

Opera Slavica
Neue Folge 68

Epochenumbruch?

Literatur um 1800 im Russischen Reich

Herausgegeben von
Petr Bukharkin und Ulrike Jekutsch

Harrassowitz Verlag

OS · NF 68

Epochenumbruch?

Harrassowitz



9 783447 117272

www.harrassowitz-verlag.de

Opera Slavica

begründet von Maximilian Braun und Alois Schmaus

Neue Folge

herausgegeben von Reinhard Lauer

in Verbindung mit Matthias Freise, Ulrike Jekutsch
und Walter Kroll

68



2021

Harrassowitz Verlag · Wiesbaden

Epochenumbruch?

Literatur um 1800 im Russischen Reich

Herausgegeben von
Petr Bukharkin und Ulrike Jekutsch

2021

Harrassowitz Verlag · Wiesbaden

Die Vignette auf dem Reihentitelblatt stellt August Ludwig Schlözer dar. Die Silhouette stammt aus dem Album des Göttinger Studenten Karl Schubert (um 1780), Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek zu Göttingen.
Signatur: H. lit. 103 Cim.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://www.dnb.de> abrufbar.

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek
The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the internet at <https://www.dnb.de>.

Informationen zum Verlagsprogramm finden Sie unter
<https://www.harrassowitz-verlag.de>

© Otto Harrassowitz GmbH & Co. KG, Wiesbaden 2021
Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen jeder Art, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Einspeicherung in elektronische Systeme.
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.
Druck und Verarbeitung: Hubert & Co., Göttingen
Printed in Germany

ISSN 0085-4514
ISBN 978-3-447-11727-2

eISSN 2702-2714
eISBN 978-3-447-39195-5

Inhalt

Danksagung	VII
Einleitung	1
Begriffe und Konzepte	
<i>Kочеткова, Наталья Д. (Санкт-Петербург)</i> Роль вымысла в эстетике Н. М. Карамзина	15
<i>Meyer-Fraatz, Andrea (Jena)</i> Uneindeutigkeit in der polnischen Dichtung nach 1800	23
<i>Kuziak, Michał (Warschau)</i> Der Umbruch von der Aufklärung zur Romantik im Lichte der Pariser Vorlesungen Adam Mickiewiczs	35
Transformation der Gattungen	
<i>Levitt, Marcus C. (Los Angeles)</i> The Rise of the Russian Novel Revisited: <i>Evgenii Onegin</i> and the Burlesque	49
<i>Веселова, Александра Ю (Санкт-Петербург)</i> «Мысли о романах» А. Т. Болотова в контексте полемики о романах в конце XVIII в.	69
<i>Ulrike Jekutsch (Greifswald)</i> Das beschreibende Poem und seine Realisierung in Russland. Zu Bobrovs <i>Chersonida</i> und Žukovskijs <i>Vesna</i>	77
Autoren	
<i>Гуськов, Николай А. (Санкт-Петербург)</i> Проблема лирического героя в творчестве Сумарокова	101
<i>Бухаркин, Петер Е. (Санкт-Петербург)</i> Проза Д. И. Фонвизина на повороте от просвещения до романтизму	113
<i>Матвеев, Евгений Михайлович (Санкт-Петербург)</i> Преромантические элементы в поэзии А. А. Ржевского	127

Holtz, Britta (Greifswald)

Der Poesiebegriff bei Anna Petrovna Bunina.

Ein Leitfaden für Frauen (1809) 141

Виролайнн, Мария М. (Санкт-Петербурге)

Роль Батюшкова в создании культуры Золотого века 165

Kultur an der Peripherie des Russischen Reichs

Schneider, Natalie (Greifswald)

Развлекательная культура в придворных кругах

и досуг провинциального дворянства 175

Поздеев, Вячеслав А. (Киров)

Библейские мотивы и образы в стихотворных опытах вятских

семинаристов первой трети XIX века 195

Fedorak, Nazar (L'viv)

Die ukrainische Literatur auf dem Weg vom Barock zur Romantik

(Skovoroda – Kotljarevs'kij – Ševčenko) 205

Danksagung

Die Beiträge gehen auf die im Jahr 2014 an der Universität Greifswald in Kooperation mit der Staatlichen Universität St. Petersburg und dem Institut für russische Literaturgeschichte (Puškinskij dom) der Russländischen Akademie der Wissenschaften organisierten Konferenz „Epochenumbruch. Von der Aufklärung zur Romantik im Russischen Reich“ zurück, die von der Deutschen Forschungsgemeinschaft und dem Alfred-Krupp-Wissenschaftskolleg großzügig gefördert und vom Wissenschaftskolleg mitorganisiert wurde. Beiden Institutionen sei hiermit herzlich gedankt. Den Beitragern danken wir für ihre Geduld, Evgenij Matveev und Roman Dubasevych für ihre Unterstützung beim Korrekturlesen und dem Harrassowitz Verlag, insbesondere Frau Julia Guthmüller, für die Hilfe bei der Erstellung der Druckvorlage.

Einleitung

Ulrike Jekutsch

Epochen sind mit Jahreszahlen nicht eindeutig zu begrenzen, noch weniger ist ein sog. „Epochenumbruch“, der eine abrupte Trennlinie zwischen zwei aufeinanderfolgenden Zeitphasen suggerieren würde, auf einen präzisen Termin festzulegen. Aus diesem Grund hat Hans Blumenberg die Bezeichnung „Epochenschwelle“ für die Wende oder Übergangszeit zwischen zwei Epochen vorgezogen¹, die sich auch weitgehend durchgesetzt hat. Ein konkreter Epochenbegriff wie Renaissance, Barock usw. ist nicht nur durch ungefähre Zeitgrenzen, die in den einzelnen europäischen Kulturräumen und nationalen Kulturen variieren können, sondern auch durch eine gemeinsame Weltanschauung und eine für ihn charakteristische Stilformation bestimmt. Mit den Epochenbegriffen verbinden sich ihnen zugeschriebene dominante Merkmale, die aus dem ökonomischen, gesellschaftlichen, künstlerischen, literarischen Schaffen der Menschen dieser Zeit gewonnen wurden und die zugleich auf diese und ihre Werke angewendet werden. Damit können jedoch nicht alle Verfahren oder Motive eines konkreten Autors bzw. seines Werks, die Züge der vorhergehenden Epoche tradieren oder solche der folgenden vorwegzunehmen scheinen, erfasst werden. Daher ist es, bei aller heuristischen Zweckmäßigkeit des Epochenbegriffs, geboten, sich die Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen bzw. die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen bewusst zu machen und die Interaktion traditioneller und innovativer Motive und Verfahren zu berücksichtigen und freizulegen.

Die Zeit um 1800 ist eine solche Epochenschwelle zwischen der das 18. Jahrhundert beherrschenden Aufklärung und der nachfolgenden Romantik.² In der russischen Literaturgeschichtsschreibung des 19. und 20. Jahrhunderts wird diese Phase auf die Jahre zwischen ca. 1790 und 1820 terminiert und meist als eine durch die Dominanz des Sentimentalismus geprägte Übergangszeit von Barock und Klassizismus der Aufklärung zur Romantik beschrieben (so z.B. Lauer 2000: 129; vgl. dagegen Staedtke 2002: 116–130). Diese Betrachtungsweise marginalisierte die starke gegenläufige klassizistische Richtung, deren Vertreter Jurij Tynjanov (1929, Reprint 1967) als „Archaisten“ bezeichnete und den

1 S. Blumenberg 1996, 545: „Es gibt keine Zeugen von Epochenumbrüchen. Die Epochenwende ist ein unmerklicher Limes, an kein prägnantes Datum oder Ereignis evident gebunden. Aber in einer differentiellen Betrachtung markiert sich eine Schwelle, die als entweder noch nicht erreichte oder schon überschrittene ermittelt werden kann.“

2 Reinhard Koselleck hat diese eine Epochenschwelle „Sattelzeit“ genannt, die er auf die Jahre von ungefähr 1750 bis ungefähr 1850 ansetzte und als Übergangszeit vom Mittelalter zur Neuzeit betrachtete. Die Epochenschwelle um 1800 war damit nicht mehr Zeitgrenze zwischen Moderne und Früher Neuzeit, sondern diejenige zwischen zwei Zeitaltern. Der Begriff hat Karriere insbesondere in der Geschichts-, aber auch in den Kulturwissenschaften gemacht. S. dazu Fulda 2016.

„novatory“ bzw. Sentimentalisten an die Seite stellte. Tynjanov beschrieb die Polemiken zwischen den bereits früh organisierten „Archaisten“, die an der Drei-Stile-Poetik der Aufklärung festhielten und damit zugleich die Möglichkeit, den ganzen Reichtum der Sprache vom einfachen Russisch bis zur kirchenslavischen Lexik und Rhetorik in ihre Werke einzubeziehen, erhalten wollten, und den Sentimentalisten bzw. „novatory“, die einen einheitlichen mittleren Stil propagierten. Dieser setzte einerseits auf eine einfachere, harmonischere, ‚natürliche‘ Sprache, schränkte andererseits mit der Orientierung auf die Sprache des zeitgenössischen Salons aber auch die Möglichkeiten des Ausdrucks und der darstellbaren Gegenstände ein. Zugleich optierten die „novatory“ für die Entwicklung einer am europäischen Vorbild ausgerichteten Kultur in Russland, während die Archaisten als Verfechter und Erfinder russischer Kulturtraditionen auftraten. Tynjanovs Abhandlung *Archaisty i novatory* wurde zum Ausgangspunkt weiterer Forschungen, die das Neben- und Gegeneinander, die Interaktion der beiden Gruppierungen hervorhoben. G. A. Gukovskij (1938, 1939) untersuchte die Verwendung dieser Varianten des poetischen Stils in Werken der Jahre 1815–1830 unter dem Gesichtspunkt der Zugehörigkeit ihrer Autoren zum Kreis der Archaisten resp. der Neuerer und kam zu dem Ergebnis, dass jede dieser Stilvarianten gleichermaßen von beiden Gruppen, jedoch in unterschiedlichen Funktionen eingesetzt wurde. Jurij Lotman machte mit der Herausgabe des Bands *Poëty 1790–1810 gg.* (Dichter der Jahre 1790–1810, publ. 1971) ausgewählte Werke einer ganzen Reihe von Dichtern erstmals wieder der Forschung zugänglich und führte diese Untersuchungen mit diversen, teils umfangreichen Artikeln zu Diskursen und Autoren dieser Zeit weiter (gesammelt in: Lotman 1997). Gemeinsam mit Boris Uspenskij zeigte Lotman, dass hinter dem Streit um Sprach- und Stilfragen ein Kampf um differente Kulturkonzepte stand, die auf die späteren Auseinandersetzungen des 19. Jahrhunderts zwischen Slavophilen und Westlern vorauswiesen (Uspenskij/Lotman 1975).³ Sie wiesen ferner auf die Notwendigkeit hin, innerhalb beider Gruppierungen zwei aufeinanderfolgende Generationen zu unterscheiden, deren Programme und Konzepte wesentlich voneinander differieren, auch im Grad ihrer Verankerung in der beginnenden Romantik.

Dem mit dieser Zeit verbundenen Komplex der Formierung einer rhetorischen Kultur literarischer Prosa widmete sich Vadim Vacuro, der die Vielfalt der Alternativen herausstellte, die sich der literarischen Kultur des Reichs und seiner Regionen zu verschiedenen Zeitpunkten zwischen 1780 und 1830 boten (Vacuro 1994a, 1994b). Inzwischen ist auch die literarische Richtung des (Neo-)Klassizismus, der die klassizistischen Stile und Gattungen mit sentimental und (vor-)romantischen Themen, Motiven und Verfahren verband und der im Kontext der napoleonischen Kriege und des sich ausbildenden modernen Nationalbewusstseins neu erstarkt war, wieder in den Blick der Forschung gerückt. S. A. Kibal’nik (1984) u.a. haben die Modifizierungen des klassizistischen Stils durch die Aufnahme romantischer Elemente als einen Prozess ‚innerer Romantisierung‘ beschrieben. Auch der Begriff der Vorromantik als einer dritten, vom Sentimentalismus zu unterschei-

3 Mark Al’tšuller untersuchte die Gesellschaft der Archaisten, die „Beseda ljubitelej russkogo slova“ unter dem Aspekt der Vorläuferschaft für die spätere Gruppe der Slavophilen (Al’tšuller 1984, Al’tšuller 2007).

denden Strömung dieser Zwischenzeit ist ins Spiel gebracht worden (Fedoseeva 2012), wobei eine genaue Abgrenzung von Vorromantik und Sentimentalismus kaum möglich erscheint.

Im Gattungssystem um 1800 zeigten sich Neuerungen u.a. in der Abwendung von der großen Form zu kleine(re)n, ein einzelnes Motiv entwickelnden, häufig lyrische Elemente aufnehmenden Genres sowie in der Wendung von (ab)geschlossenen, zu Ende geführten Texten zu fragmentarischen, von hohen Gattungen zu Parodien, Travestien und Vers-Experimenten. Auch sujetlose Texte mit digressiv-reflexiven Beschreibungen von Landschaften, Stimmungen und Gedankengängen wurden erprobt. Die Rezeption der englischen sentimental Dichtung, die schon in den 1750/60er Jahren mit der Aufnahme u.a. der Friedhofspoesie Grays, der *Night Thoughts* Edward Youngs, der *Seasons* James Thomsons (Levin 1990), und etwas später der Gartendichtung (Ananieva 2010) begonnen hatte, führte darüber hinaus in den 1790er Jahren mit der Proklamation des Sentimentalismus als führender neuer Strömung durch Nikolaj Karamzin zu weiteren Verschiebungen und Korrosionen im Gattungssystem, insbesondere durch die allmähliche Aufnahme in künstlerischer Prosa geschriebener Texte in den literarischen Kanon und die gleichzeitige Verdrängung der Poesie aus dem Zentrum der schönen Literatur durch das Erzählen in Prosa, durch die Erzählung und den Roman. Dieser Prozess ging einher mit einer Rezeption der Ossianischen Gesänge J. MacPhersons und der Hinwendung zur eigenen russischen Volksdichtung, die durch erste Liedersammlungen – verwiesen sei hier nur auf diejenige N.A. L'vovs⁴ – und durch den Fund bzw. die Erfindung⁵ des *Slovo o polku Igoreve* zu Beginn der 1790er Jahre in den Blick der Gebildeten gerückt wurden. Damit wurden auch neue Diskussionen um das epische/heroische Poem angeregt, dessen dominierende Position unter den erzählenden Gattungen im theoretischen Diskurs nach wie vor erhalten blieb, in der Praxis aber allmählich in Frage gestellt wurde.⁶ Die Versuche der

4 Näheres zu der Liedersammlung L'vovs *Sobranie narodnych pesen s ich golosami* (1791) s. Keldyš 1984: 238–250.

5 Der Erstdruck erschien 1800. Herausgeber war Graf A. I. Musin-Puškin gemeinsam mit den Historikern N. N. Bantyš-Kamenskij und A. F. Malinovskij (s. Dmitriev 1995: 306–311). Zum langen und noch nicht beendeten Streit um die Echtheit des Textes s. u.a. Tvorogov 1995; Sokolova 2010; Keenan (2003: 397–429) plädierte für Josef Dobrovský als möglichen Autor.

6 Neue heroische Epen wurden zwar noch geschrieben, konnten aber nicht mehr befriedigen. Zugleich gewann das Epos neue Aktualität und Bedeutung für die Literaturtheorie durch die Thesen der *Prolegomena ad Homerum* (1795) Friedrich A. Wolfs. Wolf hatte die große Form der homerischen Epen als Produkte eines Autors der oralen Kultur für unmöglich erklärt und sie als spätere Kompilationen vorhandener kleinerer, z.T. Zyklen bildender Heldenlieder verschiedener Verfasser gedeutet (vgl. Fuhrmann 1959: 206–228). Der Autor Homer wurde damit zu einer Fiktion erklärt. Diese nicht neue, aber von Wolf erstmals in ihrer Bedeutung konsequent zu Ende gedachte These traf auf die zeitgenössische Verehrung Homers und die fest verankerte Überzeugung von der Einheit- und Ganzheitlichkeit seiner Epen (Fuhrmann 1959: 224–228), auf den – in Deutschland von Winckelmann ausgehenden – weitverbreiteten Kult des „Dichtervaters“ als unerreichbares Originalgenie, „göttlicher Dichter“ und „heiliger Homer“ (Wohlleben 1990: 11–14; Wohlleben 1996; Farino 2012). In diesem Kontext wurden Wolfs Thesen als unerhörte Provokation, als ein Angriff auf Homer gesehen, der damit als Dichtervater „brutal beseitigt“ worden sei (Wohlleben 1996: 155–157). Dies lenkte die Aufmerksamkeit wieder zurück auf die Ossianischen Gesänge, die man als Epen in einer

Erschaffung sentimental-ossianischer Heldenfiguren, kleiner und fragmentarischer Erzählformen und neuer Metren – u.a. auch im Rückgriff auf den Bylinenvers und frühere metrische Experimente Trediakovskijs mit dem Hexameter – erhielten damit eine Rechtfertigung und neuen Antrieb. Auch die Publikation komisch-scherzhafter Poeme, die häufig nicht nur das alte heroische Epos, sondern auch die spezifisch russische Variante der Byline zu parodieren schienen, hat wohl zur Destruktion der Gattung beigetragen.

Transformationen ergaben sich ferner in der Konzeption des Menschen: Aus einem Wesen, das vorrangig durch Verstand und Vernunft markiert worden war, wurde der Mensch zu einem Geschöpf, das mindestens ebenso stark durch Gefühle gekennzeichnet war, deren jeweiliger Ausdruck freilich kultureller Kodierung unterlag (Zorin 2016). Die Aufwertung der Gefühle bekräftigte zugleich die Vorstellung von der grundlegenden Gleichheit und Gleichwertigkeit aller Menschen jenseits ihres gesellschaftlichen Stands.

Im Kontext der kulturwissenschaftlichen Wende der letzten 20 Jahre in den Literaturwissenschaften ist ein neues Interesse an dieser Zwischenzeit um 1800 gewachsen, deren Vorzeichen in den Beiträgen dieses Bandes bis in die 1760er Jahre zurückverfolgt werden können. Die Umbruchzeit selbst wird inzwischen weniger aus der Perspektive der Frage nach ihrer Originalität und ihren Großleistungen als vielmehr unter dem Gesichtspunkt betrachtet, in welcher Weise das Nebeneinander der Gruppierungen des Sentimentalismus und des Neoklassizismus, ihre Auseinandersetzungen um die Durchsetzung ihrer jeweiligen Konzepte russischer Identität und russischer Kultur in Absetzung von einer europäischen, die zahlreichen sprachlichen und poetischen Experimente, die häufig scheinbar ins Nichts verlaufenden Neuanfänge und die Weiterführung wie der Ausschluss älterer Traditionen ineinandergreift. Die literarischen Experimente verwischen die Grenzen zwischen den Gattungen und entwickeln neue synkretistische Formen, die z.T. zur Grundlage des romantischen Gattungssystems werden. Diese im späteren Schaffen der Romantiker vielfach synthetisierten Entwicklungen sind in dieser Zeit in ihrem Widerstreit zu beobachten, sind offen für Veränderungen, Neuorientierungen und Verbindungen mit häufig gegensätzlichen Elementen und bieten daher Einblicke in ein Schaffen, das als Laboratorium der künftigen Romantik bezeichnet werden kann.

An diesem Punkt setzen die Beiträge des vorliegenden Bandes an. Sie fragen nach poetologischen Konzepten und poetischen Verfahren und deren Veränderung, nach dem Auftreten sentimentaler oder vorromantischer Gefühls- und Ausdrucksformen im Werk gemeinhin eindeutig dem Klassizismus zugeordneter Autoren wie Denis Fonvizin oder Aleksandr Sumarokov, nach Transformationen bzw. dem Verschwinden oder der Aufnahme neuer Gattungen in die schöne Literatur. Sie erörtern die Schwierigkeit einer eindeutigen Zuordnung ihrer Autoren zu einer einzigen Stilformation, die nicht nur den

ursprünglichen Form und als Fragmente nordischer Heldenlieder auffasste, die die Weiterverarbeitung zu einem Großepos nicht mehr erfahren hatten. Die Lieder Ossians waren 1792 in der russischen Übertragung von Ermil I. Kostrov, der die französische Übersetzung Letourneurs zugrundelag, publiziert worden. Kostrov fertigte auch die erste Übersetzung der *Ilias* Homers ins Russische an (1787–1811), er übertrug die Gesänge 1–9 im hohen Stil und im russischen Alexandriner. Die Übersetzung blieb unvollendet, wohl weil, wie Šiškin vermutet, die Überführung des Textes in den klassizistischen hohen Stil Kostrov nicht mehr befriedigt habe (Šiškin 1999: 133).

Zeitraum zwischen 1790 und 1820 betrifft, da die Anfänge der nicht nur übersetzerischen Aufnahme europäischer sentimentaler Abhandlungen und poetischer Werke bereits seit den 1750er Jahren nachweisbar werden, wenn auch zunächst in eklektischer, auf einzelne Gattungen und private Korrespondenz beschränkte Weise. Einige Beiträge gehen auf die Ausbreitung neuer literarischer Kulturformen in die russische Provinz bzw. die dortige Weiterführung älterer Poesie- und Kulturmodelle ein, andere auf die polnische und ukrainische Literatur.

Für die Publikation wurden die teils mehrfach überarbeiteten Aufsätze in vier thematische Gruppen geordnet, angefangen von 1) „Begriffe und Konzepte“ über und 2) „Transformation der Gattungen“ und 3) „Autoren“ bis hin zu 4) „Literarische Kultur an der Peripherie des Russischen Reichs“. Im Folgenden sollen die einzelnen Beiträge im Überblick vorgestellt werden. Den Band eröffnen drei Beiträge zur Konzeption der poetologischen Begriffe Fiktion und Ambiguität in der russischen bzw. polnischen Literatur sowie zur Konzeptualisierung eines „Umbruchs“ von der Aufklärung zur Romantik in den Pariser Vorlesungen Adam Mickiewiczs zu slavischen Literaturen und Kulturen. Ebenfalls drei Beiträge widmen sich der Transformation bzw. dem (Nicht)-Gelingen einer Implantation von Gattungen in der russischen Literatur der Jahrhundertwende. Fünf Beiträge hinterfragen die Einordnung einzelner Autoren als Klassizisten bzw. Sentimentalisten und (Vor-)Romantiker. Und die letzten drei Beiträge richten den Blick auf die Peripherie des damaligen Russischen Reichs.

Natal'ja D. Kočetkovas Beitrag zur „Rolle der Fiktion in der Ästhetik N. M. Karamzins“ untersucht die Bedeutung und Entwicklung des Begriffs „vymysl“ (Fiktion) im Schreiben Nikolaj Karamzins, des Begründers und führenden Vertreters des russischen Sentimentalismus. Sie zeigt auf der Grundlage poetischer und prosaischer Werke sowie deren Diskussion in Zeitschriften dieser Zeit, wie Karamzins anfängliche, in Auseinandersetzung mit der für den Klassizismus noch grundlegenden Bedeutung der Mythologie, erklärte Präferenz für die Fiktion bzw. „Phantasie“ als Grundlage poetischen Schaffens in dem seine Europareise der Jahre 1789/90 verarbeitenden Briefroman *Pis'ma russkogo putešestvennika* zu einer Gleichstellung von Fiktion und Faktischem gelangt und schließlich im großen Geschichtswerk *Istorija rossijskogo gosudarstva* zu dem Primat des allein Faktischen führt, das freilich mit einer narrativen Erweckung des Zeitkolorits der geschilderten Epochen verbunden wird. Dabei weist sie auf Anregungen hin, die Karamzin zeitgleich zu seiner originären Arbeit aus der Lektüre europäischer poetischer Werke und poetologischer Abhandlungen empfing.

Andrea Meyer-Fraatz diskutiert in „Uneindeutigkeit in der polnischen Dichtung nach 1800“ Ambiguität als ein für die romantische Ästhetik und Poetik grundlegendes Konzept. Ausgehend von theoretischen Überlegungen zu dem Begriff der Uneindeutigkeit in Schriften A. Baumgartens, F. W. Schlegels u.a. beschreibt sie Übernahmen und Adaptionen von Vorstellungen dieser Autoren in polnischen poetologischen Abhandlungen Mochnackis und Brodzińskis, um dann am Beispiel des poetischen Werks von Adam Mickiewicz – angefangen von *Balady i romanse* bis zu *Dziady* – die Allgegenwart und Vielfältigkeit der Produktion von Uneindeutigkeit aufzuzeigen. Uneindeutigkeit tritt bei Mickiewicz, wie sie überzeugend nachweist, nicht nur in rein ästhetischer Funktion auf,

sondern dient in der historischen Situation russischer, deutscher und österreichischer Fremdherrschaft über das ehemalige Polen auch als Mimikry nationaler politischer Anliegen.

Michał Kuziaks Artikel „Der Umbruch von der Aufklärung zur Romantik im Lichte der Pariser Vorlesungen Adam Mickiewiczs“ untersucht die in den *Pariser Vorlesungen* (1840–1844) entwickelte Sicht auf die Wende von der Aufklärung zur Romantik. Mickiewicz, der diese Wende von der Aufklärung zur Romantik – wie in der späteren polnischen Literaturwissenschaft etabliert – als einen deutlichen Umbruch beschreibt, geht dort einerseits von einer Gegenüberstellung polnischer und russischer Literaturentwicklung als einander entgegengesetzter kultureller Formationen und andererseits von der Vorstellung eines künftigen Zusammenwachsens der slavischen Kulturen aus. Diese Perspektive einer künftigen einheitlichen slavischen Kultur wird überkreuzt von Mickiewiczs Konzept einer nationalen polnischen Kultur und Literatur, zu der das Bekenntnis zum katholischen Glauben und zum polnischen Messianismus gehört. Aus diesen Überlappungen resultieren immer wieder Uneindeutigkeiten, die Kuziak als ein essentielles romantisches Merkmal der *Vorlesungen* beschreibt. Zugleich zeigt Kuziak die Vielfalt der verschiedenen Perspektiven, die Mickiewiczs Versuch einer theoretischen Begründung der entstehenden Disziplin (trans-)nationaler Literatur-geschichtsschreibung zugrundeliegen.

Marcus Levitts Beitrag „The Rise of the Russian Novel Revisited: *Evgenii Onegin* and the Burlesque“ stellt die Frage nach der Berechtigung der in vielen Literaturgeschichten und Gattungsuntersuchungen verbreiteten oder suggerierten Ansicht, der russische Roman beginne *ex nihilo* in den 1820er/1830er Jahren mit A. S. Puškins *Evgenij Onegin*. Er diskutiert Puškins Versroman im Kontext westeuropäischer und russischer Vorgängertexte – insbesondere Lord Byrons, Vasilij Majkovs und auch Gavrila Deržavins – und entwirft anhand einer ausführlichen Diskussion der Relationen von Autorpräsenz und Figurenebene in diesem Roman ein entwicklungsgeschichtliches Gegenkonzept, das die Tradition des burlesken bzw. heroikomischen Poems mit seinem Nebeneinander verschiedener Stilebenen, seiner Freude an Parodie und Travestie der hohen, ernsten Gattungen als einen wesentlichen Vorläufer nicht nur des *Evgenij Onegin*, sondern des russischen Romans des 19. Jahrhunderts und darüber hinaus der polnischen und ukrainischen Romantik erkennt.

Aleksandra Ju. Veselova ergänzt mit ihrer Untersuchung zu „A. T. Bolotovs *Gedanken über Romane* im Kontext der Polemiken über Romane am Ende des 18. Jahrhunderts“ Levitts Einbeziehung des heroikomischen Poems als einer älteren Traditionslinie für den russischen Roman des 19. Jahrhunderts um die Frage nach der Bedeutung im Russland des 18. Jahrhunderts gelesener, aus westeuropäischen Sprachen übersetzter europäischer Romane für die Entwicklung des Gattungsbegriffs „Roman“. Sie stellt eine als Handschrift vorliegende Sammlung von Rezensionen zu Romanen des 18. Jahrhunderts aus dem Nachlass A. T. Bolotovs vor, anhand derer sie Bolotovs Konzept der Gattung Roman und seiner Varianten im Kontext der sich entwickelnden Lesekultur des mittleren Adels untersucht. Das Manuskript umfasst Rezensionen zu fünfzig einzelnen Romanen – darunter auch fünf zu original russischen – die Bolotov als Empfehlung oder Warnung für jüngere und unerfahrene Leser gestaltete. Dabei entwickelte er in Auseinandersetzung mit

diesen Texten ein eigenes Konzept des Romans, indem er die von ihm besprochenen Romane nach eigenen Kriterien in zwei Varianten, eine französische und eine englische, einteilte. Die Bezeichnung „französisch“ oder „englisch“ bezog er weniger auf die Herkunftssprache eines Romans, als vielmehr auf seine Machart, die er nach den Kriterien des Stils, Sujets und Stoffs bestimmte. Dabei setzte er „französisch“ mit „alter“ bzw. galanter und „englisch“ mit „neuer“ (sentimentaler) Schreibweise gleich.

Ulrike Jekutsch vergleicht in dem Beitrag „Das beschreibende Poem und seine Realisierung in Russland“ den Archaisten Semen Bobrov und den damaligen Sentimentalisten bzw. Vorromantiker Vasilij Žukovskij als zwei Autoren, die sich die Aufgabe stellten, das von den Sentimentalisten hoch geschätzte beschreibende Poem in der russischen Literatur zu realisieren. Während Bobrov mit *Chersonida* (1805) eine Realisierung der Gattung gelang, die zumindest für ein Jahrzehnt die Anerkennung seiner Zeitgenossen erhielt, kam Žukovskij trotz mehrerer Anläufe zwischen 1803 und 1815/16 nicht über Pläne und Entwürfe von Einzelteilen hinaus. Diese resultierten jedoch in mehreren Gedichten, die seine Konzeptualisierung der Dichterpersönlichkeit als eines von reiner Herzensunschuld und stets untadelig moralischem Verhalten geprägten Schöpfers poetischer Werke thematisieren und damit eine Annäherung an romantische Konzepte erkennen lassen. Zugleich wird in diesen Entwürfen und vollendeten Texten das für Žukovskij charakteristische Ineinandergreifen von Übersetzung und eigener Poesie deutlich, das die Grenzen zwischen diesen beiden Tätigkeiten verschwimmen lässt und z.T. aufhebt.

Nikolaj A. Gus'kov stellt in „Das Problem des lyrischen Helden im Schaffen A. P. Sumarokovs“ die strikte Gegenüberstellung von Klassizismus einerseits und Sentimentalismus, Romantik und Vorromantik andererseits zur Diskussion, indem er sie als Konstrukt romantischer Kritik und der ihr folgenden Literaturwissenschaft am Klassizismus begreift. Er plädiert stattdessen für eine Betrachtungsweise, die bei aller Anerkennung der Nützlichkeit von Oppositionsbildungen offen bleibt für die zahlreichen Abweichungen und Ausnahmen im Schaffen als klassizistisch eingeordneter Autoren. Am Beispiel des gemeinhin als der typische Vertreter des russischen Klassizismus geltenden Aleksander Sumarokov zeigt er, auf welche Weise dessen Gedichte eine weitgehend konsistente lyrische *persona* gestalten, die nicht nur durch gattungspoetische Rollenbilder, sondern auch durch die Gestaltung meist erst der Romantik zugeschriebener autobiographischer Elemente, individueller Gefühle, Erlebnisse und Empfindungen des Dichters geprägt ist. Diese bereits von den Zeitgenossen bemerkte Besonderheit der Poesie Sumarokovs belegt Gus'kov mit zahlreichen Beispielen aus Sumarokovs Idyllen, Elegien und Briefen.

Auch Petr E. Bucharkin diskutiert in „Die Prosa Denis Fonvizins an der Wende von der Aufklärung zur Romantik“ die strikte Zuordnung eines Autors zum Klassizismus, hier des vor allem als Komödienautors bekannten Denis Fonvizin, und macht auf gegenläufige sentimentale und vorromantische Elemente in dessen Schaffen aufmerksam. Wie er zeigen kann, lassen sich diese Tendenzen bereits in frühen Schriften Fonvizins aus den 1760er Jahren und insbesondere in seinen in dieser Zeit verfassten Übersetzungen französischer Romane nachweisen. In seinen originalen Texten bleibt Fonvizin dagegen weitgehend im Rahmen klassizistischer Gattungsregeln und aufklärerischer Rhetorik, was wohl auf seine starke Bindung an die Drei-Stile-Theorie und die damit einhergehende Archaisierung

seiner Schreibweise zurückzuführen sei. Bucharkin kann so das Bild Fonvizins um bisher kaum beachtete Facetten erweitern und hebt zugleich die Bedeutung übersetzerischer Rezeption für die Aufnahme des Sentimentalismus und der Vorromantik in Russland hervor.

Evgenij M. Matveev diskutiert in „Vorromantische Elemente in der Poesie A. A. Rževskijs“ die Schwierigkeit einer präzisen Zuordnung des in die frühen 1760er Jahre fallenden Schaffens Rževskijs, das sowohl Elemente barocker Kunstfertigkeit wie auch solche des Klassizismus, Rokoko und Sentimentalismus in sich vereint, zu einer einzigen Stilformation. Nach einem Überblick über die bisherige Forschung, die den Autor teils dieser, teils jener der genannten Richtungen zuordnet, zeigt Matveev an einer Reihe von Beispielen das deutliche Hervortreten sentimentaler Motive und Haltungen v.a. in Rževskijs Elegien und Idyllen, das auch insgesamt im Bemühen um einen einfachen, natürlichen Stil, der sich dem des Sentimentalismus annähert, zu Tage tritt. Er weist darauf hin, dass die Zeitgenossen Rževskijs – im Gegensatz zur Forschung des 20. Jahrhunderts, die sich insbesondere der Nähe zur barocken Poesie widmete – vor allem diesen Aspekt seiner Lyrik wahrnahmen und schätzten. Als weiteres, auf eine Nähe zur sentimental Poesie hinweisendes Element betrachtet Matveev Rževskijs deutliche Vorliebe für sog. kleine lyrische Gattungen, womit dieser ebenfalls Entwicklungen des Sentimentalismus vorwegnehme.

Britta Holtz widmet ihren Beitrag „Der Poesiebegriff bei Anna Petrovna Bunina: Ein Leitfaden für Frauen (1809)“ Anna Buninas Übersetzungen der für das 18. Jahrhundert europaweit grundlegenden Poetiken Nicolas Boileaus und Charles Batteuxs in das Russische. Bunina (1774–1829) richtet ihre Übersetzung explizit an weibliche Adressaten, die sie zum Schreiben in allen, auch den in der Sicht der Epoche männlichen Autoren vorbehaltenen hohen und erhabenen Gattungen ermuntert. Dabei verfolgt sie das Ziel, die Regeln der Poetik so einfach und einleuchtend wie möglich zu formulieren, um auch für Anfängerinnen und Frauen ohne Fremdsprachenkenntnisse verständlich zu sein. Zugleich revidiert sie die etablierte Tradition eines europäischen Kanons poetischer Vorbildlicher Dichter, indem sie als Vorbilder ausschliesslich russische Dichter und deren Werke anführt und hier nicht mehr, wie in früher publizierten Poetiken üblich, Michail Lomonosov, sondern ihren (noch-)Zeitgenossen Gavrila Deržavin auf die erste Stelle setzt. Holtz zeigt eindrücklich, auf welche Weise Bunina ihre Ziele, einfach zu schreiben und zugleich anspruchsvolle, komplexe Texte vorzustellen, verwirklicht.

Marija N. Virolajnen lenkt in „Die Rolle Batjuškovs bei der Erschaffung der Kultur des Goldenen Zeitalters“ die Aufmerksamkeit des Lesers auf die von der Forschung kaum angemessen gewürdigte Frage nach der Bedeutung des Schaffens von Konstantin Batjuškov für die Etablierung einer romantischen Kultur und Literatur in Russland. Ausgehend von der Ausrichtung der romantischen Poesie auf die Autonomieästhetik, das poetische Wort allein, benennt sie von Batjuškov eingeführte und in der Romantik aufgenommene und entwickelte Motive wie die Unwiederbringlichkeit des Vergangenen selbst in der Erinnerung, die Thematisierung der Einbildungskraft, die Erschaffung eines eigenen poetischen Raums als gesonderter Sphäre der Welt des Dichters und die Unvergänglichkeit der Poesie. Zu Batjuškovs Neuerungen gehören ferner Motive seiner

poetischen Welt wie das Gastmahl und die Erschaffung einer individuellen, gleichwohl deutlich vom autobiographischen Subjekt unterschiedenen lyrischen *persona*.

Natalie Schneider untersucht in „Unterhaltungskultur in Hofkreisen und der Zeitvertreib des Provinzadels“ die Ausbreitung der am Zarenhof und in der Hauptstadt am Ende des 18. Jahrhunderts etablierten Kultur privater Theater- und Liebhaberaufführungen übersetzter oder selbst verfasster Stücke – meist kurzer Komödien – in die Provinzkultur. Sie fokussiert hier die auf insbesondere die französische höfische Praxis zurückgehende Rezeption der Mode dramatisierter Sprichwörter zunächst im privaten Theater der Zarin, in dem die Hofgesellschaft für ihre eigene Unterhaltung schrieb und agierte. Diese Mode breitete sich in die Theater der Hauptstadt und weiter in die Adelskultur der Provinzen aus. Schneider beschreibt diese Anfänge adligen Liebhabertheaters in der Provinz am Beispiel der Stadt Tambov, wo G. R. Deržavin in seiner relativ kurzen Amtszeit als Gouverneur der gleichnamigen Region diese Unterhaltungsform, an der die gesamte Familie – Eltern und Kinder – aktiv teilnehmen konnte, mit großem Erfolg einführte. Diese Kultur wurde auch nach Deržavins Abberufung vom Adel des Tambover Gouvernements weiterentwickelt und gepflegt.

Vjačeslav A. Pozdeev zeigt in seinem Beitrag „Biblische Motive und Bilder in Versexperimenten von Studenten des Vjatkaer Priesterseminars des ersten Drittels des 19. Jahrhunderts“ die Tradierung und Neufassung barocker und frühaufklärerischer Poetiken in der Ausbildung russischer Geistlicher noch im 19. Jahrhundert. Im 18. Jahrhundert entstandene Poetiken polnischer und ukrainischer Herkunft, u.a. „De arte poetica“ Feofan Prokopovičs (1705) sowie von Vjatkaer Lehrern geschriebene Lehrwerke, bildeten den Grundstock der Lehre in Rhetorik und Poetik. Erhalten sind Handschriften mit Abschriften poetischer Werke und Vorlesungsmitschriften von Studenten sowie Sammelhandschriften ihrer eigenen poetischen Versuche. Am Beispiel einer Sammlung die Geschichte des Hiob thematisierender poetischer Werke (Kurz- und Langepen, Oden u.a.) Vjatkaer Seminaristen aus den dreissiger Jahren des 19. Jahrhunderts führt Pozdeev das allmähliche Eindringen eines sentimental kodierten Ausdrucks intimer Gefühle in diese Texte vor und demonstriert damit die relative Verspätung der kirchlichen gelehrten Kultur der russischen Provinz.

Nazar Fedoraks Artikel „Die ukrainische Literatur auf dem Weg vom Barock zur Romantik (Skovoroda – Kotljarevs’kyj – Ševčenko)“ wendet sich der Problematik des relativ kurzen Übergangs vom in der ukrainischen Kultur lange währenden, kirchenslavisch geprägten und mit klassizistischen Elementen gemischten Barock zur Romantik zu. Dies ist zugleich die Phase, an deren Ende in den 1840er Jahren ein ukrainisches Nationalbewusstsein erwacht und der Kampf um die Durchsetzung und Anerkennung des Ukrainischen als Standardsprache in den ukrainischen Provinzen des Russischen Reichs beginnt. Fedorak geht dabei von, bei aller Verschiedenheit barocker ukrainischer Schriften des 17. und 18. Jahrhunderts, gleichgerichteten poetischen Bestrebungen ihrer Autoren aus, unter denen er vor allem den kirchenslavisch schreibenden Mystiker und Dichter Hryhoryj Skovoroda ins Zentrum rückt. Er verdeutlicht das Nebeneinander volks- und schriftsprachlicher Schichten im Schaffen Skovorodas, geht auf die im volkssprachlichen Ukrainisch verfasste und als Beginn der modernen ukrainischen Literatur geltende *Aeneis-*

Travestie Ivan Kotljarevs'kyjs, des bedeutendsten Vertreters der Übergangsphase um 1800, ein und schlägt von dort den Bogen zum Beginn der ukrainischen Autonomiebestrebungen und der Romantik im Werk Taras Ševčenkos in den 1840er Jahren.

Literatur:

- Alekseev, Michail P. (Hg.; 1970): *Ot klassicizma k romantizmu. Iz istorii meždunarodnych svjazej russkoj literatury*. Leningrad.
- (1972): *Rannie romantičeskie vejanija. Iz istorii meždunarodnych svjazej russkoj literatury*. Leningrad 1972.
- (1985): *Russkaja kul'tura i romanskij mir*. Leningrad.
- Al'tšuller, Mark (1984): *Predteči slavjanofil'stva v russkoj literature (Obščestvo „Beseda ljubitelej russkogo slova“)*. Ann Arbor: Ardis.
- (2007): *Beseda ljubitelej russkogo slova. U istokov russkogo slavjanofil'stva*. Izd. 2, dopolnennoe. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie.
- Ananieva, Anna (2010): *Russisch Grün. Eine Kulturpoetik des Gartens im Russland des langen 18. Jahrhunderts*. Bielefeld.
- Blumenberg, Hans (1996): *Die Legitimität der Neuzeit*. Erneuerte Ausgabe. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1996.
- Dmitriev, L. A. (1995): Pervoe izdanie „Slova“. In: Ders.; Lichačev, L. S. (u.a. Hgg.). *Ėnciklopedija „Slova o polku Igoreve*. T. 4. Sankt-Peterburg. 18–21.
- Farino, Franco (2012): Winkelmann und Homer. In: Dummer, J.; Riedel, V. (Hgg.). *Homer im 18. Jahrhundert. Ein Kolloquium der Winkelmann-Gesellschaft*. Stendal. 25–31.
- Fedoseeva, T. V.; Motorin, A. V. (u.a.) 2012: *Literatura russkogo predromantizma. Mirovozzrenie, estetika, poëtika*. Rjazan.
- Fuhrmann, Manfred (1959): Friedrich August Wolf. Zur 200. Wiederkehr seines Geburtstages am 15. Februar 1959. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 33,1: 187-236.
- Fulda, Daniel (2016): Sattelzeit. Karriere und Problematik eines kulturwissenschaftlichen Zentralbegriffs. In: Décultot, E.; Fulda, D. (Hgg.). *Sattelzeit. Historiographiegeschichtliche Revisionen*. Berlin, Boston: de Gruyter. 1–16.
- Gukovskij, Grigorij A. (1938): *Očerki po istorii russkoj literatury i obščestvennoj mysli XVIII veka*. Leningrad.
- (1939): *Istorija russkoj literatury XVIII veka*, M. 1939 (Neuausgabe 1998).
- Keldyš, S. Ju. (1984): Zapisi i izučenie narodnoj pesni. In: Keldyš, S. Ju.; Levašova, O. E. *Istorija russkoj muzyki v 10-i tomach*. T. 2. Moskva. 216–256.
- Keenan, Edward L. (2003): *Josef Dobrovský and the Origins of the Igor' Tale*. Harvard College.
- Kibal'nik, S. A. (1984): Neoklassicism v russkoj lirike konca XVIII-načala XIX v. In: *Na putjach k romantizmu*. Leningrad.
- [Kočetkova, Natal'ja D. (1975)] Kočetkova, Natalya: *Nikolaj Karamzin*. Boston, Mass: Twayne Publishers.
- (1994): *Literatura russkogo romantizma: (estetičeskie i chudožestvennye iskanija)*. Sankt Peterburg.
- Koselleck, Reinhart (1972): Einleitung. In: Bremer, O.; Conze, W.; Koselleck, R. (Hgg.). *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Bd. 1. Stuttgart: Klett-Cotta. XIII–XXVII.
- (1987): Das 18. Jahrhundert als Beginn der Neuzeit. In: Herzog, R.; Koselleck, R. (Hgg.): *Epochemschwelle und Epochenbewußtsein*. München: Wilhelm Fink. 269–282.

- Lauer, Reinhard (2000): *Geschichte der russischen Literatur. Von 1700 bis zur Gegenwart*. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler.
- Levin, Jurij D. (1980): *Ossian v ruskoj literature. Konec XVIII – pervaja tret' XIX veka*. Leningrad.
- (1990): *Vosprijatie anglijskoj literatury v Rossii*. Leningrad.
- Lotman, Jurij M. (Hg.): *Počty 1790–1810*. L. 1971.
- (1996): „Sady“ Delilja v perevode Voejkova i ich mesto v ruskoj literature. In: Ders. *O počtach i počzii. Analiz stichotvornogo teksta. Stat'i i issledovanija. Zametki. Recenzii. Vystuplenija*. Sankt-Peterburg. 468–486.
- (1997): *Karamzin. Sotvorenje Karamzina. Stat'i i issledovanija 1957-1990. Zametki i recenzii*. Sankt-Peterburg 1997.
- Rothe, Hans (1968): *N. M. Karamzins europäische Reise. Der Beginn des russischen Romans. Philologische Untersuchungen*. Bad Homburg v. d. H., Berlin, Zürich: Verlag Gehlen (Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slaven; 1).
- Šiškin, A. B. (1999): Kostrov, E. I. In: *Slovar' russkich pisatelej XVIII veka*. Vyp. 2. Sankt-Peterburg. 132–134.
- Sokolova, L. V. (Hg.; 2010): *Istorija spora o podlinnosti „Slova o polku Igoreve“*. *Materialy diskussii 1960-ch godov*. Sankt-Peterburg.
- Städtke, Klaus (2002): *Russische Literaturgeschichte*. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler.
- Tamarčenko, N. D. (Hg.; 2008): *Gotičeskaja tradicija v ruskoj literature*. M. 2008.
- Tvorogov, O. V. (1995): Skeptičeskij vzgljad na „Slovo“. In: Dmitriev, L. A.; Lichačev, L. S. (u.a. Hgg.). *Ėnciklopedija „Slova o polku Igoreve“*. T. 4. Sankt-Peterburg. 306–411.
- Tynjanov, Jurij N. (1967): *Archaisty i novatory*. Leningrad 1929. (Reprint München).
- Uspenskij, Boris A.; Lotman, Ju. M. (1975): Spory o jazyke v načale XIX v. kak fakt ruskoj kul'tury. In: *Učenyje zapiski Tartuskogo gos. Universiteta*. Vyp. 358. Tartu. 168–322.
- Vacuro, Vadim Ė. (1994a): *Lirika puškinskogo pory. „Ėlegičeskaja škola“*. Sankt Peterburg.
- (1994b): *Arzamas. Sbornik v dvuch knigach*. Kn. 1: *Iz literaturnogo nasledija „Arzamasa“*. Kn. 2: *Memuarnye svidetel'stva. Nakanune „Arzamasa“*. Moskva.
- Wohlleben, Joachim (1990): *Die Sonne Homers. Zehn Kapitel deutscher Homer-Begisterung von Winckelmann bis Schliemann*. Göttingen.
- (1996): Friedrich August Wolfs Prolegomena ad Homerum in der literarischen Szene der Zeit. In: *Poetica* 28. 154–170.
- Zorin, Andrej (2016): *Pojavlenie geroja. Iz istorii emocional'noj kul'tury konca XVIII – načala XIX veka*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie.

Begriffe und Konzepte

Роль вымысла в эстетике Н. М. Карамзина

Н. Д. Кочеткова

Zusammenfassung: Die Rolle der Fiktion in der Ästhetik N.M. Karamzins

Es wird eine Charakteristik der von Nikolaj Karamzin entworfenen Konzeption der Fiktion gegeben, der sich auf Ideen und künstlerische Bilder der Werke Ch. M. Wielands, K. F. Moritz, J. W. Goethes, J.-F. Marmontels und S.-F. de Genlis stützte. Aus der Sicht des Schriftstellers erfordert die Kunst der Fiktion keine abenteuerlichen Ereignisse oder mythologischen Allegorien: Von einem wahren Künstler erwartet er die Konzentration der Aufmerksamkeit auf alltägliche Ereignisse unter Bewahrung der Schönheit der Form. Gegenstand der Analyse sind sowohl direkte Äußerungen Karamzins zur Fiktion als auch verschiedene Formen der in seinen Werken realisierten Fiktionalität.

В детстве Карамзин читал переводные авантюрные романы и сочинения Ф. А. Эмина, которые изобиловали всевозможными вымышленными приключениями: странствия в далекие страны, кораблекрушения, всевозможные испытания, выпадающие главному герою, вставные эпизоды. Спустя много лет в своем автобиографическом произведении «Рыцарь нашего времени» писатель вспоминал о том, как он «впивался, так сказать, всем детским вниманием своим в нескладицу» (Карамзин 1820: 9, 22) этих книг. Такое определение, «нескладица», очевидно, относилось и к слогу, и к содержанию приключенческих романов, в которых авторы давали простор своему вымыслу, нанизывая друг на друга все новые необыкновенные события.

Начиная свою собственную литературную деятельность, писатель ориентировался уже на другой пласт современной ему европейской литературы: сочинения Х. М. Виланда, К. Ф. Морица, И. В. Гете, повести Ж. Ф. Мармонтеля и С. Ф. Жанлис. Для Карамзина было очевидно, что воображение, способность к вымыслу – необходимое качество для писателя.¹ С точки зрения Карамзина, искусство вымысла не предполагает увлечения авантюрами приключениями и мифологическими аллегориями: от истинного художника оно требует сосредоточить свое внимание на событиях обыкновенных, сохраняя при этом изящество формы.

Русского писателя привлекло принципиально новое отношение к античной мифологии в сочинении Морица «Götterlehre, oder Mythologische Dichtungen der Alten» (1791). Рецензируя этот труд, Карамзин обращал внимание на то, что автор «предлагает мифологию не как собрание запутанных аллегорий, но как язык фантазии». К последнему слову было сделано примечание: «Сие греческое слово

¹ В «Московском журнале» Карамзина (1792. Ч. 8. 211–232) помещена, в частности, статья о Виланде из книги Л. Мейстера (Meister) «Charakteristik deutscher Dichter», в которой одним из важнейших достоинств писателя было названо его «смелое и богатое воображение».

принято во все языки, и мы смело можем употреблять его в прозе и в стихах» (О иностранных книгах 1791: 326).

Во время своего путешествия в Европу юный Карамзин посетил И. Г. Гердера, который хвалил ему сочинения Гете и читал некоторые из его стихотворений. При описании этой встречи в «Письмах русского путешественника» приводится в оригинале отрывок из стихотворения «Meine Göttin» («Моя богиня»), позднее переведенного В. А. Жуковским. Предпочтение из всех богинь отдается «находящейся в вечном движении, всегда новой, самой странной дочери Юпитера, его любимице – Фантазии»:

Der ewig beweglichen,
Immer neuen,
Seltsamsten Tochter Jovis,
Seinem Schooskinde,
Der Phantasie <...> (Карамзин 1984: 73)²

Характерно, что из всех прочитанных Гердером стихотворений Карамзин выделил именно это, причем процитировал довольно большой отрывок. Созданный Гете образ, очевидно, произвел столь сильное впечатление на русского писателя, что он использовал его в своем прозаическом этюде «Посвящение кущи», начинающемся словами: «Прекрасная, вечно юная, многообразная, крылатая богиня, цветущая Фантазия! Сию мрачную, уединенную, безмолвную кущу – окропляемую пенистым ручьем, с гранитного утеса ниспадающим – посвящаю тебе, божественная!» (Московский журнал 1791, ч. 3,3: 323). Этюд стилизован под антологическую поэзию, но он важен и для понимания Карамзиным роли вымысла: Фантазия предстает как «утешительница человеков», превращающая «свинцовое бремя жизни в легкое, зефиром несомое перо»; автор называет ее «усладительницей моей жизни» (Московский журнал 1791, ч. 3,3: 325). Вымысел требует от художника искусства, и творческая удача ему дает ни с чем не сравнимое наслаждение, помогающее преодолеть все тяготы жизни. Эта апология Фантазии была новым и важным явлением в русской словесности: писатель отстаивал свое право на свободное творчество, не подчиненное устоявшимся канонам и задачам сервильной литературы (Кулакова 1968: 218–219).

Отказываясь от правил, предписанных теоретиками классицизма, Карамзин ориентировался в известной степени на поэтику Ж.-Ф. Мармонтеля (1723–1799),

2 Ср. перевод В. А. Жуковского (Жуковский 1999: 144):

Венчаю веселую,
Крылатую, милую,
Всегда разнovidную.
Всегда животворную,
Любимицу Зевсову
Богиню – Фантазию.

участника «Энциклопедии» Д. Дидро-Д'Аламбера, включившего свои статьи в обобщающий труд «Элементы литературы» («*Éléments de littérature*», 1787). В «Письмах русского путешественника» автор с большой симпатией отзывается о французском писателе: «Я видел автора прекрасных сказок, который в самом, кажется, легком, в самом обыкновенном роде сочинений умеет быть единственным, неподражаемым: Мармонтеля» (Карамзин 1984: 255). В другом месте «Писем» упоминается и его поэтика.

В труде «Элементы литературы» уделено большое внимание таким понятиям, как «сказка» («*conte*»), вымысел («*fiction*»), «правдоподобность» («*vraisemblance*»). Свои собственные повести Мармонтель называл сказками, имея в виду не близость их к сказке народной, но особенности литературного краткого повествовательного жанра. Говоря о вымысле, писатель полемизировал с теми, кто считал, будто вне мифологии нет никакого изобретения («*il n'y a point d'invention*»; Mar-montel 1787: 3, 434). Особенно важно в связи с этим представление Мармонтеля о правдоподобности повествования: читатель должен поверить вымыслу художника.

Для Карамзина, много переводившего сказки Мармонтеля, не меньшее, чем его теоретические воззрения, а, несомненно, большее значение имела художественная практика французского автора. Но в отличие от Мармонтеля, в творчестве русского писателя обнаруживается известное разграничение между жанрами сказки и повести. В народной сказке он ценит не приключенческую сторону, а поэтический взгляд на мир. Так, в его сочинении «Райская птичка», написанном по мотивам легенды, известной в европейской литературе и проникшей и в древнерусскую литературу и фольклор, рассказывалось, как пение этой птички заставило слушающего ее монаха потерять счет времени. Карамзин сопроводил публикацию следующим замечанием: «Мысль сей пьесы взята из русской народной сказки и показывает, что у нас на Руси давно уже имели понятие о чудесном действии гармонии на сердце человеческое. Я нахожу в сей выдумке нечто пиитическое» (Московский журнал 1791, ч. 3, 4: 198).³

Сказочные элементы явственны в таких сочинениях Карамзина, как «Прекрасная Царевна и счастливый Карла» и, отчасти, «Наталья, боярская дочь». По своему характеру это скорее сказки в духе Мармонтеля и Ш. Перро, но с ориентацией на русскую старину. При этом особая роль здесь отводится рассказчику, который, непосредственно обращаясь к читателю, вводит его в мир своей фантазии. В первом из названных сочинений автор пишет: ««Как могла прекрасная Царевна полюбить горбатого Карлу?» – спросит, или не спросит читатель» (Карамзин 1820: 6, 45). Даже если «читатель не спросит», ему дается объяснение: рассказ о том, как «душевные красоты» Карлы расположили к нему Царевну, придает повествованию некоторую психологическую достоверность, заставляет принять вымысел автора.

В повести «Наталья, боярская дочь» Карамзин сразу предупреждает о том, что, обращаясь к далекому прошлому, он намерен «сообщить любезным читателям одну быль или историю, слышанную <...> в области теней, в царстве воображения, от

3 Об источниках повести см. Крестова 1961: 205–208.

бабушки моего дедушки...» (Карамзин 1820: 6, 101). Отстаивая свое право на вымысел, автор, однако, стремится поддержать создаваемую им иллюзию подлинности своего повествования. Рассказывая о том, как Алексей Любославский тайно увез Наталью из родительского дома, автор делает неожиданное отступление: «...теперь мог бы я представить страшную картину глазам читателей – прельщенную невинность, обманутую любовь, несчастную красавицу во власти варваров, убийц, женою атамана разбойников, свидетельницею ужасных злодейств и, наконец, после мучительной жизни, издыхающую на эшафоте под секирою правосудия, в глазах несчастного родителя; мог бы представить все сие вероятным, естественным, и чувствительный человек пролил бы слезы горести и скорби – но в таком случае я удалился бы от исторической истины, на которой основано мое повествование». (Карамзин 1820: 6, 140). Автор в нескольких словах намечает другое развитие своего сюжета, подсказанное его воображением, и здесь же обрывает себя, стремясь подчеркнуть подлинность своего рассказа. Между тем, все дальнейшее повествование – это тоже игра воображения, направленного по другому руслу. Описывая счастливую встречу Алексея и Натальи с ее отцом, рассказчик заявляет: «Читатель вообразит себе все последующее». (Карамзин 1820: 6, 169). Писатель как бы приглашает читателя в мир своей фантазии.

В других повестях Карамзина, действие которых происходит не в воображаемом сказочном мире или далеком прошлом, а в современности, всячески подчеркивается установка на достоверность. Самая первая повесть писателя «Евгений и Юлия» имеет характерный подзаголовок: «русская истинная повесть». Рассказывая о том, как бедная Лиза была обманута Эрастом, автор восклицает: «Ах! Для чего пишу не роман, а печальную быль?» (Карамзин 1820: 6, 29).

Требование «вероятности», то есть правдоподобия, всегда имело для писателя принципиальное значение. При этом речь шла не просто о достоверности описываемых событий, но о психологической достоверности. Рассказывая о добродетельном поведении Юлии, в одноименной повести, Карамзин отказывался от откровенного дидактизма и предлагал читателю представить себе совсем другое, но также возможное развитие событий: Юлия остается, несмотря на все искушения, верна своему супругу, но она «на тоненький волосок была от того, чтобы сделаться новою Аспазиею, новою Лаисою» (Карамзин 1820: 6, 76). Многообразие и сложность жизненных ситуаций по-разному могут определить поведение человека в тот или иной решающий момент. Карамзин убедительно показывает это, в чем и проявляется психологическая достоверность в его творчестве.

До сих пор исследователи спорят о художественной природе «Писем русского путешественника» Карамзина. Одни считают, что «берлинские впечатления Карамзина надо рассматривать как основанный на фактах отчет» (Panofski 2010: 281).⁴ Другие подчеркивают, что это – произведение художественное, и потому в нем много вымышленного (Baudin 2011: 231). Как нам представляется, дело не только в неточ-

4 Частично это исследование переведено на русский язык А. О. Деминым и Е. Ю. Козиной. См.: Панофски 2011.

ности некоторых датировок и в заимствованиях Карамзина из разных источников при описании каких-то достопримечательностей. Важнее всего стремление писателя передать свое собственное восприятие увиденного в Европе. На протяжении всего повествования происходит сложное переплетение документального пласта и художественного. Для писателя очень важно, чтобы читатель мог представить себе то, что видел путешественник, причем увидеть это *ego* глазами. Слова «воображение», «вообразить», «вообразать» встречаются в «Письмах» очень часто (более 140 раз), как свидетельствует конкорданция к этому произведению Карамзина, составленная японским исследователем Ясуо Ураи (Urai 2000: 210–212). Автор «Писем» нередко обращается к читателям со словами: «Вообразите себе...» или «не можете вообразить, как...». Иногда, отклоняясь от описания своего путешествия, Карамзин включает в текст небольшие этюды, созданные его воображением. Так, рассказывая о посещении древнего замка в Штаргарде, он рисует картину жизни в этом замке: «Тут, в высоком тереме, сидели мать и дочь за пальцами и поглядывали в окно, когда муж и отец, как голодный лев, рыскал по лесам и полям, ища добычи. «Едет! Едет!» – кричали они, и мосты гремели и опускались – гремели и опять подымались <...>» (Карамзин 1984: 30–31). Одна картина сменяется другой, но путешественник, подобно Йорику Л. Стерна, внезапно прерывает себя словами: «Стой, воображение!» Знаменательно и завершение «Писем», которые автор называет своими «эскизами»; «Загляну, и увижу, каков я был, как думал и мечтал <...>» (Карамзин 1984: 388). «*Китайские тени* воображения» – очень важный компонент всего произведения, построенного при этом на документальной основе.

В литературном вымысле Карамзин неизменно ценил возможности игры. Пример игры воображения представляет собой «сказка для детей» «Дремучий лес» (1794), написанная на «заданные слова». ⁵ Автору было предложено использовать следующие произвольно выбранные слова: «Балкон, лес, шар, лошадь, хижина, луг, малиновый куст, дуб, Оссиан, источник, гроб, музыка». При этом «все сии слова надлежало поместить в пиесе одно за другим в том порядке, в котором они были заданы» (Карамзин 1820: 6, 86). Демонстрируя свое искусство вымысла, писатель успешно выполняет эти условия.

Игра фантазии присутствует и в повести «Афинская жизнь», написанной не без влияния немецкого филэллинизма Гердера и Морица (Лаппо-Данилевский 2010: 223–231). Автор как бы приглашает читателя принять вместе с ним участие в воображаемом путешествии в древнюю Грецию: «...завертываюсь в пурпурную мантию (разумеется в воображении) – покрываю голову большою, распущенною шляпою и выступаю в Альцибиадовских башмаках, ровным шагом, с философскою важностию – на древнюю Афинскую площадь» (Карамзин 1820: 7, 64). Читатель становится зрителем, перед которым проходит целый ряд картин, созданных авторской фантазией. В конце повести иллюзия развеивается: «Мечта! Мечта! Я сижу один в сельском кабинете своем, в худом шлафроке и не вижу перед собою ничего, кроме догорающей свечки, измаранного листа бумаги и гамбургских газет, которые

5 См. об этом Тираспольская 2009: 266–286 и Тираспольская 2007: 112–122.

завтра поутру <...> известят меня об ужасном безумстве наших просвещенных современников» (Карамзин 1820: 7, 90). Читатель может быть не столько раз-очарован исчезновением пленительной иллюзии, сколько восхищен мастерством автора, сумевшего создать ее с помощью ряда живописных деталей.

Стихотворение «К бедному поэту» (1796) Карамзин завершал строками:

Кто может вымышлять приятно,
 Стихами, прозой, – в добрый час!
 Лишь только б было вероятно.
 Что есть поэт? Искусный лжец;
 Ему и слава и венец! (Карамзин 1966: 195)

Эта поэтическая декларация навлекала на писателя упреки в стремлении уйти от реальности в мир воображаемый. Упреки подкреплялись и ссылкой на слова писателя к своему другу И. И. Дмитриеву: «Поэт имеет две жизни, два мира: если ему скучно и неприятно в существенном, он уходит в страну воображения и живет там по своему вкусу и сердцу» (Карамзин 1866: 69).

По мнению немецкого исследователя Манфреда Шруба, «этим стихотворением Карамзин совершил очередной шаг в переходе от *Regelpoetik* – нормативной поэтики классицизма к *Geniepoetik* – поэтике гения и гениальности в духе “Бури и натиска”» (Шруба 2006: 307) Важно, однако, что декларация Карамзина-поэта возникла уже тогда, когда он в предыдущие годы по-своему решал проблему художественного вымысла в своей прозе.

Приступив к занятиям историей, писатель по-новому оценил роль вымысла. Долг историка требовал максимальной документированности в повествовании. В «Вестнике Европы» читателям были помещены две публикации Карамзина: повесть «Марфа-Посадница, или Покорение Новгорода» и «Известие о Марфе-Посаднице, взятое из Жития св. Зосимы». Характер Марфы был представлен совершенно по-разному. В повести, где автор имел право на вымысел, создавался идеализированный образ Марфы, героической защитницы вольного Новгорода. Читатель же мог сравнить тексты обоих сочинений, оценив и точность Карамзина-историка, и художественное мастерство Карамзина-писателя.

Обе стороны его таланта счастливо соединились при написании «Истории государства Российского». Умение «раскрасить», по выражению самого автора, картины прошлого, не погрешая против исторической истины, сообщило его труду ту увлекательность, которую находили в нем читатели многих поколений, как отечественных, так и зарубежных. «История» Карамзина, на которой «возрос» Достоевский и многие другие русские писатели, стала неотъемлемой частью русской словесности.

Об искусстве художественного вымысла, присущем Карамзину и проявившемся в самых разных жанрах, прекрасно написал один из его ближайших преемников, К. Н. Батюшков, в стихотворении «Мои Пенаты» (1811) назвавший писателя «Фантазии небесной давно любимым сыном» (Батюшков 1885: 137).

Литература

- Батюшков, Константин Н. (1885): *Сочинения*. Изд. П. Н. Батюшковым. Т. 1. Санкт-Петербург.
- Жуковский, Василий А. (1999): *Моя богиня*. // Жуковский, В. А. *Полное собрание сочинений и писем в 20 томах*. Т. 1. Москва.
- Карамзин, Николай М. (1820): *Сочинения*. Изд. 3-е, исправленное и умноженное. Москва.
- (1866): *Письма к И. И. Дмитриеву*. Санкт-Петербург.
- (1966): *Полное собрание стихотворений*. Вступ. статья, подготовка текста и примечания Ю. М. Лотмана. Москва, Ленинград.
- (1984): *Письма русского путешественника*. Издание подготовили Ю. М. Лотман, Н. А. Марченко, Б. А. Успенский. Ленинград.
- Крестова, Л. В. (1961): *Древнерусская повесть как один из источников повестей Карамзина*. // *Исследования и материалы по древнерусской литературе*. Москва.
- Кулакова, Л. И. (1968): *Очерки истории русской эстетической мысли XVIII века*. Ленинград.
- Лаппо-Данилевский, Константин Ю. (2010): *О филэллинизме Н. М. Карамзина*. // *Художественный перевод и сравнительное изучение культур*. (Памяти Ю. Д. Левина). Санкт-Петербург. 223–231.
- О иностранных книгах (1791). *О иностранных книгах. Богоучение, или Баснословные повествования древних*. // *Московский журнал*. Ч. 2. Кн. 3. Москва.
- Панофски, Герда (2011): *Приезд Карамзина в Берлин и его встреча с русским ветераном в Потсдаме. Факты вместо вымыслов*. // *XVIII век. Сборник 26: Старое и новое в русском литературном сознании XVIII века*. Санкт-Петербург. 264–287.
- Тираспольская, А. Ю. (2007): *О разновидностях игры с читателем в повести-сказке Н. М. Карамзина «Дремучий лес» (1794)*. // *Литературная культура XVIII века*. Под ред. П. Е. Бухаркина и Е. М. Матвеева. Санкт-Петербург. 112–122.
- (2009): *О принципе игры с читателем в повестях Н. М. Карамзина*. // *Литературная культура России XVIII века*. Вып. 3. Под редакцией П. Е. Бухаркина, Е. М. Матвеева, А. Ю. Тираспольской. Санкт-Петербург. 266–286.
- Шруба, Манфред (2006): *Поэтологическая лирика Н. М. Карамзина*. // *XVIII век. Сборник 24*. Санкт-Петербург. 296–311.
- Baudin, R. (2011): *Nikolai Karamzine à Strasbourg. Un écrivain-voyageur russe dans l'Alsace révolutionnaire (1789)*. Strasbourg.
- Marmontel, Jean-François (1787): *Oeuvres complètes*. Edition revue et corrigée par l'Auteur. Т. 3. *Éléments de littérature*. Paris.
- Panofsky, Gerda S. (2010): *Nikolai Mikhaïlovich Karamzin in Germany. Fiction as Facts*. Wiesbaden.
- Urai, Yasuo (ed.) (2000): *A Lemmatized Concordance to Letters of a Russian Traveler of N. M. Karamzin*. With Foreword by R. L. Belknap and C. H. Whittaker. Sapporo.

Uneindeutigkeit in der polnischen Dichtung nach 1800

Andrea Meyer-Fraatz

Резюме: Неоднозначное в польской лирике раннего XIX века

В статье предпринимается попытка показать, что амбигуитет или неоднозначность представляет собой существенный признак романтической поэзии, что делает романтические художественные тексты современными – в смысле «открытого произведения» в понимании У. Эко. Двусмысленное и неоднозначное – часть романтических поэтологических теорий, как у Ф.Шлегеля, так и у польских теоретиков романтизма. Наиболее «однозначно» принцип неоднозначности выражается в произведениях А. Мицкевича. В сочинениях, написанных еще в Российской империи, эта неоднозначность выполняет функцию мимикрии, которая становится лишней в текстах, созданных в эмиграции. Тем не менее, и поздняя «лозаннская лирика» выделяется неоднозначностью в том смысле, что возможны разные ее интерпретации. Можно сказать, что значение Мицкевича для польской литературы состоит не только в распространении романтизма, но также в том, что посредством постоянно осуществляемой неоднозначности художественных текстов он открыл польской литературе путь в современность.

1

Alexander Baumgarten, der Begründer der Ästhetik als Wissenschaft von der niederen, d.h. sinnlichen Erkenntnis, unterscheidet im dritten Teil seiner „Metaphysik“, „Psychologie“, im Abschnitt II die ästhetische Erkenntnis von der „höheren“ logischen, als „das VERMÖGEN, etwas dunkel und verworren oder undeutlich zu erkennen“ (§ 520, Baumgarten 2011: 277).¹ Dementsprechend formuliert er: „Eine nicht deutliche Vorstellung heißt SINNLICHE VORSTELLUNG“² (§ 521, Baumgarten 2011: 277) und schließt den Abschnitt mit den Worten: „Die Wissenschaft der sinnlichen Darstellung ist die ÄSTHETIK (die Logik des unteren Erkenntnisvermögens, die Philosophie der Grazien und der Musen, die untere Erkenntnislehre, die Kunst, schön zu denken, die Kunst des Analogons der Vernunft)“³ (§ 533, Baumgarten 2011: 283). Mit Baumgartens Ästhetik wird nicht nur eine neue philosophische Disziplin begründet; ihrer Definition nach beschäftigt sich diese Disziplin mit dem Undeutlichen, also Uneindeutigen, das als elementares Merkmal künstlerischen Schaffens aufgefasst werden kann. Auf Baumgarten bauen die noch der Aufklärung angehörigen Theoretiker auf, die, wie etwa Kant in der Kritik der

1 „FACULTAS obscure confuseque seu indistincte aliquid cognoscendi“ (§ 520, Baumgarten 2011: 276).

2 „Repraesentatio non distincta SENSITIVA vocatur“ (§ 521, Baumgarten 2011: 276).

3 Scientia sensitive cognoscendi et proponendi est AESTHETICA (logica facultatis cognoscitivae inferioris, philosophia gratiarum et musarum, gnoseologia inferior, ars pulcre cogitandi, ars analogi rationis). (§ 533, Baumgarten 2011: 282).

Urteilkraft, das Prinzip der ästhetischen Autonomie postulieren⁴ und damit den Weg für die Ablösung von der Regelpoetik und schließlich dem Geniekult der Romantik ebnen.⁵

Gerade in den poetologischen Schriften der Romantiker trifft man immer wieder auf Formulierungen, die das Uneindeutige eher implizit als explizit zum Kern romantischer Dichtungsauffassung machen. So heißt es etwa bei Friedrich Schlegel in der „Theorie des Romantischen“: „Wenn aber die Phantasie mit schöner Sentimentalität verbunden [wird,] dann entsteht das Romantische, in diesem findet sich das Tragische und Comische verbunden[,] vermischt[,] verschmolzen[,] nie rein gesondert – obgleich diese reinen Sonderungen gleich mehr möglich und statthaft sind“ (Schlegel 2006: 45). Fast schon explizit findet sich das Uneindeutige in Schlegels Polemik „Über die Unverständlichkeit“ (vgl. Schlegel 1967, II: 363–373), ein Text, der, obgleich er Ironie vor allem praktisch anwendet, auch immer wieder als theoretische Begründung der romantischen Ironie⁶ angeführt wird (vgl. z.B. Prang 1972: 13). Dieser ebenfalls von Friedrich Schlegel begrifflich geprägte Terminus betrifft die Selbstreflexion der Literatur, d.h. die Gleichzeitigkeit der Erzeugung von Illusion und ihrer Brechung, eines Kunstwerks und der Offenlegung der künstlerischen Verfahren,⁷ mit anderen Worten, die Literatur erhält eine zusätzliche Bedeutungsebene, sie wird uneindeutig oder ambig. Motive wie das des Doppelgängers, des Vampirs bzw. Wiedergängers, des byronistischen zerrissenen Helden, literarische Masken, das Grotteske als ästhetische Kategorie – all diese inzwischen zum Handbuchwissen gehörenden Merkmale romantischer Dichtung (vgl. z.B. Zgorzelski 1994) haben gemein, dass sie für das Uneindeutige, das Ambige stehen: für zwei Seiten eines Charakters, für das weder tot noch lebendig Sein, für die Annahme einer anderen Identität bei gleichzeitiger Wahrung der eigenen, für die Gleichzeitigkeit des Disparaten. Darüber hinaus entsteht Ambiguität insbesondere in der Lyrik durch ihre Zyklisierung. Aufgrund des Doppelstatus des Einzelgedichts als eigenständigem Text und als Bestandteil eines Textes zweiter Ordnung kann es je nach Akzentuierung unterschiedlich deutbar sein.⁸

Ambiguität⁹ in literarischen Texten hat es bereits in der Antike gegeben und findet sich vermehrt im Barockmanierismus, etwa in Gestalt des *Concetto*.¹⁰ Diese Formen der aus-

4 „[...] wenn wir dem reinen, uninteressirten [!] Wohlgefallen im Geschmacksurtheile [!] dasjenige, was mit Interesse verbunden, entgegensetzen [...]“ (§ 2, Kant 1968/2000: 205).

5 Eine ausführlichere Darstellung der Entwicklung der ästhetischen Autonomie infolge von Kants Postulat des interesselosen Wohlgefallens findet sich bei Jung 1995: 65–71.

6 In Anwendung auf die polnische Romantik vergleicht Thomas Grob Schlegels Ironie-Konzept mit demjenigen Maurycy Mochnackis (vgl. Grob 2007: 262 ff.); German Ritz (2010) untersucht die romantische Ironie vor allem an Beispielen von Mickiewicz und Słowacki.

7 Entsprechend dargelegt in den Lyzeumsfragmenten 42 und 108 sowie den Athenäumsfragmenten 116 und 238 (vgl. Schlegel 1967: 152, 160, 182 f. u. 204).

8 An dieser Stelle kann lediglich auf einige grundlegende, aus der Slavistik hervorgegangene Werke zur Theorie des literarischen Zyklus verwiesen werden, etwa Ibler 1988, Poyntner 1988, Fieguth 1998.

9 In den vergangenen fünf bis zehn Jahren sind vermehrt Untersuchungen zur sprachlichen, literarischen und kulturellen Ambiguität entstanden. Als grundlegend seien vor allem Berndt/Kammer 2009, Bauer et al. 2010, Krieger 2010 sowie Krieger 2018 genannt.

10 Zum Barockmanierismus, insbesondere zur Doppelkodierung des *Concetto*, vgl. Lachmann 1983: 95ff.

schließlich sprachlichen Ambiguität lassen sich jedoch disambiguieren. Eine scharfsinnige Metapher, die mit der Doppeldeutigkeit eines bestimmten Wortes spielt, ist auf die „Auflösung“ des in ihr verborgenen Rätsels geradezu angewiesen. Anders verhält es sich in der Romantik, wenn es gar nicht mehr auf Disambiguierung ankommt, sondern auf das Gegenteil, die Gleichzeitigkeit und Unauflöslichkeit des Disparaten, nicht zuletzt eines nicht bis zum Schluss ausdeutbaren Rests, der das Kunstwerk im Sinne Schlegels „unverständlich“ macht bzw. moderner ausgedrückt öffnet für zahlreiche Interpretationen.

Der Arabist Thomas Bauer, der „Eine andere Geschichte des Islams“ als „Kultur der Ambiguität“ beschrieben hat, geht davon aus, dass „die vormoderne europäische Literatur“ in der Barockzeit „ihren Höhepunkt an Ambiguitätstoleranz erreicht hat“ (Bauer 2011: 32), anschließend aber, bedingt durch die Bestrebungen der Aufklärung nach Klarheit, bis ins späte 19. Jahrhundert ambiguitätsfeindlich gewesen sei. Dass Bauer die europäischen Kulturen nur oberflächlich im Blick hat, zeigt sich daran, dass er die der Aufklärung entspringende Ästhetik Baumgartens, die, wie eingangs erwähnt, das Ästhetische gerade als das Uneindeutige bestimmt, ignoriert. In der Tat ist es die Zeit um 1800, zu der im westlichen Europa, nicht zuletzt dank der Begründung der Ästhetik als Wissenschaft durch den Aufklärer Baumgarten, mit der ästhetischen Autonomie zugleich auch eine Ästhetik des Uneindeutigen und Ambigen zur Grundlage romantischer Literatur wird.

2

Es ist bekannt, dass neben dem poetischen Werk Byrons insbesondere die theoretischen Schriften deutscher Romantiker die polnische Romantik geprägt haben. Zwar geht man davon aus, dass Adam Mickiewicz mit Theoretikern der Aufklärung und der Romantik lediglich durch Vermittlung seines Lehrers Grodek an der Universität Wilna bekannt wurde (vgl. Namowicz 2000: 56 f.), während sich Mochnacki oder Brodziński mit den deutschen Theoretikern im Original auseinandergesetzt haben dürften. In seinem den ersten Gedichtband einleitenden Essay „O poezji romantycznej“ skizziert Mickiewicz (1955, V: 185–204) zunächst eine Geschichte der europäischen Literaturen im Hinblick auf ihren Beitrag zur romantischen Literatur und betont am Schluss, vor allem mit Blick auf die deutsche Literatur, dass Klassisches und Romantisches nicht immer klar zu trennen seien; zahlreiche Werke ließen sich auf diese Weise nicht fassen. Daraus schließt er, dass es für die Poetik „allgemeine und unbestimmte Einteilungen“¹¹ gebe. So wie Tasso und Goethe romantischen Geist mit klassischem Stil verbänden, zeichne sich die gegenwärtige Poetik durch Vielfältigkeit aus. Mit der Volksdichtung als Vorbild verknüpft Mickiewicz bewusst mündliche und schriftliche Tradition bzw. niedere Gattungen und hohe Literatur und würdigt schließlich die Ballade als volksverbundene Gattung. Goethe hatte zuvor die Ballade bereits mit einem Ur-Ei verglichen, da sie – man könnte sagen, im Einklang mit der von Mickiewicz beschworenen Vielfalt – die drei Grundgattungen Epik, Lyrik und Dramatik in sich vereine (vgl. Goethe 1981: 400) und damit, so lässt sich daraus schließen, eine

11 „[...] dla poetyki podziały ogólne i nieoznaczone“ (Mickiewicz 1955, V: 200). Übersetzungen polnischer Zitate ins Deutsche hier und im Folgenden von Verf.

ambige Gattung par excellence darstellt. Merkmale dieser Gattung wie etwa eine Dialogstruktur überträgt Mickiewicz später auch auf seine Sonette. Den Doppelcharakter der polnischen romantischen Lyrik allgemein fasst Czesław Zgorzelski (1994: 478) mit den Worten zusammen: „Chce być wyrazem zarówno świata wewnętrznego jednostki, jak i sfery przeżyć zbiorowych“.¹² Einen solchen Dualismus erkennt Zgorzelski auch auf der stilistischen Ebene, der die romantische Dichtung oszillieren lässt zwischen einer (stilisierten) Einfachheit folkloristischer Muster und einer kunstvollen Erzeugung emotionalen Pathos. Zwischen diesen beiden Polen, denen sich eine Reihe von Werken eindeutig zuweisen ließen, gebe es zahlreiche Texte, die beide Extreme in sich vereinten.

Zbigniew Majchrowski zitiert Maurycy Mochnackis Verständnis von Schellings transzendentalen Idealismus mit den Worten aus dessen Abhandlung „O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym“¹³, um das Motiv des Doppelgängers in der romantischen Literatur philosophisch zu untermauern:

Jestestwo nasze w myśli się odbija. Odbijając się w myśli, rozdziela się na dwoje. Myśl jest istotą naszej istoty, nosi na sobie nasz cień, nasze podobieństwo, nasz obraz. Ten cień wewnątrz nas się rozpociera. W myśli mamy grunt pod sobą, mamy wewnątrz nas ujęcie samych siebie – toż środkowy niejako punkt całej sfery bytu naszego. Myśl jest jako czyste zwierciadło; co ukazesz, to się też w niej ukaze. Patrząc wewnątrz nas, widzimy samych siebie, wiemy samych siebie: dla samych siebie stajemy się przedmiotem *widzenia* i niejako rzeczą odzielną. – Póki nie przyjdziemy ku temu *rozdwojeniu*, póty nie mamy jestestwa.¹⁴ (Mochnacki, zit. nach Majchrowski 1994: 885)

Das Doppelgängermotiv berührt also das Wesen des Menschen selbst, und die Literatur wird auf diese Weise zum Mittel der, wie es Baumgarten bereits formulierte, „sinnlichen Erkenntnis“ im wahrsten Sinne des Wortes.

Auch Kazimierz Brodzińskis Ausführungen zur Romantik aus dem Jahr 1818 verdeutlichen den Doppelcharakter ihrer literarischen Werke, etwa wenn er auf den Ursprung der Ballade in der Troubadourdichtung eingeht und sie als Verbindung von orientalischem Stil und christlichem Rittertum charakterisiert. Das Uneindeutige kommt bei ihm implizit zur Geltung, wenn er die Poesie als unerschöpflich wie den Menschen bezeichnet: „Poezja zaś jest, jak człowiek, zawsze coś do odgadnienia zostawująca!“¹⁵

12 Sie möchte Ausdruck sowohl des individuellen Innenlebens sein als auch der Sphäre kollektiver Erlebnisse.

13 Über die polnische Literatur im 19. Jahrhundert.

14 Unser Sein spiegelt sich im Gedanken. Durch die Spiegelung im Gedanken teilt es sich in zwei Teile. Der Gedanke ist das Wesen unseres Wesens, trägt unseren Schatten, unser Ebenbild, unser Bild. Dieser Schatten breitet sich in uns aus. Im Gedanken haben wir einen Grund unter uns, haben wir in uns einen Begriff von uns – das ist gewissermaßen der Mittelpunkt unseres ganzen Seins. Der Gedanke ist wie ein reiner Spiegel; was du zeigen wirst, das wird sich in ihm zeigen. In uns blickend, sehen wir uns selbst, erkennen wir uns selbst: Für uns selbst werden wir zum Gegenstand des *Sehens* irgendeiner einzelnen Sache. – Solange wir nicht zu dieser *Entzweiung* kommen, haben wir kein Wesen.

15 Die Poesie ist also wie ein Mensch, indem sie immer etwas Rätselhaftes zurücklässt.

(Brodziński [1918]: 76). Den Begriff der Unvollendetheit möchte er in dem Sinne verstanden wissen, dass in der romantischen Dichtung immer etwas unausgesprochen bleibe: „to jest: kiedy poeta nie stara się wymownie przeświadczać o stanie czucia, ale obraz tylko jego wystawi, abyśmy je z nim dzielili“¹⁶ (Brodziński [1918]: 80). Dies impliziert auch, dass die nicht ausdrücklich zur Sprache gebrachten Gefühle in der metonymischen oder auch metaphorischen Darstellung unterschiedlich deutbar, also uneindeutig sind. Schließlich fordert Brodziński im Anschluss an einen Überblick über die polnische Literatur von der Renaissance bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts dazu auf, die Vorzüge der französischen mit denen der deutschen Literatur zu vereinen, wobei er zuvor dem Los der eigenen Nation eine ganz besondere Bedeutung hat zukommen lassen: „Cudowne losy naszej ojczyzny są wielkiem polem dla poezji“¹⁷ (Brodziński [1918]: 128).

3

Diese eher willkürlich herausgegriffenen Zeugnisse deutscher und polnischer romantischer Poetiken können nur grob skizzieren, wie das Uneindeutige und das Ambige zum Wesenskern romantischer Dichtung werden. Während die deutsche Romantik in der Tat um 1800 ihre zentralen theoretischen Positionen hervorbringt, erfolgt die Rezeption deutscher Romantiker in Polen freilich zeitlich versetzt. Mickiewicz oben zitierte Ausführungen zur Romantik leiten seinen ersten Gedichtband „Ballady i romanse“ (Balladen und Romanzen) von 1822 und damit die Romantik in Polen überhaupt ein. Seine ersten literarischen Werke entstehen auf dem Boden des russischen Imperiums, teils im russischen Teilungsgebiet Litauen, teils im russischen Kernland, und selbst seine in der Emigration geschriebenen Hauptwerke „Dziady, cz. III“ (Die Ahnenfeier, Teil III) und „Pan Tadeusz“ (Herr Tadeusz) beziehen sich auf die Situation Polens und Litauens unter russischer Herrschaft. In Mickiewicz's Werk zeigt sich am deutlichsten die Bandbreite von Verfahren des Ambigen, die für die europäische Romantik allgemein kennzeichnend sind und sie als Beginn der ambigen Kultur der Moderne markieren. In der Regel hängen sie eng mit der Erfordernis zusammen, unter fremder Herrschaft eine Camouflage des eigentlich Gemeinten zu betreiben. Wie Rolf Fieguth (1998: 61–226) überzeugend dargelegt hat, ist es in allen Gedichtbänden und selbst in den „Zdania i uwagi“ (Meinungen und Bemerkungen) immer auch das Prinzip der Zyklisierung, das eine zweite Bedeutungsebene erzeugt, selbst dann, wenn die Gedichte der jeweiligen Bände nicht offenkundig als Zyklen deklariert sind, wie etwa im ersten Band, „Poezye“ (Gedichte).

Die Gedichte des ersten veröffentlichten Bandes (Mickiewicz 1955, I: 101–175) sind auf den ersten Blick rein folkloristischer und emotionaler Natur. Abgesehen von der Nachdichtung von Schillers Ballade „Der Handschuh“ (Rękawiczka; vgl. Mickiewicz 1955, I: 140–142), handelt es sich weitestgehend um künstlerische Transformationen folkloristisch überlieferter Texte bzw. Motive. Wenn auf diese Weise die eigene volkstümliche Tradition betont wird, stellt dies gleichzeitig auch eine implizite Selbstbehaup-

16 [...] das heißt: wenn der Dichter sich nicht bemüht, ausdrücklich den Gefühlszustand zu bezeugen, sondern sein Abbild herauskehrt, damit wir es mit ihm teilen.

17 Das wunderbare Los unseres Vaterlandes ist ein weites Feld unserer Poesie.

tung gegenüber der fremden Macht dar, die zwar noch nicht das Polnische als Amts- und Bildungssprache in Frage stellt, jedoch mit dem Statthalter Novosil'cev, mit dem in der Vorrede des dritten Teils der „*Dziady*“ eigens abgerechnet wird (vgl. Mickiewicz 1955, III: 123 ff.), eine scharfe Kontrolle jeglicher patriotischer Bestrebungen verkörpert. Fieguth spricht von der kryptopatriotischen Funktion zumindest einiger Balladen (1998: 99 ff.) sowie in den Sonetten (1998: 173–176), paradoxerweise auch der Schiller-Nachdichtung „*Rękawiczka*“, deren „fremdes“ lyrisches Subjekt ebenso wie die übrigen durch Zyklisierung zum Bestandteil des „kollektiven“ zyklischen Subjekts wird.

Dabei ergibt sich eine besondere Spielart des Ambigen in Mickiewiczs Übertragungen, und zwar nicht nur in der Ballade „*Rękawiczka*“. Mickiewicz gelingt es immer wieder, auch im Zyklus „*Sonety*“, wenn er Petrarca übersetzt,¹⁸ sich die Texte so anzueignen, dass sie gewissermaßen sowohl den Ausgangstext in polnischer Sprache repräsentieren als auch ein genuines Gedicht des Nachdichters darstellen. Sie sind also gleichermaßen fremde wie eigene Texte und stellen einen genuinen Bestandteil der jeweiligen zyklischen Komposition dar, wobei sich durch den Bezug auf den Ausgangstext eine weitere Bedeutungsebene öffnet, die über die Ambiguität von Einzeltext und Zyklusbestandteil hinausgeht.

Die immer wieder beschworene Bedeutung des Mittelalters für die romantische Dichtung erfüllt bei Mickiewicz nicht zuletzt eine Funktion der Mimikry (Kirschbaum 2009: 212 f.), insofern als aktuelle Probleme in ein historisches Gewand gekleidet und die betreffenden Werke damit zweideutig werden. Deutlicher noch als in den folklorisierenden „Balladen und Romanzen“, von denen einige auch den Kampf Polens gegen die Kiever Rus' thematisieren, lässt sich dies in den Versepen beobachten. Wenn Mickiewicz sich in „*Grażyna*“ und „*Konrad Wallenrod*“ auf das litauische Mittelalter bezieht, dann steht der Konflikt Polen-Litauens mit dem Deutschen Orden stellvertretend für den aktuellen Konflikt mit den Teilungsmächten, im Falle Mickiewiczs in erster Linie mit dem Russischen Imperium. Wie Uffelman (2012: 269 ff.) gezeigt hat, entspricht das Paradox zwischen der Annahme der Identität der herrschenden Macht (Wallenrod als Ordensritter) und der gleichzeitigen Abweichung von ihr (Wallenrod als Verräter) dem Mimikrybegriff der Postcolonial Studies.¹⁹ Bezeichnenderweise verzichtet Mickiewicz auf eine solche Camouflage im dritten Teil der *Dziady*, den er bereits in der Emigration schreibt und veröffentlicht und in dem er Russland offen attackiert.

Ambiguität findet in den Wilnaer *Dziady* ihren Ausdruck vor allem in Doppelgängerfiguren, Wiedergängern und allgemeinen Antinomien, die unaufgelöst bleiben. Maj-

18 Zur Petrarca-Rezeption Mickiewiczs s. z.B. Meyer-Fraatz 2003, Fischer 2008.

19 Inwiefern es zu Mickiewiczs Zeiten angemessen ist, mit Blick auf die Teilungsmächte von einer Situation der Kolonialisierung zu sprechen, ist eine andere Frage, die an dieser Stelle nicht erörtert werden kann. Verwiesen sei auf die Auseinandersetzung mit Einwänden gegen die Betrachtung des geteilten Polens als kolonialisiertes Land bei Uffelman (2007: 91 ff.). In „*Konrad Wallenrod*“ handelt es sich Uffelman zufolge zudem um eine doppelte Mimikry, denn durch die fremde Herkunft Wallenrods kann Litauen quasi als „eigener Orient“ im Sinne eines „eigenen“ Fremden verstanden werden (vgl. Uffelman 2012: 284 ff.). Das Bindeglied stellt in diesem Fall die Ballade „*Alpuhara*“ dar: „Wie die Mauren als Orientalen im Okzident auftraten, so fungieren die Litauer als Orientalen des katholischen Polens“ (ebd.: 288).

chrowski (1994: 886) verweist in seinem Handbuchbeitrag zum Doppelgängermotiv in der Literatur etwa auf den Monolog der Jungfrau in *Dziady, cz. IV* (Die Ahnenfeier, Teil IV), die sich nach einer Zwillingseele sehnt, was durch den Spiegel als Requisite unterstrichen wird (vgl. Mickiewicz 1955, III: 101), ähnlich auch in der von einem Kind gesungenen Ballade vom verzauberten Jüngling „*Młodzieniec zaklęty*“, der vor einem Spiegel an einer Kette hängt und der den Spiegel schließlich zum Werkzeug seines Selbstmordes macht (indem er den Spiegel küsst, versteinert er vollends, vgl. Mickiewicz 1955, III: 110); zudem wird in dieser Ballade auch wieder das Motiv des Kampfes der Litauer gegen die Ordensritter aufgerufen (vgl. ebd.: 108), ein weiteres Indiz dafür, dass selbst die frühen *Dziady* durchaus schon eine patriotische Funktion erfüllen.

Das Einleitungsgedicht des zweiten Teils der *Dziady*, „*Upiór*“ (Vampir; vgl. Mickiewicz 1955, III: 7–10), thematisiert bereits mit dem Titel eine ambige Erscheinung, ein Wesen, das gleichermaßen tot und lebendig ist, was durch die paradoxe chiasmatische Komposition des dritten Verses der ersten Strophe stilistisch unterstrichen wird: „*Na świecie jeszcze, lecz już nie dla świata*“²⁰ (Mickiewicz 1955, III: 8), abgewandelt wiederholt in der dritten Zeile der vierten Strophe: „*Na świecie znowu, ale nie dla świata*“²¹ (ibd.). Damit wird die Natur des Wiedergängers präzisiert, die zuvor wiederum als Paradox beschrieben worden ist: „*Pierś znowu tchnęła, lecz pierś lodowata, / Usta i oczy stanęły otworem*“²² (ibd.). Dieser Vampir, der am Allerseelenabend erscheint und wieder in sein Grab verschwindet, findet sein Pendant im ungerufenen Geist am Ende des Stücks, ohne dass jedoch eine Identität behauptet werden kann. In dieser nur angedeuteten Beziehung beider Figuren besteht wiederum ein Element des Uneindeutigen dieses Textes. Entfaltet wird die Thematik im vierten Teil, in welchem sich der Einsiedler, der den Priester am Allerseelenabend heimsucht, schließlich als Wiedergänger Gustaws, des Selbstmörders erweist. Bezeichnend ist auch seine Vorstellung, bei der die Kinder ihn sofort als Leiche und Vampir identifizieren, der Einsiedler sich aber zunächst nur metaphorisch als tot bezeichnet: „*Umarły?.. O nie! Tylko umarły dla świata! / Jestem pustelnik, czy mnie rozumiecie?*“²³ (Mickiewicz 1955, III: 40). Hier haben wir es mit einer scheinbaren Vereindeutigung, jedoch mit den Mitteln der Ambiguierung zu tun: Es erweist sich am Schluss des Dramas, dass Gustaw, der sich nun explizit als Selbstmörder zu erkennen gibt, tatsächlich die Welt wieder verlassen muss.

Schließlich kommt in der Umbenennung Gustaws in Konrad im dritten Teil der *Dziady* (vgl. Mickiewicz 1955, III: 133) und dem Verweis auf Konrad Wallenrod erneut eine Ambiguität ins Spiel: Konrad wird zum Doppel- und Wiedergänger Gustaws, der nun jedoch am Schicksal des polnischen Volks und nicht mehr an privatem Liebeskummer leidet und nach seinem Exorzismus dazu begnadigt wird, unter den nach Russland verbannten Polen leben zu müssen. Doch nicht erst jetzt erhält das Poem, wie es im Untertitel bezeichnet wird, eine patriotische Sendung, sondern bereits durch die Schilderung der weiß-

20 Auf der Welt noch, doch schon nicht mehr für die Welt.

21 Wieder auf der Welt, aber nicht für die Welt.

22 Seine Brust atmete erneut, aber die Brust war eisig/ Mund und Augen standen offen.

23 Tot?.. O nein, nur für die Welt gestorben!/ Ich bin ein Einsiedler, versteht ihr mich?

russisch-litauischen Volksbräuche in den früheren Teilen, die scheinbar nur von Liebeskummer handeln, kommt ein subversives Element zum Tragen. Die Einbettung der Problematik einer enttäuschten Liebe in die rituelle Ahnenfeier lässt sich bereits als Leiden auch am unterdrückten eigenen Volk deuten, das erst in dem im Exil geschriebenen dritten Teil explizit gemacht werden kann.

Ambiguität prägt die Sonette beider Zyklen, sowohl der erst später so genannten „Odessaer Sonette“ als auch der Krimsonette (Mickiewicz 1955, I: 233–276), auf mehreren Ebenen. So haben wir es im Zyklus der Odessaer Sonette, wie bereits erwähnt, mit dem Phänomen der Nachdichtung von zwei Sonetten Petrarcas zu tun, die durch Verweise auf den eigenen biographischen Hintergrund zugleich zu Gedichten Mickiewiczs werden, zumal sie auch in den Zyklus integriert sind. Seinen Höhepunkt findet das Uneindeutige jedoch in den Krimsonetten. Bereits im ersten Sonett, „Stepy Akermańskie“ (Die Steppen von Akerman; vgl. Mickiewicz 1955, I: 259), treffen wir auf eine thematische Ambiguität: Das lyrische Subjekt bewegt sich auf einem Wagen durch die Steppe, die durch Metaphern und Vergleiche einem Meer gleichgesetzt wird. Diesem Eingangssonett schließen sich drei Sonette (II, III, IV) an, die tatsächlich die Überfahrt über das Meer thematisieren (vgl. ebd., 260–262). In diesen drei Sonetten kommt es immer wieder zur Gegenüberstellung einander widersprechender Gefühle, mit denen sich das lyrische Subjekt von seiner Umgebung abgrenzt (vgl. Meyer-Fraatz 2003: 151 ff.). In sechs Sonetten (V, IX, XIII, XIV, XV, XVI; Mickiewicz 1955, I: 263, 267, 271–274) tauchen ein Pilger und / oder ein Mirza auf, die beide gleichermaßen zum *alter ego* des lyrischen Subjekts werden und damit Doppelgängerfiguren darstellen; das lyrische Subjekt identifiziert sich nun mit den einheimischen Tataren. Wenn darüber hinaus auch noch, wie etwa in Sonett XVII (Ruiny zamku w Bałakławie – Die Schlossruine in Bałakława; vgl. Mickiewicz 1955, I: 275) zumindest implizit das traurige Schicksal der Tataren und das Verschwinden ihrer Kultur beklagt wird, lässt sich dies, vor allem auch vor dem Hintergrund der Erinnerung an und Sehnsucht nach Litauen in einem weiteren Sonett, als Empathie oder gar als Identifikation mit diesem Volk verstehen, das sich ähnlich wie das polnische unter russischer Fremdherrschaft befindet. Dieser „Subtext“ ist jedoch bei weitem nicht die einzige Deutungsmöglichkeit der Krimsonette. Vor dem Hintergrund der Odessaer Sonette nehmen sie einen autothematischen Charakter an, insbesondere in der Gegenüberstellung der beiden letzten Sonette. Dabei spielt auch die Intertextualität, durch den Bezug auf Petrarca im ersteren und den Bezug auf Goethe im letzteren Zyklus, eine nicht unwichtige Rolle (vgl. Meyer-Fraatz 2003: 160 f.).

4

Dieser Beitrag hat zu verdeutlichen versucht, dass Ambiguität und Uneindeutigkeit elementare Merkmale romantischer Dichtung sind, die damit als modern im Sinne einer Offenheit des Kunstwerks, so wie sie Eco in den 1960er Jahren postuliert hat, gelten kann. Das Ambige und Uneindeutige ist Bestandteil romantischer Dichtungstheorien, sowohl bei Schlegel als auch bei polnischen Theoretikern, die sich im Wesentlichen an die deutschen Romantiker anlehnen. Besonders offensichtlich wird das Prinzip der Ambiguität und Uneindeutigkeit im Werk Adam Mickiewiczs repräsentiert. Diese Ambiguität erfüllt

in dem noch im russischen Imperium entstandenen Werk vor allem eine Mimikry-Funktion, die im Hinblick auf die patriotische Thematik in der Emigration obsolet wird. Nichtsdestoweniger zeichnen sich aber auch etwa die „Liryki Łozańskie“ aus den späten 1830er Jahren durchaus durch Uneindeutigkeit im Sinne von interpretatorischer Offenheit aus. Man kann sagen, dass Mickiewiczs Bedeutung für die polnische Literatur gleichwohl nicht allein in der Einführung der Romantik bestand, sondern durch Ambiguität hat Mickiewicz der polnischen Literatur den Weg in die Moderne geebnet.²⁴

Literatur

- Bauer, Matthias et al. (2010): „Dimensionen der Ambiguität“. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 158. 7–75
- Bauer, Thomas (2011): *Die Kultur der Ambiguität. Eine andere Geschichte des Islams*. Berlin: Verlag der Weltreligionen.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb (2011): *Metaphysica*. Historisch-kritische Ausgabe. Übersetzt, eingeleitet und hg. von Günter Gawlick und Lothar Kreimendahl. Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog.
- Berndt, Frauke; Kammer, Stephan (2009): Amphibolie – Ambiguität – Ambivalenz. Die Struktur antagonistisch-gleichzeitiger Zweiwertigkeit. In: dies. (Hgg.). *Amphibolie – Ambiguität – Ambivalenz*. Würzburg: Königshausen & Neumann. 7–30.
- Brodziński, Kazimierz [1918]: *O klasycyzności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*. Kraków: Nakład Krakowskiej Spółki Wydawniczej.
- Fieguth, Rolf (1998): *Verzweigungen. Zyklische und assoziative Kompositionsformen bei Adam Mickiewicz (1798–1855)*. Fribourg: Universitätsverlag.
- Fischer, Christine (2008): *Lauras Schattenbild. Italienische Literatur in der polnischen und russischen Romantik*. Heidelberg: Winter (Neues Forum für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft; 37).
- Goethe, Johann Wolfgang (1981): Ballade, Betrachtung und Auslegung. In: ders. *Werke*. Hamburger Ausgabe. Bd. 1. Gedichte. Hg. v. Erich Trunz. München. 400–402.
- Grob, Thomas (2007): Romantische Phantasie – die Phantastik der Ballade und die Frage nach dem ‚Anfang‘ der polnischen Romantik. In: Gall, Alfred et al. (Hgg.). *Romantik und Geschichte. Polnisches Paradigma, europäischer Kontext, deutsch-polnische Perspektive*. Wiesbaden: Harrassowitz (Veröffentlichungen des Nordost-Instituts; 8). 250–276.
- Ibler, Reinhard (1988): *Textsemiotische Aspekte der Zyklisierung in der Lyrik*. Neuried: Hieronymus.

24 In seiner Monographie „Inny Mickiewicz“ geht Michał Kuźniak (2013) ebenfalls der Frage der Modernität Mickiewiczs nach, wobei er sich jedoch nicht auf rein literarische Erscheinungen beschränkt und auch gesellschaftspolitische Aspekte einbezieht. Sechs Punkte sind für ihn wesentlich: 1. Mickiewiczs lebenspraktische Erfahrung der Veränderungen der damaligen Zeit; 2. seine intellektuellen Bemühungen, das Moderne zu reflektieren; 3. seine Grunderfahrung des modernen Schriftstellers von der Begeisterung über die Macht der Literatur bis zur Enttäuschung über ihre tatsächliche Ohnmacht; 4. seine Konstruktion einer großen Erzählung über die ethische Verantwortung des Menschen und deren Unmöglichkeit der Verwirklichung (im Sinne einer zeitgenössischen Utopie); 5. sein ambivalenter Zugang zu den schöpferischen Möglichkeiten des Menschen, der Macht und Schwäche gleichzeitig an den Tag lege; 6. wähle er schließlich eine Handlung, die das zu entwickeln habe, was Literatur und Gedanke nicht hätten lösen können, die Aporie der Modernisierung.

- Jung, Werner (1995): *Von der Mimesis zur Simulation. Eine Einführung in die Geschichte der Ästhetik*. Hamburg: Junius.
- Kant, Immanuel (1968/2000): *Kritik der Urtheilskraft*. In: Kants *Werke*. Bd. 5. Unveränderter photomechanischer Abdruck des Textes der von der Preußischen Akademie der Wissenschaften 1902 begonnenen Ausgabe von Kants gesammelten Schriften. Berlin: de Gruyter. 165–485.
- Kirschbaum, Heinrich (2009): Die Staatsgrenzen der Romantik. Zur Funktion des „grenzenlosen Russlands“ bei Adam Mickiewicz. In: Gräf, Dennis; Schmöller, Verena (Hgg.). *Grenzen. Konstruktionen und Bedeutungen*. Passau: Karl Sturz. 211–233.
- Krieger, Verena (2010): ‚at war with the obvious‘ – kulturen der ambiguität. Historische, psychologische und ästhetische dimensionen des mehrdeutigen. In: Krieger, Verena; Mader, Rachel (Hgg.): *Ambiguität in der Kunst. Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau. 14–49.
- (2018): Modes of Aesthetic Ambiguity in Contemporary Art. Conceptualizing Ambiguity in Art History. In: Berndt, Frauke; Koepnik, Lutz (eds.): *Ambiguity in Contemporary Art and Theory. Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Sonderheft*. 61–105.
- Kuziak, Michał (2013): *Inny Mickiewicz*. Gdańsk: słowo, obraz, terytoria.
- Lachmann, Renate (1983): Die ‚Problematische Ähnlichkeit‘. Sarbiewskis Traktat *De acuto et arguto* im Kontext concettistischer Theorien des 17. Jahrhunderts. In: dies. (Hg.): *Slawische Barockliteratur II. Gedenkschrift für Dmitrij Tschizewskij (1894–1977)*. München: Wilhelm Fink (Forum Slavicum; 54). 87–114.
- Majchrowski, Zbigniew (1994): Sobowtór. In: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Wrocław – Warszawa – Kraków: Zakład narodowy imienia Ossolińskich. 884–886.
- Meyer-Fraatz, Andrea (2003): Literarisierte Emotionalität in den Sonettzyklen von Adam Mickiewicz und France Prešeren. In: *Zeitschrift für Slawistik* 48. 141–164.
- Mickiewicz, Adam (1955): *Dziela*. T. I, II, III, IV, V. Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza Czytelnik.
- Namowicz, Tadeusz (2000): Adam Mickiewicz’s „Vorwort“ zu den „Balladen und Romanzen“ und die deutsche Literatur um 1800. In: Mazur-Kęłbowska, Ewa; Ott, Ulrich (Hgg.): *Adam Mickiewicz und die Deutschen. Eine Tagung im Deutschen Literaturarchiv Marbach am Neckar*. Wiesbaden: Harrassowitz (Veröffentlichungen des Deutschen Polen-Instituts Darmstadt; 13). 50–66.
- Poyntner, Erich (1988): *Die Zyklisierung lyrischer Texte bei Aleksandr A. Blok*. München: Sagner (Slavistische Beiträge; 229).
- Prang, Helmut (1972): *Die romantische Ironie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Erträge der Forschung; 12).
- Ritz, German (2010): Romantische Ironie als Form des Ausbruchs aus dem neuen Modell der nationalen Literatur und als ihre Erweiterung. In: ders. (Hg.): *Geschichtsentwurf und literarisches Projekt. Studien zur polnischen Hoch- und Spätromantik*. Wiesbaden: Harrassowitz (Veröffentlichungen des Nordost-Instituts; 16). 125–157.
- Schlegel, Friedrich (1967): *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*. Hg. Ernst Behler. Bd. 2. Paderborn etc.: Schoeningh.
- (2006): *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*. Hg. Ernst Behler. Bd. 15. Paderborn: Schoeningh.
- Słownik literatury polskiej XIX wieku* (1994). Pod redakcją Józefa Bachorza i Aliny Kowalczykowej. Wrocław – Warszawa – Kraków: Zakład narodowy imienia Ossolińskich.
- Uffelmann, Dirk (2007): ‚Ich würde meine Nation als lebendiges Lied erschaffen‘. Romantik-Lektüre unter Vorzeichen des Postkolonialismus. In: Gall, Alfred et al. (Hgg.): *Romantik und Ge-*

- schichte. Polnisches Paradigma, europäischer Kontext, deutsch-polnische Perspektive.* Wiesbaden: Harrassowitz (Veröffentlichungen des Nordost-Instituts; 8). 90–107.
- (2012): „Litauen! Mein Orient!“ In: Kissel, Wolfgang Stephan (Hg.): *Der Osten des Ostens. Orientalismen in slavischen Kulturen und Literaturen.* Frankfurt am Main etc.: Peter Lang. 265–301.
- Zgorzelski, Czesław (1994): Liryka romantyczna. In: *Słownik literatury polskiej XIX wieku.* Wrocław – Warszawa – Kraków: Zakład narodowy imienia Ossolińskich. 473–480.

Der Umbruch von der Aufklärung zur Romantik im Lichte der Pariser Vorlesungen Adam Mickiewiczs

Michał Kuziak

Abstract: The Turn from Enlightenment to romanticism in the light of Adam Mickiewicz's Paris lectures

The article concerns deliberations on the Enlightenment-Romantic breakthrough contained in the Paris lectures by Mickiewicz. In the lectures devoted to this phenomenon, Mickiewicz develops the idea that there are changes in Slavic identity, which can be observed in literature, culture and history: After the period of imitation of Western Europe and the influence of the Enlightenment, the Slavs are working out their original model of culture, which is based on messianism.

1

Mickiewiczs literaturgeschichtlicher Diskurs in den Pariser Vorlesungen¹ zeichnet sich durch einige Regelmäßigkeiten aus, an die hier in kurzer Synthese erinnert werden soll, bevor ich zu der Frage nach der in diesem Werk sich abzeichnenden Vision der späten polnischen und russischen Aufklärung und des romantischen Umbruchs komme. Es geht dabei nicht so sehr um Probleme der Hermeneutik des literarischen Textes (ausführlich dazu Kuziak 2001, Kuziak 2011), als vielmehr um die Erfassung der Literaturepochen.

In den Pariser Vorlesungen haben wir es erstens mit einer Präsentation ihres ganzheitlichen Bildes zu tun, in dem wenigstens bis zur Zeit der Romantik Geschichte und Kultur dominieren; der Autor betont die Bedeutung der zuerst genannten Dominante in der polnischen und allgemein der slavischen Aufklärung und exponiert dabei ihren tragischen, wahrhaft umbruchartigen Charakter. Zweitens denkt Mickiewicz an Geschichte in den Kategorien der langen Dauer und zeigt die entferntesten Ursprünge der vorgestellten Ereignisse und ihre künftigen Konsequenzen. Drittens wird in den Vorlesungen der geschichtliche, kulturelle, literarische Prozess in der Gestalt einer Sinuskurve vorgestellt, die den Prozess, die Zeiträume besonderer Intensivierung und des Niedergangs des Volksgeistes, abbildet, wie er sich im Schrifttum manifestiert. Viertens übernimmt Mickie-

1 Die Vorlesungen über slavische Literaturen, die Mickiewicz 1840 bis 1844 am Collège de France in französischer Sprache gehalten hat, sind vom Autor nicht schriftlich niedergelegt worden. Ihre Veröffentlichung geht vielmehr auf Aufzeichnungen und Mitschriften einiger befreundeter Zuhörer zurück, die sie in die polnische Sprache übertrugen und herausgaben. Diese Fassung wurde von Gustav Siegfried ins Deutsche übertragen und in drei Bänden mit einem Vorwort des Autors 1843–1844 in Paris publiziert. Da die Zitate aus der polnischen Version sich in Siegfrieds Übersetzung nicht immer verifizieren lassen, sind sie hier neu nach der polnischen Textausgabe ins Deutsche überführt. Anm. der Übersetzerin.

wicz die Schichtenkonzeption der Epoche und unterscheidet in ihr Oberflächen- (und häufig zugleich oberflächliche) Erscheinungen und tiefliegende, oft im Verborgenen befindliche Quellen; so ist es z.B. mit den Elementen der Religion und des Nationalen in der Aufklärung. Im Zusammenhang damit spricht er auch fünftens von der Literaturgeschichte als einer, die sich im Einklang mit buchstäblicher und geistiger Ordnung befinde, und unterstreicht, dass er diese selbst konstruiere. Sechstens wird die Darbietung des literarischen Prozesses in den Vorlesungen in zwei Perspektiven durchgeführt: in der Ordnung der Autorennamen und ihrer Werke sowie in der Ordnung der Gattungen. Siebtens muss hier auch das übergeordnete Schema erwähnt werden, das den Vortrag Mickiewiczs im Collège de France ordnete, d.h. die kontrastive Vorstellung der polnischen und russischen Idee, im Endeffekt der Kultur und Literatur Polens und Russlands: In der Aufklärung wird dieses Schema auch im militärischen Kampf realisiert.² Achstens sucht der Autor nach den slavischen Literaturen gemeinsamen, meist historischen und philosophischen, Regelmäßigkeiten. Es ist bezeichnend, dass Mickiewicz am Ende der Aufklärung Tendenzen wahrzunehmen meint, die zur Entstehung einer Einheit der Slaven führen.

Die der Aufklärung gewidmeten Vorlesungen – vor allem die letzten zum Umbruch zur Romantik – sind eines vertieften Interesses um so würdiger, als Mickiewicz, wie bereits erwähnt, diese Zeit als einen tiefen und wichtigen historischen und kulturellen Umbruch behandelt, der vergleichbar sei mit demjenigen zur Renaissance. Er betrachtet ihn auch als Vorbereitung der eigenen Gegenwart, als Ankündigung ihrer ideellen Gestalt. Während jedoch die Epoche der Renaissance seiner Meinung nach einen Niedergang der Kultur brachte, die von ihren sakralen Quellen abgeschnitten und einem Prozess der Spezialisierung unterworfen worden sei, sich von der Tat losgesagt habe, kosmopolitisch geworden sei (diese Charakteristik bezieht sich hauptsächlich auf die europäische Kultur, die slavische bzw. in diesem Fall die polnische Renaissance habe sich vor solchen Fehlern gehütet), sollte nach der Aufklärung eine wahrhafte Erneuerung der Kultur eintreten; es sollten neue Barbaren kommen und die Gestalt Europas verändern (Cieśla-Korytowska 1999).

Wesentlich ist darüber hinaus, dass die Vorstellung der Epoche der Aufklärung in den Pariser Vorlesungen zu den letzten Vorträgen gehört, in denen Mickiewicz sich um eine Berücksichtigung der Geschichte, Kultur und auch der Literatur verschiedener slavischer Völker – wenn auch eingengt auf Polen und Russland, Tschechien ist nur einmal erwähnt – bemühte.³ Anliegen des Werkes ist eine Vorlesung über polnische Geschichte und Kultur, zuerst ihrer philosophischen und anschließend ihrer religiösen und gesellschaftspolitischen Ideen; dabei verschwindet die Literatur in Mickiewiczs Ausführungen. Diese Verschiebung wird in den Vorlesungen übrigens als immanente Regelmäßigkeit des kulturellen und historischen Prozesses auf slavischem Boden gezeigt, als Ausarbeitung der messianischen Idee. So lesen wir: „Nachdem die polnischen Dichter aufgehört haben die Vergangenheit zu besingen, finden sie in der Religion und besonders der Politik neue Felder des Handelns“ („Poeci polscy, skończywszy opiewać przeszłość, znajdują w dążności

2 Diese Problematik stellen u.a. vor: Pigoń 1936; Jakóbiec 1956; Przechodzki 1993.

3 Zum Thema der Sicht auf die Aufklärung in den Pariser Vorlesungen s. Libera 1993; zur Sicht auf die Romantik s. Makowski 1990.

religijnej, a zwłaszcza politycznej nowe pole działania”; XI, 55).⁴ Der Autor führt wiederholt interpretierende Kategorien ein, von denen er suggeriert, sie seien interpretierte.

Ausgangspunkt der in Mickiewiczs Vorlesungen enthaltenen Konzeption einer „slawischen Literatur“ war die Annahme ihrer Vielstimmigkeit (Kasperski 1988). Schlusspunkt war die Überzeugung, dass die zeitgenössische tschechische Literatur noch nicht voll entstanden sei – Mickiewicz würdigt die wissenschaftliche Arbeit der tschechischen „Apostel der Nationalität“, kritisiert aber ihre Distanz gegenüber der Wahrheit des Messianismus und deren Konsequenzen: „Böhmen ist ganz und gar von der Vergangenheit, selten von der Gegenwart absorbiert und seufzt nur nach der Zukunft“ („Czechy, zaprzężone jedynie przeszłością, rzadko terażniejszością, a do przyszłości wzdychające tylko“; XI, 37).⁵ Die russische Literatur sei mit Puškins Tod untergegangen, wie der Dichter am Ende des Kurses II erklärt: „Mit diesen Ideen, die sie haben, können sie keinen einzigen Schritt vorwärts machen“ („Z tymi ideami, jakie mają, nie mogą bezwzględnie ni kroku naprzód postąpić“; X, 360). In den Vorlesungen des Kurses III erkennt Mickiewicz allerdings Chancen für einen Ausgang aus der Krise der russischen Literatur, wenn er von Derżawin spricht, der Napoleon als Propheten der Freiheit entwerfe: „Die russischen Denker verwerfen die alten geebneten Bahnen des brutalen Nationalismus, den ihre Regierung gegenwärtig aus ganzer Kraft unterhält, und verbinden sich mit dem europäischen Denken, verkünden den Ruhm des europäischen Menschen, des Weltmenschen“.⁶

Der Dichter bemerkt zum literarischen Prozess in der „slawischen Literatur“ des 18. Jahrhunderts: „Der Geist des 18. Jahrhunderts, der Böhmen durch schülerhafte und nutzlose Bildung auf den Weg des Materialismus zog, der Polen zu auf materialistische Begriffe gestützten Reformen trieb, dieser Geist wirkte anders auf die russische Regierung ein. Das 18. Jahrhundert verstärkt die Leiden Böhmens, quält Polen, trägt in beide Länder Krankheitskeime, erwärmt aber zugleich Russland: In dieser Krankheit zeigte sich jedoch ein gewisses Element des Lebens“.⁷ Im Ergebnis wird Polen schwach, es verwirft sowohl seine nationale Idee, als auch den westlichen Entwicklungsweg; dafür wächst Russlands Macht, es wird gestärkt vom asiatischen Geist und der Idee der westlichen Aufklärung. Seine Stärke und der damit verbundene Militarismus, so der Vortragende, werde in der Literatur sichtbar – dabei ist unklar, ob dies geistigen oder materiellen Charakter hat.

4 Zitate aus den Pariser Vorlesungen werden nach der Edition der *Dziela* Mickiewiczs unter der Redaktion J. Krzyżanowskis (Mickiewicz 1955) angeführt. Sie werden im Haupttext mit Band- (römisch) und Seitenzahl (arabisch) nachgewiesen.

5 Zu diesem Thema s. Górski 1925/26: 286.

6 „Myśliciele rosyjscy porzucają już stare ubite tory brutalnego nacjonalizmu, który rząd ich obecnie z całych sił podtrzymuje, i że łączą się z myślą europejską, głosząc sławę człowieka Europy, człowieka globu“ (Mickiewicz 1955: XI, 56).

7 „Duch wieku XVIII, który Czechy wciąga na drogę materialistyczną przez szkolarskie i bezpłodne wychowanie, który Polskę popycha do reform opartych na materialistycznych pojęciach, duch ten inaczej oddziaływa na rząd rosyjski. Wiek XVIII usiłuje morzyć Czechy, drażni Polskę, w oba kraje wnosi zaród choroby, natomiast rozgrzewa Rosję: w owej chorobie objawił się przecież jakiś pierwiastek życia“ (Mickiewicz 1955: X, 19).

2

In der ersten Vorlesung des Kurses II sprach Mickiewicz über das slavische Schrifttum des 17. und 18. Jahrhunderts, das epigonal geworden sei und sich auf die Vervielfältigung französischer Muster konzentriert habe. Die Schwächung der nationalen Idee, die, ihm zufolge, im 17. Jahrhundert alle slavischen Völker und insbesondere Russland betraf, habe es in die Richtung der Nachahmung alles Fremdländischen getrieben, aber, wie Mickiewicz betont, gewissermaßen dialektisch zum Widerstand und zur Erneuerung der Nationalität und der Religiosität geführt. Die nationalen Ideen seien in der Aufklärung schließlich ganz verloren gegangen. Das Syndrom des Niedergangs habe somit ganz Europa betroffen, womit seit der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts die slavische und westliche Geschichte einander besonders ähnlich geworden seien.

In der neunten Vorlesung des Kurses II behauptet Mickiewicz, dass die slavische Aufklärung in Paris, im „Salon Fontenelle’s“, projiziert worden sei. Auf diese Weise exponiert er eine die slavischen Literaturen besonders verbindende Erscheinung, die es erlaube, von einer „slavischen Literatur“ zu sprechen – diese ist jedoch eine „angeflogene“ Literatur („literatura naleciała“), die die Ideen der Aufklärung, Mickiewicz zufolge, nur oberflächlich rezipiert habe: „Die philosophischen Ideen des XVIII. Jahrhunderts drangen nicht in das ganze Volk, es empfingen sie nur die Mitglieder der mächtigen Geschlechter“ („idee filozoficzne XVIII wieku nie przenikały do ogółu narodowego, przyjmowali je tylko członkowie możnych rodów“; X, 71). Eine solche Auffassung erlaubte es zugleich, die Aufklärung als eine Verschwörung der Eliten zu betrachten, die sich sich darum bemüht hätten, die Völker zu reformieren, ihnen eine universale, im Rationalismus bestärkte Kultur überzuwerfen und ihre organische Differenziertzeit zu übergehen. Als Beispiel für solche Verhaltenweisen wird bereits die Regierung Peter des Großen am Anfang des 17. Jahrhunderts in Russland angeführt. Wie Mickiewicz betont, wird „die *Aufklärung* zum Motto der Epoche. Die Einführung von Aufklärung und Kunst schien den damaligen Leuten der sicherste Weg zur Wiederherstellung der Glanzzeit des Staates“ („hasłem epoki stała się *oświata*. Oświecać i wprowadzać sztuki wydało się ówczesnym ludziom najpewniejszą drogą do przywrócenia świetności państwa“; X, 204; Hervorhebung im Text). Eine andere Eigenschaft der Epoche, die Mickiewicz exponiert und deren negatives Bild er miterschafft, sind die in der russischen Philosophie besonders sichtbaren materialistischen und antireligiösen Tendenzen sowie die Entwicklung der neuzeitlichen Diplomatie und der Rechtsgebung, allgemein – die Dominanz des sich emanzipierenden Individuums über die Welt.

Das Schaffen des 18. Jahrhunderts wird in den Pariser Vorlesungen als durch eine Schriftstellerklasse im Dienste der Mächtigen geschaffene „Poesie der Rhetoren und Literaten“ dargestellt; dieses Jahrhundert erweist sich als „das am wenigsten lyrische aller Jahrhunderte“ („najmniej liryczny ze wszystkich wieków“; IX, 112). Es ist ein Jahrhundert des Niedergangs der Lyrik und der Herrschaft der Prosa und Rhetorik, die dem Grundsatz des *esprit*, poln. *dowcip*, untergeordnet sind. Dem ist jedoch hinzuzufügen, dass Mickiewicz bei manchen Autoren der Epoche, zumindest bei Deržavin, Fragmente findet, die er

schätzt und, u.a. in Verbindung mit dem von ihm gebrauchten Begriff des Geistes, als nationale bezeichnet.

Seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, behauptet Mickiewicz, beginnen sich auf dem Gebiet der Slaven erste Symptome einer nationalen Wiedergeburt zu zeigen, es entstehen Werke, „die alle Slaven bereits als gemeinslavische anerkennen“ („które wszyscy już Słowianie zaczynają uznawać za powszechnie słowiańskie“; X, 9):

Die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts ist für die Literaturen des Nordens eine Zeit der Wiedergeburt. Diese beginnt seit dem Jahr 1760, das als Grenzpfahl der Epoche angenommen werden kann. Dominantes Ereignis ist die Thronbesteigung Katharinas und Stanisław Augusts, beide Herrscher üben Einfluss auf die Literatur ihres Zeitalters aus und geben ihr die Richtung vor.⁸

Erwartet wird dann die slavische Idee. Die Anfänge dieser Erscheinung verweisen auf die Entstehung einer slavischen Gemeinschaft auf verschiedenen Ebenen, angefangen von der Wissenschaft über die Literatur bis zur integrierenden Duldung, und verbinden sich mit eben dieser Aufklärung, was dieser Epoche ein widersprüchliches Antlitz verleiht (es entsteht auch aus dem Verständnis der französischen Revolution als ein, wenn auch unvollkommenes und verdorbenes, Werk des christlichen Geistes). Das 18. Jahrhundert erweist sich also als Ansatz zur romantischen Gegenwart. Mickiewicz betont, dass ihre Aufgabe die Vervollständigung und Korrektur der Arbeit der Aufklärung sei.

Der Vortragende bewertet den Klassizismus der Zeit Stanisław Augusts eher positiv als Beginn einer nationalen Kultur, die, auch wenn sie dem französischen Einfluss unterlag, die polnischen Eliten vor einer Entfernung vom Volksgeist bewahrt und zu politischer Aktivität geführt habe. Negativ bewertet er aber den Klassizismus der Zeit nach Stanisław August, der in der Vervielfältigung fremder Muster verknöchert und historisch bedingten Veränderungen gegenüber verschlossen geblieben sei (die von mir verwendeten literaturgeschichtlichen Epochenbegriffe erscheinen natürlich nicht im Diskurs der Pariser Vorlesungen).

Der Autor stellt heraus, dass der Prozess der in der Aufklärung sich vollziehenden nationalen Wiedergeburt „auf dem Grab vieler Völker, auf dem Schutthaufen ehemaliger slavischer Verfassungen“ („na mogile wielu ludów, na gruzach dawnych ustrojów słowiańskich“; X, 12) abgelaufen sei und sich schließlich mit einer großen Veränderung verbunden habe – dies sei vor allem in Polen der Fall gewesen, dessen Geschichte einen mythischen Kreis schlage. Diese Tatsache ermögliche die verkündete Vereinigung der Slaven. Wenn er über das Ende der polnischen Literatur der Aufklärung spricht, behauptet Mickiewicz, dass die Schriftsteller dieser Epoche in „Trauer und Verzweiflung“ (żałobie i rozpacz) gestorben seien und sich Rechenschaft über ihre Schuld und Schwäche abgelegt hätten, die nicht erlaubt habe, der Epoche Widerstand zu leisten („das ist ein Leichen-

8 „Druga połowa wieku XVIII jest dla literatur północnych okresem odradzania się. Poczyna się ono od roku 1760; rok ten można przyjąć za słup graniczny epoki. Wypadkiem górującym jest wstąpienie na tron Katarzyny i Stanisława Augusta, oboje panujący wywierają wpływ na literaturę swego wieku i nadają jej kierunek“ (Mickiewicz 1955: X, 152).

gefolge, das das Vaterland zu Grabe geleitet“; „to orszak pogrzebowy odprowadzający ojczyznę do grobu“; X, 238). Damit endet definitiv eine gewisse Etappe der kulturellen Entwicklung des Landes (vom Fall der alten symbolischen Ordnung zeugen die Volksaufstände, die ihre Repräsentation in der Literatur fanden). Ein Einschnitt tritt auch im Literaturprozess ein, auch wenn dieser sich nicht in eindeutiger Weise zeigt – einmal ist von einem Bruch mit der Vergangenheit die Rede (die Autoren der nächsten Formation werden neue philosophische und soziale Ideen ausarbeiten), dann wieder von Verbindungen zu ihr. Diese Uneindeutigkeit ist mit dem Versuch verbunden, die Kategorie der Revolution mit derjenigen der Tradition in einem Diskurs zu versöhnen. In diesen Erörterungen führt der professorale Dichter den Begriff der Literaturgeneration, einer durch historisches Erleben verbundenen Autorengemeinschaft, ein – auch wenn er ihn selbst nicht verwendete.

Dem Vortragenden zufolge „ist Karpiński der letzte Dichter des alten Polen, über den wir sprechen. Mit Niemcewicz treten wir in die damalige Geschichte Polens ein. Mit ihm beginnt die polnische Emigration des letzten Jahrhunderts.“⁹ Niemcewicz spreche „die Gefühle derjenigen Polen aus, die sich um die Bewahrung der althergebrachten Unabhängigkeit bemüht hatten; aber zugleich ahnte er in seinen Bestrebungen, in seinen Neigungen ein modernes Polen voraus“ („uczucia tych Polaków, którzy pragnęli jeszcze zachować starodawną niepodległość; ale razem w swych dążeniach, w skłonnościach przeczuwał poniekąd Polskę nowoczesną“; X, 262). Als Autor der *Śpiewy historyczne* war er eine Gestalt, die die alte (jagiellonische) und die neue (messianistische) nationale Idee Polens miteinander verband. Mickiewicz ist in Zusammenhang mit der Nennung der wichtigsten Schriftsteller des Umbruchs nicht konsequent. In der 29. Vorlesung des Kurses II erkannte er als diejenige Gestalt, die die „neue Epoche“ begann, Brodziński an, der ebenfalls „mit der Vergangenheit verbunden war, aber zugleich die Zukunft anzukündigen schien“ („wiąże się z przeszłością, a razem zdaje się przepowiadać przyszłość“; X, 366). Er zeigte ihn übrigens als Dichter der Regression des slavischen Stammes, der sich gleichwohl verändert und den Weg des Messianismus betreten habe – hierbei begleite ihn Hoëne-Wroński, der Schöpfer der Philosophie des Messianismus; dieses Zusammentreffen verweise auf ein Vorgefühl der Richtung der historischen Entwicklung. Eine solche Auffassung lässt erkennen, dass der von dem die Literatur des Messianismus verkündenden Vortragenden präsentierte Einschnitt im literarischen Prozess kein radikaler ist, wie ich bereits erwähnt habe. Die Interpretationspraxis Mickiewiczs hat das Ziel, die Kontinuität zwischen der alten und der neuen polnischen Literatur aufzuzeigen.

Mickiewicz sprach von zwei Tendenzen, die die polnische Literatur nach dem Zerfall des Staates charakterisieren. „Polen entzweit sich gegenwärtig, zeigt sich in gewisser Weise geteilt. Im Land bemühen sich alle aufgeklärten Leute die nationalen Traditionen, die

9 „Karpiński jest ostatnim poetą dawnej Polski, o którym mówimy. Z Niemcewiczem wstąpimy w tegoczesną historię Polski. Z nim rozpoczyna się Polska emigracyjna ostatniego wieku“ (Mickiewicz 1955f: X, 254). Der zuerst genannte Autor erscheint jedoch eher als Volks- denn als nationaler Dichter.

Rechte des Volkes, das alte Polen zu bewahren.“¹⁰ Dagegen „suchten alle Elemente, die die Zukunft in sich tragen, die zum Handeln fähig sind, die Anregungen befolgen, das Vaterland an anderen Orten; dieser Teil des Volkes verließ das Land. Die Seele Polens weilt seitdem in der Fremde“.¹¹ Diese Teilung in zwei Strategien der Bewahrung der nationalen Identität entspricht der wertenden Einteilung in Menschen der Vergangenheit und Menschen der Zukunft, die Mickiewicz als Messianist in Kurs III der Pariser Vorlesungen formuliert. In Kurs II hatte der Autor die „aufgeklärten Leute“, die sich bemühten, „das alte Polen zu bewahren“, noch nicht verworfen, aber behauptet, nicht sie seien „die Seele Polens“.

Das Schrifttum des Fürstentums Warschau betrachtete Mickiewicz als „Nachahmung und Übersetzung von Werken französischer Schriftsteller dieser Zeit“ („naśladowanie i tłumaczenie dzieł pisarzy francuskich tej doby“). Eine Ausnahme stellen die Autoren der Gedichte zu Ehren Napoleons, der „Kriegsliteratur“, dar. Der Dichter weist auf das Verschwinden der polnischen politischen Literatur hin, die sich in den Zeiten der Aufklärung, dann in der Emigration und Verbannung entwickelt hatte, dessen Ursache die durch den Tilsiter Frieden herbeigeführte Enttäuschung war. Programmatisch übergang er in den Pariser Vorlesungen die Literatur des Königreichs Polen, die als äsopische (dieser Terminus erscheint nicht im Diskurs des Autors) und zugleich nicht dem Kriterium des Nationalen entsprechende präsentiert wurde.

Neben der Konzeption einer Unterbrechung der nationalen Strömung der Literatur im 17. und 18. Jahrhundert beschreibt Mickiewicz auch eine Richtung, die die Nähe zur polnischen nationalen Tradition bewahrt und Quellen der Romantik geschaffen habe, die an eine die polnische Geschichte charakterisierende Exaltation angeschlossen habe. Zu dieser Richtung gehören die Literatur von Bar, die in ihrer Epoche ausschließlich die lyrische Poesie repräsentiert und eine Perspektive neutestamentlichen Prophetentums eröffnet, die Literatur der „Verbannung“, die „sich in direkter Linie aus der nationalen Tradition ableitet“ („wywodzi się w prostej linii z idei narodowej“) und zur Aufzeichnung des Leidens der Verbannten wird (Mickiewicz verweist auf die Denkmäler des Obersten Kopiec) sowie die Literatur der Legionen, „der lebendige Geist des Volkes“, das Projekt zur Wiedergewinnung der Unabhängigkeit.

Wie ich bereits sagte, bemühte sich Mickiewicz, nicht nur die dem literarischen Prozess des Gebiets der „slavischen Literatur“ gemeinsamen Regelmäßigkeiten aufzuzeigen, sondern auch diejenigen der europäischen Literatur. Ein anderes charakteristisches Merkmal seines Diskurses war die Verbindung literarischer Epochengrenzen mit historischen Gestalten. In der in der „slavischen Literatur“ eröffneten Vision des Umbruchs von der Aufklä-

10 „Polska obecnie rozdwa się, ukazuje się niejako przepołowiona. W kraju wszyscy ludzie światli usiłują ocalić tradycje narodowe, prawa narodowe, usiłują zachować Polskę starodawną“ (Mickiewicz 1955: X, 267).

11 „wszystkie żywioty mające w sobie przyszłość, zdolne do czynu, słuchające natchnienia, szukały ojczyzny gdzie indziej; ta część narodu wyszła z kraju. Dusza Polski przebywa odtąd na obczyźnie“ (Mickiewicz 1955: X, 267).

zung zur Romantik verbinden sich diese beiden Tendenzen miteinander. Der Vortragende spricht über die Rolle Napoleons in diesem Umbruch:

[...] durch seine Persönlichkeit, seine Individualität stellte er sich dem vorherigen Jahrhundert entgegen. Er realisierte in sich alles, was in den Bestrebungen des 18. Jahrhunderts stark, groß und mächtig war, und vernichtete zugleich alles, was falsch und zufällig in seinen Grundsätzen war.¹²

Der Kaiser der Franzosen, sagt Mickiewicz, „übte einen unermesslichen geistigen Einfluss auf die slavischen Länder aus, der bedeutend größer war als die von seinen kriegerischen und politischen Taten ausgehende Wirkung“ („wywarł niezmierny wpływ duchowy na kraje słowiańskie, znacznie większy od wpływu wynikającego z jego działań wojennych i politycznych“; X, 282). Er sei zu einer Quelle der nationalen slavischen Wiedergeburt im 19. Jahrhundert (in Russland als Gegenstand des Widerstrebens), zum Inspirator der slavischen Romantik, und damit des Messianismus geworden. Mit der Gestalt Napoleons und dem Problem der Initiierung der Romantik verbindet Mickiewicz den Namen Byrons, eine, in seinen Worten, „Ausgeburten“ des Kaisers:

Das, was die Entwicklung der slavischen Dichter erleichterte und allgemein ihre Auffassung der Poesie klären konnte, ist das poetische Schaffen Lord Byrons. Lord Byron beginnt die Epoche neuer Poesie; er ließ als erster die Menschen die ganze Kühnheit der Poesie fühlen; man sah, dass man so leben muss, wie man schreibt, dass das Streben, das Wort nicht ausreicht.¹³

Mickiewicz behauptet, dass Byron „das geheime Glied in der Kette sei, das die große slavische Literatur mit der des Westens verbindet“ („tajemnicze ogniwo łączące wielką literaturę słowiańską z literaturą Zachodu“). Er sei „der Dichter des wirklichen Lebens“, „unaufhörlich strebte er nach Erforschung und Erkenntnis der Rätsel des Seins“ („poeta życia rzeczywistego“, „nieustannie było w nim pragnienie zgłębienia i poznawania zagadek bytu“; XI, 32). Der Autor des *Cain* war für den Vortragenden vor allem ein Mann der Tat, und die Literatur der Zukunft sollte vor allem den Charakter der Tat haben.

In der 29. Vorlesung des Kurses II sagt Mickiewicz: „Das Jahr 1830 beginnt eine Wende in den Ländern des Nordens“ („Rok 1830 rozpoczyna zwrot w krajach północnych“; X, 364). Diese manifestiert sich in der Verwerfung der Nachahmung der französischen Literatur. Und zugleich, wie der Dichter betont, ist es allein Polen, wo ein positiver literarischer und philosophischer Vorschlag gemacht und eine nationale Idee entwickelt wird. Der Dichter lenkt die Aufmerksamkeit auf den Impuls, der von der Provinz ausgeht

12 „[...] swą osobowością, swą indywidualnością dawał odpór wiekowi poprzedniemu. Realizował w sobie wszystko, co było mocnego, wielkiego, potężnego w dążeniach wieku XVIII, a razem niweczył, co było fałszywego i przypadkowego w jego zasadach“ (Mickiewicz 1955: X, 282).

13 „Tym, co podniosło, co ułatwiło rozwój poetów słowiańskich i co w ogóle może uczynić jaśniejszym ich pojmowanie poezji, jest zawód poetycki lorda Byrona. Lord Byron rozpoczyna epokę nowej poezji; on pierwszy dał ludziom odczuć całą powagę poezji; ujrano, że należy żyć tak, jak się pisze, że pragnienie, słowo nie wystarczają“ (Mickiewicz 1955: XI, 32).

(er spricht über die regionalen Schulen der polnischen Poesie) und unter anderem mit der Vorstellung der Welt des Geistes in der Literatur verbunden ist.

Das mit dem Novemberaufstand verbundene Jahr 1830 wird für Mickiewicz zu einer Zäsur, die die epigonale slavische Literatur von der nationalen Literatur trennt; bezeichnenderweise ist es nicht das Jahr 1822. National bedeutet jedoch an dieser Stelle der Pariser Vorlesungen messianistisch. Der Dichter denkt den literarischen Prozess in den Kategorien des Fortschritts, er lenkt die Aufmerksamkeit auf die stufenweise Gestaltung seiner Gegenwart. Als eine Literatur, die in der Epoche der Romantik – ähnlich wie in der jagiellonischen Epoche – „klassische, musterhafte Werke“ repräsentiert, sieht er die polnische und damit die „slavische Literatur“. Nur sie hat wahrhaft nationalen Charakter, weil nur sie die Vorahnung der kommenden Zukunft trägt: Sie ist eine prophetische Literatur, die überzeugt, dass Polens Schicksal Leiden und Kampf ist, die darauf hinweist, dass „der slavische Stamm und das polnische Volk bestimmt und vorbereitet sind zur Erschaffung einer völlig neuen Gesellschaft“ („plemię słowiańskie i naród polski są przeznaczone i przygotowane do utworzenia całkiem nowej społeczności“; X, 315).

In den Pariser Vorlesungen erscheint auch das Bild einer sich nach 1812 vollendenden religiösen, moralischen und nationalen Wiedergeburt der russischen und tschechischen Literatur. Mickiewiczs Meinung nach wendet sich die russische Literatur nicht nur von der Nachahmung fremder Muster ab, sondern verabschiedet sich auch von dem die Dichter des 18. Jahrhunderts charakterisierenden Geist des Militarismus. Als Beispiel für diese Tendenz soll Deržavin als Panegyriker der Erfolge der russischen Armee gelten, wobei die Armee sich im übrigen dem Vortragenden zufolge als Modell der russischen Gesellschaft und Kultur erweist: „Wirklich begann damals der Widerstand, der religiöse und moralische, vor allem aber slavische Widerstand, gegen den in Petersburg herrschenden Geist“ („Istotnie poczynął się wówczas odpór, odpór religijny i moralny, a przede wszystkim słowiański, przeciw duchowi panującemu w Petersburgu“; X, 332). Auf diese Weise trifft sich die russische mit der polnischen Literatur; dies vollzieht sich im Schaffen Karamzins, Batjuškovs, Žukovskijs und Puškina. Diese Veränderung soll eine religiöse Bewegung vorbereiten, die vom Geist vor allem Saint-Martins inspiriert ist. Wenn Mickiewicz über Batjuškov spricht, lenkt er die Aufmerksamkeit auf die Ähnlichkeit seines Schaffens mit demjenigen der polnischen Strömung der Dichtung der Legionen¹⁴ und sieht bei ihm eine Vorahnung der Religiosität. Der Dichter berücksichtigt auch die Dekabristenbewegung und verweist auf Puškin als deren wichtigste Stimme, die eine neue Epoche der russischen Literatur inauguriert. Puškina Auftritt verbinde sich mit einer radikalen Wende.

Mickiewicz wiederholt seinen Nekrolog auf den russischen Dichter und zeigt sein Reife zur Originalität, wobei er die Möglichkeit einer religiösen Wende suggeriert, obwohl er zugleich über Schwächen spricht – Puškin hätte doch auf irgendeine Weise die Möglichkeiten der russischen Literatur ausschöpfen sollen. Er sei jedoch kein Prophet

¹⁴ „Der Ton und sogar die Form dieser Wendungen erinnern insbesondere an polnische Werke, Reklewski, Górecki [...]“; („Ton a nawet forma tych zwrotek przypominają w szczególny sposób utwory polskie, Reklewskiego, Goreckiego [...]“; Mickiewicz 1955: X, 347).

geworden, sondern zu einem Verständnis der Poesie als reiner Kunst zurückgekehrt. Er entwickelte sie nicht weiter und beschloss ihre Geschichte: „man hätte einen Schritt vorwärts gehen müssen, aber Puškin hatte dafür keine Kraft mehr. Seine letzten Werke atmen Trauer“ („należało postąpić krok naprzód, a Puszkina nie miał już na to siły. Jego ostatnie dzieła tchną smutkiem“; X, 360). Den Boden für eine Begegnung der Slaven bereitet Mickiewicz zufolge auch das Schaffen der Tschechen vor, insbesondere das wissenschaftliche, mit der Wiedergeburt tschechischer nationaler Identität verbundene Werk. Es ist nicht schwer, im Denken Mickiewiczs über die Vereinigung der Slaven Elemente des Messianismus zu entdecken. Diese wird dank des gemeinsamen Leidens erfolgen, einer ihrer Orte wird nach Mickiewicz Sibirien sein.

Wenn es um die Kultur des Westens an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert geht, behauptet Mickiewicz ihren dekadenten Charakter und verweist auf die Parallele dieses Zustands mit dem Niedergang der antiken Kultur. Die europäische Literatur ist nach Meinung des Vortragenden kein Schaffen, das den modernen Menschen ausdrücken oder ihm Ziele des Daseins zeigen würde. Es sind vielmehr die Slaven, die Polen – wiederholen wir noch einmal mit dem prophetischen Dichter – die als die einzigen in Europa in der Mitte des 19. Jahrhunderts eine wahrhafte Literatur besitzen. Diese wird im Kurs III und IV der Vorlesungen vorgestellt. Angekündigt wurde sie in den der litauischen und ukrainischen Literatur – die die Welt der Geister in die Literatur eingeführt habe, aus der Volkspoesie schöpfe und sich mit Geschichte auseinandersetze – gewidmeten Vorlesungen des Kurses II. Am Ende seiner Erörterungen über den Umbruch von der Aufklärung zur Romantik spricht Mickiewicz von der Erwartung einer „historischen Wende, der Zukunft, eines neuen Stands der Dinge“ („zwrotu dziejowego, przyszłości, nowego stanu rzeczy“; X, 419) und spielt dabei auf den Namen des Propheten der Zukunft, Towiański, an, indem er Brodziński's Rede über die Nationalität der Polen (*O narodowości Polaków*) zitiert.

3

Es ist offensichtlich, dass Mickiewicz Vereinfachungen und Überinterpretationen vornahm. Das zuerst Genannte kann in einer literaturgeschichtlichen Synthese nicht verwundern, insbesondere einer des 19. Jahrhunderts, in der Anfangsphase der Entwicklung dieser Gattung, als die theoretische und ideologische Konzeptualisierung deutlich über die empirische Sammlung von Daten dominierte.¹⁵ Das an zweiter Stelle Genannte verbindet sich mit verschiedenen Ideologisierung der Vorlesung – diese stehen übrigens auch hinter der Eliminierung von Material, das nicht zu der Vision des Dichters passte; dies war z.B. der Fall bei der russischen Literatur mit den Werken der Mickiewicz bekannten und von ihm ignorierten Autoren. Dies betraf sowohl die Beziehungen zwischen den Slaven und dem Westen aus der Perspektive der Slavophilen, als auch die inner-slavischen Beziehungen, vor allem aus der Perspektive des in den Pariser Vorlesungen gestalteten Messianismus.

Seine Auffassung des Umbruchs von der Aufklärung zur Romantik bei den Slaven schrieb der Dichter in ein teleologisches Modell der Geschichte ein, demzufolge sich am

15 Zu diesem Thema s. Sawicki 1969.

Anfang des 19. Jahrhunderts auf slavischem Boden eine nationale Wiedergeburt im Geiste des Messianismus vollziehen und sowohl zur Vereinigung der Slaven, als auch zur Erneuerung Europas führen würde. Der genannte Umbruch hat daher Bedeutung im Kontext der langen Dauer von Ideen, ihrer Gestaltwerdung und Veränderung, und der Realisierung von Mickiewicz's kulturellem, ideologischem und politischen Projekt. Bezeichnend für diesen Umbruch ist seine Radikalität – er soll den alten Zwist unter den Slaven beenden und die unter ihnen und in Europa herrschende Ordnung verändern. Er soll eine Epoche der Tat initiieren, in der die Slaven ihre Mission erfüllen. Zugleich aber lenkte Mickiewicz die Aufmerksamkeit auf das Wachstum, auf die Reifung slavischer Autoren zur Annahme des Neuen, auf die organische Entwicklung einer slavischen Kultur und Literatur. Diese Uneindeutigkeit gibt die in den Pariser Vorlesungen sichtbare Aporie von Tradition und Revolution in hervorragender Weise wieder.

Aus dem Polnischen übersetzt von Ulrike Jekutsch

Literatur

- Cieśla-Korytowska, Maria (1999): Co Mickiewicz i Słowianie mają do zaoferowania Zachodowi? In: dies.: *O Mickiewiczu i Słowackim*. Kraków: Universitas. 106–119.
- Górski, Konrad (1925/26): Mickiewicz jako historyk i krytyk literatury czeskiej. In: *Pamiętnik Literacki*. 286–395.
- Jakóbiec, Marian (1956): *Literatura rosyjska w „Wykładach paryskich” A. Mickiewicza*. Warszawa.
- Kasperski, Edward (1988): *Sprawa dialogu w „Literaturze słowiańskiej” Adama Mickiewicza*. In: *Dziewiętnastowieczność. Z poetyk polskich i rosyjskich XIX wieku*. Pod red. E. Czaplejewicza, W. Grajewskiego. Wrocław. 193–252.
- Kuziak, Michał (2001): Koncepcja hermeneutyki tekstu literackiego w prelekcjach paryskich Adama Mickiewicza. In: *Teksty Drugie*. Nr. 2. 191–205.
- (2011): Mickiewicz – historyk literatury w prelekcjach paryskich. In: *Pamiętnik Literacki*. Nr 1. 27–46.
- Libera, Zbigniew (1993): *Mickiewicz o kulturze i literaturze polskiego oświecenia*. In: *Księga w 170 rocznicę wydania „Ballad i romansów” Adama Mickiewicza*. Pod red. J. Kolbuszewskiego. Wrocław. 99–107.
- Makowski, Stanisław (1990): Współczesność literacka w prelekcjach paryskich Adama Mickiewicza. In: *Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza*. 99–108.
- Mickiewicz, Adam (1955): *Dzieła*. Pod red. Juliana Krzyżanowskiego. T. 8–11. Warszawa 1955.
- Pigoń, Stanisław (1998): *Dramat dziejowy polsko-rosyjski w ujęciu Mickiewicza*. In: ders. *Zawsze o nim. Studia i odczyty o Mickiewiczu*. Wyd. 2, powiększone. Warszawa: Oficyna Wydawnictwa Rytm. 446–468.
- Przechodzki, Eligiusz (1993): *Pierwsze zarysy porównawczo-syntetyczne historii literatury rosyjskiej i polskiej*. Lublin 1993.
- Sawicki, Stefan (1969): *Początki syntezy historycznoliterackiej w Polsce. O sposobach syntetycznej ujmowania literatury w 1 połowie w. 19*. Warszawa: Państw. Wydawn. Rytm. 1969.

Transformation der Gattungen

The Rise of the Russian Novel Revisited: *Evgenii Onegin* and the Burlesque

Marcus C. Levitt

«Два века ссорить не хочу...»
(Pushkin, *Evgenii Onegin*, IV: 33)

Резюме: Рождение русского романа пересмотрено: «Евгений Онегин» и бурлеск

В статье рассматривается проблема жанра и жанровых источников «Евгения Онегина»; последние обнаруживаются в бурлеске XVIII – начала XIX в. Теоретической базой исследования является концепция М.М.Бахтина, по которой на протяжении всей истории европейской литературы существовала бурлескная «контр-традиция», вступающая в сложный диалог с официальной, «серьезной» литературой. В статье делается попытка обозначить такую контр-традицию в русской литературе XVIII – начала XIX в. В нее можно включить obscene произведения «барковианы», стихотворения Державина в «забавном слог» и традицию ирои-комических поэм (Майкова, Богдановича, Осипова и др.). Задолго до того, как Пушкин познакомился с творчеством Байрона, чьи «бурлескные» сочинения стали для него известными образцами, он сам создавал подобные произведения: «Монах», «Бова», «Гавриилиада», и наиболее значимая из них – поэма «Руслан и Людмила». Ключевым заимствованием из традиции бурлеска в романе «Евгений Онегин» представляется образ автора-повествователя, который Пушкин создавал по-новому и который увенчал традицию бурлеска в России; он и открыл новый путь к «fiction» в русской литературе.

One of the most striking features of modern Russian cultural history is the traumatic divide between the eighteenth and nineteenth centuries. This discontinuity, which stemmed from the well-documented crisis of Russian cultural identity in the post-Napoleonic period, hardly requires reiteration, although we might remark that this crisis reverberates to this day.¹ The rejection of the eighteenth-century tradition prominently applied to Russian letters, and continues to cast its shadow on popular and scholarly views of Russian cultural development, and in particular on the novel. Pushkin himself joked about the widespread perception of the alleged „nullity“ of Russian letters and the dearth of Russian novels. In „Pikovaia dama“ of 1834, at one point the old Countess Anna

1 For an excellent recent analysis of the crisis in terms of the history of ideas, see Groys 1992: 185–198. The problem of the perceived gap between centuries and its peculiar consequences for Russian culture is the topic of several recent works. See especially: Golburt 2014; Naroditskaja 2012; and my own discussion in: Levitt 2011: 253–269.

Fedotovna asks Tomskii for a novel to read and he asks her if she would like a Russian one. She responds in surprise: „А разве есть русские романы? [Are there really Russian novels?]² In popular – and to a large extent in scholarly – perception the novel begins more or less *ex nihilo* with Pushkin’s „Evgenii Onegin“.³ This article aims to help bridge this gap, at least in part. It will not argue, as some have tried, that there actually were eighteenth-century examples of Russian novels and that they should be included in a revised canon.⁴ From this perspective we mostly end up with a history of failures and false starts. In the case of „Evgenii Onegin“, critics have mostly responded to it in terms of Western European literary traditions – which is quite understandable insofar as a central issue that „Evgenii Onegin“ poses is how to conceptualize a Russian novel. This response, broadly speaking, has taken two directions. On the one hand is the issue of Pushkin’s relation to Byron and the transition from the „southern“, „Romantic“ narrative poems to „Evgenii Onegin“, Pushkin’s so-called „overcoming of Byronism“ which became such a central part of Russian cultural mythology. On the other hand, „Evgenii Onegin“ dialogues with three leading Western European novelistic trends of the era, embodied in the novel’s three main protagonists: Evgenii, reflecting British Byronic and Gothic tradition; Lensky, the German, Wertherian, elegiac strain (appropriate for a poet); and Tat’iana, the French sentimental epistolary mode.⁵ In my own previous work, I have focused on the way these two aspects intersect via Pushkin’s innovative narrative structure that centers around the author-image. From chapter 1 to the „Fragments of Onegin’s Journey“ Pushkin’s protagonist appears „Childe-Harold-like“ – that is, as a type whose (in Byron’s words) „early perversion of mind and morals leads to satiety of past pleasures and disappointment in new ones“.⁶ This served both as the starting point for the plot – the confrontation between „Byronic“ and „Sentimentalist“ traditions – but no less importantly for Pushkin’s ground-breaking narrative advance. His crucial move was to take what was a generally acknowledged weakness in „Childe Harold“ and turn it to his own productive advantage. In deciding to discontinue „Childe Harold“, Byron publicly admitted that he had failed to draw a clear distinction between himself and his fictional protagonist (Byron 2006: 146). In „Evgenii Onegin“ Pushkin directly highlighted this issue, bringing these two aspects of authorial self into self-conscious dialogue. This produced what Leon Stilman called the „two realities“ that „Evgenii Onegin“ keeps in balance: the reality of the created text, the „realistic“ plot, and the reality of the author-creator, what

2 See Puškin 1962: 5, 239. See also his unfinished article (remarkable mostly for its title), О ничтоžестве literary russkoj, in: Puškin 1962: 6, 407–414.

3 This is the position of virtually all of the standard histories of the subject. In English, see, for example: Freeborn 1973; Jones/ Miller (eds.) 1998.

4 See, for example: Karlinsky 1963: 226–233; Budgen 1976: 67–94; LeBlanc 1986; Gasperetti 1998. Most recently, Andrew Kahn has asserted a continuity between the popular eighteenth-century Russian romance and the later novel (both roman in Russian), although he basically stated a hypothesis rather than adducing any substantive evidence (Kahn 2007: 185–98).

5 See the chapter „Evgenii Onegin“ in: Kahn 2006: 41–56.

6 Preface to chapters I-II, in: Byron 1986.

E. Lo Gatto referred to in describing the work as a „lyric autobiography“.⁷ In „Evgenii Onegin“, Pushkin took this play with the two realities to a new level, making it a constructive principle that functions at all levels of the work. Thus, for example, the three main characters also reflect stages of the author’s own development.⁸

This is all more or less familiar territory. What is far less acknowledged is the well-developed Russian context for Pushkin’s innovation. Here we may apply the notion of what Mikhail Bakhtin called „the prehistory of novelistic discourse“, the title of one of his pivotal essays. This provides a useful way to conceptualize the Russian novel in a new way, in particular, to connect „Evgenii Onegin“ to the eighteenth-century and early nineteenth-century tradition of the burlesque, mock-heroic poem.⁹ „Evgenii Onegin“ takes central place in our revised narrative because of its pivotal place in Russian cultural history and the history of the novel, and also because Bakhtin took „Evgenii Onegin“ as perhaps his main exemplar of the Novel. The recent pioneering work by Igor’ Pil’shchikov and the late Maxim Shapir has highlighted the important role of the burlesque in Russian poetic development. More than that, Shapir called our attention to „the rootedness of the novel in the burlesque tradition [that] has very long eluded researchers... Recognizing the burlesque substratum in Russian classical literature in fact can be very difficult, but thanks to this [recognition] much in the national tradition can be better understood“ (Šapir 2002: 441, 442).

Central to Bakhtin’s reconceptualization was his view of the novel’s innovative place in the history of Western literature and its radical difference from the traditional, Aristotelian genres, its status as a kind of anti-genre.¹⁰ The novel marks an „enormous revolution in the creative consciousness of man“ reflecting a new way of viewing the world that accords with basic social, cultural and intellectual changes; in general, for Bakhtin genres (as opposed to movements, schools and stylistic trends) are the „great heroes“ of literary history that embody „fields of valorized perception“, modes of seeing the world (Bakhtin 1981: 5,7–8, 28).

Bakhtin’s view of the novel as a phenomenon of discourse cast literary history in a new light. Traditional literary-historical narratives, emphasizing official, „high“ literary genres, only tell part of the story, because these „monological“ genres have always been shadowed by often overlooked countervailing „heteroglossic“ forces of parody and travesty that are ultimately grounded in popular culture. According to Bakhtin,

there never was a single strictly straightforward genre, no single type of direct discourse – artistic, rhetorical, philosophical, religious, ordinary everyday – that did

⁷ Stilman 1958: 321–367; Lo Gatto 1955: 91–109; see also Mitchell 1966: 51–65.

⁸ On this, see Shaw 1981: 25–42.

⁹ Scholars who have called special attention to Eugene Onegin’s debt to the burlesque include: Sokolov 1936: 68–94; Krejčí 1963; Šapir 2003/2005: 91–174; Šapir 2009: 199–208. Many other scholars have mentioned it in passing as a minor but established fact, e. g. McLean 1971: 6. Notably, Bakhtin himself has virtually nothing to say about this or about the Russian eighteenth century in general.

¹⁰ „Aristotle’s poetics, although occasionally so deeply embedded as to be almost invisible, remains the stable foundation for the [standard, accepted] theory of genres“ (Bakhtin 1981: 8).

not have its own parodying and travesty double, its own comic-ironic *contre-partie*. What is more, these parodic doubles and laughing reflections of the direct word were, in some cases, just as sanctioned by tradition and just as canonized as their elevated models. (Bakhtin 1981: 53)

This is „a special realm of literature“, „a powerful and multi-branched generic tradition reaching... into the depths of the past, to the very sources of European literature“.¹¹

Because of the very nature of this anti-canonical counter tradition, it may be a challenge to precisely define the nature of the various works' dialogicity, which (like discourse in the novel)¹² covers a wide spectrum of dialogical orientations. This difficulty is also evident in Russian burlesque discourse, which will be the „great hero“ (in the Bakhtinian sense) of the following analysis.¹³ Significantly for burlesque as prehistory of the novel is the fact that burlesque and its varieties refer not to genres per se, but to modes of language based on „incongruity between style and subject“ (Bond 1932: 31). As Bakhtin noted, pre-novelistic works like the mock-heroic are characteristically composed from multiple generic forms and combine them in a variety of ways (Bakhtin 1984: 107), and as Manfred Schrubá points out, the burlesque is a „parasitical“ mode rather than a genre, and is always predicated on a „host text“ (Schruba 1995: 139–44). Hence serio-comic, burlesque literary works are by definition dialogical, heteroglossic, in the same sense as the counter-tradition is always oriented against a given, perceptible tradition. Significantly, and especially relevant for „Evgenii Onegin“, these features of burlesque apply equally to prose and poetry, as well as to drama.¹⁴ This is an additionally tricky issue with regard to Bakhtin, insofar as

11 Bakhtin 1984: 105–106. Bakhtin provides his own brief surveys of this counter-history of literature from the ancient world through the Middle Ages and Renaissance, by which time he already sees the fundamental constituent elements of the novel emerging (Bakhtin 1981: 38). He names a great number of historical representatives of this counter-history of literature beginning with: the Socratic dialogue and Menippean satire, which he saw as part of the tradition leading to Dostoevskij's polyphonic novel, and including a great many other types like parody, travesty, and carnival – all „dialogical“ in relation to „serious“ genres. Gary Saul Morson and Caryl Emerson describe this as a „higher order of style“, the „dialogization of styles“ (Morson/Emerson 1990: 17, 317).

12 Bakhtin even likens the „extra-generic or inter-generic world“ of „diverse parodic-travesty“ forms that are „unified by virtue of their shared subject: language itself“, to „something like an immense novel, multi-generic, multi-styled, mercilessly critical, soberly mocking, reflecting in all its fullness the heteroglossia and multiple voices of a given culture, people and epoch“ (Bakhtin 1981: 59–60).

13 I will use „burlesque“ as a generally accepted umbrella term for this material. Scholars have spent much energy classifying the many varieties of burlesque – including parody, mock-heroic, travesty, Hudibrastic (after Samuel Butler's *Hudibras*) and their combinations. See, for example: Kitchin 1931; Bond 1932; Shepperson 1967; Jump 1972; Genette 1997. The basic collection of the Russian works of this type edited by B. V. Tomashevskii and V. A. Desnitskii 1933, divides the „iroi-komičeskaia poéma“ into mock heroic (*épos iroikomičeskii*) and epic travesty (*épos perelicovannyi*) (Tomaševskij, Desnitskij 1933: 7). Angelina Vacheva notes the practical equation between „burlesque“ and „heroi-comic“ (mock-heroic) for most eighteenth-century Russian works – see Vačeva 1999a: 81. See also Schrubá 1997.

14 Critics continue to debate the generic significance of Puškin's work as a „novel in verse“, with some focusing on the novelistic aspects, mostly centering on prose traditions, and others on its poetry. For a

at times he seemed to deny poetic language the possibility of functioning novelistically.¹⁵ But as Proskurin argues, „there is nothing specifically novelistic or ‘prosaic’“ in the multi-voicedness and play with different types of literary discourse that Bakhtin ascribes to „Onegin“ – it can just as well be manifested in verse (Proskurin 1999: 144).

My basic assertions are: first, that our hero, burlesque discourse, served as a major precursor of European novelistic discourse in general;¹⁶ and, second, that this was specifically the case in Russia, as epitomized by the burlesque roots of „Evgenii Onegin“.

It is not difficult to demonstrate the existence of a „counter-tradition“ in eighteenth-century Russia and as I go, I will be citing various examples connected with the burlesque. To my knowledge, Bakhtin’s view of literary history has not been applied to Russia, nor has the Russian „counter-tradition“ been the object of comprehensive study, although the revisionist model of the evolution of poetic styles proposed by Shapir and Pil’schikov (Pil’schikov; Šapir 2006: 510–546) presents one very important facet of it. These scholars categorize Russian poetry into two parallel and interactive stylistic lines, the „homogeneous“ and „heterogeneous“. Insofar as the stylistic and discursive may coincide, this scheme translates very well into Bakhtinian terms. I will focus on several stages of the

recent summary and discussion, see Proskurin 1999; Proskurin argues for Onegin’s fundamental poetic nature. See also: Schmid 1987: 210–227; Cravens 2002: 683–709.

15 For example, in „Discourse in the Novel“, Bakhtin specifically distinguishes double-voicedness in prose from the double or even multiple meanings that are possible in the poetic word which is „never of the dialogic sort“ (Bakhtin 1981: 327). The poetic word is founded on tropes or the symbol, which „cannot presuppose any fundamental relationship to another’s word, to another’s voice. The polysemy of the poetic symbol presupposes the unity of a voice with which it is identical, and it presupposes that such a voice is completely alone within its own discourse. As soon as another’s voice, another’s accent, the possibility of another’s point of view breaks through this play of the symbol, the poetic plane is destroyed and the symbol is translated onto the plane of prose“ (Bakhtin 1981: 328). However, the example he cites of this „plane of prose“ and of an „authentically novelistic style“ (Bakhtin 1981: 329) is – once again – Eugene Onegin! In this context, the classifications of „prose“ and „poetry“ lose their usual, everyday meaning, and serve instead as markers of two kinds of discourse, one of which is novelistic. Thus, while Bakhtin may say that the poetic word is „never of the dialogic sort“, this is not strictly true, insofar as novelistic hereroglossia may be present in poetic works (Bakhtin 1981: 286–287). The monological, unitary poetic word in this sense is (as Bakhtin admits) an „extreme“, an „aspiration“, approaching the „stylistic limit“ of poetic genres, an intention; it exists in poetic genres „in the narrow sense“ (Bakhtin 1981: 43). That is, in practice poetry more of than not shares dialogical traits with prose. Elsewhere Bakhtin admits (in a footnote) that „It goes without saying that we continually advance as typical the extreme to which poetic genres aspire; in concrete examples of poetic works it is possible to find features fundamental to prose, and numerous hybrids of various generic types exist. These are especially widespread in periods of shift in literary poetic languages“ (Bakhtin 1981: 287 n12).

16 Despite the many recent works investigating the rise of the European novel, virtually no attention has been paid to the novel’s debt to the burlesque tradition. One exception is David Fishelov’s examination of analogies in genre theory in which he argues that „the mock epic forms suppressed the epic and forced it to yield to its heir in the evolutionary chain of literature – the novel“ (Fishelov 1993: 45). On the other hand, almost all of the works on the mock-heroic and burlesque tradition devote much space to their literary-critical function. Indeed, burlesque as a mode does not exist without a target or „host“ text or class of texts. Notably, the „ability of the novel to criticize itself is a remarkable feature of this ever-developing genre“ (Bakhtin 1981: 6) and is something it shares with burlesque.

Russian serio-comic, burlesque counter-tradition in which we can trace the embryonic „dialogized system made up of the images of ‘languages’, styles and consciousnesses“ (Bakhtin 1981: 49) that developed into „Evgenii Onegin“.

First of all, the lines between the high literary tradition and the low counter tradition were somewhat blurred in Russia, not only because their interaction is a continuum rather than a sharp opposition, but also because burlesque works could be accommodated to the high literary system. Bakhtin noted in the passage already cited that „parodic doubles and laughing reflections of the direct word were, in some cases, just as sanctioned by tradition and just as canonized as their elevated models.“ Significantly, Sumarokov inserted low material into his comedies and fables and also, even more strikingly, he endorsed travesty as part of the classicist hierarchy of genres. In his well-known „Epistle on Russian Poetry“ of 1748 he defined two kinds of „comic heroic poems“ (smeshnye geroicheskie poemy). On the one hand, there are the low kind:

Стихи, владеючи высокими делами,
В сем складе пишутся пренизкими словами.

And on the other, the high:

В сем складе надобно, чтоб муза подала
Высокие слова на низкие дела. (Sumarokov 1957: 123)

Notably, in Boileau’s „L’Art Poétique“, Sumarokov’s main model for his epistle, low burlesque was excluded, while Sumarokov allowed for both the epic elevation of „low“ matter (as in Boileau’s „Le Lutrin“ or Pope’s „Rape of the Lock“) as well as travesty in which high matter is stylistically lowered (here the famous example was Scarron’s „Virgil Travestied“). Boileau scorned this second, indecorous and „low“ type of verse, but it became an important feature of Russian comic poetry. As Manfred Schrubá and Angelina Vacheva have shown in their studies of eighteenth-century Russian burlesque, high and low varieties were almost always mixed, producing a unique national variant (see note 13; Schrubá 1995: 139–144). Vacheva has noted the paradox that mock-epic (mock-heroic)¹⁷ poetry was richly represented in eighteenth-century Russia even though there was little of the epic poetry it aimed to parody (Vačeva 1999a: 229). In Russia the epic style was primarily represented by odes; epic-writing in Russian was notoriously unsuccessful, with the possible exceptions of Petrov’s translation of the „Aeneid“ and Kheraskov’s epic poems.

Works of the „low“ variety obviously presented more of a challenge to decorum and to the purity of official, monological, classicist discourse, but the lowering, travesty mode of burlesque was crucial in our hero’s trajectory. This was dramatically so in the case of „Barkoviana“, the body of Russian obscene verse in manuscript whose vital role in Russian

17 Strictly speaking, „mock epic“ mocks a specific epic or epics, while „mock heroic“ mocks epics in general, as a class (see, e.g., Robertson 2009). However, Vacheva notes the practical use and equation between „burlesque“ and „heroi-comic“ (mock-heroic) for the eighteenth-century Russian works in question (Vačeva 1999a: 81).

literary development (and in Pushkin's development, in particular) has become increasingly clear.¹⁸ Barkoviana offered travesty doubles for virtually all of the genres in the classicist hierarchy: the ode, epistle, fable, elegy, epigram, inscription, sonnet, song, tragedy, and so on. This was a remarkable example of a „counter-tradition“ in microcosm. As Šapir describes the phenomenon, „as a result of purposeful effort, side to side with official, established literature there appeared another, burlesque and pornographic literature, with its own hierarchy of genres and styles“ (Šapir 2002: 417). Official, printable Russian mock-heroic, as Schrubba has demonstrated in the case of Maikov's „Elisei or Bacchus Enraged“, adopted the same literary strategy as Barkoviana (to which it made abundant if indirect reference), as he puts it, „mixing the stylistic features of two in principle incompatible varieties of burlesque“. On the one hand, it followed the „high“, mock-heroic model, applying high epic style to trivial content, but on the other incorporated low, vulgar vocabulary, typical of Barkoviana (Schruba 1995).

Contrary to the older view that Barkoviana was polemically directed against classicist literature, more recent scholarship, including my own, has argued that this poetic production was complementary to the high literary process, that it indicated young Russian literature's vitality.¹⁹ Russians were very self-conscious that they were creating a Literature (with a capital „L“), and it is remarkable that Barkoviana developed very much in tandem to this newly emerging tradition. Like ancient Rome's priapic verse, parodies of „official“ verse were composed by the very same „official“ cohort of writers, including Barkov himself, Lomonosov, Sumarokov, Chulkov, Olsuf'ev and others (Levitt 2009: 176). We may hypothesize that Russia's eagerness to create a literature, together with indigenous traditions of playful „anti-culture“, contributed to Barkoviana's rapid formation. Moreover, in the broader perspective of creating a literature, we should note in passing that, as in Europe, burlesque works often fulfilled the function of literary criticism (Pil'ščikov/Šapir 2006: 510–546).

The next important stage in the journey of our hero (burlesque, novelized discourse) on the way to „Evgenii Onegin“ is its metamorphosis in the poetry of Derzhavin, as demonstrated by Šapir (Šapir 2002). Šapir makes the case that Derzhavin derived his „heterogeneous“ style precisely from Barkovian travesties of Lomonosov. Šapir argues that in his early years Derzhavin „translated“ Barkoviana in reverse, that is, he rewrote it removing the obscenity, replacing it with an appropriately high, „homogenous“ style. This had major consequences for the development of his own, original non-homogeneous poetry that broke down both generic and stylistic prohibitions. In one of his characteristic flashes of brilliance L. I. Pumpianskii described the trajectory of „Evgenii Onegin's“ language as proceeding from mock-heroic burlesque (like Byron's „Beppo“, which Pushkin

18 On the connection with Pushkin, see, for example, Pil'ščikov/Šapir (eds.) 2002; Dinega (ed.) 2012; Pecchio 2012.

19 Levitt 2009: 173–189. Similarly – and contrary to Gasperetti, *The Rise of the Russian Novel* – see my review in *Russian Review* 58: 1 [January 1999]: 133–34), carnival culture, which is present in Barkoviana, and which constitutes a core element of the „counter-tradition“ in Bakhtin's view, was also not necessarily antagonistic to high literature.

mentioned in the foreword accompanying the first publication of canto one²⁰) by way of Derzhavin's „Felitsa“:

... comic speech that makes jokes is one thing, but it's another when comic speech obviously replaces the serious, i.e., precisely the language of „Evgenii Onegin“, with the difference that in „Felitsa“ it is not just a serious romance but an official theme (с той разницей, что в «Фелице» не просто серьезный роман, а официальная тема), the central theme of all previous Russian culture – the throne. In general, the principle of „Felitsa“ and „Evgenii Onegin“ is the same: a middle-range language, neither serious nor comic, equally allowing movement in either direction. This is a marvelous kind of impartiality (bezrazlichie), each atom is equally two-sided; they may speak of „Beppo“ to explain „Evgenii Onegin“ but forget Derzhavin.²¹

That is, Derzhavin took burlesque, heterogeneous discourse to a new level, „neither serious nor comic, equally allowing movement in either direction“. His „zabavnyi slog“ took humor and the mechanisms of the mock-heroic to a new, serious level that could serve more than merely comic ends.

In defining all of the above works as „pre-novelistic“, the challenge is to define the nature of the dialogue between the text and its „host“ or target. One must distinguish between works whose significance is limited to a negative function (attack, mockery, satire), as well as those whose only aim is humorous, from ones that open up a domain of more developed heteroglossia. In Derzhavin's case, this is what makes his poetry „serio-comic“ and not merely comic. This domain may be analogous to what Bakhtin called the author's „surplus of knowledge“ (Bakhtin 1981: 32) in reference to the novel, something that distinguishes a novelistic image from epic or monological ones. „Merely“ satirical or comic discourse stands in a one-to-one, zero-sum kind of relationship to its target, and goes no further; it exhausts itself, so to speak. Novelistic images and characters manifest „surplus meaning“ in relation to fixed, monological, generic masks, that marks the „inexhaustibility“ and unfinished nature of the novelistic world and of novelistic characters, who are thus humanized and capable of development. This new domain manifests three main features Bakhtin attributed to serio-comic genres, including many works of burlesque, all of which contribute to this surplus: their subject matter deals with the open-ended present; they convey direct experience and manifest free invention; and they are „multi-styled and hetero-voiced“.²²

This short pre-history of novelistic discourse brings us back to where we started, to Pushkin and Byron. Before we turn to „Evgenii Onegin“, we should recall a few things. One is that „Childe Harold“, „Beppo“, and „Don Juan“ were themselves all variants of

20 Pushkin wrote that the work „recalls Beppo, the jesting (shutochnoe) work by the gloomy Byron.“

21 Quoted in Pil'shikov/Šapir 2006: 529; Pumpjanskij 2000: 93.

22 Bakhtin 1984: 108. In the last category (as in the novel itself), „Alongside the representing word there appears the represented word... And what appears here, as a result, is a radically new relationship to the word as the material of literature“ (Bakhtin 1984: 108).

mock-heroic, and thus were part of that rich counter-tradition of burlesque just surveyed. Another is that Pushkin's acquaintance with Byron only began during his exile years. It is not generally appreciated that starting from his earliest Lyceum years Pushkin composed a significant body of poetry in the mock-heroic mode, what Pil'shchikov and Šapir call the „burlesknaia magistral“ – the main, arterial line of burlesque – in his writing (Pil'shchikov/Šapir 2006: 527). These include the unfinished „Monakh“ (1813) and „Bova“ (1814?); the „Gavriiliada“ (1821), written simultaneously with the start of „Onegin“ (Vačeva 1999b: 213–218); the manuscript skazka „Tsar Nikita i ego sorok docherei“ (1825); „Graf Nulin“ (1825), a parody of Shakespeare's „The Rape of Lucrece“; and „Domik v Kolomne“ (1830). To this list we may also add the disputed „Ten' Barkova“, whose authorship by Pushkin has been established, at least to my satisfaction.²³

But most important in the burlesque mode was „Ruslan i Liudmilla“ (1817–1820), whose key position in Pushkin's career is acknowledged. Practically alone among scholars, in 1990 Mark Altshuller defended it as a mock-heroic poem, rejecting the critical tradition that stressed its generically innovative, Romantic qualities (Altshuller 1992). In many ways, „Ruslan i Liudmilla“ – which also preceded Pushkin's acquaintance with Byron, by the way – represented a dry run for „Evgenii Onegin“. The lines from the second stanza:

Друзья Людмилы и Руслана!
С героем моего романа
Без предисловий, сей же час
Позвольте познакомить вас...

may be said to immediately signal both its burlesque lineage as well as its transition into the territory of the novel.²⁴

How does *Evgenii Onegin* fit into the burlesque discursive and stylistic tradition? We could start by listing the great number of generic markers of the mock-epic, similar to those in these lines. For example, Bakhtin singled out the opening lines of the same stanza – «Так думал молодой повеса,/ Летя в пыли на почтовых,/ Всевышней волею Зевеса/ Наследник всех своих родных»; or the belated jocular invocation at the end of canto 7 («Пою приятеля младого/ И множество его причуд./ Благослови мой долгий труд, / О ты, эпическая муза!») – to demonstrate the multi-voicedness of novelistic discourse (Bakhtin 1981: 47–49; cf. Šapir 2009). And in the draft and fair copy of canto 8, stanza 1, instead of «Читал охотно Апулея, / А Цицерона не читал» of the final version had been: «Читал

23 See Pushkin, „Ten' Barkova“, in: Pil'shchikov/Šapir 2002 which includes M. A. Cjavlovskij's (reconstructed) commentary of 1930–31, first published in 1996. Alyssa W. Dinega, who accepts the work's authenticity, following Šapir and Pil'shchikov, notes that this is „a carefully crafted work inspired by the burlesque tradition of the eighteenth century“ (Dinega 2012: 189). On the dispute over „Ten' Barkova“, see Peschio 2012: 115–124; Pil'shchikov 2012: 159–184.

24 Cf. Šapir 2009 in connection with the mock invocation, postponed in these lines, that finally comes at the end of canto 7. Notably, such narrative burlesque, including the postponed invocation, that Viktor Šklovskij famously connected to Sterne's „Tristram Shandy“, may have been mediated by Byron, whose Don Juan manifests Sternean influence. See Šklovskij 1923: 206–220; on the Sterne – Byron connection, see Boyd 1945: 54–56.

украдкой Апулея,/ А над Вергилием зевал» (draft) and «Читал охотно Елисея,/ А Цицерона проклинал» (fair copy) (Puškin 1937: t. 6: 165, 619). Structurally, we can see that epic, high style (Virgil, Cicero) is juxtaposed to burlesque (Maikov, Apuleius); the interchangeability of classical and Russian examples is also noteworthy. Furthermore, one could analyze the many stylistic echoes of, and hidden and explicit references to, Russian mock-heroic works – especially Maikov's „Elisei or Bacchus Enraged“ and Bogdanovich's „Dushen'ka“, as well as the many references to and echoes of „Ruslan i Liudmilla“. Iurii Stennik, who analysed many of „Evgenii Onegin's“ textual connections to eighteenth-century Russian poetry, aptly noted that „Ruslan i Liudmilla“ functioned as an important intermediary for the burlesque aspects of „Onegin“ (Stennik 1995: 192–243, esp. 205).

However, as suggestive as they are, this type of reference, of which there are hundreds if not thousands, by themselves tell us nothing about their place in the larger work and about „Evgenii Onegin's“ artistic nature, insofar as into its exceedingly complex „poetic fabric are woven (rastvoreny) elements of almost all small poetic genre forms existing at the time (elegies, madrigals, friendly epistles and epigrams, Horatian odes and ballads), and individual stanzas and fragments of the text may appear (prosto vygliadiat kak) as independent generic fragments“.²⁵ From the point of view of our analysis, perhaps the key novelistic aspect of „Evgenii Onegin“ that derives from the mock-heroic tradition, the point where pre-history of novelistic discourse becomes the thing itself, is the image of the author-narrator. This was, arguably, both an extension of the burlesque tradition and a step towards novelization. Pushkin's engagement with Byron, as described above, served as a catalyst toward making conscious the distance between the lyric and epic (or narrative) principles inherent in the burlesque. Pushkin made this distance a central problem by placing the narrator on the same ontological plane as Onegin («мой друг») and emphasizing his difference from him, both on this plane («Всегда я рад заметить разность/ Между Онегиным и мной», 1.56) and as his creator («мой герой»), Stilman's „second reality“. Earlier mock-heroic poems, both Russian and Western European, also implicitly featured the „two realities“ in the form of authorial digressions and intrusions into the narrative and plot, but Byron's public struggle in „Childe Harold“ with the relationship (we might say) between homogeneous and heterogeneous, between lyric or monologic and polyglossic or „novelistic“ narrative stances, raised the stakes. In „Evgenii Onegin“, Pushkin took this feature onto a new plane, making it a major productive and structural axis of the work, a constructive principle that functioned at all levels. The inherent polyglossic narrative potential within mock-heroic, the fissure in narrative points of view, opened up space for a new, „novelistic“ discourse.

25 Stennik 1995: 198. As Boris Gasparov describes this problem, noting „how multi-faceted the poetic idea and generic orientation of Eugene Onegin are; the verbal texture (faktura) of the novel in verse comes together at the intersection of many different poetic codes and associations and at the various possibilities of their interpretation“ (Gasparov 1992: 267; cf 320). And in Leon Stilman's words, „No few studies have been dedicated to the question of Eugene Onegin's literary sources, and rich factual material has been amassed. But it is insufficient to juxtapose the fact of influence of this or that source; one needs also to define the role of this influence, its special place and function in the extraordinarily complex and unique structure that Eugene Onegin represents“ (Stilman 1958: 322).

The fissure in the narrator-protagonist had far-reaching consequences for all aspects of „Evgenii Onegin“ – in all of the many ways Bakhtin described as basic to the novel: its chronotope, characters, relationship of author and readers, etc. It also accounts for „Evgenii Onegin’s“ radically open, free, dynamic structure, developing over time, which highlights the novel’s „zone of maximal contact with the present (with contemporary reality) in all its open-endedness“ (Bakhtin 1981: 11). The structural distance between the fictional world of the characters and the authorial stance also conditions the many varieties of irony in „Evgenii Onegin“, as well as the tones and textures of the narration that this produces.

While the tones and textures of „Evgenii Onegin“ are many (see, e. g. McLean 1971), we may suggest one way in which Pushkin differentiated his novel in verse from „Don Juan“ that arguably connects with the Russian burlesque. Although by Pushkin’s own testimony of 1823 he had originally credited „Don Juan as model of his „novel in verse“,²⁶ two years later during debate with A. A. Bestuzhev he denied the connection on the grounds that „Evgenii Onegin“ contained no satire (i.e., no appreciable political commentary). He wrote to K. P. Ryleev:

Bestuzhev writes me a lot about Onegin—tell him he is wrong: Does he really want to banish everything light and merry from the province of poetry? What would then become of satires and comedies? That would mean that it would be necessary to destroy Orlando Furioso, and Hudibras, and Pucelle, and Vert-Vert, and Reineke-Fuchs, and the best part of Dushenka, and the tales of La Fontaine, and Krylov’s fables, etc., etc., etc., etc., etc. That is a little severe. Pictures of society life enter into the realm of poetry, too. But enough of Onegin. (Jan 25, 1825; Pushkin 1967: 209–10)

While Stilman states that „Evgenii Onegin“ has a basic similarity to „Don Juan“ in „form, manner, structure, relationship of the author to the narrative (Stilman 1958: 337), aspects that could be attributed to mock-heroic, he also emphasizes the difference between them in tone and type of irony. In particular, he notes that unlike Byron, Pushkin’s lacks sarcasm and political sharpness. Arguably, in this sense, „Evgenii Onegin“ was closer to the „light and merry“ tradition of burlesque described here, in which Pushkin includes „Dushenka“ (cf. note 20).

There is clearly room for discussion here. But the main point is that Pushkin’s innovative author-narrator developed burlesque discourse beyond its limitations into the realm of the novel. This narrative stance made possible „Evgenii Onegin’s marvelous kind of impartiality“ described by Pumpianskii, that „middle-range language, neither serious nor comic, equally allowing movement in either direction“. Pil’shchikov and Shapir describe Pushkin’s advance in this sense over „Ruslan and Liudmilla“:

In general, the text of „Ruslan and Liudmilla“ is layered into fragments of different stylistic coloring: epic, elegiac, burlesque, amorous-erotic, idyllic, etc. – and it is

²⁶ „It’s in the genre of Don Juan“, Nov. 4, 1823, to P. A. Vjazemskii (Pushkin 1967: 141).

usually not difficult to identify the boundary between them. In the mature Pushkin, the length of such segments is reduced and the boundary between them becomes permeable; thanks to this the burlesque moves into the realm of microstylistics, becoming less noticeable against a neutral background narrative... In the system Pushkin devised at the turn of the 1820–1830-s, an arbitrarily chosen style-creating element (*stileobrazuiushchii faktor*) is ready to assume any sort of load – one and the same form, one and the same theme in a work can be presented as both high and low, serious and comic, elegiac and burlesque. (Pil'ščikov/Šapir 2006: 528, 533)

This accords with what Bakhtin calls the novel's „stylistic three-dimensionality, which is linked with the multi-linguaged consciousness realized in the novel“.²⁷

In conclusion, I would like to suggest some additional ways in which Bakhtin's scheme of novelistic development helps clarify the Russian situation – the nature of the historical moment when „prehistory“ becomes history – and how this perspective may point the way forward to the subsequent Russian novel. First, I would like to comment on the link of „stylistic three-dimensionality... with the multi-linguaged consciousness realized in the novel“. Pushkin's period of coming to maturity was precisely the kind of period Bakhtin describes as „the era of the novel's creative ascendancy“:

In the era of the novel's creative ascendancy – and even more so in the periods of preparation preceding this era – literature was flooded with parodies and travesties of all the high genres (parodies precisely of genres, and not of individual authors or schools) – parodies that are the precursors, „companions“ to the novel, in their own way studies for it.²⁸

This might serve as a description of the period we have examined in this article that reveals the great vitality of the „counter-tradition“. Further, according to Bakhtin, the ascendancy of the novel is conditioned by the state of modern languages as carriers of cultural and social consciousness; literature's focus moves from striving for separation and purity in terms of some classical monological model into the realm of heteroglossia, of confrontations and dialogue with other linguistic traditions, styles and registers. Historically, the emergence of this realm was

powerfully affected by a very specific rupture in the history of European civilization: its emergence from a socially isolated and culturally deaf semipatriarchal society and its entrance into international and interlingual contacts and relationships. A multitude of different languages, cultures and times became available to Europe, and this became a decisive factor in its life and thought. (Bakhtin 1981: 11)

²⁷ Bakhtin 1981: 11. On the issue of „Eugene Onegin's“ stylistic complexity, see also Bočarov 1974: 26–104, esp. 36.

²⁸ Bakhtin 1981: 6. Cf. Cjavlovskij's comment (in Pil'ščikov, Šapir 2002: 256) on the „parodiomania“ of the lyceum period.

In the European setting, this rupture happened over centuries, approximately the Renaissance. In Russia, this move out of isolation „into international and interlingual contacts and relationships“ was clearly connected with Peter the Great, who initiated the process of creating a literary language in the vernacular. By the time we get to Pushkin, we have the situation described by Bakhtin in which the novel emerges, „when intense activation of external and internal polyglossia was at the peak of its activity“ (Bakhtin 1981: 12). We may suggest that „Evgenii Onegin“ exemplifies both aspects. On the one hand, it reflects the international smorgasboard of languages, fashions, cultural and literary models of the Alexandrine epoch, the „intense activation of external polyglossia“ so brilliantly evidenced in Pushkin’s work, in which, in Bakhtin’s words, „Russian life speaks in all of its voices, in all the languages and styles of the era“ (Bakhtin 1981: 49). External polyglossia involves the interpenetration of foreign languages with Russian so well exemplified by „Evgenii Onegin“, so richly interspersed with „ironical play with foreign words and quotations“ which J. D. Clayton has recently characterized as „an important element in the overall poetic system of „Eugene Onegin“.²⁹

On the other hand, Pushkin’s achievement as evidenced in „Evgenii Onegin“ also demonstrates *internal* polyglossia, what Bakhtin refers to as „heteroglossia *within* a language, that is, the problem of internal differentiation, the stratification characteristic of any national language“ (Bakhtin 1981: 67). Pushkin’s historical role in this area was that of a synthesizer, one who integrated the linguistic positions of both archaists and innovators into a unified national variant. As Victor Zhivov has described this moment, it was when debates over language qualitatively changed from a clash between linguistic camps representing two opposing cultural positions (as a final stage in eighteenth-century disputes) into intra-literary debates about such things as genres and styles within a unified linguistic and cultural framework (Zhivov 2009: 378–81). This transition may also be clearly seen in Pushkin’s successive burlesque works, in which in the early ones (of the Arzamas period) Pushkin’s main target is the Shishkovites, and in the slightly later ones, in particular „Ruslan i Liudmilla“, but also in „Evgenii Onegin“, his parodic pen also takes on the leading Karamzinians and Romantics, starting with Karamzin himself, as well as Zhukovskii and Baratynskii. What makes this process additionally significant is that Pushkin’s creation of novelistic discourse in „Evgenii Onegin“, synthesizing Russian’s internal and external heteroglossia, also functioned to stabilize, and thus to generate, the modern Russian literary language itself.

The „mixed“, non-satirical, non-political brand of Russian burlesque was an especially appropriate vehicle for this transition. The lack of political-cultural slant did not prevent (and may have facilitated) the perception of „Evgenii Onegin“ as representing a new and formative stage of national linguistic consciousness. The eighteenth- and early nineteenth century goal of linguistic purity and hence, to some extent, of cultural isolation from other linguistic traditions became tempered by the external heteroglossia of the new era, while at the same time the nature of nationalism and national self-consciousness changed radically.

29 Clayton 2009–2010: 39. See also Bočarov 1974, esp. section 5 (72–88) on translation both between languages and between Russian stylistic levels as a moving force in the work.

It seems significant in this light that for at least two other Slavic peoples, the Ukrainian and the Polish, the burlesque connection played a more or less analogous role in developing the modern literary language and canon as in Russia; in both cases „burlesque“ roots came into play and also into conflict with canon-formation. In the case of Ivan Kotliarevskii's „Eneyida“ (Енеїда) of 1798, the connection is more obvious. The „Eneyida“ was written in a mock epic tradition that developed out of the Russian (especially N. P. Osipov's „Virgil's Aeneid Travestied“³⁰) and took on a role in the Ukrainian tradition analogous to „Evgenii Onegin“ as the first work in the modern vernacular literary language and the founding of a Ukrainian canon, although as in the case of „Evgenii Onegin“ this was not a simple process.³¹ „Eneyida's“ burlesque made its generic status at times problematic for critics, but the common incorporation of „low“, traditionally non-literary (or counter-literary) linguistic material – a validation of the vernacular literary language – was a key to its importance. In the case of Poland, Mickiewicz's masterpiece „Pan Tadeusz“ (1834) had mock epic elements, if not a deeper rootedness in the burlesque.³² On the one hand, there was already a rich classicist corpus in Polish of mock-heroic poems, especially those of Ignacy Krasicki (1735–1801) (Dąbrowski 2004); on the other hand, as in the Russian critical tradition, emphasis has been on the work's „serious“, „epic“ movement in the direction of the realistic novel, mock-heroic features have been downplayed or ignored. In Pushkin's case, apart from the general critical disregard for the burlesque, recent critics have intentionally tried to „clean up“ his most offensive exercise in the genre; Pil'shchikov eloquently entitled a recent article „If Only Pushkin Had Not Written This Filth. „The Shade of Barkov“ and Philological Cover-Ups“ (see note 23). Similarly, Patrycja Krasowska has recently written that in the case of Mickiewicz, scholars have been „astonished and disappointed“ in Mickiewicz's juvenilia discovered in the Archiwum Filomatów about a hundred years ago due to their alleged „triviality“. They had anticipated „serious“ productions rather than ‘iambic’ and texts ‘à la Voltaire’ (that is, frivolous and obscene-burlesque) from a „young author [who they expected would] reveal the makings of the inspired poet; thus the role of laughter in those poetic exercises has often been disregarded and shamefully passed over with silence“ (Krasowska 2009: 46–47). At the same time, „The mock-heroic element, which quite naturally... appeared in Mickiewicz's work from

30 Virgilieva Eneida, vyvoročennaja na iznanku, 1791–96, completed by Kotel'nickij in 1802–1808. See: Tomaševskij, Desnickij 1933: 265; Zerov 1977: 13–20; Tschizewskij 1997: 382; A. V. Toičkina 2008: 129–137. Osipov was the first Russian burlesque to use regular stanzas, and this was one of the precedents for the „Onegin stanza“.

31 Grabowicz 2004: 401–408. See also Toičkina 2008.

32 Krejči 1963. See also Fishelov 1993: 29–34. The following passage from Book One of „Pan Tadeusz“ suggests both the presence of burlesque and Mickiewicz's rejection of it, as something analogous to a betrayal of Poland: *Bo Pan Bóg, kiedy karę na naród przepuszcza, / Odbiera naprzód rozum od obywateli. [...] / Krzyczano na modnisiów, a brano z nich wzory: / Zmieniano wiare, mowę, prawa i ubiory. / Była to maszkarada, zapustna swawola, / Po której miał przyjść wkrótce wielki post – niewola! / (For when the Lord God sends punishment on a nation / He first deprives its citizens of reason... / They cried out against the dandies but took them as a model; / They changed their faith, speech, laws, and clothing, / That was a masquerade, the license of the Carnival season, / After which was soon to come the Lent of slavery.)*

the start because it was in keeping with the tradition of the pseudo-classical era, never left it. This mock-heroic predilection – not only never suppressed, but, on the contrary, developed significantly – helped to determine his uniqueness“ (Krasowska 2009: 41). The burlesque roots of Kotliarevskii and Mickiewicz help us to conceptualize both the structural similarities of national traditions (including that of the novel) as well as their national specifics.

Finally, I would like to suggest one further issue raised by „Evgenii Onegin’s“ play with the „two realities“, which as I have suggested, had its roots in eighteenth century burlesque, and that is its status as a work of fiction. Catherine Gallagher has written that “The novel is not just one kind of fictional narrative among others; it is the kind in which and through which fictionality became manifest, explicit, widely understood, and accepted“ (Gallagher 2006: 337). David Budgen, the only scholar who considered this issue in regard to Russia, traced the general disdain in eighteenth-century Russia for fiction and novels on the part of the high literary establishment to „the primitive and age-old identification of fiction with falsehood and the activity and profession of ‘creative writing’ with lying – a kind of epistemological doubtfulness as to the very status of fiction within the Institution of literature“. ³³ The fact that „Evgenii Onegin“ highlights the „second reality“, that of the creator, with its constant authorial remarks and digressions, serves to advertise the fictionality of its „first reality“ (an aspect which Shklovskii’s extreme formalist reading in „Pushkin and Sterne“ dramatizes; Šklovskij 1923). As Stilman noted, Pushkin’s highlighting of „poeticheskii vymysel“, the intrusive authorial presence, differentiates „Onegin“ from the high realist prose novel. ³⁴ This dramatization of fiction, of course, also extends to „Onegin’s“ plot and to its characters, each of whom assumes cultural positions more or less consciously adopted from novels. In this context, it seems to me that „Evgenii Onegin“ stands in relation to the later Russian novel as „Don Quixote“ does to the European novel in general: it opens up a new structural space for fiction by revealing its narrative potentials. ³⁵

In conclusion, „Evgenii Onegin“ is unquestionably a *sui generis* work of genius that, like all masterworks, and especially novels in the Bakhtinian sense, transcends simple classification. At the same time, to define a new discursive context as I have attempted to

33 Budgen 1979: 65. Budgen argues that Fedor Emin, whom he proposes as Russia’s first novelist, first advocated but then backed away from fiction due to these negative connotations. Cf. Budgen 1976.

34 Stilman 1958: 330. It seems significant that Russian produced no word for „fiction“. The eighteenth-century terms „vymysel“ and „izobretenie“ have quite different associations. Gallagher, who surveys recent scholarship on this issue, discusses the paradox that „revealing and concealing fiction in the novel are one and the same process“ (Gallagher 2006: 337). Jurij Lotman’s argument that these intrusions and indications of artifice only serve to support the illusion of the work’s reality (Lotman 1966:5–32, and repeated in his „Struktura chudožestvennogo teksta“; Lotman 1970) seems dubious to me (Levitt 2006: 45), but it also highlights the paradoxes of „fictionality“ as Gallagher describes them.

35 Scholars have also noted the fact that while eighteenth-century readers appreciated „Don Quixote“ as a comic novel, Romantic critics refused to see it as burlesque – a pattern analogous to the critical tradition of „Onegin“ challenged in this article. See, for example, Russell 1969: 312–326; Close 1974: 365–78; Close 1978: 1–28.

do is to further enrich our appreciation of „Onegin’s“ genesis and generic character. In addition, this offers a way not only to gain a better understanding of the „prehistory“ of its discourse and the development of the Russian novel,³⁶ but also to enrich our conception of Russia’s *Epochenumbruch* and its effect on literary history.

Literature

- Altshuller, Mark (1992): Pushkin’s „Ruslan i Liudmila“ and the Tradition of the Mock-Epic Poem. In: D. Offord (ed.): *The Golden Age of Russian Literature and Thought. [Fourth] World Congress for Soviet and East European Studies [1990]*. New York, N.Y.: St. Martin’s Press. 7–25.
- Bakhtin, Mikhail M. (1981): *The Dialogic Imagination. Four Essays*. Ed. by Michael Holquist, transl. by Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.
- (1984): *Problems of Dostoevsky’s Poetics*. Ed. and transl. by Caryl Emerson. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Bočarov, S. G. (1974): Stilističeskij mir romana („Evgenij Onegin“). In: Bočarov, S. G.: *Poëtika Puškina. Očerki*. Moskva: Nauka. 26–104.
- Bond, Richmond P. (1932): *English Burlesque Poetry, 1700–1750*. Cambridge: Harvard University Press.
- Boyd, Elizabeth French (1945): *Byron’s Don Juan*. New Brunswick [N.J.]: Rutgers University Press. 54–56.
- Budgen, David E. (1976): Fedor Emin and the Beginnings of the Russian Novel. In: A. G. Cross (ed.): *Russian Literature in the Age of Catherine the Great*. Oxford: University Press. 67–94.
- Budgen, David E. (1979): The Concept of Fiction in Eighteenth-Century Russian Letter. In: A. G. Cross (ed.): *Great Britain and Russia in the Eighteenth Century: Contacts and Comparisons*. Newtonville, MA: Oriental Research Partners. 65–74.
- Byron, George Gordon (1986). *Byron*. Ed. Jerome J. McGann. Oxford: University Press.
- Clayton, J. Douglas (2009–2010): Linguistic Comedy in „Eugene Onegin“. In: *Ulbandus Review* 12. 21–40.
- Close, Anthony J. (1974): Don Quixote as a Burlesque Hero. A Re-Constructed Eighteenth-Century View. In: *Forum for Modern Language Studies* 10, 4: 365–78
- (1978): *The Romantic Approach to Don Quixote. A Critical History of the Romantic Tradition in Quixote Criticism*. (Cambridge u.a.: Cambridge University Press).
- Cravens, Craig (2002): Lyric and Narrative Consciousness in „Eugene Onegin“. In: *The Slavic and East European Journal* 46: 4 (Winter). 683–709.

36 According to V. M. Žirmunskii (Žirmunskij 1978: 237–238, 417 n35) the myriad imitations and emulations of „Eugene Onegin“ were generically and terminologically „transitional“ (what we would describe as mock-heroic), developing in the direction of „a new poetic genre – the realistic verse tale (more rarely, novel) with contemporary subject matter“ (Žirmunskij 1978: 238). Similarly, I. N. Rozanov states that „Pushkin’s novel was taken as a summons to the realistic depiction of life, more concretely, of nobles’ daily life“ (Rozanov 1972: 239). While these often low-quality imitations indicate the popular contemporary perception of „Eugene Onegin“, they also include the early burlesque poems of Lermontov and Turgenev that played a clear if still not very well defined role in their turning from poetry to prose (see, e.g. Ejchenbaum 1981: 146,170; Sokolov 1936: 93–94). The existing scholarship on „Eugene Onegin’s“ imitators that frames the problem in terms of the „turn toward Realism“ deserves to be revisited.

- Dąbrowski, Roman (2004): *Poemat heroikomiczny w literaturze polskiego oświecenia*. Kraków: Księg. Akademicka.
- Dinega, Alyssa W. (2012): Bawdy and Soul. Pushkin's Poetics of Obscenity. In: Alyssa W. Dinega (ed.). *Taboo Pushkin: Topics, Texts, Interpretations*. Madison, WI: The University of Wisconsin Press. 159–223.
- (ed.; 2012): *Taboo Pushkin. Topics, Texts, Interpretations*. Madison, WI: The University of Wisconsin Press.
- [Ėjchenbaum] Eikhenbaum, Boris (1981): *Lermontov. A Study in Literary-Historical Evaluation*. Ann Arbor, MI: Ardis.
- Fishelov, David (1993): *Metaphors of Genre. The Role of Analogies in Genre Theory* [University Park, PA: Pennsylvania State University Press].
- Freeborn, Richard (1973): *The Rise of the Russian Novel. Studies in the Russian Novel from Eugene Onegin to War and Peace*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Gallagher, Catherine (2006): The Rise of Fictionality. In: F. Moretti (ed.). *The Novel*. Princeton, NJ: Princeton University Press. 336–363.
- Gasparov, Boris (1992): *Poëtičeskij jazyk Puškina kak fakt istorii russkogo literaturnogo jazyka*. Wien: Gesellschaft zur Förderung Slawistischer Studien (= *Wiener slawistischer Almanach. Sonderband 7*).
- Gasperetti, David (1998): *The Rise of the Russian Novel: Carnival, Stylization, and Mockery of the West*. DeKalb: Northern Illinois University Press.
- Genette, Gérard (1997): *Palimpsests. Literature in the Second Degree*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Golburt, Luba (2014): *The First Epoch. The Eighteenth Century and the Russian Cultural Imagination*. Madison, WI: University of Wisconsin Press.
- Grabowicz, George G. (2004): Subversion and Self-assertion. The Role of *Kotliarevščyna* in Russian-Ukrainian Literary Relations. In: M. Cornis-Pope; J. Neubauer (eds.). *History of the Literary Cultures of East-Central Europe: Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries*. Amsterdam: J. Benjamins. 401–408.
- Groys, Boris (1992): Russia and the West. The Quest for Russian National Identity. In: *Studies in Soviet Thought*, 43: 3 (May, 1992): 185–198.
- Jones, Malcolm V.; Miller, Robin Feuer (eds., 1998): *The Cambridge Companion to the Classic Russian Novel*. New York.
- Jump, John D. (1972): *Burlesque*. [London]: Methuen.
- Kahn, Andrew (ed., 2006): *The Cambridge Companion to Pushkin*. (New York: Cambridge University Press).
- (2007): The Rise of the Russian Novel and the Problem of Romance. In: Jenny Mander (ed.). *Remapping the Rise of the European Novel*. Oxford: Voltaire Foundation. 185–198.
- Karlinsky, Simon (1963): Tallemant and the Beginning of the Novel in Russia. In: *Comparative Literature* 15, No. 3, Summer. 226–233.
- Kitchin, George (1931): *A Survey of Burlesque and Parody in English* Edinburgh: Oliver and Boyd.
- Krasowska, Patrycja 2009: Humor niechciany. Wczesna twórczość Mickiewicza w ujęciu dawnych badaczy. In: *Pamiętnik Literacki*. 27–47
- Krejčí, Karel (1963): Heroikomiczna geneza Ewgeniusza Onegina i Pana Tadeusza. In: *Pamiętnik literacki* 54.2: 245–278, and 54.3: 25–44;
- LeBlanc, Ronald D. (1986): *The Russianization of Gil Blas. A Study in Literary Appropriation*. Columbus, Ohio: Slavica Publishers, 1986.

- Levitt, Marcus C. (2006). Evgenii Onegin. In: A. Kahn (ed.). *The Cambridge Companion to Pushkin*. Cambridge: University Press. 41–56.
- Levitt, Marcus C. (2009): Barkoviana and Russian Classicism. In: *Early Modern Letters, Early Modern Russian Letters. Selected Articles*. Boston: Academic Studies Press. 173–189.
- (2011): *The Visual Dominant in Eighteenth-Century Russia*. DeKalb, IL: Northern Illinois University Press. 253–269.
- Lo Gatto, Ettore (1955): L'Onegin come diarico lirico di Puškin. In: *Analecta slavica: A Slavonic Miscellany. Presented for His Seventieth Birthday to Bruno Becker*. Amsterdam: Bij. 91–109.
- Lotman, Jurij M. (1966): Chudožestvennaja struktura „Evgenija Onegina“. In: *Trudy po russkoj i slavjanskoj filologii 9. Literaturovedenie. (Učenyje zapiski Tartuskogo gos. Universiteta. Vyp. 184.)* Tartu. 5–32.
- (1970): *Struktura chudožestvennogo teksta*. Moskva: Iskusstvo.
- McLean, Hugh (1971): The Tone(s) of „Evgenij Onegin“. In: *California Slavic Studies* 6. 6.
- Mitchell, Stanley (1966): The Digressions of „Yevgeny Onegin“. Apropos of Some Essays by Ettore Lo Gatto. In: *The Slavonic and East European Review* 44: 102 (Jan., 1966). 51–65.
- Morson, Gary Saul; Emerson, Caryl (1990): *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*. [Stanford, CA: Stanford Univ. Press].
- Naroditskaja, Inna (2012): *Bewitching Russian Opera: The Tsarina from State to Stage*. Oxford: Oxford University Press.
- Peschio, Joe (2012): *The Poetics of Impudence and Intimacy in the Age of Pushkin*. Madison, WI: The University of Wisconsin Press.
- [Pil'ščikov] Pil'shchikov, Igor' A. (2012): If Only Pushkin Had Not Written This Filth. *The Shade of Barkov* and Philological Cover-Ups. In: A. W. Dinega (ed.): *Taboo Pushkin: Topics, Texts, Interpretations*. Madison, WI: The University of Wisconsin Press. 159–184.
- ; Šapir, Maksim I. (eds., 2002): *A. S. Puškin. Ten' Barkova. Teksty, kommentarii, ékskursy* (Moskva: Jazyki slavjanskoj kul'tury).
- ; Šapir, Maksim I. (2006): Évoljucija stilej v russkoj poézii ot Lomonosova do Puškina (Nabrosok koncepcii). In: *Stich, jazyk, poézija: pamjati Michaila Leonoviča Gasparova*. Moskva: Rossijskij gos. Gumanitarnyj universitet. 510–546.
- Proskurin, Oleg (1999): *Poézija Puškina, ili, Podvižnyj palimpsest*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie.
- Pumpjanskij, L. V. (2000): *Klassičeskaia tradicija: sobranie trudov po istorii russkoj literatury*. Moskva: Jazyki russkoj kul'tury.
- Puškin, Aleksandr S. (1937): Evgenij Onegin. In: ders.: *Polnoe sobranie sočinenij*. Akademija nauk SSSR. T. 6. Moskva.
- (1962): Evgenij Onegin. In: ders.: *Sobranie sočinenij v 10 tomach*. T. 5–6. Moskva: Chudožestvennaja Literatura.
- (1967): *The letters of Alexander Pushkin*. Edited and translated by J. Thomas Shaw. Madison, WI: University Press.
- Robertson, Ritchie (2009): *Mock-Epic Poetry from Pope to Heine*. Oxford: Univ. Press.
- Rozanov, In. N. (1972): Rannie podražanija „Evgeniju Oneginu“. In: *Puškin: vremenik puškinskoi komissii 2* (1936; reprint. The Hague: Mouton). 213–239.
- Russell, P. E. (1969): „Don Quixote“ as a Funny Book. In: *The Modern Language Review* 64, 2 (April). 312–326.
- Šapir, Maksim I. (2002): Barkov i Derzhavin: Iz istorii russkogo burleska. In: I. A. Pil'ščikov, M. I. Šapir (eds): *A. S. Puškin. Ten' Barkova: Teksty, kommentarii, ékskursy*. Moskva: Jazyki slavjanskoj kul'tury, 2002. 397–457.

- (2003/2005): Semantičeskie leitmotivy iroi-komičeskoj poëmy (Bairon – Pushkin – Timur Kibi-rov). In: *Philologia* 8:19/20. 91–174.
- Šapir, Maksim I. (2009): „Čot' pozdno, a vstuplen'e est'“. (Evgenij Onegin i poëtika burleska). In: M. I. Šapir: *Stat'i o Puškine* (Moscow: Jazyki slavjanskich kul'tur, 2009). 199–208.
- Schmid, Wolf (1987): Prose and Poetry in „Povesti Belkina“. In: *Canadian Slavonic Papers / Revue Canadienne des Slavistes* 29:2/3 (June-September). 210–227.
- [Schruba] Šruba, Manfred (1995): Barkov i Maikov. In: *Novoe literaturnoe obozrenie* 14: 139–144.
- (1997): *Studien zu den burlesken Dichtungen V. I. Majkova*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Shaw, J. Thomas (1981): The Problem of Unity of the Author-Narrator's Stance in *Eugene Onegin*. In: *Russian Language Journal* 120: 25–42.
- Shepperson, Archibald B. (1967): *The Novel in Motley. A History of the Burlesque Novel in English*. New York: Octagon Books.
- Šklovskij, Viktor B. (1923): „Evgenij Onegin“. (Puškin i Stern). In: *Očerki po poëtike Puškina*. Berlin: Épocha. 206–220.
- Sokolov, A. N. (1936): Ot komičeskoj poëmy k social'no-psichologičeskomu romanu. In: *Trudy Orechovo-Zuevskogo Ped. Instituta*. Kaf. jaz. i lit. Vyp. 1. 68–94.
- Stennik, Ju. V. (1995): *Puškin i russkaja literatura XVIII veka*. St. Petersburg: Nauka.
- [Stil'man] Stil'man, L. N. (1958): Problemy literaturnych žanrov i tradicii v Evgenij Onegine Puškina. K voprosu perehoda ot romantizma k realizmu. In: *American Contributions to the Fourth International Congress of Slavists*. The Hague: Mouton. 321–367.
- Sumarokov, Aleksandr P. (1957): *Izbrannye Proizvedenija*. Biblioteka poëta, bol'saja serija, 2nd ed. Leningrad: Sovetskij pisatel'.
- Toičkina, A.V. (2008): „Eneida“ Osipova i „Eneida“ Kotljarevskogo (k probleme opredelenija kanona klasičeskogo proizvedenija). In: Bucharkin, P. E.; Matveev, E.M.; Ponomareva, M. V. (eds.): *Literaturnaja kul'tura Rossii XVIII veka*. Vyp. 2. St. Petersburg. 129–137.
- Tomaševskii, Boris V.; Desnitskij, V. A. (1933): *Iroi-komičeskaia poëma*. (Leningrad: Izd-vo Pisatelej).
- Tschižewskij (Čyževskij), D. (1997): *A History of Ukrainian Literature. From the 11th to the End of the 19th Century*. Transl. by D. Ferguson, D. Gorsline, U. Petyk. 2. ed. New York: Ukrainian Academic Press.
- Vačeva, Angelina (1999a): *Poëma-burlesk v russkoj poëzii XVIII veka*. Sofia: Karina M.
- (1999b): „Gavriiljada“ v kontekste évoljucii ruskoj burlesknoj poëmy. In: Kataev, V. P. (et alii eds.): *Universitetskij puškinskij sbornik*. Moskva: Moskovskij universitet. 213–218.
- Zerov, Mikola (1977): *Lekcii z istorii ukrains'koj literaturi (1798–1870)*. Ed. by Dorin V. Gorzlin, O. D. Solovej. Oakville, Ont.: Mozaika.
- Žirmunskij, V. M. (1978): *Bajron i Puškin: Puškin i zapadnye literatury*. Leningrad: Nauka.
- [Živov] Zhivov, Viktor M. (2009): *Language and Culture in Eighteenth-Century Russia*. Edited and translated by M. Levitt. Boston: Academic Studies Press.

«Мысли о романах» А. Т. Болотова в контексте полемики о романах в конце XVIII в.¹

Александра Ю. Веселова

Zusammenfassung: A.T. Bolotovs „Gedanken über Romane“ im Kontext der Polemiken um den Roman am Ende des 18. Jahrhunderts

Der Artikel ist der Analyse von Bolotovs 1791 zusammengestellter Handschrift „Gedanken und leidenschaftslose Urteile über Romane“, sowohl originalrussische wie auch aus anderen Sprachen übersetzte, gewidmet. Sie enthält Charakteristiken von 50 von ihm in russischer Sprache gelesenen Romanen. Bolotov war ein Anhänger und Verteidiger der Romane, gab aber zugleich zu, daß einzelne Muster der Gattung einen verderblichen Einfluß insbesondere auf den unvorbereiteten Leser ausüben könnten. Eben deshalb stellte Bolotov diesen Sammelband von Rezensionen der in russischer Sprache herausgegebenen Romane zusammen. Seine Urteile über die Gattung spiegeln zweifellos den Geschmack der mittleren Schicht des Adels und modische Tendenzen auf diesem Gebiet wider, sie tragen zugleich zur Formierung kultureller Vorstellungen der russischen Leser vom Roman bei, der in dieser Zeit gerade die Sympathien der Leser zu erobern begann.

В научных работах, посвященных вопросам функционирования жанра романа в рамках русской литературной культуры,² принято связывать вхождение этого жанра в отечественную литературу с переводом, точнее, с переложением В. К. Тредиаковским галантного романа Поля Тальмана «Езда в остров любви» (*Le Voyage de l'isle d'Amour*), выполненного в 1730 г. В 1747 г. вышел перевод романа Ф. Фенелона «Похождения Телемака» (*Les aventures de Télémaque*, переводчик А. Ф. Хрущев), а в 1751 г. – романа Дж. Баркляя «Аргенида» (*Argenis*, переводчик Тредиаковский). Но до середины 1760-х гг. это были лишь единичные случаи, не позволяющие говорить о полноценном знакомстве русского читателя с жанром. К тому же переводимые романы отнюдь не являлись новинками европейской литературы. В то же время, то есть еще в 1750-х гг., почти одновременно с первыми образцами романа, в русский литературный контекст были введены и споры о его специфике, праве на существование и наконец, жанровых разновидностях. При этом эволюция, которую прошел европейский роман за целое столетие, дошла до русского читателя в сжатом

1 Исследование выполнено при поддержке гранта РГНФ №13-04-00334 «Мемуары А.Т. Болотова в контексте русской литературной культуры его времени», 2013–2015 гг.

2 Сиповский 1903, Серман 1959; Моисеева, Серман 1962: 40–66; Степанов 1973: 35–50; Царева 1978. Царева 1982: 117–137, 183–235; Камедина 1985; История русской переводной художественной литературы 1995: 142–212; Очерки истории русской литературной критики 1999: 95–109.

и потому искаженном виде. В частности, распространенный прием, как включение спора о романах в текст самого романа, не всегда был адекватно воспринят русским читателем.³ Возможно поэтому, по мере актуализации вопроса о романе в контексте русской литературы, то есть по мере появления все большего числа переводов романов, в зарождающейся русской критике на первый план выходит спор о вреде и пользе романов. И если М. В. Ломоносов в «Риторике» 1748 г. (Ломоносов 1952: 7, 227), констатируя факт существования такого жанра, относится к нему как к периферийному явлению литературы, то А. П. Сумароков в статье «О чтении романов» уже выражает обеспокоенность тем, что «Романов столько умножилось, что из них можно составить половину библиотеки целого света. Пользы от них мало, а вреда много» (Трудолюбивая пчела 1759: 374). Интересно отметить, что, осуждая роман как жанр, многие литераторы (в том числе Сумароков) выделяют отдельные образцы жанра как немногочисленные исключения, достойные публикации и прочтения. И чаще всего в этом ряду называют два из трех первых романов, переведенных на русский язык: «Телемака» и «Аргениду».

Конечно, не стоит забывать о том слое образованного русского дворянства, который мог читать романы на иностранных языках. Но все же нужно признать, что слой этот был весьма тонок, и свое предостережение Сумароков обращал не к нему, а к зарождающейся читательской аудитории нового для русской литературы жанра на родном языке или хотя бы в переводах на родной язык.

К 1770-м годам эта аудитория была уже довольно велика, а число сторонников романа среди писателей и переводчиков постепенно умножилось. Достаточно привести лишь одну довольно известную цитату: С. А. Порошин в предисловии к переводу романа А.-Ф. Прево «Английский философ» (*Philosophe anglais, ou Histoire de M. Cleveland, fils naturel de Cromwell*) называет романы сочинениями: «...того ради изобретенными, дабы, описывая в них разные похождения, сообщать к добродетельному житию правила» (Философ аглинской, или Житие Клевеланда, побочного сына Кромвелева, самим им писанное. 1760: 1–2).

Таким образом, можно констатировать, что к последнему десятилетию XVIII века голос «за» роман звучит уже чаще, чем голос «против». К этому голосу в 1791 г. присоединился русский писатель и мемуарист А. Т. Болотов (1738–1833), который оформил в рукописную книжку 50 критических статей, посвященных прочитанным им на русском языке романам. Стоит подчеркнуть, что для русского XVIII века это исключительное явление: ни один самый плодовитый критик и литератор этой эпохи не написал столько статей о романах, не говоря уже о сборнике. Каждая статья посвящена одному произведению, из которых только пять оригинальные русские, а остальные переводные. Сборник озаглавлен «Мысли и беспристрастные суждения о романах как оригинальных российских, так и переведенных с иностранных языков» с подзаголовком «1-й том» (РО ИРЛИ. Ф. 537. Ед. хр. 14.). Возможно, второй том

3 Например, спор о достоинствах прециозного романа в романе А.-Ф. Прево «Приключения маркиза Г***» (*Mémoires et aventures d'un homme de qualité qui s'est retiré du monde*), переведенного И. П. Елагиным (1756–1765).

тоже был написан, но не сохранился. Сборник не был опубликован, и только в 1931 г. 12 статей из него были напечатаны (Литературное наследство 1933: 194–221). При создании сборника Болотов применял типичный для него принцип работы: написанные за несколько лет статьи были собраны вместе и переплетены, для того чтобы рукописную книжку можно было давать читать.

Как многие русские читатели, Болотов начал знакомство с романами с «Телемака» Фенелона, которого сначала попытался читать в оригинале, но не справился и принялся за русский перевод. С этого момента Болотов сделался поклонником и защитником романов, на собственном примере убедившись, что чтение их произвело ему «бесчисленные выгоды и пользы» (Жизнь и приключения... 1870: Стлб. 825), но в то же время допускающим, что отдельные образцы жанра могут оказать пагубное воздействие, особенно на неподготовленного читателя. Именно поэтому Болотов взялся за составление сборника рецензий на вышедшие по-русски романы, хотя многие романы он читал на языке оригинала. Сам Болотов не написал ни одного романа, хотя и сделал по крайней мере одну попытку,⁴ но перевел несколько, из которых два были опубликованы.⁵

Дата составления сборника, 1791 г., по всей видимости, не случайна. Н. Д. Кочеткова обратила внимание на совпадение: именно в этом году начал выходить «Московский журнал» Н. М. Карамзина, где, по сути впервые в русской литературе, появилась осознанная и последовательная литературная критика (Кочеткова 1999: 142). Вполне возможно, что выход «Московского журнала», который Болотов выписывал и читал, послужил толчком для оформления статей в сборник. Но отдельные статьи были написаны Болотовым раньше (самый ранний из рецензируемых романов датирован 1760 г.⁶), а образцом для него послужили сборники рекомендательной библиографии, с которыми Болотов познакомился во время Семилетней войны на службе в канцелярии русского губернатора Восточной Пруссии в должности переводчика. Вот как характеризует Болотов эти сборники: «В числе продажных книг есть некоторые особливые книжки, содержащие в себе советы для молодых людей, желающих заводить библиотеки, в которых сообщается краткая и разумная критика о книгах всякого рода, и предлагаются советы, какие бы из какого класса лучше избирать и каких, напротив того, обегать должно» (Болотов 1870: Стлб. 818). К сожалению, установить немецкий источник, на который опирается Болотов,

4 В статье 1819 г. «Об охоте моей к писанию и о моих сочинениях, переводах и прочих писаниях» Болотов в список своих сочинений под номером 8 включил пункт: «начал было сочинять роман русский, но не окончил» // Краткие записки о значительнейших происшествиях со мною в 82 год моей жизни, могущие служить для сочинения истории сего времени и некоторые общие замечания касающиеся до моей жизни и характера. Часть 1. 1819 год. РНБ ф. 89 № 53 л. 72.

5 [Бевиус А.] Генриетта, или Гусарское похищение; происшествия, происходившие во время недавно бывшей последней войны у пруссаков с цесарцами / Пер. с нем. А. Болотовым). Ч. 1–3. М. 1782; Жизнь и странные приключения умершего в 1788 г. Карла Эдуарда, претендента Великобритании и французской короны / Пер. с нем. (А. Болотова). М. 1794. Переводы других романов Болотова хранятся в НИОР РГБ, ф. 475, к. 5, №1–5, к. 6 №1.

6 Роман Б. Кошуа «Изабелла Мендоза».

пока не удалось. Но его статьи явно построены по определенному плану и обязательно завершаются вердиктом: можно ли включать книгу в домашнюю библиотеку, давать в руки женщинам и не зря ли потрачены деньги на покупку и время на прочтение. При этом Болотов стремится выглядеть объективным, и многие статьи содержат аргументы и «за», и «против» приобретения той или иной книги.

Исследователи неоднократно обращались к болотовскому сборнику, в том числе и к его неопубликованной части. В первую очередь, в центре внимания оказывались идеологические предпочтения Болотова, его неприятие деизма, вольтерьянства и антиклерикализма. Во-вторых, объектом рассмотрения были жанровые ожидания Болотова, его представления о каноне романа, которые могут быть реконструированы исходя из его оценки отдельных романов.⁷ Наконец, мнение Болотова обычно учитывается при характеристике роли того или иного произведения в русской литературной жизни второй половины XVIII в.⁸

Но есть и еще один аспект болотовских статей, который ранее не рассматривался. Рецензируя произведения, Болотов регулярно использует характеристики, которые, по всей видимости, были очевидны для него и для предполагаемых читателей. В частности, большинство произведений (за исключением так называемых «восточных повестей») Болотов относит к двум типам, а именно либо к «французским», либо к «английским» романам. Это деление у него носит одновременно и жанровый, и хронологический характер, но не географический, т. е. не зависит от места и языка написания романа, а также от его автора. «Французский» тип романа именуется «старинным» или «старинноманерным», а английский — «новым». Так, из наиболее известных романов к французским отнесены «Милорд Станлей» Ш. Ла Морьера (Milord Stanley, 1741, рус. перев. 1760), «Настоятель Килеринский» (Le Doyen de Killerine, 1735–39, рус. перев. 1765–81) А. Ф. Прево, «Жизнь Констанции» (La vie de Constance) Ф. Т. Бакюлара д'Арно 1774 г., «Верный Калоандр» (Calloandro Fedele, 1640–1641, рус. перев. 1789) Дж. Марини, а к английским «Ножка Фаншеттина» (Le pied de Fanchette..., 1769, рус. перев. 1774) Н. Ретифа де ла Бретона, «Торжество благодеяния» (The triumph of benevolence..., рус. перев. 1781) С. Дж. Пратта, «Влюбленный философ» (Le Philosophe amoureux..., 1737, рус. перев. 1781), Ж. Б. д'Аржана, «Любимец Фортуны» (The Irishman, or the Favourite of fortune, 1779, рус. перев. 1782) Дж. Силли. При последовательном анализе статей складывается картина, в которой французский тип романа предшествовал английскому, постепенно вытеснившему своего предшественника, но отдельные авторы по незнанию или отсутствию вкуса по-прежнему продолжают создавать романы в старинной манере. Эта картина несколько не оригинальна и не так уж далека от реальности. Уже с конца 1770-х гг. критики начинают обращать внимание на принципиальную

7 См. напр.: Schmäcker 1977: 342–355; Глаголева 1988: 140–158; Демиховский 1994: 19; Веселова 2001: 125–36; Веселова 2015: 86–104.

8 Последовательно этот принцип проведен в коллективной монографии «История русской переводной художественной литературы» по инициативе ее ответственного редактора Ю. Д. Левина.

разницу между галантными романами старого типа, имеющими французское происхождение, и модой на новый тип романа, зародившегося в Англии. При этом акцент делается на разной природе романного вымысла. Так, анонимный рецензент романа Пети де ла Круа «Тысяча и один день, или Персидские сказки» (*Les mille et un jour, contes persans*; Санкт-Петербургский вестник 1778. Ч. 1.) противопоставляет «французские» и «английские» романы как «вымышленные» и «натуральные». Карамзин в рецензии на роман С. Ричардсона «Кларисса» (*Clarissa; or the History of a Young Lady*) пишет, что старый роман изображает «чудеса», тогда как новый – «самые обыкновенные сцены жизни» (Московские ведомости 1786, № 94, 25 ноября). Для Болотова критерий натуральности также чрезвычайно значим и является определяющим. Например, о романе «Генриетта де Вольмар» (*Henriette de Wollmar...*) Брюмана он делает заключение: «...вся повесть... меньше походит на истинную, каковою она названа, но принадлежит прямо к простейшим романическим, какие писываны были в начале сего столетия и нам слишком сделались обыкновенными и прискучили» (РО ИРЛИ Ф. 537. Ед. хр. 14. Л. 103 об. – 104.). Однако, кроме того, он обращает внимание и на ряд формальных признаков, определение которых представляет особенный интерес.

В первую очередь, различие французского и английского романов носит для Болотова стилистический характер. По его утверждению, слог французского романа – «длинный», то есть многословный, английского – «короткий» и «лаконический». Например, о романе Прево «Настоятель Килеринский» Болотов пишет следующее: «Слог сочинения сего, хотя не нынешний, короткий, лаконический и замысловатый, а простой старинноманерный, но имеет в себе много приятного. Правда, в иных местах он многословен и плодовит и поэтому скучноват, но зато в других любопытен» (Литературное наследство 1933: 195). В статье, посвященной роману Бакюлара д'Арно «Любимец фортуны» Болотов поясняет, что значит «короткий»: «Слог в нем самый замысловатый, короткий, разорванный по новейшему вкусу на мелкие периоды, из коих нельзя составлять не более одной, двух или трех строк» (РО ИРЛИ Ф. 537. Ед. хр. 14. Л. 53 об. – 54.).

Во-вторых, французские романы отличает «героический» и «романтический» слог, тогда как английские пишутся «полугероическим», «нежным» и «чувствительным» слогом (за исключением сатирических). Если сопоставить оценки Болотова с рецензируемыми произведениями, то можно определить, что понятия «героический» и «романтический» относятся к высокому метафорическому стилю, наполненному архаизмами. «Нежным» и «полугероическим» Болотов именуется стиль, который в литературоведении обычно принято определять как сентиментальный: это средний стиль, избегающий архаизмов и славянизмов, но использующий перифразы и злоупотребляющий восклицательными знаками, каким, например, написаны «Разные повествования одной россиянки»⁹ – единственное сочинение российского автора, которое Болотов хвалит. Слог для Болотова может

9 Н. Д. Кочеткова справедливо считает автором этой книги Е. Р. Дашкову (*Кочеткова* 2014: 127–135).

служить основанием для атрибуции. Так, отмечая недостатки слога романа М. де Любер «Мурат и Туркия», Болотов делает вывод: «По всему сему можно заключать, что книжка сия сочинена во Франции уже за несколько десятков лет и в те времена, когда о нынешнем новом вкусе романов ничего еще не знавали, и когда романы сего рода были одни в моде и в обыкновении» (РО ИРЛИ Ф. 537. Ед. хр. 14. Л. 85 об.). Надо сказать, что при всей склонности к стилю английского романа, Болотов отмечает и случаи злоупотребления слишком коротким слогом, который он называет «перехитренным», как в случае с романом Л. д'Юссье «Генритетта и Люция»: «Писана она бегло, новым лаконическим, но слишком уж коротким и перехитренным слогом, не имеющим в себе дальней приятности» (РО ИРЛИ Ф. 537. Ед. хр. 14. Л. 11 об.).

Другим, не менее важным типологически признаком этих разновидностей романа является соотношение сюжета и фабулы: французские романы повествуют «прямо», тогда как английские начинаются «из середины» и даже «из самого темного места», что добавляет интриги и делает, по мнению Болотова, такие романы более привлекательными для читателя. С другой стороны, для английских романов характерно деление на главы, которое Болотов считает лишним и даже портящим роман в том случае, когда главы имеют названия, отражающие содержание произведения.

Наконец, маркированным оказывается повествование от третьего лица, этот признак в сочетании с предыдущим Болотов тоже считает чертой английского романа. В подтверждение этого тезиса можно привести развернутую цитату из отзыва на роман С. Пратта «Торжество благодарения»: «Писан он действительно в том аглинском вкусе, который толь многим нравился в сочинениях славного Филдинга. Сие сочинение хотя не его, но красотами своими не только нимало не уступает сочинениям сего славного автора и сочинителя романов, но едва ли в рассуждении короткости, забавности, живности, вольности и приятности слога еще и превосходит оныя. ... она имеет весь характер и свойство наилучших аглинских романов, ибо и писана так, как оные пишутся, то есть повесть рассказывается с стороны сочинителя, разделена на главы и начата из середины, и в самом темнейшем месте, и если есть какая между сим и сочинениями г. Филдинга разница, так она состоит в том, что сочинитель не таков плодовит был в умствованиях, как тот, не углублялся так много в словесные и скучные иногда нравоучения и замысловатости....» (РО ИРЛИ Ф. 537. Ед. хр. 14. Л. 34–35 об.).

Такой подход к определению жанровых разновидностей в большей степени отражает позицию обычного, часто провинциального и не всегда образованного читателя романов, которого к концу XVIII века в России уже можно называть массовым. Используя выражения «как обычно английским романам свойственно» и подобные им, Болотов явно апеллирует к некому общему знанию любителей романов. Критики и литераторы уровня Карамзина, слишком хорошо отдавали себе отчет в условности формальных критериев применительно к литературным произведениям, особенно к шедеврам. Болотов же, с его начитанностью и склонностью к систематизации, отмечает кажущиеся незначительными, но едва ли не более устой-

чивые черты, которые вероятно интуитивно чувствовали многие ценители романов того времени и которые в совокупности составляли жанровый канон романа и его подвидов.

Здесь уместно провести одну аналогию. Примерно в это же время и с той же интенсивностью шло освоение русской культурой европейского наследия садово-паркового искусства. Происходившая почти на протяжении столетия постепенная смена моды на французские регулярные парки модой на английские пейзажные была спрессована в России максимум в два десятилетия. Рядовой помещик 1780-х гг., желавший развести у себя в имении сад, узнавал о том, что существуют сады французского типа, символизирующие безвкусицу, и английские: современные, модные и эстетически безупречные. И проводником информации для такого помещика, которому были недоступны иностранные книги по садоводству, был тоже простой помещик Болотов, апологет английского стиля в садоводстве, на протяжении десятилетия издававший журнал «Экономический магазин» и печатавший там переводы европейских садовых трактатов по своему выбору, а также статьи, основанные на собственном опыте.

Статьи Болотова о садах не повлияли на магистральную линию развития русского садово-паркового искусства, как не повлияли бы его статьи о романах на русскую литературу, даже если бы были напечатаны. Но вкусы среднего слоя дворянства и модные тенденции в этой области они, несомненно, отражали и одновременно фиксировали и утверждали, в чем и заключается их ценность.

Литература

- Болотов, Андрей Т. (1870): *Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные сами им для своих потомков*. Санкт-Петербург: Головин.
- Веселова, А. Ю. (2001): Жанр романа в интерпретации А. Т. Болотова. // *Ученые записки молодых филологов*. Санкт-Петербург. 125–136.
- (2015): Романы в круге чтения в мемуарах А. Т. Болотова. // *XVIII век. Сборник* 28. Москва, Санкт-Петербург: Альянс-Архео. 86–104.
- Глаголева, О. Е. (1988): А. Т. Болотов как читатель. // *Рукописная и печатная книга в России: Проблемы создания и распространения*. Ленинград. 140–158.
- Демиховский, А. К. (1994): А. Т. Болотов – читатель. // *Судьбы отечественной словесности XI–XX веков. Тезисы докладов научной конференции молодых ученых и специалистов*. Санкт-Петербург.
- История русской переводной художественной литературы* (1995): Том I. Проза. Отв. ред. Ю. Д. Левин. Санкт-Петербург.
- Камедина, Л. В. (1985): К полемике русских литераторов второй половины XVIII века о жанре романа. // *Проблемы изучения русской литературы XVIII века. Метод и жанр. Межвузовский сборник научных трудов*. Ленинград: ЛГПИ им. А. И. Герцена.
- Кочеткова, Наталья Д. (1999): Критика 1780–1790-х годов. Сентиментализм. // *Очерки истории русской литературной критики*. Т. 1. Санкт-Петербург: Наука.
- (2014): Об авторстве книги «Разные повествования, сочиненные некоторою Россиянкою». // *Русская литература*. № 4. 127–135.
- Литературное наследство (1933): *Литературное наследство*. Т. 9–0. Москва: Издат. Наука.

- Ломоносов, Михаил В. (1952): *Полное собрание сочинений*. Т. 7. Москва, Ленинград: Издат. Академии наук СССР.
- Моисеева, Галина Н.; Серман, Илья З. (1962): Зарождение романа в русской литературе XVIII в. // *История русского романа в 2-х тт.* Т. 1. Москва, Ленинград: Наука. 40–66.
- Серман, Илья. З. (1959): Становление и развитие романа в русской литературе середины XVIII века. // *Из истории русских литературных отношений XVIII–XIX веков*. Москва, Ленинград: Наука. 82–95.
- Сиповский, Василий В. (1903): *Из истории русского романа и повести. Материалы по библиографии, истории и теории русского романа. Ч. I. XVIII век*. Санкт-Петербург: Издат. Имп. Академии наук.
- Степанов, Владимир П. (1973): Элементы жанра в беллетристике XVIII века. // *Русская повесть XIX века. История и проблематика жанра*. Ред. Б. С. Мейлах. Ленинград: Наука, 35–50.
- Философ аглинской (1760): *Философ аглинской, или Житие Клевеланда, побочного сына Кромвелева*, самим им писанное. Санкт-Петербург.
- Царева, В. П. (1978): *Становление романа в русской литературе 60–90-х годов XVIII века*. Ленинград.
- Царева, В. П. (1982): *Русский и западноевропейский классицизм. Проза. Дисс.... канд филол. наук*. Москва.
- Schmücker, Alois (1977): A. T. Bolotov als Leser. In: Engel-Braunschmidt, A.; Schmücker, A. (Hgg.): *Korrespondenzen. Festschrift für Dietrich Gerhardt aus Anlaß des 65. Geburtstages*. Giessen: Schmitz (Marburger Abhandlungen zur Geschichte und Kultur Osteuropas; 14). 342–355.

Das beschreibende Poem und seine Realisierung in Rußland

Zu Bobrovs *Chersonida* und Žukovskijs Entwürfen zu *Vesna*

Ulrike Jekutsch (Greifswald)

Резюме: Описательная поэма и её реализация в России: «Херсонида» С. С. Боброва и опыты поэмы о весне В. А. Жуковского

На рубеже XVIII и XIX ст. происходят сложные культурные перемены, связанные с взаимодействием культурных моделей Просвещения, уже уходящих в прошлое и современных тенденций, отражающих зарождающийся романтизм. Эти перемены касались почти всех областей интеллектуальной жизни, например, понимания человека, отношения к поэту и поэтическому творчеству, восприятия системы поэтических жанров, рецепции Гомера и т. д. Статья посвящена судьбам описательной поэмы, ставшей очень популярной в середине XVIII века благодаря «*Временам года*» Дж. Томсона и «*Ночным размышлениям*» Э. Юнга. В самом начале 1800-х некоторые литераторы совершили попытку введения этого жанра в русскую литературу. В статье рассматриваются взгляды на этот жанр архаиста С. С. Боброва и его законченная поэма *Херсонида* (1804), очень известная в двух первых десятилетиях XIX века, а, с другой стороны, романтика-модерниста В. А. Жуковского, опыты которого не привели к созданию большой описательной поэмы, но остались в виде планов и отдельных стихотворений. Тем не менее они дают представление о поэтологических взглядах автора и о понимании поэзии на рубеже XVIII и XIX вв. а также об отношении Жуковского к переводам и собственным оригинальным текстам и о возможностях их совмещения.

Die russische Literaturkritik des 18. Jahrhunderts hatte die Gattungen des hohen Stils – Ode, Tragödie und Epos bzw. Epopoe – in das Zentrum der Poesie und der theoretischen Überlegungen zur Poetik gestellt und, ausgehend von den Poetiken N. Boileaus und Batteuxs, ausführlich behandelt. Neben dem heroischen Epos gab es andere Varianten der Großform, denen der mittlere Stil zugeordnet war, so das Lehrgedicht, als dessen bekanntestes russisches Beispiel M. V. Lomonosovs „Pis'mo o pol'ze stekla“ (1753) genannt werden muß. Als eine Variante des mittleren Stils kann auch das beschreibende Poem gelten, das in der sentimental englischen, französischen und deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts neu ausgearbeitet und zu einer der führenden Gattungen des Sentimentalismus wurde (Vetševa 1987: 112). In der russischen Literatur entwickelte Nikolaj Karamzin den Sentimentalismus seit Beginn der 1790-er Jahre programmatisch zu einer Haupttrichtung der Poesie, die im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts ihren Höhepunkt erreichte, bevor sie in den 1820er Jahren durch die Romantik abgelöst wurde. Karamzin

und seine Anhänger lehnten, wie bekannt, die nach wie vor von der Gruppe der Archaisten akzeptierte hierarchisch geordnete Drei-Stile-Lehre ab¹ und proklamierten stattdessen den ‚srednyj slog‘, den mittleren Stil, als alleinige Sprache der Poesie. Mit der Durchsetzung der Empfindsamkeit als einer dominanten Strömung setzte im Kontext einer Neukonzipierung und Ausdifferenzierung der Poesie eine Hinwendung zu kleineren Textsorten und zur erzählenden Prosa, zu Roman und Erzählung, ein. Auch eine Erschaffung russischer beschreibender Poeme wurde von den sentimentalischen Dichtern angestrebt, aber nur in Ansätzen ausgeführt, so daß sich eine Lücke in den in die russische Literatur implementierten Gattungen der Empfindsamkeit ergab. Diese Lücke zu füllen, wurde als Desiderat betrachtet.

Sentimentale Anschauungen, empfindsame Muster des Menschen und seiner Sprache hatten sich jedoch schon vor 1790 in Rußland und in der russischen Literatur verbreitet; dies geschah seit den 1750-/60er Jahren vorwiegend durch die Rezeption der englischen sentimentalischen Dichtung, meist über französische Vermittlung, mit der Aufnahme u.a. der Friedhofspoesie Grays, der *Night Thoughts* Edward Youngs, der *Seasons* James Thomsons und etwas später der Gartendichtung. Dies hatte zu ersten Verschiebungen und Korrosionen im klassizistischen Gattungssystem geführt. Zeitgleich kam es auch zu Veränderungen des Menschenbilds: Aus einem Lebewesen, das vorrangig durch Verstand und Vernunft ausgezeichnet sei, wurde der Mensch zu einem Geschöpf, das ebenso stark durch Emotionen bestimmt sein sollte. Die damit einhergehende Aufwertung der Gefühle bekräftigte das Konzept von der grundlegenden Gleichheit und Gleichwertigkeit aller Menschen jenseits ihres gesellschaftlichen Stands. Begleitet wurde dies durch Verschiebungen in der Begrifflichkeit zur Beschreibung des Menschen: Hatte man bis in das 18. Jahrhundert hinein von Seelenzuständen, Gemütsbewegungen und Leidenschaften als „Affekten“ gesprochen, so begann man nun den Begriff Affekt, der den „Zustand des Empfangens einer äußeren Einwirkung“,² einer Erregung meinte, durch denjenigen des auf das Innere des Menschen bezogenen, nach Kant „jederzeit bloß subjektiv bleiben[den]“ Gefühls zu ersetzen (Kant, Akademieausgabe, Bd. 5, S. 206, zit. nach Meyer-Sickendieck 2005: 17).³ Das Gefühl als sowohl beständige wie vorübergehende seelische Empfindung wird differenziert in ein „moralisches Gefühl“, das als in sich tugendhaft und „intuitiver Sinn für Recht und Unrecht“ allen Menschen zukomme, und in das „Gefühl für das Schöne“. Beide gehören zusammen, sie werden als einander sich gegenseitig bedingend begriffen: „Der moralische Sinn ist identisch mit der Sensibilität für die Schönheit“ (Meyer-Sickendieck 2005: 16). Darüber hinaus wird der Begriff der Stimmung konzipiert, der als „längerfristige emotionale Tönung des Erlebens“ begriffen wird, die sich nicht durch „eindeutige Reiz-, Situations-, Tätigkeits- und Bedürfnisbezüge, sondern vielmehr durch

1 Zu den Auseinandersetzungen zwischen den Sentimentalisten bzw. ‚novatory‘ und den ‚Archiasten‘ in den ersten beiden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts s. Tynjanov 1967; Lotman 1997: 198f.

2 Vgl. die Artikel „Affekt“ (HWPh 1971: 1, 89–100) und „Affektenlehre“ (HWRh 1992: 1, 218–253).

3 Zur „gefühlstästhetischen Wende“ um 1800, in der der Begriff des Affekts durch den des „Gefühls“ ersetzt wurde, vgl. Meyer-Sickendieck 2005: 13–19.

repetitive und zum Teil unbewußte emotionale Prozesse“ auszeichnet (Meyer Sickendieck 2005: 19).

Diese Entwicklung wirkte sich auch auf das Poem aus, das im Zentrum der folgenden Ausführungen stehen wird. Diese gehen von einer knappen Skizzierung der russischen poetologischen Diskussionen zwischen 1790 und 1820 um das heroische Epos als die traditionelle Großform des Erzählens und um das deskriptive Poem als seine Variante aus, um anschließend an zwei Beispielen, dem beschreibenden Poem „Chersonida“ (1804) des Archaisten Semen Bobrov und Vasilij Žukovskijs Plänen zu einem Werk dieser Gattung (ca. 1804–1812) die Realisierung und das Scheitern dieser Gattung zu zeigen. Dabei wird im Falle Žukovskijs auch die Rolle der Übersetzung bei der Aufnahme neuer Schreibweisen berücksichtigt werden.

1 Poetiken und literaturkritische Abhandlungen zu heroischem und deskriptivem Poem

In den Poetiken und literaturkritischen Abhandlungen der 1780er bis 1820er Jahre werden neben der Paraphrasierung überlieferter poetologischer Konzepte neue Perspektiven zum heroischen Poem entwickelt. Hatte es zuvor unangefochten als „carica poézii“ und „samyj vysokij rod iz vsech poëm“ (Trediakovskij 1752), „krajnij verch, venec i predel vysokim proizvedenijam razuma čelovečeskogo“ (Trediakovskij 1766), als „vysočajšee i soveršennejšee proizvedenie stichotvorca: v nej soedinjajutsja vse krasoty poézii“ (Born 1808: 128; Bajbakov 1774: 30) gegolten, in der der Dichter sein höchstes Wissen und seine ganze Gelehrsamkeit zeigt, so wurde nun die Frage nach der historischen Zeit seiner Entstehung gestellt und seine frühen Realisierungen zunehmend als Produkte „roher“, unzivilisierter Völker betrachtet, die sich in den Epen erste Welt- und Menschendeutungen geschaffen hatten.⁴ So verortet Ivan Rižskij in *Nauka stichotvorstva* (1811) den Ursprung des Epos in Heldengesängen ungebildeter Völker, die zwar fehlerhaft, jedoch aufgrund ihrer „feurigen Einbildungskraft“ (pylkoe voobraženie) und „großen seelischen Empfindsamkeit“ (velikaja čuvstvitel’nost’ duši) akzeptabel seien (Rižskij 1811: 151f.). Er verweist hierbei auf die Ossianischen Gesänge, die er als ursprüngliche epische Poesie betrachtet. A. F. Merzljakovs *Kratkoe načertanie izjaščnoj slovesnosti* wird dann 1822 die Ordnung der Natur und ihre Verwobenheit in alle Dinge als den eigentlichen Gegenstand des Epos nennen und die Vorstellung des archaischen Epos als Naturpoesie formulieren: Die Epen Homers seien nicht „Nachahmung der Natur“, sondern „die Natur selbst in ihrer Größe und Schönheit“.⁵ Das Epos wird als Gattung historisiert und naturalisiert, an eine frühe Entwicklungsphase menschlicher Gesellschaften und Völker gebunden. Die damit verbundene Frage nach den Differenzen zwischen dem Ort des Epos in archaischen und modernen Gesellschaften schließt die Frage ein, ob das heroische Epos noch zeitgemäß sein könne. Zweitens wird das Epos ‚nationalisiert‘: Es kommt die Vorstellung einer „russkaja épopeja“ bzw. „russkaja poéma“ auf, die zunächst im Deržavin-L’vov-Kreis und später von den

4 Eine erste Erwähnung findet dieses Konzept 1799 in dem anonym publizierten Artikel „O karaktere épičeskoj poëmy“ in der Zeitschrift „Ippokrena“ (Sokolov 1955: 73).

5 „[...] ne podražanie, no samaja priroda vo vsem veličestve i krasote svoej“; zit. nach: Sokolov 1955: 80.

Karamzinisten bis hin zur Arzamas-Gruppe diskutiert wird.⁶ Hier geht es um die Nationalisierung des Epos nicht nur inbezug auf die russische Geschichte als Stoff neuer Epen – auf diese hatten schon Lomonosov und Cheraskov zurückgegriffen –, sondern auch inbezug auf die Entdeckung oder Erfindung einer eigenen russischen, das Wunderbare und Phantastische inkorporierenden Epen-tradition, die man in Bylinen, historischen Volksliedern und dem Igor'-Lied gefunden hatte. Drittens veränderte der Kontext des Sentimentalismus die Sicht auf heroische Taten und Helden und stellte den Heroismus-Begriff zur Diskussion.

Die zwischen 1780 und 1820 erschienenen Epen oder Poeme hat A. Sokolov in drei, unterschiedliche Tendenzen repräsentierende, Gruppen eingeteilt: 1) historisch-heroische Epen im traditionellen Verständnis. Diese schon von den Zeitgenossen als veraltet wahrgenommenen und wenig beachteten Texte wandten sich zunehmend der zeitgenössischen Geschichte zu und orientierten sich bei gleichzeitiger Reduktion des Wunderbaren mehr und mehr auf die Darstellung historischer Fakten und Personen.⁷ Zweitens erprobte man in der Nachfolge der Bylinen-tradition mit ihren kleineren Formen, ihrer tonischen Metrik und der starken Betonung des Wunderbaren und Märchenhaften ein als genuin russisch konzipiertes Poem über die sagenhaften „bogatyrskie vremena“.⁸ Den Anfang setzen hier Karamzin mit „Il'ja Muromec“ (1795) und Nikolaj A. L'vov mit „Dobrynja. Bogatyrskaja pesnja“ (1795, publ. 1805; vgl. Sokolov 1955: 262–265). Hierzu gehören auch Ernst und Scherz verbindende Texte, die das Heroische und Erhabene mit dem Komischen mischen. Die „skazočno-bogatyrskie“ Poeme erproben damit Möglichkeiten der Vermischung von hohem und niedrigem Stil bzw. die Eignung des „srednij slog“ für die russischen Poeme. Und drittens rückt zu Beginn des 19. Jahrhunderts das deskriptive Poem, das im 18. Jahrhundert insbesondere mit der Rezeption der englischen und z.T. auch französischen beschreibenden Dichtung wie Thomsons „The Seasons“ und Jacques Delilles „Les Jardins“ zu einer beliebten Gattung geworden war,⁹ als zeitgenössische Möglichkeit der Entwicklung großer Formen ins Bewußtsein der Mitglieder des „Vol'noe obščestvo ljubitelej

6 Der Freundeskreis um Deržavin und L'vov, dem u.a. Chemnicer, Kapnist und Olenin angehörten, erprobte die Entwicklung eines Poems, das sich auf russische (schriftliche wie mündliche) poetische Traditionen beziehen würde; L'vov bezeichnete dieses Poem als „russkaja épepeja“. Die Diskussion um diesen Begriff führten im 19. Jahrhundert noch die Arzamas-Poeten fort, s. Sokolov 1955: 187–220, 273–283.

7 Als Beispiele sind u.a. zu nennen: Irinarch Zavalisins *Geroïda* (1793) und *Suvoroida* (1796), Sladkovskijs *Petr Velikij* (1803), A. Volkovs *Osvoboždennaja Moskva* (1820), Stepanovs *Suvorov* (1821) und Pavel Svečins *Aleksandroïda* (1827).

8 Vgl. das Kapitel „Die Entwicklung eines nationalen Gattungstyps“ in: Högemann-Ledwohn 1973: 55–79. Högemann-Ledwohn geht hier insbesondere auf Ballade und Rittermärchen sowie die Diskussionen um den Begriff „narodnost“ ein und erwähnt das „russische Poem“ nur am Rande.

9 Jacques Delille hatte „Les Jardins“ 1782 in Versailles vorgestellt und auch ein Widmungsexemplar an das damals auf Europareise befindliche Thronfolgerpaar Pavel Petrovič und Marija Fedorovna überreicht. In der erweiterten Ausgabe von 1801 wurde es zu einem europäischen „literarischen Ereignis“, wie eine breite, u.a. durch drei 1801, 1803 und 1815 publizierte Übersetzungen des Gesamttexts repräsentierte Rezeption in Rußland dokumentierte (Ananieva 2010: 341–348).

slovesnosti, nauk i chudožestv“.¹⁰ Hier ging es nicht mehr um die Darstellung heroischer Taten, sondern um die Betrachtung der Natur durch den Menschen, um die Darstellung seiner Reflexionen über die äußere Natur und seine eigene körperliche, psychische und geistig-moralische Verfassung. Die Diskussion um die Möglichkeiten der beschreibenden Dichtung bildete einen der Stränge des ästhetischen Diskurses um die Fortführung und Weiterentwicklung hoher und großer Dichtungsformen, einschließlich der Frage nach einem russischen deskriptiven Poem. Diese Frage beschäftigte zunächst insbesondere die Archaisten.

Die Beschreibung als rhetorisch-logisches Verfahren, die bei Ostolopov als unvollkommene Definition definiert wird (vgl. Ostolopov 1821: 2, 296), ist Teil fast jeden poetischen und nichtpoetischen Textes. Bei der deskriptiven Dichtung aber geht es um sujetlose Texte, die zwar in einigen Passagen auch kleine Geschichten als Illustration einer These oder Digression integrieren, aber insgesamt die genaue und ausführliche Beschreibung ihres Gegenstands in allen seinen Aspekten ins Zentrum stellen. Die Ausrichtung des Dichters auf die Beschreibung ist im Kontext des im 18. Jahrhundert dominierenden Konzepts der „malenden Poesie“ angesiedelt, das die Aufgabe der Poesie darin sieht, Gemälde in Worten zu erschaffen. Tolmačev sieht das unterscheidende Merkmal der deskriptiven Poesie gerade in ihrer Malkunst:

Свойство описательной поэзии состоит в живописном искусстве. Беспорядок фантазии здесь приятнее, нежели правильность в изображении. (Толмачев 1805: 158)

Zugleich weist er auf die Bedeutung der phantasievollen Variation der Darstellung hin, die er höher wertet als die korrekte Einhaltung der Regeln. Die Forderung nach Vielfalt und Variabilität, die die Aufmerksamkeit des Lesers für den sujetlosen Text durch den Wechsel der Details, Aspekte und Kontexte des Dargestellten und des Betrachterstandpunkts, eingestreute Reflexionen und manchmal auch kleine Erzählungen erhalten sollen, gehörte zu den obligatorischen Merkmalen des beschreibenden Poems. Ein weiteres Postulat ist das der Darstellung zugleich existierender Dinge in einem ganzheitlichen Bild:¹¹

Свойство ее состоит в том, что она изображает в целой картине предметы, существующие в одно время. (Греč 1819–1822: 4, 105)

Die subjektiven Eindrücke und Empfindungen des Betrachters gehen in die Beschreibung ein, sie sollen als einheitliche und ganzheitliche dargestellt sein. Der emotionale und

10 Ju. M. Lotman 1996: 470f. Die Karamzinisten sahen dagegen im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts vorrangig die Entwicklung der kleinen, intimen Gattungen der Poesie als ihre „zivilisatorische Mission“ an (ebd.)

11 Auch wenn der Autor mehrere Gegenstände beschreibt, sollen sie in einem einzigem Eindruck erfaßt und wiedergegeben werden: «[...] стихотворец должен иметь искусство изображать разнообразные явления, представляющиеся его взору в одной целой картине. Не в состоянии будучи описать речью, изменяющегося течением времени, то, что существует в одно мгновение, он должен единством чувства связать все картины, и тем произвести в читателе одно впечатление.» (Греč 1819–1822: 4, 105)

räumliche Standort des Betrachters, der die Vielfalt des Gegenstands in seine Teile und Aspekte zerlegt und sie sukzessiv beschreibt, bestimmt die Reihenfolge der Beschreibung und gibt ihr die geforderte Einheitlichkeit. Das Nebeneinander im Raum wird im Text zum Nacheinander in Worten, aus denen vor den Augen des Lesers sukzessiv ein großes, ganzes Bild entstehen soll. Die Beschreibung der unbelebten Natur, die für sich genommen für langweilig gehalten wird (Ostolopov 1821: 2, 313), soll durch die Darstellung der von ihr im Betrachter erweckten Empfindungen, Gedanken und moralischen Reflexionen „beseelt“ werden¹² und die Rührung des Lesers erregen.¹³

2 Die Realisierung des russischen deskriptiven Poems: Semen Bobrovs *Tavrida/Chersonida*

Als erste russische Realisierung der großen Form des beschreibenden Poems wurde Semen Bobrovs „Chersonida“ (1804) wahrgenommen.¹⁴ Bobrov hatte es erstmals 1798 unter dem Titel „Tavrida“ in Nikolaev publiziert und sechs Jahre später in überarbeiteter Fassung als vierten Teil seiner gesammelten poetischen Werke, „Rassvet polnoči“,¹⁵ neu herausgebracht. In dieser zweiten Fassung ist es zu einem literarischen Ereignis geworden. Dem vierten, dem Zaren Alexander I. gewidmeten Teil „Chersonida, ili Kartina lučšego letnego dnja v Chersonise Tavričeskom“ ist die schon für die Erstfassung „Tavrida“ verwendete Gattungsbezeichnung „Liro-épičeskoe pesnotvorenje“ beigefügt. Wenn der zweite Teil des Haupttitels mit „Kartina“ auf die Nähe zur „malenden Kunst“, zur traditionellen Auffassung der Poesie als „Malerei in Worten“ verweist, so nennt der Untertitel eine epische und lyrische Elemente vermischende Gattung, die einen Verstoß gegen das klassizistische Gebot der Bewahrung der Reinheit der Form markiert. Als episch kann „Chersonida“ bezeichnet werden, da der Text – wie schon vorher „Tavrida“ – auf einer minimalen Handlung aufgebaut ist: Gezeigt wird der letzte Tag der Reise zweier Krimtataren von

12 Nikolaj Greč beschränkt 1819 das deskriptive Gedicht (sobstvenno opisatel'naja počma) auf die Beschreibung der unbeseelten Natur und Kunst, die erst durch die Wiedergabe der bei ihrer Betrachtung hervorgerufenen menschlichen Gefühle beseelt werde: «Описательная поэма, называемая иначе сельской, есть изображение неодушевленной природы. Стихотворец одушевляет ее изображением чувствований и мыслей, которые она возбуждает. Предметом описательной поэмы преимущественно бывают произведения природы, [...] иногда же стихотворцы изображают предметы искусств и дела рук человеческих.» (Greč 1819–1822: 4, 105–106.)

13 Die deskriptive Poesie solle «трогать сердце наше и внушать полезные истины и приятные чувствования». (Остолопов 1821: 2, 314.)

14 Das Poem erschien in Bd. 2 der 1804 publizierten Werkausgabe „Rassvet polnoči“. Zu den Auseinandersetzungen der zeitgenössischen Kritik um diese Ausgabe und den Spott der Karamzinisten über seinen Autor s. das Nachwort Korovins „Počzija S. S. Bobrova“ in: Bobrov 2008: 2, 459–479.

15 Die Anlage des „Rassvet polnoči“ kann als eine Zyklisierung fast aller bis 1804 geschriebenen künstlerischen Texte Bobrovs beschrieben werden. Die Zyklisierung erfolgte hier nicht mehr nach dem noch üblichen Gattungsprinzip, sondern nach thematischen und sozialen, die Hierarchie der Adelsgesellschaft spiegelnden Kriterien. Die 1. Abteilung reflektiert die historische und nationale Bedeutung der „purpurtragenden Genien Rußlands“, der Zaren des 18. Jahrhunderts von Petr I. bis zu Aleksandr I., die zweite diejenige der Würdenträger und Feldherren, die dritte die Unterhaltung und Belehrung im geselligen Freundeskreis und Familienleben des Adels. Die vierte Abteilung ist „Chersonida“. Vgl. Bobrov 2008: 2, 499–511; Jekutsch 2013: 363–367.

einer Pilgerfahrt nach Medina zurück auf die Krim, die Landung an einem Julimorgen und der Aufstieg in ihr Bergdorf, das sie am Abend erreichen. Dort feiert der eine von ihnen, der junge Murza Selim, seine Hochzeit, während der alte Šerif Omar stirbt. Die Wanderung dieses Julitages wird begleitet durch die Beschreibung der Geo- und Topographie, Mineralogie, Flora und Fauna sowie des Klimas der Krim, durch die Erzählung ihrer Geschichte und Völker von den Griechen über Römer, Genuesen und Tataren bis hin zu ihrem Anschluß an das russische Reich im Jahre 1783.¹⁶ Die Beschreibung des Tages ist in eine nachdenklich-melancholische Stimmung getaucht, da Šerif Omar bereits seit dem frühen Morgen das Nahen des Todes fühlt; der Kontrast zwischen dem Beginn des Erwachsenenlebens für Selim und dem Sterben Omars begründet die Modellierung der Krim als einer spannungsvoll-dynamischen Welt.¹⁷ Der Autor hat die Gelegenheit genutzt, das in früheren wissenschaftlichen Expeditionsberichten, Abhandlungen und Reisebeschreibungen dokumentierte Wissen seiner Zeit über die Krim zu verarbeiten; er weist in Anmerkungen zum Text auf seine Quellen hin.¹⁸ Lyrische Elemente kommen in den Landschafts- und Stimmungsbeschreibungen, in den eingefügten Liedern und Hymnen am deutlichsten zum Ausdruck. Mit der Bezeichnung „pesnotvorenie“ (Liedschöpfung) ruft der Untertitel darüber hinaus den hymnischen Lobgesang auf. Folgerichtig endet das Poem mit „Imn Carju Carstvjuščich“ (Hymne an den Herrn der Herren) – in bewußter Analogie zu Thomsons „The Seasons“, das ebenfalls mit einer Hymne an Gott schließt.

Wie das an den Admiral und Befehlshaber der Schwarzmeerflotte, Patron und Freund Bobrovs, N. S. Mordvinov, gerichtete Vorwort verdeutlicht, will der Autor mit diesem Poem die Landschaft der Krim in Versen zum Leben erwecken, dieses seit 1783 zum Russischen Reich gehörige fremde, islamische Gebiet erstmals den Russen nahebringen, will die Schönheiten und Reichtümer der Krim in das russische kulturelle Bewußtsein und das imperiale Gedächtnis einschreiben (s. dazu Korovin, in: Bobrov 2008: 2, 453f.). Darüber hinaus entspricht Bobrov mit dieser Darstellung der Krim der Überzeugung seines Vorgesetzten, N. S. Mordvinov, von der Bedeutung der Krim für das Russische Reich und der Notwendigkeit, diese zu propagieren. Bobrov teilte diese Ansicht seines Patrons und Mäzens (Korovin, in: Bobrov 2008: 2, 449); er hat seine Eindrücke und Kenntnisse über die Krim auch auf den mit Mordvinov unternommenen Inspektionsreisen über die Halbinsel und den auf dieser Grundlage erstellten Berichten an die Zarin gewonnen.

Neben den Gründen, die ihn zu seinem Vorhaben bewegten, reflektiert Bobrov in der Vorrede zum Poem auch die von ihm gewählte Schreibweise inbezug auf Metrum und Stil.

16 Die Erzählung der Geschichte der Krim wird Šerif Omar in den Mund gelegt, dessen schließliches Lob der russischen Machtübernahme damit den von den Siegern vereinnahmten Bewohnern zugeschrieben wird.

17 Lotman 1966: 477: «описательная поэма Боброва рисует трагический мир, находящийся в состоянии мучительной динамики, постоянного самоотрицания и дисгармонии.»

18 Korovin nennt (in: Bobrov (2008: 2, 521) insbesondere: K. I. Gablic (d. i. Carl Hablitzl), *Fizičeskoe opisanie Tavričeskoj oblasti, po eja mestopoloženiju, i po vsem trem carstvam prirody*, SPb. 1785; Petr Simon Pallas, *Kratkoe fizičeskoe i topografičeskoe opisanie Tavričeskoj oblasti, sočinennoe na francuzskom jazyke Petrom Pallasom i perevedennoe Ivanom Rižskim*, SPb. 1795 (die französische Ausgabe erschien gleichzeitig, ebenfalls in Petersburg).

Er spricht sich gegen eine Übernahme des daktylo-trochäischen Hexameters Tredjakovskijs aus und entscheidet sich für den reimlosen – vierfüßigen – jambischen Vers, den er als Blankvers bezeichnet,¹⁹ der in der damaligen russischen Poesie eine Innovation darstellt. Es geht ihm insbesondere um den Verzicht auf den von ihm als mittelalterlichen, „gotischen Schmuck des Verses“ und Kinderspielzeug bezeichneten Endreim. Diesen Verzicht wird er jedoch, wie er ankündigt, nicht konsequent durchführen. Bobrov bekennt sich dazu, den Reim an Orten, wo er sich „unbewußt eingeschlichen habe“, oder wo er am Platze sei – wie z.B. in eingefügten Liedern und Hymnen – geduldet zu haben. Er plädiert ausdrücklich gegen die von der Regelpoetik auferlegten Zwänge und für eine größere Freiheit des Dichters beim Schreiben von Versen, und erklärt es als seine Absicht, die langjährige Gewöhnung des Lesers an den Endreim zu lockern und ihn an prosaisch anmutende Metren heranzuführen, um die rhythmische Struktur des Verses wieder hörbar werden zu lassen.²⁰ Stattdessen setzt er auf Lautwiederholungen, angefangen von Alliterationen, Assonanzen bis hin zu Schüttelreimen.²¹

Er verteidigt zugleich die von ihm eingeführten zahlreichen Neologismen, indem er für sich beansprucht, diese auf das absolut notwendige, für die Eigenart seines Gegenstands unumgängliche Maß beschränkt zu haben, und spricht sich gegen jede unmotivierte Übernahme vor allem französischer Fremdwörter aus. Er polemisiert also deutlich gegen die Anhänger des *srednij slog*, nimmt dabei aber eine vermittelnde Position ein, die für eine größere Freiheit von den Zwängen der Regelpoetik plädiert.

Bobrov beendet sein Vorwort mit den Worten:

Итак – вот возможная корысть, которую при случайном обозрении сей скифской страны взоры мои некогда приобрели, память соблюла, воображение дополнило, а особенный некий дух назидания одушевлял и учреждал! [...]
(Bobrov 2008: 2, 18)

Er beschreibt damit vier Schritte bzw. Faktoren, die für die Produktion des Poems entscheidend waren: 1. die bei der persönlichen Betrachtung der Krim gewonnenen Sinneseindrücke, 2. deren Bewahrung im Gedächtnis, 3. die Ergänzung beider durch die Einbildungskraft, 4. die „Beseelung“ des Ganzen durch den „Geist der Erbauung“ («*duch nazidaniija*»). Der so hergestellte Text wird dem Leser als Frucht bzw. Gewinn dieser Arbeit des Dichters präsentiert; er wird nicht als reines Produkt der Phantasie, sondern als Verarbeitung von Sinneseindrücken durch das Gedächtnis, ergänzt durch Imagination und die Ausrichtung auf „Erbauung“, somit als ein Produkt der Kognition vorgestellt. Bobrov inszeniert sich durch die Demonstration der Fülle seines Wissens über die Krim als

19 Bobrov stützt sich dabei auf James Thomson, der den Blankvers verwendet hatte, und auf Edward Young, der sich ebenfalls gegen den Endreim ausgesprochen und diese vierfüßige Variante des Blankverses in den „Night Thoughts“ entwickelt hatte (Altshuller 1988: 131).

20 «[...] избрав род четверостопных белых стихов, я имел то намерение, дабы испытать ход моего песнотворения на четырех стопах и купно облегчить себя от наемных уз, и тем лучше привести в ощутительность меру сего, так сказать, почти не прозаического стопостремления.» (Bobrov 2008: 2, 15).

21 Vgl. die bei Korovin im Nachwort angeführten Beispiele: Bobrov 2008: 2, 457.

„gelehrter Dichter“, der Aufklärungsarbeit leistet. Das Ziel der Belehrung weist wiederum zurück auf die von der Aufklärung exponierte belehrende Funktion der Poesie.²² Aus späterer Perspektive verdeutlicht der Text so seine Übergangsposition von aufklärerischen zu neuen empfindsamen Poesiekonzepten nach der Jahrhundertwende.

3 Žukovskijs Versuche mit dem beschreibenden Poem

Während der Archaist Bobrov im Jahre 1804 mit „Rassvet polnoči“ sein seit den 1780er Jahren publiziertes literarisches Werk – und darin „Tavrida“ als „Chersonida“ – in überarbeiteter Form neu herausgab,²³ stand der damals einundzwanzigjährige Žukovskij am Beginn seiner Karriere als Autor des Sentimentalismus und der (Vor-)Romantik. Seit diesem Jahr entwickelte er, wohl angeregt durch Bobrovs Publikation,²⁴ ebenfalls Pläne für ein beschreibendes Poem zu den Jahreszeiten, wobei er sich jedoch auf den Frühling beschränken wollte. Aus diesen über eine Reihe von Jahren – ca. 1804 bis ca. 1812 – verfolgten Plänen entstanden neben Stichwortsammlungen, Exzerpten und Gliederungsversuchen auch vier einzelne, zwischen 1805 und 1812 publizierte Übersetzungen bzw. Gedichte.

Die hinterlassenen, von 1–13 durchnummerierten, Entwürfe und Notizen aus den Jahren 1805 bis 1808 und 1812 geben einen Eindruck von den Arbeiten und Plänen zum Poem „Vesna“ (Der Frühling; Žukovskij 1999ff.: 4, 599f.; vgl. Vetševa 1987: 115). 1806 notierte Žukovskij sich neben der kurzen Bezeichnung des Titels „Vesna“ kurze Stichworte zu Aufbau und Gedankengang des entsprechenden Gesangs bei renommierten Vorbildern: J. F. de Saint-Lamberts 1766 erschienenes Poem „Les Saisons“ und Ewald von Kleists „Der Frühling“ (1782). In beiden Fällen folgen seine Stichworte der bei beiden Autoren den Gesängen vorangestellten Inhaltsangabe, den *argumenta*, ihrer Poeme. Im 3. Fragment notiert er erste Gedanken zu einer Gliederung seines eigenen Poems:

Приступ: Утро – Пришествие весны – Весна все оживляет – Разрушение и жизнь – А... Краткость его жизни – Гроб его – Надежда пережить себя –

22 Von den Zeitgenossen begeistert aufgenommen und als erstes vollendetes russisches beschreibendes Poem gerühmt, das sogar wissenschaftlichen Gegenständen poetische Farben verleihe, wird es bereits 10 Jahre später scharf kritisiert und die ausgebreitete Fülle geographischer, topographischer, mineralogischer, botanischer, zoologischer, historischer usw. Kenntnisse als unpoetische und langweilige „Anhäufung angelesenen Wissens“ abgelehnt (Korovin, in: Bobrov 2008: 2, 452f.)

23 Vetševa (1987: 163) nennt als weiteres vollendetes und publiziertes russisches Beispiel des beschreibenden Poems A. F. Voejkovs Übersetzung der „Les Jardins“ Delilles.

24 Ob Bobrovs Poem ein Stimulus für Žukovskij war, kann nur vermutet werden. Bobrov erwies sich mit „Rassvet polnoči“ als ein Vertreter des Archaisten, der im Laufe der folgenden Jahre vom Spott der Neuerer, insbesondere von Žukovskijs Freund Batjuškov, übergossen wurde (Zaionc 1996); seine „Chersonida“ hätte in diesem Fall als Anreiz, ein dezidiert empfindsam-romantisches Poem als Gegenstück zu schreiben, fungiert. Žukovskijs Pläne für ein solches Poem werden jedoch üblicherweise mit dem frühen Tod seines Freundes Andrej I. Turgenev im Jahre 1803 in Verbindung gebracht, der ihn seit 1802 zu einer Übersetzung von Thomsons „The Seasons“ und Goldsmiths „The Deserted Village“ hatte überreden wollen und, wie andere Freunde auch, die Erschaffung eines „großen Werks“, eines Poems, von ihm erwartete; diese Wünsche begleiteten Žukovskij bis in die frühen 1820er Jahre hinein, sie wurden in den 1810er Jahren insbesondere von seinen Freunden A. F. Voejkov und K. I. Batjuškov an ihn herangetragen (Veselovskij 2009: 123f.).

Опять обращение к весне – Главные черты весенней природы (из Клейста) – Жизнь поселянина (из Клейста) – Цена неизвестной и спокойной жизни – Уединение – Обращение к себе – Любовь – Мальвина – Меланхолия – Неизвестность судьбы – [К К...] – Мечты – [К К...] [Приступ: Утро: Пришествие весны, вообще весна все оживляет]. Лес – Черемуха – Ручей – Птицы – Гнезда – Конь – Вол – Озеро – Рыбак – Первый дождь.²⁵ (Žukovskij 1999ff.: 4, 356)

Dieser erste Plan programmiert das Poem auf das Verfahren, die Jahreszeit Frühling anhand eines einzigen Tages zu beschreiben – so hatte es schon Thomson für alle vier Jahreszeiten und Bobrov für den Sommer getan. Der Frühling wird als ambivalente Erscheinung angelegt: Einerseits belebt er alles, andererseits wird er mit der Einsamkeit und Zurückgezogenheit der persona und mit Melancholie verbunden. Zugleich entstehen – unter Heranziehung von Passagen u.a. aus den Vorlagen Saint-Lamberts und Ewald von Kleists – einzelne Fragmente, die bis 1808 als drei in sich abgeschlossene Gedichte publiziert werden. 1812 nimmt Žukovskij die Arbeit am Poem mit neuen Notizen zu Saint-Lambert und von Kleist wieder auf, hinzu kommen solche zu Thomsons „Spring“ aus „The Seasons“ und Vincent Campenons 1809 erschienenem „Maison de Champ“ (Teil 4–7) sowie neue Gliederungsversuche (Teile 9–13). Die Teile 8–10 lassen den Text – wie in Bobrovs „Chersonida“ – mit der Rückkehr der Reisenden in die Heimat beginnen, es folgt ein Musenanruf und der Aufstieg auf einen Hügel, um von diesem Standpunkt die Betrachtung des Sonnenaufgangs und der Landschaft zu beschreiben. Der 10. Teil ergänzt die Gliederung um einen gesonderten Teil „Čerty mifologii“, der im Rückgriff auf Vergils „Georgica“ antike Mythen und Götter einbringt. Im 11. und 12. Teil entwirft Žukovskij eine weitere Variante der Gliederung, Teil 13 beschreibt im kurzen Sätzen Merkmale des voll erblühten Frühlings und wendet sich damit nicht mehr vorrangig Anlage und Aufbau des geplanten Poems, sondern einem Teilbereich zu.

Das Poem ist über diese Pläne – trotz der Ermunterung durch Freunde aus dem Kreis der Sentimentalisten – nicht hinausgekommen. Denn seit 1810 entwickelte Žukovskij den Plan zu einem episch-historischen Poem über „Vladimir“, das er in Absetzung von Cheraskovs klassizistischem allegorischem Epos „Vladimir vozroždennyj“ (1785), das den Weg des Menschen zur Erkenntnis der Wahrheit vorführte, als russisches historisches Märchenpoem über die Erschaffung des ersten christlichen russischen Reichs anlegen wollte.²⁶ Auch dieses Poem ist schließlich nicht verwirklicht worden, die letzten Notizen

25 Deutsch: Eintritt: Morgen – Ankunft des Frühlings – der Frühling belebt alles – Zerstörung und Leben – A... Kürze seines Lebens – Sein Grab – Hoffnung sich zu überleben – Nochmalige Wendung an den Frühling – Hauptzüge der Frühlingsnatur (aus Kleist) – Leben des Landmanns (aus Kleist) – Preis des anonymen und ruhigen Lebens – Abgeschlossenheit – Wendung an sich selbst – Liebe – Mal'vina – Melancholie – Ungewißheit des Schicksals – [An K...] – Träume – [An K...] – [Eintritt: Morgen: Ankunft des Frühlings, Frühling belebt überhaupt alles.] Wald – Faulbeerbaum – Bach – Vögel – Nest – Pferd – Ochse – See – Fischer – Erster Regen.

26 Zu Cheraskovs „Vladimir vozroždennyj“ s. das Kapitel „Die Instrumentalisierung Vladimirs für das Freimaurertum [...]“ in: Langer 2003: 166–218; s. auch den Kommentar N. Vetševs in: Žukovskij

dazu stammen aus dem Jahre 1819. Man kann vermuten, daß für die Aufgabe dieser Pläne auch die Revolutionierung des Verspoems durch die Innovation des subjektiven Erzählens und Beschreibens, wie sie in den *verse tales* Lord Byrons, dessen Schaffen Žukovskij seit 1814 aufmerksam verfolgte und dessen „Prisoner of Chillon“ (1816) er 1821 ins Russische übersetzte, vorgeführt wurde, eine Rolle gespielt hat.

Zu den vier im Zusammenhang mit diesen Plänen entstandenen und bis 1812 publizierten Gedichten gehören zwei Übersetzungen – „Opustevšaja derevnja“ (105) ist eine freie Übertragung der ersten 103 Zeilen von Oliver Goldsmiths Langgedicht „The Deserted Village“ (1770), „Gimn“ (1808) eine Übertragung der Schlußverse von Thomsons Poem „The Seasons“. Das dritte Gedicht, „Večer“ (Der Abend, 1806), gilt als erste originale Elegie in Žukovskijs Schaffen. Als vierten und letzten Text, der mit den Plänen zu „Vesna“ in Zusammenhang gebracht wird, ist das als Antwort auf Batjuškovs zu dem Zeitpunkt noch nicht veröffentlichtes poetologisches Programm „Moi Penaty“ 1812 entstandene und im folgenden Jahr, noch vor der Publikation des Prätextes, gedruckte Sendschreiben „An Batjuškov“ (K Batjuškovu. Poslanie) zu nennen: Žukovskij entwirft hier in Auseinandersetzung mit dem Freund seine eigene Konzeption der Poesie und greift dabei u.a. auf Friedrich Schiller zurück. Das Sendschreiben „An Batjuškov“ steht bereits im Kontext des in diesen Jahren von beiden Dichtern geführten Dialogs um poetologische Fragen und deutet damit über die Pläne zu einem beschreibenden Poem hinaus.

Die Arbeit an der Übersetzung von Oliver Goldsmiths „The Deserted Village“ (1770), einer der über Europa hinaus erfolg- und einflußreichsten Elegien des englischen Sentimentalismus,²⁷ hatte Žukovskij 1805, nach dem frühen Tode seines Freundes Andrej Turgenev, aufgenommen; er führte sie in Erinnerung an den Freund aus, der ihn seit 1802 zu einer Übertragung dieses Textes ins Russische hatte überreden wollen. Žukovskij beschränkte sich jedoch auf die ersten 103 Zeilen des Ausgangstextes, die er als abgeschlossene Erzählung von der Vergänglichkeit des Dorfidylls und des irdischen Glücks gestaltet. Die von Goldsmith vor allem in den folgenden, nicht übersetzten Partien entwickelte sozial-ökonomische Problematik des Ausgangstextes, die das *enclosure movement* des 18. Jahrhunderts, die Überführung von Gemeindeland in Privatbesitz, die damit in vielen Fällen verbundene Pauperisierung kleiner Bauern und die folgende Auswanderung ganzer Dörfer nach Übersee,²⁸ kritisch kommentiert, hat er damit weitgehend getilgt. In dem von

1999ff.: 4, 609–615. Die erhaltenen Pläne und erste Entwürfe Žukovskijs zum Poem sind im selben Band (4: 365–370) abgedruckt.

27 Das Gedicht wurde im Jahr des Erscheinens fünfmal aufgelegt und erlebte bis zum Ende des Jahrhunderts zahlreiche weitere Auflagen, es wurde in fast alle europäischen Sprachen übersetzt und gilt neben Thomas Grays *Elegy Written on a Country Churchyard* als Referenztext der empfindsamen Elegie. Zu Rezeption und Lesarten des Gedichts im 18. Jh. s. Alfred Lutz 1998. Lutz unterscheidet zwei Rezeptionslinien in der englischen Literatur, eine – dominante – idyllische und eine sozialpolitisch orientierte. Eine dritte Rezeptionslinie sieht er in der us-amerikanischen Rezeption, wo man Goldsmiths Gedicht als einen Text las, der die Kolonien bzw. die USA als utopischen Ort offerierte, an dem die verlorene Landidylle wieder neu erbaut werden könnte (Lutz 1998: 190).

28 Darüber hinaus wird auch die koloniale Expansion, der Erwerb großer Reichtümer in den Kolonien und die Anlage großer Parkanlagen auf ehemaligem Gemeindeland in England angesprochen (Kazmin 2006).

Žukovskij übersetzten Teilstück verbinden sich zwar wie bei Goldsmith drei thematisch-stilistische Linien, von denen zwei – eine idyllische, die das ehemals glückliche Dorfleben als Panorama aus Naturbildern und Dorfszenen schildert, und eine (an-)klagende, die das zerstörte Dorf und die Wanderungen der entwurzelten Dörfler in der Fremde beschreibt – die bei Goldsmith aufgerufenene Opposition von glücklicher Vergangenheit und gegenwärtiger Misere des Dorfs aufnehmen. Während Goldsmith aber auch konkrete sozial-ökonomische Ursachen für die Zerstörung des Dorfes anspricht, überführt Žukovskij die Beschreibung der Zerstörung des Dorfes in eine emotional-moralische Reflexion: Als Urheber der Zerstörung sieht er allgemein „chiščniki“ (Räuber), die alles Land an sich reißen. Indem er auf das Laster der Gier abstellt, geht es ihm vorrangig um die Moral des Handelns der Grundbesitzer. Eine dritte Linie des Textes gestaltet die Erinnerung an die Heimat, sie reflektiert und bestätigt die sittlichen und ästhetischen Werte der ursprünglichen Dorfidylle bei Goldsmith als eines von unschuldigen Freuden, alltäglicher Arbeit, Gesundheit und bescheidenem Wohlstand geprägten Ortes und bei Žukovskij als Heimat, als Kindheitsort der sich erinnernden lyrischen persona. Žukovskij hat diese drei Linien und das Prinzip ihrer Verflechtung von Goldsmith übernommen, überführt das Gedicht aber aus einer Beschreibung äußerer Ansichten der frühlinghaften bzw. sommerlichen Natur, des Dorfes und seiner Bewohner in die Darstellung der subjektiven inneren Sicht eines Betrachters, dessen Gefühle, Erinnerungen und persönlichen Bindungen an den Ort den Text dominieren. Wenn Goldsmiths Elegie vorrangig auf die Darstellung der Landschaft und des Landlebens selbst mit den Topoi der Idylle und der Antiidylle ausgerichtet ist, so entwickelt Žukovskijs Elegie die Darstellung des subjektiven inneren Blicks mit dem Ziel der Evozierung von Mitgefühl, Mitempfinden mit dem „armen“, von seinem Hof vertriebenen Landmann und dem Betrachter, der den Verlust seiner Heimat realisiert und beklagt, der sich seiner melancholischen Stimmung hingibt. Denn in der Elegie der Empfindsamkeit wird die anfängliche Auffassung der die Gattung dominierenden Trauer als Affekt – verstanden als durch äußere Anlässe hervorgerufener und vorübergehender, in vier Phasen von der Verzweiflung bis zur sanften Erinnerung ablaufender Prozeß – durch die neue Konzeption der elegischen Emotion als Melancholie abgelöst, die nun als stärker mit der Psyche verbundenes Gefühl und grundlegende Gestimmtheit eines Individuums begriffen wird (Meyer-Sickendieck 2005: 123f.). Diese neue, ein Gefühl entwerfende Elegie²⁹ wird als „sinnlich vollkommene Beschreibung unserer vermischten Empfindungen“ (Meyer-Sickendieck 2005: 119) konzipiert.

29 Auch wenn bereits in der römischen Elegiendichtung, in Ovids „Tristia“ und „Fasti“, Momente der Melancholie gestaltet werden, wird diese erst in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts, in der Kultur der Empfindsamkeit, zum dominanten Thema der Elegie. Die englische Friedhofspoesie in der Nachfolge Grays u.a. hatte mit der Entwicklung einer neuen Form sozialer Emotionalität, des „intensiven Mitgefühls mit den unbekanntenen Toten eines Friedhofs“, eine Elegienwelle in Europa ausgelöst, die u.a. auf die Aufgabe des Begriffs des Affekts zugunsten des Gefühls reagierte. Dabei wird Melancholie als ein im Charakter des Individuums gründendes subjektives Gefühl und dauerhafte Stimmung verstanden. Die Beliebtheit der Gattung Elegie im späten 18. und frühen 19. Jh. begreift Meyer-Sickendieck als „Ausdruck der gefühlsethischen Wende“ dieser Zeit (Meyer-Sickendieck 2005: 131f.)

Nach einer Reihe von Übersetzungen kanonischer englischer Elegien ins Russische schreibt Žukovskij im Jahre 1806 seine erste eigenständige Elegie. „Večer“ (Abend) trägt den Untertitel „Ėlegija“ und ist in 23 vierzeiligen Strophen aus jeweils drei sechsfüßigen und einer vierfüßigen jambischen Zeile geschrieben. Die Elegie beginnt in den ersten beiden Strophen mit einer Apostrophe an die Muse, die vom Sänger zum in der Abendstille rauschenden Bach gerufen wird, um den „nebligen Abend/ Am Schoß der träumenden Nacht“ zu besingen – dabei scheinen Muse und Bach im gemeinsamen Gesang zu verschmelzen. Die folgenden neun Strophen besingen den beginnenden Frühlingsabend,³⁰ den Sonnenuntergang, die Heimkehr der Herden, Fischer und Pflüger, die einbrechende Dunkelheit der Nacht, den Gesang der Nachtigall und das Erscheinen des alles mit seinem Licht übergießenden Mondes. In der zwölften Strophe tritt die lyrische persona auf, die sich in der Betrachtung der Natur „zadumčivo, v duše moej mečty“ ihren Erinnerungen hingibt,³¹ das Entschwinden der Jugend und die Trennung von den Jugendfreunden, die inzwischen gestorben sind oder ihre eigenen weitentfernten Wege gehen, beklagt und der Hoffnung Ausdruck gibt, daß alle die Erinnerung an die Freundschaft im Herzen bewahren. Strophe 19 und 20 wenden sich dann dem Lebensplan der persona zu:

Мне рок судил: брести неведомой стезей,
 Быть другом мирных сел, любить красы природы,
 Дышать под сумраком дубравной тишиной
 И, взор склонив на пенны воды,
 Творца, друзей, любовь и счастье воспевать.
 О песни, чистый плод невинности сердечной!
 Блажен, кому дано цевницей оживлять
 Часы сей жизни скоротечной!³² (Žukovskij 1999ff.: 1, 77)

N. Vetsëva zufolge übersetzt Žukovskij in diesem Gedicht die konkreten Realien eines Abends auf dem Land in eine „lyrische Stimmung“ und poetische Sprache, die eine „ideale Formel des Lebens und der Poesie“ erschaffe (Žukovskij 1999ff.: 1, 466f.) – hinzuzufügen wäre: eine ideale Formel für Žukovskij, der sich als einen Sänger Gottes, der Natur, der Liebe und Freundschaft entwirft, der sein Leben als ein der Welt unbekannter Dichter in der idyllischen Natur verbringt und seine Lieder als „reine Frucht der Herzensunschuld“ (čistyj plod nevinnosti serdečnoj; Žukovskij 1999ff.: 1, 77) darbringt. Dies ist ein Konzept der Poesie und des Dichters, das als Voraussetzung für das poetische Schaffen die Reinheit

30 Vacuro verweist hier auf Friedrich von Matthissons Gedicht „Der Frühlingsabend“ als einen möglichen Prätexat Žukovskijs (Vacuro 1994:131).

31 Zur Visualisierung der nächtlichen Landschaft und den sie begleitenden Emotionen und Reflexionen der persona in dieser Elegie s. Šatalov 1988: 57–59.

32 Deutsch: „Mein Los ist: mich auf unbekanntem Pfad zu bewegen,/ Der Freund friedlicher Dörfer zu sein, Naturschönheiten zu lieben,/ In der Dämmerung von der Eichenwaldstille durchdrungen zu sein/ und, den Blick auf schäumende Wasser gesenkt,/ Den Schöpfer, die Freunde, Liebe und Glück zu besingen./ O Lieder, reine Frucht der Herzensunschuld!/ Gesegnet der, dem gegeben ist, mit der Schalmei/ Die Stunden des schnell verfließenden Lebens zu beleben!“

und Unschuld des Herzens und Denkens setzt. Vom Dichter wird hier – und das ist ein Konzept der Empfindsamkeit – nicht nur eine moralisch-sittliche Verantwortung für seine Werke gefordert, sondern auch die Bewahrung und Erhaltung der genannten Tugenden, die nicht mehr, wie noch in der Aufklärung, als durch Erziehung und Bildung erworbene, sondern nun vorrangig als von Geburt an gegebene Charaktereigenschaften, die der Dichter über seine Kindheit hinaus sein Leben lang bewahrt, konzipiert werden. Žukovskijs Konzept des Poeten setzt den kindlich unschuldigen, aus reinem Herzen tugendhaften Dichter als Ideal. Die letzte Strophe wiederholt: «Так, петь есть мой удел...» (Ja, singen ist mein Los...), stellt diese Bestimmung aber in den Kontext des Gedankens von der Allgegenwart des Todes und der Möglichkeit, daß auch die persona selbst bald im Grabe liegen könne.

Die 1808 publizierte „Hymne“ (Gimn) stellt wiederum eine Übersetzung, hier diejenige der Thomsons Poem „The Seasons“ abschließenden Hymne, dar. Žukovskijs Text hält sich an Umfang, Aufbau und Thematik der Vorlage, die im Original 121, in der Übersetzung 120 Verse umfaßt. Im Unterschied zur nicht untergliederten Hymne hat Žukovskij seinen Text in drei Absätze (Z. 1–51, 52–96, 97–120) geteilt, die den Aufbau des Gesangs verdeutlichen und sich ähnlich auch bei Thomson (hier: Z. 1–50, 51–100, 101–121) wiederfinden lassen. Beide Hymnen gehen von der physikotheologischen These aus, daß die sichtbare Welt, hier der Wechsel der Jahreszeiten, die Größe Gottes beweise. Sie exemplifizieren dies an den einzelnen Jahreszeiten, weisen auf die Unachtsamkeit (Thomson) bzw. Blindheit (Žukovskij) des Menschen gegenüber der ihn umgebenden Natur hin und fordern die gesamte Schöpfung zum Lobpreis Gottes auf. Dabei ist Thomsons „Hymn“ ganz auf die Lobpreisung ausgerichtet, auf das völlige Verschmelzen von Natur, Mensch und Kosmos im hymnischen Gesang, auf die Darstellung des zur Gattung Hymne gehörigen Enthusiasmus (Meyer-Sickendieck 2005: 77–80), der den Sänger schließlich überwältigt und ihm die Stimme raubt. Indem Žukovskij manche Details tilgt, diese erweitert, jene amplifiziert und neue einführt, transformiert er die Themen des Prätextes in einer Weise, die die Übersetzung zu einem eigenen Text werden läßt;³³ eine Reihe von Motiven tönt er auch so ab, daß Teile des Textes eine andere Stimmung erhalten. So nimmt die bei Thomson elf Zeilen umfassende Aufforderung des Sängers an die Schöpfung, in den Lobpreis einzustimmen, bei Žukovskij 19 Zeilen ein:

Воздвигнись, спящий мир! Внуши мой глас, создание!
 Да грянет ваша песнь Чудесного делам!
 Слиянные в хвалу, слиянны в обожанье,
 Да гимн наш потрясет Небес огромный храм...
 Журчи к Нему любовь под тихой сенью леса,
 Порхая по листьям, душистый ветерок;
 Вы, ели, наклонясь с седой главы утеса

33 Bereits A. N. Veselovskij hat, u.a. auch in Bezug auf „Gimn“, von der Nichtunterscheidbarkeit der Begriffe Übersetzung, freie Übertragung, Nachahmung in Bezug auf Žukovskijs Texte gesprochen und seine Übersetzungsweise als „Spiel der Ersetzungen, Auslassungen und Ergänzungen“ (igra zamen, urezyvanij i dopolnenij) bezeichnet (Veselovskij 1999: 305). S. dazu auch: Januškevič 2010a.

На светлый, о скалу биющийся поток,
 Его приветствуйте таинственную мглюю;
 О Нем благовести, крылатых бурей свист,
 Когда трепещет брег, терзаемый волною,
 И сорванный с лесов крутится клубом лист;
 Ручей, невидимо журчащий под дубравой,
 С лесистой крутизны ревуший водопад,
 Река, блестящая средь дебрей величаво,
 Кристаллом отразив на бреге пышный град,
 И ты, обитель чуд, бездонная пучина,
 Гремите – песнь Тому, чей бурь звучнейший глас
 Велит – и зыбь горой; велит – и зыбь равнина.³⁴ (Žukovskij 1999ff.: 1, 123)

Diese Aufforderung wird im 2. Teil des Gedichts nochmals mit einer Aufzählung von Beispielen für die Schönheit und Größe der Schöpfung aus der Natur, dem Kosmos, dem Tages- und Jahresablauf spezifiziert. Der letzte Teil ist dem Sprecher und seinem Schwur gewidmet, sein ganzes Leben lang das Lob Gottes und seiner Schöpfung zu singen. Bei Thomson verliert der Sänger in seinem Enthusiasmus über die Größe Gottes, die ihm in der gesamten Schöpfung sichtbar wird, schließlich seine Stimme und die Worte; er schließt mit den Zeilen: „[...] – But I lose/ Myself in *Him*, in light ineffable!/ Come then, expressive silence, muse his praise.“ Žukovskij tönt seine Hymne bereits am Ende des 2. Teils ins Elegische ab, indem er dort, wo bei Thomson der Dichter-Sänger den “God of Seasons, as they roll” preist, seinen im Blätterdickicht des Walds verborgenen Dichter aus dem allgemeinen Chor der Hymnensänger herausnimmt, um ihn „in nachdenklichem Entzücken“ (v zadumčivoj vostorge) Tränen vergießen zu lassen. Žukovskij's Hymne endet mit einer Reflexion seines Dichter-Sängers über einen erwünschten baldigen Tod:

Ах! Скоро ль прилетит последний, скорбный час,
 Конца и тишины желанный возвеститель?

34 Deutsch: Erhebe dich, schlafende Welt! Vernimm meine Stimme, Schöpfung! / Auf daß Euer Lied die Taten des Wunderbaren ertönen lasse. / Verschmolzen im Lob, verschmolzen in Anbetung, / Erschüttertere unsere Hymne den großen Tempel der Himmel... / Rausche Liebe zu Ihm unter dem stillen Schatten des Walds, / Der über die Blätter streicht, duftenden Windes Hauch, / Ihr Tannen, die ihr euch vom grauen Haupt des Felsen / Über den hellen, an den Felsen schlagenden Strom neigt, / Begrüßt Ihn mit geheimnisvollem Nebel; / Von Ihm verkünde, Pfeifen der geflügelten Stürme, / Wenn das Ufer, von der Welle zerrissen, erzittert / Und das von den Wäldern gerissene Blatt sich in Klumpen ballt; / Bach, unsichtbar unter den Eichen rauschend, / Vom bewaldeten Steilhang rauschender Wasserfall, / Fluß, majestätisch unter Bäumen hervorglänzend, / Die üppige Stadt am Ufer wie im Kristall wieder-spiegelnd, / Und du, Heimstatt der Wunder, bodenlose Tiefe, / Singt Ihm, dessen Stimme klangvoller als Stürme befiehlt – und die Wasser erheben sich; sie befiehlt – und die Wasser legen sich. Vgl. den englischen Text: „Nature, attend; join every living soul, / Beneath the spacious temple of the sky, / In adoration join; and, ardent, raise / An Universal Hymn! To Him, ye gales, / Breathe soft; whose spirit teaches you to breathe. / Oh talk of Him in solitary glooms! / Where, o'er the rock, the scarcely-waving pine / Fills the brown void with a religious awe. And ye, whose bolder note is heard afar, / Who shake th' astonished world, lift high to heaven / Th' impetuous song, and say from whom you rage.“

Промчись, печальная неведения тень!
 Откройся, тайный брег, утраченных обитель!
 Откройся, мирная, отеческая сень!³⁵ (Žukovskij 1999ff.: 1, 125)

Damit überschreitet Žukovskijs Übersetzung die Grenzen der Gattung Hymne und öffnet sie für die Trauer der Elegie. Mit dieser Auflösung der Gattungsgrenzen gestaltet Žukovskij zugleich nicht mehr eine reine, sondern eine „gemischte Empfindung“, wie sie die Poetik des Sentimentalismus bevorzugte.

Die in „Večer“ begonnene Reflexion über ein eigenes Konzept der Poesie und des Dichters wird im Sendschreiben an den Freund Batjuškov, „K Batjuškovu. Poslanie“ fortgeführt und ausformuliert. Batjuškov arbeitete seit 1807 an der Zeitschrift *Vestnik Evropy* mit, deren Redakteur Žukovskij seit 1808 war; eine persönliche Bekanntschaft kam Ende 1809, Anfang 1810 zustande (Košelev 1988: 170), den folgenden Sommer verbrachten sie gemeinsam mit dem Ehepaar Karamzin auf P. A. Vjazemskijs Gut Ostaf'evo. Der direkte äußere Anlaß des Sendschreibens war Batjuškovs Aufenthalt auf seinem eigenen Landgut Chantonovo im Sommer 1811 und sein dort entworfenes poetisches Programm „Moi Penaty“, das er an Žukovskij und Vjazemskij gerichtet und Ende 1811 an beide übersandt hatte, aber erst 1814 publizierte (Žukovskij 1999: 1, 574f.). Batjuškov hat mit diesem in lockerem Plauderton in dreifüßigen Jamben geschriebenen Sendschreiben eine in den folgenden Jahren sehr populär werdende Variante dieser Gattung entworfen³⁶ und zugleich das Programm eines der Poesie gewidmeten Lebens in der Zurückgezogenheit auf dem Lande und in der Gesellschaft der Geliebten sowie einiger weniger Dichterfreunde entwickelt. Žukovskij antwortete darauf mit einem eigenen Programmgedicht, das sich in wesentlichen Punkten mit demjenigen Batjuškovs traf – beide lehnen die sog. „große Welt“, die Suche nach weltlicher Ehre und Ruhm ab und proklamieren den Rückzug auf das Land, die Einsamkeit in arkadischer Natur, die Hingabe an die Dichtung und die Gemeinschaft mit der Geliebten und wenigen gleichgesinnten (Dichter-)Freunden als die dem Dichter angemessene Lebensform. Žukovskij aber betont im Unterschied zu Batjuškov die Notwendigkeit der Herzensreinheit und Unschuld des Dichters; während Batjuškov das Zusammensein mit seiner Geliebten im Modus erotischer Leidenschaft schildert,³⁷ entwirft Žukovskij das Ideal einer reinen, unschuldigen Liebe, einer von gegenseitiger schüchternen, keuscher Annäherung der beiden Liebenden getragenen Begegnung, in der der männliche Part die Rolle des Dichters, der weibliche diejenige des Engels und der inspirierenden Muse innehat. Žukovskij widmet einen Großteils seines Textes der Warnung vor den Gefahren der Leidenschaft, die er als Weg zum Laster sieht, als Beginn des Verlusts der für den Dichter so wichtigen Herzensreinheit; sein Konzept des

35 Deutsch: Ach! Kommt bald die letzte, traurige Stunde,/ Erwünschte Verkünderin des Endes und der Stille?/ Eile herbei, trauriger Schatten des Nichtwissens!/ Öffne dich, geheimes Ufer, Zuflucht der Verlorenen!/ Öffne dich, friedlicher, schützender Ort des Vaters!

36 Žukovskij bediente sich in seinem Antwortgedicht ebenso wie Vjazemskij desselben Metrums, ihnen folgten andere, darunter Aleksandr Puškin, nach; vgl. den Kommentar in: Žukovskij 1999ff.: 1, 572–578; hier: 573f.

37 Zu Batjuškovs Dichtungs- und Dichterkonzept s. Vacuro 1994: 109f.

Dichters setzt Tugend und ein moralisch stets untadeliges Verhalten voraus.³⁸ Für ihn ist das Schöne mit dem Guten identisch.³⁹ Und er bestimmt – ausgehend von Friedrich Schillers Gedicht „Die Teilung der Erde“ (1795), dessen Sujet als erzählte Überlieferung in „K Batjuškovu“ die Grundlage für die weitere Ausmalung des Dichterlebens liefert⁴⁰ – den Himmel, das Reich der Einbildungskraft, als das Land, zu dem der Dichter aufgrund der Einladung Gottes jederzeit Zugang habe. Über Schiller hinausgehend, malt Žukovskij dieses himmlische Land des Dichters allegorisch aus: Dort herrscht die Göttin Phantasie, dort spielen ihre drei Kinder „Genie“ (Genij), „Wissenschaft“ (Nauka) und „Geschmack“ (Vkus); bewacht wird es von der „Unschuld“, „Sorglosigkeit“ und vor allem der „posredstvennost“, die hier nicht als „Mittelmäßigkeit“, sondern als „Mäßigung“ bzw. „Maßhalten“ zu übersetzen ist – das Ideal sind gemäßigte Gefühle ohne starke Leidenschaft, die dem Laster fremd bleiben und von Seelenruhe begleitet werden. Das Wort „posredstvennost“ erscheint mehrfach im Sendschreiben, u.a. in der Aufzählung der Merkmale wahren Dichterlebens und in den Abschiedsworten an den Freund am Schluß des Sendschreibens:

Посредственность, свобода,
 Животорящий труд,
 Веселие досуга
 Близ милья и друга
 И пенистый сосуд
 В час вечера приятной
 Под липой ароматной
 С забвением сует,
 Вот и все... [...]
 Прости ж, поэт бесценный,
 Пускай живут со тобой
 В обители смиренной
 Посредственность, покой,
 И Музы и Хариты
 И Лары домовиты;⁴¹ (Žukovskij 1999ff.: 1, 197f., 202)

38 S. dazu Vacuro 1994: 23: «Чувствительный человек добродетелен [...] по определению.»

39 Vgl. dazu das Kapitel „Edinstvo krasoty i dobra“ in: Kočetkova 1994: 122–139.

40 Schillers Gedicht „Die Teilung der Erde“ unter die verschiedenen Stände der menschlichen Gesellschaft endet mit dem Angebot des Zeus an den zu spät gekommenen Dichter, der Himmel werde stets offen für ihn sein; für eine Antwort, eine Reaktion des Dichters ist dort kein Raum mehr (Matt 1998: 104). Was bei Schiller offen bleibt, schreibt Žukovskij weiter. Zu der Schillerbegeisterung des Družeskoe literaturnoe obščestvo, zu dem auch Žukovskij gehörte, s. Vacuro 1994: 27–36.

41 Deutsch: Mäßigung, Freiheit,/ lebensschaffende Arbeit,/ Fröhlichkeit des Weilens/ Nahe der Liebsten und dem Freund/ und ein schäumender Pokal/ In der angenehmen Abendstunde/ Unter der aromatischen Linde/ Bei Vergessen der Eitelkeiten,/ Das ist alles... [...] Leb wohl, unschätzbare Dichter,/ mögen mit Dir leben/ Im stillen Zufluchtsort,/ Mäßigung, Ruhe, Die Musen und Charites/ Und die häuslichen Laren.

Žukovskijs Programm des Dichter(leben)s zeigt sich in seiner Verknüpfung von sentimentalen (posredstvennost', nevinnost', nevinnaja ljubov', die Identität des Schönen mit dem Guten) und romantischen Konzepten (Genie, Freiheit) und Verfahren wie dasjenige der Auflösung der Gattungsgrenzen als ein Programm des Übergangs von der Empfindsamkeit zur Romantik. Auch die Konzepte von Dichtung als Berufung und Auserwähltsein und der Zusammenführung von Berufung und Lebensführung verweisen bereits auf die Romantik.

Betrachtet man diese vier Texte, so fällt vor allem das Nebeneinander und Ineinandergreifen von Übersetzung und originalem Schaffen auf. Die zwei Übersetzungen sind deutlich in die sich entwickelnde Poetik Žukovskijs hineingeschrieben: Mit dem Anfangssegment von Goldsmiths „The Deserted Village“ überträgt Žukovskij eine – nach Grays „Elegy Written on a Country Churchyard“ – zweite musterhafte und viel zitierte Elegie der englischen Empfindsamkeit ins Russische und schreibt das Fragment in einen abgeschlossenen Text um. Er setzt damit auch die Entwicklung seiner die Einsamkeit und Melancholie des Individuums behandelnden Lyrik fort: „Opustevšaja derevnja“ verstärkt gegenüber dem Prätext die Elemente der elegischen Klage und der Melancholie. Mit Thomsons „A Hymn“ wählt er drei Jahre später eine Vorlage, die dem Lobpreis Gottes und der Freude an seiner Schöpfung gewidmet ist. Die Abschlußhymne aus Thomsons „The Seasons“ ist im Original ein enthusiastischer Lobpreis auf Gott und die göttliche Vorsehung, die alles zum guten Ende führen werde; Žukovskij verleiht auch dem Lobpreis eine melancholische Tönung. Mit der Klage um vergangenes Glück und der Hymne zum Lobe Gottes sind zwei komplementäre Aspekte empfindsamer Lyrik realisiert worden. Die eigenständige Elegie „Večer“ wiederum greift Topoi der elegischen Beschreibung der Natur aus der Friedhofspoesie auf und nutzt sie für die Darstellung seines Heimatgutes Mišenskoe. Zugleich verbindet sie die Naturbetrachtung mit dem Entwurf eines eigenen Konzepts des Dichterlebens und des Dichters. Das poetologische Programm des unschuldigen, moralisch sensiblen Dichters und seiner reinen Herzenstexte findet dann seine Erweiterung und Ausformulierung in dem ebenfalls eigenständigen Sendschreiben „An Batjuškov“, wo es mit einer ausführlichen Warnung vor zu starken Leidenschaften und dem Verlust der Mitte in allen Gefühlen verbunden wird. In den eigenen Text ist hier eine Übersetzung integriert – die Erzählung von der Teilung der Erde, die dem auf Erden leer ausgegangenen Dichter die (zeitweilige) Teilhabe am Himmel und damit an der göttlichen Inspiration zuweist.

4 Zusammenfassung

Bei Bobrov verbindet sich die Hinwendung zum deskriptiven Poem mit der Intention der moralischen Belehrung des Lesers durch vorbildliche Helden und seiner Unterrichtung über die geo- und topographischen, botanischen, zoologischen und kulturellen Besonderheiten der neu zu Rußland gehörigen, noch weitgehend unbekanntem Krim. Hinzu kommt ferner die den Text durchziehende, die Tradition der Friedhofsdichtung aufnehmende, Melancholie und Trauer evozierende Darstellung des letzten Lebensstags und

Todes Omars.⁴² Bobrovs Poem orientiert sich insbesondere am englischen Vorbild Thomson. Bei aller Hinwendung zur Darstellung und Analyse düsterer Empfindungen, Gefühle und Stimmungen spielen aber Moral und Vernunft weiterhin eine dominierende Rolle, die Belehrung des Adressaten über die Beschaffenheit der neugewonnenen Krim steht für Bobrov im Vordergrund. Als zu den Archaisten gehöriger Autor konnte er alle Stil-schichten der russischen Literatursprache einsetzen, wurde aber als Vertreter einer bereits veralteten Literaturkonzeption nicht von allen, insbesondere nicht von den „novatory“, als Schöpfer eines mustergültigen deskriptiven Poems anerkannt.

Für den frühen Žukovskij scheint das deskriptive Poem noch eine Option für sein Schreiben gewesen sein, allerdings eine, die er – wie auch das epische Poem⁴³ – schließlich aufgegeben hat. Das beschreibende Poem und stärker noch die Übersetzung haben jedoch eine Zwischenrolle gespielt bei der Entwicklung der Darstellung individueller, von Ambiguität geprägter Gefühle und bei der Ausarbeitung poetischer Verfahren ihrer Beschreibung in lyrischen Texten, insbesondere in Elegie und Sendschreiben. Žukovskij, dem es vorrangig um die Analyse und Darstellung menschlicher Empfindungen, Gefühle, Stimmungen und Reflexionen in Einzelbildern geht, stellen die großen Gattungen vor Schwierigkeiten, die man seinem ausgeprägt lyrischen Talent zugeschrieben hat.⁴⁴ An die Stelle der großen Verstexte treten bei ihm einerseits kürzere Gedichte – insbesondere die melancholisch grundierte Elegie, als deren Schöpfer er berühmt werden wird, sowie das *družeskoe poslanie* – und andererseits hier nicht behandelte kürzere erzählende Vers- und Prosatexte, die Balladen und Versnovellen.

Darüber hinaus steht Žukovskijs originales Schaffen immer in enger Verbindung mit der zugleich erfolgenden Übersetzung europäischer kanonischer Texte der Empfindsamkeit und der Romantik, die er nicht als „fremde“, von ihm ins Russische übertragene, sondern als „eigene“ russische Texte konzipiert und sie z.T. auch, wie Schillers „Die Teilung der Erde“, in sein originales Schaffen einbaut und weiterschreibt. In seinen Übersetzungen erschafft er russische Versionen kanonischer Texte der europäischen Literatur und eigenständige Werke zugleich.

Literaturverzeichnis

- Achinger, Gerda (1970): *Der französische Anteil an der russischen Literaturkritik unter besonderer Berücksichtigung der Zeitschriften (1730–1780)*. Bad Homburg v. d. H., Berlin, Zürich: Gehlen.
 Altshuller, Mark (1988): Semyon Bobrov and Edward Young. In: *Russian Literature Triquarterly* 21. 129–140.

42 Verweisen kann man hier auch auf Bobrovs Pläne zu einer vollständigen Neuübersetzung der Lieder Ossians aus dem englischen Original (Altshuller 1988: 131).

43 Große Epen hat er nur und erst in seinen Übersetzungen, zuletzt in derjenigen der Odyssee, in den 1840er Jahren geschaffen. Zu Žukovskijs lebenslangem Interesse an Epen und ihrer Rezeption in seinen Werken s. Januškevič 1987; Januškevič 2010b.

44 Iezuitova nennt das Jahr 1806 als Jahr des Umschwungs, in dem Žukovskijs „liričeskij vzryv“ begonnen habe (Iezuitova 1989: 61).

- Ananieva, Anna (2010): *Russisch Grün. Eine Kulturpoetik des Gartens im Russland des langen 18. Jahrhunderts*. Bielefeld: transcript.
- Bajbakov, Apollon (1774): *Pravila piitičeskie v pol'zu junostva*. Moskva.
- Berthold; Heinz (2012): Originalitäts- und Nachahmungsdebatten im Zeichen Homers. In: Dummer, J.; Riedel, V. (Hgg.). *Homer im 18. Jahrhundert. Ein Kolloquium der Winckelmann-Gesellschaft*. Stendal 2012. 117–125.
- Bobrov, Semen (2008): *Rassvet polnoči. Chersonida*. Izdanie podgotovil V. L. Korovin. T. 1–2. Moskva: Nauka.
- Born, I. M. (1808): *Kratkoe rukovodstvo k rossijskoj slovesnosti*. Sankt-Peterburg.
- Fedoseeva, T. V.; Motorin, A. V. (2012): *Literatura russkogo predromantizma: Mirovozzrenie, estetika, poetika. Monografija*. Rjazan'.
- Greč, N. I. (1819–1822): *Učebnaja kniga rossijskoj slovesnosti*. Č. 1–4. SPb.
- Högemann-Ledwohn, Elvira (1973): *Studien zur Geschichte der Verserzählung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. München: Sagner.
- [Holtz] Chol'c, Britta (2015): „Vesna“ Tomsona v poézii A. Volkovoj, E. Urusova i A. Buninoj. In: *Petra Philologica. Literaturnaja kul'tura Rossii XVIII veka*. Vyp. 6. Sankt-Peterburg. 330–341.
- HWPh = Ritter, Joachim (Hg.; 1971): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 1. Basel, Stuttgart.
- HWRh = Ueding, Gert (Hg.; 1992): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 1. Tübingen.
- Iezuitova, Raisa V. (1989): Žukovskij i ego vremja. Leningrad.
- Januškevič, A. S. (1987): Put' Žukovskogo k eposu. In: *Žukovskij i russkaja kul'tura. Sbornik naučnych trudov*. Leningrad. 166–179.
- (2009): Povesti i skazki Žukovskogo. In: Žukovskij, V. A. *Polnoe sobranie sočinenij i pisem*. T. 4. Moskva: Jazyki russkoj kul'tury. 383–390.
- (2010a): Fenomen perevodčeskoj dejatel'nosti V. A. Žukovskogo. In: *Chudožestvennyj perevod i sravnitel'noe izučenie kul'tur (Pamjati Ju. D. Levina)*. Sankt-Peterburg: Nauka, 2010. 55–69.
- (2010b): Put' Žukovskogo k „Ėpičeskim stichotvorenijam“. In: Žukovskij, V. A. *Polnoe sobranie sočinenij i pisem*. T. 5. Moskva: Jazyki russkoj kul'tury. 297–310.
- Jekutsch, Ulrike (1981): *Das Lebrgedicht in der russischen Literatur des 18. Jahrhunderts*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- (2013): Zwischen Herrscherlob, Totenklage und nationaler Geschichtskonzeption: Russische Herrscherinnen in S. Bobrovs *Rassvet polnoči* (1804). In: Kempgen, S.; Wingender, M. (Hgg.). *Deutsche Beiträge zum 15. Internationalen Slavistenkongress Minsk 2013*. München: Sagner (Die Welt der Slaven. Sammelbände. 50). 363–376.
- Kanunova, F. Z.; Januškevič, A. S. (2012): Romantičeskaja estetika i kritika V. A. Žukovskogo. In: Žukovskij, V. A. *Polnoe sobranie sočinenij i pisem*. T. 12. Moskva: Jazyki russkoj kul'tury. 413–448.
- Kazmin, Roman (2006): Oliver Goldsmith's The Traveller and The Deserted Village. Moral Economy of Landscape Representation. In: *English Studies* 87,6: 653–668.
- Kozel'skij, F. A. (1972): *Nezlobivaja žizn'*. In: *Poėty XVIII veka*. T. 1. Leningrad. 460–482.
- Kočetkova, Natalija D. (1994): *Literatura russkogo sentimentalizma (Ėstetičeskie i chudožestvennye iskanija)*. Sankt-Peterburg: Nauka.
- Košev, V. A. (1987): Žukovskij i Batjuškov. (K probleme formirovanija literaturnych predstavlenij). In: *Žukovskij i russkaja kul'tura. Sbornik naučnych trudov*. Leningrad 217–229.
- Košev, V. A. (1988): Svoeobrazie tvorčeskich vzaimootnošenij Žukovskogo i Batjuškova. In: *Žukovskij i literatura konca XVIII – XIX veka*. Moskva 170–193.
- Langer, Dietger (2003): *Vladimir der Heilige. Eine Erinnerungsfigur der russischen Geschichtsdichtung des 18. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M.: Lang.

- Lappo-Danilevskij, Konstantin Ju. (2007): *Gefühl für das Schöne. Johann Joachim Winckelmanns Einfluss auf Literatur und ästhetisches Denken in Russland*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau.
- Lotman, Jurij M. (1996): „Sady“ Delilja v perevode Voejkova i ich mesto v ruskoj literature. In: Lotman, Jurij M. *O počtach i počzii. Analiz stichotvornogo teksta. Stat'i i issledovanija. Zametki. Recenzii. Vystuplenija*. Sankt-Peterburg. 468–486.
- (1997): Archaisty-prosvetiteli. In: Ders.: *O ruskoj literature. Stat'i i issledovanija (1958–1993). Istorija ruskoj prozy. Teorija literatury*. Sankt-Peterburg. 198–210.
- Lutz, Alfred (1998): The Politics of Reception: The Case of Goldsmith's The Deserted Village. In: *Studies in Philology* 95, 2. 174–196.
- Matjaš, S. A. (2008): Stich ballad V. A. Žukovskogo. In: Žukovskij, V. A. *Polnoe sobranie sočinenij i pisem*. T. 3. Moskva: Jazyki ruskoj kul'tury. 241–262.
- Matt, Peter von (1998): *Die verdächtige Pracht. Über Dichter und Gedichte*. München/Wien.
- Meyer-Sickendieck, Burkhard (2005): *Affektpoetik. Eine Kulturgeschichte literarischer Emotionen*. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Nikolev, N. P. (1796): Liro-didaktičeskoe poslanie (1791). In: Nikolev, N. P. *Tvorenija*. Č. 3. Moskva.
- Ostolopov, N. F. (1821): *Slovar' drevnej i novoj počzii*. T. 1–3. Sankt-Peterburg. [Reprint München 1971].
- Prokopovič, Feofan (1961): *Sočinenija*. Moskva-Leningrad. 229–455.
- Rižskij, Ivan (1811): *Nauka stichotvorstva*. Sankt-Peterburg.
- Šatalov, S. E. (1988): Charakterologija elegij i ballad Žukovskogo (k voprosu o edinstve chudožestvennogo mira poeta). In: *Žukovskij i literatura konca XVIII – načala XIX veka*. Moskva. 48–69.
- Siegel, Holger (2001): *Aleksandr Ivanovič Turgenev (1784–1845). Ein russischer Aufklärer*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau.
- Sokolov, A. N. (1955): *Očerki po istorii ruskoj počmy XVIII i pervoj poloviny XIX veka*. M.
- Thiergen, Peter 1970: *Studien zu M. M. Cherskovs Versepos „Rossijada“*. Materialien und Beobachtungen. Diss. Bonn.
- Tolmačev, Ja. V. (1805): *Russkaja počzija v pol'zu junostva*. Moskva.
- Trediakovskij, V. K. (1752): Novyj i kratkij sposob k složeniju rossijskich stichov protiv vydannogo v 1735 ispravlennyj i dopolnennyj. In: Trediakovskij, V. K. *Sočinenija i perevody*. Sankt-Peterburg. Auch zugänglich unter: http://az.lib.ru/t/trediakovskij_w_k/text_0210.shtml
- (1766): Pred“iz“jasnenie ob iroičeskoj piime. In: Trediakovskij, V. K. *Tilemachida, ili stranstvanie Tilemachy, syna Odisseja*. Sankt-Peterburg. Auch zugänglich unter: http://az.lib.ru/t/trediakovskij_w_k/text_0210.shtml
- Tynjanov, Jurij N. (1967): *Archaisty i novatory*. Leningrad 1929. (Reprint München).
- Vacuro, V. Ė. (1994): *Lirika puškinskogo pory. Èlegičeskaja škola*. Sankt-Peterburg.
- Veselovskij, A. N. (1999): *V. A. Žukovskij. Počzija čuvstva i „serdečnogo voobraženija“*. (1-e izd. 1904). Moskva: Intrada.
- Vetševa, N. Ž. (1987): Zamysel počmy „Vesna“ v tvorčeskoj evoljucii Žukovskogo. In: *Žukovskij i russkaja kul'tura. Sbornik naučnych trudov*. Leningrad. 112–125.
- ; Žiljakova, Ė. M. (2008): Ballady i povesti Žukovskogo. In: Žukovskij, V.A. *Polnoe sobranie sočinenij i pisem*. T. 3. Moskva: Jazyki ruskoj kul'tury. 229–240.
- Weeda, Eddy (1999): *Diversität und Kontinuität. Die Entwicklung des russischen historischen Versepos im 18. Jahrhundert*. Oldenburg: BIS-Verlag.
- Zaionc, L. O. (1996): „P“janstvjuščie archaisty“. In: *Novoe literaturnoe obozrenie* 21. 220–235.
- Žukovskij, Vasilij A. (1999ff.): *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v dvacati tomach*. T. 1–5, 12. Moskva: Jazyki ruskoj kul'tury.

Autoren

Проблема лирического героя в творчестве А. П. Сумарокова

Н. А. Гуськов

Zusammenfassung: Das Problem des lyrischen Helden im Schaffen A. P. Sumarokovs

In diesem Beitrag wird das strittige Problem eines lyrischen Helden im Werk des programmatisch klassizistischen Dichters A. P. Sumarokov erörtert. Schon die Zeitgenossen haben in seiner Poesie eine starke individuelle, mit dem lyrischen Helden verbundene Färbung bemerkt, die einerseits deutlich autobiographische Züge aufweist und andererseits mit der früheren klassizistischen poetischen Tradition verbunden ist. Dieser lyrische Held kann als ein begabter Mensch charakterisiert werden, der von Kindheit an materielle Werte und weltliche Eitelkeiten verachtet, der seine poetische Berufung erkannt hat und sich auf der Suche nach seelischer Harmonie befindet, die er gleichwohl nicht erreicht. Das verleiht dem Bild des Helden, dessen unterschiedliche Erscheinungsformen hier in konkreten Texten Sumarokovs aufgezeigt werden, eine gewisse Zwiespältigkeit und Widersprüchlichkeit, die auf die Romantik vorausweisen.

Стройные модели литературного процесса, выработанные классиками науки, столь убедительны, что мы нередко принимаем их на веру и, накладывая их на изучаемый материал, можем невольно исказить достоверность своих выводов. Обращение к переходным литературным фактам, выпадающим из готовых схем, позволяет исследователям приблизиться к адекватному восприятию материала, преодолевая научные стереотипы.

Один из них – жесткое противопоставление так называемого «классицизма» романтизму и направлениям, предвосхищающим его (сентиментализм, предромантизм). Эта оппозиция введена романтиками в полемике со сторонниками литературных традиций и узаконена филологической наукой. Не занимаясь критикой этого противопоставления, не пересматривая привычной терминологии, не отрицая даже, что исключения из схемы еще не отрицают ее основательности, предлагаемая статья стремится напомнить, как важно не только иметь в виду готовые схемы, но и учитывать реальные литературные факты.

Один из дифференциальных признаков оппозиции «классицизм – романтизм» – различная авторская позиция, концепция личности автора и персонажа. Общеизвестно, что в классическом тексте, по словам Г. А. Гуковского, «абстрактное “я”, от лица которого ведется речь <...>, не совпадало и не стремилось совпасть с воображаемой или реальной личностью писателя как единичного человека» (Гуковский 1936: 25). Канон препятствует воплощению неповторимой индивидуальности, не поощряет психологизма. Как персонаж классической драмы сводится к театраль-

ному амплу, так и в лирике нет еще ни лирического героя, соотносимого с реальным автором и проходящего через все его творчество, ни даже индивидуальных поэтических систем.

Все меняется в эпоху сентиментализма и особенно – романтизма. Романтик – тоже выразитель высших истин, но пропуская их через себя, подобно медиуму, он вносит в свое творение много личного, предстает в своей неповторимости, не только стремится к психологизированному самоанализу, но и персонажей эпических и драматических часто превращает в своих двойников. Не пересказывая подробнее общеизвестных идей, отметим, что облик и позиция классического автора, как считается, зависят от жанра,¹ тогда как в романтическом тексте индивидуальность лирического героя разрушает жанровые границы.

Наиболее характерным представителем классицизма в России традиционно объявляется А. П. Сумароков. Однако обращение к его текстам демонстрирует нам нечто далекое от пересказанной привычной схемы.

Поэзия Сумарокова, с одной стороны, жестко разделена на жанры (о чем свидетельствуют авторские определения отдельных произведений, сборников и их разделов), с другой, напротив, строится вокруг образа лирического героя, пожалуй, первого в русской литературе.

Традиционно подчеркивают лишь жесткую дифференциацию жанров. В самом деле, именно Сумароков в эпистоле «О стихотворстве» сформулировал более четко, чем кто-либо, правила для всех видов поэзии. Вместе с тем оговорки исследователей в совокупности показывают, что нарушение правил происходит у него едва ли не чаще, чем их соблюдение. «Множество лирических стихотворений написано Сумароковым как бы вне жанровой классификации классицизма», – справедливо утверждал еще Г. А. Гуковский (Гуковский 1998: 151). «В лирике Сумарокова – вслед ему замечает К. А. Назаретская, – жанры в ряде случаев теряют четкие границы. Единство потока переживаний нарушает жесткие рамки жанровой классификации и создает эмоциональную лирику без определенного жанрового принципа» (Назаретская 1963: 22). И все же, несмотря на многочисленные подобные оговорки, наличие в поэзии Сумарокова лирического героя как объединяющего начала отрицается, даже если признается проявление авторского темперамента и индивидуальной позиции в пределах отдельного произведения или конкретного жанра (притчи, песни, переложения псалмов).² Показательны, например, суждения Б. О. Кормана: «"Я" у Сумарокова говорит о себе, анализирует свои обстоятельства и свою судьбу, свое чувство и состояние. Здесь есть подобие с лирическим героем, каким мы его знаем в романтической и послеромантической лирике. Но это –

1 Так, даже полемизируя с точкой зрения Г. А. Гуковского и утверждая, что русские писатели XVIII в. выражали не отвлеченно общепризнанную, а собственную авторскую позицию, И. З. Серман допускал ее проявление лишь в пределах конкретного жанра: таким образом, она в большей степени отражала сущность жанра, чем писательскую индивидуальность (Серман 1973: 21–22). В результате, классицизм трактовался Серманом чрезвычайно широко, распространяясь на творчество не только Ломоносова и Сумарокова, но и Фонвизина, и Державина.

2 О таком локальном проявлении авторской индивидуальности у Сумарокова см.: Серман 1957: 25.

именно подобие. <...> В доромантической лирике проявления личности “я” не были системны. <...> Жанровое мышление оставалось непреодолимым. Для того чтобы возник лирический герой, жанровое мышление нужно было обойти или преодолеть» (Корман 1978: 23).

С высказанной точкой зрения нельзя согласиться. Во-первых, она основывается на незыблемости жанрового мышления Сумарокова, которое, как было указано выше, вовсе не отличалось догматизмом и допускало взаимопроникновение жанровых форм, даже с точки зрения исследователей, признававших поэта основоположником классицизма.

Во-вторых, термин «лирический герой» в интерпретации Б. О. Кормана и его единомышленников приобретает историческую закреплённость. Так трактуются многие литературоведческие понятия в исследованиях тех специалистов по литературе XIX в., которые не без высокомерия взирают на «примитивное», в их понимании, искусство предшествующих эпох. Лирический герой как особый тип повествователя не принадлежит одной лишь эпохе (подобно жанровым или стилистическим понятиям) и подвержен историческим модификациям. Он преобразуется так же, как меняется образ литературного героя в целом, как изменяется общая концепция личности. В XVIII в. это не подобие, а прямой и достойный предшественник романтического лирического героя, хотя еще не выглядит столь цельным, психологически сложным и нераздельно связавшим воедино повседневную жизнь, литературную репутацию и поэтическое творчество своего создателя, как, например, у Лермонтова и даже у Жуковского. Однако это и невозможно было бы осуществить без многочисленных проб. Главное, что, вопреки утверждениям литературоведов, лирический герой Сумарокова³ действует вне пределов одного жанра и служит центром для формирования авторской поэтической системы. Этим подтверждается подлинность его статуса. Высказанные суждения гораздо легче подкрепить текстуальным анализом, чем привычные нам схемы.

Уже современники почувствовали в творчестве Сумарокова сильный индивидуалистический пафос. Самый успех такой поэзии основан был на том, что первым из наших стихотворцев он даже условные лирические ситуации умел подать так, что они казались откровенным авторским признанием. Иногда это даже подчеркивалось противопоставлением отвлеченному и построенному на традиционных штампах творчеству иных писателей:

Другим печальный стих рождает стихотворство,
Когда преходит мысль, восторгнута в претворство,
А я действительной терзаюся тоской:
Отъята от меня свобода и покой. (Сумароков 1957: 163)

3 Термин «лирический герой» понимается автором статьи в узком его значении, введенном формальной школой литературоведения (Гынянов 1977: 118–124; Гинзбург 1997: 120–161). Эта узкая в теоретическом смысле трактовка не предполагает, однако, исторической ограниченности явления.

Выражаясь современным нам слогом, повествователь утверждает, что в отличие от других писателей воплощает не вымышленные (продиктованные стихотворством, то есть творческим замыслом и правилами искусства), а истинные, как мы бы сказали – автобиографические, обстоятельства, поэтому руководствуется он не мыслью, а чувством, занимается не рациональной организацией текста, а стремится выплеснуть эмоции. В данном случае важна не достоверность, а установка авторского высказывания (как и в случае со всяким лирическим героем, в том числе романтической и послеромантической эпохи).

«Сумароков, сколько известно по преданиям, сколько мы знаем из его произведений, из отношений к современникам, – справедливо указывал Н. Н. Булич, – был человек до крайности самолюбивый и любил поговорить о себе. Поэтому в сочинениях его встречаются намеки на случаи из его жизни <...>» (Булич 1854: 8–9). А. Фельдберг показал, что совокупность часто появляющихся в письмах, статьях и стихотворениях Сумарокова отсылки к обстоятельствам его жизни, упоминаний о собственных переживаниях, сообщений о творческих порывах и кризисах «составляет своеобразную “поэтическую автобиографию”» (Фельдберг 1996: 35). «Северный Расин» сам творит о себе поэтический миф, который явно перекликается с реальными жизненными обстоятельствами и предвосхищает литературные предания о Сумарокове. Заметим, что нечто подобное мы часто наблюдаем в сентиментальной и романтической литературе.

Мифологический контекст придает стихам условность и аллегоризм, но ничуть не лишает их ни оригинальности, ни индивидуального лирического тона. В XVIII в. господствовала культура «готового слова», и частное неизменно передавалось через общее. Даже индивидуалистические тенденции, которые подрывали «готовое слово», первоначально могли быть оформлены лишь посредством «топосов», «общих мест», которые приобретали новые, несвойственные им конкретные смыслы, попадая в провоцирующий это контекст.

Итак, в центре сумароковского стихотворения часто, а в восприятии его современников даже слишком часто, выделяется лирический субъект повествования. Он наполняет стенаниями переложения псалмов и элегии, исповедуется в потаенных чувствах в песнях, поучает и обличает в сатирах и посланиях, смотрит из-за спины персонажей и многословно комментирует их поведение и речи в притчах... Везде, несмотря на различие тем и настроений, этот лирический субъект узнаваем, обладает особой судьбой, несложным, но конкретным характером, системой ценностей, не зависящей от жанровой природы текста, специфической манерой речи. Он функционирует в художественной реальности, органично связанной с его внутренним миром, и оказывается участником лирических ситуаций совершенно определенного типа.

Особенно полно и ярко обрисован авторский образ в элегиях «Страдай, прискорбный дух!..» (отражает конфликт 1768 г. с И. П. Елагиным)⁴ и «Все меры

4 Убедительное обоснование подобной трактовки элегии представлено в статье: Фельдберг 1996: 41.

превозмогла теперь моя досада» (о сорванной постановке «Синава и Трувора» в 1770 г.); в сатире «Пиит и друг его», в «Расставании с музами», двух «Жалобах», «Письме ко князю Александру Михайловичу Голицыну» и еще нескольких стихотворениях. Знаменательно, что такая же манера появляется у Сумарокова не только в этой сравнительно небольшой группе произведений, где очевиден автобиографизм лирического субъекта, но и во многих других текстах различных жанров даже при отсутствии прямой характеристики образа повествователя. Сходство интонации, фразеологии, топики размывает жанровые границы и придает творчеству писателя цельность. Пожалуй, лишь в торжественной оде с ее уже сложившимся возвышенным и строгим каноном авторское «я» затруднялось выйти на первый план и не находило возможности если не заслонить объект восторга, то оказаться с ним наравне, как это произошло в ряде од Г. Р. Державина.

Лирический герой Сумарокова имеет черты и автобиографические, и почерпнутые из поэтической традиции. Он немного напоминает библейских пророков-псалмопевцев, отчасти предвосхищает романтического героя, но изъясняется преимущественно исповедальным слогом пылкой деловой переписки Сумарокова, как видно из дальнейших примеров.

Этот лирический герой – одаренная личность, с юности презрел материальные ценности, мирскую суету, устремился к поиску душевной гармонии и осознал свое поэтическое призвание:

Я счастья пышного сыскать себе не льстил
И от рождения о нем не суетился;
Спокойствием души одним себе ласкал:
Не злата, не сребра, но муз одних искал.
Без провождения я к музам пробивался
И сквозь дремучий лес к Парнасу прорывался.
Преодолея труд, увидел Геликон;
Как рай, моим очам вообразился он. (Сумароков 1957: 158)

Такого восторженного и фанатического служителя муз ценят просвещенные чужестранцы, но презирают и преследуют соотечественники. Он бедствует и страдает, тщетно взывая к сильным мира сего:

Сбираются ругать меня враги и други.
Сие ли за мои, Россия, мне услуги?
От стран чужих во мзду имею не сие.
Слезами я кроплю, Вольтер, письмо твое.
Лишенный муз, лишусь, лишусь я и света.
Екатерина, зри! Проснись, Елисавета!
И сердце днесь мое внемлите вместо слов!
Вы мне прибежище, надежда и покров. (Сумароков 1957: 160)

Для обнаружения аналогий с литературным прототипом-предшественником довольно взгляда на сумароковские переложения псалмов: «И соседи меня, ах, и все пре-

зируют:/ К поношенью себя я на свете живу,/ Мной гнушаются люди, несчастья играют,/ И едва уж на свете живым я слыву» (Сумароков 1787: 138); «Колико, Боже мой, я беден здесь и сир!/ С немиролюбцами живу миролюбиво,/ И с ними как они подобно не кричу:/ Молчу;/ Но лишь раскрою рот, встают на мя бурливо» (Сумароков 1957: 179). Переключка приведенных строк обоих стихотворений с эпистолярными жалобами «северного Расина» также вполне очевидна.⁵

Пожалуй, именно Сумароков ввел в русскую поэзию конфликт избранника муз и толпы, почти обязательный для романтизма. Он обрел у стихотворца XVIII в. вовсе не отвлеченные, а конкретные, даже бытовые формы, отчего описание невзгод кажется достоверным, а положение затравленного писателя – отчаянным:

«Лжец вымыслом тебя в народе обесславит,
Судья соперника несправедно оправит,
Озlobясь, межевщик полполя отрядит,
А лавочник не даст товару на кредит,
Со съезжей поберут людей за мостовую,⁶
Кашей⁷ тебе с родней испортит мировую»
(сатира «Пиит и друг его»; Сумароков 1957: 187).

Лишь в созерцании природы, да в любви лирический герой Сумарокова мог бы обрести утеху, но находит ее там редко. Влюбившись, он обычно становится жертвой душевных мук, игральцем враждебного случая. Созерцание же красот природы не может затмить проблем, открывающихся повсюду взору повествователя. Происходит это по разным причинам. Так, в «Письме ко князю Александру Михайловичу

5 См., например: «Мне паче всего жаль того, <...>, что <...> все мои труды в ничто преобратило и лишает меня сего веселия, что я надеялся <...> заслужити себе <...> и от двора, и от города, а потом от всей России и от всей Европы похвалу. А вместо того, презрев многие домашние непреоборимые хлопоты, должен я <...> новую себе приключить досаду, и ради того только трудиться, чтобы быть жертвоприношением <...> высокомерию, которому я никогда не покорюся» (Екатерине II от 15 августа 1768); «я на Шуваловых не ссылаюся, ибо отец его, мать, брат и он сам – мои злодеи. <...> Андрей Петрович предо всею Европою в разных местах меня ругал; написал, наконец, <...> во примечаниях и имя мое включил в оде, которою он и Россию изрядно потчивал. Но я все терпеть должен, когда так судьбина хочет.» (Екатерине II от 25 февраля 1770); «13. Происшедшему от знатных предков и имущему чин и орден, и прославившемуся к чести своего Отечества во всей Европе таскаться по миру и замерзнуть на улице не позволяется, ибо в православном государстве о православии и любви ближнего забывать Магистрату не должно. 14. И разбойники людей грабят, но не всегда умерщвляют, а Магистрат должен о человеколюбии больше стараться, нежели разбойники. 15. Сии судьи, которые меня разорить хотят, суть рабы Отечества, а я сын Отечества, и потому, что я дворянин, и потому, что я уже отличный чин и орден имею, и потому, что я трудился довольно в красноречии российского языка» (Г. А. Потемкину 11 ноября 1775) (Письма русских писателей XVIII века 1980. С. 111, 134, 178).

6 То есть заберут в полицию твоих слуг, не выполнивших повинность городу.

7 Так поэт называл своего зятя А. И. Бутурлина. Наделенный его чертами и этим именем агрессивный скупой ростовщик; выведенный в ряде произведений Сумарокова, в том числе в комедии «Лихоимец».

Голицыну» прекрасный мир начинает вдруг казаться лирическому герою отвратительным под влиянием чувства негодования по поводу повсеместного засилья лжи, насилия и иных общественных злоупотреблений и нравственных пороков:

Везде места зрю рая.
И рощи, и луга, и нивы здесь, играя,
Стремятся веселить прельщенный ими взгляд,
Но превращаются они всяк час во ад.
Блаженство на крылах зephyров отлетает,
На нивах, на лугах неправда обитает, <...>
Репейник там растет, где было место крина.
О боже, если бы была Екатерина
Всевилица! Так ты где б делся, толк судей,
Гонящих без вины законами людей? (Сумароков 1957: 300–301)

В элегии «Другим печальный стих рождает стихотворство» тот же эффект производит любовная тоска: «Лишенный всех забав, ничем не услаждаюсь,/ Стараясь волен быть и больше побеждаюсь, <...>/ Брожу по берегам и прохожу леса,/ Нечувствена земля, не видны небеса./ Повсюду предо мной моей любезной очи,/ Одна она в уме» (Сумароков 1957: 163).

То, что лирический герой Сумарокова лишен любезной ему душевной гармонии, сомневается в разумности миропорядка и, как бы ни была горька его жизнь, страшится смерти, – составляет главные особенности его природы. Это раздвоенная личность, которой присущи постоянная внутренняя борьба, неудовлетворенность собой и окружающими, аффектированное проявление чувств. Лирический герой Сумарокова вечно и безответно жалуется на свой удел, мечтает изменить судьбу, но не способен на это, так как призван свыше на свое поприще. Собственное дарование оценивает он безмерно высоко, но откровенно сознается в своем темном, подавленном, неустойчивом душевном состоянии и представляет его без всякой идеализации, как, например, в одном из стансов: «Сам себя я ненавижу,/ Не страшуся ничего;/ Окончания не вижу/ Я страданья моего./ Сердце стонет,/ Взор мой тонет/ Во слезах и день и ночь./ Дух томится,/ Солнце тмится,/ В полдень убегая прочь» (Сумароков 1957: 175).

Авторerefлексия, двойственная самооценка также сближают рассматриваемый образ с романтическим героем. Интересно, что Сумароков не только указывает на собственные несовершенства, сохраняя при этом самодовольство, но и переживает страсть к творчеству, понимая беспомощность доступных ему литературных средств. Пожалуй, впервые в русской поэзии он вводит тему «невыразимого»:

Трудится тот вотще,
Кто разумом своим лишь разум заражает;
Не стихотворец тот еще,
Кто только мысль изображает,
Холодную имея кровь;

Но стихотворец тот, кто сердце заражает
И чувство изображает,
Горячую имея кровь.
Царица муз, любовь!
Парнасским жителем назваться я не смею.
Я сладости твои почувствовать умею;
Но, что я чувствую, когда скажу, — солгу,
А точно вымолвить об этом не могу. (Сумароков 1957: 297)

Лирическому герою Сумарокова, как и его реальному прототипу, свойственны вспыльчивость, раздражительность, эксцентричность поведения на публике – черты, послужившие основой многочисленных анекдотов о поэте.⁸ Быть может, импульс для каких-то из них дало стихотворение «Диковинка»:

Какой диковинки я век не ожидал,
Такую случай мне увидеть ныне дал
Я шел задумавшись; разбились мысли стуком;
Но что увидел я! Подьячий едет цуком.
Я руки к небу взвел и закричал тогда:
”О Солнце, ты весь мир издревле обтекаешь,
И взор на землю всю вседневно ниспускаешь!
Такое зрелище видало ль ты когда?”
С досады я потом едва сыскал дорогу,
Ворча, управил бы я вас, да то беда,
Бодливому быку судьба не ставит рогу. (Сумароков 1935: 286)

Набросанный здесь эскиз с натуры выглядит чрезвычайно эффектно: театральный директор, еще недавно погруженный в творческие мечты или в непростые свои финансовые расчеты, внезапно останавливается посреди улицы, гневно и запальчиво декламирует проклятия вслед богатому чиновничьему экипажу, воздевая к небу руки с угрозой и мольбой, а потом, не разбирая дороги от бессильной ярости, что-то

8 Ср. с приведенным ниже стихотворением записи в дневнике С. А. Порошина: «Александр Петрович смирен был. Поговорил только несколько о безграмотстве и о плутнях подьячих» (от 12 февраля 1765 г.); «Его высочеству хотелось рассердить Александра Петровича – для того изволил он упоминать о сочинениях Лукина, однако Александр Петрович от сердца удержался. Еще говорили о царях Иоанне Васильевиче и Феодоре Алексеевиче и их правлениях.» (от 19 сентября 1765 г.) (Порошин 1844: 371, 416). См. также типичный для мемуаров о Сумарокове анекдот: «<...> за Преснею на трех горах жил роскошный хлебосол *Волынский*, и там в Троицын и Духов день кипели разгульные пиры народные; на одном из этих шумных и живых праздников нашему поэту показалось, что полиция слишком круто расталкивает народ. Он вскочил на высокий прилавок близ шалаша и звонким голосом вскричал (так в источнике – *Н. Г.*): “Ваша матушка государыня бережет народ, а вы что тут вздумали озорничать!”. Это рассказывал мне Н. П. Николев, и он прибавил, что <...> насилу могли увлечь за собою Александра Петровича, и что до самого дома своего несколько раз с жаром повторял: “Не должно так расталкивать жителей: ведь они такие же люди, как и мы”» (Глинка 1841: 178).

ворча, плетется дальше. Должно быть, такие зарисовки представляли собой немалый соблазн для прилежных завсегдатаев «школ злословия».

Лирический герой Сумарокова – максималист и способен лишь на крайние проявления любой эмоции. Это отмечалось исследователями. «Персонаж, – указывал, например, К. Д. Максимович, анализируя идиллии, – живет в полярном мире, где возможны только бинарные оппозиции: добро и зло, счастье и горе, поэтому любое чувство для него абсолютно и, объясняясь с «драгой», он обещает любовь вечную <...>» (Максимович 2003: 121). Страдая от разлуки с возлюбленной, или от гонений со стороны завистников, или от осознания неизбежности гибели всего на свете, – можем мы с полным основанием продолжить, – он переживает свои терзания как всемирную катастрофу, а порицая своих идейных противников, он готов сражаться с ними беспощадно, пойти на любые жертвы во имя идеала. Примеры для доказательства нетрудно найти: ведь отмеченное ученым качество лирического героя встречается не только в идиллии, но и в иных жанрах. Несмотря на этот мелодраматизм, его характер, однако, вовсе не примитивен благодаря своей раздвоенности, и нередко его раздирают прямо противоположные настроения. На этом, как правило, и строится лирическая ситуация, этим определяются эмоциональная динамика и драматизм текста, лирический конфликт.

Последняя важная особенность лирического героя Сумарокова – это его одиночество (как психологическое, так и композиционное). Этот персонаж всегда предстает в одиночестве, хотя, судя по упоминаниям в текстах, он неизменно окружен другими лицами, играющими заметную роль в его судьбе и, в зависимости от этой роли, получающими исключительно положительную или резко отрицательную оценку. Одобрения удостоились ценители, покровители или последователи дарования стихотворца: это музы, царствующие особы и истинно просвещенные люди, чаще всего – иностранцы. Из русских это, во-первых, поэты, объявившие его своим учителем (В. И. Майков, Е. В. Хераскова), во-вторых, сподвижники в просвещении публики, особенно те, кто содействовал успеху трагедий на театре – актеры (И. А. Дмитриевский, Ф. Г. Волков, Т. М. Троепольская, воспитанницы института благородных девиц Е. И. Нелидова и Н. Борщова, участвовавшие в любительских постановках), в-третьих, заслуживающие уважения деятели на каком-либо другом поприще, чьи судьбы по различным причинам пересекаются с авторской или уподобляются ей (С. П. Крашенинников, граф П. А. Румянцев-Задунайский, князь А. М. Голицын и т. д.), в-четвертых, меценаты (графы А. Г. Разумовский и Г. А. Потемкин). Наконец, возникают и безымянные лица, друзья, напоминающие, скорее, один из внутренних голосов автора, чем живого человека (таков собеседник повествователя в сатире «Пиит и друг его»). Все иные персонажи сурово осуждаются или высмеиваются Сумароковым, чаще всего они выступают целыми группами безымянных лиц, каждая из которых персонифицируется каким-либо классическим амплуа сатирической или комедийной словесности. Здесь и бесчестные воры-подьячие, и безмозглые петиметры, и соперники, и дикие невежды-ханжи, и псевдоученые педанты, и «несмысленные рифмотворцы»-графоманы – гонители, завистники, соперники и лирического героя, и его создателя. Сюда же причисляются возму-

тители естественной гармонии во главе с самим Пугачевым, едва ли не единственным врагом который удостоился персонального упоминания.

Нередко противники лирического субъекта объединяются в агрессивную звероподобную толпу, для описания которой поэт в разных жанрах использует сходные художественные средства. «Живу во шалаше, в Кидарской я стране,/ – жалуется повествователь в переложении 119-го псалма, – И преселение мое мне долго ныне,/ Едва не со зверьми живущему в пустыне:/ И вся их жизни дань,/ Бесперестанна брань:/ А разговоры,/ Крик, шум и ссоры./ Противен им покой; согласие и мир» (Сумароков 1787: 178). В притче «Сатир и гнусные люди», пастухи, противостоящие их обличителю, наделенному явно автобиографическими чертами, изображены так:

По всякий день у них была тревога всяка:
 Вздор, пьянство, шум и драка.
 И, словом, так:
 Из паства сделали они себе кабак –
 Во глотку,
 И в брюхо, и в бока
 На место молока
 Цедили водку,
 И не жалел никто ни зуб, ни кулака,
 Кабашный нектар сей имеючи лекарством,
 А бешеную жизнь имев небесным царством. (Сумароков 1957: 220)

Все это обилие персонажей, однако, исключительно количественное. Роль их служебна, вне зависимости от оценки каждого из образов и от отношения Сумарокова к их прототипам. Они не описываются сами по себе, почти ничего нельзя сказать об их внешнем и внутреннем облике, но они необходимы как повод для выражения эмоций или суждений лирического героя, как его подобие или контраст его натуре. И, как человек эпохи, еще равнодушной к разнообразию психологических проблем и чуждой диалектического мышления, и в силу своего душевного склада, Сумароков уже ощутил потребность самовыражения, даже творческого самоутверждения как индивидуальности, но еще не склонен был пытаться встать на чужую точку зрения и интересоваться психологическими проблемами ближнего, особенно если они отличались от его собственных. Это видно особенно по трактовке образа лирической героини: он, в целом, – тоже служебный, и необходим для душевных излияний субъекта повествования.

Эгоцентрический пафос отмечался исследователями. Так, Б. О. Корман, замечает о Сумарокове: «Почти во всех стихотворениях “ты” существует лишь для “я”» (Корман 1978: 29). Иначе говоря, авторское «я» постоянно оказывается в центре сумароковского текста, все же остальное вводится как оппозиция или аналогия этому субъекту. Указывая на сам этот факт, ученые не придавали ему особенного значения: видимо, потому, что мы давно привыкли к выдвиганию в центр лирического стихотворения авторского «я» и воспринимаем подобную композицию как должное.

Между тем в XVIII столетии такое положение вещей вовсе не было самоочевидным: напротив, для публики оно было знаменательным.

Итак, фрагменты из текстов Сумарокова, приведенные в этой статье, позволяют сделать несколько важных выводов. Во-первых, лирический субъект Сумарокова – не абстрактная фигура, выражающая отвлеченные мысли, а личность, обладающая определенным темпераментом, набором конкретных черт характера, системой ценностей и четкой жизненной позицией, а во многих произведениях – и линией жизни, пусть еще слабо начерченной. Во-вторых, этот образ повествователя не замыкается в пределах конкретного жанра, более того: приведенные выше примеры чаще всего не так просто идентифицировать в жанровом отношении, если мы не знаем, из какого именно текста они взяты. В-третьих, созданный Сумароковым образ лирического повествователя часто наделен автобиографическими чертами или же по манере речи, поведения, выражаемых настроений явно соотносится с тем представлением о «северном Расине», которое бытовало в обществе и подтверждается мемуарными свидетельствами и эпистолярным наследием. Поэтому, лирический субъект Сумарокова в том виде, в каком он был, на основании литературного материала, охарактеризован в этой статье, немаловажно в контексте творчества М. В. Ломоносова, М. М. Хераскова, В. П. Петрова, И. Ф. Богдановича или другого значительного писателя XVIII в.

Все сказанное позволяет говорить о наличии в поэзии А. П. Сумарокова лирического героя как системообразующего фактора, разумеется, с учетом особенностей эпохи, когда создавался этот образ, тех возможностей языковой, психологической, социальной характеристики, которой обладал поэт середины XVIII столетия. Само наличие лирического героя и индивидуальной художественной системы в творчестве писателя, конечно, еще не делает его не только представителем романтизма, но и подобием представителей этого направления. Однако указанные черты явно не укладываются в традиционную схематическую характеристику Сумарокова-классициста, они показывают, что в творчестве поэта существовали несомненные предромантические тенденции, которые, следует признать, часто не были понятны и приемлемы для современников. Возможно, появление у Сумарокова яркого индивидуального образа лирического героя, какого мы не найдем у авторов так называемой «сумароковской школы», объясняется не общими закономерностями литературного процесса, а особенностями слишком эмоциональной, страстной природы одного поэта. Однако для того, чтобы объявлять его типичным представителем классицизма (в традиционном понимании этого слова), необходимы новые аргументы, подкрепленные примерами из произведений Сумарокова, не менее обильными и не менее характерными, чем те, которые приведены в этой статье.

Литература

- Булич, Н. Н. (1854): *Сумароков и современная ему критика*. Санкт-Петербург.
- Гинзбург, Л. Я. (1997): *О лирике*. 2., расш. изд. Москва: Интрада.
- Глинка, С. Н. (1841): *Очерки жизни и избранные сочинения А. П. Сумарокова*. Ч. 3. Санкт-Петербург.
- Гуковский, Григорий А. (1936): *Очерки по истории русской литературы XVI–XVIII вв. Дворянская Фронда в литературе 1750–1760-х гг.* Москва, Ленинград: Изд. АН СССР.
- (1998): *Русская литература XVIII в.* Москва: Аспект Пресс.
- Корман, Б. О. (1978): *Практикум по изучению художественного произведения. Лирическая система*. Ижевск.
- Максимович, К. Д. (2003): Поэтика идилий А. П. Сумарокова. // *Проблемы изучения русской литературы XVIII века*. Вып. 10. Санкт-Петербург, Самара.
- Назаретская, К. А. (1963): Об истоках русского сентиментализма. // *Вопросы эстетики и теории литературы*. Казань: Издат. Казаньского университета. 3–34.
- Письма русских писателей XVIII века (1980): *Письма русских писателей XVIII века*, АН СССР, Институт русской литературы (отв. ред. Г. П. Макогоненко). Ленинград: Наука.
- Порошин, С. А. (1844): *Записки, служащие к истории его императорского высочества благоверного государя цесаревича и великого князя Павла Петровича, наследника престола российского*. Санкт-Петербург.
- Серман, Илья З. (1957): И. Ф. Богданович. // Богданович И. Ф. *Стихотворения и поэмы*. Ленинград: Советский писатель. 5–42.
- (1973): *Русский классицизм. Поэзия. Драма. Сатира*. Ленинград: Наука.
- Сумароков, Александр П. (1787): *Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе*: в 10 ч. Ч. 1. Москва.
- (1935): *Стихотворения*. Под ред. А. С. Орлова. Ленинград: Советский писатель.
- (1957): *Избранные произведения*. Ленинград: Советский писатель.
- Тынянов, Юрий Н. (1977): *Поэтика. История литературы. Кино*. Москва: Наука.
- Фельдберг, А. (1996): *Несколько мотивов «поэтической автобиографии» А. П. Сумарокова*. Тарту.

Проза Д. И. Фонвизина на повороте от просвещения к романтизму

Петр Е. Бухаркин

Zusammenfassung: Die Prosa D. I. Fonvizins an der Wende von der Aufklärung zur Romantik

Im Artikel werden Werke Fonvizins betrachtet, die sein tiefes und ständiges Interesse an der Vorromantik, insbesondere am Sentimentalismus widerspiegeln. Es handelt sich sowohl um Übersetzungen wie um Originalwerke, die zu verschiedenen literarischen Registern gehören, darunter auch zur dokumentarischen Prosa (Briefe). In diesen Werken zeichnen sich deutlich zwei unterschiedliche stilistische Tendenzen ab: erstens, die Neigung zu einem lakonischen und aphoristischen Ausdruck, zweitens, die Verstärkung des emotional-expressiven Tons und seine Verbindung mit äußerster Erhabenheit. Beide Tendenzen entsprachen nicht den wichtigsten stilistischen Prinzipien des Sentimentalismus, wodurch sich auch die besondere (teils marginale) Rolle des Autors in der russischen sentimentalischen Prosa erklärt.

1

Размышляя о роли, сыгранной Д. И. Фонвизиним в развитии новых, преромантических тенденций в русской литературе второй половины XVIII столетия, сталкиваешься не то, чтобы с явным противоречием, но с некоторой вполне очевидной неясностью, с непроговоренностью до конца каких-то весьма существенных моментов.

С одной стороны, совершенно очевиден интерес писателя к зарождающемуся преромантизму. Он проявляется в весьма различных фонвизинских литературных предприятиях, даже более того – он захватывает совсем разные сферы его интеллектуальной работы. Пожалуй, в первую очередь здесь надо назвать его переводы французских авторов, связанных с новыми литературными веяниями, переводы, выполненные Фонвизиним в 1760-ые годы: «Любовь Кариты и Полидора» аббата Ж.-Ж. Бартеlemi (1763), «Сидней и Силли» Фр.-Г.-М. Арно де Бакюляра д'Арно (1769), «Иосиф» П.-Ж. Битобе (тот же 1769).

Тут, впрочем, следует сделать две оговорки: во-первых, Фонвизин перекладывал на русский язык (и в 1760-ые годы, и позже) не одних литераторов преромантического склада; достаточно назвать Вольтера или же Л. Гольберга. Во-вторых, и среди только что названных переводов роман Бартеlemi скорее соотносится со стилем рококо, нежели собственно с преромантизмом; Г. А. Гуковский назвал его чем-то «вроде стилизации в духе александрийских романов» (Gukovskij 1947: 154).

Однако, подобные уточнения не меняют картины в целом – начинающего русского прозаика привлекали литераторы скорее модернистской ориентации. Кстати, вовсе не лишённой новаторского оттенка были и позиция аббата Бартеlemi, стремившегося поставить описание античной жизни (в самом знаменитом своем романе «*Voyage du jeune Anacharsis en Grèce*», 1788 г.) на солидную по тому времени научную почву; Бартеlemi был ученым нумизматом и археологом. Это можно интерпретировать как некоторую причастность Бартеlemi к тому грандиозному сдвигу в осмыслении античности, который стал намечаться во второй половине XVIII века и имел колоссальные последствия для европейской культуры.¹

Более того, Фонвизин стремился переводить произведения не просто в той или другой степени новаторские, но и не утратившие привкуса новизны: «*Les Amours de Clarite et de Polydore*» была впервые опубликована в 1760 году; Фонвизин обращается к ней всего через три года, так же быстро он реагировал и на «Иосифа»: его первое, берлинское, издание на французском языке появилось в 1767 году, свой перевод Фонвизин выпускает в свет через два года, в 1769.

Говоря об этих фонвизинских переводах надо еще указать на два достаточно важных момента. Во-первых, начинающий писатель (а в 1760-ые годы Фонвизин был писателем именно начинающим), проявляя тонкий и чуткий вкус, выбирает для перевода сочинения авторов если и не вполне перворазрядных, то, во всяком случае, влиятельных в современной ему литературной жизни; Арно, Бартеlemi и Битобе, при всех различиях их литературных репутаций, признанием обделены не были. Во-вторых, данные литераторы представляли совсем разные стороны преромантизма; можно сказать, что своими переводными произведениями Фонвизин знакомил русских читателей с различными гранями тогда еще нового для Европы культурного явления. Вряд ли он делал это сознательно – нельзя исключить определенную случайность в том или другом его выборе; так, К. В. Пигарев полагал, что к «Любви Кариты и Полидора» Фонвизин обратился в целях чисто коммерческих.² Но культурного смысла сделанного им это не отменяет. Так же как серьезного и много-стороннего интереса к преромантизму.

Тот же интерес легко просматривается в его оригинальном творчестве; правда, здесь мы имеем дело с отчасти периферийными жанрами – мемуарами и частной перепиской. Впрочем, периферийными, по отношению и к фонвизинскому литературному наследию, и словесному творчеству эпохи в целом, их можно назвать лишь с очень большой натяжкой.³ Причем переписка и «Чистосердечные признания в делах моих и помышлениях» не просто подтверждают заинтересованность Фонвизина преромантизмом, они акцентируют, в большей степени, нежели его переводы,

1 См. об этом перевороте: Михайлов 1995.

2 См. об этом: Пигарев 1954: 64–65.

3 Статусу частной переписки и мемуаристики в литературной культуре России XVIII века посвящена, начиная с рубежа 1960 – 1970-х гг., большая научная литература. См., например: Гюбиева 1969; Лазарчук 1972; Макогоненко 1980: 3 – 41; Бухаркин 1982; Елизаветина 1982: 235 – 262; Токарева 1985; Билинкис 1996.

сентиментальную (а не преромантическую вообще) струю в его творчестве. Конечно, ориентация на сентиментализм заметна и в «Сиднее и Силли», однако об ее интенсивности документальная проза Фонвизина позволяет судить в большей мере. Кроме того, она обнаруживает созвучие сентиментализму и в самом писателе – если и не в складе его личности, то, во всяком случае, в нем как культурном типе. Язывительный остроумец, Фонвизин был, при этом, и «чувствительным» человеком (или, скорее, являл себя таковым), умевшим находить для собственных переживаний слова, вполне соответствующие сентименталистскому стилю, что, в частности, отчетливо проявилось в переписке с сестрой Ф. И. Фонвизиной, (в замужестве – Аргамаковой), датируемой второй половиной 1760-х годов; в ней ясно «проявляется желание рассказать о своей нравственной жизни..., сделать письма исповедью» (Макогоненко 1961: 87). Реализуя подобные интенции, молодой Фонвизин словесно оформляет собственный внутренний мир прямо по сентименталистским моделям: «Теперь сижу я один в моей комнате и, говоря с тобою через письмо, чувствую в тысячу раз более удовольствия, нежели вчера и третьего дня, окружен будучи великим множеством людей. Воображаю тебя, говорю мысленно с тобою, тужу с тобою о том, что мы разлучены, и бог знает, надолго ли. Наконец, чувствую, что сердце мое терзается от того, что представляют мысли» (Фонвизин 1959, т. 2: 336).⁴ Этот, и подобные ему, эпистолярные пассажи кажутся прямо перенесенными в письма со страниц сентиментального романа.

Кстати сказать, Г. П. Макогоненко в своей монографии о Фонвизине и объяснял сентиментальное начало в письмах писателя сестре 1760-х годов, в том числе и приведенный только что фрагмент, именно опытом переводов сентиментальной литературы. Но дело здесь обстоит сложнее, в частности, цитированный выше отрывок, во-первых, создан очевидно задолго до завершения перевода повести Бакюлара д'Арно (он был опубликован, как отмечалось, в 1769 году, письмо же датировано январем 1766), а во-вторых, его стилистика разительно отличается от стиля фонвизинского перевода «Сиднея и Силли». Не прямым воздействием переводимого сентиментального сочинения, а проникнутостью духом сентиментализма следует, скорее, объяснять сентиментальные фрагменты документальной прозы Фонвизина

Сентименталистское начало в переписке Фонвизина 1760-х годов не ограничивается отдельными пассажами. В целом, в духе сентименталистской прозы создается и образ адресата наиболее выразительной части его ранней переписки – сестры Федосьи Ивановны: это умная, тонко чувствующая девушка (а затем молодая женщина), идущая в ногу со временем, начитанная и, одновременно, интересующаяся светскими новостями. Она наделена большой нравственной силой, способна поддержать эпистолярного своего собеседника и даже указать на его заблуждения. «Я знаю, что ты мне друг, и, может быть, одного я и иметь буду, которого бы я столь много любил и почитал» (2: 319) – подобное признание не кажется натяжкой или преувеличением, оно подтверждается всем строем его писем к сестре.

4 В дальнейшем при цитировании этого издания том и страницы указываются в тексте.

Сентименталистские темы и даже фабулы обнаруживаются (хотя и несколько реже, нежели в ранней дружеской переписке) и в «Чистосердечном признании в делах моих и помышлениях». Прежде всего, здесь надо назвать известный фрагмент фонвизинских воспоминаний, посвященный единственной глубокой любви в его жизни. Сама по себе эта трогательная и возвышенная история не связана с репертуаром сентименталистской литературы; поэтическое свое воплощение она могла бы найти в рамках едва ли не любого стиля; однако применительно к литературной жизни середины – конца XVIII столетия она в первую очередь соотносится с художественной практикой именно сентиментализма, выглядит как сокращенное изложение фабулы сентименталистского романа (или, во всяком, случае, романа, связанного с сентименталистским восприятием мира и человека), как его своего рода экстракт.

2

Итак, уже в первое десятилетие литературной своей деятельности, в 1760-ые годы, Фонвизин обнаруживал постоянный интерес к преромантическому движению, определивший и целый ряд важных для него произведений, и многие черты писательского (а отчасти – и человеческого) его облика. Нет сомнения в серьезности роли, сыгранной им на повороте русской культуры к романтизму. Это обстоятельство – достаточно, как мы видели, очевидное – не раз отмечалось в посвященной ему научной литературе; в первую очередь – в исследованиях Г. П. Макогоненко (1961) и Н. Д. Кочетковой (1984).

Однако, с другой стороны, как для ненаписанной еще истории русского преромантизма в целом, так и для значительно лучше изученной истории его части – сентиментализма, имя Фонвизина оказывается в общем малорелевантным: он не воспринимается (и не воспринимался ранее) как важная фигура в обеих этих историях. В качестве примера можно назвать работы только что упоминавшихся Г. П. Макогоненко и Н. Д. Кочетковой; имею в виду книгу первого «От Фонвизина до Пушкина», и монографию Н. Д. Кочетковой «Литература русского сентиментализма»: и в том, и в другом исследовании (между прочим, очень непохожих друг на друга, в том числе – оценкой сентиментализма) Фонвизин предстает как автор совсем не близкий предыстории романтического искусства; хотя его творчество и обнаруживает отдельные переключки с преромантизмом (и более конкретно – с сентиментализмом), но по сути своего художественного дара он от него далек.

Совершенно очевидно, что за такой не лишенной странности нестыковкой стоит важная научная проблема, требующая объяснений: действительно, в чем же тут дело и почему автор, столь часто обращавшийся к преромантически-сентименталистским темам, проблемам, фабулам и образам не воспринимается как значимая как раз для этого контекста фигура? Ясно, что объяснить эту, в чем-то парадоксальную, ситуацию нехваткой таланта невозможно – огромный литературный дар Фонвизина абсолютно бесспорен. Пояснения, очевидно, надо искать не в размере дарования, но – в его направленности, в тех выборах, которые писатель делал в ходе решения преромантических задач. Причем особое, если не решающее, значение, имела, как

представляется, языковая позиция Фонвизина, как раз она и способна многое прояснить и на многое бросить свет.

Надо отметить, что язык Фонвизина неоднократно описывался и в общих работах по истории русского литературного языка XVIII века,⁵ и в исследованиях более узкого и специального типа (Левин 1964: 20 – 64; Горшков 1982). Основываясь на достигнутых в них результатах, можно сказать, что хотя фонвизинский язык представляет собой достаточно сложное явление, синтезирующее различные тенденции языкового развития, все же основой его речевой деятельности в ее литературном регистре был, в целом, славяно-русский (славянороссийский) язык; он преобладает в фонвизинских сочинениях, предназначенных для печати, составляя их, так сказать, языковой фундамент и (в несколько другом, эстетическом, аспекте) их стилистическую доминанту.

При этом, язык Фонвизина с течением времени достаточно сильно изменялся;⁶ в происходивших в нем конкретных изменениях можно заметить действие двух различных стилистических тенденций (здесь вновь уместно повторить, что славяно-русский язык для Фонвизина – как, впрочем, и для других авторов середины XVIII столетия – не просто языковая данность, но и важнейшее стилистическое средство). Первую из них можно обозначить как стремление к известному упрощению славяно-русской основы, к ее определенной русификации. Особенно эта русификация проявляется на синтаксическом уровне;⁷ так, сопоставление двух фонвизинских произведений одной жанровой природы (панегирическая ораторская проза) и сходной проблематики⁸ – оригинального «Слова на выздоровление его императорского высочества государя цесаревича и великого князя Павла Петровича в 1771 году» (1771) и переводного «Слова похвального Марку Аврелию» А.-Л. Тома (1777) – сразу же обнаруживает имеющие между ними и достаточно существенные отличия.

Как и должно произведениям эпидейктического красноречия, оба «Слова...» отмечены высокостью стиля, однако степень этой высокости в них явно неодинакова. В «Слове на выздоровление... Павла Петровича» подчеркнутая возвышенность его стиля ощущается на всех языковых уровнях, оно полностью написано «в высоко-

5 Укажу лишь некоторые из них: Виноградов 1938; Мещерский 1981; Живов 1996; Камчатнов 2005.

6 Эволюция фонвизинского языка с наибольшей подробностью рассмотрена в названной монографии А. И. Горшкова.

7 Следует отметить, что, по справедливому замечанию В. М. Круглова, «синтаксис является одной из наименее исследованных областей истории русского языка» (Круглов 2014: 119). В связи с этим, рассмотрение синтаксических изменений в языке Фонвизина невольно приходится ограничивать констатациями самых очевидных и лежащих на поверхности явлений.

8 Неразрывная идейная связь между обоими словами неоднократно отмечалась в научной литературе. См.: Пигарев 1954: 117–119; Кочеткова 2010: 312. Эта связь, вместе с тем, не означала полной тождественности: в «Слове похвальном...» можно заметить «скепсис» в отношении того, «что просвещенный монарх — гарантия народного благоденствия» (Рассадин 1985: 119), ничего подобного в «Слове на выздоровление...» нет; второй фонвизинский панегирик значительно более критичен. Но, тем не менее, идейное ядро обоих произведений — одно и то же: прославление просвещенного монарха.

торжественном стиле славянизированных ораторских произведений, образцы которых дал Ломоносов» (Гуковский 1947: 169), а до него – целая плеяда церковных проповедников. Многочисленные церковнославянизмы (*зри, паки, десница, колико, длани, очи, созидать, град, возвед, орошал, болящий, толико, сердце отверсто* и т. п.), частые риторические обращения («о россияне», «мать чадолюбивая», «ти... муж истинного разума и честности»⁹, «великий князь», «о государь»), указательное местоимение *се* («Се Павел», «сего почтенного мужа»), иногда анафорически повторяющееся в соседних предложениях («Се свойство великия души! Се пример земным владыкам»; 2: 190), вообще частые местоименные, и не только местоименные, анафоры («Но ти... Твои отечеству заслуги... Ти вкоренил в душу его... Ти дал сердцу его...» (2: 191) или «в те часи..., в те лютейшие часи...» (2: 190–191)), инверсии, типичные для славянизированного стиля торжественной ораторской прозы, постоянные риторические восклицания, в своей совокупности придающие тексту необходимое эмоциональное напряжение (своего рода эквивалент одического восторга), — все это вместе взятое открывает в Фонвизине подлинного знатока высокого красноречия и мастера в этом роде словесного делания, мастера весьма чуткого к сложившейся и развитой традиции.¹⁰ Об этом свидетельствует и образность «Слова на выздоровление...» (например: «С какою твердостью, с каким мужеством исторгал он себя из челюстей смерти, вознейшей на него острую косу!» (2: 190)), и, тем более, те его фрагменты, в которых возможно усмотреть прямые отсылки к прецедентным для русской литературы произведениям данного жанра. Это прежде всего панегирики, обращенные к теме Петра Великого. Уже первый абзац «Слова на выздоровление...» обнаруживает в себе некие отзвуки зачина знаменитого «Слова на погребение... Петра Великого...» Феофана Прокоповича: «Настал конец страданию нашему, о россияне! Исчез страх и восхищается дух веселием. Се Павел, отечества надежда, драгоценный и единый залог нашего спокойства, является очам нашим...» (2: 187). Нельзя быть уверенным в сознательности подобной переклички, так сказать, обратной по своему смыслу, в конце концов, перед нами — риторические общие места. Вместе с тем вовсе исключать такую возможность тоже не следует, особенно учитывая вторичное возникновение в тексте темы Петра: живописуя беспокойство императрицы Екатерины II, Фонвизин пишет: «Спешит она оставить то приятное уединение, куда некогда Петр, созида град свой и Россию, приходил от трудов принимать успокоение» (2: 188), усиливая тем самым звучание петровской темы.

Иначе обстоит дело с переводом «Слова похвального Марку Аврелию» А.-Л. Тома; церковнославянская литературно-языковая стихия занимает в нем место значительно более скромное. Естественно, и в языке «Слова похвального Марку Аврелию» немало славянизмов (*вещал, орошати, токмо, кои, вещья, тако* и др.),

⁹ Имеется в виду Н. И. Панин.

¹⁰ Превосходное владение Фонвизиним приемами ораторского красноречия отмечал, в частности, К. В. Пигарев, впрочем, вкладывая в свои слова скорее негативный смысл (Пигарев 1954: 118).

встречаются там и анафоры, и риторические обращения, и восклицания. Но здесь они, маркируя произведение как «высокое», не придают ему несколько архаизированного и в этой архаизированности затрудненного характера, как было в «Слове на выздоровление...». Архаизацию лексики (которую, все же, не следует преувеличивать) в определенной степени смягчают принципы синтаксической организации текста, совсем иные, нежели в предшествующем панегирике: в «Слове похвальном Марку Аврелию» преобладают относительно несложные конструкции с ограниченным числом инверсий, в результате чего ритмический рисунок «Слова похвального...» существенно отличается от ритмических доминант русского торжественного красноречия предшествующего периода (которые как раз и определяли ритм «Слова на выздоровление...»)¹¹. Особую роль здесь играют простые предложения, синтаксически и семантически завершенные и имеющие известный оттенок афористичности: «Злых токмо людей оплакивать должно, ибо содеянного собою зла уже исправить не могут» (2: 194), «Нравственное воспитание совершает человека и величество его составляет» (2: 196), «Дабы познать, что есть добродетель, надлежит прежде познать, что есть человек» (2: 201). Благодаря им в стилистической фактуре «Слова похвального...» начинается проступать – с достаточной отчетливостью – моралистико-афористическое начало, в целом крайне важное для Фонвизина.

Иной, по сравнению с предшествующим опытом писателя в эпидейктическом красноречии, синтаксис фонвизинского перевода «Слова похвального Марку Аврелию» объясняется, в первую очередь, особенностями оригинала, которому Фонвизин стремился соответствовать – пусть и в пределах, допускаемых его эпохой; кстати, соответствие это отмечалось в рецензии на фонвизинский переводческий опыт, помещенной в «Санктпетербургском вестнике»: «в переводе своем сохранил силу и красоту подлинника» (цит. по: Пигарев 1954: 229). Так, все три приведенные выше примера фонвизинских максим находят полное соответствие в подлиннике, что, однако, нисколько не компрометирует стилистического его чутья. В двух случаях писатель, действительно, ограничивается дословным переводом: “*mais c’est l’éducation morale qui acheve l’homme & constitue sa grandeur*” (Thomas 1775: 10); «Нравственное воспитание совершает человека и величество его составляет»; 2: 196) и “*Pour savoir ce que c’est que la vertu, il faut savoir d’abord ce qui c’est que l’homme*” (Thomas 1775: 19; «Дабы познать, что есть добродетель, надлежит прежде познать, что есть человек»; 2: 201). Но в третьем он несколько отступает от подлинника, обнаруживая как свою чуткость к синтаксической организации французского текста, так и умение не буквально, а эквивалентно передать эту организацию средствами уже русского синтаксиса: “*Je ne viens pas pleurer sur sa cendre; il ne faut pleurer que sur celle des mechans, car ils ont fait le mal & ne pleuvent plus le reparer*” (Thomas 1775: 6); у Фонвизина эта фраза разделяется на два самостоятельных предложения, причем

11 С некоторыми оговорками об упрощении стилистической манеры Фонвизина в «Слове похвальном...» писал Г. А. Гуковский; правда, он полагал, что и в «Слове...» 1771 года Фонвизин сделал шаг «в направлении к простоте русской речи в условиях торжественного жанра» (Гуковский 1947: 173). С последним трудно согласиться.

второе – как раз и афористическое по своему смыслу – также строится немного иначе, нежели у Тома: «Не пришел я слезами орошати его праха. Злых токмо людей оплакивать должно, ибо содеянного собою зла уже исправить не могут» (2: 194).

В известной мере именно благодаря ориентации на французскую традицию моралистической прозы (реализовавшуюся во французской литературе XVIII века в весьма разных жанрах), Фонвизин стилистически упрощал свой славяно-русский язык, не отменяя, при этом, основных его языковых параметров. Такова первая действующая в фонвизинском языке тенденция к его стилистическому развитию. Ее итогом стали удавшиеся попытки создать художественно убедительный образец афористической моралистической прозы, одним из высших достижений которой в творчестве писателя стал «Опыт Российского сословника» (Бухаркин 2013); впрочем – не он один. Также следует назвать здесь повесть «Каллистен», «Рассуждения о суетной жизни человеческой» или же «Чистосердечные признания в делах моих и помышлениях»; отчетливо проступает гномическое начало и в «Недоросле», который афористичностью многих реплик, чрезвычайно близко приближающихся к предложениям, представляет собою в некотором роде исключительное явление в русской прозаической драматургии XVIII столетия.

Однако все эти произведения достаточно далеки от сентиментализма, может быть, некоторое исключение составляют «Чистосердечные признания..», да и то – лишь отчасти и с целом рядом комментариев. Их стилю свойственен, едва ли не в первую очередь, лаконичный динамизм, способный вместить в запоминающуюся естественным совершенством речевую форму резкую мысль. Именно интеллектуальная, «метафизическая» (как выразились бы люди пушкинского поколения) насыщенность слова, предполагающая логичность, рациональность и обилие антитез,¹² и составляет характерную особенность этого стиля.

3

Не без оговорок, но следует сказать, что рассмотренная выше стилистическая тенденция творчества Фонвизина задачам сентименталистской прозы отвечала не вполне. Ее некоторый рационализм сообщал возникающему на ее основе стилю определенную сухость, в известных пределах препятствующую поэтичности. Казалось бы, больше соответствовал интенциям сентиментализма второй вариант, испробованный Фонвизиним при использовании славяно-русского языка в развитии нарративных жанров нового типа. Он заключался в усилении экспрессивных коннотаций, существенно повышающих выразительность и возвышенность повествования и, главное, в соединении их с коннотациями эмоциональными, более того – в выдвижении последних на первый план. Особенно отчетливо это проявилось в переводе (1769) поэмы П.-Ж. Битобе «Иосиф».¹³

12 Логическая основа лаконизма прозы Фонвизина была отмечена А. И. Горшковым (Горшков 1982: 93).

13 См. об этом произведении и об его значении для русской прозы: Росси 2012.

Тут надо заметить, что высокая степень экспрессивности в известной степени была заложена в самой природе славяно-русского языка; она прямо обусловлена его доминирующей составляющей – церковнославянским началом: церковнославянский язык передал свое литургическое «парение», неотъемлемое от него как от языка Церкви, тому своеобразному феномену, который он породил в русской языковой культуре середины XVIII столетия. «Парение» это уже в пространстве светской словесности поддерживалось функционированием славяно-русского языка в «высоких» жанрах, так же требующих «парения» (ода, ораторская проза и т. п.) и, соответственно, предполагающих обилие риторических фигур, являющихся, как известно, одним из главных средств экспрессивных коннотаций.

Но в «Иосифе» такая, свойственная славяно-русскому языку вообще, экспрессия, традиционно выражающаяся в перифразах и метафорических сравнениях, подчеркнута сочетается с крайней чувствительностью, она служит скорее не манифестации «возвышенности», но акцентации предельной «чувствительности»: «Приятна Аврора, украсившаяся розами, испускающими благоухание свое по всей поверхности земли, начала являться на востоке...» (1: 487), «Как огненная ночью комета носится по неизмеримому небес пространству и пламенный хвост ее, робких устрашая поселян, летает вдали по темному своду, так Далука оком, блестящим от мрачного огня, возженного любовью и злобою, оставя ветрам растрепанные власы свои, среди ночных темноты и смятенных стопы к садам своим направляет» (1: 486).

Описания и повествовательные фрагменты такого рода, пронизывая текст фонвизинского «Иосифа», в лучших своих вариантах создают поэтическую атмосферу, способствующую передачи тонких эмоциональных состояний и в этом отношении напоминающих прозу Н. М. Карамзина: «Ночь, навлекающая тени и отвергающая тем взору нашему великолепное зрелище вселенныя, царствовала на поверхности земли, и спокойная луна, окруженная пленяющим своим величеством, к небесам тихо восходила» (1: 570).

Однако, при всей поэтичности некоторых (и не таких уж малочисленных) мест, «Иосифа» Битобе в фонвизинской передаче трудно назвать естественным. Этому препятствует, среди других факторов (и едва ли не в первую очередь), архаизм перевода,¹⁴ заметный и на лексическом, и на синтаксическом уровнях текста и иногда явно чрезмерный: «Сие ему вещающу, изображенная в очах Далукиных любовь в стыд и ярость пременилась» (1: 485). Подобный архаизм, кстати, не связан со стилистикой подлинника: изысканным фразам французского текста, при всей их поэтической утонченности вполне отвечающим современным ему стилистико-языковым вкусам, Фонвизин придает отчетливую «старинную» окраску. Иногда это происходит при помощи лексики: нейтральный, при своей возвышенности, оборот «les armées des asters commençant leur course éclante» (Bitaube 1819:15) переводится им «чин звездный, начавший светлое свое течение» (1: 445); словосочетание «чин звездный» сразу же отсылает к церковнославянской литературно-языковой пара-

14 См., в частности, замечание К. В. Пигарева о «несколько нарочитой архаизации» текста (Пигарев 1954: 68).

дигме. В других случаях используются синтаксические средства: «il etoit transplanté dans uns contrée lointaine» (Bitaube 1819: 14) приобретает следующий вид «переселен он стал в отдаленную страну» (1: 445); здесь основную роль в архаизации исполняет оборот «переселен...стал». Показательно, что оба примера взяты с самых первых страниц текста Фонвизина – архаизация в нем носит последовательный и тотальный характер. В этом отношении «Иосиф» в изложении Фонвизина разделяет судьбу многих русских переводов с французского, выполненных в то время (Левин 1964: 59; Эткинд 1959: 75).

Впрочем, в случае с «Иосифом» языковая «старомодность» не разрушала художественной цельности произведения и не противостояла эмоциональной лирической стихии поэмы; оба начала тут мирно уживаются. Это в какой-то мере связано с ритмической организацией прозаического материала; Фонвизин ритмизирует свой перевод (о чем с неудовольствием писали И. И. Дмитриев (Дмитриев 1866: 85–86) и, вслед за ним, П. А. Вяземский (Вяземский 1880: 38)). Подчеркнутая ритмичность текста маркирует его как особый, отличающийся возвышенностью от «обычной» прозы. Такая возвышенность и определяет известную уместность славянизированного стиля. Кроме того, сама тема – ветхозаветная – предполагала использование для своего литературного воплощения самых высоких стилистических средств, принадлежащих в то время сфере церковнославянского языка. Но в других переводах Фонвизина зазор между эмоциональной атмосферой, к которой стремился сентиментализм, и торжественно-архаической выпренности текста становился весьма ощутимым. Наглядным примером здесь может послужить повесть «Сидней и Силли» Франсуа-Тома-Мари де Бакюлара д'Арно.

«Сидней и Силли» («Sidney et Silly ou la bienfaisance et la reconnaissance»), позднее (в 1770 году) названная автором несколько по-другому – «Сидней и Вольсан», была опубликована в 1766 году в сопровождении шестидесяти анакреонтических од – Бакюлар д'Арно был достаточно успешным поэтом и, тем более, драматургом.¹⁵ Затем она вошла во второй том «Испытания чувства» («Les Epreuves du Sentiment»)¹⁶ – обширного многотомного издания, выходящего в 1772 – 1780 годы и включающего в себя достаточно разнородные сочинения, которое можно назвать собранием «мрачных историй, невероятных и сентиментальных» (Inklaar 1925: 21). Преувеличенная чувствительность не только присуща отдельным повестям этой книги, она прямо декларирована во введении к ней в качестве стилистической доминанты: «Не заметят в моем стиле ни одного тонкого оборота, который был бы понят только глазами разума; я хотел говорить с сердцем, а не навлекать на себя похвалы» (Arnaud 1803: 25–26). Подобную чувствительность переводчик и стремится, первым делом, передать, он старается сделать основой своего перевода именно язык говорящий с сердцем. Насколько можно понять, исходя из стилистической фактуры фонвизинского текста, «сердечность языка» для писателя состояла прежде всего во «взволнованности», которая достигается им разными способами, среди

15 См. о жизни и творчестве Бакюлара д'Арно: Inklaar 1925: 1 – 29.

16 Arnaud F.-M. Les Epreuves du sentiment. Vol. 2. Paris: Chez J.-E. Dufour, 1772: 148 – 231.

которых важное место занимают, прежде всего, риторические восклицания: «Я никогда не буду иметь толь каменного сердца, – вскричал я, – сердца сестры бесчеловечной! Прости, злодейка! Отец твой умирает в бедности! И ты его умирать оставляешь, ты, которую он любил так много» (1: 427). Или другой, несколько не менее выразительный пример: «...я приведен был жестокосердием людским к тому, чтобы просить милостыню несчастному отцу моему! Я ожидал ночи и гласом, от слез ослабевающим, гласом мрачным, произношением нестерпимой печали просил я милости у тех чудовищ, которых грудь я растерзать хотел» (1: 428). Особенно в первом фрагменте – три начальные фразы последовательно завершаются восклицательными знаками, кстати, отсутствующими во французском тексте: «Je n'aurai jamais un coeur de fer, le coeur dénaturée, adieu barbare; votre pere expire de misere, et c'est vous qui le laisser mourir...» (Arnaud 1770: 23). Эти повторяющиеся восклицания призваны передать то внутреннее возбуждение, которое испытывает повествующий о пережитых горестях «ожесточенный» Силли.

Однако подобное сгущение одинаковых экспрессивных средств придает тексту явственный оттенок нарочитости, причем – чрезмерной, свидетельствующей, в конечном счете, об определенном несоответствии между событиями и воплощающими их словами. Нарочитость эта усиливается при помощи других стилистических ресурсов: эмоциональной насыщенности глагола «вскричал» (между прочим, также отсутствующим в оригинале), подбором крайне выразительных в своей аксиологичности эпитетов «каменное сердце», «сестра бесчеловечная», повтором – «сердца» – «сердца», также усиливающим негативный оценочный компонент.

Другой отрывок не менее характерен для стиля «Сиднея и Силли»; так, вторая его фраза демонстрирует частый в фонвизинском переводе повтор, варьирующий оттенки чувства, испытываемого героем и нагнетающий эмоциональное напряжение, опять-таки – до его неестественности: «...гласом, от слез ослабевающим, гласом мрачным, произношением нестерпимой печали просил я...». Весьма существенен и славянизм «гласом» (вместо – голосом); славянизмы вообще очень частотны в данном произведении – вот примеры, взятые с одной лишь его страницы: «ведать», «орошено», «отверстым», «вопял», «очи», «лобызал», «уста», «воздыхание» (1: 431).

Нельзя сказать, что Фонвизин не справился с задачами, которые стояли перед ним при обращении к повести Фр. де Бакюлара д'Арно: сравнение его текста с анонимным переводом 1794 года демонстрирует несомненное превосходство Фонвизина.¹⁷ Анонимный переводчик стремится к строгой верности оригиналу, что, однако нередко приводит к неуклюжести: «При сих последних словах опять упадает в постелю, испуская сильный вопль» (Сидней и Вольсан 1794: 20; в подлиннике: «A ces derniers mots il se replonge la tête dans le lit et il lui échappe un abondance de sanglots»,

¹⁷ При подобном сопоставлении надо иметь в виду, что перевод 1794 года относится уже во многом к другому, новому по отношению к Фонвизину, периоду истории русского литературного языка и русской нарративной прозы. Тем более выразительным представляется превосходство фонвизинского перевода.

Arnaud 1770: 8). Фонвизин же отступает от верности букве, в результате достигая большей естественности повествования: «При сих словах закрыл он подушками свою голову и стал жалобно стонать» (1: 420). В ряде случаев язык его перевода приближается даже к разговорной речи, не без некоторого успеха передавая живость обыденного разговора: «Малый, подай нам бутылку вина» (1: 418); в подлиннике: «Holà, garçon, apporte-nous une bouteille de vin de Porto» (Arnaud 1770: 3); в переводе 1794 года: «Гей, слуга, подай нам бутылку вина порто» Сидней и Вольсан 1794: 12) или «опорожив большой стакан», «говорил он, размахивая сильно своею трубкою» (1: 418), в подлиннике: «après s'être abreuvé d'un grand verre de vin» (Arnaud 1770: 3); «continue-t-il en agitant sa pipe avec violence» (Arnaud 1770: 4); в переводе 1794 года соответственно: «выпивши прежде большую рюмку вина», «сильно потрагивая свою трубку» (Сидней и Вольсан 1794: 13).

Можно повторить – Фонвизин в целом решил задачу адекватного перевода повести Фр. де Бакюлара д'Арно, решил, насколько это было вообще возможно для русской словесной культуры середины XVIII столетия. Но цель создания в русской прозе соответствующего сентиментализму повествовательного стиля им достигнута не была. Этому препятствовала архаически-возвышенная стилистическая фактура «Сиднея и Силли», определяемая, в первую голову, славяно-русской языковой его основой, в частности – большим количеством славянизмов. В соединении с отмеченными выше стилистическими особенностями фонвизинского перевода они лишали его натуральности и простоты – как раз тех качеств, которые для сентиментализма имели совершенно особое, чуть ли не краеугольное, значение. Подобным стилем повествовать о жизни обыденной, погруженной в бытовые мелочи и привычные обстоятельства, и, одновременно, наполненной поэзией и красотой нравственного подвига, было невозможно. Воплощенная в прозаическом слове этого типа, действительность неизбежно утрачивала естественность, выступала в осознано преображенном, приподнятом виде, противостоящим окружающей среде. Сентиментализму же мимесис такого рода, неотделимый от идеи преображения, а не изображения, был чужд; он стремился к иному: именно *изображение* героизма в самой обыкновенной обстановке, *изображение* нравственного совершенства, казалось бы, рядового человека, не оторванного от привычного для него (и для читателей) уклада – вот конечная цель фикциональных сентиментальных нарративов.¹⁸ Для ее достижения славяно-русский язык не подходил, он не обеспечивал того важнейшего свойства сентименталистской прозы, которое А. П. Скафтымов определил как «стремление к “приятности” в слоге» (Скафтымов 1958: 103) и которое состояло в соединении поэтичности и простоты, в попытках (иногда – удачных, иногда – не вполне) выразить возвышенное в естественных речевых формах. Тут требовался стиль

18 Ср. с замечанием Л. В. Пумпянского: «...Тем новым, что дало сентиментальному роману его собственную проблемность и этим положило основание всему новоевропейскому роману, было построение романа вокруг одной темы: борьба героев (чаще всего героини) за верность до конца своему идеалу нравственности...» (Пумпянский 1947: 439). К данной характеристике необходимо прибавить – борьба, которая ведется «обычными» героями в самой естественной среде.

иного рода, опирающийся на другие языковые предпочтения. Таким стилем в русской литературе оказался «новый слог» Н. М. Карамзина.

Литература:

- Билинкис, М. Я. (1996): *Русская проза XVIII века. Документальные жанры. Повесть. Роман.* Санкт-Петербург.
- Бухаркин, Петр Е. (1982): *Письма русских писателей XVIII века и развитие прозы.* Автореферат дисс. ...канд. филол. наук. Ленинград.
- (2013): «Опыт российского сословника» в контексте литературной деятельности Д. И. Фонвизина. // *Аониды: Сб. статей в честь Н. Д. Кочетковой.* Под ред. Н. Ю. Алексеевой и А. А. Костина. Санкт-Петербург: Альянс-Архео. 24 – 35.
- Виноградов, Виктор В. (1938): *Очерки по истории русского литературного языка XVII – XIX вв.* Изд. 2. Москва: Гос. Учебно-педагог. Издательство.
- Вяземский, П. А. (1880): Фон-Визин. // Вяземский, П. А.: *Полное собрание сочинений.* Т. 5. Санкт-Петербург.
- Горшков, А. И. (1982): *Язык предпушкинской прозы.* Москва: Наука.
- Гуковский, Григорий А. (1947): Фонвизин. // *История русской литературы АН СССР.* Т. 4: *Литература XVIII века.* Часть вторая. Москва-Ленинград.
- Гюбиева, Г. Г. (1969): *Этапы развития русской мемуарно-автобиографической литературы XVIII века.* Автореферат дисс. ...канд. филол. наук. Москва.
- Дмитриев, Иван И. (1886): *Взгляд на мою жизнь.* Москва.
- Елизаветина, Г. Г. (1982): Становление жанра автобиографии и мемуаров. // *Русский и западноевропейский классицизм. Проза.* Москва. 235 – 262.
- Живов, Виктор М. (1996): *Язык и культура в России XVIII века.* Москва.
- Камчатнов, А. М. (2005): *История русского литературного языка. XI – первая половина XIX века.* Москва.
- Кочеткова, Наталья Д. (1984): *Фонвизин в Петербурге.* Ленинград: Лениздат.
- (1994): *Литература русского сентиментализма: Эстетические и художественные искания.* Санкт-Петербург: Наука.
- (2010): Фонвизин. // *Словарь русских писателей XVIII века.* Вып. 3. Санкт-Петербург: Наука. 305–319.
- Круглов, В. М. (2014): Исторический синтаксис и история русского литературного языка. // *Литературная культура России XVIII века.* Вып. 5. Санкт-Петербург.
- Лазарчук, Римма М. (1972): *Дружеское письмо второй половины XVIII века как явление литературы.* Автореферат дисс. ...канд. филол. наук. Ленинград.
- Левин, В. Д. (1964): *Очерк стилистики русского литературного языка конца XVIII – начала XIX в. Лексика.* Москва: Наука.
- Макогоненко, Георгий П. (1961): *Денис Фонвизин: Творческий путь.* Москва-Ленинград: Художественная литература.
- (1969): *От Фонвизина до Пушкина: Из истории русского реализма.* Москва: Художественная литература.
- (1980): Письма русских писателей XVIII века и литературный процесс. // *Письма русских писателей XVIII века.* Ленинград. 3 – 41.
- Мещерский, Н. А. (1981): *История русского литературного языка.* Ленинград.
- Михайлов, А. В. (1997): Античность как идеал и культурная реальность XVIII – XIX веков; Идеал античности и изменчивость культуры. Рубеж XVIII – XIX веков; Гете и отражения

- античности в немецкой культуре на рубеже XVIII – XIX веков.// Михайлов, А. В.: *Языки культуры*. Москва: Языки русской культуры. 509 – 595.
- Пигарев, К. В. (1954): *Творчество Фонвизина*. Москва: Акад.
- Пумпянский, Л. В. (1947): Сентиментализм.// *История русской литературы АН СССР*. Т. 4: Литература XVIII века. Часть вторая. Москва- Ленинград.
- Рассадин, С. Б. (1985): *Сатиры смелый властелин*. Москва: Книга.
- Росси, Лаура (2012): «Иосиф», фонвизинский перевод поэмы П.-Ж. Битобе: проблемы жанра и рецепции.// *Litterarum Fructus: Сб. статей в честь С. И. Николаева*. Санкт-Петербург. 123 – 141.
- Сидней и Вольсан (1794): *Сидней и Вольсан. Английская повесть*: Из сочинений господина д'Арнольда. Москва.
- Скафтымов, А. П. (1958): О стиле «Путешествия из Петербурга в Москву» А.Н.Радищева.// Скафтымов, А. П.: *Статьи о русской литературе*. Саратов.
- Токарева, Г. В. (1985): *Русская автобиографическая литература в общественно – культурном контексте: Конец XVIII – начало XIX века*. Автореферат дисс. ...канд. филол. наук. Ленинград.
- Фонвизин, Денис И.(1959): *Собрание сочинений* в 2-х тт. Москва: Художественная литература..
- Эткинд, Ефим Г. (1959): Перевод и сопоставительная стилистика.// *Мастерство перевода. Сборник статей*. Москва: Советский писатель. 71–86.
- Arnaud, F.-M. (1770): *Sidney et Volsan. Histoire anglaise*. Paris: Chez Le Lay.
- Arnaud, F.-M. (1772): *Les Epreuves du sentiment*. Vol. 2. Paris: Chez J.-E. Dufour.
- Arnaud, F.-M. (1803): *Les Epreuves du sentiment*. Vol. 1. Paris: Laport et Maradan.
- Bitaube, P.-J. (1819): *Joseph*. Paris: chez E. A. Lequen.
- Inklaar, D. (1925): *Fr.-Tb. de Baculard d'Arnaud, ses imitateurs en Hollande et dans d'autres pays*. s'Gravenhage: Nederl. Boek-en Steendrukkerij vh. H. L. Smits.
- Thomas, A.-L. (1775): *Éloge de Marc-Aurele*. Amsterdam: Chez Moutard.

Преромантические элементы в поэзии А. А. Ржевского

Евгений Михайлович Матвеев

Zusammenfassung: Vorromantische Elemente in der Poesie A.A. Rževskijs

Die Poesie A.A. Rževskijs stellt eine interessante Seite der russischen Literaturgeschichte der Mitte des 18. Jahrhunderts dar. In ihr existieren zwei Grundlagen – einerseits barocke Wortraffinesse, rhetorische Figuren, Experimente auf dem Gebiet der Versform, andererseits das Streben nach Bewahrung von Einfachheit und Natürlichkeit des poetischen Wortes und eine Bewegung hin in die Richtung des Sentimentalismus und der Vorromantik, wobei diese Grundlagen sich durchaus nicht immer widersprechen. Vorromantische Tendenzen überwiegen – diese kommen in der Hinwendung des Dichters zu Themen moralischer Selbstvervollkommnung, der Liebe Sehnsucht, der Idealisierung des Landlebens, der Eitelkeit der Welt, in der Absage an ein starres Gattungssystem ebenso zum Ausdruck wie im Interesse an solchen Gattungen wie Elegie und Sendschreiben. Diese Besonderheiten erlauben es, in Rževskij nicht nur den poetischen Experimentator, sondern auch einen Vorgänger des russischen Sentimentalismus und der Vorromantik zu erblicken.

1

Данная статья посвящена анализу преромантических элементов в поэзии Алексея Андреевича Ржевского (1737–1804), одного из самых любопытных представителей поэтического направления середины XVIII века, названного Г. А. Гуковским «сумароковской школой» (Гуковский 2001: 40–71). Основной корпус произведений Ржевского был создан в течение всего трех лет – 1761, 1762 и 1763 годов (после 1763 года и до своей смерти в 1804 году Ржевский написал не более десятка произведений). Слово «преромантический» в заглавии используется в максимально широком смысле: под преромантизмом в этом случае принято понимать «все литературное движение, предшествовавшее собственно романтизму» (Жочеткова 1994: 13), т. е. литературу длительного переходного периода от классицизма к романтизму. Специальное рассмотрение вопроса о разграничении понятий «преромантизм» и «сентиментализм» в наши задачи не входит. Несмотря на то, что этой проблеме был посвящен ряд специальных исследований, созданных как в России, так и на Западе¹, определенной конвенции в употреблении этих терминов до сих пор нет. Кроме того, пытаться разграничивать понятия «сентиментализм» и «преромантизм», как показывает ряд имеющихся работ, можно только на материале русской поэзии последней трети XVIII века. Так, например, даже В. А. Западов, ученый, склонный искать прин-

1 См., например: Пумпянский 1947: 430–437; Западов 1983: 135–150; Neuhäuser 1974; Smith 1976: 173–184.

ципиальные различия между сентиментализмом и преромантизмом, писал о том, что «до середины 1770-х гг. дифференцировать сентиментализм и преромантизм затруднительно» (Западов 1983: 140).

Переходный, экспериментальный и новаторский характер поэзии А. А. Ржевского отмечался всеми исследователями его творчества. Первым на новаторский характер поэзии Ржевского обратил внимание Г. А. Гуковский, включивший в свою книгу «Русская поэзия XVIII века» (1927) очерк «Ржевский» (Гуковский 2001: 157–183). Для Гуковского Ржевский – первый в новой русской литературе насадитель поэтического трюка и поэтических фокусов, который «создал поэзию изящного ухищрения, сознательной, подчеркнутой игры» (Гуковский 2001: 180, 183). Анализируя жанровое своеобразие его поэзии, Гуковский приходит к выводу о том, что новаторство Ржевского прежде всего касается не системы жанров, а общих проблем стиля. По мнению исследователя, творчество Ржевского является образцом литературной эволюции: в его очерке поэт представлен, с одной стороны, как ученик Сумарокова, а с другой, как преобразователь сумароковского направления, в поэзии которого «простота» сменилась «искусственностью» (Гуковский 2001: 157–183). В литературоведческих работах неоднократно подчеркивалось внимание Ржевского к стиховой форме. Так, например, по словам В. С. Баевского, произведения этого поэта «отличались виртуозным использованием языковых и стиховых форм, в основном в элегиях и идиллиях. <...> В его творчестве хорошо видно, как далеко продвинулась русская поэзия по пути технического совершенства» (Баевский 1996: 32).

Хотя все исследователи творчества Ржевского говорят о стилистическом новаторстве его поэзии, в литературоведческих работах нет единства в определении сути этого новаторства. Стилистическое обновление поэзии, предпринятое Ржевским, подчас связывается с разными литературными направлениями.²

Г. А. Гуковский специально не рассматривал вопрос о принадлежности поэзии Ржевского к тому или иному литературному направлению. Однако в ряде его общих работ («К вопросу о русском классицизме», «О русском классицизме», «Проблемы изучения русской литературы XVIII века» и др.) под «русским классицизмом» прежде всего понимается поэзия всей сумароковской школы (в том числе и Ржевского). При более широком, чем у Гуковского, понимании классицизма (например, в концепции И. З. Сермана) творчество Ржевского также включается в это литературное направление.

Большинство исследователей выявляют связи поэзии Ржевского с другими литературными направлениями. Обращая внимание на экспериментальное начало в его поэзии, В. С. Баевский в своей монографии «История русской поэзии 1730–

2 Для русской литературы XVIII века вполне типичным оказывается то, что творчество того или иного писателя сочетает в себе элементы различных литературных направлений (См., например: Смирнов 1997: 196–197; Кочеткова 1994: 8–10). О скачкообразном развитии (Phasenverschiebungen) и интерференции стилей (Stilinterferenzen) в русской литературе XVIII века писал также Р. Лауэр (Lauer 1991: 563).

1980» прямо говорит о том, что произведения Ржевского противостояли высокой традиции классицизма (Баевский 1996: 32). Процесс стилистического обновления нашел свое непосредственное отражение у поэта в изысканности поэтической техники, в необычных метрико-строфических опытах – приемах, которые можно расценить как пример отказа от предписаний классицистической поэтики под влиянием традиций барокко. Об этом, в частности, писал В. М. Живов, который в качестве возможных источников приемов Ржевского называет западных барочных авторов и русской школьной поэтики, сохранявшей барочный характер (Живов 2001: 19–20). Л. Бердников и Ю. Серебряный, акцентируя связь поэзии Ржевского с барокко, писали о том, что «Ржевский в своей поэтической практике использует и приемы, характерные для риторических ухищрений М. В. Ломоносова. Это и повторение (наклонение), и система антитез-оксюморонов» (Бердников, Серебряный 2002: 416). Немецкие слависты (Д. Чижевский, Р. Лахманн, И. Клейн, Р. Лауэр), отталкиваясь от пионерской работы Г. А. Гуковского, в своих исследованиях подчеркивают внимание Ржевского к стиховой форме и рассматривают творчество Ржевского как пример позднего барокко. Рейнхард Лауэр, описывая различные эксперименты Ржевского, представляющие собой своего рода испытания стилиевых возможностей поэзии (*die poetischen Ausdrucksmöglichkeiten*), связывает творчество Ржевского с маньеристско-барочной традицией (*manieristisch-barocke Tradition*) и отмечает, что ориентировался Ржевский, по-видимому, на французскую поэзию от Ронсара до Вольтера (Lauer 1991).³ Эта же сторона поэзии Ржевского – а именно наличие большого количества формальных экспериментов-фокусов, по мнению К. Ю. Лаппо-Данилевского, позволяет рассматривать его поэтическое творчество «как наиболее яркий пример рококо в русской литературе» (Лаппо-Данилевский 2010: 44). Как правило, выводы о барочном или рокайльном характере поэзии Ржевского делаются исключительно на основе анализа отдельных ярких примеров. Это стихотворения, в которых поэт экспериментирует со звуковыми повторами (несколько примеров разбирается в упомянутой статье Р. Лауэра), синтаксическими фигурами речи (разбор Гуковским стихотворений «Портрет» и «Любовник»), различными стиховыми уровнями – метрикой (например, обыгрывание возможности сочетания строк любой длины в вольном ямбе в басне «Муж и жена», представляющем собой фигурное стихотворение-«ромб»), ритмикой («Ода, собранная из односложных слов»), рифмой (использование омонимичных рифм, произведения, сочиненные «на рифмы, набранные наперед», использование моноримов), строфикой (сонеты-фокусы Ржевского, которые могут читаться с разным смыслом по первым полустушиям, по вторым полустушиям и по целым стихам).

С другой стороны, к творчеству Ржевского можно подойти совсем с иной стороны, обратив внимание на то, что практически весь корпус поэтических произведений Ржевского создан в 1760-е годы – в эпоху изменения доктрины классицизма и наметившегося перехода к сентиментализму и преромантизму (Смирнов 1997:

3 Впрочем, исследователь отмечает несводимость творчества Ржевского к одному литературному направлению, упоминая, помимо барокко, о рококо и сентиментализме (Lauer 1991: 563).

194–197; Кочеткова 1994: 7–8). Поэтому некоторые исследователи находят в его поэзии черты этих литературных направлений. В своей диссертации «Поэзия Ржевского: проблематика и поэтика» В. И. Кукулитис выделяет основные темы и мотивы лирики поэта: любовную тоску, безнадежность и бренность всего земного, истинное счастье человека, нравственное самосовершенствование. В поэзии Ржевского отмечается усиление личностного начала и появление некоторых сентименталистских тем (например, идеализация сельской жизни; Кукулитис 1991: 15–16). Об усилении личностного начала в лирике поэта говорит и М. Л. Смусина в исследовании, посвященном одному из основных лирических жанров Ржевского – элегии: «Эксперименты Ржевского не самоцельный формальный опыт, это не был поиск трудности ради ее самой, только для того, чтобы преодолеть ее, – это был поиск максимальной выразительности, предельной точности в передаче состояния человека» (Смусина 1974: 31). Полемизируя с Гуковским, Смусина связывает новаторство Ржевского не с демонстрацией искусства преодоления трудностей стиха, а с тем, что его поэзия – первый пример автобиографичной и сюжетной лирики в поэзии XVIII века, в которую «впервые пришел живой человек» (Смусина 1974: 26–27). Исследователи отмечают значительное влияние на лирику Ржевского масонских идей. В. И. Сахаров выделяет наиболее существенные «масонские черты» лирики поэта: лирико-дидактические жанры станса и рондо, относящиеся к размышляющей, философствующей поэзии, говорящие о бренности всего земного, философические сонеты, сходные с вольными переложениями псалмов, темы масонской нравственной диалектики. Кроме того, как отмечает исследователь, «стансы, сонеты и рондо Ржевского предваряют позднейшие философические (или «духовные») оды поэтов-масонов» (Сахаров 1995: 18).⁴

Общие характеристики лирики Ржевского можно умножать, но вышеперечисленного вполне достаточно для того, чтобы уловить несомненно двойственный характер его поэзии. В лирике Ржевского присутствуют два начала – с одной стороны, это барочное словесное ухищрение, риторические фигуры, эксперименты в области стиховой формы, с другой стороны, стремление сохранить простоту и естественность поэтического слова и движение в сторону сентиментализма и преромантизма. В связи с этим нужно сделать два замечания.

Во-первых, можно заметить, что два начала могут не противоречить друг другу: так, например, антитезы и оксюмороны, в целом характерные для творчества Ржевского, можно интерпретировать не только как проявление барочного остроумия и искусственной риторизации текста (как делал, например, Гуковский), но и как одно из проявлений диалектического восприятия мира, свойственного литературному сознанию последней трети XVIII века, в частности, литературному

⁴ Отметим, однако, что прямых документальных свидетельств о вхождении Ржевского в масонские ложи в 60-е гг. нет: согласно опубликованным спискам членов петербургских и московских масонских лож, А. А. Ржевский принимался в различные ложи только в 70–80-е гг. (Серков 2001: 955, 956, 964, 968, 980). Таким образом, говорить о масонской поэзии Ржевского в 60-е гг. следует с большой осторожностью.

сознанию сентименталистов. Из всех обширных риторических возможностей Ржевский наиболее подробно разрабатывал именно антитезу – фигуру, зачастую выражающую диалектическое восприятие мира, его сложность и неоднозначность.

Во-вторых, если посмотреть на творчество Ржевского комплексно, то становится ясно, что второе начало в его лирике явно преобладает: произведений, условно говоря, барочных, гораздо меньше, чем текстов, с формальной точки зрения неэкспериментальных, разрабатывающих темы морального самосовершенствования, любовной тоски, идеализации сельской жизни, суетности света и т. д. Эти темы и конкретные наполняющие их мотивы, приобретающие зачастую характер топосов, развиваются в самых разных жанрах лирики Ржевского. В качестве примера можно рассмотреть в высшей степени характерную для писателей-сентименталистов тему города и деревни.

2

Город у Ржевского обычно раскрывается как место, где герой страдает от любовной тоски. Впервые у Ржевского эта тема появляется в элегии 1760 года («Рок все теперь свершил, надежды больше нет...»), в которой поэт пишет:

Почто вступить в сей град желал я повсечасно?
 О суетная мысль, желание напрасно!
 О град, который я забав жилищем звал:
 Ты мне противен днесь, ты мне несносен стал.
 Мне мнится, здесь места приятность потеряли,
 И все уже в тебе забавы скучны стали.
 Тобою мучуся, смущаюся тобой,
 Мой взор скучает днесь и дух страдает мой.
 Как сердце в власть мое любви покорилось,
 С тех пор уж для меня здесь все переменилось.
 (Полезное Увеселение. 1760. № 11: 185)

В стансе 1761 года появляется мотив отъезда из города в «пустыню» разочарованного в любви героя. Представляется важным, что в раскрытии темы города ошутимы автобиографические черты и отчетливое личностное начало (это особенно заметно в первой строфе станса)⁵:

Станс
 Прости, Москва, о град, в котором я родился,
 В котором в юности я жил и возрастал,

5 Герой стихотворения расстается не только с Москвой, но и с возлюбленной. Ср. сходную лирическую ситуацию в сонете А. П. Сумарокова «Москве» (перевод П. Флеминга): «Мной зришься ты еще в своем прекрасней цвете; / В тебе оставил я что мне милай всего, / Кто мне любезнее и сердца моего, / В тебе осталася прекраснейшая в свете» (Сумароков 1957: 474). Благодарю Н. А. Гуськова, указавшего мне на этот возможный источник «Станса» А. А. Ржевского.

В котором живучи, я много веселился,
И где я в первый раз любви подвластен стал.

Любви подвластен стал, и стал лишен покою,
В тебе, в тебе узнал, что прямо есть любить,
А ныне принужден расстаться я с тобою,
Злой рок мне осудил в пустынях жизнь влечить.

Но где, расставшись с тобою, жить ни буду,
Любви не истреблю к тебе я никогда,
Ни на единый час тебя я не забуду,
Ты в памяти моей пребудешь навсегда.

Приятности твои на мысли вображая,
В пустынях буду я по всякий час скучать,
Там стану воздыхать, и стану, воздыхая,
Стенящим голосом Кларису воспевать.
(Полезное Увеселение. 1761. № 9: 96)

Почти теми же словами говорится о городе в элегии 1762 года, но здесь конкретнее выражено противопоставление города и деревни⁶:

Прости, прелестный град, о град, где я рожден!
Любезная Москва, я роком осужден
Расстаться с тобой, так он повелевает
И всё намеренье мое тем прерывает.
В пустынях ныне жить мне велено судьбой.
Прости, любезный град, расстанусь я с тобой!
В уделе я своем иду искать покою,
В деревне, где мой дом весь окружен рекою.
Там стану на берегах жизнь скучну провождать,
С струями буду слез потоки сообщать.
Пристанищем моим едины будут рощи,
Отрадой гласы птиц среди весенней ночи.
(Полезное Увеселение. 1762. № 3: 120–121)

В лирике Ржевского часто идеализируются и деревня, и город.⁷ Приведем пример станса, в котором отражается идеализация деревни и который, кроме того, интересен

6 Противопоставление Москвы и деревни обнаруживается в обращенном к А. А. Ржевскому стихотворении «Искренние желания в дружбе» из сборника «Новые оды» (1762) М. М. Хераскова. См. о проблематике и поэтике этого стихотворения: (Саськова 1999: 70–73).

7 Характерный пример идеализации Москвы – станс 1762 года «Ах, с чем теперь, ах, с чем, судьба, я расстаюсь!..» (ПУ. 1762. № 3. С. 118).

высокой степенью автобиографичности (в заглавии обозначены конкретные дата и место написания текста):

Станс.⁸ Сочинен 1761 года июля 19 дня по выезде из деревни г<осподина>
Х<ераскова>

Прости, приятное теперь уединенье,
Расстался я с тобой,
В тебе я чувствовал прямое утешенье,
Свободу и покой.

Гражданска суета мой дух не возмущала,
Любезна простота
Селян незлобивых меня там утешала,
И мѣста красота.

Сколь мило слушать то, как птички воспевают
По рощам меж кустов!
Милай, что люди все без злости пребывают;
Там нет клеветников.

Там злоба с завистью меж них не обитает,
И царствует покой.
Едина истина сердцами обладает,
Там век цветет златой.

Там нет насилия, там нет и утеснения
От общих всем врагов.
В равенстве все живут, от сильных нет грабленья,
Не слышно стону вдов.

Херасков! разлучась со мной, ты там остался,
Где век златой цветет;
А я, жалеючи, мой друг, с тобой расстался,
Чтоб жить, утех где нет.

Играй мыслями, играть моей душою
Угодно, знать, судьбе.
Ища спокойствия, лишены здесь покою,
Завидую тебе.

19 июля 1761 (Поэты XVIII века 1972: 257–258)

8 Р. Лауэр говорит о наличии в этом стансе «типичных сентименталистских мотивов» (Лауэр 2005: 55).

Город и деревня противопоставляются друг другу как «гражданская суета» и «деревенская простота». Идеализация деревни осуществляется в том числе с помощью распространенного пасторального мотива, который использовался и в масонской поэзии⁹, – мотива золотого века (4 и 6 строфы).

Важно подчеркнуть, что именно второе начало лирики Ржевского (стремление сохранить простоту и естественность поэтического слова, развитие личного начала в поэзии, движение в сторону сентиментализма) воспринимали и ценили его современники. М. М. Херасков в одной из философических од (к А<лексею> А<ндреевичу> Р<жевскому>) дает такую характеристику его поэтическим принципам:

Ты, просты видя нравы,
Желал простых стихов
Там сельские дриады
Плясали вокруг тебя;
Не чувствовал досады
Ты, сельску жизнь любя.
Тебя не утешали
Мирские суеты,
Тебя тогда прельщали
Природы красоты.
Тогда земному кругу
Ты пышность оставлял,
Тогда ты мне, как другу,
Все мысли объявлял. (Херасков 1961: 92)

Херасков здесь обращает внимание вовсе не на словесное ухищрение и поэтические фокусы Ржевского, а на присутствующее в его поэзии стремление к простоте, на любовь к сельской жизни, равнодушие к светской суете, дружескую откровенность. Важно при этом, что Херасков пишет о простоте уже не только как о жизненном идеале Ржевского, а как о его творческом принципе («желал простых стихов»). В «Рассуждении о российском стихотворстве» Херасков также подчеркивал «чувствительное» начало лирики Ржевского:

«С тех пор, как были заложены основы вкуса изящного в российской словесности, любимцы Муз развернули свои различные дарования, которые Парнас наш обогатили. Г. Ржевский отличился жалобливыми элегиями, трогал чувствительные сердца, чистым слогом движения страстей рисовал и оплакивал страдания любви несчастливой». (Херасков 1933: 294)

⁹ «Золотой век» – один из ключевых мотивов мировой пасторальной поэзии (Саськова 1999: 3–7). О теме золотого века, который оказывается одновременно «в доисторическом идеальном прошлом» и «впереди, в послеисторическом будущем» в масонской поэзии см.: (Сахаров 1995: 10).

3

Еще одна важная особенность лирики Ржевского, которая, на наш взгляд, может свидетельствовать о переходном характере его поэзии, связана с системой его лирических жанров. Анализ жанрового состава лирики Ржевского показывает, что в центре его внимания, помимо элегии (27), были малые жанры так называемой «легкой поэзии» – загадки (21), мадригалы (15), стансы (18), эпиграммы (36), сонеты (23) (Матвеев 2008: 135), – те самые жанры, которые станут развиваться в поэзии русского сентиментализма (Купреянова 1941: 122–123). Многие исследователи поэзии Ржевского, анализируя различные жанры его лирики, демонстрируют неточность положения Г. А. Гуковского о том, что новаторство поэта в сфере жанров незначительно (Гуковский 2001: 167). Гуковский, сам отчасти опровергая свой тезис, писал о том, что стилистическое новаторство Ржевского главным образом «проявилась в небольших лирических пьесах, обозначаемых частью как «оды», частью иначе (иногда вовсе не подходящих ни под одно из установленных тогда жанровых понятий)» (Гуковский 2001: 167). На произведения Ржевского с заголовком «ода» обратил внимание и В. А. Западов: «Многие из его произведений, которые он называет одами, по существу, таковыми не являются. Это – стихотворения с сильной лирической струей, но поэт еще не знает, как назвать эти не укладывающиеся в традиционные жанры стихи, а потому и обозначает их как оды» (Западов 1983: 145). Приведем один любопытный пример, демонстрирующий явное несоответствие поэзии Ржевского классицистической системе поэтических жанров.

В 1761 году в октябрьском номере журнала «Полезное увеселение» появилось стихотворение А. А. Ржевского, озаглавленное «Ода». Г. А. Гуковский воспринимал данный текст как характерную иллюстрацию перестройки Ржевским стилистической системы А. П. Сумарокова. В своем очерке 1927 года исследователь пишет: «Здесь имеем все, кажется, излюбленные приемы Ржевского; почти в каждой строфе встречаем стихи, связанные повторениями; в целую систему приведены антитезы <...> Ржевский на все лады сопоставляет и соединяет противоположности, создает сплошную игру слов в ряде антитез» (Гуковский 2001: 173–174). Однако эта ода интересна и в ином отношении. Через полтора года в 4-м номере журнала «Свободные часы» за 1763 год Ржевский публикует текст, весьма напоминающий оду 1761 года, однако с другим жанровым заглавием – «элегия». Сопоставим два стихотворения.

Ода

Всечасно дух мутится
И сердце томно рвет;
Всечасно грудь томится,
Противен стал мне свет.

Нигде себе покою,
Нигде не нахожу:

Элегия

Престрогою судьбою
Я стражду огорчен,
И ею я с тобою
Навеки разлучен.
Чем боле я прельщаюсь,
Тем боле я грущу,
И боле тем лишаюсь
Того, чего ищущу;

Всё полно, зрю, тоскою,
Куда ни погляжу.

Жизнь стала вся переменна,
Превратен стал и свет;
Но мысль чем возмущенна,
То радость подает.

Грущу и веселюся,
В веселье грусть моя;
И от чего крушуся,
Тем утешаюсь я.

Веселостей лишася,
Веселием горю;
Бедами отягчася,
В бедах утехи зрю.

Но, ах, того не знаю,
Чего желаю я.
Куда, не понимаю,
Стремится мысль моя.

Я вольным быть не тшуся,
Любови не ищю,
Всечасно лишь мятуся,
Всечасно я грущу.

По всем местам вздыхаю,
Не зная, что начать;
Вздыхаю, и не знаю,
О чем хочу вздыхать.

От страсти убегаю,
Жар чувствую в крови;
Напасти в ней считая,
Подвластен я любви.

Любовной в свете страсти
Нельзя приятней быть,
И в свете нет напасти
Жесточей, как любить.

Но боле чем лишаюсь
Надежды я судьбой,
Тем боле я прельщаюсь,
Любезная, тобой.
Тебе моей не быти,
Я знаю, никогда,
Тебя мне не забыти,
Я знаю, навсегда.
Лице твое прекрасно
Из мысли вон нейдет,
Мечтаясь всечасно,
Покою не дает
Когда тебя не вижу,
Смущаюсь и грущу,
Я всё возненавижу,
Везде тебя ищю;
Но ежели с тобою
Когда увижусь я,
Представлю, что судьбою
Плачевна жизнь моя:
Весь ум мой возмутится,
И сердце обомрет,
Всё чувство затмится,
В глазах померкнет свет.
Я от тебя скрываюсь;
Но, скрывшись, грущу,
И мыслей порываюсь,
Опять тебя ищю.
Опять тебя увижу,
Опять грущу, узря,
Опять возненавижу
Я жизнь, тобой горя.
Нигде мне нет покою,
Я всем его гублю,
Но, мучася тоскою,
Еще сильней люблю.
Я знаю, что не буду
Утешен я, любя;
Но вечно не забуду,
Любезная, тебя.
Мне то сужденно частью,
Чтобы, любя, страдать

(Полезное Увеселение. 1761. №
10: 130–131)

И чтоб, терзаясь страстью,
Отрады не видать.
(Свободные Часы. 1763. № 4:
203–204).

Оба стихотворения написаны одним размером – 3-ст. ямбом (причем представляется важным, что это размер, не типичный ни для оды, ни для элегии), кроме того, они обладают одинаковой строфической структурой – они написаны четверостишиями перекрестной рифмовки (единственное отличие в том, что ода написана графически разделенными строфами, а элегия – графически неразделенными строфами). Помимо стиховых показателей обращает на себя внимание общность стилистических приемов, в целом свойственных Ржевскому: это целая система повторов, антитез и оксюморонов.

Кроме формального сходства, два рассматриваемых стихотворения очень близки и на уровне проблематики. Их общая тема – это любовная тоска. Повторяются отдельные ключевые мотивы двух текстов. В оде подчеркивается антитечность, противоречивость любовного чувства («Грущу и веселюсь,/ В веселье грусть моя;/ И от чего крушусь,/ Тем утешаюсь я...»). В принципе об этом же говорится и в элегии: «Чем боле я прельщаюсь,/ Тем боле я грущу,/ И боле тем лишаюсь/ Того, чего ищу». В обоих текстах говорится о безуспешном стремлении убежать от любовного чувства, заглушить его в себе. В оде: «От страсти убегая,/ Жар чувствую в крови;/ Напасти в ней считая,/ Подвластен я любви». В элегии: «Я от тебя скрываюсь;/ Но, скрывшись, грущу,/ И мыслей порываюсь,/ Опять тебя ищу».

Использование различных жанровых наименований для произведений одинаковой структуры¹⁰ и сходного тематико-мотивного строения свидетельствует о наличии у Ржевского жанровых экспериментов, сопоставимых с экспериментами поэтов переходной от классицизма к сентиментализму эпохи. В качестве некоторой параллели можно привести трансформацию жанра оды в «философических» одах М. М. Хераскова, из поэзии 1770-х гг. – сборник «Новые лирические опыты» (1776) М. Н. Муравьева, который, как писала Л. И. Кулакова, называл одами «и послания, и элегии, и пейзажные зарисовки», лишая «термин конкретных признаков» (Кулакова 1967: 29).

4

В контексте нашей темы необходимо также рассмотреть один из важных для Ржевского и его современников жанр – послание. Всего Ржевским написано 7 посланий: одно в 1760 году, три в 1761, два в 1763 и, наконец, одно уже после отхода от интенсивной творческой деятельности – в 1794 году. Большинство посланий 60-х гг. имеют морально-философскую и нравоучительную направленность, они дидактичны, поднимают ряд масонских тем (пороки и добродетели, житейская суета,

10 Отметим, однако, различие субъектной структуры оды и элегии: в оде единственным субъектом является лирическое «я», в элегии – наряду с «я» присутствует и героиня («ты»).

поврежденная человеческая природа, нравственное самосовершенствование, размышления о смысле человеческой жизни и др.). Однако, несмотря на определенную шаблонность этих текстов, в них можно обнаружить, как и в произведениях, о которых говорилось выше, личностное лирическое начало; так, например, «Письмо к Алексею Нарышкину» (1761) начинается с упоминания о тяжелой болезни («Желаешь обо мне, Нарышкин ты узнать/ Сугубяе болезнь я начал ощущать,/ Уже она меня всечасно изнуряет/ И сил моих теперь остатки отнимает...»; Полное Увеселение 1761. № 8: 49). Соответственно, все дальнейшие обширные размышления поэта о смерти как об избавлении от мирской суеты воспринимаются, с одной стороны, как условность, «готовое слово», а с другой, – как лирическое выражение внутреннего мира конкретного человека. Стилистическая и тематическая неоднородность посланий Ржевского связана с определенным жанровым синтетизмом этих текстов. Как писал В. И. Кукулитис, «свободное использование, помимо собственных составляющих, тематических, композиционных и стилистических принципов поэтики элегии, сатиры и торжественной оды в пределах художественной структуры стихотворной эпистолы делало последнюю жанром широкого содержания». Развитие эпистолы «шло в направлении углубления жанрового синкретизма и структурно-содержательной открытости. Впоследствии, опираясь на эпистолярный опыт херасковцев, писатели-сентименталисты стали разрабатывать легкое дружеское послание, пришедшее на смену дидактическому посланию эпохи классицизма» (Кукулитис 1991: 8). Любопытно, что в творчестве самого Ржевского отразился этот переход: через тридцать лет после своего отхода от активной поэтической деятельности в 1794 году он пишет послание Александру Васильевичу Храповицкому, которое и с точки зрения стиховой формы, и с точки зрения проблематики соответствует уже совсем новой эпохе. Послание («Ответ Храповицкому») написано не александрийским стихом, как все послания 60-х гг., а четверостишиями 4-ст. ямба. Отличается оно и по тематике: если все послания («эпистолы») первого периода имеют морально-философскую и нравоучительную направленность, то послание 1794 года менее серьезно, даже иронично. В нем автор отходит от распространенного в масонской поэзии образа «человека вообще» и в полушутливой форме сетует на невозможность писать стихи, причем в тексте отчетливо выражена самоирония. Ржевский, осмысляя свой жизненный путь, пишет:

В твоих стихах играют Музы;
Ты хочешь, чтоб и я писал;
На Карповку сажать арбузы
Я ехав, лиру потерял.

Не по воде ее отправил,
Сухим путем, бояся вод;
Но Васька, оброня, оставил
У Храповицкого ворот.

И так теперь владей ты ею:
Тебе приличнее она;
Я строить лиры не умею,
Тебе наука та дана.

Тебя всегда любили Музы,
Тебе готовили венцы –
Пой ты, – а я пойду арбузы
Сажать и сеять огурцы.
(Сын Отечества. 1817. Ч. 40. №36: 140)

Показательно, что почти полностью отошедший от литературной деятельности поэт остро продолжает чувствовать пульс литературной жизни и пишет совсем иначе, чем он это делал в 60-е годы.

Рассмотренные в статье примеры наглядно демонстрируют, что в поэтическом творчестве А. А. Ржевского, присутствуют преромантические элементы – сентименталистские темы, выраженное личностное начало, жанровые смешения, эволюция жанра послания. Важно подчеркнуть, что некоторые из этих особенностей лирики Ржевского воспринимались современниками как доминанта его поэзии. Таким образом, при целостной характеристике поэтической системы этого представителя «сумароковской школы» следует рассматривать его не только как автора прославивших его барочных экспериментальных форм, «словесных кунштюков», искупающих «тривиальность содержания» его поэзии (Лаппо-Данилевский 2010: 44), но и как одного из начинателей русского сентиментализма и преромантизма.

Литература

- Баевский, Вадим С. (1996): *История русской поэзии 1730–1980. Компендиум*. Москва: Новая школа.
- Бердников, Лев, Серебряный, Юрий (2002): *Пантеон российских писателей XVIII века. Критико-биографические очерки*. Санкт-Петербург: Акад. Проект.
- Гуковский, Григорий А. (2001): *Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века*. Москва.
- Живов, Виктор М. (2001): XVIII век в работах Г. А. Гуковского, не загубленных советским хроносом. // Г. А. Гуковский: *Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века*. Москва: Языки русской культуры. 7–35.
- Западов, Владимир А. (1983): Проблемы изучения и преподавания русской литературы XVIII века. Статья 3-я. Сентиментализм и предромантизм в России. // *Проблемы изучения русской литературы XVIII века. От классицизма к романтизму*. Вып. 5. Ленинград. 135–150.
- Кочеткова, Наталья Д. (1994): *Литература русского сентиментализма (Эстетические и художественные искания)*. Санкт-Петербург: Наука.
- Кукулитис, В. И. (1991): *Поэзия Ржевского. Проблематика и поэтика*. Автореф. ... канд. филол. наук. Москва.
- Кулакова, Любовь И. (1967): Поэзия М. Н. Муравьева. // М. Н. Муравьев: *Стихотворения*. Вступ. статья, подгот. текста и примеч. Л. И. Кулаковой. Ленинград: Советский писатель.

- Купреянова, Елизавета Н. (1941): Дмитриев и поэты карамзинской школы. // *История русской литературы*. В 10 томах. Том V. *Литература первой половины XIX века*. Ч. 1. Москва, Ленинград. 121–143.
- Лаппо-Данилевский, Константин Ю. (2010): Ржевский. // *Словарь русских писателей XVIII века*. Выпуск 3 (Р–Я). Санкт-Петербург: Наука. 42–48.
- Матвеев, Евгений М. (2008): Метрика и строфика А. А. Ржевского. // *Петербургская стихотворная культура. Материалы по метрике, строфике и ритмике петербургских поэтов*. Сост. и научная редакция Е. В. Хворостьяновой. Санкт-Петербург: Нестор-История. 123–175.
- Поэты XVIII века (1972): *Поэты XVIII века*. Т. 1. Вступительная статья Г. П. Макогоненко. Составление Г. П. Макогоненко и И. З. Сермана. Подготовка текста и примечания Н. Д. Кочетковой. Ленинград: Советский писатель.
- Пумпянский, Лев В. (1947): Сентиментализм. В: *История русской литературы*. В 10 тт. Т. IV. *Литература XVIII века*. Ч. 2. Москва, Ленинград. 430–445.
- Саскова, Татьяна В. (1999): *Пастораль в русской поэзии XVIII века*. Москва: Московский Гос. Открытый педагог. Университет.
- Сахаров, В. И. (1995): Русская мasonicкая поэзия XVIII века (к постановке проблемы). // *Русская литература*. 1995. № 4. 3–26.
- Серков, Андрей И. (2001): *Русское масонство. 1731–2000 гг. Энциклопедический словарь*. Москва: РОССПЭН.
- Смирнов, А. А. (1997): Смена направлений в русской литературе XVIII века. // *Освобождение от догм. История русской литературы: состояние и пути изучения*. Том 1. Москва. 180–200.
- Смусина, М. Л. (1974): Элегии А. А. Ржевского. // *Проблемы изучения русской литературы XVIII века*. Вып. 1. Ленинград.
- Сумароков, Александр П. (1957): *Избранные произведения*. Вступительная статья, подготовка текста и примечания П. Н. Беркова. Ленинград: Советский писатель.
- Херасков, Михаил М. (1933): Рассуждение о российском стихотворстве. // *Литературное наследство*. Т. 9–10. Москва: Советский писатель.
- (1961): *Избранные произведения*. Составление, вступительная статья и комментарии А. В. Западова. Москва, Ленинград.
- Lauer, Reinhard (1991): Die lyrischen Experimente A. A. Rževskijs. In: *Zeitschrift für Slavistik* 36. 544–563.
- (2005): *Kleine Geschichte der russischen Literatur*. München: C. H. Beck.
- Neuhäuser, Rudolf (1974): *Towards the Romantic Age. Essays on sentimental and preromantic literature in Russia*. The Hague: Springer Netherlands.
- Smith, G. S. (1976): Sentimentalism and Preromanticism as Terms and Concepts. In: Cross, A. G. (ed.): *Russian Literature in the Age of Catherine the Great. A Collection of Essays*. Oxford: Meeuws. 173–184.

Der Poesiebegriff bei Anna Petrovna Bunina: Ein Leitfaden für Frauen (1809)

Britta Holtz

Резюме: Понятие поэзии у Анны Бунины: Руководство для женщин

Анна Петровна Бунина (1774–1829) – одна из первых в России женщин-поэтесс – начала свою литературную деятельность в 1799 году; она печаталась в разных журналах и сборниках, объединяла свои стихотворения в отдельные издания и выпустила собрание своих стихотворений. Кроме того, она переводила труды по теории литературы и поэтике, в том числе «Поэтической искусство» Н. Буало («Наука о стихотворстве», 1809, 1821) и сочинения аббата Ш.Баттё («Правила поэзии. Сокращенный перевод Аббата Баттё, с присовокуплением Российского стопосложения. В пользу девиц», 1808). В данной статье рассматриваются эстетические представления и авторская позиция А.Буниной на примере русских авторов и текстов лирической поэзии, цитированных ею в переводе/переложении руководства Ш.Баттё. Особое внимание уделяется ее пониманию оды как ведущего и стилистически высшего жанра поэзии 18 века.

Biografischer Hintergrund

Anna Petrovna Bunina (1774–1829) wurde als adlige Tochter eines Gutsbesitzers nahe Rjazan' geboren. Mit anderthalb Jahren verlor sie die Mutter und wurde fortan bei verschiedenen Verwandten erzogen, wo sie eine elementare Ausbildung in Lesen, Schreiben und Sticken erhielt.

Ihr Interesse galt jedoch schon früh der Dichtkunst, Förderer fand sie während eines Aufenthaltes in Moskau in Boris K. Blank (1769–1826), einem angeheirateten Familienmitglied, und Petr I. Šalikov (1757/67–1852). Ein erster Prosatext erschien 1799 im Journal „Ippokrena“¹, einer Beilage der „Moskovskie vedomosti“. Nach dem Tod des Vaters (1801) verbrachte Bunina erneut längere Zeit in Moskau im Hause ihres Bruders Vasilij P. Bunin (1752–?). Über ihn wurde sie mit renommierten Dichtern wie Denis Fonvizin (1745–1792), Michael Cherskov (1733–1809) und Vasilij Žukovskij (1783–1852) bekannt.²

Vermutlich von Wissensdurst und dem Interesse an höfischer Kultur und Literatur angetrieben, begab Bunina sich mit 28 Jahren – ledig und gegen den Willen ihrer Familie – nach Petersburg. Das vom Vater hinterlassene Erbe von 600 Rubeln nutzte sie zum Studium der deutschen, englischen und französischen Sprache, der Naturwissenschaften

1 A. P. Bunina. Ljubov'. In: *Ippokrena ili utechi ljuboslovija*, 4 (1799). S. 113–119.

2 Zur Biografie Buninas vgl.: Baboreko (1989), Rosslyn (1997), Vogel (2003).

und Philologien bei Privatlehrern wie Petr I. Sokolov (1764–1835), dem damaligen Sekretär der Russischen Akademie. Ein weiterer Bruder – der Marineoffizier Ivan P. Bunin (1773–1842) – vermittelte in der Hauptstadt den Kontakt zu hohen Staatsmännern, Publizisten und Poeten wie Ivan I. Dmitriev (1760–1837), Nikolaj M. Karamzin (1766–1826) und Gavril R. Deržavin (1743–1816). Diese Verbindungen beeinflussten Buninas literarische Entwicklung maßgeblich: Ab 1806 war sie mit kleineren Gedichten in verschiedenen Petersburger Journalen vertreten. Das nachfolgende Werk bestand aus regelmäßigen Veröffentlichungen in Zeitschriften, Sammel- und Gedichtbänden, aus Einzeldrucken sowie einer Gesamtausgabe ihrer Werke in drei Bänden. Während die Werke anfänglich unter dem Pseudonym ...a...a erschienen, waren alle größeren und kleineren Publikationen nach *Der unerfahrenen Muse* (Bunina 1809; vgl. dazu Vowles 2002: 62–84) mit Anna Buninas vollem Namen versehen.

Die Zeitgenossen reagierten wohlwollend auf ihre Veröffentlichungen: Karamzin war beeindruckt von ihrem dichterischen Können („Ни одна женщина не писала у нас так сильно, как Бунина.“), andere gaben ihr den Beinamen „russische Sappho“ (G. R. Deržavin, P. I. Šalikov), „zehnte Muse“ oder „nördliche Corinna“ (Baboreko 1989: 363). Der literarische Erfolg Buninas öffnete ebenso die Türen zur streng klassisch orientierten „Beseda ljubitelej russkogo slova“, deren Mitglieder sich offiziell in den Jahren 1811–1816 auf Initiative Aleksandr S. Šiskovs (1754–1841) zu Literaturabenden im Hause Deržavins versammelten. Zu den Besuchern zählten neben Ivan A. Krylov (1769–1844), Petr I. Šalikov und Vasilij V. Kapnist (1758–1823) auch die Dichterinnen Ekaterina S. Urusova (1747–nach 1817), Anna A. Volkova (1781–1834) und Anna P. Bunina. Weibliche Mitgliedschaft wurde nun aufgrund des sich zuspitzenden Konflikts mit Napoleon und der Polemik mit „Arzamas“ toleriert, eine Einschränkung erfuhren die Frauen im einzig möglichen Status als Ehrenmitglieder der Gesellschaft.

Auch vonseiten des Zarenhofes wurden ihre literarischen Verdienste honoriert: Von der Kaiserinwitwe Marija Fedorovna und Zar Alexander erhielt sie nach verbrauchter Erbschaft Auszeichnungen, Geldgeschenke, eine jährliche Pension (1809: 400 Rubel, 1810: 600 Rubel, 1813: 2000 Rubel) sowie nach Ausbruch eines Krebsleidens im Jahr 1815 einen zweijährigen Kuraufenthalt in England (Rosslyn 1996: 232–233).

Poetologische Arbeiten

Buninas literarischen Einstieg markieren zwei an Horaz angelehnte poetologische Arbeiten: eine Übersetzung des ersten Gesanges aus Boileaus (1636–1711) *L'Art poétique* (Boileau 1674) sowie eine adaptierte Version des *Cours de belles lettres* (Batteux 1747–1750) von Charles Batteux (1713–1780). Während Boileaus Poetik originalgetreu als *Nauka o stichotvorstve* (Bunina 1809: 91–100; Bunina 1821: 61–156) übersetzt wurde, erhielt die adaptierte Regelpoetik Batteuxs den programmatischen Titel: *Pravila poezii. Sokraščennyj perevod Abbata Batte, s prisovokupleniem Rossijskogo stoposloženija. V pol'zu devic* (Bunina 1808). Hiermit verkündet Bunina einen neuen Lesertyp – junge Mädchen und potenzielle Autorinnen, die als Ausgleich zur Hausarbeit in der Dichtkunst angeleitet werden:

К вам обращаюсь теперь, любезные мои соотечественницы! Не с тем посвящаю я книгу сию имени вашему, чтобы под эгидою оногo укрыться от справедливых стрел критики, и отвратить внимание ее от нецправности слога. Нет! ни мой пол, ни малая моя опытность, ни самые причины, сколь бы впрочем они благонамеренны ни были, / ничто не дает мне права на снизхождение публики; но истинная цель моего предприятия заключается в желании занять часы, оставшиеся от домашних трудов тех, кои из вас обременены хозяйственными попечениями, и похитить несколько минут от туалета праздных. Слишком почту себя вознагражденною, если сия книга будет посредницею между вами и музами, доставя вам способ к союзу с сими нежными усладительницами наших горестей. (Bunina 1808: V)

Bunina setzt einen Funktionswandel in der Poesie fort, der im Folgenden am Beispiel der lyrischen Poesie charakterisiert werden soll. Gegenstand der Analyse ist dabei vorrangig die Ode als älteste, stilistisch höchste und aktivste Gattung des 18. Jahrhunderts, deren Wandelbarkeit mitverantwortlich ist für das Verstummen der Gattung am Ende der 1820er Jahre (Aleksseva 2005: 6). Der Fokus wird dabei auf dem ästhetischen Anspruch sowie der Schreibabsicht der Autorin und auf den von ihr zitierten Musterautoren und -texten liegen. Dabei ergeben sich zwei Perspektiven: aus kulturgeschichtlicher Sicht – der westliche Autorenkanon im Vergleich zum russischen, aus literaturhistorischer Sicht – das russische Epochenbewusstsein im Klassizismus und nach der Jahrhundertwende.

Vorarbeiten in Russland (1734–1815)

Im Vorwort zur Poetik Batteuxs liefert Bunina eine subjektive und mit Auslassungen versehene Abfolge russischer früh- und spätklassizistischer Poetiken.

Den Impuls zum Bruch mit barocken Schulpoetiken der Kiewer und Moskauer Geistlichen Akademien zugunsten des Klassizismus hatte Vasilij K. Trediakovskij gegeben. Mit seiner *Rassuždenie o ode voobščē* (Trediakovskij 1734) und dem *Novyj i kratkij sposob k složeniju rossijskich stichov* (Trediakovskij 1735, in veränderter Fassung Trediakovskij 1752) trug er nicht nur zur Etablierung des syllabotonischen Versmaßes, sondern auch zu einer sprunghaften Entwicklung des Literatur- und Publikationswesens in Russland bei. Bunina würdigt Trediakovskij zwar als ersten Rhetoriker, kritisiert aber gleichzeitig seinen mangelhaften Bezug zum Zeitgeschmack und die Fokussierung auf die Verslehre.

Die anschließende Hauptphase des Klassizismus (1730er–1770er Jahre) ist keineswegs durch umfassende Poetiken gekennzeichnet, vielmehr erscheinen aufgrund des fixierten Kanons kleinere, zu einem Mosaik zusammensetzbare poetologische Betrachtungen (Aleksseva 2005: 16). Als „Manifest des Klassizismus“³ gilt mitunter die *Dichtkunst* Boileaus. Seine Autorität resultiert jedoch – ungeachtet Sumarokovs gekürzter russischer Fassung (Sumarokov 1748) und der Gesamtübertragung durch dessen Konkurrenten Trediakovskij („Nauka o stichotvorenii i poezii s francuzskich stichov Boalo-Depreovych

3 Vgl. dazu: Klein (1990), Lang (1948), Levitt 2009.

stichami ž“, 1752)⁴ – vorrangig aus dem Original selbst (Klein 1993: 58). Auch Bunina verschweigt (vermutlich bewusst) jene Werke ihrer Vorgänger. Lediglich Sumarokov erwähnt sie als Autor mustergültiger Epigramme („Ne voznesemsja my velikimi činami...“) und Sonette („Sonet Moskve“), wobei eben jene Wahl der „zarten“ Genres maßgeblich seinem Ruf als Rhetoriker schadete (Klein 1993: 58).

Die erste vollständige und lange Zeit einzige klassische Rhetorik lieferte Andrej Dmitrievič Bajbakov (1745–1801) in Form der *Pravila piitičeskie, o stichotvorenii rossijskom i latinskom [...]. V pol'zu junošestva, obučajuščegosja poézii v Moskovskoj Slaveno-Greko-Latinskoj akademii i dlja vsech Rossijskogo stichotvorenija ljubitelej* (1774).⁵ Darin ist die barocke Ausbildung des ehemaligen Absolventen der Geistlichen Akademie zu erkennen, der nun mittels einer Synthese aus Schulpoetiken (Verse auf Latein) und Trediakovskijs überarbeitetem Leitfaden sowie den darin fixierten Neuerungen des Klassizismus (das syllabotonische Versmaß; Alekseeva 2005: 25) dem Mangel an unvollständigen oder zu teuren Lehrmaterialien entgegenwirken will (Stepanov 1988: 51). Dazu liefert Bajbakov eine Klassifizierung der Poesie, kurze und grundlegende Informationen zu den Gattungen unter Angabe zeitgenössischer Musterautoren sowie eine den aktuellen Zeitgeschmack widerspiegelnde Verslehre. Die Poetik genoss hohes Ansehen in Russland und wurde erst nach 1800 gegen neuere Lehrmaterialien ausgetauscht. Bunina indes bemängelt die Orientierung am Lateinischen sowie das Fehlen einer „allgemeinen“ Poesielehre und wendet sich aus diesem Grund Batteux zu. Bezug zu Bajbakov nimmt sie dennoch, indem sie 1808 ihre Regelpoetik mit dem Zusatztitel „v pol'zu devic“ kontrastiv seiner Schulpoetik „v pol'zu junošestva“ gegenüberstellt.

Das Interesse an dem französischen Spätklassizisten Batteux entspricht dabei dem allgemeinen Zeitgeist. Deržavin hatte bereits in den 1770er Jahren die praktischen Anweisungen Batteuxs literarisch umgesetzt und dessen kunsttheoretische Schriften im Freundeskreis mit Nikolaj A. L'vov (1753–1803), Vasilij V. Kapnist (1758–1823) und Ivan I. Chemnicer (1745–1784) diskutiert (Zelinskij 2002: 11).⁶ Ansätze daraus gingen jedoch erst viel später in Deržavins *Rassuždenie o liričeskoj poézii (ili ob ode)* (1811–1815) ein.⁷

Buninas Übersetzung der Batteuxschen Poetik waren andere Gesamtübersetzungen aus der Feder heute wenig bekannter oder unbekannter Autoren vorausgegangen, darunter Arkadij Stepanovs: *O svobodnych naukach* (Stepanov 1803, vgl dazu Kamenskij 1960). Der Werdegang des Verfassers lässt sich biografisch nicht zurückverfolgen. Lediglich die Drucklegung im Kadettenkorps lässt auf einen Zögling dieser Anstalt schließen, dem im Katalog der Russischen Staatsbibliothek Übersetzungen eines weiteren Autors – August von Kotzebues (1761–1819)⁸ – zugeschrieben werden. Dieser wiederum hatte bereits im

4 Trediakovskij 2009: 18–51.

5 Hier zitiert nach der 4. Auflage: Bajbakov 1790.

6 Vgl. dazu D. D. Blagoj: Gavriila Romanovič Deržavin. In: Deržavin 1957: 5–72.

7 Die Erörterung wurde erstmals in Fragmenten in Band 2 (1811), Band 6 (1812) und 14 (1815) der periodischen Ausgabe *Čtenie v besede ljubitelej russkogo slova*. 19 Bde. SPb. 1811–1815 abgedruckt.

8 August Friedrich Ferdinand von Kotzebue – ein ausgebildeter Jurist und sehr populärer Autor von Gedichten, Romanen und Schauspielen (u.a. *Demetrius, Zar von Moskau*, 1782) – wurde im Jahr 1781 als Privatsekretär des Generals Bauer nach St. Petersburg berufen, später zog er nach Reval und

Jahr 1793 Deržavins Felica-Zyklus sowie weitere Oden und Sendschreiben ins Deutsche übertragen (Deržavin 1793). Auch der Batteux-Text ist mit einer Widmung an Deržavin versehen, in der Stepanov ihm die Eigenschaften Eifer, Aufrichtigkeit⁹ und Herzensgüte zuschreibt:

Он труд и правоту всему предпочитает
Благотворением сердца приобретает.¹⁰

Eine andere Übersetzung von Dmitrij Aleksandrovič Obleuchov (1790–1827) mit dem Titel *Načal'nye pravila slovesnosti g. abbata Batte* (Obleuchov 1806/1807) wurde mithilfe der deutschen Übersetzung mit Anmerkungen Karl Wilhelm Ramlers (Ramlar 1806–1807) angefertigt. Die Übersetzungen Obleuchovs – eines ursprünglich studierten und promovierten Mediziners der Moskauer Universität – waren zu seinen Lebzeiten recht bekannt, als Druckausgabe liegen heute lediglich eine Versübertragung der ersten Ekloge Vergils¹¹ sowie die vierbändige Übertragung Batteuxs vor (Davidovič 1905: 7).

Sämtliche aufgeführten poetologischen Werke entsprechen jedoch nicht den Vorstellungen und Ansprüchen Buninas als Rhetorikerin. Als Gegenentwurf zu Bajbakov – und ansatzweise auch zu Batteux – wendet sie sich mit ihrer gekürzten Übersetzung an junge Mädchen mit mangelhaften Fremdsprachenkenntnissen und ohne literarische Vorkenntnisse, die das Original nicht lesen können oder denen die dortigen Regeln zu ausführlich und kompliziert erscheinen. Deshalb legt die Autorin alle relevanten Definitionen in gekürzter und vereinfachter Form dar, unterlegt diese mit besten russischen Beispielen und fügt eine russische Verslehre an.

Lyrische Poesie: Bajbakov vs. Batteux und Bunina

Die Poesie wird nicht wie bei Bajbakov nach der Erzählperspektive, sondern nach wirkungsethischen Prinzipien klassifiziert. Während Batteux eine Vierteilung der Literatur vornimmt (1. erzählende, 2. dramatische, 3. lyrische, 4. didaktische Poesie), ergänzt Bunina diesen Kanon um eine separate Betrachtung der epischen Poesie. Im Folgenden wird vorrangig die lyrische Poesie mit der Ode als Hauptgattung betrachtet.

Diese ist entwicklungsgeschichtlich eng mit den musikalischen Gattungen (pesn', gimn, kant, difiramb) verknüpft:

Weimar. Nach dem Tod seiner ersten Frau (1790) begann für ihn eine unstete Reise an verschiedenste Orte (Paris, Mainz, Reval, Friedenthal (Estland), Wien, Weimar, Jena, Berlin, Königsberg). Bei einer Russlandreise im Jahr 1800 gelangte er wegen des Verdachts auf Jakobinertum kurzzeitig in sibirische Gefangenschaft und setzte im Anschluss daran seine Reise durch Europa fort (Weimar, Berlin, Paris, Italien, Königsberg, Reval). Der Russlandfeldzug Napoleons brachte ihn im Jahr 1813 kurzzeitig zurück in russische Dienste, er verfasste im Hauptquartier des Grafen Wittgenstein das „Russisch-deutsche Volksblatt“. Im Jahr 1819 wurde Kotzebue in Mannheim ermordet. Vgl. dazu Giesemann 1971 sowie den Artikel „Von Kotzebue“ in: Recke/Napiersky 1829: 507–540.

⁹ Zur ‚Aufrichtigkeit des Panegyrikers‘ vgl.: Klein 2010 (2010).

¹⁰ Vgl. dazu den Katalog der Russischen Staatsbibliothek (Rossijskaja Gosudarstvennaja biblioteka) in Moskau: <http://www.rsl.ru/ru/root3444/root34447241/>.

¹¹ Sie wurde publiziert in *Drug prosveščentija* 3 (1805). S. 105–110.

Лирическая поэзия была некогда определена для пения и получила название свое от лиры, кою древние сопровождали голоса поющих. Слово ода означает: пение, песнь, и следовательно доказывает тесную связь, которая находится между одой и музыкой; почему Лирическая Поэзия есть не иное что, как изображение чувствований посредством размеренных по музыке стихов, для пения удобных. (Bunina 1808: 83)

Während Batteux allen Gattungen das aristotelische Prinzip der ‚Nachahmung der Natur‘ zugrunde legt, wird dieses in der lyrischen Poesie außer Kraft gesetzt. Die Ode ist indes Ausdruck der wirklichen Empfindungen des Herzens, was sie zur allervollkommensten Gattung macht. In ihr werden alle wichtigen – heroischen (= pindarische Oden), geistlichen (= Hymnen, Lobgesänge), erhabene Empfindungen auslösenden Themen (= philosophische und anakreontische Oden) – verarbeitet.¹²

Ihre Struktur ist kreisförmig: Den höchsten Punkt stellt der kühne, begeisterte Eingang dar, zu dem der Leser am Ende erneut geführt wird. Danach folgt ein Text von mittlerer Länge, der sich durch einen Wechsel von Gedankensprüngen („upušćenie“) und Abschweifungen zu allgemeinen Wahrheiten und Zügen aus der Historie („otstuplenie“) auszeichnet. Eine Verbindung wird mittels der Einheit der Empfindungen (Freude, Bewunderung, Feuer und Trunkenheit) hergestellt.

Das Prinzip der Empfindungen wird von Bunina zur Definition und Legitimation jeglicher Autorschaft – männlicher wie weiblicher – genutzt:

Повествовательная и Драмматическая [поэзия] не могли произойти иначе, как от совокупления некоторого числа людей; Лирическая же напротив, будучи изливанием сердечных движений, не имеет ни малейшего к обществам отношения. Никакое сильное ощущение не может долго таиться во внутренности человека; ибо существенное качество страстей состоит в желании обнаружиться. Радость, удивление, горесть, страх, одним словом: каждое чрезмерное движение сердца заставляет нас прибегать к словам даже и тогда, когда никто им внимать не может; и сия странная потребность души свойственна природе каждого. (Bunina 1808: 114)

Die Ode steht dabei in enger Beziehung zur epischen Poesie:

1. [поэма] описывает одни дела славных мужей, а [ода] всякие вещи, 2. Ода не сочиняется стихом шестистопным, однакож в сочинениях г. Ломоносова есть Ода, героическим стихом писанная; 3. в сей Пиит говорит один не приводя других лиц или хотя и делает сие; но собственно, и как бы в восхищении некоем; а там прямо говорит о себе и приводит других; Поэма героическая есть постранное сочинение, разделенное на песни; она могла бы называться частью оныя. (Vajbakov 1790: 47)

12 Aufgrund der empfindsamen Thematik wird der ungestümen, stürmischen Ode die Elegie untergeordnet, die inhaltlich jedoch auf zärtliche und melancholische (Liebes-)Klagen eingeschränkt wird.

In Abhängigkeit von der jeweiligen Perspektive ordnen Bajbakov, Batteux und Bunina das Epos verschiedenen Bereichen zu:

- Bajbakov geht von der Erzählperspektive (sowohl der Dichter als auch andere Figuren sprechen) aus und ordnet es im Bereich der gemischten Gattung ein.
- Batteux betrachtet das Heldengedicht als poetische Erzählung einer oder mehrerer wunderbarer Handlungen mit einem wahrscheinlichen realen, erahnten oder fiktiven Hintergrund und ordnet es der erzählenden Poesie zu;
- Bunina widmet der epischen Poesie ein gesondertes Kapitel. Damit unterstreicht sie den hohen Stellenwert der Gattung, die auf Russisch erstmals mit Cherskovs *Ros-sijada* (1779) vollständig realisiert wurde. Der theoretischen Darlegung Buninas folgte ungeachtet dessen (ebenso wie bei Sumarokov) keine praktische Umsetzung der Gattung.

Während Bajbakov auf die Bindung des Alexandriners an das Poem und wenige Oden Michail Vasil'evič Lomonosovs (1711–1765) verweist, vermerkt Bunina bereits dessen Verwendung in Tragödien, Komödien, Episteln, Elegien, Idyllen, Eklogen, Satiren, Inschriften und fast allen didaktischen Werken (Bunina 1808: 148). Einen maßgeblichen Anteil an dieser Entwicklung hatte Sumarokov.

Westliche Musterautoren vs. russisches Epochenbewusstsein

Boileaus Lehrgedicht *L'Art poétique* (1674) präsentiert ebenso wie Batteuxs *Cours de belles lettres* (1747/48) einen Kanon aus klassisch antiken und französischen Autoren der Neuzeit. Als Musterautoren der lyrischen Poesie nennt Boileau im Vierten Gesang: Pindar (518–440 v. Chr.), Horaz (65–8 v. Chr.), François de Malherbe (ca. 1555–1628) und Jean Racine (1639–1699). Batteuxs Kanon wird zusätzlich um Anakreon (ca. 575–490 v. Chr.), Malherbes Schüler Seigneur de Racan (1589–1670) und Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) erweitert.

Bei Aleksandr Sumarokov, der zu Beginn des russischen Klassizismus in der Versepistel „O stichotvorstve“ (1748) die „Situation eines literaturgeschichtlichen Anfangs“ beschreibt, ergibt sich ein ähnliches, aus klassizistischer Sicht tolerantes Verhältnis zu antiken, französischen und anderen europäischen Dichtern, gleichzeitig aber ein äußerst kritischer Umgang mit russischen Vorgängern (Klein 1990: 264–267). Mustergültig sind in den lyrischen Gattungen: Horaz, Malherbe sowie der deutsche Poet Johann Christian Günther (1695–1723), dessen Bewunderer Lomonosov (vermutlich aus taktischen Gründen; Klein 1990: 264) als einziger Vertreter der russischen Dichtung benannt wird (Rammelmeyer 2000: 325).

Im Unterschied dazu führt Bajbakov den in den 1760er Jahren in Russland fixierten Kanon auf: im Bereich der lyrischen Poesie Lomonosov mit seiner jambischen Übertragung der „Oda gos. Russo na fortunu“ (1759); namentlich erwähnt werden: Sumarokov, Cherskov, Vasilij P. Petrov (1736–1799) und Vasilij I. Majkov (1728–1778).

Nur circa drei Jahrzehnte später präsentiert Bunina einen stark überarbeiteten Katalog musterhafter Autoren, zu dem Dichter wie Lomonosov, Dmitriev, Elizaveta Cherskova (1737–1809), Jakov B. Knjažnin (1740–1791) und allen voran Gavril R. Deržavin zählen. Im Folgenden soll jener Autorenkanon näher betrachtet werden.

Auf der Suche nach einem besonderen Weg: Deržavin

An oberster Stelle der Literaturauswahl führt Bunina das Werk Deržavins an, das sie aufgrund der meisterhaften Umsetzung des Regelwerks als besonders geeignet betrachtet:¹³

Предавшись обваражающей силе, кою каждое творение сега Пиита увлекает за собой читателя, легко можно забыть и переписать их все; но делать выбор, признаюсь – было для меня весьма затруднительно. (Bunina 1808: 92).

Сколь ни обширны все сии правила; но читая бессмертные сочинения Гавриила Романовича Державина, юношество увидит с какою удобностью великий Поэт может соглашать их с целью своего предприятия. (Bunina 1808: 104)

Infolgedessen stellt sie drei aufeinanderfolgende Texte in voller Länge vor, an erster Stelle die Ode „Bog“ (1784). Diese hatte dem Dichter zu weltweiter Berühmtheit verholfen.¹⁴ Thematisch wird darin die 1743 von Lomonosov (Lomonosov 1986: 205–206) und 1769 von Cheraskov (Cheraskov 1961: 97–98) aufgeworfene Frage nach der Existenz und Größe des Schöpfers und der sich daraus ergebenden Position des Menschen aufgeworfen.

Eingangs wendet sich der Sprecher in der vertrauten Du-Form an das Lobobjekt Gott („О Ты!“), der in trinitarischer Form als 1. der unendliche Raum („пространством бесконечный“), 2. der in der Materie Lebende sowie („живый в движеньи вещества“) 3. der ewige Fluss der Zeit („теченьем времени превечный“) definiert wird. Es wird nun – in der Vergangenheitsform – die Unerreichbarkeit Gottes betont („Кого никто постичь не мо!“), der sich auch der gebildete Aufklärer („ум высокий“, „духи просвещенны“) und Wissenschaftler, der in die Tiefen des Ozeans vorgedrungen ist und Planeten, Sonnen, Welten und Himmelskörper erfasst hat, beugen muss:

Не могут духи просвещенны
От света Твоего рожденны,
исследовать судеб Твоих;
Лишь мысль к тебе взнестись дерзает, –
В Твоем величьи исчезает,
Как в вечности прошедший миг. (Deržavin 1864: 197)

Zur Repräsentation des unerreichbaren, unbegreiflichen und unergründlichen Gottes ruft Deržavin nun die alttestamentarische Schöpfungsgeschichte (1. Mose 1, 1–5) auf (vgl. Crone 1998: 1).

13 Literarisch hatte Bunina bereits in dem Gedicht „Sumerki“ (1806) Deržavins Stil nachgeahmt und den Dichter gewürdigt, nachfolgend wird dessen Position in einer Widmung („Gavriilu Romanoviču Deržavinu“, 1814) und einem Gespräch („Razgovor meždu Apollonom i muzuju bednogo stichotvorca“, 1819) thematisiert.

14 Es folgten Übersetzungen in die deutsche, englische, französische, griechische, italienische, japanische, lateinische, polnische, schwedische, spanische sowie tschechische Sprache. Vgl. dazu u.a.: Klein 2004; Klein 2014; Levickij 1995.

Хаоса бытность довременну
 Из бездн Ты вечности воззвал,
 А вечность, прежде век рожденну,
 В себе самом Ты основал.
 Себя собою составляя,
 Собою из себя сияя,
 Ты свет, откуда свет истек.
 Создавый все единым словом,
 В твореньи простираясь новым,
 Ты был, Ты есь, Ты будешь век.¹⁵ (Deržavin 1864: 196–197)

Das Bild Gottes wird weiter ausgebaut: Auf linearer Ebene als ‚Kette der Wesen‘ („ты цепь существ вмещаешь“) dargestellt, verbindet das ‚oberste Wesen der Ewigkeit‘ aus zyklischer Sicht den Ursprung mit der Gegenwart und Zukunft („Конец с началом сопрягаешь.“). Eine Aneinanderreihung attributierter Lichtmetaphern veranschaulicht – ähnlich wie bei Lomonosov, Cheraskov und in Barthold Heinrich Brockes‘ (1680–1747) Gedicht „Das Firmament“ (1721) – die Größe Gottes im Vergleich zum Firmament (Dehne 2005: 250).

Tabelle: Die metaphorische Darstellung Gottes

	Lichtmetaphern	Metaphern für das Firmament
mit Gott verglichenes Objekt	миллионы светил, животворящи лучи, огненны лампы, громады кристалей, сонм златых кипящих волн, горящие эферы, светящие миры	вся твердь
= im Vergleich zu Gott	как ночь пред днем	как капля, в море опущенна

Die Perspektive wandert nun zum Menschen, und die Frage nach seiner Position im Universum wird aufgegriffen. Während Lomonosovs Argumentation in Zweifeln endet („Скажите ж, коль велик творец?“), beantwortet Cheraskov die Frage nach der Nichtigkeit des Menschen mit der Handlungsdirektive eines aufgeklärten Freimaurers (vgl. Schenk 1972: 50; Lauer 1979):

¹⁵ Die expressive Schlusssequenz der Strophe stellt dabei eine Direktübersetzung aus Friedrich Gottlieb Klopstocks (1724–1803) Ode „Der Erbarmer“ („Du warest, du bist, wirst sein!“; 1759) dar, die über Knjažnins „Stansy Bogu“ („Ты был, Ты есь и вечно будешь“; 1780) ihren Weg in die russische Literatur fand (vgl. die Anmerkungen Jakov K. Grotts in der zitierten Ausgabe).

Такие тайны сокровенны
 От рассужденья моего;
 Но то я знаю, что содетель
 Велиг любити добродетель. (Cheraskov 1961: 98)

Deržavin geht einen ganzen Schritt weiter und reflektiert die Frage „И что перед Тобою я?“ in vier Phasen. Während der Vergleich wegen seiner Kühnheit anfangs mit „nichts“ („А я перед Тобой – ничто!“) beantwortet wird, dienen die Attribute der menschlichen Seele, des Verstandes, Herzens und Geistes (= leben, wahrnehmen, schweben, fühlen, denken, begreifen, reflektieren) nachfolgend als Beweis für die Existenz Gottes, wodurch im Umkehrschluss der Wert des Menschen angehoben wird:

Ничто! – Но жизнь я ощущаю,
 Несытым некаким летаю
 Всегда пареньем в высоты;
 Тебя душа моя быть чает,
 Вникает, мыслит, рассуждает:
 Я есмь – конечно есь и Ты!

[...] Ты есь – и я уж не ничто! (Deržavin 1864: 200)

In Anlehnung an das Bild Gottes als ‚Kette der Wesen‘ erscheint nun der Mensch als Bindeglied zwischen den Welten und Wesen und ist am Ende der körperlichen und am Anfang der geistigen Schöpfung platziert. Der Konflikt zwischen Tod und körperlichem Verfall („Я телом в прахе истлеваю“) einerseits und der Unsterblichkeit des Geistes durch Religiosität und der „Allmacht des menschlichen Verstandes“¹⁶ andererseits („Умом громам повелеваю“) erreicht in dem Ausruf „Я царь – я раб, я червь – я Бор!“ seinen Höhepunkt.

An dieser Stelle bricht die Ode jedoch nicht ab, stattdessen wird die anfänglich in Frage gestellte Unerreichbarkeit Gottes mit dem Ausruf „Неизъяснимый, Непостижный!“ bestätigt. Gleichzeitig wird der zweifelnde Mensch im Verlauf der lyrischen Betrachtung aus dem Zustand der Verzweiflung („Ich bin ein Nichts!“), über Phasen des wachsenden („Ich bin schon nicht mehr nichts!“) und übersteigerten Selbstbewusstseins („Ich bin ein König, ein Knecht, ein Wurm, ein Gott!“) zur religiösen Erkenntnis geführt:

Отколе происшел? – безвестен,
 А сам собой я быть не мог.
 Твое создание я, Создатель!
 Твоей премудрости я тварь,
 Источник жизни, благ податель¹⁷,

¹⁶ Zapadov 1983, zitiert nach: http://az.lib.ru/d/derzhawin_g_r/text_0090.shtml (Stand: 25.12.2014).

¹⁷ Die Sequenz „Источник жизни, благ податель.“ ist ebenso wie „Ты был, Ты есь и вечно будешь.“ Кнјаџнин „Stansy Bogu“ aus dem Jahr 1780 entlehnt, das ebenfalls das Verhältnis des Menschen zu Gott diskutiert und gegen den Unglauben des Menschen polemisiert. Stanzen geistlichen Inhalts sind

Душа души моей и царь!
 Твоей то правде нужно было,
 Чтоб смертну бездну преходило
 Мое бессмертно бытие,
 Чтоб дух мой в смертность облачился
 И чтоб чрез смерть я возвратился,
 Отец! в бессмертие Твое. (Deržavin 1864: 200–201)

Neben einem abschließenden Bescheidenheitstopos liefert die letzte Strophe die Trost bringende Lösung: Sich verlierend in der göttlichen und menschlichen Verschiedenheit besteht seine Aufgabe vor Gott darin, Tränen der Demut, Freude und Dankbarkeit zu vergießen:

Я знаю, что души моей
 Воображения бессильны
 И тени начертать Твоей;
 Но если славословить должно,
 То слабым смертным невозможно
 Тебя ничем иным почтить,
 Как им к Тебе лишь возвышаться,
 В безмерной разности теряться
 И благодарны слезы лить. (Deržavin 1864: 203)

Die darauf folgenden Verse Deržavins resultieren aus den vergeblichen Versuchen des Dichters, Landschaften und Naturereignisse in Anlehnung an Batteuxs ‚Prinzip der Naturnachahmung‘ detailgenau zu beschreiben und zum Leben zu erwecken und dabei ähnlich schöne und prachtvolle Wortgruppen wie Lomonosov zu kreieren (Zapadov 1958: 168–170):

Хотев парить, не мог выдерживать постоянно, красивым набором слов, свойственного единственно российскому Пиндару велелепия и пышности. А для того с 1779 г. избрал он совсем особый путь, будучи предводим наставлениями г. Батте и советами друзей своих: Н. А. Львова, В. В. Капниста и И. И. Хемницера, подражая наиболее Горацию. (Deržavin 1871: 443)

Der Dichter entfernt sich dabei von der normativen Ästhetik des Klassizismus und vermischt gattungsspezifische Elemente im Bereich der Thematik, des Stils und der Bilder,¹⁸ die den Beginn eines eigenen poetischen Stils mit vorromantischen Zügen markieren und gleichermaßen eine Rückkehr zu den anfänglichen, freier auslegbaren ästhetischen Richtlinien Trediakovskijs darstellen (Levickij 1996: 48).

dabei laut Bunina der Ode häufig sehr nah, erfordern jedoch nicht denselben Grad an Unordnung, Begeisterung und Ausschweifungen (Bunina 1808: 112).

18 Das Verfahren wird von Michail N. Murav'ev als ‚pereputaž‘ bezeichnet; vgl. dazu Rossi 1997: 284–286.

Die Überschrift „Na roždenie v severe porfirorodnogo otroka v kotoroj solnce načinaet vozvrat svoj ot zimy na leto“ (Deržavin 1864: 81–86; Titel in der Übersetzung Kotzebues: Wiegenlied des im Norden im Purpur gebohrnen Knaben am 12ten December 1777, als die Sonne ihre Rückkehr vom Winter zum Sommer antrat, 1779) verweist zwar auf die Gattung der feierlichen Ode (Anlass ist die Geburt Aleksandr Pavlovičs im Jahr 1777.). Deržavin hat die Verse jedoch im Bereich der anakreontischen Verse eingeordnet.¹⁹ Die Versstruktur ist experimentell: Die zweiundneunzig nicht strophischen Verse sind im vierfüßigen Trochäus geschrieben und bilden einen Kreuzreim mit weiblicher und männlicher Kadenz.

Eine Neuerung ist die Einführung bzw. Abänderung bekannter mythologischer Figuren, die im weiteren Verlauf zu Stereotypen der Romantik werden (Zapadov 1983). Deržavin bildet erstmals eine russische Winterlandschaft ab, die mittels der Figur des Nordwinds Boreas aufgerufen wird. Die ursprünglich schon bei Homer und Ovid vorhandene Figur wurde über Lomonosovs Tragödien, Oden, die „Epistel über den Nutzen des Glases“ sowie das unvollendete Poem „Petr Velikij“ als geflügelter, Schnee und Eis bringender Windgott fixiert. Deržavin malt indes ein typisch russisches Bild: Der mächtige, alte Boreas erinnert mit seinem kahlen Bart, den weißen Haaren und kalten, grausamen Händen an den bösen Alten aus einem russischen Volksmärchen (Serman 1967: 40–41). Sein Wirken versetzt die Natur in einen eisigen Zustand, die Tiere des Waldes erzittern, sogar die Satyrn und Nymphen (hier nach bäuerlicher Art vor dem Feuer die Hände wärmend und in einer russischen Izba sitzend) scheinen vor Kälte erstarrt (Zapadov 1983).

Unmittelbar mit der Geburt des „im Purpur geborenen“ Alexander stellt Boreas voller Wut sein Brüllen ein, und der nützliche Wind Zephyr vertreibt den Winter: Beim ersten Blick des Säuglings erwacht der Frühling, beim ersten Schrei spielt die Lyra einen feierlichen Gesang, beim ersten Handgriff ergreift es das ihm zuge dachte Zepher. Ein Donner schlag ertönt, und das lyrische Ich erkennt den Schicksalspalast sowie die göttliche Bestimmung des Knaben. Nun steigen – motiviert von der leichten Poesie Frankreichs und Charles Perraults Märchen vom Dornröschen (Zapadov 1983) – Genien in hellen Kleidern vom Himmel hernieder, um dem Knaben Tugenden in die Wiege zu legen: den Donner für zukünftige Siege, die Künste und Wissenschaften zur Zierde der Erde, Überfluss und Reichtum, den Glanz des Purpurmantels, Vergnügen und Annehmlichkeiten, Ruhe und Frieden, körperliche und geistige Schönheit, himmlischen Scharfblick, Verstand und einen hohen Geist. Der letzte Genius, der im Knaben die Tugend erweckt, spricht einen bedeutungsvollen Appell an den zukünftigen Herrscher:

Будь страстей Твоих владетель,
Будь на троне человек! (Deržavin 1864: 84)

Jene Formel des ‚menschlichen Herrschers‘ erscheint später mehrfach in abgeänderter Form, so z.B. in Karamzins Ode anlässlich der Krönung Alexanders I. Dort tritt der lyrische Sprecher nicht wie bei Deržavin als lyrisches Ich auf, verweist aber über Klio, die griechische Muse der Geschichtsschreibung, auf seine eigene Person und verkündet Russland:

¹⁹ Vgl. dazu die Anmerkungen Jakov K. Grots in: Deržavin 1864: 82.

„У вас на троне — человек!“ (Karamzin 1966: 268). Eine weitere Krönungsode aus dem Jahr 1801 liegt von Anna A. Volkova (1781–1834) vor. Diese ist formal und inhaltlich an Deržavins feierlicher Ode ausgerichtet, sie bezeichnet den Monarchen ebenso als menschlichen Zaren, der „на троне пышно не забудет, что он и царь и человек“ (Volkova 1807: 12; hinzuweisen ist an dieser Stelle auf den Begriff der ‚pyšnost‘, die im Klassizismus direkt auf die erhabene Ode verwies und nun gegen das Postulat der ‚Menschlichkeit‘ ausgetauscht wird). Die Dichterin ruft – beeinflusst von der eigenen Not durch die Pflege des erblindeten Vaters und dessen Tod im Jahr 1806 und ein Jahr vor Erscheinen der Gedichtsammlung – wie Deržavin in „Vlastiteljam i sudijam“ (1780) – zum Mitleid mit Witwen und Waisen auf:

Когда пристанища лишенным
Скитающимся сиротам,
Под игом бедства изнуренным
Убогим старцам и вдовам,
Десницу щедрю простирая
Пути к отраде отверзая
Их новой жизнью даришь,
Даешь жилище, хлеб, одежду,
Давно погибшую надежду
В их горестных сердцах живишь. (Volkova 1807: 15–16)

Der Appell an die Menschlichkeit wird in Deržavins Versen erweitert, die hoch in den Lüften fliegenden Genien fassen seine Tugenden zusammen, wobei insbesondere Bilder wie „der Untergebenen Vater“, „vorbildlicher Monarch“ und „Trost der Herzen“ zu zukünftigen Schablonen werden:

Дар младенцу он избрал!
Дар, всему полезный миру!
Дар добротам сей венец
кто приемлет с ним порфиру,
Будет подданным отец.
Будет – и судьбы гласили –
Он Монархам образец!
Лес и горы повторили:
Утешением сердец! (Deržavin 1864: 84–85)

Die Reaktion des Volkes auf den gütigen Monarchen fällt dementsprechend aus: Die Untergebenen schließen den Knaben in die Arme und lieblosen ihn, durch ihre Liebe wächst das Kind zu einem schönen, heldenhaften Herrscher an. Abschließend werden wohlwollende Wünsche an den Monarchen und dessen Mutter ausgesprochen:

Возрастай, дитя прекрасно!
Возрастай наш полубог!
Возрастай уподобляясь

Ты Родителям во всем;
С их ты матерью равняясь,
Соравняйся с божеством! (Deržavin 1864: 86)

Deržavins Gedicht „Ključ“ (Deržavin 1864: 77–80; Titel in der Übersetzung Kotzebues: Die Grebenevskische Quelle, 1779) ist in zehn Strophen gegliedert, die im vierfüßigen Jambus geschrieben sind. Die Strophen sind jedoch nicht wie im Prätex des Horaz („O fons Bandusiae“)²⁰ in Vierteiler gegliedert: Bei Deržavin beinhaltet der Blankvers der fünften Zeile (Reimschema AbAbX) Schwerpunktaussagen des Gedichts und unterbricht – ähnlich wie eine reißen Quelle – den gewohnten Lese-Rhythmus.

Das Gedicht entstand anlässlich der Veröffentlichung der „Rossijada“ von Cheraskov im Jahr 1779. Die Überschrift verweist 1. auf Grebenevo: den Aufenthaltsort Cheraskovs, an dem er acht Jahre lang an dem Epos gearbeitet und mehrmals Besuch von Deržavin empfangen hatte²¹, sowie 2. auf das in der klassischen Ode aufgerufene allegorische Bild der (Kastalischen) Quelle, deren Wasser dichterische Inspiration verleihen soll.

Erstmals in der russischen Literatur werden jedoch nicht der Dichter oder sein Werk, sondern die Natur selbst zum Lobobjekt. Das lyrische Ich zeichnet ein poetisches Bild von der tönenden, klaren Quelle, die Felder und Wiesen trinkt. Mittels des ‚Parnie‘ (ursprünglich ein klassisches Verfahren in der feierlichen Ode) erhebt sich der Geist des Dichters zum Lobpreis der Quelle in die Höhe:

Так мой к тебе стремится дух,
Желаньем петь тебя горящий. (Deržavin 1957: 84)

Es folgt eine Naturbeschreibung im Verlauf eines Tages. Die Elemente „холмы“, „рощи“, „тишина“, die in der sentimental und vorromantischen Literatur schablonenartig auftreten werden, erhalten durch die Verknüpfung mit Adjektiven wie „бледный“, „дремлющий“ hohe Bildhaftigkeit (Zapadov 1983).

In der siebten Strophe wechseln Zeit und Thema, der Dichter stellt nun den Bezug zu Cheraskov als einziger leuchtender Stern am Himmel („А ты один, шумя, сверкаешь!“) her. Voller Neid erkennt er die Einzigartigkeit desjenigen an, der Wasser aus der Quelle der Inspiration getrunken hat und nun mit den Lorbeeren des Parnass geschmückt ist. Der Dichter bittet um Inspiration für sich selbst, um die lyrische Stimme auf die Strömung der Quelle einzustimmen und sich mit seinen Liedern dem hohen Vergleich stellen zu können. Dies ist gleichermaßen ein Bekenntnis zur Naturlyrik wie eine Abkehr von der hohen Materie.

In der abschließenden Strophe wird die Inspiration des Dichters, die im Klassizismus hinter Gelehrsamkeit, Regelmäßigkeit und Nachahmung stand, an die oberste Stelle gestellt und ein weiteres Mal gepriesen:

20 Elemente aus Deržavins Gedicht werden später von Semen S. Bobrov in der „Oda k Blanduzskomu ključu. Iz Gorac<ija> s lat<inskogo> (1787) verarbeitet. Vgl. dazu Levickij 1996: 60.

21 Vgl. dazu die Anmerkungen Jakov K. Grots in Deržavin 1864: 78.

Да честь твоя пройдет все грады,
 Как эхо с гор сквозь лес дремуч:
 Творца бессмертной Россиады,
 Священный Гребеневский ключ,
 Поил водой ты стихотворства. (Deržavin 1957: 85)

Der russische Pindar: Lomonosov

Im Anschluss führt Bunina eine panegyrische Ode Lomonosovs mit dem Titel „Na den’ vosšestvija na vserossijskij prestol“ (1746) an. Deren Form in zehnzeiligen Strophen war ursprünglich von Jacob Stählin (1709–1785) und Gottlob Friedrich Wilhelm Juncker (1703–1746) übernommen worden und stieg mit Lomonosov zur klassischen russischen Odenstrophe auf. Bunina hebt hervor, dass die Ode ungeachtet des Zeitunterschiedes und der Einführung fremder Wörter nicht an Schönheit eingebüßt hat und reich an poetischen Ausschweifungen, klangvollen Wendungen und starken Metaphern ist (Bunina 1808: 112).

Eröffnet wird Lomonosovs Ode mittels des ‚Parenie‘:

На верх Парнасских гор прекрасный
 Стремится мысленный мой взор, [...]
 Там холмы и древа зывают
 И громким гласом возвыщают
 До самых звезд Елисавет. (Lomonosov 1986: 105)

Aus der Sicht Gottes – hier erscheint er in doppelter Funktion als 1. Schöpfer der Welt (‚создатель света‘; vgl. dazu Bucharkin 1996) und 2. des Friedens – lebt das russische Volk in Dunkelheit, Leid und Kränkung. Wie auch in der Schöpfungsgeschichte ruft er: „Да будет свет“. Dieser Wunsch findet mit der Inthronisierung Elisabeths (1742) Erfüllung:

И бысть! О твари обладатель!
 Ты паки света нам создатель,
 Что взвел на трон Елисавет. (Lomonosov 1986: 107)

Ihre Herrschaft als Tochter Peters I. garantiert die Fortsetzung seiner Heldentaten, der Staatsstreich von 1741 wird dabei von Gott als der Übergang von der Nacht zum Tag, als Befreiung aus der Finsternis und des Chaos legitimiert und vom Dichter mythologisiert:

Я духом зрю минувше время:
 Там грозный слится исполин
 Рассыпать земнородных племя
 И разрушить природы чин!
 Он ревом бездну восмущает,
 Лесисты с мест бугры хватает
 И в твердь сквозь облака разит.
 Как Этна в ярости дымится,
 Так мгла из челюстей курится
 И помрачает солнца вид. (Lomonosov 1986: 107)

Anhand von Lichtmetaphern wird nun ein optimistisches Zukunftsbild entworfen:

Но, о прекрасная планета,
 Любезное светило дней!
 Ты ныне, чрез пределы света
 Простерши блеск твоих лучей,
 Спасенный север освещаешь
 И к нам веселый вид склоняешь,
 Взирая на Елисавет
 И купно на ее доброты:
 От ней текут на всех щедроты,
 Как твой повсюду ясный свет. (Lomonosov 1986: 107–108)

Trotz der Zweifel des Dichters an der Bewältigung des Gegenstandes wendet er sich abschließend erneut an den Schöpfer und beschreibt seine Wünsche und Erwartungen an die Herrschaft Elisabeths am Beispiel eines mächtigen Flusses:

«Поддай, о сильно божество!
 Да узрят многих лет округи
 Ее к Отечеству заслуги
 И светло днешне торжество.
 Да возрастет ее держава,
 Богатство, счастье и полки
 И купно дел геройских слава,
 Как ток великия реки
 Чем дале бег свой простирает,
 Тем больше вод в себя вмещает
 И множество градов поит;
 Разлившись, на поля восходит,
 Обильный ток на них наводит
 И жатвы щедро богатит». (Lomonosov 1986: 110)

Kleinere lyrische Gedichte: die Stanze

Schließlich verweist Bunina in ihrer Rhetorik auf die moderne Stanze, die inhaltlich und versifikatorisch kürzer, weniger erhaben und zarter als eine Ode gestaltet ist, und nennt exemplarisch erneut Texte mit Referenz zu philosophisch-religiösen Prätexten (Bunina 1808: 110).

In Dmitrievs „Stanzen“ (1805; Dmitriev 1967: 352) wird das Glück thematisiert, mit denen er den Vergleich zu Chvostovs vorab erschienener Übersetzung „Pesenka. Podražanie francuzskoj“ (1805) antrat (Vacuro 1989: 152). Das Gedicht ist in vier Strophen mit Kreuzreim gegliedert. Der Alexandriner wie auch der Name Klimena (in einer anderen Fassung: Klarissa) verweisen auf die leichte Poesie, insbesondere auf die Liebesthematik der Ekloge. Die letzte Zeile wiederholt dabei die Aussage „Я счастлив был“: Dieses erlebte der

Dichter in den Kindertagen, den zauberhaften Tagen der ersten Liebe, im Moment des gemeinsamen Glücks vor der Enttäuschung, in der er zur Feder griff.

Auf Dmitrievs „Stanzen“ folgen Verse Elizaveta Vasil'evna Cheraskovas (der dichten- den Ehefrau Cheraskovs, Pseudonym: E. X--a):

Взирая на поля, на злачные луга,
 На рощи, на цветы, на холмы и на горы,
 На тихой ток реки, на желтые берега,
 Везде приятность зрю, куда ни кину взоры.
 Спокойный, кажется, всему назначен век:
 Вдыхает и грустит лишь только человек.

В восходе солнечном небесный зрится царь;
 Он жизнь дает всему, и все одушевляет;
 С веселием его встречает каждая тварь:
 Единой человек смущенной вид являет;
 С началом дня его начнутся суеты.
 Страдаешь, человек, в природе только ты! (Cheraskova 1796: 70–71)

Zu Beginn der „Stansy“, bestehend aus fünf sechszeiligen Strophen im sechsfüßigen Jambus mit dem Reimschema aBaBcc, liefert sie (wie Deržavin in „Ključ“) eine Naturbeschreibung zu verschiedenen Tageszeiten: der Morgen ist der Herrlichkeit Gottes gewidmet („небесный царь“), während sich der stets unzufriedene Mensch am Abend die Frage nach seinem Sinn stellt: „Чтож значит человек, в пространном мире сем“. Cheraskova erinnert damit an die Sinnfragen Lomonosovs und Cheraskovs sowie an Deržavins Vorstellung von Gott als dem unendlichen Raum („пространством бесконечный“). Im Unterschied zu der unsicheren Antwort Lomonosovs, der aufgeklärten Position Cheraskovs und der christlich-heidnischen Vorstellung Deržavins (vgl. Uspenskij 1996) verweist sie optimistisch auf das kommende Glück des Menschen. Dabei knüpft sie nicht an die klassische Vorstellung vom ‚goldenen Zeitalter‘ (‚золотой век‘) an, sondern verweist auf ein ‚neues Zeitalter‘ (другой век)²²:

Что ж значишь, человек, в пространстве мира сем?
 Подвластно все тебе, но ты всегда вдыхаешь,
 Не утешаешься в Природе ты ничем;
 Желаний, чувств своих ничем не насыщаешь.
 Конечно, для тебя другой настанет век,
 Где будешь ты велик и счастлив, человек! (Cheraskova 1796: 72)

Abschließend geht Bunina auf Stanzen geistlichen Inhalts ein, die ihr zufolge der Ode häufig sehr nah sind, jedoch nicht deselben Grad an ‚schöner Unordnung‘, Begeisterung und Ausschweifungen erfordern (Bunina 1808: 112). Es folgen Knjažnins „Stansy Bogu“

22 Vgl. dazu: Göpfert 2007; Stepanov 2010.

(1780)²³, in denen ebenfalls das Verhältnis des Menschen zu Gott diskutiert und gegen den Unglauben des Menschen polemisiert wird.

Der ästhetische Anspruch Boileaus

Nur ein Jahr nach der gekürzten Poetik Batteuxs veröffentlichte Bunina die Übersetzung des ersten Gesangs aus *Der Dichtkunst* Boileaus (Eine vollständige Übersetzung des Werkes erschien erst im Jahr 1821.). Dies geschah nicht zufällig, liefert doch der erste Gesang allgemeine und übergreifende Regeln der Dichtkunst. Neben dem Verweis auf die Notwendigkeit der Begabung und Empfänglichkeit des Dichters wird zu ästhetischer Vollkommenheit – zur Erzeugung reiner Reime mit klarem Sinn – in allen Gattungen aufgerufen, die der Dichter durch die Imitation mustergültiger Dichter sowie eine kritische Überprüfung des eigenen Könnens und das Urteil fähiger Kritiker absichern kann (Klein 1993: 44).

Buninas literarischer Werdegang veranschaulicht dabei klar das Streben nach Professionalität, welche bis dato fast ausschließlich männliche Dichter für sich in Anspruch genommen hatten. Dichterinnen waren abhängig von männlicher Protektion und Anleitung, die häufig lediglich zu stilistischer und orthografischer Regelgenauigkeit sowie zur Einschränkung auf die mittleren, weiblich kodierten Gattungen ermahnte. So beantwortete z. B. Sumarokov 1761 Cherskovas Debüt²⁴ folgendermaßen:

Чисти, чисти сколько можно
Ты свое стопосложение,
И грамматики уставы
Наблюдай по крайней силе.
Чувствуй точно, мысли ясно,
Пой ты просто и согласно. [...]
Когда воспеть героев,
Когда гласить победы
Другому оставляешь, [...]
Воспой весну прекрасну
И сладкую свободу,
Воспой любви заразы,
Которы ощущаешь, [...]
Имей в любви успехи
И чувствуй в ней утеху. (Sumarokov 1781: 220–221)

Auch Bunina bittet in dem einführenden Bescheidenheitstopos um Nachsicht mit ihrem, wie sie sagt, recht fehlerhaften und unzureichenden Auszug aus Boileau angesichts der gleichzeitig erfolgenden Veröffentlichung mit der angeblich unbekanntem Gesamtübersetzung Dmitrij I. Chvostovs (Chvostov 1808). Der Wettkampf mit einem Dichter, der

²³ Vgl. dazu Anm. 17.

²⁴ Sie debütierte mit dem Gedicht „Ne dolžen čelovek v bedach otčaivat’sja“. In: *Poleznoe uveselenie*. Č. 2 (1760).

aufgrund des starren Festhaltens an klassizistischen Prinzipien zur Zielscheibe des allgemeinen Spottes geworden war,²⁵ entspricht dabei wohl eher einem taktischen Zug der Autorin als der Wahrheit. Den literarischen Vergleich entschied sie, wie die Rezension eines anonymen Kritikers beweist, für sich:

[...] перевод Гжи Буниной кажется нам несравненно лучше и ближе к подлиннику. Желаем и верно многие из любящих отечественную словесность пожелают подобно нам, что бы Гжа Бунина перевела и остальные три песни Науки о Стихотворстве. (Cvetnik 7 (1809): 118–127, hier: 127)

Die Problematik weiblicher Autorschaft in einer männlich dominierten Umgebung thematisiert die Dichterin in dem autobiografisch motivierten Versdialog „Razgovor meždu mnoju i ženščinami“ (Gespräch zwischen mir und den Frauen, 1812). Darin beklagen sich die Leserinnen über das alleinige Lob männlicher Taten („На что ты нам? / На что училась ты стихам?“), was die Dichterin wie folgt beantwortet:

Все правда, милые! вы их не ниже,
Но, ах!
Мужчины, а не вы присутствуют в судах,
При авторских венках,
И слава авторска у них в руках;
А всякий сам к себе невольно ближе. (Bunina 1812: 61)

Auf diesem Umweg erklärt sich die Dichterin und legitimiert gleichzeitig die der Rhetorik innewohnende Lehrbefugnis, mithilfe derer Bunina (ebenso wie die männlichen Rhetoriker) zu Kritik und Regelmäßigkeit aufruft und an der sie zukünftige weibliche Autorschaft ausrichtet. Unterstützend liefert sie eine praktische Anleitung in Form der gekürzten und adaptierten Übersetzung des „Cours de belles lettres“ von Batteux.

Schlussfolgerung

Die Untersuchung der *Pravila poézii* Buninas und der darin zitierten Musterautoren und -texte ergab einen Komplex intertextueller Referenzen, welche ausschließlich russischer Herkunft sind und den gesamten Kanon abdecken. Die Gesamtheit der lyrischen Texte reflektiert dabei den Diskurs über Religion, das Glück und die Position des Menschen vor Gott.

Deržavins religiöse Ode „Gott“ referiert auf deutsche (Haller, Brockes, Klopstock) und russische Prätexte (Lomonosov, Sumarokov, Cheraskov, Knjažnin, Dmitriev). Nur eine pindarische Ode – Lomonosovs Ode auf den Jahrestag der Thronbesteigung (1746) – findet Eingang in die Rhetorik. Sie enthält eine Imitation der Schöpfungsgeschichte sowie biblische Motive und Landschaftsmotive. Im Bereich der kleinen Gedichtformen wird neben Dmitriev erstmals eine russische Dichterin – Elizaveta Cheraskova – als Vorbild angeführt.

25 Vgl. dazu die biographische Notiz zu D. I. Chvostov in: Poëty 1790–1810 godov (1971): 425.

Buninas Textauswahl veranschaulicht dabei eine Verschiebung des Schwerpunktes von Lomonosov zu Deržavin, dessen Werk als übergeordnetes Muster gilt. Das von ihm geschaffene neue Selbst- und Weltverhältnis sowie Sprach- und Textverständnis setzt eine Entwicklung in der russischen Aufklärung fort, die mit Boileaus „Manifest des Klassizismus“ begann und um die Jahrhundertwende mit Batteuxs „Belles lettres“ komplettiert wurde. Den Früh- und Spätclassizisten gemein ist das Anliegen der Aufklärung, mithilfe von Literatur Wahrheits- und Erkenntniswerte zu vermitteln und gleichzeitig nützlich und angenehm zu sein. Der Schwerpunkt verlagert sich jedoch von der rationalistischen Herangehensweise Boileaus – d.h. ein Regelwerk mit den Prinzipien der Wahrscheinlichkeit (*vraisemblance*), Angemessenheit (*bienséance*), Regelmäßigkeit (*art*), Imitation (*imitation*), Vernunft (*raison*) sowie Freude und Nutzen (*plaire et instruire*) – zu Batteuxs empirischem Prinzip der „Nachahmung der Natur“ unter Einbezug aller möglicher Eigenschaften („Ordnung der Dinge“; Dehne 2005: 110–117). Grundlegende Impulse gingen dabei von Deržavin aus, der das klassische Tableau mittels 1. plastischer Bildhaftigkeit, 2. Objektbezogenheit, 3. konkreter Details (auf sprachlicher Ebene: die Kombination kirchenslavischer, russischer, alltagssprachlicher und exotischer Begriffe) sowie 4. der Einführung des ‚lyrischen Ich‘ (1. Person Singular) vervollständigte und gleichzeitig ein neues, überarbeitetes Menschen- und Dichterbild entwarf (Dehne 2005: 68).

Literatur

- Alekseeva, Nadezda Jur'evna (2005): *Russkaja oda. Razvitie odičeskoj formy v XVII–XVIII vekach*. Sankt-Peterburg.
- Baboreko, A. K. (1989): Bunina, Anna Petrovna. In: P. A. Nikolaev (Hg.): *Russkie pisateli 1800–1917. Biografičeskij slovar'*. T. 1. A–G. Moskva. 362–363.
- Bajbakov, A. D. (1790): *Pravila piitičeskie, o stichotvorenii rossijskom i latinskom* so mnogimi protiv prežnjago pribavlenijami. S priobščeniem Piitiko-istoričeskago slovarja, v koem soderežatsja basnoslovných bogov, mest, vremen, cvetov, derev i proč. imena, sich kratkoju istorijeju i nravoučeniem; takže Ovidianskija prevraščenija, i pri konce otbornye Pub. Virgilija Marona stichi. V pol'zu junošestva, obučajuščegosja poézii v Moskovskom Slaveno-Greko-Latinskom akademii i dlja vsech Rossijskogo stichotvorenija ljubitelej. 4. izd. Moskva: v Tipografii Kompanii Tipografičeskoj.
- Boileau-Despreaux, N. (1674): L'Art poétique. In: ders., *Œuvres diverses du Sieur D*** avec le traité du sublime ou du merveilleux dans le discours traduit du grec de Longin*. Paris. 101–142.
- Batteux, Ch. (1747–1750): *Cours de belles lettres distribué par exercices*. 5 Bde. Paris.
- Bucharkin, Petr E. (1996): Topos „tišiny“ v odičeskoj poézii M. V. Lomonosova. In: *XVIII vek*. Bd. 20. Sankt-Peterburg. 3–12.
- (2006): Ritoričeskoe smysloobrazovanie v „Večernem razmyšlenii o Božiem veličestve pri slučae velikogo severnogo sijanija“ M. V. Lomonosova: meždu odnoznačnosťju logiki i polisemiej jazyka. In: *XVIII vek*. Bd. 24. Sankt-Peterburg. 35–56.
- Bunina, Anna P. (1799): Ljubov'. In: *Ippokrena ili utechi ljuboslovija* 4 (1799). 113–119.
- (1808): *Pravila poézii*. Sokraščennyj perevod Abbata Batte s prisovokupleniem Rossijskogo stoposloženija. V pol'zu devic. Po imjannomu povelenu ee Imperatorskogo Veličestva Vdovstvujuščej Imperatricy. Moskva: v Morskoj Tipografii.
- (1809): *Neopyt'naja Muza*. Č. 1. Sankt-Peterburg.: v tipografii Šnora.

- (1812): *Neopytnaja Muza*. Č. 2. Sankt-Peterburg: v Morskoj tipografii.
- (1821): *Sobranie sočinenij*. Č. 2. Sankt-Peterburg: v tipografii Imperatorskoj Rossijskoj Akademii.
- Cheraskov, M. M. (1961): *Izbrannye proizvedenija*. Biblioteka poëta. Vtoroe izdanie. Moskva, Leningrad.
- Ch[eraskova], E[lisaveta] (1760): Ne dolžen čelovek v bedach otčajavat'sja. In: *Poleznoe uveselenie*. Č. 2.
- (1796): Stansy. In: *Aonidy, ili sobranie raznych, novych stichotvorenii*. Bd. 1. Moskva: v Universitetskoj Tipografii u Ridigera i Klaudija. 70–72.
- Crone, A. L. (1998): Deržavin's „Bog“: The Internalization of Lomonosov's „Božie veličestvo“. In: *Russian Literature* XLIV. 1–16.
- Chvostov, Dmitrij i. (1808): *Nauka o stichotvorstve. Poëma didaktičeskaja v četyrech pesnjach*. Sanktpeterburg: pri Imperatorskoj Akademii nauk.
- Davidovič, I. (1905): Obleuchov Dimitrij Aleksandrovič. In: *Biografičeskij slovar'*. Obez'janikov–Očkin. SPb. 7–8.
- Dehne, M. (2005): *Der Wissensumbruch um 1800 in der russischen Lyrik*. Frankfurt/M. u.a. (= Slavische Literaturen 37).
- Deržavin, Gavriila R. (1793): *Gedichte des Herrn Staatsraths von Derschawin*. Aus dem Russischen übersetzt von A. v. Kotzebue. Leipzig: bey Paul Gotthelf Kummer.
- (1864): *Sočinenija*. Bd. 1. Sankt-Peterburg: v tipografii Imperatorskoj Akademii nauk.
- (1871): *Sočinenija*. Bd. 6. Sankt-Peterburg: v tipografii Imperatorskoj Akademii nauk.
- (1957): *Stichotvorenija*. Leningrad (Biblioteka poëta. Bol'saja serija).
- Dmitriev, I. I. (1967): *Polnoe sobranie stichotvorenij*. Leningrad (Biblioteka poëta. Bol'saja serija).
- Ebert, J. A. (1768): *Dr. Eduard Young's Klagen oder Nachtgedanken über Leben, Tod, und Unsterblichkeit*. In neun Nächten. Bd. 1. Zweyte verbesserte Auflage. Braunschweig. 20–21.
- Giesemann, Gerhard (1971): *Kotzebue in Russland: (Materialien zu einer Wirkungsgeschichte)*. Frankfurt a.M.
- Göpfert, F. (2007): Elizaveta Vasil'evna Cheraskova. In: ders., *Russische Autorinnen von der Mitte bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*. Bd. 1: 1750–1780. Fichtenwalde. 43–86.
- Kamenskij, Z. (1960–1970): Batte. In: F. V. Konstantinov (Hg.): *Filosofskaja Ėnciklopedija*. V 5 tomach. M. Auch zugänglich unter: http://dic.academic.ru/contents.nsf/enc_philosophy/ (Stand: 08.11.2014).
- Karamzin, Nikolaj M. (1966): *Polnoe sobranie stichotvorenij*. Leningrad (Biblioteka poëta. Bol'saja serija).
- Klein, Joachim (1990): Sumarokov und Boileau. Die Epistel „Über die Verskunst“ in ihrem Verhältnis zur „Art poétique“. Kontextwechsel als Kategorie der vergleichenden Literaturwissenschaft. In: *Zeitschrift für slavische Philologie* 50. 254–304.
- (1993): Russkij Bualo? Ėpistola Sumarokova „O stichotvorstve“ v vosprijatii sovremennikov. In: N. D. Kočetkova (Hg.): *XVIII vek*. Bd. 18. SPb. 40–58.
- (2004): Religija i Prosveščenie: oda „Bog“. In: *XVIII vek*. Bd. 23. Sankt-Peterburg. 126–133, auch abgedruckt in: *Puti kul'turnogo importa. Trudy po russkoj literature XVIII veka*. Moskva 2005 489–497, auch zugänglich unter: http://lib.pushkinskijdom.ru/Portals/3/PDF/XVIII/23_tom_XVIII/Klein/Klein.pdf (Stand: 08.11.2014).
- (2010): Deržavin: Wahrheit und Aufrichtigkeit im Herrscherlob. In: *Zeitschrift für slavische Philologie* 67. 27–50.
- (2014): Deržavin i religija: Oda „Uspokoennoe neverie“ (1779). In: *Вивліюнка: E-Journal of Eighteenth-Century Russian Studies* 2. 47–59, zugänglich unter: <http://vivliofika.library.duke.edu/article/view/15029/6491> (Stand: 08.11.2014).

- Lang, D. M. (1948): Boileau und Sumarokov. The Manifesto of Russian Classicism. In: *The Modern Language Review* XLIII. 500–506.
- Lauer, Reinhard (1979): Russische Freimaurerdichtung im 18. Jahrhundert. In: E. H. Balász [u.a. Hgg.]: *Beförderer der Aufklärung in Mittel- und Osteuropa: Freimaurer, Gesellschaften, Clubs*. Essen. 271–291.
- Levickij, A. A. (1995): Ody „Bog“ u Cheraskova i Deržavina. In: E. Ėtkind, S. El'nickaja (Hgg.): *Gavrila Deržavin: 1743–1816 (Predvaritel'nye zametki)*. Northfield. 341–360.
- (1996): Obraz vody u Deržavina i obraz poëta. In: *XVIII vek*. Bd. 20. SPb. 47–71.
- Levitt, Marcus (2009): Censorship and Provocation: The Publishing History of Sumarokov's „Two Epistles“. In: *Early Modern Russian Letters: Texts and Contexts*. Boston (Studies in Russian and Slavic Literatures, Cultures, and History). 44–63.
- (2006): „Večernee razmyšlenie o Božiem veličestve“ i „Utrennee razmyšlenie o Božiem veličestve“ Lomonosova: Opyt opredelenija teologičeskogo konteksta. In: *XVIII vek*. Bd. 24. Sankt-Peterburg. 2006. 57–70.
- Lomonosov, Michail V. (1986): *Izbrannye proizvedenija*. Leningrad (Biblioteka poëta. Vtoroe izdanie).
- Obleuchov, D. A. (1806–1807): *Načal'nye pravila slovesnosti g. abbata Batte*. 4 Bde. Moskva: v Universitetskoj tipografii.
- Poëty 1790–1810-ch godov (1791): *Poëty 1790–1810-ch godov*. Vstupit. stat'ja i sost. Ju. M. Lotmana. Podgot. Teksta M. G. Al'tšullera. Leningrad: Sovetskij pisatel'.
- Ramler, K. W. (1756–1758): *Einleitung in die schönen Wissenschaften*. 4 Bde. Leipzig.
- Rammelmeyer, Alfred (2000): Die Philipps-Universität zu Marburg in der russischen Geistesgeschichte und schönen Literatur. In: DERS., *Aufsätze zur russischen Literatur und Geistesgeschichte*. Hg. R. Lauer. Wiesbaden (= Opera Slavica. N. F. 37). 323–347.
- Recke, Johann Friedrich von; Napiersky, Karl Eduard (1829): *Allgemeines Schriftsteller- und Gelehrtenlexikon der Provinzen Livland, Esthland und Kurland*. Bd. 2 (G–K). Mitau.
- Rossi, Laura (1997): Čto takoe „pereputaž“? Deržavin, Murav'ev i odna literaturovedčeskaja legenda. In: *Novoe literaturnoe obozrenie* 27. 284–286.
- Rosslyn, Wendy (1996). Anna Bunina's Unchaste Relationship with the Muses: Patronage, the Market and the Woman Writer in Early Nineteenth-Century Russia. In: *The Slavonic and East European Review* 74. 223–241.
- (1997): *Anna Bunina (1774–1829) and the Origins of Women's Poetry in Russia*. Lewiston, Queenston, Lampeter (= Studies in Slavic Language and Literature; 10).
- Schenk, Doris (1972): *Studien zur anakreontischen Ode in der russischen Literatur der Klassizismus und der Empfindsamkeit*. Frankfurt a.M.
- Serman, Il'ja S. (1967): *Deržavin*. Leningrad (Biblioteka slovesnika).
- Stepanov, A. (1803): *O svobodnych naukach*. Sankt-Peterburg: pri 1-m Kadetskom korpuse.
- Stepanov, V. P. (1988): Bajbakov Andrej Dmitrievič. In: *Slovar' russkich pisatelej XVIII veka*. Bd. 1. A–I. Leningrad. 50–52.
- (2010): Cheraskova Elizaveta Vasil'evna. In: *Slovar' russkich pisatelej XVIII veka*. Bd. 3. R–Ja. Sankt-Peterburg. 362–363.
- Sumarokov, A. P. (17489): *Dve épistoly. V pervoj predlagaetsja o russkom jazyke, a vo vtoroj o stichotvorstve*. Sankt-Peterburg.
- (1781): *Polnoe sobranie vseh sočinenij*. Č. 2. Moskva.
- Trediakovskij, Vasilij K. (1734): Rassuždenie o ode voobščee. In: ders., *Oda toržestvennaja o sdače goroda Gdanska*. Sankt-Peterburg.

- (1735): *Novyj i kratkij sposob k složeniju rossijskich stichov s opredelenijami do sego nadležaščich zvanij*. Sankt-Peterburg.
- (1752): *Sočinenija i perevody*. Bd. 1. Sankt-Peterburg.
- (2009): *Nauka o stichotvorenii i poëzii s francuzskich stichov Boalo-Depreovych stichami ž.* In: ders., *Sočinenija i perevody kak stichami, tak i prozoju*. Izd. Podgot. N. Ju. Alekseeva. Sankt-Peterburg: Nauka.
- Uspenskij, Boris A. (1996): *Graždanskij kul't monarča v sisteme baročnoj kul'tury*. In: Ders. *Izbrannye trudy*. Bd. 1: *Semiotika istorii. Semiotika kul'tury*. Moskva 1996. 174–192.
- Vacuro, V. Ė. (1989): I. I. Dmitriev v literaturnych polemikach načala XIX veka. In: *XVIII vek*. Bd. 16. Sankt-Peterburg. 139–179.
- Vogel, E. (2003): „*Die Frauen erleuchten Russland*“. *Zur Wechselwirkung der Kategorien Gender und Nation in Erzählungen Nikolaj M. Karamzins (1766–1826) und Anna P. Buninas (1774–1829)*. Freiburg (Breisgau), Univ. Diss., zugänglich unter: <http://d-nb.info/974449504/34> (Stand: 05.05.2014).
- Volkova, A. A. (1807): *Oda na vysokotoržestvennyj den' koronovanija e.i.v. gosudarja imperatora Aleksandra Pavloviča, samoderžca vserossijskogo. 1801 goda Sentjabrja 15 dnja*. In: *Stichotvorenija devicy Volkovoj*. Sankt-Peterburg: pri Morskoj Tipografii. 9–17.
- Vowles, Judith (2002): *The Inexperienced Muse: Russian Women and Poetry in the First Half of the Nineteenth Century*. In: A. M. Barker, J. M. Gheith (Hgg.): *A History of Women's Writing in Russia*. Cambridge. 62–84.
- Zapadov, V. A. (1958): *Deržavin*. 5. Aufl. Moskva.
- (1983): *Poëtičeskij put' Deržavina*. In: G. R. Deržavin: *Stichotvorenija*. Moskva. 3–18, auch zugänglich unter: http://az.lib.ru/d/derzhawin_g_r/text_0090.shtml (Stand: 25.12.2014).
- Zelinsky, Bodo (2002): *Die russische Lyrik*. In: ders. (Hg.): *Die russische Lyrik*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag. 1–44.

Роль Батюшкова в создании культуры Золотого века

М. Н. Виролайнен

Zusammenfassung: Die Rolle Batjuškovs bei der Erschaffung der Kultur des Goldenen Zeitalters der russischen Literatur

Das Goldene Zeitalter wird in diesem Artikel als eine unikale Periode in der Geschichte der russischen Kultur verstanden. Es ist die einzige und dazu sehr kurze Epoche, in der die Poesie nicht nach der Erfüllung irgendwelcher Dienstfunktionen strebte; die Literatur befreite sich in dieser Zeit völlig von allen ihr von außen auferlegten Zielen. Eine wichtige Rolle in der Erschaffung einer entsprechenden kulturellen Sphäre spielte das Werk K. N. Batjuškovs, in dem sich die Züge formierten, die die russische Poesie des Goldenen Zeitalters bestimmen sollten: die Fähigkeit zur Erschaffung einer eigenen, von allem unabhängigen ontologischen Sphäre, eines eigenen Gebiets der Gegenstände und Denotate, die außerhalb der poetischen Rede nicht existieren, und schließlich einer eigenen, nicht mit der allgemein gebräuchlichen zusammenfallenden Sprache, die sich mit dieser im Verhältnis der Diglossie befindet.

Золотой век Русской культуры уникален тем, что это единственная и очень краткая эпоха, когда поэзия не стремилась выполнять никаких служебных функций. Русской словесности это совершенно не свойственно. С XI по XX век она неизменно была направлена на некие цели, внеположные слову как таковому. Литература видела свои задачи в *служении*, его характер мог меняться, но пафос оставался неизменным. Большинство древнерусских жанров служило формированию национального исторического и церковного предания. Когда появилась беллетристика, свободная и от исторических, и от религиозных задач, она не отказалась от задач назидательных и, кроме того, получила вполне прагматическое, то есть опять-таки служебное, назначение: быть занимательной для читателя, послужить его развлечению. Высокие жанры словесности XVIII века продолжали обслуживать государственную мифологию, то есть так же, как и древнерусские жанры, служили формированию исторического национального предания. Сентименталисты выдвинули в противовес государственному, историческому пафосу интерес к частному человеку – но идея нравственного совершенствования, которому должна служить и литература, осталась важнейшей для них. Начиная с 1840-х годов русская литература была обращена к служению обществу, неразрывно связана с социальными идеями. Символизм, пришедший на смену традиционному искусству, на первых порах отказался от такого служения – но он обратился к области трансцендентного, а в поколении младших символистов – еще и к житнетворчеству, то есть при всей сосредоточенности на слове искал главнейшие смыслы в областях, слову лишь сопредельных. Итак, цели русской

словесности могли быть разными: формирование исторического предания или государственного мифа, нравственное воспитание, развлечение, отражение реальности, связь с трансцендентным – но независимо от характера цели слово было обращено на служение тому или иному независимо от него существующему фрагменту мира и жизни.

Только с учетом этих обстоятельств можно в должной мере оценить значимость хорошо известных слов Пушкина: «Цель поэзии – поэзия, как говорит Дельвиг (если не украл этого)» (Пушкин 1937: 167). Существенно, что формула «цель поэзии – поэзия» совершенно не совпадает по своему смыслу с позднейшим пафосом искусства для искусства, который в некотором смысле тоже был утилитарным, поскольку предполагал, что искусство создается для наслаждения им. И эта цель, как бы близко она ни лежала к самому творчеству, все-таки тоже была внешней по отношению к нему самому.

Лишь на очень краткий период – на период Золотого века – литература вдруг совершенно освобождается от всяких внеположных ей целей. Это прекрасно осознавалось носителями литературной культуры первой трети XIX в. Неслучайно П. А. Вяземский, описывая сменившую Золотой век эпоху, говорил о возникновении прикладного значения писательской деятельности как о характерном признаке нового этапа мировой (и в частности русской) культуры: «...Куда ни посмотри, в Англии, в Германии, а в особенности во Франции, литература ныне не что иное, как средство и орудие. <...> Везде из-под литературной оболочки проглядывают политика, дух партий, задние мысли, гражданские и социальные утопии и прочее вовсе не литературное» (Вяземский 1982: 191–192). Для писателей пушкинского круга само слово «польза», примененное к литературе, знаменовало конец той культуры, которой они принадлежали, и наступление «Железного века».

Обращенность литературы, и прежде всего поэзии Золотого века, на самое себя является ключевой особенностью эпохи – той особенностью, из которой, собственно, вытекают все остальные. И сформировано это качество было, как кажется, в поэзии Батюшкова, роль которого в создании культуры Золотого века до сих пор остается недооцененной.

Как известно, судьба Батюшкова сложилась трагически: всю вторую половину своей жизни он прожил в безумии. Сохранились воспоминания, что в этом безумном состоянии он постоянно задавал вопрос: «Который час?» И сам себе отвечал: «Вечность»¹ (Дитрих 1885: 342).

Это свидетельство увековечено стихами Мандельштама:

1 Батюшков повторял слова из проповеди Жака Бридена (Bridaine, 1701–1767), включенной в «Лицей» Лагарпа: «Вечность <...> это маятник, который, качаясь в могильном безмолвии, неустанно твердит лишь два слова: “Всегда, никогда! Никогда, всегда”. И при каждом таком ужасном взмахе какой-то отверженный кричит: “Который час?” И голос другого несчастного ему отвечает: “Вечность”» (Dictionnaire historique, critique et bibliographique... Paris, 1821. Т. 5. 22).

И Батюшкова мне противна спесь:
«Который час?» – его спросили здесь,
А он ответил любопытным: «вечность» (Мандельштам 1997: 102).

Поэтическое внимание Мандельштама совсем не случайно задержалось на этих словах – они передают главный нерв батюшковской поэзии, постоянное напряжение которой было связано с действительно безумной задачей – перевести стрелки часов от мига и часа к вечности. Питавшее его творчество, это напряжение не отпускало его и в состоянии душевного расстройств.

Ускользящие мгновения бытия – сквозной мотив поэзии Батюшкова, в его стихах он звучит постоянно. Горацианский по своему происхождению, этот мотив к началу XIX века стал одним из общих мест европейской поэзии. Но традиционное гедонистическое решение горацианской темы – призыв наслаждаться мгновением жизни, пока она еще принадлежит нам – только на первый взгляд кажется принятым в стихах Батюшкова. Гораздо острее и гораздо чаще звучит в них горечь утраты, живое ощущение того, что каждая прожитая минута – это безвозвратная утрата нашей собственной жизни, уничтожение нашего бытия, стремительное приближение к смерти. Мало кто постоянно и остро переживает подобное чувство утраты. Батюшков же, по-видимому, испытывал его неотступно. Это было нечто значительно более сильное, чем страх смерти – это был страх, внушаемый самим временем, его неостановимым течением, уносящим с собою все, ежемгновенно обращая в прах наше бытие. С этим ужасом перед временем и связано то главное, что совершил Батюшков в русской поэзии. Остановить неумолимый бег, пресуществить быстротекущее, тленное в вечное и нетленное – вот что стало задачей его творчества. Можно сказать, что его задачей было остановить мгновение. Но решалась она совсем не в фаустовском духе.

С мотивом быстротечности мгновений бытия тесно сплетена у Батюшкова тема воспоминаний. Такая связь естественна: воспоминания обращают нас именно к утраченному, безвозвратно ушедшему бытию. Один из наиболее выразительных текстов, в которых Батюшков развивает этот сюжет – «Послание г. Велеурскому». Батюшков познакомился с М. Ю. Виельгорским в 1807 г. в Риге, а послание написано в конце декабря 1809 г. – речь в нем идет о событиях двухлетней давности. Тогда, два года назад, Батюшков записался в ополчение, участвовал в походе в Пруссию, был ранен в ногу под Гейльсбергом, лечился в Риге, живя в доме купца Мюгеля, и пережил сильное увлечение его дочерью. Отсюда в стихотворении две темы: война и любовь, с которыми, собственно, и связаны воспоминания.

«Заря весны моей! тебя как не бывало!» (Батюшков 1934: 115) – восклицает автор послания, сразу же вводя в него свой центральный мотив безвозвратности ушедшего прошлого – и тотчас же в полушутливом тоне начинает рисовать картины этого прошлого. Такое описание после восклицания «Тебя как не бывало!» звучит почти вызывающе, эта риторика предвосхищает знаменитые гоголевские описания («Не стану описывать кушаньев, какие были за столом! Ничего не упомяну ни о мнишках в сметане, ни об утрибке, которую подавали к борщу, ни об индейке с сливами и

изюмом...» (Гоголь 1937: 271)). Но главное в стихотворении Батюшкова – впереди, после отбивки, во второй половине послания, где та же тема томления по утраченному прошлому подхватывается в совершенно иной тональности. Начинается эта вторая часть уже не с восклицания, а едва ли не с вопля, в котором содержится обращенное к адресату требование совершить невозможное:

О мой любезный друг! отдай, отдай назад
Зарю прошедших дней! (Батюшков 1934: 116)

Это звучит почти как цитата из «Фауста», где монолог поэта в театральном прологе завершается строкой: «Gieb meine Jugend mir zurück!» (Goethe 1977: 147), но развитие лирического сюжета опять-таки далеко уходит от «Фауста». Невозможное требование, обращенное к адресату послания, выражает главный императив батюшковской поэзии. И как ответ на него к воспоминанию подключается другая императивная поэтическая сила, имеющая колоссальное значение для лирики Золотого века. Это сила воображения, творящего мир. Теперь весь текст переключается в будущее время: «взлечу, спущусь, коснусь, сойдут, восплещут, повеет, скажет». И только последний глагол звучит в настоящем времени, наконец утверждая длящееся, не завершающееся, не исчезающее мгновение: «Вы слышите его знакомы песнопенья!» (Батюшков 1934: 116) Эта строка, эта развязка лирического сюжета поистине виртуозна – виртуозна потому, что является вовсе не декларацией, ибо заявленное здесь настоящее время в самом точном буквальном смысле останется неистребимым, пока в подлунном мире жив будет хоть один читатель, произносящий эту строку. В момент ее произнесения настоящее время стиха экзистенциально совпадает с настоящим временем читателя. Смысл стиха и его звучание, его звуковая форма достигли здесь не просто единства – они достигли полного тождества.

Но это так страстно искомое Батюшковым и найденное наконец длящееся, не исчезающее настоящее, это остановленное мгновение имеет очень жестко ограниченные условия своего бытия: оно действительно, то есть обладает статусом действительности, только в тот момент, когда звучит песнопенье поэта. Утверждаемое действительно лишь постольку, поскольку звучит утверждение. Иными словами, оно действительно только в рамках самой поэзии – она-то и оказывается областью нетленного, где обретается спасение от истребительного бега времени. И та частица бытия поэта, которая передана его поэтической строке, пресуществлена в нее, также остается нетленной. Это не абстрактное бессмертие в веках, это буквально понятая передача частицы своего бытия поэтическому тексту. Так же буквально следует воспринимать хрестоматийные пушкинские строки: «Нет, весь я не умру – душа в заветной лире/ Мой прах переживет и тленья убежит» (Пушкин 1937: 424). «Душа в заветной лире» – это не христианское бессмертие, но это и не земное бытие. Это некое третье измерение, пребывание в той области, которая целиком и полностью создана поэзией.

Важно подчеркнуть, что речь идет и совсем не о том бессмертии, о котором говорили поэты XVIII века. Они знали, что можно обессмертить в стихах героя, событие, самого себя, наконец. Но бессмертие в этом контексте понималось как

незабвенность: стихи расскажут грядущим поколениям о герое, событии, поэте. Стихи не дадут угаснуть памяти, нетленность же – нечто совсем иное.

Чтобы возникло убеждение в нетленности поэтической реальности, эта реальность должна быть понята как особая субстанция, не тождественная ни земному, ни небесному, но образующая некую третью сферу, обладающую собственным неотъемлемым от нее онтологическим статусом. И таким же свойством – неуничтожимым свойством онтичности, то есть обладания бытием – наделяются предметы, попавшие в эту сферу.² Но попадают они в нее не извне – и тем принципиально отличаются от предметов как обычной речи, так и поэзии, прославляющей героев и их деяния. Разница заключается в том, что в последних двух случаях предметы (денотаты) обладают собственным бытием независимо от того, называем мы их или нет. Денотаты батюшковского поэтического языка, а затем и поэтического языка Золотого века создаются самой поэзией и получают совсем иную природу, чем предметы внепоэтического мира, казалось бы, обозначенные теми же самыми словами. Поэтическая лень, поэтический пир, поэтическое сладострастие, поэтическое бессмертие имеют принципиально иное значение, чем те же слова, употребленные во внепоэтическом контексте. За пределами поэтического мира они теряют свой специфический смысл. В позднейшую, некрасовскую эпоху мы уже не встретим ничего подобного этому явлению, которое в терминологии Б. А. Успенского определяется как диглоссия – наличие в рамках одной культуры двух языков, не поддающихся эквивалентному взаимному переводу (Успенский 1994: 26). Именно на такую непереваемость поэзии указывал Вяземский, когда писал, что ее природа является «не переносной», «а особливо в прозу» (Вяземский 1982: 127).

Устойчивые мотивы лирики Золотого века, значительная часть которых была введена в русскую поэзию именно Батюшковым, – это сюжеты, разыгрывающиеся только в поэтическом мире. Таков, например, восходящий к Платону и связанный с мотивом смерти мотив пира, ставший после «Моих пенатов» непременным компонентом дружеского послания 1810-х годов. Круг участников поэтического пира – дружественные поэты, разумеется, и в быту не чуждавшиеся веселых пирушек. Но знак тождества между тем и другим не ставит даже Денис Давыдов, стаканы и

2 У Мандельштама в стихотворении «Батюшков» есть такая строфа: «И отвечал мне оплакавший Тасса/ Я к величаниям еще не привык;/ Только стихов виноградное мясо/ Мне освежило случайно язык...» (Мандельштам 1997: 218). Строка о виноградном мясе стихов отсылает к стихотворению Батюшкова «Вакханка»: «И уста, в которых тает/ Пурпуровый виноград – / Все в неистой прельщает!/ В сердце льет огонь и яд!» (Батюшков 1934: 132–133). Виноград здесь – атрибут Диониса. Но у Мандельштама в этих строках – двойная отсылка. В Евангелии от Иоанна Христос говорит: «Я есмь истинная виноградная лоза» (15: 1). Виноградное мясо стихов – это плоть слова, это слово, которое стало плотью. И таково, по Мандельштаму, слово Батюшкова. Но отсылка не случайно остается двойной – столько же к языческой дионисийской мистерии, сколько к христианскому таинству. Батюшковское поэтическое слово истолковано как своего рода плоть, как особое бытие, близкое к материальному. У самого Мандельштама есть такое определение слова: «Слово – это плоть деятельная» (Мандельштам 1990: 176). И это, конечно, переведенное на язык XX века наследие Золотого века, который, хотя и не говорил о поэтическом слове как о плоти, но, несомненно, понимал его как особую нетленную субстанцию.

бутылки в его стихах – атрибутика лирического героя, приметы литературного поведения, а не личной приверженности автора. Бытовое и поэтическое принадлежат к разным, отграниченным друг от друга зонам действительности, которые не вступают в отношения взаимного подражания. Чтобы оценить специфику этой черты Золотого века, достаточно вспомнить о пирах-симпозиумах на Башне Вячеслава Иванова, также подчеркнуто ориентированных на платоновский «Пир». Пирование здесь – уже не условность. Его непеременимые ритуальные элементы – совместная трапеза, вино в круговой чаше. Когда тема Эроса сопрягается с темой смерти, в убранстве интерьера появляется урна в виде саркофага. Здесь пир как жанр и пир как жизнь, уподобляясь друг другу, сливаются в общей зоне – и это составляет контрастную противоположность культуре Золотого века, прежде всего – тем чертам, которые заложены в нее Батюшковым.

По замечанию И. М. Семенко, именно Батюшковым «впервые в русской поэзии <...> был создан “лирический герой”» (Семенко 1970: 25). Это значит, что им было создано лирическое Я, одновременно и тождественное, и не тождественное Я автобиографическому – то самое пресуществление своей личности в поэзии, о котором уже говорилось.³ На адресованное Жуковскому и Вяземскому послание «Мои пенаты» Жуковский отвечал посланием «К Батюшкову», в котором советовал своему адресату:

Отвергни сладострастья
Погибельны мечты... (Жуковский 1999: 198)

Но сладострастие, эротизм, чувственно-гедонистическое обличье было свойством батюшковского лирического героя, дистанцированность которого от автора как раз не хотел признавать Жуковский, не случайно завершавший послание к Батюшкову заявлением, что «быть таким желает, / Каким в своих стихах / Себя изображает» (Жуковский 1999: 203).⁴ Поэтическому его Батюшкова Жуковский противопоставлял автобиографизм, опыт реально пережитых событий – но не следует думать, что мир, созданный в стихах Батюшкова, связи с реальностью порывает. В статье, посвященной Петрарке, Батюшков горячо спорит с теми биографами итальянского поэта, которые считают, что «Лаура никогда не существовала» (Батюшков 1977: 150), и его великая любовь – плод воображения. «Петрарка не *сочинял* свою страсть», – пишет Батюшков (Батюшков 1977: 154). Откликаясь, возможно, на строки Жуковского, он заявляет в «Опытах»: «Живи, как пишешь, и пиши, как живешь» (Батюшков 1977: 22) – но это никак не означает прямого тождества. В 1821 г. Батюшков с раздражением спрашивал Н. И. Гнедича: что же, если Державин «перевел Ана-

3 Ср. точку зрения И. М. Семенко, которая считает, что «о “лирическом герое” уместнее говорить, когда у поэта нет установки на поэтическую “исповедь”, а есть сознательно построенный образ автора как своего рода персонаж» (Семенко 1970: 26).

4 Ср. также замечание Вяземского: «О характере певца судить не можно по словам, которые он поет... Неужели Батюшков на деле то же, что в стихах? Сладострастие совсем не в нем» (Остафьевский архив князей Вяземских 1899: 382).

креона – следственно, он прелюбодей; он славил вино, следственно – пьяница; он хвалил бойцов и кулачные бои, ergo – буян?» (Батюшков 1934: 35–36). Стихи оплачены жизнью, но тем не менее их бытийственный статус принципиально иной. Попадая в зону поэзии, предмет получает новое бытие. Так Иван Киреевский писал о раннем Пушкине: он «не ищет передать нам свое особенное воззрение на мир, судьбу, жизнь и человека; но просто создает нам новую судьбу, новую жизнь, свой новый мир» (Киреевский 1984: 31). И в тот момент, когда поэзия перестает строить свой собственный мир, начинает объединять его содержание с непосредственным содержанием жизни (например, когда в ней появляются черты психологизма, как это происходит в зрелом творчестве Баратынского), культура Золотого века начинает разрушаться и уступать место следующей литературной эпохе.

Один из ключевых устойчивых мотивов поэзии Золотого века – мотив творческого воображения, которое Батюшков называл мечтой, мечтанием. После его программного стихотворения «Мечта» этот мотив, собственно, и стал классическим. В число ключевых он вошел потому, что под воображением в эпоху Золотого века понимали не просто фантазию, но способность к созиданию того самого поэтического мира – нового, отличного от земного, обладающего собственным онтологическим статусом. Его созидание и было главной целью поэзии – то есть тем, о чем говорил Дельвиг, а вслед за Дельвигом – Пушкин: «Цель поэзии – поэзия». В элегии Батюшкова «Гесиод и Омир, соперники» описано состязание двух великих поэтов древности: Гомер прославляет Зевса, Гесиод – поэзию, и Гесиод выходит победителем.

Итак, в творчестве Батюшкова оказались сформированными те черты, которые стали определяющими для русской поэзии Золотого века. Я имею в виду способность к созданию собственной, ни от чего не зависящей автономной онтологической сферы, к созданию собственной области предметов и денотатов, которые не существуют помимо поэтической речи, и, наконец, к созданию собственного языка, не совпадающего с общеупотребительным, находящегося с ним в отношениях диглоссии. С утратой этих черт недолгий Золотой век русской поэзии закончился. Его конец наступил, когда поэзия перестала создавать свой особый мир, говорящий на особом языке и обращенный на самое себя, когда жизнь в ее личном, частном, социальном и историческом аспектах стала главным, а затем и единственным предметом литературы, когда литература стала отражением реальности, когда литературное слово и реальность вступили в отношения взаимоотражения и взаимоподражания, когда возродилось служебное и даже мессианское назначение литературы.

Литература

- Батюшков, Константин Н. (1934): *Сочинения*. Ред. Д. Д. Благого. Москва, Ленинград: Academia.
- Батюшков, Константин Н. (1977): Петрарка. // Батюшков, К. Н. *Опыты в стихах и прозе*. Издание подготовил И. М. Семенко. Москва: Наука (Литературные памятники).
- Вяземский, Петр А. (1982): Взгляд на литературу нашу в десятилетие после смерти Пушкина. // Вяземский, П. А. *Сочинения в 2-х томах*. Москва: Художественная литература.
- Гоголь, Николай В. (1937): Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем. // Гоголь, Н. В.: *Полное собрание сочинений*. Т. 2. Москва, Ленинград: Академия наук СССР.
- Дитрих, Антон (1885): Записка о душевной болезни К. Н. Батюшкова. // Батюшков, К. Н.: *Сочинения*. Том 1. Санкт-Петербург: В. С. Балашев. 334–353.
- Жуковский, Василий А. (1999): *Полное собрание сочинений и писем в 20-и томах*. Т. 1. Москва: Языки русской культуры.
- Киреевский, Иван С. (1984): Нечто о характере поэзии Пушкина. // Киреевский, И. С. *Избранные статьи*. Москва: Современник.
- Мандельштам, Осип Э. (1990): *Сочинения*. Т. 1. Москва: Художественная литература.
— (1997): *Полное собрание стихотворений*. Санкт-Петербург.
- Остафьевский архив князей Вяземских (1899): *Остафьевский архив князей Вяземских*. Т. 1–5. Санкт-Петербург: Стасюлевич.
- Пушкин, А. С. (1937): *Полное собрание сочинений*. Т. 1. Москва, Ленинград: Академия наук СССР.
- Семенко, Ирина М. (1970): *Поэты пушкинской поры*. Москва: Художественная литература.
- Успенский, Борис А. (1994): Языковая ситуация и языковое сознание в Московской Руси: восприятие церковнославянского и русского языка. // Успенский, Б. А. *Избранные труды*. Т. 1–2. Москва: Гнозис.
- Goethe, Johann W. (1977): *Faust*. Zürich.

Kultur an der Peripherie des Russischen Reichs

Развлекательная культура в придворных кругах и досуг провинциального дворянства

Natalie Schneider

Zusammenfassung: Die Unterhaltungskultur in Hofkreisen und die Mußestunden des Provinzadels

Unter ‚Unterhaltungskultur‘ wird in diesem Artikel das Theaterleben des Zarenhofes und des Provinzadels, das in erster Linie mit den „leichten“ Gattungen verbunden war, verstanden. Nach einem Überblick über die Entwicklung des Theaterlebens im 18. Jahrhundert wird auf dem Hintergrund der Theatervorstellungen dieser Epoche besondere Aufmerksamkeit der Gattung der „dramatischen Sprichwörter“ geschenkt, die am Hofe Katharina II. gepflegt wurde. Die Analyse der Experimente der Zarin in dieser Gattung erlaubt die Sicht auf viele der wichtigsten Ziele, die sich die Unterhaltungskultur der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stellte. Das Theaterleben des Zarenhofes spiegelte sich in spezifischer Weise in der Organisation der Mußestunden des Provinzadels wider. Die literarischen Texte werden hier im Kontext des in vielem durch universale Prozesse bedingten Theaterlebens betrachtet.

1

В разные периоды времени устоявшиеся формы досуга исчезают, на смену им появляются новые, связанные с происходящими в социальной сфере событиями, с изменением ценностей; формы видоизменяются под влиянием других культур и модных веяний, стараясь отвечать новым требованиям социума. Развлекательная культура русского дворянства конца XVIII века многогранна, предметом настоящей статьи станут некоторые аспекты театральных развлечений. Во времена Елизаветы Петровны, любительницы зрелищ, был построен театр при деревянном Зимнем дворце, куда приглашались иностранные актеры. Русский императорский драматический театр был создан в Петербурге в 1756 г., его директором был назначен Александр Петрович Сумароков. Представления давали преимущественно для придворной и дворянской публики, театры для широкой публики, так называемые «народные», появились в Москве и Петербурге в 1765 году. В 1757 г. при Московском университете была организована труппа из студентов, руководителем которой стал Михаил Матвеевич Херасков. Впоследствии этот любительский театр положил начало Московскому профессиональному российскому театру, основанному в 1759 году.

Кроме государственных театров существовало много антрепренеров, частных театров преимущественно из иностранцев и гастролирующих немецких, французских и итальянских трупп, например, Бельмонти, Зигмунда и Локателли в обеих

столицах или англичанина Медокса в Москве (Стрельцова 2009: 27–33; Всеволодский-Гернгросс 1977: 133–135). Наряду с этим во 2-й половине XVIII века в столицах и провинции появляются крепостные театры. С ними сотрудничали драматурги и театральные педагоги, в них часто использовался репертуар официальных театров, крепостных актеров отпускали играть на профессиональной сцене, можно сказать, что крепостные театры являлись своего рода «лабораторией театра профессионального» (Стрельцова 2009: 34–35). В Москве к концу XVIII – началу XIX века насчитывалось 53 частных театра, в Петербурге – более 25. Некоторые из них были особенно пышно обустроены, и могли бы посоревноваться с дворцовыми по убранству, декорациям, профессиональности актеров и репертуару; крепостные обучались актерскому искусству в специально созданных при театрах школах (Яковкина 2002: 91–99). Таковыми были, например, крепостные театры графа Николая Петровича Шереметьева (в подмосковных усадьбах Останкино, Куусково) и князя Николая Борисовича Юсупова (в подмосковной усадьбе Архангельское). В них ставились комические оперы, балеты, предпочтение отдавалось французской опере. В селе Алабухи Тамбовской губернии, позже в селе Андреевском Владимирской губернии ставились драматические пьесы не только европейских авторов, но большей частью русские комедии и комические оперы. В крепостном театре, принадлежавшем Александру Романовичу Воронцову, противнику галломании в дворянском обществе, актеры блистали в пьесах русских драматургов Княжнина, Фонвизина, Сумарокова, Веревкина, Аблесимова (Всеволодский-Гернгросс 1977: 268–275).

При дворе также был создан театр камерного типа на 250 мест для императорской семьи и небольшого круга избранной дворцовой знати, построенном по проекту Джакомо Кваренги. Первый сезон придворного театра открылся в 1785 г. постановкой комической оперы Александра Онисимовича Аблесимова «Мельник-колдун, обманщик и сват» (1779). Представления проходили 2–3 раза в неделю, в них участвовали русская, итальянская, французская и немецкая труппы. Помимо открытого Эрмитажного театра при дворе существовали и эрмитажные собрания, которые проводились с 1769 года (Савина). Эрмитажные собрания были трех видов: *большие* (150–200), *средние* (50–60) и *малые*. В малые собрания имели доступ члены императорской семьи и приближенные к Императрице – А. А. Безбородко, Е. Р. Дашкова, Л. А. Нарышкин, А. С. Строганов, Г. А. Потемкин, И. И. Шувалов, Ф. М. Гримм, Л. Ф. де Сегюр, Ш.-Ж. де Линь, Л. Фон Кобенцель и др.¹ –, они «походили более на дружеское общество», в котором Екатерина выступала в роли хозяйки, являлась «душею всех разговоров и удовольствий» (Свиньин 1821: 4). Из малых

1 Свидетельства особой значимости малых собраний и царящей в них непринужденной атмосферы находим, например, Кизеветтер А. А. 1915, Литературные забавы Екатерины Великой 1836, Сегюр 1989, Пыляев 1887. А. В. Храповицкий также неоднократно упоминает в «Записках» о приглашениях императрицы на малые собрания в качестве вознаграждения за его труды: «[...] и мне дозволено приезжать в Эрмитаж на малые спектакли, за труд в переписке многих пьес». (Храповицкий 1862: 116, 102, 109).

эрмитажных собраний было изгнано различие званий и чинов, «цель состояла [...] в изящном, или, так сказать, семейственном наслаждении» (Свиньин 1821: 10). На входе в зал висели строки, написанные самой хозяйкой, в которые она вложила дух атмосферы встреч, проводимых в этом узком кругу друзей:

Asseyez – vous, si vous voulez,
Où il vous plaira
Sans qu'on vous le répète cent fois. (Пыляев 1887: 197)²

Большие и средние эрмитажные собрания начинались с бала, затем показывались русские, французские или итальянские спектакли. Там обсуждались увиденные спектакли, музыкальные произведения, дискутировали об игре актеров и музыкантов (Савина). Во время малых собраний «вместо огромного, шумного оркестра, играли в Театре тогда только несколько отличнейших артистов», после «забавлялись» разными салонными играми: шарадами, игрою в билеты, веревочку, жмурки, карты, фанты или танцевали под музыку (Свиньин 1821: 10).³ На сцене Эрмитажного театра ставили драматические произведения разных авторов, зрителей радовали в том числе и пьесы, сочиненные самой императрицей и близкими к ней особами:

Французския пьесы Эрмитажнаго театра сочинены большею частию во время путешествия Екатерины в 1787 году в Крым. Главными Ея сотрудниками были *Кобенцель*, Посол Императора Римскаго, *Сегюр*, Французский Министр, *Принц де Линь*, *Ив. Ив. Шувалов*, *Граф А. С. Строгонов*, *Граф Мамонов*, *Г. Еста*, служивший при кабинете Императрицы и дочь *Офрена*, известнаго Французскаго актера. Для некоторых предметов избраны Русския пословицы, а для других известныя лица при Дворе. (Свиньин 1821: 48, 50; см. также Пыляев 1887: 199)

Между 1787 и 1788 годами в Эрмитажном театре было поставлено около 19 драматических пословиц. Идея их написания для эрмитажных собраний пришла во время путешествия императрицы в Крым со 2 января по 11 июля 1787 г. Екатерина предприняла его с целью инспекции новых земель, присоединенных к России после продолжительной войны с Турцией. С целью демонстрации величия собственной империи соседним государствам были приглашены многочисленные представители иностранных дипломатических миссий. Среди них можно назвать австрийского посла, графа Людвиг фон Кобенцеля; принца Шарля-Жозефа де Линя; француз-

2 Перевод данных строк звучит следующим образом: «Извольте сесть где хотите,/ Не ожидая повторения,/ Церемоний хозяйка здешняя ненавидит и в досаду принимает;/ А всякий в своем доме волен» (Энциклопедический словарь 1904: 36).

3 На малых эрмитажных собраниях предпочтение отдавалось русскому языку, русским одеждам, русским развлечениям: «На малых собраниях играл на скрипке Диц, на виолончеле Дельфини, на арфе В. Кардон, на фортепиано Ванжура. На эрмитажных собраниях государыня всегда являлась в русском платье; ей примеру следовали и все приглашенные дамы. Здесь уже господствовал язык русский. Каждый гость занимался чем ему угодно было. Кто играл в жмурки, кто в билетцы, кто ворожил, гадал, играл в веревочку, кто читал стихи и т. д.» (Пыляев 1887: 208).

ского посла, графа Луи Филиппа де Сегюра; английского посла Аллейна Фицгерберта и Карла-Генриха Насау-Зингена. «И в каретах, и на станциях», и во время путешествия на кораблях по Днепру в каюте императрицы продолжались обычные увеселения двора, «рассказывали анекдоты [...], развлекались игрой в шарады, писали *bouts-rimés*, в сочинении которых отличался граф Сегюр; представляли живые картины, особенно деятельное участие в которых принимал граф Кобенцель, [...] проводились небольшие драматические представления» (Брикнер 1885: 257, 263). О данных постановках находим свидетельства в «Записках» (1782–1793) Александра Васильевича Храповицкого, статс-секретаря императрицы, так 16 мая 1787 г. он констатировал: «Был на поговорке» (Храповицкий 1862: 29).

Драматические пословицы представляли из себя небольшие драматические произведения; этот жанр возник во Франции в XVII веке при Людовике XIV и первоначально представлял собой простую иллюстрацию пословицы, которую публика и должна была без труда угадать в конце действия; игра актеров строилась на импровизации.⁴ Такого вида развлечение пользовалось во французских салонах большой популярностью, содержание этих мини-представлений было не сложным, декораций особых не требовалось; постепенно канва несложного действия с небольшим количеством диалогов усложнялась, спонтанность перерастала в продуманную структуру действия, выстраивался сюжет, который должен был в сценической форме доказать смысл пословицы. В 1760–1780-е годы Луи Кармонтель (Louis Carrogis de Carmontelle) перенес пословицы из области импровизации в сферу драматической литературы, таким образом, возник жанр драматических пословиц; между 1768 и 1781 годами увидели свет 8 томов пословиц Луи Каррожи под названием «*Proverbe dramatiques*». В 1768 году вышли и два тома «*Théâtre de société*» Шарля Колле (Charles Collé), другие известные представители, работавшие в этом жанре в XVIII–XIX вв., – Александр де Моисси (Alexandre-Guillaume Moullet de Moissy), Теодор Леклерк (Michel-Théodore Leclercq), Альфред де Мюссе (Alfred de Musset) и Октав Фелье (Octave Feuillet). Драматические пословицы состоят обычно из одного акта, количество действующих лиц в них невелико (3–5), в конце действия главный персонаж произносит пословицу, на тему которой и написана пьеса. Из простого действия должно вытекать желаемое нравоучение.⁵ Во французских журналах конца XVIII века, например, в литературном журнале «*Mercur de France*», помещавшем в

4 Подробно возникновение и развитие жанра от «*jeu de proverbes*» до «*proverbe dramatique*» во Франции начиная с середины XVII века прослеживает в своем исследовании К. Бреннер (см. Brenner 1937). Он подчеркивает большое значение для жанра драматических пословиц в первую очередь Ш. Колле и Л. Кармонтеля, тогда как исследовательница А. Ле Бёф в своей диссертации указывает на важное место их предшественниц Франсуазы д'Обинье, маркизы де Ментенон (Françoise d'Aubigné Marquise de Maintenon) и Катерины Дюран (Catherine Durand), стоявших у истоков жанра в конце XVII века (см. LeBœuf 2010). См. также Литературная энциклопедия терминов и понятий 2001: 842; Schmidt-Clausen 1971: 23–38, 48–51.

5 Ср. «Комедия-пословица по существу ничем не отличается от обычной комедии, кроме только того, что задачей ее является доказательство в драматической форме смысла пословицы» (Берков 1977: 340).

своих номерах с 1770 по 1778 гг. драматические пословицы, практиковалась публикация без концовки, чтобы читатель мог сам угадать пословицу, а разгадка помещалась в следующем номере журнала. Появление в России первых образцов данного жанра П. Н. Берков относит к середине 1770-х годов. В 1774 году появилась «комедия-пословица» под названием «Свадьба господина Промоталова».⁶ Сатирическая картина придворного дворянства заканчивается заложением в основу сюжета пословицей, вложенной в уста одного из главных героев, представителя провинциальных дворян Слабоумовых, желающих войти в придворное общество через женитьбу дочери с придворным Промоталовым: «...не нам, деревенским дворянам, в большом свете жить; оставим это тем, которые нас умнее и лукавее: знайка, сверчок, свой шесток» (Российский феатр 1789, 27: 148). А два года спустя уже на сцене тверского театра была представлена пословица Михаила Ивановича Веревкина «На нашей улице праздник. Пословица». Особенно популярны драматические пословицы стали «в галломанствующих кругах Петербурга, в частности в эрмитажных собраниях Екатерины» (Берков 1977: 340).⁷ Драматические пословицы для малых эрмитажных собраний писались преимущественно на французском и игрались как профессиональными актерами, так и любителями для избранного круга лиц. В собраниях придворного литературного кружка принимали участие и являлись авторами драматических пословиц упоминавшиеся выше граф Л. фон Кобенцель, граф Л. Ф. де Сегюр, принц Ш.-Ж. де Линь, а также Ив. Ив. Шувалов, граф А. С. Строганов, фаворит А. М. Дмитриев-Мамонов, барон Дестат и Юльяна, дочь известного французского актера Жана Офрена (1720–1806), приглашенного И. А. Дмитриевским в Петербург в 1785 г. Офрен, прославившийся во Франции своей дикцией, преподавал в Петербурге в Шляхетном сухопутном кадетском корпусе декламацию, разыгрывал со своими учениками французские трагедии, «в которых нередко сам участвовал вместе с дочерью своею Юльяною» (Энциклопедический словарь 1897: 490).⁸

6 Инициалы Л. Т., как считает Берков, принадлежат автору Луке Ивановичу Татищеву, чья комедия-пословица представляет собой переложение французской пьесы «Школа мещан» д'Алленвала 1729 г. (Берков 1977: 14142).

7 Из всех стран Европы, при дворах которых отчетливо прослеживалось французское влияние, увлечение модным жанром *proverbe dramatique*, как указывает Бреннер, проявилось только в России при Екатерине Великой (Brenner 1937: 27–28). Бреннер не высоко оценивает драматический талант авторов малых эрмитажных собраний: «Ces proverbes, quel qu'en soit auteur, ne manifestent pas beaucoup d'imagination ni de talent dramatique. Tous ont pour modèle les caractères et les intrigues de la comédie française du dix-huitième siècle» (Brenner 1937: 27). Наибольшей похвалы он удостоивает три пословицы самой императрицы «Le Flatteur et les Flattés», «Les voyages de M. Bontemps» и «La Rage aux proverbes» (см. также Schultze 1984: 24–28).

8 Екатерина предпочитала общество великого Офрена при просмотре драматических произведений: «На репетициях государыня сажала в первом ряду вместе с собою старика актера Офрена, учителя драматического искусства в кадетском корпусе. Офрен нередко забывал, где сидит, и забавлял государыню своими восклицаниями. [...] Офрена называли «чувствительным»» (Пыляев 1887: 200).

2

В эрмитажных пьесах обыгрывались разные пословицы, перечислим некоторые из них: «не сули нам журавля в небе, а дай синицу в руки» (1802, 1: 38) (франц. оригинал «Un tiens vaut toujours mieux que deux tu l'auras» 1799, 1: 30); «по усу текло, а в рот не попало» (1802, 1: 164) (франц. оригинал «que promettre et tenir c'est deux» 1799, 1: 166); «не должно пускать козла в огород» (1802, 1: 218) (франц. оригинал «il ne faut point enfermer le loup dans la bergerie» 1799, 1: 224); «никогда курицу яйца не учат» (1802, 1: 268) (франц. оригинал «que Gros-Jean remontre à son Curé» 1799, 1: 280); «доброе имя лучше золотого кушака» (1802, 1: 339) (франц. оригинал «bonne renommée vaut mieux que ceinture dorée» 1799, 1: 436); «кто о чем, а он о своем» (1802, 2: 44) (франц. оригинал «défiez-vous des gens qui n'ont qu'une affaire» 1799, 2: 48); «несчастье к чему-нибудь полезно» (1802, 2: 80) (франц. оригинал «à quelque chose malheur est bon» 1799, 2: 88); «славны бубны за горами» (1802, 2: 99) (франц. оригинал «a beau mentir qui vient de loin» 1799, 2: 110); «критика легка, а наука трудна» (франц. оригинал «la critique est aisée, mais l'art est difficile» 1799, 2: 138); «нет худа без добра» (1802, 2: 154) (франц. оригинал «qu'il n'y a pas de mal sans bien» 1799, 2: 172); «обжегшись на мологе, будечь и на воду дуть» (1802, 2: 222) (франц. оригинал «chat échaudé craint l'eau froide» 1799, 2: 246); «не все золото, что блестит» (1802, 2: 248) (франц. оригинал «tout ce qui reluit n'est pas or» 1799, 2: 274); «кто за двумя зайцами гоняется, тот ни одного не поймает» (1802, 2: 283) (франц. оригинал «Qui court deux lièvres n'en prend point» 1799, 2: 314); «не говори правды, не теряй дружбы» (1802, 2: 336) (франц. оригинал «toute vérité n'est pas bonne à dire» 1799, 2: 368). Екатерина II сочинила несколько пословиц для собраний малого Эрмитажа в период между августом 1787 и октябрём 1788 гг.: «Le Tracassier» (Сплетник, изд. 1802, 1: 15–38), «La Rage aux proverbes» (Сумасшествие на пословицах, изд. 1802, 1: 129–164), «Le Flatteur et les Flattés» («Льстец и льстимые», изд. 1802, 1: 219–244), «Les voyages de M. Bontemps» («Путешествия г. Бонтама», изд. 1802, 2: 81–99), «Il n'y a point de mal sans bien» («Нет худа без добра», изд. 1802, 2: 126–154).¹⁰ Все ее пословицы в русском издании 1802 года опубликованы без указания автора. Императрица работала также и совместно с другими участниками малых собраний над созданием драматических пословиц. Так «За мухою с обухом» и «За вздор пошлины не платят» были написаны в соавторстве с Дмитриевым-Мамоновым, который

⁹ Здесь и ниже даны ссылки на 2-томное французское издание 1799 г. и 2-томное русское 1802 г.: Théâtre de l'Hermitage 1799, 1, 2; Эрмитажный театр 1802, 1, 2. В скобках указаны год, номер тома и страницы перечисленных сборников.

¹⁰ См. Словарь русских писателей XVIII века 1988: 299–300; Пыляев 1887: 199; O'Malley 2008: 94. Драматическим пословицам присущи общие черты, начиная от краткости формы, языка написания – в большинстве случаев французского, представления событий из жизни героев-дворян и их слуг до характерного для данного жанра декламирования текста самой пословицы в конце действия одним из главных героев. Ср. «they are all short, in French, take place within an upper-class French milieu, and each ends with the pronouncement of a French proverb» (O'Malley 2008: 94).

«заленился и не докончил, начав хорошо».¹¹ Вероятно, она же подсказала своему фавориту сюжет для другой комедии, в основе которой «верный портрет одного Придворного, человека странного, который своими шутками и забавными сценами в домашнич [sic] своих обстоятельствах безпрестанно забавлял Императрицу и Ея Двор» (Ермитажный театр 1802, 1: XIV)¹². Она «изображает всего Льва Александровича Нарышкина» (Храповицкий 1862: 114), констатировал в своих «Записках» Храповицкий, и действительно в образе главного героя господина Беззаботина находим многочисленные указания на характер Л. А. Нарышкина, уклад жизни его и его окружения. Беззаботин любит много и вкусно поесть, часто злоупотребляет едой и страдает потом от «неварения желудка»; когда с ним намереваются поговорить о делах, он отмахивается фразой «мне теперь некогда, я иду гулять», развлекается на даче стрельбой из пушек три часа без остановки «по обыкновению своему», от чего у барышни возникает головная боль, у которой «эта вечная канонада разштала весь мозг» (Ермитажный театр 1802, 1: 279, 273, 274, 277). Жених девицы Беззаботиной Учтивин характеризует своего будущего тестя как чудака, «каких мало», который обо всем говорит шутя, перескакивает с одной темы на другую, не вникая в глубину разговора: «Меньше нежели в четверть часа, он находит способ говорить об Астрономии, о Политике и Натуральной истории; наконец, в десять минут времени он сочинит сокращение о всех науках, и никак не отвечает вам на ваши вопросы» (Ермитажный театр 1802, 1: 276, 278). Беззаботин не может понять, «как можно заниматься целые два часа одною вещью», рассеян, любит веселье, безделушки и пустую болтовню, зависит от жены своей, которая, сетует Беззаботин, «дает [ему] на издержки всего триста рублей в год»; он далек от будничной жизни, просто не способен управлять хозяйством, жена его «правит всем домом» (Ермитажный театр 1802, 1: 293, 297, 280, 314). В своей оде «На рождение царицы Гремиславы. Л. А. Нарышкину» (1796) Державин воспевает и жену Нарышкина, Марину Осиповну, как домовитую хозяйку, а в своих «Объяснениях» приводит такой факт, что «супруга его управляла домашним хозяйством, и он получал от нее по рублю в день на свои забавы» (Объяснения на сочинения Державина 1834, 2: 96). В этой же оде находим и другие характеристики Льва Александровича, который часто «играл роль шута» при дворе и любил гулять по рынку, покупая разные безделушки: «кто по паркету/ Под час и кубари спускал,/ Смотрел в толкучем рынке свету» (Державин 1864, 1: 733). Комический талант Нарышкина проявлялся и во время малых эрмитажных собра-

11 Запись от 17 ноября 1788: «Переписывал пословицу на Русский язык: *За вздор пошлины не платят*; она начата Графом А. М. Дмитриевым-Мамоновым и кончена Ея Величеством» (Храповицкий 1862: 136; см. также Пыляев 1887: 198–199).

12 В предисловии к данному изданию именно Дмитриев-Мамонов назван автором «Беззаботного», Я. К. Грот же в одной из сносок приписывает его перу Екатерины II: «Впечатление, которое Л. А. Нарышкин производил на государыню своею забавною личностью, было так сильно, что она написала на него комедию *L'insouciant* и два юмористические очерка [...]» (Державин 1864, 1: 731). В «Записках» Храповицкого от 29 сентября 1788 сообщено лишь о переписке данного произведения без упоминания автора: «Отдано мне для переписки *L'insouciant, comédie en trois actes*» (Храповицкий 1862: 114).

ний, за нарушение установленных императрицей правил поведения он чаще других должен был заучивать стихи из Телемахида, которые речитировал с особым пафосом, вызывая смех собравшихся (Пыляев 1887: 208–209).

И другие известные люди или происшествия при дворе становились темой драматических пословиц. Например, в неопубликованной пословице «За мухую с обухом», автором которой являлась сама императрица, высмеивалась ссора княгини Екатерины Романовны Дашковой и сенатора Александра Александровича Нарышкина из-за земли и убитых по приказу княгини свиней, забредших в ее усадьбу Кирьяново 28. 10. 1788; о причине конфликта сама Дашкова лаконично заметила: «Тот любит свиней, а она цветы, и от того все дело вышло» (Цит. по Храповицкий 1862: 128).¹³ Оба участника тяжбы выведены императрицей в образах Постреловой и Дурындина, о чем упоминается в «Записках» Храповицкого: «[...] получил, для переписки, на Российском языке пословицу *За мухой с обухом*. Тут очень ясно между Постреловой и Дурындиным описана тяжба Кн. Дашковой с А. А. Нарышкиным. [...] Поднес пословицу *За мухой с обухом*; признались, что надобно смягчить суровость имен и выкинуть хвастовство Постреловой о вояжах».¹⁴ В основу написанной графом Кобенцелем пословицы «Управлялов» положен анекдот, неоднократно рассказываемый Екатериной во время путешествия. Господин Управлялов – это приглашенный императрицей иностранец, возмнивший себя реформатором русского государства, тщеславно полагавший путем своих мудрых законов и полезных преобразований сделать из него образец другим державам. Не найдя ценителей своего гения в этой «погруженной во мрак невежества» стране, он вынужден был покинуть ее. Пьеса заканчивается пословицей «никогда курицу яйца не учат» (Ерми-тажный театр 1802, 1: 268). В приведенных примерах прослеживается не только развлекательная сторона этих небольших комедий-пословиц, рассчитанных на приятное препровождение времени в узком кругу, но и их дидактическая направленность: они показывают негативные стороны поступков или характеров героев и заставляют задуматься, взглянуть на ситуацию по-другому, измениться.¹⁵ Осознавая важное значение пьес в деле воспитания молодого поколения, более сильное действие театраль-

13 См. также письмо Екатерины к Потемкину от 7. 11. 1788: «Какие дурачества делает Княгиня Дашкова в своей ссоре с обер-шенком Нарышкиным, ты себе представить не можешь! И ежедневно выходит новая комедия между ими, и все над ними смеются» (Екатерина II 1997: 326). В дневнике Храповицкого (16. 11. 1787) отмечены по поводу этого инцидента слова Екатерины: «Дашкова с Нарышкиным в такой ссоре, что, сидя рядом, оборачиваются друг от друга и составляют двуглавого орла. Ссора за 5 сажень земли» (Храповицкий 1862: 44; см. там же 62, 127). Пыляев называет исключительно императрицу автором данной пословицы; М. П. Лепехин и В. П. Степанов, однако, указывают на влияние Дмитриева-Мамонова, чья первоначальная задумка, претворенная им в неопубликованной драматической пословице на русском языке, легла в основу написанной уже императрицей пословицы, текст которой также не сохранился (Пыляев 1887: 198; Словарь русских писателей XVIII века 1988: 273, 300).

14 Запись от 23./24.10.1788 (Храповицкий 1862: 124). В примечаниях Геннади указывает, что эта пословица напечатана не была.

15 Ср.: «Catherine and her courtiers wrote these short dramatic confessions to examine, teach, and amuse themselves» (O'Malley 2008: 93).

ных зрелищ на ум и сердце, чем простые поучения, Екатерина неоднократно приглашала на спектакли и своих внуков. Так, 14 декабря 1789 Храповицкий записал: «Велели играть без собрания на Эрмитажном Театре *Les voyages de M. Bontemps et la rage aux proverbes*, для Их Императорских Высочеств. Они были приглашены и все сие было исполнено» (Храповицкий 1862: 214).

Из «Записок» статс-секретаря императрицы узнаем интересные сведения о периоде увлечения драматическими пословицами, о литературном процессе и работе Екатерины Великой над замыслом и корректировкой текста. Так, в августе 1787, получив от императрицы пословицу в одном акте «*Le Tracassier*» и просидев всю ночь над переписыванием набело, Храповицкий подчеркивает в записях факт дальнейших исправлений автора, снова и снова шлифовавшего свой текст: «По утру и после обеда, то есть, 2 раза, переписывал сделанные перемены в окончании той пиесы [...]» (Храповицкий 1862: 38, 40). Любопытна идея создания другой пословицы, в основу сюжета которой легли актуальные события военных баталий. 20 августа 1788 г. Храповицкий впервые заметил на столе императрицы бумаги с записанным по-французски заглавием «*Marton et Crispin*» и узнал о написании очередной пословицы. На следующий день Екатерина уже зачитала своему секретарю отрывки из нее: «Прочли мне неоконченную еще *Proverbe*, где *Marton* и *Crispin*. Тут много соли и относится к войне Шведской» (Храповицкий 1862: 96). Неделю спустя данная пословица упоминается под заглавием, которое и было использовано при публикации «*Les voyages de M-e Bontemps*». В процессе написания, видимо, произошло изменение в фабуле, и любовная линия между Мартоной и Криспином не стала центральной темой драматической пословицы, в ней высмеивались воображаемые военные подвиги г-на Бонтама и его хвастливого слуги Криспина, храброго не на деле, а на словах, с жаром описывающего их вымышленные похождения на суше и на море, так что «все четыре стихии отзывались шумом [их] геройских деяний» (Ермитажный театр 1802, 2: 90). В «Записках» приводится и произносимая в конце пословица, которая должна была быть наглядно представлена в действии, «*a beau mentir qui vient de loin*» (Храповицкий 1862: 99) – «славны бубны за горами» (Ермитажный театр 1802, 2: 99). 27 августа 1788 г. было приказано сделать список с пословицы и «отдать актерам, чтоб в Александров день сделать сюрприз и сыграть у Гр. Мамонова в комнате» (Храповицкий 1862: 99). 30 августа пословица не была представлена из-за болезни графа (Храповицкий 1862: 100), 2 сентября последовало указание «дать в Эрмитаже, буде не будет ужина у Графа А. М. Дмитриева-Мамонова» (Храповицкий 1862: 102); 11 сентября приказано было списать еще пословицу «*qu'il n'y a point de mal sans bien*» и разучить уже обе драматические пословицы втайне от будущего именинника к 19 сентября, подготовив их тем самым в качестве сюрприза (Храповицкий 1862: 106). В назначенный день премьера драматических пословиц успешно состоялась, «за труды» Храповицкий был также приглашен на собрание узкого круга избранных лиц: «приказано, чтоб в комнатах его сыграть обе Провербы [...] В 7 часов вечера открылся театр. – Провербы играли удачно. – Спросили у меня, много ли смеялись? – Наконец был ужин» (Храповицкий 1862: 109). В октябре каждому из

семи актеров, участвовавших в представлении «les deux proverbes» у фаворита было пожаловано по 200 рублей (Храповицкий 1862: 115).¹⁶

Сочиненные и игранные в Эрмитаже драматические пословицы были напечатаны в 4 томах между 1788–1789 г. под названием «Recueil des pièces de l'Hermitage». 23 и 24 октября 1788 г. Храповицкий упоминает о намерениях публикации пословиц: «Приказано напечатать пиесы Французския, в Эрмитаже игранныя, сочинения Ея Величества, Гр. Сегюра, Гр. Кобенцля, и Пр. де Линя. [...] экземпляры публичными быть не могут, ибо будут только раздаваться от Ея Величества» (Храповицкий 1862: 124).¹⁷ 30 октября были отобраны пьесы и определено их количество, а также название будущего сборника как «Recueil des pièces données au Théâtre de l'Ermitage» (Храповицкий 1862: 127). В данном издании имена авторов указаны не были, состояло оно из 30 экземпляров и предназначалось только для узкого круга, для авторов и участников малых эрмитажных собраний. Екатерина периодически читала откорректированные листы готовящейся публикации: «Прочли 4 листа корректуры de L'insouciant, смеялись; приказали показать Графу А. М. Дмитриеву-Мамонову».¹⁸ 23 декабря 1788 г. Храповицкий преподнес императрице 1 том издания, который был «принят с благоволением и [ему был] пожалован экземпляр, как издателю, а иначе никому [...] без участия в авторстве» (Храповицкий 1862: 149). Екатерина предложила своему статс-секретарю тоже поучаствовать в написании произведений данного жанра и создать одну пословицу на русском или французском языке, осуществил ли он данное пожелание не известно (Храповицкий 1862: 150). 16 февраля 1789 г. Екатерине был представлен 2 том сборника эрмитажных пьес (Храповицкий 1862: 172). Из переписки Екатерины II и принца де Линя за 1791 г. узнаем о пересылке ему 3 тома «драматических грехов Эрмитажа», как их в шутку назвала императрица (СИРИО 1885: 163–165). Десять лет спустя, в 1799 г., они были опубликованы для широких слоев читающей публики и вышли двухтомным изданием в Париже – «Théâtre de l'Hermitage de Catherine II, impératrice de Russie; composé par cette Princesse, par plusieurs personnes de sa société intime, et par quelques ministres étrangers».¹⁹ На русский язык они были переведены в 1802 г и опубликованы в Москве двухтомным изданием «Ермитажный театр Великия Екатерины, в котором

16 В покоях фаворита была показана и драматическая пословица «Le Flatteur et les Flattés», сочиненная императрицей, что следует из записи от 23 апреля 1788: «Вечер проводили у А. М. Дмитриева-Мамонова; там играли Le Flatteur et les flattés; сия пьеса в одном акте сделана Ея Величеством из басни Le Corbeau et le Renard» (Храповицкий 1862: 58).

17 Через полмесяца, 18 ноября, Екатерина читала уже корректурный текст будущего издания: «Прочли лист корректурной печатаемых Французских пословиц» (Храповицкий 1862: 136).

18 Запись от 26 декабря 1788 (Храповицкий 1862: 150).

19 «Catherine, en revenant de la Crimée, en 1787, voulut faire jouer chez elle, à l'Hermitage, des Pièces et des Proverbes, qui n'eussent été représentés sur aucun Théâtre; elle engagea plusieurs des personnes qui l'avoient suivie en Tartarie, à en composer; et pour les encourager par son exemple, elle écrivit elle-même rapidement quelques Proverbes. Une trèsbonne troupe de Comédiens [...] jouoient ces Pièces devant un petit nombre d'Auditeurs, seuls admis à ces représentations» (Théâtre de l'Hermitage 1799, 1:2). Ср. von Bilbassoff 1897, I: 463 и тот же 1897, II: 75–76.

собраны пьесы, игранные в Эрмитаже Императрицы Екатерины II, сочиненные Самую Ею и Особами, составлявшими Ея общество».

В письменной корреспонденции с бароном Гриммом Екатерина не раз информирует его об увлечении ее и близкого ей круга драматическими пословицами. Так, 13 сентября 1787 она, описывая своего фаворита Александра Дмитриева-Мамонова как бесконечно любезного, в обществе которого граф Сегюр и принц Делинь «проводят очень приятные минуты», пишет: «Он собирается послать вам пословицу в лицах, на половину его собственное, на половину мое творение. У нас на них большой урожай, и мы порешили, что это единственное средство возстановить на театре настоящую комедию» (Русский Архив 1878: 146). В начале октября 1788 г., посылая барону Гримму две пословицы, Екатерина иронизирует по поводу неиссякаемой энергии «театральных авторов Эрмитажа»: «Можно подумать, что у этих *пяти* бедняков инаго дела нет; они разделяют работу между собою и говорят друг другу: ты вот это сделай, а тот отвечает: а вот работа тебе. Точно им деньги за это платят!» (Русский Архив 1878: 164).²⁰ Это модное увлечение при дворе Екатерина высмеяла в «Глупом пристрастии к пословицам», в московском издании 1802 г. – «Сумасшествие на пословицах», в первоначальном варианте на французском языке пословица носила название «La rage aux proverbes».²¹ Вероятно, это была последняя комедия-пословица, сочиненная императрицей для малых эрмитажных собраний. 12 октября 1788 г. Екатерина зачитывала Храповицкому еще незаконченную пословицу, а 21 октября уже готовая она дается ему для переписки. Александр Васильевич характеризует драматическую пословицу как «хороша, кругла и весела» (Храповицкий 1862: 120, 123–124).²² При чтении произведения вслух, императрица исправляла его текст, в частности «переправила часто употребляемое слово *ma tante*» (Храповицкий 1862: 120). Одну из ролей по предложению Храповицкого, иногда приглашаемого на данные собрания, играла юная Офрене.²³ В октябре 1788 г. он записал о прочтении ему Екатериной неоконченного «proverbe» и охарактеризовал комическое в пословице, сатирическое изображение действительности высшего света – жеманное поведение девиц и инструкции тетки о правильном поведении в свете для неопытной племянницы – и «помешательства» главной героини на модном жанре пословиц кратким выражением «соли довольно» (Храповицкий 1862: 120).²⁴ Сюжет

20 3 октября 1788 читаем в «Записках» Храповицкого о подготовке новых пословиц для пересылки барону: «Две последние провербы привез после обеда, для посылки к Гримму» (Храповицкий 1862: 115).

21 См.: Сочинения императрицы Екатерины II 1849: 533–556; Эрмитажный театр 1802, 1: 129–164; Théâtre de l'Hermitage 1799, 1: 127–166.

22 Первоначально вариант пословицы, по записям секретаря императрицы, выглядел «Promettre c'est un, tenir c'est deux» (Храповицкий 1862: 120), в опубликованном варианте 1799 года она звучала как «Que promettre et tenir c'est deux» (Théâtre de l'Hermitage 1799, 1: 166).

23 «[...] que cela fera un grand effet au Théâtre, parce qu'il-y-a beaucoup de jeu, et que la jeune Aufène rendra bien le role de Rosalie» (Храповицкий 1862: 120).

24 Тетка Тантина посвящает свою племянницу Розалию, чьим «воспитание[м] было пренебрежено», в «тайны искусства» поведения в высшем свете, приводит ей примеры распространенных жеманств – как смотреть, как говорить и вести себя в разных ситуациях, как при-

комедии является сценической иллюстрацией деятельности литературного круга вокруг императрицы, в течение последнего времени увлеченного драматическими пословицами. Пословица предстает в своем развитии от простой салонной игры, когда иллюстрация загаданной пословицы занимает лишь несколько минут и построена на сплошной импровизации – так, например, для иллюстрации пословицы «переливать из пустого в порожнее» служанка Мартона берет две шляпы, кладет их на горшки и производит движения, как-будто что-то переливает из одной в другую – до превращения ее в театральное действие с придуманным сюжетом и расписанными диалогами для разных персонажей. Главная героиня тетка Тантина дает своей служанке советы по сочинению драматических пословиц, утверждая, что «нет ничего прекраснее пословиц; их легко и сочинять и играть», в них представлены примеры разных характеров (Ермитажный театр 1802, 1: 155).²⁵ Тантина трудится над пословицами день и ночь, но не многие хотят их смотреть и участвовать в данном процессе, давая ей только ложные обещания. Любого из ее окружения она рассматривает как потенциального автора и актера драматических пословиц. Лишь некоторые присоединяются к увлечениям Тантины – «потеют над этим» – и то с корыстной целью понравиться ей.²⁶ В образе Тантины находим некоторые черты самой императрицы, которая, судя по «Запискам» Храповицкого, «в роли тетки многое к себе относят» (Храповицкий 1862: 120). Служанка выносит вердикт своей хозяйке: эти занятия от скуки, барыня больна и болезнь ее называется не иначе, как «глупое пристрастие к пословицам» (Сочинения императрицы Екатерины II 1849: 538).²⁷

3

Пристрастие к театральным постановкам было характерно не только для дворца, к концу XVIII века увлечение театром и постановки спектаклей на домашней сцене распространились «по знатым и незнатым домам и скоро охватили провинцию»

творяться, как и когда падать в обморок – и своими советами, которые есть не что иное как «лекарство в болезни», хочет сделать из нее «совершенную девицу» (Ермитажный театр 1802, 1: 142–151). Ср. «*The Rage for Proverbs treats societal modes and manners [...] With her final proverb, Catherine managed to poke fun at mannered society, at her own select group, and even at herself*» (O'Malley 2008: 97, 100).

25 «Пословица дает нам обрачки характеров, описанных слегка таким образом, что можно из каждой сделать комедию действия в пяти и больше» (Ермитажный театр 1802, 1: 155).

26 В конце служанка произносит пословицу «по усу текло, а в рот не попало»/ «сулить не то значит, что дарить», выражая таким образом разочарования всех персонажей от пустых обещаний: обманутые надежды тетки Тантины, служанки Мартоны, племянницы Розалии и всех женихов. Слова «обещает», «обещаю(т)», «обещал(-а, -и)», «насулил», «обещания», «обещано» не раз встречаются в тексте. См.: Ермитажный театр 1802, 1: 164; Сочинения императрицы Екатерины II 1849: 556; O'Malley 2008: 98.

27 Ср.: «[...] она день и ночь занимается пословицами: сочиняет их, играет и выпрашивает у всех. Одни обещают ей и не сочиняют, другие, боясь ее доук, бегают от нея; некоторые из кожи лезут из угождения к ней; одним словом: она не дает никому покою и сама ломает голову над ними, выдумывает их, сочиняет и заставляет играть» (Ермитажный театр 1802, 1: 136).

(Щепкина 2005: 129–130). Официальная политика государства была направлена на усиление «значения местных дворянских властей» и на активизацию культурной и общественной жизни «дворянской провинции». Провинциальные театры появлялись в разных уголках России, перечислим некоторые из них: в 1776 г. в Калуге, в 1780 г. в Харькове, в 1787 г. в Тамбове, Воронеже, в 1791 г. в Казани, год спустя в Курске, в 1798 г. в Нижнем Новгороде. Предпочтение в них отдавалось комедийному жанру (Стрельцова 2009: 34–35). Новоиспеченные директора театров приглашали разные труппы, устраивали спектакли силами любителей и крепостных актеров, деятельность же многих губернаторов ограничивалась лишь заботой о постройке здания. Несколько иной подход проявил тамбовский губернатор Гавриил Романович Державин, будучи на этом посту с 1786 по 1788 г. В написанном им на открытие театра в Тамбове «Объявлении» для Ведомостей (1786) – не вышедшем в свет при жизни – говорится о задачах театра, с давних времен призванного просвещать народ, исправлять людские нравы и в целом служить на благо процветания государства:

Поелику издревле просвещенными народами почитались благонамеренныя театральныя представления к исправлению нравов служащими, благонаравие способствовало действию законов, а святость последних была всегда основанием и подпорою благоденствия царств: тамбовское благородное общество [...] побуждаемо между собою согласиём, спокойствием и веселием, вознамерилось ознаменовать день всевысочайшаго тезоименитства Всемиловитвейшей Государыни открытием в губернском городе Тамбове театра (Державин 1872, 7: 509).

В «Прологе на открытие в Тамбове народного училища 1786 года ноября 24 дня» (1786) Державин призывает музы трагедии и комедии, Мельпомену и Талию, воздвигнуть свой храм для пользы местного общества, охарактеризованного им как «дикий темный лес». В этом храме они должны вещать о добродетелях, высмеивать пороки и своим искусством и наглядными примерами способствовать исправлению «грубых голов и несмягченных сердец», становясь таким образом опорой просвещения Тамбовского благородного общества.²⁸ «Театр не должен иметь другого назначения, кроме поучения, и нравственных живых примеров», подчеркивает поэт

28 «Какое счастье! о странницы любезны! Вы к стате, к стате здесь. Пренужны, преползны <...>/ Ступайте! время вам,/ Здесь ваш воздвигнут храм,/ Ступайте голос ваш здесь ныне будет внятен./ Оберегатель прав вам здесь благоприятен./ Ты добродетели нам Мельпомена возвещай/ И подвизаться в них героев поощрай./ А ты нам Талия шпынством твоим искусным/ Пересмехай порок и делай его гнусным./ Уставы строгия, кровавых лютость прав/ В том слабо действуют, в ком неисправлен нрав:/ Где грубы головы, сердца несмягчены,/ Законы кроткия там тщетно изданы;/ Вы умягчайте их игрой своей и тоном/ И просвещению наукам и законам/ Подпорой будьте здесь [...]» (Российский феатр 1789, 30: 256–259). Ср. «Содержание его (Пролога – Н. Ш.) было аллегорическое: мало образованное тамбовское общество означал дремучий лес, просвещение являлось в виде Геня, театр олицетворяли Мельпомена и Талия» (Державин 1880, 8: 461).

в «Прологе» (Объяснения на сочинения Державина 1834, 4: 4–5).²⁹ Принятые новым губернатором меры, «которые могли бы заставить людей выйти из темноты на свет» (Объяснения на сочинения Державина 1834, 4: 2–3)³⁰, основывались на присущем человеку стремлении к развлечениям, познанию нового, на любопытстве, и заключались в использовании не только зрелищного вида искусства, но и в организации уроков танцев для детей дворян, в проведении концертов и собраний два раза в неделю. При Державине стал благоустраиваться и Тамбов, согласно с разработанным планом регулярной застройки города. Губернаторский дом был построен на берегу реки Цны, «он был деревянным, но отделанным по столичной моде того времени» (Двухжилова 2009: 55). Самое активное участие в подготовке культурных мероприятий принимала жена губернатора, Екатерина Яковлевна Державина (урожд. Бастидон). Первоначально театральные представления проводились в доме губернатора, превратившегося в центр культурной жизни провинциального городка и притягивающего к себе представителей всех поколений. И «Торжество восшествия на престол императрицы Екатерины II» (28.06. 1786), ознаменовавшее начало театра в Тамбове, и «Пролог на открытие в Тамбове народного училища» (24. 11. 1786) были поставлены с участием труппы любителей из местных дворян, костюмы и декорации создавались собственными силами: при изготовлении декораций был задействован штатный механик итальянец Барзанги, в живописи которому помогали крепостные местных помещиков Ниловых и Сабуровых.³¹ В «Прологе» участвовало около 30 представителей местного дворянства вместе с детьми, как, например, сын участницы тамбовского литературного кружка и впоследствии известной переводчицы Елизаветы Ниловой, Корнилий, или Александр Свечин, сын тамбовского помещика Николая Свечина, дочь которого Анна пленяла публику своим пением под аккомпанемент крепостных батюшки. После «Пролога» представляли комедию Михаила Ивановича Веревкина «Так и должно» (1773) с тем, чтобы, как писал в своих «Объяснениях» Державин, «почтить память Начальника Автора, и чтобы осмеять подъячих крючкотворцов, которых большое стадо застал Губернатор у производства дел» (Объяснения на сочинения Державина 1834, 4: 5). Комедия Веревкина пользовалась большой популярностью на театральных сценах Петербурга и Москвы. В ней высмеивается «порочное» и обличается административная и судебная власть – в образах воеводы Протазана Бесчетного, его секретаря Урывая Алтынникова, других судейских, взяточников-подъячих, корыстолюбивых дворян –, на первое место выведены положительные герои – Доблестин, его дядя и невеста Софья – с целью показать, как должно жить, и поучения добродетели. Изображение невинно страдающих главных героев, сентиментальная фабула и счастливая развязка отвечали современным вкусам и вызывали

29 Ср.: «Театр не на иной конец должен быть, как для поучения, следовательно и подпоры правительству» (Державин 1866, 3: 725).

30 См. также Державин 1866, 3: 724–725.

31 Ср.: Державин 1880, 8: 460 и Всеволодский-Гернгросс 1977: 273.

слезы у растроганной чувствительной столичной публики.³² Культурные вечера в Тамбове проводились в выходные и праздничные дни, открывались балом, затем представляли спектакль или балет (Болотина 2010: 13), такое чередование развлекательной части со сценическими постановками, позволяло удовлетворить публику разных вкусов. Для этого губернатор не жалел ни сил, ни средств. Письма Марии и Николая Львовых, Екатерины Сергеевны Урусовой и Елизаветы Васильевны Херасковой за 1786 год свидетельствуют о дороговизне принятых Державиными мер по культурному просвещению провинциального общества, о роли Екатерины Яковлевны в культурной жизни города, об обмене пьесами между Тамбовым и подмосковным имением Херасковых-Трубецких в Очаково³³, на сцене домашнего театра которого проводились (семейные) праздники и ставились спектакли, в том числе по пьесам Михаила Матвеевича Хераскова. Культурная жизнь провинции постепенно оживлялась, маскарады, театральные постановки и другие светские развлечения столицы проникали в быт местного дворянства, одно из важных мест в данном процессе отводилось представительницам женского пола:

На дворянских съездах жители провинции входили в соприкосновение с высшими и даже столичными представителями сословия. Привычки и потребности жителей столицы проникали в глубь провинций [...] Главным украшением гостиной, необходимыми участницами приемов и собраний являлись женщины дворянской семьи. В женщинах начинают ценить музыкальность, хороший голос, игру на арфе, клавесине; сценический талант [...] придавал женщине большое обаяние (Щепкина 2005: 146, 130–131).

В «Записках» Державин пишет о важной роли жены Екатерины, «великой артистки», ставшей наставницей местных девиц, руководившей процессом создания театральных нарядов и обучавшей любителей актерской игре.³⁴ О талантах Екатерины Державиной писали ее современники, так Иван Иванович Дмитриев в своих воспоминаниях подчеркивал не только ее внешнюю красоту и прекрасные качества

32 См.: Берков 1977: 137–140, Словарь русских писателей XVIII века 1988: 148–150.

33 Так, из письма Урусовой за июль 1786 г. следует, что сочиненное Державиным и поставленное в Тамбове «Торжество восшествия на престол е. и. в. Екатерины Вторья», собирались повторить на сцене домашнего театра в Очаково: «Музыку, вами присланную, завтрашний день будут у нас разыгрывать; я, слушая, стану воображать ваш праздник и, сколько можно, стану входить в ваши чувства, что вы ощущали во время того торжества, которое искренность и дружба изобретали» (Державин 1869, 5: 537, примеч. 3; 516–517).

34 «Сие делало всякий день людство в доме губернатора и так привязало к губернаторше все общество, а особливо детей, что они почитали за чрезвычайное себе наказание, ежели когда кого из них не возьмут родители к губернатору» (Державин 2000: 108). Ходасевич также упоминает заинтересованность Екатерины Яковлевны Державиной театральными постановками во время ее пребывания в Тамбове: «[...] Отсюда пошло начало театра, устроенного Державиным в губернаторском доме. Под руководством Екатерины Яковлевны девицы из общества шили и расписывали костюмы, разучивали свои роли. Ставились французские оперы и комедии, также трагедии Сумарокова, «Недоросль». Спектакли имели такой успех, что спустя год Державин приступил к постройке особого здания для театра» (Ходасевич 1988: 153).

души, но и образованный ум, который позволил ей «в обществе друзей своего супруга [...] приобре[сти] верный вкус и здравое суждение о красотах и недостатках сочинений, [...] получи[ть] основные сведения о музыке и архитектуре» (Дмитриев 1866: 61–62). Ее связывали узы дружбы с известными женщинами своего времени, поэтессами, переводчицами Елизаветой Херасковой, Екатериной Урусовой, Елизаветой Ниловой, Варварой Голицыной. Она занималась и вопросами постройки будущего театра, что следует, например, из корреспонденции с Николаем Тютчевым в августе 1786 г., сообщавшего о поисках архитектора и плана здания.³⁵ Репертуар любительского театра состоял из переведенных произведений большей частью французских комедий и опер, так, например, в 1788 г. играли комедию де Мальзевилла «Лоретта» (de Malzeville), впервые поставленную, кстати, в крепостном театре графа Шереметьева; тамбовское общество лицезрело драму Карла Мюллера фон Фридберга «Взятие Св. Лукии Антильского американского острова» (Karl Josef Müller von Friedberg), переведенную Александром Ивановичем Дмитриевым в 1786 г.; а также мещанскую трагедию французского драматурга Ж.-Б. Сорена «Беверлей» (Bernard Joseph Saurin), переведенную Иваном Дмитриевским в 1773 г., который и сыграл на премьере в Петербурге 1772 г. главную роль; и конечно же произведения русских авторов, комическую оперу Александра Аблесимова «Мельник – колдун, обманщик и сват» (1779), самого Державина, Фонвизина и трагедии Сумарокова.³⁶

Понимая большую значимость форм организации театрализованной деятельности для воспитания и развития детей, для формирования у них творческих интересов, к участию в тамбовских представлениях привлекаются дети местного дворянства, о чем говорилось выше, кроме того проводятся детские спектакли. Появление их на сцене связано с последней третью XVIII века, в основе сюжета – различные перипетии частной жизни ребенка. В театрализованной форме детям преподносятся примеры правильного поведения и высмеиваются негативные поступки и черты характера, достойные порицания. Сведения о постановках детских пьес на тамбовской любительской сцене взяты из краткого перечня историка-архивиста Натальи Юрьевны Болотиной, приведенного из обнаруженного ею издания «Тамбовских известий» за 1788 год в РГАДА (Болотина 2010). Газета издавалась в местной типографии в течении одного года, после отрешения Державина от должности она прекратила свое существование. Речь идет о постановках драмы «Агарь в пустыне» из сборника графини де Жанлис «Театр для пользы юношества» (Stéphanie-Félicité du Crest de Saint-Aubin, comtesse de Genlis, «Théâtre a l'usage des jeunes personnes»), переведенному с французского и изданному Новиковым в 1779–1780 гг., и комедии детского французского писателя Арнольда Беркена (Arnaud Berquin) «Невинная

35 «При сем и вам, м-вая г-ня К. Я., свидетельствую мое истинное почтение; вашего приказания о рисунке, касающагося до театру, затем не послал, что у них сделаннаго прежде не имели и надобно было сделать вновь, но как я услышал, что тот архитектор к вам поехал, которой при оном также был, как его утверждали, то я и счел, что он уже вам не нужен. Впрочем с преданностию и т. д.» (Державин 1869, 5: 536).

36 См.: Болотина 2010, Словарь русских писателей XVIII века 1988: 269; Дальний 1947: 23; Стрельцова 2009: 34.

ворожба». Переводы данных авторов печатались в первом русском журнале для детей с программным названием «Детское чтение для сердца и разума», издававшимся Новиковым с 1785 по 1789 гг. В нем печатались переводы с французского, немецкого и английского из сочинений Вейсе, Беркена, Боннета, Геснера, Кампе, Попа, Томсона, г-жи Жанлис (Галахов 1853: 52–53). Зарождения же национальной русской драматургии для детей относится ко второй половине XVIII века. Среди русских драматургов, писавших детские пьесы для любительского и домашнего театра в конце XVIII – начале XIX веков, нужно отметить Андрея Тимофеевича Болотова и Николая Николаевича Сандунова (Привалова 1958: 148). В Тамбове играли «Несчастных сирот» (1781) Болотова, сюжетная линия которых имеет некоторые сходства с «Недорослем» (1782) Фонвизина: «Невинность в сетях порока, добродетельная девушка-сирота, воспитанница корыстолюбивых и деспотичных родственников – мотив, часто встречающийся в театральном репертуаре XVIII века» (Привалова 1958: 251). Комедия Фонвизина пользовалась в тамбовском обществе особой популярностью, только в январе месяце 1788 г. она была показана несколько раз. После отъезда Екатерины и Гавриила Державиных из Тамбова, заложенные ими традиции музыкальных вечеров и балов, стали основной формой досуга тамбовских дворян в XIX веке: «Обычно балы начинались с сентября и проводились каждое воскресенье. Пиком празднеств был декабрь – время выборов в губернское дворянское собрание» (Двухжилова 2009: 63). Местом проведения были городской клуб, расположенный в доме помещиков Протасьевых, зал Дворянского и Коннозаводского собраний, а летом также и городской сад. Поддержанием театральных традиций занималась Мария Григорьевна Орлова, участвовавшая при губернаторе Державине в первых постановках, переводившая роман Сусанны Ганнинг (Susannah Gunning) и опубликовавшая его в 1788 г. под названием «Аббатство, или Замок Барфордской». Собрала большую любительскую труппу, она привлекла в качестве руководителя профессионального актера, антрепренера В. Бобровского. В построенном в 1815 году помещиком Н. Масловым, мужем Орловой, здании ставили драматические спектакли и комические оперы.³⁷

Представленное на примере малых эрмитажных собраний и провинциального любительского театра в Тамбове увлечение театром раскрывает сложившиеся тенденции в русском обществе данного периода: увлечения двора влияют на возникновение ряда театров в дворянских столичных кругах, а те в свою очередь стремятся развивать любительское театральное творчество и формировать развлекательное пространство русской провинции. Несмотря на репертуарные отличия по жанрам,

37 См.: Двухжилова 2009: 63; Дубасов 1883: 35. В своих «Очерках» Дубасов указывает на многообразие репертуара тамбовского театра, до 30-х годов XIX века зритель смог насладиться игрой актеров в таких постановках, как трагедии В. А. Озерова «Поликсена» (1809) и «Фингал» (1805), трагедия С. И. Висковатова «Ксения и Темир» (1810), трагедия Н. П. Николева «Сорена и Замир» (1784), драмы Коцебу «Ненависть к людям и раскаяние» (1787) и «Сын любви» (1780-е гг.), драма его последователя Н. И. Ильина «Лиза, или Торжество благодарности» (1802), комедия А. Я. Княжнина «Мужья, женихи своих жен» (1812), комедия А. А. Шаховского «Ссора, или Два соседа» (1808) и опера М. А. Яковлева «Медведь на постое».

тематике и идейному содержанию пьес, предпочтения переведенных пьес или национальных русских авторов театральная культура развлекала, отвлекала от реалий и общественных забот, но в то же время поучала, прививала культурные и литературные ценности и иногда способствовала уходу из мира дворянской жизни, полной условностей, в мир чувств.³⁸

Литература

- Берков, Павел Н. (1977): *История русской комедии XVIII в.* Ленинград.
- Болотина Н. Ю. (2010): Единственный экземпляр державинской газеты «Тамбовские известия» // *Г. Р. Державин и его время. Сб. научных статей.* Вып. 6. Санкт-Петербург. 6–21.
- Брикнер, А. Г. (1885): Путешествие Екатерины II в Крым. // *Исторический Вестник.* Т. 21. 5–23, 242–264, 444–509.
- Всеволодский-Гернгросс, Всеволод Н. (1977): *История русского драматического театра в 7 томах.* Т. 1: *От истоков до конца XVIII века.* Москва: Искусство.
- Галахов, А. Н. (1853): М. Карамзин (Материалы для определения его литературной деятельности). Статья вторая. // *Современник* XLII, отд. III. 1–64.
- Дальний; Б.; Богданов, Д. (1947): *Державин в Тамбове (1786–1788).* Тамбов.
- Державин, Гаврила Р. (1864–1884): *Сочинения.* С объясн. примеч. Я. К. Грота. В 9 томах. Санкт-Петербург.
- (2000): *Записки 1743–1812.* Москва.
- Двужилова, И. В. (2009): *История Тамбовского края с древнейших времен до середины XIX века: учебное пособие.* Тамбов.
- Дмитриев, Иван И. (1866): *Взгляд на мою жизнь. Записки.* В 3 частях. Изд. М. А. Дмитриева. Москва.
- Дубасов, И. И. (1883): *Очерки из истории Тамбовского края.* Вып. 1. Москва.
- Екатерина II (1849): *Сочинения императрицы.* [т. 1–3]. Т. 2. Санктпетербург.
- (1997): *Екатерина II и Г. А. Потемкин. Личная переписка (1769–1791).* Издание подготовил В. С. Лопатин. Москва: Наука.
- Ермитажный театр (1802): *Ермитажный театр великия Екатерины.* Перевод с французского. Ч. 1, 2. Москва.
- Кизеветтер, Александр А. (1915): *Исторические отклики.* Москва: Некрасов.

38 Жизнь и быт дворян конца XVIII – начала XIX вв. были подчинены строгой иерархии в соответствии с табелем о рангах, а также в соответствии с константами поведения в рамках норм того или иного круга общения – в России или за границей, на службе или в отставке, на военной или статской службе, в столице или в провинции, в городе или в деревне – менялась сфера пребывания и безошибочно изменялся стиль поведения, из существующих альтернатив выбиралась соответствующая. «Выпадения из нормы» являлись также частью дворянского быта и все же они были «лишь функциональн[ыми] в пределах данной системы» (Лотман 1992: 253–254, 277–279). Вероятнее всего именно тот факт, что театральное действие воспринималось как «уход из мира условной и неискренней жизни „света“ в мир подлинных чувств и непосредственности» и способствовал в конце XVIII – начале XIX вв. созданию домашних театров, увлечению любительскими спектаклями в дворянских кругах, бытовая жизнь которых „по сравнению с театральной выступала как неподвижная [...], движимая законами обычая [...] „бессюжетная“» (Лотман 1992: 279, 285).

- Литературная энциклопедия терминов и понятий* (2001): Под ред. А. Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. Москва: НПК Интелват.
- Литературные забавы Екатерины Великой (1836). // *Сын Отечества*. № 2. 12 января. Санкт-Петербург. 8–97.
- Лотман, Юрий М. (1992): *Избранные статьи* в 3 томах. Т. 1: *Статьи по семиотике и типологии культуры*. Таллинн: Александра.
- Объяснения на сочинения Державина (1834): *Объяснения на сочинения Державина, им самим диктованныя родной его племяннице Елисавете Николаевне Львовой в 1809 году*. Изд. Ф. П. Львов. Санкт-Петербург.
- Привалова, Е. А. (1958): Т. Болотов и театр для детей. // *XVIII век. Сборник* 3. Москва, Ленинград: Издательство Академии Наук СССР. 242–261.
- Пыляев, Михаил И. (1887): *Старый Петербург: Рассказы из былой жизни столицы*. Изд. А. С. Суворина. Санкт-Петербург: Суворин.
- Российский феатр (1789): *Российский феатр или Полное собрание всех российских феатральных сочинений*. Ч. 27, Ч. 30. Санкт-Петербург.
- Русский Архив (1878): Кн. 3.
- Савина, Е. А. Дискурсивный анализ эрмитажных собраний Екатерины II. В: <http://www.bibliofond.ru/view.aspx?id=607249> (Download: 24.06.2014)
- СИРИО (1885): Сборник Императорского Русскоаго исторического общества. Т. 42. Санктпетербург.
- Свиньин, Павел (1821): *Достопамятности Санкт-Петербурга и его окрестностей*. Ч. [1]–5. Ч. 4. Санкт-Петербург.
- Сегюр, Л. Ф. (1989): Записки о пребывании в России в царствование Екатерины II (1785–1789). // *Россия XVIII века глазами иностранцев*. Ленинград. 313–456.
- Словарь русских писателей XVIII века (1988): Вып. 1 (А-И). Ленинград: Наука.
- Словарь русских писателей XVIII века (2010): Вып. 3 (Р-Я). Санкт-Петербург: Наука.
- Стрельцова, Е. И. (2009): *Частный театр в России. От истоков до начала XX века*. Москва: ГИТИС.
- Ходасевич, Владислав Ф. (1988): *Державин*. Москва: Мысль.
- Храповицкий, А. В. (1862): *Памятныя записки А. В. Храповицкаго, статс-секретаря императрицы Екатерины Второй*. Примечния Г. Н. Геннади. Москва.
- Щепкина, Е. Н. (2005): *Из истории женской личности в России*. Сост. и общ. ред. В. Успенская. Тверь. (Феминистская коллекция).
- Энциклопедический словарь (1897): Под ред. проф. И. Е. Андреевского. Т. 22а: Оуэн – Патент о поединках. Санкт-Петербург.
- Энциклопедический словарь (1904): Под ред. проф. И. Е. Андреевского. Т. 41: Эрдан – Яйценошение. Санкт-Петербург.
- Яковкина, Наталья И. (2002): *Русское дворянство первой половины XIX века: Быт и традиции*. Санкт-Петербург: Лань.
- Bilbassoff [Bil'basov, Vasilij A.], V. von (1897): *Katharina II. Kaiserin von Russland im Urtheile der Weltliteratur*. Autorisierte Uebersetzung aus dem Russischen. Mit einem Vorwort von Dr. Theodor Schiemann. Bd. I: *Die Literatur bis zu Katharinas Tode (1744–1796)*. Bd. II: *Die Literatur nach Katharinas Tode (1797–1896)*. Berlin: Råde.
- Brenner, Clarence D. (1937): *Le développement du proverbe dramatique en France et sa vogue au XVIIIe siècle: avec un proverbe inédit de Carmontelle*. Berkeley: Univ. of California Press, 1937 (University of California Publications in Modern Philology; 20,1).

- LeBoeuf, A. C. (2010): *The proverb dramatic before Carmontelle. Dissertation* presented to the Faculty of the Graduate School of the University of Texas at Austin in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy. In: <http://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/ETD-UT-2010-05-1025/LEBOEUF-DISSERTATION.pdf?sequence=1> (Download 24.06.2014)
- O'Malley, Lurana D. (2008): Catherine the Great's 'Rage aux Proverbes'. In: Bartlett, R., Lehmann-Carli, G. (Eds.). *Eighteenth-Century Russia: Society, Culture, Economy; Papers from the VII International Conference of the Study Group on Eighteenth-Century Russia, Wittenberg 2004*. Berlin: LIT Verlag, 91–103.
- Schmidt-Clausen, U. (1971): *Michel-Théodore Leclercq und das Proverbe dramatique der Restauration*. Braunschweig (Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen; Beiheft 6).
- Schultze, Brigitte (1984): *Studien zum russischen literarischen Einakter: Von den Anfängen bis A. P. Čecbov*. Wiesbaden: Harrsowitz (Opera Slavica N. F.; 5).
- Théâtre de l'Hermitage (1799): *Théâtre de l'Hermitage de Catherine II, impératrice de Russie; composé par cette Princesse, par plusieurs personnes de sa société intime, et par quelques ministres étrangers*. Tome 1–2. Paris.

Библейские мотивы и образы в стихотворных опытах вятских семинаристов первой трети XIX века

В. А. Поздеев

Zusammenfassung: Biblische Motive und Bilder in den Versexperimenten Vjatkaer Seminaristen des ersten Drittels des 19. Jahrhunderts

Im Artikel wird das poetische Werk von Studenten des Priesterseminars in Vjatka vom Ende des 18. bis zum ersten Drittel des 19. Jahrhunderts betrachtet. Gegenstand der Analyse sind Sammelbände mit Handschriften aus dieser Zeit, die in der Abteilung alter Bücher der Staatlichen wissenschaftlichen Bezirksbibliothek A. I. Herzen in der Stadt Kirov bzw. Vjatka aufbewahrt werden. Im Wesentlichen sind dies zu Sammelbänden gebundene Hefte, die den Seminaristen oder Lehrern des Seminars gehörten. Besondere Aufmerksamkeit wird dem Sammelband Nr. 64 und der Entwicklung der in den poetischen Werken bearbeiteten biblischen Themen und Bilder gewidmet. Die Gedichtübungen der Vjatkaer Seminaristen werden im Kontext der Entwicklung der Poesie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts betrachtet.

1

В 1990-е годы возник интерес к проблеме отражения христианских ценностей и библейской истории в литературе. Религиозно-нравственное мировоззрение автора становится в центре литературоведческих исследований. Значительный вклад в определение роли такого мировоззрения в поэтическом творчестве русских стихотворцев, его значимости для светской литературы содержится в работах П. Е. Бухаркина, М. М. Дунаева, В. А. Котельникова, Л. Ф. Луцевича и др.¹ Так, М. М. Дунаев отмечал, что «осмысление русской культуры вне ее отношения к христианству, библейским истокам является неполным» (Дунаев 2001: 148). Однако, несмотря на большое количество исследований в полной мере не решена проблема взаимоотношения христианства и библейских традиций (мотивов) русской литературы XVIII в. Как заметил П. Е. Бухаркин, «изучение словесных памятников религиозной жизни может прояснить как творчество того или другого писателя, духовно-нравственные поиски какой-либо эпохи, так и общие пути русского самосознания» (Бухаркин 1993: 25). Эти поиски начинаются в новой литературе именно в XVIII в., но многие памятники, особенно в провинции, не введены в научный оборот. К ним относятся и сочинения вятских семинаристов.

Вятская литература XVIII – первой трети XIX века – одна из интересных страниц в истории российской культуры. В XVIII и в XIX веках, в глухой вятской провинции

1 Дунаев 2001; Бухаркин 1993: 23–48; Котельников 1994: 45–61; Луцевич 2002.

нередко оказывались опальные политические деятели, писатели и поэты, и, наоборот, уроженцы Вятки покидали ее, вливаясь в столичную литературную среду.² Вятская поэтическая школа³ сложилась в первой половине XVIII века при славяно-латинской, а затем и духовной семинарии. Вятская духовная семинария принадлежала к наиболее передовым духовным школам России второй половины XVIII в.

Характерной чертой жизни вятских семинаристов было всеобщее увлечение литературой, прежде всего поэзией. У истоков вятского стихотворства стояли, помимо Лаврентия Горки, который первый посвятил вятчан в тайны «пиитических трудов», учителя Иоаким Богомедлевский, Михаил Финицкий, Петр Глемаровский. Они обучали семинаристов на основе своих рукописных учебников «Поэтики» и «Риторики». Ориентиром являлась традиция, связанная с польско-украинской школой, в которой особое место занимала Киево-могилянская академия. Так Михаил Финицкий написал «Поэтику», основанную на полученных знаниях в период своего ученичества: «*Idea artis poëseos, ad usum et institutionem studiosos juventutis Roxolanae tradita in orthodoxo collegio wiatcesis a domino M. Finicky, professore poëseos, 1741 anno septembri 22 Die*» («Учебник по искусству поэзии»). Учебник хранится в отделе книжных памятников Кировской государственной научной областной библиотеки имени А. И. Герцена под № 246, до сих пор из него опубликованы только четыре страницы. Учебник Михаила Финицкого написан в духе поэтических трактатов первой трети XVIII столетия. Комплекс идей и поэтических воззрений, предложенных Михаилом Финицким ученикам Вятской семинарии, схож с комплексом идей поэтики Феофана Прокоповича (Феофан Прокопович «О поэтическом искусстве») и Лаврентия Горки (1707 г.). Однако «Поэтика» Михаила Финицкого свидетельствует о том, что ее автор не был лишь подражателем, напротив, Финицкий в «*Idea...*» выступил как новатор. Изложение поэтических правил сопровождается примерами из Вергилия, Горация, Овидия. Многие латинские и польские стихи даны в переводе на «славянороссийский язык», вероятно, переводы выполнены и Лаврентием Горкой, и Михаилом Финицким. Интересны в учебнике примеры из «Освобожденного Иерусалима» Торквато Тассо. Как отмечал в свое время известный польский исследователь Р. Лужный:

«В XVIII в. продолжают бытовать, не утрачивая силы эстетического воздействия, и другие произведения древнепольской литературы, а также усвоенные через Польшу «*Gesta Romanorum*». Достаточно привести один пример. Автор курса поэтики, читанной в Вятке в 1741 г. (поэтики, созданной по образцу киевского издания Л. Горки), включил в нее ряд поэтических переводов с польского, в том числе «Освобожденный Иерусалим» Тассо в пере-

2 Первым исследователем вятского стихотворства XVIII в. был А. С. Верещагин (Верещагин 1896).

3 Мы считаем, что «вятская поэтическая школа» – это не какое-то формальное объединение литераторов в рамках направления или течения, а некое единство традиций, усвоенных литераторами от своих учителей. Теоретические знания, полученные в славяно-латинской школе и семинарии, литераторы воплотили в своей поэтической практике.

работке Петра Кохановского (Łuźny 1970: 119–130), что наглядно свидетельствует о неослабевающем интересе в той среде к польской литературе XVII в. и о следовании старой литературной традиции». (Лужный 1975: 180)

На протяжении XVIII – первой половины XIX веков Вятская поэтическая школа достаточно активно развивалась; ее расцвет приходится на 60–80-е годы «осмнадцатого столетия» и длится до 30-х годов XIX века. Именно тогда в ее стенах вырос поэт общерусского масштаба – Ермил Иванович Костров.

Использование литературной традиции в стихотворных опытах вятских семинаристов в конце XVIII – первой трети XIX века складывалось в русле основных российских тенденций. В 1740–1760-е годы происходило становление русского классицизма. Эта эпоха представлена, прежде всего, поэтическими жанрами. Как отмечал Г. П. Макогоненко, «классицизм – многожанровое искусство, но оно утверждало свое бытие лишь поэтическим словом. Русская поэзия XVIII века и складывалась в рамках направления классицизма» (Макогоненко Г. П. 1972: 10). Вполне естественно, что и в провинциальной литературе было существенное влияние традиций классицизма. Такая инерция традиции в провинции была достаточно сильна особенно в учебных заведениях. Однако появляются и ростки нового стиля – романтизма.

Кроме того, на развитие Вятской школы сильное влияние оказывали и журналы, номера которых стали распространяться на Вятке в конце XVIII в.; они были востребованы учителями и семинаристами. Некоторые статьи и стихи из этих журналов семинаристы переписывали. Среди популярных в семинарской среде изданий следует назвать, например, «Ежемесячные сочинения, к пользе и увеселению служащие» — журнал, который выходил в Петербурге в 1755–1764. Читались также «Сочинения и переводы, к пользе и увеселению служащие» (выходили с 1758 г.) и «Ежемесячные сочинения и известия о ученых делах» (Издавались Академией наук под редакцией Г. Ф. Миллера в 1763—1764). Всего вышло 20 томов данного журнала, почти все тома имеются в Кировской государственной научной областной библиотеки имени А. И. Герцена. Читались также и такие журналы, как «Беседующий гражданин» (1789), «Библиотека для чтения» (с 1834), «Благонамеренный» (1818), «Вестник Европы» (с 1802), «Дамский журнал» (с 1826), «Детское чтение для сердца и разума» (1819), «Древняя Российская фифлиофика» (1773–1791) и др.

До нас дошли ученические тетради того времени, которые свидетельствуют о том, что и в провинциальной семинарии поэзия являлась не только увлечением, но и своеобразной формой обучения и воспитания духовных начал. В отделе книжных памятников Кировской государственной научной библиотеки имени А. И. Герцена хранятся несколько рукописных сборников XVIII – первой трети XIX века. В основном, это тетради, принадлежавшие как семинаристам, так и преподавателям семинарии, вероятно, они были сохранены и в свое время переплетены в сборники.

Рукопись № 64. – это сборник, который состоит из нескольких тетрадей. В библиографической карточке, основанной на статье И. М. Кудрявцевой, Б. А. Шлихтера, Я. Н. Щапова «Археографические поездки отдела рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина в 1953–1956 годах» (И. М. Кудрявцева, Б. А. Шлихтер, Я. Н. Щапов 1958: 265–301), дается такое описание: «сборник сочинений и переводов в прозе и стихах студентов Вятской семинарии 1834 г. Василия Тропина, Андрея Попова, Ивана Тряпицына, Павла Бехтерева, Ивана Фролова, А. Падерина, И. Кувшинского, К. Крекнина и др. под руководством и с оценкой проф. Григория Любомудрова». Содержит также стихотворения: «Воспоминание о прошедшем счастья» («Не зрел ли ты страну, где виноград янтарный...»); «Гроза» Ф. Глинки; «Пир» («Что заграждает предо мною...») Плетнева; «К другу» («Почто же медлишь ты, застенчивый поэт...») П. Теряева; «К-ну» («Живи смелей, товарищ мой...») Б-ого. Сборник имеет 508 л., гражданское письмо. Переплет: бумага, картон, корешок из кожи. На титульном листе надпись: «В Публичную библиотеку имени А. И. Герцена от протоирея Александра Андреевича Чернышева через протоирея Иоанна Осорина».

2

В Вятской духовной семинарии учителя пиитики и риторики задавали семинаристам задания переложить Библейские тексты, чаще всего в поэтической форме, на русской или латинский язык. Это вдвойне естественно: во-первых, подобная практика полностью соответствовала направленности духовных школ, во-вторых, библейские сюжеты всегда привлекали внимание поэтов XVIII – первой трети XIX века. К их поэтическому переложению обращались В. К. Тредиаковский, М. В. Ломоносов, А. П. Сумароков и др. Помимо поэтических переложений имеются многочисленные прозаические тексты на латинском и греческом языках, которые служили источниками библейских сюжетов и переводились семинаристами на русский язык. Эти источники тоже имеют определенную ценность в раскрытии понимания Библии учениками XVIII – первой трети XIX века.

Сборник № 64 начинается «Эпической поэмой. Синайское законоположение», поэма занимает 11 листов.

Того величия и славу Бога силу,
 Когда звуча в громах и молниях блистают
 При шуме облачном торжественно сияют
 Святой Иегова на верх горы Синая, –
 Денницу крепкую явить среди чудес,
 Судьбу благословить избранного народа,
 Пою закон святой, посланный от небес
 Во глазе, двинушем твердыню небеса
 Потрясем без земли и стройный круг миров... (Л. 4)

В поэме описывается довольно известное сакральное место – гора Синай, в библейской истории это место, где был дан евреям закон от Бога. В Ветхом Завете, в

Новом завете гору часто называли горою Иеговы или Божьей. (См.: главы: 19, 20, 24, 32–34 и в кн. «Второзаконие» гл. 5.). Далее поэма имеет десять песен, в которых раскрывается значение каждого законоположения. На 14 л. Подпись «Василий Тронин».

Довольно популярным в семинаристской поэзии был сюжет об Иове. Эта традиция берет начало в XVIII в. Так, у М. В. Ломоносова есть «Ода, выбранная из Иова, глава 38, 39, 40 и 41» (1751), в которой дана интерпретация некоторых глав Книги Иова. Ломоносов взял только заключительные страницы книги – речь Бога, который обращается из тучи к многострадальному Иову, и это основная тема оды-переложения. Поэту было интересно, как Бог отвечает на упрёки и сетования человека, поэтому он подчеркивает ничтожность человека перед творческой мощью Создателя Вселенной и её законов⁴. Дидактичность сюжета об Иове давала возможность не только уяснить Библейскую историю, но, прежде всего, вела к воспитанию человеческого смирения и долготерпения.

В сборнике имеется «Переложение в стихах двух глав из книги Иова или Урок, как должно всякому Христианину переносить несчастья Ученика Богословия Ивана Покрышкина». (Л. 15–37 об.) Иван Покрышкин начинает поэму с первой главы, в которой показан могущественный Бог и смиренные подданные его.

Йгова на небесах
Седит на блещущем престоле
И суд и гром в его руках,
Весь мир в его всесильной воле.
Сияньем райским окружен
Его могущественный трон.
Держава солнцами блистает,
Луна у ног его лежит;
Звездами пол его сияет
Везде все радостью дышит.
В таком божественном селеньи,
Верны вселенной до конца,
Всегда послушные веленью
Л.16 Всея вселенная Творца,
Пришли с поникшею головою,
С смиренным, с робостью в сердцах,
Порядком стройною толпою,
С улыбкой райской на устах,
И блесаком украшенья рая,

4 Поэтическое толкование книги Иова, на протяжении всего XVIII и XIX вв. становится одной из самых притягательных, трагических и философских книг Ветхого Завета. Такое явление началось в русской поэзии как раз этой ломоносовской одой. По словам П. А. Катенина, это произведение было в XVIII веке «известно всем русским», а в XIX веке оно стало хрестоматийным.

Хвалебны песни напевая
 Хранители Отцы людей
 Сказать о должности своей:
 «Как люди грешною стопою
 Ко развратам к ужасам идут
 Как сладострастия волною
 К своей гибели плывут».
 И добродетелью святою
 Как души и сердца поят
 И как могучею рукою
 Пороков ужасы мертвят.
 Бог внемлет Ангелов сказанью,
 Благоговение их зрит,
 Им чувства сердца говорит,
 Дает им на небе стажанье. (Л. 15–16)

Завязка сюжета поэмы, как и в Ветхом Завете, это появление «источника зла и врага людей – злого Асмодея» и разговор его с Богом:

«Зачем, преступное созданье,
 Зашел в обители святых;
 Твой говор лесь, в устах твоих
 Одно змеиное сказанье?
 Зачем ты черною душой
 Зришь блеск Эдема, райски души,
 Со всею дивной их красотой?..
 Сказал Творец морей и суши.
 Где злодеяния лия,
 Твоя нога – исчадь ада
 Была?.. Иль новая осада
 Добру взгремела от змия?
 Иль хитрой лестию сверкая
 Ты хочешь помрачить блеск рая?..» (Л. 16)

Дьявол говорит Богу, что, осматривая землю, он приходит к такому выводу:

«Нет, рай далек от стрел моих,
 Его крепка, крепка защита;
 В нем сила дивная разлита.
 Она не пустит сил чужих. –
 Нет!.. Тих я там, где булавою
 Нет сил достать – сказал злодей; –
 Но исполинскою ногою
 Прошел я по подлунной всей;
 Я видел чудные явленья:

И сладость жизни вековой,
 И правду сечи роковой
 И святость долгого моленья,
 И вековечную любовь,
 И чистые супругов узы,
 И неизменные союзы,
 И справедливости оков,
 И нужну сильного защиту,
 И бедным богачей дары
 И на болезнь бальзам излитым
 И в имя Божия пиры,
 И праведного возносимым
 И злодеянья утеснимым...
 О Боже мой, нет мир весь мой!»
 Сказал злодей с улыбкой злой. (Л. 17–17 об.)

Дьявол видит, что «вернейший Иов, муж святой» огражден «десницею Бога» от всех бед и просит:

Коснись десницей разрушенья
 Его обитель, увидишь ты
 Что горькое опустошенья
 Вселит другие в нем черты... (Л. 19)

Во второй главе опять Асмодей просит Иегову напустить беды и еще раз испытать Иова:

Кем ты гордился, где они
 Нещастные твои сыны?
 Где отрасль яблоней Ливанских,
 Где дочерей красота твоих?..
 Сидишь ты на могиле их,
 Как хладный камень с гор Сийских... (Л. 14 об.)

Тело Иова тоже все изъязвлено болезнью. Это тоже аргумент того, что необходимо отказаться от Бога:

Взгляни и свое ты тело, (Л.14 об.)
 Взгляни на смрадный, душный гроб,
 Взгляни ты на гнилой свороб;
 Одно хоть место есть ли цело
 Без раны, гноевой струи?
 Где бодрость, крепость в силах мощных?
 Где горделивое чело?
 Где голос, говор вод полночных?
 Все в миг прошло, все отцвело!..

И жизни ты еще желаешь,
 Все добродетели пустой
 Ты держишься, страдаешь
 И телом, сердцем и душой?
 Умри страдалец одинокий,
 От Бога, жалкий, откажись,
 Перед несчастьем смиришь,
 И покорись судьбе жестокой... (Л. 36.)

Автор, следуя сюжету, вкладывает в уста Иова рассуждение о том, что Бог дал страдания, он же может их прекратить.

При этом сильном искушении
 Святой Отец не согрешил,
 Он твердо Божьи чтит веленья
 И змею жало притупил. (Л. 36 об.)

После такого финала идет текст, озаглавленный «Эпизод» (Л. 37–38 об.), который как бы продолжает тему «тяжелого жизненного креста», о том, что Спаситель «нас несчастных не забудет...». На первой странице текста есть надпись «Слова Г. Козлова».

Еще одним сочинением из библейской истории является «Лиро-эпическая поэма. Исход, или Освобождение Евреев от Египетской работы – Писанная размерными стихами, 1832 года». Автор – вятский семинарист Константин Крекнин. Он отметил, что писал «по мысли и расположению Профессора семинарии Протоирея Григория Любомудрова» (Л. 39 – Л. 170).

Песнь первая
 Еврейских часть воспеть событий я дерзаю, –
 Подобясь ручейкам потоков тихих вод,
 По рощам, по садам, лугам журчать мечтаю
 Во пении своих смиренных, кротких од, –
 На лире я своей нестройной, дерзновенной
 Хочу воспеть народ Еврейский свободный... (Л. 39)

Это довольно объемная поэма, в сборнике она занимает 131 лист. Поэма написана в традициях просветительских од.

Еще одна поэма из библейской истории «Картина избрания Саула на Царство» (Л. 171–Л. 182):

Когда Израилю предписывал уставы,
 Законом утверждал нелестный суд и правый,
 И властвуя, с детьми правленья разделил
 При старости своей, Великий Самуил...

Автором этой поэмы, вероятно, является Семен Веснин. На листе 182 написано карандашом «Семен Веснин», однако, может быть, это более поздняя запись.⁵

На листе 195 начинаются прозаические «рассуждения» о различных нравственных христианских категориях. Так на листе 195 «Глава 10. О том, что особенно относится к нам, и, во-первых: есть ли первородный грех? § 117. Thesis. Все потомки Адама осквернены первородным грехом посредством плотского рождения» подпись «Иосиф Честноков».

Далее следует «Рассуждение. Чаю воскресение из мертвых», которое датируется 1834 4/9. В этом тексте есть пометы «Переход!!», латынью «triturum ter trutum non placet» (я не люблю). Есть оценка: «Слишком разтянуто, а местами хорошо» 1834 6/3. Пр. Гр. Любомудров».

На листе 215 продолжение рассуждений. «Глава 4. О Рае. § 30 Три вопроса сложно разрешить в рассуждении рая. 1. Рай был ли сад вещественный и телесный? 2. Где он был? 3 Находится ли еще и ныне (все вопросы подчеркнуты)».

На листе 298 есть «Рассуждение. Предлож. Чаю воскресение из мертвых» Подпись «Иосиф Честноков» и отметка «Хорошо очень. 1834 6/19 Пр. Гр. Любомудров».

Таким образом, в творческом переложении мы сталкиваемся с глубоким осмыслением библейских тем и образов, с частым их употреблением как в виде поэтических аллегорий, так и в виде центральных сюжетных образов, основных тем, на которых строится произведение и система нравственных суждений авторов.

Литература

- Бухаркин, Петр Е. (1993): Церковная словесность и проблемы единства русской культуры. // *Культурно-исторический диалог. Традиция и текст. Межвуз. Сборник*. Санкт-Петербург. 23–48.
- [Верещагин, А. С.] А. В. (1896): Вятские стихотворцы XVIII века. // *Календарь и памятная книжка Вятской губернии на 1897 год*. Вятка.
- Дунаев, Михаил М. (2001): *Православие и русская литература*. В 6 частях. Ч. I.: XVIII–XIX вв. Москва: Христианская литература.

5 С. А. Веснин в монашестве Серафим, в схиме – Сергей, псевдоним Святогорец родился в 1814 г., умер на святой горе Афон в 1853 г. В свои семинаристские годы Веснин создал юмористическую поэму «Вани-вятчане. Рассказы бабушки», которая распространялась в списках. Эта поэма является стихотворным переложением народных присловий о вятчанах. Однако в Афонский период жизни С. А. Веснин критически оценивал свои первые литературные опыты, которые, по его мысли, были посвящены не служению Богу, а проходили в «буйном увлечении чувственными удовольствиями». С. Веснин, приняв схиму, на Афоне начал писать письма и стихи, которые постепенно становилось своеобразной формой выражения его духовного состояния. Письма, которые не предназначались для публикации, но первоначально помещенные в журнале «Маяк» за 1845 год (№№ 19, 21–24), обрели цикличность, а потому объединялись в единое целое («Письма Святогорца со Святой горы Афон»), а затем, сведенные в книгу, стали представлять цельное произведение.

- Котельников, Владимир А. (1994): О христианских мотивах у русских поэтов. Статья первая. // *Литература в школе*. №1. 45–61.
- Кудрявцева, И. М.; Шлихтер, Б. А.; Шапов, Я. Н. (1958): Археографические поездки Отдела рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина в 1953–1956 годах. // *Археографический ежегодник за 1958 год* (под ред. акад. М. Н. Тихомирова). Москва. 265–301.
- Лужный, Р. [Łuźny, Ryszard] (1975): Древнепольская традиция в литературе русского просвещения. // *XVIII век. Сборник 10: Русская литература XVIII века и ее международные связи*. Ленинград. 176–183.
- Луцевич, Людмила Ф. (2002): *Псалтырь в русской поэзии*. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин.
- Макогоненко, Георгий П. (1972): Пути развития русской поэзии XVIII века. // *Поэты XVIII века*. Т. 1. Ленинград: Советский писатель. (БПБ. 2-ое изд.). 5–72.
- Łuźny, Ryszard (1970): «Gofred» Tassa – Kochanowskiego na Rusi w wieku XVII-XVIII. In: *W kreggu «Gofreda» i «Orlanda»*. *Księga pamiątkowa Sejki Naukowej Piotra Kochanowskiego*. Wrocław–Warszawa–Krakow. 119–130.

Die ukrainische Literatur auf dem Weg vom Barock zur Romantik¹ (Skovoroda – Kotljarevs'kyj – Ševčenko)

Nazar Fedorak

Резюме: Путь украинской литературы от барокко к романтизму (Сковорода – Котляревский – Шевченко)

Рубеж XVIII–XIX веков в истории украинской литературы занимает поворотное место и имеет исключительное значение для ее дальнейшего развития. В этот период стиль барокко сменяется новыми литературными направлениями – классицизмом, а затем – романтизмом. Данный процесс связан с именами Гр. Сковороды, И. Котляревского и Т. Шевченко. Переход от барокко к классицизму и романтизму совпал в Украине с переходом от литературы на книжном староукраинском языке, базировавшемся на церковнославянском, к литературе на народном украинском языке. Такая смена литературного языка, окончательно совершенная Котляревским, стала для Украины рубежа XVIII–XIX веков не только следствием веления времени, но и средством спасения национальной культуры в условиях агрессивного влияния культуры имперской, в чем совершенно исключительную роль сыграл «Кобзарь» Т. Шевченко, консолидировавший украинцев как политическую нацию – в сфере духовного единения народа, разделенного в XIX веке границами Российской и Австро-Венгерской империй. Важно, что довольно короткий по времени, но весьма насыщенный в литературной жизни отрезок своего развития от барокко к романтизму украинская литература преодолела без внутренних разногласий и конфликтов.

In der Geschichte der ukrainischen Literatur bedeutet die Zeit an der Grenze zwischen dem 18. und 19. Jahrhundert einen Wendepunkt und spielt eine ausserordentliche Rolle für ihre weitere Entwicklung. Während rund zweier Jahrhunderte, vom Ende des 16. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, war der Barockstil in der ukrainischen Literatur, die sich auf Basis solcher Bildungszentren entfaltete wie der Akademie zu Ostrog, der säkularen Bruderschule zu L'viv und des Kiever Kollegs, der späteren Petro-Mohyla-Akademie zu Kiev, der vorherrschende, um nicht zu sagen der einzige literarische Stil. Mehrere Kulturwissenschaftler wie Anatolij Makarov, Leonid Uškalov, Oleg Marčenko u.a. weisen auf eine Entsprechung (im Sinne von Hryhorij Skovorodas *srodnost'* [wörtl. Angeborenheit, Verwandtschaft]) des Barockstils zu der Mentalität und dem Geiste des ukrainischen Volkes hin, anders gesagt, auf die deutlich barocke Weltanschauung, die verschiedenen Schichten der frühmodernen ukrainischen Gesellschaft eigen war: sowohl der geistlich-pädagogischen als auch der militärischen Elite und sowohl der Bauernschaft als auch dem

1 Für die Übersetzung ins Deutsche sei Khrystyna Nazarkevych (L'viv) herzlich gedankt.

Kosakentum. Nicht zufällig wird der Begriff „Kosakenbarock“ in den heutigen ukrainischen Geisteswissenschaften fast gleichberechtigt mit dem Begriff „ukrainisches Barock“ verwendet.

Reich und vielfältig ist das Erbe des ukrainischen Barocks. Offensichtlich konnte es nicht anders sein, will man der deutlichen Empfehlung des bedeutenden Byzantologen Ihor Ševčenko folgen, indem man „die Ukraine, vor allem die des 16./17. bis 18. Jahrhunderts, als eine Schnittstelle unterschiedlicher Einflüsse zwischen Westen und Süden, und später auch dem Norden“ versteht. Glänzende und eigenständige Sphären der ukrainischen Barockkunst sind die Musik, Architektur und Ikonenmalerei. Im folgenden Beitrag wird die Literatur behandelt.

Die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts ist mit dem Schaffen des interessantesten Vertreters der durchaus reichen ukrainischen Barockliteratur verbunden, nämlich mit dem des Philosophen und Poeten Hryhorij Skovoroda (1722–1794), der, nach der oft und gerne zitierten Aussage des bedeutenden Literaturhistorikers, Slavisten und Philosophen Dmytro Čyževs'kyj, die Person im Literaturbarock wurde, dank derer diese literarische Richtung „not only burned more brightly, but reached the peak of its intensity and burned itself out completely“ (Čyževs'kyj 1997: 276). Er war der herausragende Vertreter dieser eigenartigen literarischen Schule, der die barocke Tradition in der Geschichte der ukrainischen Literatur zugleich abschloss. Es existiert eine umfangreiche, kaum überschaubare Liste von Publikationen, die den eventuellen Quellen des philosophischen und dichterischen Schaffens Hryhorij Skovorodas gewidmet sind: von den vor über hundert Jahren verfassten Beiträgen von Alexandru Chašdeu und Vladimir Ern bis zu den unlängst erschienenen gründlichen Untersuchungen von etwa Ludmila Sofronova oder Elisabeth von Erdmann. In den meisten wird der „Herausbildung“ der philosophischen Ansichten Skovorodas und seiner literarischen Weltanschauung aus der vorhergehenden ukrainischen barocken Literaturtradition sowie der geisteswissenschaftlichen hohen Schule der Petro-Mohyla-Akademie viel zu wenig Aufmerksamkeit gewidmet. Dabei wurde in fast allen Beiträgen eines der kenntnisreichsten Skovoroda-Forscher, Dmytro Čyževs'kyj, zu Leben und Werk dieses Autors gerade das oben erwähnte Moment immer wieder betont. Dagegen weist die heutige ukrainische, sich ziemlich aktiv entwickelnde Mediävistik, deren Forschungsobjekt das nationale Kulturerbe vom 11. bis zum 18. Jahrhundert ist, die deutliche Tendenz auf, mehrere Literaturscheinungen der Barockzeit in sehr enger genetischer Verflechtung zu rekonstruieren. Leider aber sind die Forschungen gegenwärtiger ukrainischer Wissenschaftler wie etwa des Erzbischofs Ihor Isičenko, Leonid Uškalov, Marija Kašuba, Bohdana Krysa, Natalija Pylypjuk, Valerij Ševčuk, Mykola Sulyma, Jurij Pelešenko und anderer ausserhalb der Ukraine kaum bekannt.

Nach der einheitlichen Überzeugung dieser Wissenschaftler kann man das Phänomen Skovoroda ausschliesslich auf Grund der ukrainischen Tradition gebührend erfassen. Leonid Uškalov, der Herausgeber der bisher vollständigsten Werk-Ausgabe Skovorodas (Skovoroda 2011), die 2010 in Charkiv erschien und 2011 gemeinsam mit dem Verlag des *Canadian Institute of Ukrainian Studies* (CIUS) neu ediert wurde, führt mehrere Zeugnisse und Belege für Skovorodas ukrainisches *proziabanije* (Durchwachensein) an – sowohl mit dem Volksmilieu als auch mit der akademischen Tradition der Petro-Mohyla-

Akademie. Uškalov zitiert den russischen Philosophen Nikolaj von Arsen'ev, den Verfasser eines deutschsprachigen Werks über die mystische Philosophie H. Skovorodas: Arsen'ev zufolge sei Skovoroda ein musterhafter Sohn der Ukraine, der ukrainischen Erde, der ukrainischen Kultur, der ukrainischen lebensfreudigen Barockepoche. „Genauso wie sich die geistige Kultur, deren Ausdruck die Petro-Mohyla-Akademie und die traditionelle Philosophie waren, in seinem Denken widerspiegelte, ist es unmöglich das Bild des wandernden Weisen (*starčik*) von den Orten getrennt zu erfassen, an denen er weilte und die er kreuz und quer durchstreifte“², – meinte Petr Graf Bobrinskoj. Der polnische Literaturwissenschaftler Józef Tretjak nannte Skovoroda „eine wahre Vervollkommnung jener positiven moralischen Grundsätze, die in der Brust des ukrainischen Volkes schlummerten“, und deutete den Mystizismus Skovorodas als immanente Eigenschaft des ukrainischen Geistes. Das „Ukrainertum“ Hryhorij Skovorodas findet seinen Ausdruck unter anderem im sogenannten „Kordozentrismus“ und der religiösen Grundlage seiner Philosophie, in der Praxis der „Selbsterkenntnis“ etc. Ein Mensch, der sich der *vita contemplativa* widmet, wird in der Ukraine gewöhnlich als „skovorodinischer Mensch“ bezeichnet. Einen solchen Menschen kannte ich einmal persönlich. Ich meine den Dichter Nazar Hončar, der leider viel zu früh 2009 gestorben ist. Wir waren gute Bekannte und haben über ein Jahrzehnt lang gemeinsame Projekte realisiert. Angesichts der engen Verbundenheit von Skovorodas Schaffen mit der ukrainischen Volkskultur wird Skovoroda schon seit der Romantik als „Volksphilosoph“ bezeichnet und im Volk verehrt. Skovoroda seinerseits verwendete in seinen eigenen Werken gern Sprichwörter, Sprüche, Legenden, Anekdoten aus der ukrainischen Folklore. Als Beispiele könnte man die Legende des „*preprostyj*“ Marko (Marko „Simplizissimus“) am Paradiestor oder die Anekdote über das alte Ehepaar, das in einem Leinensack das Sonnenlicht herumträgt, nennen. Als exzellenter Musiker kannte Skovoroda zahlreiche ukrainische Volkslieder. Dies beginnt bei den rituellen Liedern; die Parabel „Der dankbare Erodij“ (Blahodarnyj Erodij) schliesst der Philosoph mit den Strophen aus dem beliebten Frühlingslied mit Spielelementen „Der Mohn“ (Mak) ab:

Soloveečku, svatku, svatku!
 Če byval že ty v sadku, v sadku?
 Če vidal že ty, kak sějut mak?
 Vot tak, tak! Sějut mak.
 A ty, špačku, durak... (Skovoroda 2011: 910)

Und der Rückgriff auf die Volksdichtung reicht bis zu den lyrischen (*Oj remeze, remezon'ku* oder *Oj, ne stij, verbo, nad vodoju*) und frommen Liedern. Ihm waren auch mehrere Lieder literarischer Herkunft bekannt. So zitiert er im Dialog „Die Schlacht des Erzengels Michael mit dem Satan“ (Bran' archystratyha Mychaila so Satanoju) Zeilen aus dem Lied, das in Handschriftensammlungen der ukrainischen Psalmen und *kanty* (Kirchenlieder, vom Lateinischen: *cantus*) der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu finden ist: „Zyma prejde. Solnce jasno / Myru otkry lyce krasno...“.

2 Zit. nach Uškalov in: Skovoroda 2011: 42.

Im Grossen und Ganzen reichen Skovorodas Werke mit ihren Wurzeln tief in die ukrainischen Literaturtraditionen des 17.–18. Jahrhunderts hinein, wenn man ihre Motive, Genres und Bilder in Betracht zieht. So stützte er sich bei der Verfassung seiner *Göttlichen Gesänge* (*Sad božestvennych pėsnej*) auf die überreiche Erfahrung der vorhergehenden ukrainischen syllabischen Lyrik. Das bestätigen unter anderem Zitate aus den poetischen Texten von Feofan Prokopovič, Varlaam Laščevs'kyj, Heorhij Konys'kyj sowie seine hohe Einschätzung des Nachlasses der Dichter der „Kiever Schule“. Leicht modifiziert finden sich in der Vision „Bran' archystratyha Mychaila so Satanoju“ zehn Zeilen aus „Epinikion“ („Vospoim Gospodevy! O, Bože Vsesylnyj!“). Und in den Dialog „Sintflut der Schlange“ (*Potop zmijin*) ist ein Fragment aus der lyrischen Danksagung Feofan Prokopovičs, die er an die Kaiserin Anna Ioannovna gerichtet hat, integriert:

Proč ustupaj, proč!
 Pečalnaja noč!
 Sonce vschodit,
 Svět vovodit,
 Svět vovodit,
 Radost' rodit.
 Proč ustupaj, proč!
 Potopnaja noč! – (Uškalov 2007: 65; Feofan Prokopovič 1961: 218)

Eine andere Stelle aus demselben Text („Ty naš jasnyj svět,/ Ty naš krasnyj cvět,/ Ty krasota,/ Ty dobrota“) sieht man im Refrain des 21. Gesangs im *Sad božestvennych pėsnej*: „O ščastie! naš jasnyj svět, /O ščastie! naš krasnyj cvět“.

Auch das dichterische Schaffen der Lehrer von Skovoroda an der Petro-Mohyla-Akademie, Manuil Kozačyns'kyj und Heorhij Konys'kyj, sollte man nicht vergessen. Obwohl H. Skovoroda nirgendwo direkt auf die Dichtung von M. Kozačyns'kyj verwies, sind in den Werken beider Schriftsteller deutliche Übereinstimmungen zu finden. Dr. L. Uškalov schlägt in Zusammenhang damit vor, das Gebetslied der „Pharisäer“ aus „Bran' archystratyha Mychaila so Satanoju“ („Bože, vozstany, čto spyšy?“) mit dem Pharisäergebet in der „Tragikomödie“ M. Kozačyns'kyjs zu vergleichen. Dasselbe kann man auch von Heorhij Konys'kyj behaupten. Gemeinsam sind dem Schaffen Skovoroda und Konys'kyjs das antilibertinische Pathos, die Verteidigung der traditionellen christlichen Moral, Neuerungen in der Sphäre der dichterischen Kunst etc. Obwohl Skovoroda seinen Lehrer nie erwähnt hat, sind einige Spuren des Einflusses von Konys'kyj in seinen Werken zu finden, so z.B. Skovorodas Leoninischer Hexameter im Dialog „Das Gespräch, genannt zwei“ (*Besida, narečennaja dvoje*):

Čysta ptyca holubyca takov duch imějet,
 Bude město, hdě ne čysto, tamo ne počijet.
 Razvě travy i dubravy i sěň' jest' ot znoja,
 Tam prijatno i prochlavno město dlja pokoja. (Uškalov 2007: 65)

Dieser erweist sich als ein Zitat aus dem Poetikkurs von Heorhij Konys'kyj.

Unter anderen Autoren des Kreises um die Petro-Mohyla-Akademie, die Skovoroda geprägt haben, sollte man auch Varlaam Laščevs'kyj erwähnen. In der Vision „Bran' archystratyha Mychaila so Satanoju“ zitiert H. Skovoroda aus dem Gedächtnis den recht langen Gesang (fünf Strophen und den Anfang der sechsten Strophe) „Die weinende Unfruchtbare“ (Plačuščaja neplody): „Kto dast mně kryľ nyně? Kto dast posreblenny...“. Und er vermerkt am Rand, dass dieser Gesang, der bei Skovoroda von der apokalyptischen, durch die Schlange verfolgten Frau oder dem Chor gesungen wird, der Tragikomödie *Die verfolgte Kirche* entnommen sei: „Das Lied ist von Varlaam Laščevs'kyj, der in Kiev Theologie, Hebräisch und Griechisch unterrichtete. Er war es, der die letzte Korrektur in der Bibel initiierte. Verstorben ist er als Archimandrit zu Don. R.I.P.“ Etwas weiter zitiert Skovoroda den „Siegesgesang“ (Pisn' pobidnaja: „Poj i vospoj, kol' blah Boh tvoji!“) aus demselben Werk Varlaam Laščevs'kyjs. Außerdem gebraucht H. Skovoroda drei Strophen aus dem Kant „Plačuščaja neplody“ (mit Änderungen) im Dialog „Potop zmijin“.

Seine Lieblingsmotive, wie „Meer“, „Ufer“, „Spiegel“, „die Welt als Theater“ u. a., entnahm H. Skovoroda auch der Schatzkammer der bestehenden Ausdrucksmittel des ukrainischen Literaturbarocks. Sogar diejenigen Topoi, die aus dem Repertoire der philosophisch-theologischen und rhetorischen Topik entliehen sind, kann man nur unter Einbeziehung „des Erwartungshorizontes“ der alten ukrainischen Literatur begreifen. UškaloV führt als Beispiel aus „Besěda 2-ja, narečennaja Observatorium. Specula. Jevrejski Sion“ die Vorstellung Skovorodas über das tiefe Wesen des Geisteslebens des Menschen an:

Jeder Mensch besteht aus zwei einander bekämpfenden Grundsätzen oder Wesen: aus dem oberen und unteren, mit anderen Worten aus der Ewigkeit und Verwesung. Deshalb leben in jedermann zwei Dämonen bzw. Engel...: der gute Engel und der böse Engel, der Bewahrer und der Zerstörer, der friedliche und der rebellische, der helle und der dunkle... Kommt, oh meine Freunde, mit euch selbst zurecht, schaut in euch selbst hinein. Und ich sage euch – ihr werdet einen heimlichen Kampf zweier Gedankenarmeen erblicken... Die beiden Armeen hängen, wie die Ströme von ihren Quellen, von den gleichen eigenen Ursprüngen: dem oberen und dem unteren, dem Geiste und dem Fleische, Gott und Satan, Christus und Antichrist ab. (Skovoroda 2011: 454)

Obwohl die *ψυχομαχία*-Bilder noch seit der Prudentius-Zeit gut bekannt gewesen seien, bekomme diese Vorstellung Skovorodas ihren Ausdruck erst auf dem Hintergrund der krassen Bilder eines Geisteskriegs, wie sie von Kyrylo Stavrovec'kyj, Ipatij Potij, Pater Vitalij aus Dubno, Antonij Radyvylovs'kyj, Feofan Prokopovič, Dmytro Tuptalo, Ivan Maksymovyč, Stefan Javors'kyj, Ioasaf Horlenko, Paisij Velyčkovs'kyj dargestellt wurden. Oder schauen wir auf die berühmte skovorodinische Sentenz „Jede Stadt hat ihren eigenen Charakter und eigene Rechte“ (Vsjakomu horodu nray i prava). Bemerkenswert ist, dass der Spruch „Jede Stadt hat ihren eigenen Charakter“ (Ščo horod, to norov) bereits in der ersten Sammlung der ukrainischen Sprüche und Sprichwörter vorkommt, die Ende des 17. – Anfang des 18. Jahrhunderts der wandernde Mönch Klymentij Zynovijiv zusammengestellt hat. Lange vor Klymentij wurde der Spruch von Petro Mohyla mit Bezug auf die Bräuche der Ukrainer in seiner auf Polnisch verfassten theologischen polemischen

Abhandlung *Litos* gebraucht. Andererseits steht das von der Sphäre der ukrainischen „Volkssprüche“ eines Klymentij Zynovijiv weit entfernte Bild von Epikur als Christus durchaus auch auf dem Boden der alten ukrainischen Literaturtradition, nämlich der Vorliebe der damaligen Schriftsteller, die Stoffe der heidnischen Mythologie und der Geschichte quasi als „das zweite Alte Testament“ zu behandeln. So wurde Christus nicht selten mit Orpheus, Herkules, Perseus, Themistokles oder Alexander dem Grossen verglichen.

Die Verwurzelung H. Skovorodas in der alten geistlichen Kultur ruft also keine Zweifel hervor. Skovorodas grundlegender Begriff *srodnost'* und die Idee der menschlichen *raznopotija* (unterschiedlicher Wege) entwickeln sich im Trend der ukrainischen Ekklesiologie des 17.–18. Jahrhunderts, und das berühmte Paradoxon „der ungleichen Gleichheit“ entsteht auf der Basis des für Atanasij Kal'nofojs'kyj, Lazar Baranovyč, Joannykij Galjatovs'kyj, Stefan Javors'kyj und andere Barockschriftsteller typischen Denkens über die Kirche als den mystischen Körper Christi.

Der weitere Entwicklungsweg der ukrainischen Literatur vom Barock zur Romantik verlief ziemlich stürmisch. Die nach dem allgemeinen Schema der Epochenabfolge der europäischen Literaturen erwartbaren Zwischenhalte auf den „Stationen“ Klassizismus und Sentimentalismus sind zu verzeichnen, waren aber recht eigenartig (im Falle des Klassizismus) und eher kurzlebig (im Falle des Sentimentalismus).

Dmytro Čyževs'kyj hat auf den in der ukrainischen Literatur schwach entwickelten Klassizismus hingewiesen, eine Tatsache, die auf dem Hintergrund der mächtigen vorhergehenden Barocktradition und der folgenden romantischen Tradition besonders deutlich ist. Der wichtigste Grund für eine solche „Ohnmacht“ besteht selbstverständlich darin, dass die Ukraine um die Jahrhundertwende vom 18. zum 19. Jahrhundert keinen eigenen Staat hatte. Es ist allgemein bekannt, dass der Klassizismus eine sozusagen staatszentrierte Richtung in der europäischen Literatur war. Nichtsdestotrotz gibt es vereinzelte Beispiele der klassizistischen Literatur in der Geschichte der ukrainischen Literatur, davon sind das anonyme historisch-politische Werk „Geschichte der Rus'bewohner“ (*Istorija Rusov*) (Anfang des 19. Jh.) sowie das Schaffen Ivan Kotljarevs'kyjs besonders markant. Bemerkenswert ist die Tatsache, dass sich der Verfasser der „Aeneis“ (*Enejida*) und „Natalka aus Poltava“ (*Natalka Poltavka*) (wie auch des „Neujahrsliedes 1805 für unseren Herrn und Vater Fürsten Aleksej Borisovič Kurakin“ und der „Ode Sapphos“) mit grösster Pietät gegenüber der Person und dem Schaffen des barocken Schriftstellers Hryhorij Skovoroda verhielt, der sein ästhetischer Antipode zu sein schien. Allerdings gab es in der Geschichte der ukrainischen Literatur kaum eine irgendwie beachtenswerte Opposition (geschweige denn eine schärfere Auseinandersetzung) zwischen Barock und Klassizismus.

Oben wurde bereits auf Skovorodas Aufmerksamkeit gegenüber dem Schaffen Feofan Prokopovičs hingewiesen. Prokopovič war es, der Anfang des 18. Jahrhunderts in seinen wissenschaftlichen Arbeiten und im dichterischen Werk die Wege einer hypothetischen Literaturentwicklung für den ukrainischen Klassizismus wies. Seine Abhandlungen *De arte poetica* (Kiev 1705) und *De arte rhetorica* (Kiev 1706–1707), sowie das in der ukrainischen Literatur erste historische Drama, dem ein ukrainischer Stoff zugrunde lag, nämlich die „tragische Komödie“ *Vladymyr*, fielen mit der Blütezeit der politischen

Tätigkeit von Hetman Ivan Mazepa zusammen, der, wie sich in Kürze zeigen sollte, den Traum einer maximalen Verstärkung des ukrainischen Staatswesens in den Bedingungen kompletter Souveränität hegte. Feofan Prokopovičs „Schuldrama“ *Vladymyr* war keinem anderen als dem Hetman Ivan Mazepa gewidmet, der einen „aufgeklärten Herrscher“ auf ukrainischem Grund verkörperte und am dritten Juli 1705 die Mohyla-Akademie besuchte. Im Drama zog der Verfasser eine deutliche Parallele zwischen den majestätischen Taten des Täuflers der Kiever Rus' und „seinem grossen Erben“:

Sieh dich selber in *Vladymyr*, sieh in diesem Stück wie im Spiegel deinen Mut, deinen Ruhm, den Bund deiner Liebe mit dem Herzen des Monarchen, deine wahre Güte, deinen unserem orthodoxen apostolischen einheitlichen katholischen Glauben gegenüber aufrichtigen Fleiss und Genauigkeit. (Ukrajins'ka literatura 1983: 258)

Jedoch gleich nach dem Jahr 1709, nach der tragischen Niederlage Mazepas bei Poltava, dem „Ende des Anfangs der ukrainischen Staatlichkeit“ (der Aussage des ukrainischen Literaturwissenschaftlers Rostyslav Čopyk zufolge), hat Feofan Prokopovič *Vladymyr* für Peter den Grossen „umgewidmet“. Damit wurde das russische Kapitel von Prokopovičs literarischer Biographie eröffnet, was für die ukrainische Literatur ein Signal zur Insolvenz eines eigenen Klassizismus bedeutete.

Nichtdestotrotz blieben die Werke Feofan Prokopovičs zu den Themen Poetik und Rhetorik ein vitales Element der akademischen Programme der Mohyla-Akademie und beeinflussten dank ihres hohen wissenschaftlichen Niveaus auf Dauer den Unterricht in den Kursen Poetik und Rhetorik. Dieser Einfluss dauerte zumindest bis zum Jahr 1736, als der neue Poetikkurs *Hortus poeticus* von Mytrofan Dovhalevs'kyj erschien, der einen „ausgeprägt barocken Charakter“ hatte. Die frühere Entwicklung des Poetikurses (die Poetiken *Lyra*, *Cunae Bethleemicae*, *Fons Castalius* und schliesslich Feofan Prokopovičs *De arte poetica*) lässt die begründete Schlussfolgerung zu, dass die klassizistische Richtung in der aristotelischen Lehre über die Poesie und Rhetorik sich gerade in der Kiever Mohyla-Akademie entwickelt hat.

1706 nennt F. Prokopovič, der nach der m. E. mutigen Behauptung von Natalija Kočetskova „mit den Barocktraditionen brach und den Grund für die Entwicklung der ‚hohen‘ klassizistischen Gattungen vorbereitete“, als „grundlegende Eigenschaft der Poesie, dem Aristoteles folgend, *die poetische Phantasie und die Nachahmung...*“. Nach M. Dovhalevs'kyj ist ein Poet „zu Erdichtungen verpflichtet“, und seine Poesie soll die menschlichen Taten nachahmen, doch die wichtigsten Aufgaben eines Poeten seien Belehrung, Unterhaltung und Spannung. Die beiden zuletzt erwähnten Forderungen hält Feofan Prokopovič für nebensächlich. Feofan Prokopovič zufolge besteht die wichtigste Eigenschaft, die die Poesie für den Menschen nötig und nützlich macht, darin, dass die poetischen Werke „Erkenntnisquelle zum Leben der Völker und Inspirationsquelle für Bürger und Krieger sind, indem sie die Heldenhaftigkeit und den Mut der Vorfahren besingen“. Dagegen teilt M. Dovhalevs'kyj der Poesie göttlichen Ursprung zu, leitet sie von Apollo, später von Homer, Musaeus, Linos, Orpheus, Hesiod, Amphion her und beharrt darauf, dass „die Poesie ihren Ursprung bei dem Schöpfer der Welt selbst nimmt...“

Prokopovič dagegen meint, „die Kunstwerke“ seien eine „menschliche Angelegenheit“, und die Kunst bedeute „ein höheres Niveau der Kunstfertigkeit, einer vollkommenen Schöpfung nicht nur der Gegenstände des ästhetischen Gebrauchs, sondern beliebiger Gegenstände“. Die Theoretiker des Klassizismus hielten die im barocken Schaffen verbreitete Erscheinung des Nebeneinanders antiker und christlicher sakraler Motive für unzulässig. Nicolas Boileau meinte noch, jene Autoren hätten kein Recht, zu wünschen, „dass die antiken Götter durch Gott und Propheten sowie alle Himmelsmächte“ ersetzt wurden. Die krassen Auseinandersetzungen zwischen den Vertretern der barocken und klassizistischen Richtung sind hinsichtlich des Existenzrechts und der Erscheinungsformen der emblematischen und epigrammatischen Poesie zu beobachten. M. Dohvalevs'kyj lehrt:

Auf diese Weise sind witzige Aussagen über Christi Geburt möglich. [Auf die Frage,] warum während seiner Geburt im Himmel das Licht oder der Stern erschienen sind, sollte man folgenderweise antworten: „Erstens denke über Christus nach, der Objekt deiner Beschreibung ist; daraufhin wende dich an die Namen, die unser Herr Christus bekanntlich nach Gottes Willen erhalten hat, woher vor allem der Ausdruck über das ‚verkörperte und verkürzte Wort‘ abgeleitet worden ist, das Wort, das Gott Vater vor Zeiten aussprach und seinerzeit der ganzen Welt verkündete“. (Dohvalevs'kyj 1973: 231)

Im Gegensatz zu ihm erteilt Feofan Prokopovič den Rat, „diejenigen zu verjagen, die die Kunst nicht ordentlich beherrschen und sie voreingenommen behandeln, weil sie eine Vorliebe für manchen geschmacklosen Unsinn haben, für merkwürdige Wörter, verborgene Gedanken, emotional aufgefüllte Allegorien...“. Vielleicht lässt die Schule der klassizistischen und barocken Poetik in der Mohyla-Akademie nur die Meinungsgleichheit der Vertreter der beiden Richtungen über die dramatische Kunst nicht deutlich erkennbar werden, denn, nach Aristoteles, „...vermag, wer eine gute von einer schlechten Tragödie unterscheiden kann, dasselbe auch bei den Epen. Denn was die Epik enthält, ist auch in der Tragödie vorhanden, doch was die Tragödie enthält, ist nicht alles in der Epik vorhanden“.

Was Hryhorij Skovoroda anbetrifft, der die klare Denkweise und die schriftstellerische Begabung von Feofan Prokopovič hochschätzte, dabei aber zugleich alle Errungenschaften der ukrainischen Barocktradition übernommen hat, so kann man wohl behaupten, dass sein Schaffen zum grossen Teil die Erscheinung neuer Tendenzen in der ukrainischen Literatur vorwegnahm und auf eine Rezeption neuer ästhetischer Grundsätze in der Literatur vorgriff. Sogar in einer absolut formalen Sphäre wie der Versifikation kann man in einigen Gedichten seines Bands *Sad božestvennych pėsnej* (1785) einen ziemlich deutlichen Übergang von der silbenzählenden zur akzentuierenden Versifikation beobachten. Dieser Übergang wurde durch Ivan Kotljarevs'kyj (1769–1838) abgeschlossen, der in seinen Werken *Enejida* (1798) und *Natalka Poltavka* (1819) die Erscheinungsform der ukrainischen Literatursprache total verändert hat, indem er die Sprache vom Weg einer gelehrten schriftlichen Tradition in eine neue Richtung führte, in den Strom des mündlichen Volksgebrauchs der Sprache.

Gleichzeitig neben der Tatsache der vorgenommenen Sprachreform in der ukrainischen Literatur – die ja recht revolutionär war, wenn sie auch über Vorbereitungsstufen

im Schaffen der sogenannten „wandernden Diakone“ und des Poeten der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Ivan Nekraševyč verfügte – hat Ivan Kotljarevs'kyj die gesetzmässige Evolution der ukrainischen Literatur in ihrer Stadienentwicklung fortgesetzt. Bereits die Idee der Travestierung der *Aeneis* Vergils verweist auf die besondere Praxis der westeuropäischen Barockliteratur, in der Travestien nicht für „heroikomische“ Werke gehalten wurden, sondern als Beispiele eines feinen intellektuellen Spiels galten, das auf zwei Texte zugleich zurückgriff, und „keiner wird imstande sein zu verstehen, worum es in diesem rhetorischen Doppelspiel geht, ohne gleichzeitig auf beide Texte reagieren zu können“. Nur erschien die ukrainische *Enejida* bereits zu einer Zeit, als diese „Spielregeln“ teilweise vergessen waren, deshalb wohl haben die Leser Kotljarevs'kyjs Text ziemlich kontrovers rezipiert. Es gibt in der Geschichte der ukrainischen Literatur kaum andere Autoren, die für ein einziges Werk so hoch gelobt und so streng getadelt wurden, wie der *Enejida*-Autor. Die sorgfältige Untersuchung aller Vorwürfe gegen Kotljarevs'kyj von Pantelejmon Kuliš, Taras Ševčenko („Gut ist die *Enejida*, aber immerhin eine drollige Geschichte“), Borys Hrinčenko, Mykola Jevšan und vielen anderen *Enejida*-Kritikern im Laufe ihres 200-jährigen Bestehens lässt mühelos erkennen, dass die Vorwürfe sich nicht gegen das Werk selbst richteten, sondern gegen die „Deplaziertheit“ seines komischen Inhalts, gegen die unzeitgemässe Erscheinung des Werkes zu einer Zeit, als noch kein einziges literarisches Werk von entsprechender Qualität in lebendiger ukrainischer Sprache geschrieben wurde. Mehr noch, Ivan Kotljarevs'kyj wurde für etwas getadelt, was man der ganzen damaligen (nach D. Čyževs'kyj „unvollständigen“) ukrainischen Gesellschaft vorgeworfen hat, nämlich für das Lachen und „die Narretei eines Vaganten“ (burlac'ke jurodstvo), die die ausgeübte Marginalisierung der ukrainischen Sprache in eben dieser Sprache bestätigte. Einer der Klassiker der ukrainischen romantischen Literatur, Pantelejmon Kuliš, sagte dazu in „Perednje slovo do hromady (Pochljad na ukrains'ku slovesnist“)“:

Sobald Kotljarevs'kyj mit seiner *Enejida* erschien, brachen alle herzlich in Lachen aus, darüber, dass dieses einfache ukrainische Volk echt sonderbar ist, das Volk, von dem wir uns, dank einiger altertümlicher guter Leute, abgetrennt haben. Alle brachen in Lachen aus, und das Lachen stellte das geschriebene ukrainische Wort auf die Probe. Das kann mit der Geburt eines Kindes unter betrunkenen Weibern verglichen werden, wobei selbst die Hebamme betrunken ist. Wird das arme Neugeborene die erste wahnsinnige Begrüßung in der Welt aushalten, soll das ein Zeichen dafür sein, dass das Kind über Maßen vital ist. Auf eine größere Probe wird es später nicht mehr gestellt. Mit jenem Lachen über die *Enejida* hätten die Landsleute selbst das eigene neugeborene Wort beinahe umgebracht. (Kuliš 1989: 509)

Letztendlich muss aber P. Kuliš gestehen, dass die *Enijida* „eine riesige lebendige Kraft hatte“.

Es ist zu erwähnen, dass gerade vor dem Jahr 1798, als erste Teile der *Enejida* von I. Kotljarevs'kyj publiziert wurden, die Ukraine solche Schläge aus Russland wie die Abschaffung der Kosakenrepublik der Zaporoger Sič und die Einführung der Leibeigenschaft erlebte. Welches Ziel hat also das Treiben des Aeneas und der Trojaner im

Werk Ivan Kotljarevs'kyjs? Bei Vergil ist alles verständlich, sollte doch seine *Aeneis* eine Art römische *Ilias* werden, ein Werk, in dem die göttliche Prädestination und sozusagen die legitime Gründung Roms sowie die „olympische“ Herkunft des Gründers des Römischen Staates Augustus entworfen werden. Die Götter haben Aeneas' Schicksal prädestiniert, das Ziel seiner Wanderungen, seiner Existenz. Seine Rolle besteht darin, die Ewige Stadt zu gründen. In der burlesken *Aeneis*, in Kotljarevs'kyjs *Enejida* gibt es für das Treiben des Aeneas kein Ende. Zum Schluss entsteht kein Rom, auch kein travestiertes. Nach der umfangreichen und nicht allzu lustigen Beschreibung der letzten Schlacht, die Aeneas' Truppen mit den Rutulern geführt haben, bricht das Werk ab. Versucht man, Kotljarevs'kyjs Aeneas vom Standpunkt seiner Existenz zu verstehen, bekommt man ein trostloses, auswegloses Bild. Er ist durch dick und dünn, durch Hölle und Paradies gegangen, er war mit allen Wassern gewaschen, dabei war alles ziellos. Die Tragik dieser „drolligen Geschichte“ ist ohne barocke Poetik nicht zu erfassen. Dabei ist die Allegorie simpel. Sie wird im 20. Jahrhundert von dem Literaturwissenschaftler Volodymyr Radzykevych so gedeutet: „Es sind nicht Aeneas und die Trojaner, die in der Welt treiben auf der Suche nach neuen Unterkünften, es treiben die Überreste der Zaporoger Kosaken in der Welt umher“. Diesen „Hintergrund“ der *Enejida*, diese Allegorie, die im ukrainischen Barock sofort verstanden wurde, haben unter den Zeitgenossen Kotljarevs'kyjs nur die ehemaligen Zaporoger erfassen können. Auch wenn Mykola Zerov, der Autor eines Vorlesungszyklus zur Geschichte der ukrainischen Literatur im 19. Jahrhundert, „die bekannte Überlieferung von Kotljarevs'kyjs Beliebtheit unter den Zaporogern“ eine „Kuriosität“ nennt, bleibt es doch eine Tatsache, dass gerade sie, die Zaporoger, die Legende von Kotljarevs'kyj als letztem Hetman der Ukraine kreiert haben. Die Legende wurde ihrerzeit von der amerikanischen Autorin Talvj (Teresa Albertina Luisa von Jacob-Robinson) in den USA und in Grossbritannien verbreitet. Talvj hat einige Zeit in Char'kiv verbracht und ukrainische Volkslieder für die eigene Forschung übersetzt und in ihrem Band *Historical View of the Languages and Literature of the Slavic Nations with the Sketch of their Popular Poetry* (New-York, 1850) publiziert.

In Zusammenhang damit ist es wichtig zu betonen, dass der Übergang von der Literatur in der altukrainischen Hochsprache, die aus dem Kirchenslavischen entstanden war, zu der Literatur in der Volkssprache um 1800 für die Ukraine nicht nur eine Folge des unumgänglichen Gesetzes der Zeit war, sondern auch zu einem Rettungsmittel der kolonialisierten Kultur in den Verhältnissen des aggressiven Einflusses, ja Drucks der imperialen russischen Kultur wurde. In seiner *Geschichte der ukrainischen Literatur* lenkt D. Čyževs'kyj die Aufmerksamkeit darauf, dass

[...] in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts fast alle Überreste der ukrainischen Autonomie beseitigt wurden. Die Abschaffung der Hetmanmacht, die Vernichtung der Kosakenrepublik Zaporoger Sič, die Einführung der Leibeigenschaft, das alles sind nur die Hauptetappen im Prozess der Verwandlung der Ukraine in eine russische Provinz. Die einzige politische Macht, die vielleicht fähig war, diesen Prozess irgendwie aufzuhalten, waren die ukrainischen Adligen. Sie wurden durch die russische Regierung teilweise terrorisiert, teilweise hat die russische Regierung

sie auf ihre Seite gelockt und für ihre eigene Politik, in den höchsten Stufen des Regierungsapparates, instrumentalisiert. Auch die in der Barockzeit so wichtige Macht wie die ukrainische Kirche wurde jeglicher Autonomie entledigt, und ihre besten Vertreter wurden in den nichtukrainischen Gebieten eingesetzt. Die Kulturbedürfnisse des Landes wurden eine lange Zeit völlig ignoriert. Die Schulen, darunter auch die Mohyla-Akademie, die noch in der Mitte des 18. Jahrhunderts die Bedürfnisse in der weltlichen Hochschulbildung zufriedenstellte, verwandelten sich in ausschliesslich geistliche Anstalten. Die Adelige konnten sich mit der Erziehung nicht mehr begnügen, die sich, infolge des einseitigen geistlichen Charakters, außerhalb der „Zeitbedürfnisse“ befand, auch wenn diese „Bedürfnisse“ zum großen Teil von der Mode diktiert wurden. Das rief einen weiteren Abfluss, diesmal der Jugend, nach Petersburg oder nach Moskau hervor, in die Orte, die auf einer bestimmten „Entwicklungshöhe“ standen. (Čyževs'kyj 1994: 312)

Als Folge ist das ukrainische Volk sehr schnell zu einer typischen „unvollständigen Nation“ (Čyževs'kyj) geworden, einem Volk ohne die Sozialklassen, die in der damaligen Zeit eine kulturelle Rolle spielten, nämlich ohne hohe Geistliche und hohe Adelige. Und einer „unvollständigen Nation“ entspricht hauptsächlich eine unvollständige Literatur. Ebenso war die Literatur des ukrainischen Klassizismus.

In der Tat entsprechen auf der formellen Ebene die zwei wichtigsten Werke Ivan Kotljarevs'kyjs, *Enejida* und *Natalka Poltavka*, bestimmten Forderungen des Klassizismus. Die *Enejida* verwendet das klassische Sujet eines der besonders geschätzten Autoren der antiken Literatur, *Natalka Poltavka* entspricht als dramatisches Werk zum grossen Teil den orthodoxen Kanon-Forderungen der Zeit-, Ort- und Handlungseinheit. Gleichzeitig verweist der Inhalt dieser Werke einen nachdenklichen Leser vor allem auf die barocke ukrainische Literaturtradition. Oder, als Alternative, auf eine besondere Abart der barock-klassizistischen Synthese auf ukrainische Weise.

Rostyslav Čopyk, der die „Wende“ in der ukrainischen Literatur an der Grenze des 18. zum 19. Jahrhundert erforscht, macht darauf aufmerksam, dass *Natalka Poltavka* als Antwort auf das Lustspiel des Fürsten Aleksandr Šachovskoj *Der dichtende Kosake* (Kazakstichotvorec) zu verstehen sei, jenes Theaterspiel, das sich Petro, der Bräutigam von Natalka aus Poltava, bei seinem Stadtbesuch angeschaut hat, ohne viel verstanden zu haben: wegen der künstlichen Sprache der handelnden Personen. Und die Poltaver waren, nach Zeugnissen der Augenzeugen, empört, dass sie im Theater „in unserer Sprache“ beschimpft würden. Bei der äusseren Ähnlichkeit der Situationen in beiden Werken unterscheidet sich die Art und Weise, auf die die Konflikte gelöst werden, in beiden Texten diametral. Der Unterschied ist deutlich spürbar: Bei Šachovskoj können die handelnden Personen nicht selbst zurechtkommen. Als die Handlung in die Sachgasse gerät, erscheint als „deus ex machina“ der vom Zaren geschickte Fürst. Er bestraft Prudius und Hryc'ko (zwei Prototypen von Voznyj und Makohonenko), befreit Semen (Petro bei Kotljarevs'kyj) und ermöglicht auf diese Weise Semens Hochzeit mit Marusja (Natalka). Das heisst, alle handelnden Personen handeln nicht nach ihrem freien Willen, sondern erfüllen die

fürstlichen Befehle, erweisen sich als Marionetten bzw. Statisten, und nicht als Subjekte der Handlung eines vollwertigen Stücks aus dem Volksleben. Eigenständig handelnde Personen „aus dem Volke“ existieren weder in Šachovskojs noch in den Werken der Vertreter des europäischen und russischen Klassizismus allgemein. Statt des natürlichen Christentums, das die Verhaltensweise der handelnden Personen in *Natalka Poltavka* prägt, hofft das hierarchische Bewusstsein bei Šachovskoj nicht auf Gott im Herzen, es hofft auf den Gott aus der Maschine, der über die „höchste“ kontrollierende Vollmacht verfügt.

In seinen Essays *Skovoroda und die Ukraine* und *Barockquellen der neuen ukrainischen Literatur* begründet Leonid Uškalov mit wahrer Virtuosität den Gedanken, dass Ivan Kotljarevs'kyjs *Natalka Poltavka* „nichts anderes als eine Variation zu Skovorodas „Die mittellose Lerche“ (Ubohyj Žajvoronok) sei. Eine Brücke zwischen diesen Werken bildet der Beamte Tetervakovs'kyj, der ein unbestrittener Erbe von Tetervak mit seinem umgestülpten verkehrten Skovorodinismus ist. Voznyjs Arie ist eine parodistische Travestie des skovorodinischen Psalms „Jede Stadt hat eigenen Charakter und eigene Rechte“, denn Tetervakovs'kyj empfindet die wahnsinnige Welt, mit der der Autor des Originals nichts zu tun haben wollte, als eine Norm. Als ob er wie der taube Birkhahn („teterja“), nach dem er seinen Namen hat, die Epipher in jeder Strophe („A mně odna tol'ko v světě дума, / A mně odno tol'ko ne jdet s uma“) sowie die Koda über die Unpassendheit in dieser Welt des kristallreinen Gewissens und des Verstands nicht gehört hätte:

Smerte strašna! Zamašnjaja koso!
 Ty ne ščadyš i carskych volosov,
 Ty ne hljadyš, hdě mužyk, a hdě car', –
 Vse žereš tak, jak solomu požar.
 Kto ž na eja pljujet ostruju stal'?
 Tot, čija sověst', kak čystyj chrusťal' ... (Skovoroda 2011: 60–61)

So hat er natürlich übersehen, wie sein Vorgänger, Tetervak, kaum der Falle entflohen, noch „zitternd, zerwühlt, zerknittert wie eine Maus, mit der eine Katze gespielt hat“, zurückkehrt, um seine Sünden zu beweinen. Und im entscheidenden Moment „erinnert sich“ Voznyj daran, dass er „von Geburt an zu guten Taten veranlagt ist“ – und lässt *Natalka* in Ruhe. Das bestätigt, dass die Hoffnungen auf eine optimistische weitere Entwicklung der Gemeinschaft „der guten Poltaver“ in „Ubohyj Žajvoronok“ nicht vergeblich war. Voznyjs Beschluss wird von einer Kettenreaktion verursacht, von einer kollektiven Wohltätigkeit sozusagen. Alle Personen handeln entsprechend der goldenen Regel der christlichen Ethik: Tu deinem Nächsten nichts an, was du selber mit dir nicht gerne geschehen lassen würdest. Alle demonstrieren ihre Bereitschaft, für das Wohl des anderen auf das eigene Wohl zu verzichten (*Natalka* macht das für ihre Mutter, Petro – für *Natalka*, Voznyj – für *Natalka* und Petro). Alle ziehen Frieden im Herzen, Eintracht und Gerechtigkeit dem materiellen Wohlstand oder der egoistischen Leidenschaft vor. So wird zur Hauptidee beider Werke der Glaube an die „angeborene“ Gutherzigkeit des ukrainischen Menschen.

Es haben sich hier also einige wahrhaft mentale Seiten eröffnet; ein wahrhafter „Erwartungshorizont“ des Volkes wurde einen Spalt geöffnet; eine vage Grenze zwischen dem realistischen „so ist es“ und dem klassizistischen „so soll es sein“ wurde bewältigt... Natürlich ist es ein Klassizismus, der sich zum Muster die christliche Lebensweise nimmt, auf skovorodinische Weise auf Gott im Herzen hofft, und nicht der „klassische“ Klassizismus, der eine ideelle und ästhetische Grundlage des aufgeklärten Absolutismus war und der alle Hoffnungen mit dem Zaren verknüpfte. Es gab Zeiten, als in der Ukraine entsprechende Bedingungen für einen solchen Klassizismus entstanden. Trotzdem, wenn auch hier und da angewachsen, hat er keine weitere Entwicklung erhalten.

Hoch geachtet wurden H. Skovoroda und I. Kotljarevs'kyj in den Werken des Genies der romantischen ukrainischen Literatur und Stifters der modernen ukrainischen Hochsprache Taras Ševčenko (1814–1861). Die erste Ausgabe seines lyrischen Bandes *Kobzar* (1840) hat ein neues Entwicklungskapitel in der ukrainischen Literatur aufgeschlagen. Es sei wohl kein Zufall, meint Leonid Uškalov, dass nicht nur die christologischen Ideen in Ševčenkos Dichtung *Neophiten* so stark an die skovorodinische „Kreuzestheologie“ erinnern; auch mit dem Bild der menschlichen „unterschiedlichen Wege“ (raznopotija), das dem düsteren philosophischen Anfang der Komödie *Der Traum* (Son) zugrunde liegt, ruft Ševčenko Skovorodas „Jede Stadt hat ihren eigenen Charakter und eigenes Recht“ (Vsjakomu horodu nrav i prava) auf:

U vsjakoho svoja dolja
I svij šljach šyrokyj:
Toj muruje, toj rujnuje,
Toj nesytyom okom
Za kraj svita zazyraje... (Ševčenko 2003: 265)

T. Ševčenko schätzte in H. Skovoroda die Verkörperung der Volksweisheit der Ukrainer, er begeisterte sich für den Mut, den I. Kotljarevs'kyj in Sachen der Reform der ukrainischen Hochsprache und Literatur bewiesen hatte. Allgemein bekannt sind die Verdienste Ševčenkos selbst um die Geschichte der ukrainischen Literatur, um die Konsolidierung der Ukrainer zu einer politischen Nation, um die geistige Einheit des Volkes, das im 19. Jahrhundert durch die Grenzen des Russischen und des Habsburger Reichs geteilt war. Eben dank dem umwerfenden Einfluss seines poetischen Wortes hat die ukrainische, ihrem Wesen nach romantische und ihrem Inhalt nach galizische und bukowinische, Literatur ihre Stimme laut vernehmen lassen (das „Ruthenische Dreiergestirn“ in L'viv (Rus'ka Trijčja, namentlich Markijan Šaškevyč, Ivan Vahylevyč und Jakiv Holovats'kyj) sowie Jurij Fed'kovyč in Černivci.

Das Wichtigste ist aber, dass das persönliche Ansehen und die Ausstrahlung der grossen Vertreter der ukrainischen Literatur Hryhorij Skovoroda, Ivan Kotljarevs'kyj und Taras Ševčenko dazu beigetragen haben, dass die ukrainische Literatur den kurzen, aber intensiven Entwicklungsabschnitt vom Barock zur Romantik ohne innere Widersprüche und Konflikte durchgemacht hat.

Literatur

- Čyževs'kyj, Dmytro (1994): *Istorija ukrajins'koji literatury (vid počatkov do doby realizmu)*. Ternopil': Femina.
- (1997): *A History of Ukrainian Literature (From the 11th to the End of the 19th Century)*. 2. ed. New York [etc.]: Ukrainian Acad. Press.
- Dovhalevs'kyj, Mytrofan (1973): *Poetyka (Sad poetyčnyj)*. (Pereklad, prymitky ta slovnyk imen i nazv V.P. Masljuka). Kyjiv: Mystectvo.
- Kuliš, Pantelejmon (1989): *Tvory*. Kyjiv: Vydavnictvo Chudožnoji literatury Dnipro.
- Prokopovič, Feofan (1961): *Sočinenija*. Moskva-Leningrad: Akad.
- Skovoroda, Hryhorij (2011): *Povna akademična zbirka tvoriv*. Za red. prof. L. Uškalova. Kharkiv, Edmonton, Toronto.
- Ševčenko, Taras (2003): *Zibrannja tvoriv*. T. 1: Poezija 1837–1847. Kyjiv: Naukova dumka.
- Ukrajins'ka literatura (1983): *Ukrajins'ka literatura XVIII st. Poetyčni tvory, dramatyčni tvory, prozovi tvory*. Kyjiv.
- Uškalov, L. (2007): *Skovoroda ta inši: Pryčynky do istoriji ukrajins'koji literatury*. Kyjiv: Vydavnictvo Fakt.