

Opera Slavica
Neue Folge 64

“Blessed Heritage”

The Classical Tradition
and Russian Literature

Edited by
Petr Bukharkin, Ulrike Jekutsch
and Evgeniy Matveev

in cooperation with Britta Holtz

Harrassowitz Verlag

OS · NF 64

“Blessed Heritage” · «Блаженное Наследство»

Harrassowitz



9 783447 110259

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

64



2018

Harrassowitz Verlag · Wiesbaden

“Blessed Heritage”

The Classical Tradition
and Russian Literature

Edited by
Petr Bukharkin, Ulrike Jekutsch
and Evgeniy Matveev
in cooperation with Britta Holtz

«Блаженное Наследство»

Классическая Традиция
И Русская Литература

Под редакцией
Петра Бухаркина, Ульрике Екуч
и Евгения Матвеева
при участии Бритты Хольц

2018

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 <http://dnb.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 in the Internet at <http://dnb.dnb.de>.

For further information about our publishing program consult our website <http://www.harrassowitz-verlag.de>

© Otto Harrassowitz GmbH & Co. KG, Wiesbaden 2018

This work, including all of its parts, is protected by copyright. Any use beyond the limits of copyright law without the permission of the publisher is forbidden and subject to penalty. This applies particularly to reproductions, translations, microfilms and storage and processing in electronic systems.

Printed on permanent/durable paper.

Printing and binding: Hubert & Co., Göttingen

Printed in Germany

ISSN 0085-4514

ISBN 978-3-447-11025-9

Содержание

П. Е. Бухаркин (Санкт-Петербург) Предисловие	1
КЛАССИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ В ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	
Р. Е. Bukharkin (St. Petersburg) The Classical Tradition and Evolution of Russian Literature	7
И. В. Аршинова (Санкт-Петербург) Русская литература XI–XVIII веков и проблема классического: к постановке вопроса	19
РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XVIII ВЕКА: ГРАНИ КЛАССИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ	
М. Левитт (Лос-Анджелес) О пользе мифологии: мифологические сюжеты сумароковских опер	27
А. Вачева (София) «Философ на троне» в «Размышлениях» Марка Аврелия и в автобиографии императрицы Екатерины II	37
А. Варда (Лодзь) Драматическая кантата «Фелица мать народов» Петра Челищева и классическая традиция	51
А. А. Цылина (Провиденс) «Потерянный рай» Д. Мильтона: предисловия к первым русским переводам поэмы	61
Ю. Волхонович (Лос-Анджелес) Жанр героиды и русская поэзия XVIII–XIX вв.	81
А. Ю. Веселова (Санкт-Петербург) Архангельские новаторы и архаисты В. В. Крестинин и А. И. Фомин	93
Т. Е. Автухович (Гродно) Федор Эмин как родоначальник массовой литературы в России: стратегии творческого поведения	105

ОТ КЛАССИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ К ПОСТКЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Д. Н. Чердаков (Санкт-Петербург) Образец, идеал, норма: к эволюции понятия «литературный язык» в русской филологии	117
Е. В. Душечкина (Санкт-Петербург) Война: от панорамного видения к крупному плану	131
Н. А. Гуськов (Санкт-Петербург) Об одном из претекстов «Деревни» А. С. Пушкина	141
A. Yu. Tiraspolskaya (St. Petersburg) Two Tales about «Prodigal Daughters» (<i>Наталья, боярская дочь</i> by N. M. Karamzin and <i>Станционный смотритель</i> by A. S. Pushkin)	159
S. I. Monakhov (St. Petersburg) <i>Gore ot uma</i> by Alexander Griboedov in the Light of Debates about Russian Ballads in 1810 to 1820	173
A. A. Karpov (St. Petersburg) Victory of Hunger over Love: the Russian Fate of the Melmoth Theme.	189

НЕКЛАССИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА НА ФОНЕ КЛАССИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

A. Мейер-Фраатц (Йена) Античные мотивы в цикле «Година гнева» Вячеслава Иванова	205
У. Екуч (Грейфсвальд) «Птицы» Николая Заболоцкого и классическая традиция	215
К. Ю. Тверьянович (Санкт-Петербург) Русский стих XVIII и первой трети XX века: ритмические заимствования и цитаты.	225
E. M. Matveev (St. Petersburg) War and Anti-war Rhetoric: A. Blok's Poem <i>Петроградское небо мутилось дождем</i>	239
Ю. М. Валиева (Санкт-Петербург) Об источниках трактата Леонида Липавского «Теория слов»	253
М. В. Пономарева (Санкт-Петербург) «Река времен в своем стремленьи...» в контексте темы бессмертия поэта: Державин – Мандельштам – Лосев – Кушнер.	273

О. Сазончик (Йена) Азбучные истины «Кавказского пленника»	291
ИНОЯЗЫЧНЫЙ КОНТЕКСТ	
Н. В. Карева (Санкт-Петербург) Окказиональная поэзия во Франции XVIII века: «летучие» тексты и их сборники	311
М. С. Трофимук (Львів) Термінус на роздоріжжі української культури (Стаття до 80-річчя перекладача й есеїста Андрія Содомори)	329
Авторы, резюме и ключевые слова	349
Authors, summaries and key words	359

Предисловие

П. Е. Бухаркин (Санкт-Петербург)

Эта книга предполагалась как реализация весьма определенного замысла, поэтому и разговор о ней следует начать с характеристики этого замысла. Цель задуманного несколько лет назад исследовательского труда весьма различных ученых из разных стран состояла в том, чтобы рассмотреть классическую литературную традицию в ее воплощении в русской словесности: сам факт ее существования в данном культурном пространстве (факт, между прочим, требующий обсуждения и аргументации), ее развитие и модификации, ее соотношение с неклассическими художественными явлениями.

Как известно, понятие «классика», являясь одним из фундаментальных для филологии и искусствознания, отличается крайней многозначностью. Среди возможных его интерпретаций важное место как раз и занимает понятие «классическая традиция», обоснованное, в частности, в работах С. С. Аверинцева, Э. Ауэрбаха, Э. Р. Курциуса, А. В. Михайлова, Э. Панофски, Л. В. Пумпянского и др. Для этой классической традиции (при всех отличиях ее частных характеристик) в первую очередь характерны такие признаки как ориентация на античные образцы (т. е. на внеположный эстетический идеал), которые национальное искусство должно возродить на собственной почве, рефлексия над словесным творчеством, выражающаяся в риторической теории, неконвенциональность базовых категорий, прежде всего – жанров, и т. п. Произведения, относимые к классической традиции, должны обладать бесспорной художественной ценностью, даже в том случае, когда эта ценность воспринимается как архаическая.

При всей расплывчатости и даже неопределенности собственного содержательного ядра классическая традиция все же может быть определена как некая совокупность безусловно и безоговорочно образцовых текстов, заключающих в себе абсолютно совершенную степень мимесиса. Последнее определяется достижением данными текстами конечных целей мимесиса, состоящих для классической традиции не в подражании действительности, но в прозрении в ней уровня идей, в стремлении воплотить эйдос в земном слове (Панофски 2002). Такой взгляд на мимесис, впрочем, не мешал обращению к земной конкретике, которым отмечено едва ли не большинство наиболее репрезентативных памятников классической эпохи (Ауэрбах 2004).

Абсолютным совершенством, которое присуще классическому искусству, и обуславливается (воспользуюсь выражением Ф. А. Степуна, слегка грамматически измененным) «тайное предчувствие того, что *мир искусства*

выше мира жизни» (Степун 1999: 104), предчувствие, позволяющее опознать произведение как относящееся к классической традиции. Классика потому и классика, что являет человеку «подлинную жизнь», показывая, что «действительная же жизнь – лишь бледная подмалевка. <...> То, что в жизни мелькает лишь бледной тенью, становится в искусстве незбылемым кряжем первозданных пород» (Степун 1999: 104). Поэтому классическое искусство и остается ориентиром для всё новых и новых творческих усилий. Причем в неклассическую эпоху, начиная со второй половины XVIII столетия, писатель, претендующий на принадлежность к так понимаемой классической традиции, должен быть одновременно и новатором, и традиционалистом: без новаторства в постриторическом искусстве невозможно эстетическое совершенство, а полная утрата традиции, ее забвение, лишает автора классического характера, ощутимого лишь на фоне традиции. Поэтому классик в послеклассической литературе – не просто новатор, он скорее обновитель традиции, творец (возвышенное слово здесь представляется вполне уместным), сумевший, ощутимо оставаясь в пределах традиции, наполнить ее художественными смыслами, в высшей степени современными для его историко-культурной эпохи. Самыми выразительными примерами здесь оказываются для начала распада классической традиции – И. В. Гете, А.Шенье либо А. С. Пушкин, а для более поздних времен – например, Т. С. Элиот или И. А. Бродский.

Первоначальным импульсом к размышлению над обрисованным выше явлением и его судьбами в русской литературе послужил задуманный нами с профессором Ульрике Екуч в конце 2000-х годов проект, посвященный диалогу современного культурного сознания с наследием русского XVIII века. Данный проект, к сожалению, даже и не начал реализовываться, – но своеобразным его развитием стала проведенная в декабре 2014 года международная конференция «Классическая традиция и неклассическая литература в истории русской культуры». Она была организована научным семинаром «Русский XVIII век», существующим при кафедре истории русской литературы Санкт-Петербургского государственного университета с 2007 года, и проходила под эгидой Объединенного научного совета по общественным и гуманитарным наукам Санкт-Петербургского научного центра Российской академии наук. Соучередителями конференции выступили Институт лингвистических исследований РАН, Институт славистики Университета им. Э. М. Арндта (Грейфсвальд, Германия) и Институт славистики и кавказоведения Университета им. Ф. Шиллера (Йена, Германия).

На конференции в центре внимания оказались, прежде всего, три круга научных проблем, связанных с классической традицией и судьбами классического искусства в русской культуре XVIII–XX веков. Это, во-первых, *границы и особенности классической традиции в России – от Симеона Полоцкого до А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя*: зарождение классической традиции, ее отношение к древнерусской словесной культуре, основные

тенденции развития на русской литературной почве. Во-вторых, *разложение классической традиции в литературе конца XVIII – начала XIX в. и ее трансформации в постклассической литературе (XIX – начало XX в.)*: классическая традиция и новые нарративные стратегии, архаическая культурная позиция в пространстве постклассической словесности, классическая традиция и формирование литературного языка, реминисценции классической традиции в литературе середины XIX – начала XX в. И, наконец, в-третьих, *классическая традиция в неклассической культуре*: формы диалога классической традиции с неклассическим искусством. Именно эти проблемы, получившие освещение в прочитанных на конференции докладах, и легли в основу этой книги. К переработанным докладам также были присоединены статьи, связанные с проблематикой конференции и во многом уточняющие и расширяющие полученные в ее ходе выводы. Основные композиционные параметры книги как раз и отражают выделенные выше историко-культурные вопросы.

Как и всё данное научное предприятие, создание книги и ее подготовка к печати осуществлялось силами участников научного семинара «Русский XVIII век». Составители хотят выразить отдельную и искреннюю благодарность сотрудникам научного отдела филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета, в первую очередь – С. И. Монахову и О. В. Фищевой, без внимания которых проект не смог бы быть реализован. Выходящая книга многоязычна, и это не каприз и не следование моде, а достаточно принципиальный поступок создателей книги: именно приобщение к классической традиции и поместило русскую словесность в многоязычный, но, при этом многоязычии, в главном единый, европейский культурный контекст.

Отдельного комментария, как кажется, требует последняя статья, завершающая наше издание – «Термінус на роздоріжжі української культури», написанная львовским филологом-классиком М. Трофимуком и посвященная словесным трудам современного украинского литератора Андрея Содоморы. И своим языком (украинским), и стилистической фактурой, скорее эссеистической, нежели строго научной, присущей остальным разделам книги, она явно выбивается из общего строя. И вместе с тем, как ее появление, так и позиция – позиция завершения – далеко не случайны и соответствуют некоему замыслу: во-первых, деятельность А. Содоморы демонстрирует огромные культурные и нравственные потенции, до сих пор заключенные в классической традиции; в современной русской словесности рядом с А. Содоморой поставить, пожалуй, некого. Тем самым его творчество становится важной параллелью к истории русского слова, причем параллелью наиболее ему родственной. Во-вторых, не стоит забывать, что приобщение восточнославянской словесности к европейской культурной традиции началось в XVII столетии через Украину – слабым знаком признательности ее культурной роли в нашей жизни и является статья, о которой сейчас идет речь.

Как обычно и случается, замысел оказался весьма удаленным от собственной реализации: далеко не все получилось, выявилось, что целый ряд проблем малоинтересен для современного русского культурного сознания и даже не вполне отрефлексирован им; другие же вопросы, напротив, привлекли к себе неожиданное внимание. Но это не только обыкновенные издержки любого интеллектуального труда – тем самым, книга «"Блаженное наследство": классическая традиция и русская литература», как представляется, без особой предвзятости и с достаточной полнотой репрезентирует нынешнее культурное состояние России, во всяком случае, в некоторых регистрах интеллектуального ее бытия.

Литература

- Ауэрбах 2004 – *Ауэрбах Э.* Данте – поэт земного мира. М., 2004.
Панофски 2002 – *Панофски Э.* Idea: к истории понятия в творениях искусства от античности до классицизма. СПб., 2002.
Степун 1999 – *Степун Ф. А.* В. Ф. Комиссаржевская и М. Н. Ермолова // Степун Ф. А. Портреты. СПб., 1999. С. 103–110.

КЛАССИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ
В ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

The Classical Tradition and Evolution of Russian Literature

P. E. Bukharkin (St. Petersburg)

I

The term «classics» («a classic») is extremely polysemic; its semantic boundaries are exceptionally blurred and ambiguous¹. This has to do with a number of reasons: for instance, the word «classic» is employed to denote completely different phenomena – it is sometimes used in the historical sense, sometimes as an evaluation, and it is often used interchangeably with the term «classicist». Another important factor is the complex structure of the semantic field of the word «classics» and its derivatives: it contains a whole range of, so to say, rather autonomous smaller conceptual categories that do not coincide with each other in terms of meaning. One of these smaller categories is «classical tradition».

This phrase is semantically heterogeneous, and it is used in different senses. However, it has a tangible semantic core, which contributes to some degree of conceptual certainty. Through various heuristic precepts and from different perspectives, this core is outlined and partially defined in the works of L. V. Pumpyansky, E. Auerbach, E. R. Curtius, E. Panofsky, S. S. Averintsev, A. V. Mikhaylov, and some others². Based on their descriptions (which are far from being systematic, partly fragmentary and not always consistent with each other), «classical tradition» can be defined as a historically related set of indisputably exemplary authors and texts that embody an absolutely perfect degree of mimesis. The classical tradition has a clear origin, a source, which all its members are aware of and which is not seen as just the beginning of the tradition but (and this is essential) as an aesthetic ideal and an artistic point of reference. The beginning and the point of reference of the European classical tradition is classical antiquity: «...the connection to classical antiquity is the soul of this (i. e. classical) literature» (Пумпянский 2000: 30).

Among perhaps the main (constitutive) features of the classical literary tradition we should, first of all, mention the external nature of the aesthetic ideal in relation to the autochthonous literary principles. It may be moved inward, and, in fact, this is what happened practically everywhere and what produced the idea of national classics. However, at least to some degree, it is still external: it is an ideal borrowed from another culture, where it has been developed, and any given culture embodied

¹ See, inter alia, the chapter *Классика* [Classics] in (Дубин 2010: 9–126).

² Omitting the works that are directly referenced or mentioned below, these are (Ауэрбах 1978; Панофски 2002; Михайлов 1997).

it without creating it itself, only mastering and repeating (albeit in his own way) something that already existed. According to the witty theory of S. S. Averintsev (Аверинцев 2005), Roman literature is the first example of this kind in the Mediterranean, and it clearly gave birth to the European classical tradition as defined above.

The second fundamental feature of classical literature is that it is the literature of models: there are always ideal artefacts before it, vital to the very thought of artistic perfection. Approaching these implies two ways: direct imitation and copying or following the rules used in creating the original models. This duality defines the following two properties of the literary culture of the classical era: its reflexive nature and its unconventional basic categories, primarily genres. The former is associated with the rules, while the latter stems from the direct reproduction (copying) of a model. However, these features, while considerably opposing each other and using different ways, both lead up to explicated rhetoric, i. e. to the rhetoric that expresses itself in extensive theory. The presence of such a rhetorical theory is the fifth feature of the classical tradition.

The rhetorical theory was indeed used as a repository of rules and regulations that governed all aspects of verbal activity, including the most aesthetically marked ones. It contained the strategies for creating an ideal work of art. At the same time, deductive rationalism, related to rhetoric in nature (meaning, of course, the rhetoric of the classical era), supported the idea (and maybe not even an idea, but the *feeling*) of unconventionality: «the dazzling revelation of the *general* level, the level of *universals*», to use the phrasing of S. S. Averintsev, led to the fact that «the knowledge of the specific is based on the knowledge of the general, as a secondary derivative of the latter» (Аверинцев 1996: 123–124). Naturally, this idea is strengthened by unconventionality – the basic principles of knowledge, and therefore creativity, including its verbal kind, are innate and absolute. Such principles (i. e. universals) do not require proof or checking and, consequently, there cannot be different semantic conventions about them. Their meaning – absolute and indisputable – is found in them alone.

These are the main features of the classical literary tradition, which make it possible to outline its chronological boundaries in the Euro-Mediterranean culture with relative certainty. Strictly speaking, these boundaries are defined in the works of the scholars mentioned above. Perhaps the most significant ones are the famous work of E. R. Curtius *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter* (1947), and, as for Russian scholars, the articles of S. S. Averintsev (1970 to the very beginning of the 1990s), which he combined into a book *Риторика и истоки европейской литературной традиции* [The rhetoric and the origins of the European literary tradition] (1996). The classical literary tradition covers a huge time span, from the cusp of BCE and CE to the 17th–18th centuries, including the era traditionally referred to as classicism.

II

The case of Russian literary culture is much more complex. The classical tradition can hardly be present in Old Russian literature, as the latter does not stem from the aesthetic ideal and rhetorical theory of classical antiquity. In both cases, any possible exceptions and reservations that define the situation more precisely and mitigate this negative statement still do not affect our main point. Thus, the first examples of the classical tradition in Russia, or rather, its reception in Russia must (roughly) date back to the middle of the 17th century, when two inseparable cultural trends presented themselves almost simultaneously: the adoption of the explicated rhetoric and the appeal to classical antiquity.

This very period was identified as the emergence of the classical tradition in Russia by L. V. Pumpyansky in his draft paper *К истории русского классицизма* [On the history of Russian classicism] (1923–1924). Marking the beginning of this period in the middle of the 17th century, Pumpyansky notes that it ends with Pushkin. The features of this era (from the second half of the 17th century to the first third of the 19th century) indeed include the following: a) an external aesthetic ideal, which is gradually, but consistently, moving inwards³, b) the focus on original models, c) the importance of the rhetorical theory, and d) non-conventional genres – i. e., precisely the same traits that define classical art. Yet Pumpyansky's concept raises a crucial question: the period that he calls «classical» lacks one essential property – aesthetic perfection. Moreover, it is not only about the absence of aesthetic perfection – this period also seems to lack the effective artistic potential, which may be imperfect but which, nevertheless, designates a period in the history of literature as a source of further development and demonstrates an impulse that revitalises cultural life.

Naturally, this does not apply to the beginning of the 19th century, Pushkin and his entourage. Pushkin's aesthetic excellence needs no explanation; however, it has nothing to do with the end of the 17th–18th centuries. Accordingly, the literary life of Pushkin's era is in many respects separated from the preceding period; the 18th century is a preliminary step that leads to the emergence of something new, something brought forth by it but still fundamentally different – primarily (albeit among other things) in its artistic level. Pumpyansky may have shared this point of view as he devoted a profound article *Об оде А. Пушкина «Памятник»* [On Pushkin's ode «A Monument»] to the difference between Pushkin and the 18th century. It was extensively developed by his antagonist G. A. Gukovsky, and later by Gukovsky's follower G. P. Makogonenko⁴. This idea found a powerful support in

3 As evidenced by the history of Russian rhetoric. See (Бухаркин 2014).

4 Although both scholars pay much attention to Pushkin's ties with the literary heritage of the 18th century (see, for example, (Макогоненко 1969), where the literary movement of the second half of the 18th century is regarded as a background for Pushkin's artistic world), they view the phenomenon of Pushkin as a kind of a «dismissal» of the literary significance of the

the most influential critical concepts of the 19th century; first of all, in the views of V. G. Belinsky. (As a parenthetical remark, it should be said that many Pushkin's contemporaries, primarily P. A. Vyazemsky, saw the matter quite differently).

Such views deprive the end of the 17th–18th centuries of the classical status and transfer the concept of classics to the 19th century. This is exactly what happens in the Russian cultural consciousness: the word «classics» — not only meaning «the best writers», but also in the sense of a certain historical period — refers primarily to the 19th century — from Pushkin to Chekhov. Of course, it is indeed the case in terms of artistic appeal. However, being classical in many ways, Russian post-Pushkin literature does not belong to classical literary tradition; it belongs to the era of «relativisation» (Pumpyansky) of the absolute ideal that dates back to classical antiquity, and such literature is not classical in the way we are looking for. «Literature that has a certain relation to an absolute value that is not its own is classical, whereas relativised literature is not» (Пумпянский 2000: 30), wrote Pumpyansky; though his understanding of an «absolute value that is not its own» is different from ours.

III

In light of these considerations, we find ourselves faced with a question of utmost importance: was there ever a genuine creative, productive and, for later generations, classical literary tradition in Russia? Or maybe Russian classical literature is not directly related to this tradition, and Russian culture has once again chosen its own very special way, different from the majority of European nations? The modern answer to this question — or rather, to a number of questions — can only be given, it seems, by taking into account the experience of receptive aesthetics.

The fact is that since the end of the third quarter of the 20th century there has been a significant expansion of the horizon of expectations — not of a single product or a single author, but of a whole era, the one discussed here. Literary works of the 17th–18th centuries get involved in the process described by H. R. Jauß that consists in the discovery of a literary form that was rejected at some point (I would add: or consigned to oblivion at a certain historical moment), and this discovery happens under the influence of new literary forms (Яусс 1995: 73; see also: Jauß 1982). As for the last point, I will once again take the liberty to insert my own comment: this process has to do not only with the novelty of the form but also with artistic intention, when the creative principles of a contemporary author revive a seemingly forgotten aesthetic experience. This is exactly what happened in Russian literature in the 1960s and the subsequent years in relation to the 17th–18th centuries, with the key role played by Joseph Brodsky.

previous century. V. Stennik also uses similar ideas in his analysis of Pushkin's relation to the 18th century (Стенник 1995).

It is well-known that Brodsky repeatedly called himself the heir of old Russian poetry:

О себе я всегда думал, что я запоздалый поэт классицизма. В духе Кантемира, Державина [I have always thought of myself as of a belated classical poet. In the spirit of Kantemir, Derzhavin] (Бродский 2007: 209).

But what was it that drew him in the mid-1960s not just to individual poets (be it Derzhavin, Trediakovsky or Lomonosov) but to all the poetry of the 17th–18th centuries, including the tradition prior to the accentual-syllabic verse⁵, which was likely not perceived as a relevant artistic resource at the time? It bears mentioning that, for instance, I. P. Eremin, who did so much for the revival of interest to Simeon, limited this interest to a strictly academic framework. And Kantemir did not cause a significant response until the appearance of Brodsky's *Подражания сатирам, сочиненным Кантемиром. На объективность* [An imitation of the satires written by Kantemir. On objectivity] (1966) and the epistle *К стихам* [To verses] (1967)⁶.

The first period of Brodsky's work may, at least to some extent, supply an answer to the question posed above. His early poetry shows a tendency towards stylisation – not in relation to the archaic Russian versification, but to English poetry, understood as a particular melodic and rhythmic version of the European accentual-syllabic verse (e. g., *Для школьного возраста* [For school age], 1964, *Из старых английских песен* [Old English songs], 1963). And later on in his poetic search, Brodsky, as is frequently written about, looked into the English verse rather consistently (Фридберг 2013).

For Brodsky, looking to English poetry was most likely a method of the renewal of poetic language⁷; no wonder that he focused primarily on the authors that were little acknowledged by Russian artistic consciousness. Gerald Smith wrote:

Это был поэт, который еще в молодые годы беседовал на равных с великими тенями прошлого, особенно с теми, кого не знали или не замечали в России: Дж. Донн, Т. С. Элиот, У. Х. Оден [It was a poet, who at a young age conversed on equal terms with the great shadows of the past, especially with those who were not known or noticed in Russia: John Donne, T. S. Eliot, W. H. Auden] (Smith 1997: 9).

But in order to assimilate the achievements of these poets, especially of the relatively modern ones (such as Auden and even, at a stretch, Eliot), there has to be

5 See, for example, his statement: «Russian poetry originated long before Pushkin. It started with Simeon of Polotsk, Lomonosov, Kantemir, Kheraskov, Sumarokov, Derzhavin, Batiushkov and Zhukovskiy» (Бродский 2007: 151).

6 See (Николаев 2013).

7 Thus, according to V. V. Ivanov, Brodsky's main poetic intention was to introduce English poetry into the Russian tradition, similar to what Pushkin did with French poetry in his time. See (Иванов 1997).

an awareness of their place in their own (in this case, the Anglo-American) poetic tradition, and then one has to find their domestic equivalents, however relative they may be. In order to become the Russian Eliot or Auden, or, to be exact, in order to be for Russian poetry what they were for the English one, Brodsky had to rely on national sources, corresponding to the ones used by Eliot and Auden. And Brodsky found exactly that in the poetry from Simeon to Pushkin.

This, in particular, is clearly shown in one of his many clarifications:

Как бы объяснить русскому человеку, что такое Донн? Я бы сказал так: стилистически это такая комбинация Ломоносова, Державина и, я бы еще добавил, Григория Сковороды... [In general, in order to explain to a Russian what John Donne the poet means, in stylistic terms, I would say he is a combination of Lomonosov, Derzhavin and, I would add, Gregory Skovoroda...] (Бродский 2007: 164).

IV

Having appeared in the literary work of Brodsky, this attitude resulted in a significant expansion of the horizon of expectations of Russian literature of the second half of the 17th–18th centuries. In Brodsky's poetry, this period expressed itself as an artistically fruitful one, but it was not fully acknowledged; though, as is evident in the statements above, there was some degree of acknowledgement as well. Yet the aesthetic and creative potential of pre-Pushkin poetry was directly realised in Brodsky's creative acts and not in his reflexive discourse. And Brodsky's appeal to the 18th century literature was significantly different from the seemingly similar pursuits of the Silver Age. Back then, the attention to the literary heritage of the 18th century was mainly a pastiche in nature: at the beginning of the 20th century, a writer «uses another's word as an alien one, and casts an objective shadow on this word» (Бахтин 1963: 111). Of course, there are exceptions, and very significant ones, such as Vyacheslav Ivanov, Velimir Khlebnikov and maybe Vladimir Mayakovsky, whose appeal to the poetic legacy of the 18th century does not simply go beyond stylisation but often does not have anything to do with it. However, in general, the 18th century was the subject of conscious aesthetic imitation as a relic of the past; the Silver Age authors mainly focused on reproducing its style. As a rule, they did not consider the 18th century to be a direct impulse to the creative renewal of current literature, while for Brodsky it became exactly that. His use of the artistic potential of the 18th century in Russia (or rather of the second half of the 17th–18th centuries) was not so much a display of the uniqueness of that time (one might even say that it was not his goal at all) but rather a search for new expressive means in poetry.

Here we should point out an important circumstance that is not always expressly understood: repeatedly speaking about pre-Pushkin poetry, in many cases Brodsky

showed (at least regarding 18th century poetry writing) not just approximate and imperfect knowledge, but, more importantly, the lack of a comprehensive understanding of the literary period that he was seemingly so interested in. Anyway, this is exactly what the examples above confirm. Indeed, it is difficult to imagine a stylistic combination of such dissimilar authors as Lomonosov and Derzhavin, even mentioning Skovoroda, whose work developed in a different national and cultural space of Ukraine. At the same time, it is clear enough what Brodsky means and where these curious passages come from: he is not interested in the originality of some individual author or the stylistic features of any given style (baroque or classicism) but in the whole initial stage of the history of Russian (even, to be exact, Eastern Slavic) poetry – from Simeon of Polotsk to pre-Pushkin poets (and even some Pushkin's contemporaries, such as Baratynsky). In this stage he saw something akin to the centuries-long period of European classical literature, and he sought to rely on this artistic experience in his work, which was not a stylisation but a direct appeal to his time. Just like Eliot and Auden.

No wonder that those works of Brodsky that directly refer to the literature of the 17th–18th centuries – with their genre, thematic content, motifs, topoi, direct allusions, etc. – interest us, perhaps, to a lesser extent than the poems that seemingly lack the shade of archaism, such as *Я был только тем...* [I was but what you'd brush...] (1981) or *К Урании* [To Urania] (1982). The latter poems demonstrate with particular clarity precisely those features of Brodsky's literary manner that tie it to the classical tradition. This is, first of all, the constant use of enjambments, which, almost from the very beginning, were the subject of his entirely conscious and constant effort:

During the 1960s, Brodsky carried out more and more daring experiments on lengthening the poetic phrase and was mastering progressively harsher enjambments at the end of lines or stanzas: he separated a preposition from a noun, a negative particle from a verb, a conjunction from the following clause, and, in rare cases, he would split a word between verses and even stanzas» (Шапир 2009: 46).

Considering the overall background of Brodsky's poetry, the poem «К Урании» presents relatively few examples of such enjambments (in their true form) – 2 cases in 20 verses:

Да и что вообще есть пространство, если
не отсутствие в каждой точке тела?
.....
либо – город, в чьей телефонной книге
ты уже не числишься

[And what is space anyway if
not the body's absence at every given point?

.....
 or the town in whose phone book
 you are starring no longer]

(Бродский 1994: 64),

while *Я был только тем...* contains enjambments in 4 stanzas out of 7 (...*чего / ты касалась...* [what / you'd brush], ...*воронью / ночь склоняла чело* [raven-black / night would bow your head], ...*что ты / там, внизу, различала* [what you / down there could distinguish], ...*теребя / штору...* [fiddling / with the curtain], ...*в сырую полость / рта...* [in the raw cavern / of my mouth], ...*их часто / оставляют вращаться* [they are often / left to whirl]), with the first and the fourth one containing two enjambments each.

Firstly, such an arrangement of the poetic text (which M. I. Shapir defined as «parasyntactic»⁸) somewhat refers to the syllabic versification, which interested Brodsky, in particular, in relation to Kantemir. Secondly, causing rhythmic difficulty, it thereby creates the impression of insufficient refinement and adds some primordial feeling to a verse, which (although for other reasons) is also found in the works of ancient poets up to Derzhavin.

The second important feature of our analysis of Brodsky's poetry is its very special kind of rationalism that generates a genuine poetic emotion. It is, for instance, clearly evident in many of his love poems, which often focus on the thought of love rather than on the feeling itself; we can say that the lyrical in these poems is refracted by rational comprehension. *Я был только тем...* proves this point. The semantic extension associated with the transition from romantic experiences to the comprehension of the general laws of the world order is not achieved through the symbolization of love, which, in the end, faces the threat of losing its earthly substance in the works of romantic poets, from A. K. Tolstoy to Vladimir Soloviev and Alexander Blok, who, I must say, were not able to fight this threat – especially V. Soloviev. The enrichment of poetic meaning in Brodsky's work – or rather, the redirection of its vector – is based on rational comparison: the lyrical plot⁹ of the poem follows the logical formula «as – thus», which is why stanzas 6 and 7 that contain the second part of a comparison are introduced with the conjunctive adverb «thus», which results in an anaphora.

This kind of lyrical rationality leads to the fact that the lyrical plot in Brodsky's poetry is often built on the principle of parallelism of macro- and micro-worlds (here, we can once again mention *К Урании* along with *Я был только тем...*). This kind of parallelism is a feature of classical art, exemplified in Russia by the spiritual poetry of Lomonosov (along with some other authors). This is the third

⁸ «Perhaps this verse arrangement can be named parasyntactic» (Шапир 2009: 56).

⁹ I use the term «lyrical plot» according to Yu. N. Chumakov's interpretation. See (Чумаков 2010).

property of Brodsky's poetry that brings it closer to the poetic experience of pre-Pushkin era.

Of course, these features can be quite convincingly traced – especially individually – to various sources. However, when taken together, they indicate the classical tradition in the sense that we use here, which covers the period of Russian literary history from the middle of the 17th to the first third of the 19th century. To reiterate, we mean the whole tradition and not a separate stylistic fragment or a specific author. This is evidenced by the seemingly paradoxical, but, in Brodsky's poetry, quite an organic combination of a variety of stylistic features – the parasyntactic structure on the one hand and the aphoristic nature on the other. The enjambments in the poem *К Урании*, which are few (as stated above) but still very relevant, peacefully coexist with a gnomic general trend defined by the first verse:

У всего есть предел: в том числе у печали.
[Everything has its limit, including sorrow]

and are supported by the syntactic structure of the whole text. The, so to say, pinnacle of the union of these two principles are verses 7 and 8, marked with enjambment and gnomic at the same time:

Да что вообще есть пространство, если
не отсутствие в каждой точке тела?
[And what is space anyway if not the body's absence at every given point?]
(Бродский 1994: 64).

This example (along with others like it) seems to clearly demonstrate Brodsky's principles of working with old Russian poetry. Brodsky's poetry grows on its historical soil – not imitating the bygone era, not stylising, but freely joining it in a creative dialogue:

Brodsky's poetry, tied in numerous ways with the classical literary tradition and non-existent outside of it, is at the same time a decomposition of the classical aesthetic ideal on all levels of the poetic text (Кузнецов 2000: 324).

Through this dialogue, the poetic art of the 17th–18th centuries reveals its true and lively artistic energy, which fundamentally changes the aesthetic assessment of the period in question and makes the suggestion of its classical status reasonable. The main issue in that respect – the doubt about the immensity of the artistic potential of this era – is resolved by Brodsky's literary work, where this potential is actualised. Therefore, Russian literature not only has a classical period in a very special, somewhat metaphorical sense, not just the 19th century, but the same classical tradition as in Europe – similar in kind, in the time of existence (although much shorter than in the West), and even in aesthetic achievements, since it is able to give such a powerful impetus to artistic renewal.

And, as I have tried to demonstrate, this shift was not conscious or premeditated. What led Brodsky was his passion for the chronologically closest English poets; the

discovery of Russian poetry of the 17th–18th centuries was rather a consequence. About half a century after that pivotal poetic development took place, a new poet, Maksim Amelin, when asked to say what sparked his interest in Auden and Eliot, says that it started with Russian 17th century (Амелин 2013). While Brodsky was initially interested in old Russian poetry because it let him familiarise himself with his older contemporaries, the great English poets, in Amelin's case, it was quite the opposite: Auden and Eliot are interesting to him because of the 17th century. Therefore, there was a drastic change in the attitude towards the Russian literary culture of the 17th–18th centuries, its aesthetic value and the vital nature of its poetic discoveries finally recognized. Although this development is limited to a relatively narrow circle of writers, it is still extremely significant.

It has resulted in the opportunity to significantly blur the line between the 17th–18th centuries and the beginning of the 19th century, the era of Pushkin, Griboyedov and Krylov, which allows us to unite them in a single classical literary tradition, whose existence denotes the similarity in the development of Russian and European poetry.

Перевод с русского Н. Чекалевой

References

- Аверинцев 1996 – *Аверинцев С. С.* Античная риторика и судьбы античного рационализма // Риторика и истоки европейской литературной традиции. М., 1996. С. 115–145.
- Аверинцев 2005 – *Аверинцев С. С.* Римский этап античной литературы // Аверинцев С. С. Связь времен. Киев, 2005. С. 57–80.
- Амелин 2013 – *Амелин М.* Беседа с корреспондентом «Российской газеты» 14.05.2013 [Электронный ресурс] URL: http://www.rg.ru/2013/05/14/amelin_poln.html (дата обращения 15.06.2016).
- Ауэрбах 1978 – *Ауэрбах Э.* Мимесис. М., 1978 (первое изд. на языке оригинала – 1946).
- Бахтин 1963 – *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963.
- Бродский 1994 – *Бродский И.* Сочинения. Т. III. СПб., МСМХСIV.
- Бродский 2007 – *Бродский И.* Большая книга интервью / сост. В. Полухина. М., 2007.
- Бухаркин 2014 – *Бухаркин П. Е.* Риторика М. В. Ломоносова и классическая традиция в русской литературе // Индоевропейское языкознание и классическая филология – XVIII (чтения памяти И. М. Тронского). Материалы Международной конференции, проходившей 23–25 июня 2014 г. СПб., 2014. С. 98–118.
- Дубин 2010 – *Дубин Б.* Классика, после и рядом. М., 2010.
- Иванов 1997 – *Иванов Вяч. Вс.* Бродский и метафизическая поэзия // Звезда. 1997. № 1. С. 194–199.
- Кузнецов 2000 – *Кузнецов В. А.* И. Бродский и риторическая традиция русской поэзии XVIII – XX вв. // Онтология стиха: Памяти В. Е. Холшевникова. СПб., 2000.
- Макогоненко 1969 – *Макогоненко Г. П.* От Фонвизина до Пушкина». М., 1969.

- Михайлов 1997 – *Михайлов А. В.* Языки культуры. М., 1997.
- Николаев 2013 – *Николаев С. И.* Подражания Кантемиру в русской поэзии XVIII–XX веков // XVIII век. Сб. 27: Пути развития русской литературы XVIII века. СПб., 2013. С. 387–396.
- Панофски 2002 – *Панофски Э.* Idea: К истории понятия в творениях искусства от античности до классицизма. СПб., 2002 (первое изд. на языке оригинала – 1960).
- Пумпянский 2000 – *Пумпянский Л. В.* К истории русского классицизма // Пумпянский Л. В. Классическая традиция: собр. трудов по истории русской литературы. М., 2000.
- Смит 1997 – *Смит Дж.* Иосиф Бродский: взгляд иностранного современника // Иосиф Бродский: проблемы поэтики: сб. научных трудов и материалов. М., 2013. С. 7–17 (Новое литературное обозрение. Научное приложение. Вып. СХI).
- Стенник 1995 – *Стенник Ю. В.* Пушкин и русская литература XVIII века. СПб., 1995.
- Фридберг 2013 – *Фридберг Н.* Законоборцы и законотворцы: Слуцкий и Бродский как реформаторы русского ритма // Иосиф Бродский: проблемы поэтики : сб. научных трудов и материалов. М., 2013. С. 152–166 (Новое литературное обозрение. Научное приложение. Вып. СХI).
- Чумаков 2010 – *Чумаков Ю. Н.* В сторону лирического сюжета. М., 2010.
- Шапир 2009 – *Шапир М. И.* Три реформы русского стихотворного синтаксиса (Ломоносов – Пушкин – Иосиф Бродский) // Шапир М. И. Статьи о Пушкине. М., 2009.
- Яусс 1995 – *Яусс Х.-Р.* История литературы как провокация литературоведения // Новое литературное обозрение. 1995. № 12. С. 39–84.
- Jauß 1982 – *Jauß H. R.* Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. Frankfurt am Main, 1982.

Русская литература XI–XVIII веков и проблема классического: к постановке вопроса

И. В. Аршинова (Санкт-Петербург)

История русской литературы как гуманитарная дисциплина знала множество попыток периодизации уже более чем тысячелетнего хода развития русской литературы от Нестора, так сказать, *ab ovo*, и вплоть до наших дней (достаточно вспомнить имена Г. А. Гуковского, В. В. Кожина, М. Н. Виролайнен и др.). Между тем, представляется, вне зависимости от критериев, вводимых теоретиками и историками литературы для выделения этих периодов, любая концепция развития русской литературы XI–XXI веков (кроме, пожалуй, концепции Ю. Н. Тынянова) исходит из разделения всего литературного процесса (надо сказать, разделения самоочевидного и неоспоримого) – на русскую литературу до А. С. Пушкина и литературу после него. К настоящему моменту хронологически неравновесные (8 веков и 2 с небольшим века соответственно), эти два промежутка времени имеют несопоставимо разную литературную плотность, насыщенность и непрерывность литературного процесса. До нас дошли считанные памятники древнерусской словесности (оставим в стороне дискуссионный вопрос: древнерусская словесность – литература или письменность?), гораздо большее, но все-таки обозримое количество произведений XVIII века – и океан, иначе не сказать, литературы XIX–XX–XXI веков, который с пушкинских и до наших дней только увеличивался. Не вдаваясь в изучение причин, отметим лишь, что, очевидно, хотя бы с учетом разницы между «насыщенностью» одного и другого периода, подходы к их исследованию должны быть разными.

Разбивая более чем тысячелетний русский литературный процесс всего на два периода – «допушкинский» и «послепушкинский» – и тем самым превращая десятилетия творчества самого Пушкина лишь в тонкую границу между ними, нельзя не сознавать, насколько грубое масштабирование здесь применяется. Однако, думается, позволительно сделать это в целях исключительно экспериментальных, оговорив, предваряя невольно возникающие подозрения в вульгарном телеологизме, что такое деление отнюдь не подразумевает рассмотрение, скажем, литературных фактов XI века с точки зрения их «предшествования» Пушкину.

Мысль о том, что именно «от Пушкина» следует отмерять периоды развития русской литературы, как уже было отмечено, далеко не нова. Однако

весьма неочевидный и очень любопытный поворот она получает у С. С. Аверинцева. В статье «Аверинцев в нашей истории» С. Г. Бочаров передает высказанную Аверинцевым в беседе с М. Л. Гаспаровым мысль о месте Пушкина в русском литературном процессе:

Пушкин стоит на переломе отношения к античности как к образцу и как к истории, отсюда его мгновенная исключительность. Такова же и веймарская классика.

Далее С. Г. Бочаров комментирует:

Два слова Аверинцева <...> не остаются лишь риторическим восклицанием, а имеют кратчайшее филологическое, научное обоснование по близкому ему как филологу-классику признаку отношения Пушкина к античности... Но – кратчайшее обоснование, конгениальное пушкинскому способу высказывания в двух словах об огромных вещах. <...> Что это значит – «мгновенная исключительность»? Это значит, что Пушкин хоть и явился, конечно, результатом какой-то литературной эволюции, но не простым «закономерным», так сказать, ее результатом, а вспышкой, солнечным взрывом, то есть по-пушкински, в ходе литературных закономерностей он возник как счастливый случай (Бочаров 2004: 22–23).

Что мы из этого емкого и лаконичного пассажа можем извлечь методологически? Аверинцев предлагает взглянуть на феномен Пушкина как на некий поворот в развитии отношений русской литературы и античного наследия, что отнюдь не является частностью, как может показаться на первый взгляд. «Вопрос о Пушкине», который в одно и то же время обусловлен логикой этих взаимоотношений и как бы выпадает из нее, становится в известном смысле вопросом о русской литературе в ее целом. Или, что в данном случае сопоставимо, о ее положении относительно ключевой составляющей европейской культуры – греко-римской классики. Одной из задач данной статьи будет рассмотрение русского литературного процесса, а именно – «допушкинского» периода XI–XVIII веков, поскольку он является наиболее репрезентативным, в свете его взаимодействия с античной классикой. Своеобразно переведя проблему русского литературного процесса в общеевропейский и историко-культурный контекст, Аверинцев многократно расширяет горизонт поиска ее возможного решения – вполне в соответствии с ее важностью.

Реконструирование контекста проблемы «в большом времени» требует бегло вспомнить основные вехи жизни европейской классической традиции. Возникшая в I веке до н. э. в эпоху эллинизма, она обязана своим появлением характеру отношения древнеримской культуры к древнегреческой, которые, хотя мы их и объединяем общим понятием «античность», суть явления

принципиально несхожие. В статье «Римский этап античной литературы» С. С. Аверинцев пишет:

Если римская литература и впрямь была несамостоятельной, подражательной, «вторичной», сами римляне никоим образом не относились к таким ее свойствам как к постыдному секрету<...> Совсем напротив, они не устают радостно и гордо указывать на свою связь с греческими прообразами, дающую им, так сказать, права гражданства в мире культур <...> Ситуация «подражания» – «состязания» имела место не просто между деятелями римской литературы и их греческими предшественниками, но между римской литературой в целом и греческой литературой в целом (Аверинцев 1989: 9–10).

Этот римский опыт «присваивания» иной культуры стал литературным прецедентом:

Римляне сделали то, чего до них сделать никто не пытался: они приступили к созданию литературы греческого типа на своем собственном языке, вне сферы греческого языка <...> Отсюда вела прямая дорога не только ко всем успехам античной, средневековой и гуманистической латыни, но и к многоязычию европейского Ренессанса или европейского классицизма (Аверинцев 1989: 15–16).

То, что мы называем классической традицией, есть отношение одной культуры к другой совершенно особого рода – «как к образцу». При этом одна из них действует и развивается, а другая воспринимается первой как некий трансцендентный ей, монадически замкнутый идеал, существующий вне временных категорий, современности в собственном смысле этого слова непричастный. Сохраняя свою внеприродность, классический идеал постепенно усваивается европейскими национальными культурами, что и позволяет говорить (например, Л. В. Пумпянскому, см.: Пумпянский 2000) о том, что все европейские литературы, не исключая и русскую, произошли из рецепции античности.

Ввиду самых разных исторических причин (политических, военных, религиозных и т. д.) так сложилось, что русская культура непосредственно узнала античность только в середине XVII века; разумеется, при этом мы должны оговорить, что опосредованно они все же были знакомы – через византийскую литературу, масштаб влияния которой на древнерусскую словесность трудно переоценить. В середине же XVII века в одной из точек восточнославянского культурного пространства – в Киево-Могилянской академии – образуется своеобразный очаг латиноязычной книжности, там впервые начинает изучаться античная риторика, штудируются Квинтилиан, Цицерон и Аристотель. И надо отметить, что у древнерусской, византийской по происхождению, и классической литературных культур было много общего. Хотя по признаку фактического знания / незнания античности период

XI–XVIII вв. достаточно четко распадается на два, все же можно говорить о том, что некая основа на протяжении восьми веков оставалась во многом неизменной.

Прежде всего, XI–XVIII века – это эпоха «готового» слова. Как поясняет А. В. Михайлов, который ввел этот термин в филологический обиход, «готовое» слово – слово, заранее данное культурой поэту (писателю, оратору и т. д.) как «готовый смысл» (Михайлов 1997: 510). Здесь важно выделить несколько моментов. Во-первых, в культуре «готового» слова ее авторам свойственно жанровое мышление, то есть мышление конкретными, «предсуществовавшими» литературными формами, в которых проявляет себя любое новое содержание. Во-вторых, поскольку самовоспроизводство некоторого набора существующих в литературе форм – едва ли не самая заметная черта литературы такой эпохи – вес и значение какое-либо литературное произведение получало, когда апеллировало к культурным авторитетам, а не ниспровергало их. В-третьих, прямого доступа к действительности, не опосредованного уже наличествующей формой, авторы не имели. В таком случае не слово подчиняется автору, но автор подчинен слову, а новаторство возможно лишь в отдельных областях литературного творчества (например, разнообразие содержательного наполнения од – но строго внутри твердой жанровой одической формы).

Разумеется, эпоха «готового слова» – эпоха не столько в истории литературы, сколько в духовной истории (то, что в немецкой традиции обозначают как *Geistesgeschichte*). «Готовое» слово – живой носитель культурной традиции, носитель ее важнейших смыслов. В своей культуре оно неразрывно связано со знанием и моралью и через них – с истиной, поэтому риторика в строгом смысле не может существовать в релятивистской культуре. Новый опыт выражается в старых формах, и культура тем самым способна постоянно себя воспроизводить. В рамках такого «морально-риторического» типа культуры с истиной можно играть и смеяться над ней, выворачивать ее наизнанку, но отрицать ее существование или опровергать – нельзя; за любой риторической игрой неколебимо стоит утверждаемая самим словом ценностно-смысловая система. Задаваемая общериторическая нормативность вторична по отношению к природе «готового» слова, вернее, является не более чем одним из его осознанных неотчуждаемых свойств. Соответственно, знание и мораль тоже не приходят откуда-то, а извлекаются напрямую из слова, их в себе содержащего и выражающего. Слово собой как бы предъявляет их в их единственности миру. По выражению А. В. Михайлова, такая культурная система – «система организованного словом морального знания» (Михайлов 1997: 512).

Между понятиями «классическая культура» и «культура «готового слова»» нельзя, конечно, поставить полноценного знака равенства. Хотя бы потому, что семантический объем второго термина больше, чем первого. Однако также нельзя не заметить, что у двух этих понятий есть, так сказать, общая земля.

Как и культура «готового слова», классическая культура немислима без метафизического основания, предполагающего отнюдь не только определенную ценностную иерархию; ее невозможно вообразить вне представлений о смысле, цели, совершенстве – в эстетическом, этическом и метафизическом планах. Такие культуры формируются в напряженном осмыслении и ощущении дистанции – между заданным и данным. Их можно объединить под более обобщенным понятием – культура императива, культура заданности, что отражало бы их духовные интенции. Любопытно в этой связи наблюдение В. Н. Волошинова / М. М. Бахтина в знаменитой работе «Марксизм и философия языка»:

История не знает ни одного исторического народа, священное писание которого или предание не было бы в той или иной степени иноязычным и непонятным профану (Бахтин 2000: 410).

Недаром Л. В. Пумпянский писал, что «литература, находящаяся в известном отношении к не своей абсолютной ценности – классична; не классична релятивированная литература» (Пумпянский 2000: 30). Он же считал, что поскольку рецепция античности произошла в России позже, чем где бы то ни было в Европе, на русской почве родился самый зрелый плод европейской классической традиции – русская литература XIX века, тем самым действительно завершив классический период зримым воплощением его многовековых стремлений и чаяний. Для нас в этом утверждении особенно важно то, что XIX век, насколько бы расширительно ни употреблялся термин «классическая традиция», однозначно явился ее эпилогом. И очевидно, что причины, которые привели к концу классического периода, не являлись имманентными собственно культуре. Как пишет П. П. Гайденко в работе «История новоевропейской философии в ее связи с наукой»,

...разрушение античного и средневекового космоса в XVII–XVIII вв. происходило... «поэтапно». Сначала понятия совершенства, смысла и цели, вытесненные из естествознания, сохранились в качестве его метафизического фундамента, созданного в рамках философских систем. Но на втором этапе – главным образом уже в XVIII в. – эти понятия и принципы вытесняются из сферы теоретического знания вообще; на место дуализма физики и метафизики встает сначала дуализм физики и этики, который затем перерастает в дуализм наук о природе и наук о культуре. На протяжении всего XIX в. не прекращается ожесточенный спор о том, какую из этих двух ветвей человеческого познания считать исходной, – спор, непрестанно возобновляемый именно потому, что человеческое сознание не может удовлетвориться дуализмом (Гайденко 2000: 381).

Неразрывная связь классического и метафизического; медленное, но неуклонное вытеснение метафизики за границу, если можно так выразиться,

интеллектуальной оседлости, которое лишает почвы классическую традицию; ее императивность; ее эстетическая, этическая и духовная заданность; конституирующее для классического сознания ощущение дистанции между заданным и данным – вот, по нашему мнению, тот далеко неполный перечень вопросов, которые должны обсуждаться в связи с проблемой классики, вероятно, являющейся одной из центральных для понимания русского и европейского литературного процесса. Именно поэтому, на наш взгляд, проблему классического следует рассматривать не в сугубо филологическом контексте, но скорее в русле духовной истории. То, что «классическое» до сих пор представляет собой острую проблему – в этом нет никаких сомнений.

Литература

- Аверинцев 1989 – *Аверинцев С. С.* Римский этап античной литературы // Поэтика древнеримской литературы. М., 1989. С. 5–21.
- Бахтин 2000 – *Бахтин М. М.* Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. М., 2000.
- Бочаров 2004 – *Бочаров С. Г.* Аверинцев в нашей истории // Вопросы литературы. 2004. №6. С. 19–24.
- Гайденок 2000 – *Гайденок П. П.* История новоевропейской философии в ее связи с наукой. М., 2000.
- Михайлов 1997 – *Михайлов А. В.* Языки культур. М., 1997.
- Пумпянский 2000 – *Пумпянский Л. В.* К истории русского классицизма // Пумпянский Л. В. Классическая традиция. М., 2000. С. 30–157.

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XVIII ВЕКА:
ГРАНИ КЛАССИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

О пользе мифологии: мифологические сюжеты сумароковских опер¹

М. Левитт (Лос-Анджелес)

В статье речь будет идти главным образом о «Цефале и Прокрис» и «Альцесте» А. П. Сумарокова – двух первых оперных либретто на русском языке. В связи с ними возникает следующий ряд вопросов. Почему Сумароков выбрал для опер мифологические сюжеты? Почему он обратился к *этим*, а не другим мифологическим сюжетам? И каким видоизменениям они подверглись по сравнению с их каноническими версиями? Представляет интерес и более общий вопрос – о месте опер в творческой эволюции поэта, особенно же о соотношении его оперной и трагедийной практики.

Предложение создать оперу на русском языке поступило Сумарокову прямо от Елизаветы Петровны. По свидетельству Я. Штелина, императрица поручила ему «подыскать текст для русской оперы», и он «избрал из Овидия прелестную историю Цефала и Прокрис» (Штелин 1935: 90–91). Стимул к сочинению второй оперы, «Альцеста», также исходил от императрицы «по силе имянного е. и. в. высочайшего соизволения» (Старикова 2011: 310). И вновь выбор сюжета был предоставлен поэту, а не монаршей особе или композитору. Хорошо известно, что в России, как и в Европе, сюжеты для придворных спектаклей, в особенности опер-серия (трагических опер) – ведущей формы придворного театра, – выбирали с большой тщательностью и осмотрительностью. Как писал И. З. Серман по поводу Джузеппе Бонеки, непосредственного предшественника Сумарокова, состоявшего либреттистом при Франческо Арайе (кстати, композиторе «Цефала и Прокриса»), «его либретто <...> были рассчитаны так, чтобы сюжетные ходы в них и высказывания персонажей воспринимались бы применительно к событиям русской политической и придворной жизни. Вне таких аллюзий оперные либретто Бонеки не имели бы никакого смысла» (Серман 1963: 117). Аллюзии, о которых идет речь, были одной из отличительных черт оперы-серия вообще (Feldman 2007; Корндорф 2011).

Сумароков, однако, пошел другим путем. Согласно А. Гозенпуду, в своих операх он «не был “наемным либреттистом” (отсюда его настойчивое стремление подчеркнуть коренное различие между собой и “подлого звания <придворным – М. Л.> стихотворцем” Бонеки), а драматургом» (Гозенпуд

¹ Эта статья была представлена в виде доклада на Международной научной конференции памяти Ильи Захаровича Сермана (1913–2010) в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) РАН 21 сентября 2013 г.

1959: 67). Тот же Гозенпуд справедливо, по-моему мнению, утверждал, что, согласно замыслу Сумарокова, его оперы не имели «применений» в придворной жизни (Гозенпуд 1959: 73; Левитт 2015). Ученый предположил, что новаторство Сумарокова следует искать не в области стихотворной формы (а к таким выводам ранее пришла Т. Ливанова), а в том, как он переосмыслил мифологические темы. (В скобках замечу, что Ливанова, впервые серьезно занимавшаяся сумароковскими операми, утверждала, что оперные речитативы Сумарокова восходили к его басенному стихосложению. Мне кажется, что было бы более актуально сосредоточиться на поэтике его арий, которая близка к поэтике его песен. Впрочем, это совсем другая история, которой я бегло коснусь дальше.) Вернемся к Гозенпуду. Для него отличительная черта сумароковских опер – тема «нравственного превосходства человека над небожителями» (Гозенпуд 1959: 69), что мне не кажется убедительным².

Вопрос о том, почему первые русские оперы писались на мифологические сюжеты, может иметь несколько решений. Таковы были, прежде всего, требования жанра оперы-сериа. Как увидим, европейские классицисты скептически относились к мифологическим сюжетам, особенно так называемые «modernes» в споре древних и новых («querelle des Anciens et des Modernes») (Живов и Успенский 1996). Но эти сюжеты как нельзя лучше отвечали особенностям придворной оперы, в частности, её сложным сценическим эффектам – внезапным переменам мест, пожарам, землетрясениям, неожиданным появлениям богов, моментальным переменам погоды и т. д. Над ними работал большой контингент русских и иностранных художников, машинистов, хореографов, костюмеров, не говоря уже о певцах, музыкантах и танцовщиках³, и в этих институциональных рамках оперный жанр менялся сравнительно мало. К сказанному можно добавить, что до интересующего нас времени спектакли придворного театра в России шли исключительно на иностранных языках, а потому мог легко восприниматься как «европейский» жанр. Соответственно, мифология выступала знаком западной культуры. И действительно, русскоязычный театр под руководством того же самого Сумарокова начал свое существование только в 1756 году, следующем после большого успеха «Цефала», хотя отдельные представления сумароковских трагедий при дворе давались раньше, усилиями кадетов. По просьбе Сумарокова русский театр получил статус «придворного» в 1759 году. Как мы увидим дальше, соотношение сумароковских опер и трагедий – весьма интересный, хотя и сложный, вопрос. С одной стороны, одно из главных отличий сумароковской трагедии от европейской – то, что они почти исключительно трактуют темы из отечественной истории. С другой стороны, у

2 Ученый, кстати, и сам предупреждает, что «не следует преувеличивать» новаторства Сумарокова и что в его операх отсутствуют «богоборческие мотивы» (Там же).

3 А. С. Корндорф описывает XVIII столетие как «непревзойденную вершину синтеза художественно-постановочных и технических принципов сцены» (Корндорф 2011: 540).

них много общего на уровне жанра; ведь опера-серия являлась (и часто называлась) «трагедией на музыке».

Перейдем теперь к вопросу о том, почему Сумароков выбрал именно сюжеты «Цефала и Прокрис» и «Альцесты». Существенно, на мой взгляд, то, что оба сюжета – проблемные с точки зрения идеологии и эстетических вкусов эпохи. Это более наглядно в случае «Альцесты», так что имеет смысл начать с нее. Постановка «Альцесты, или Победы Геркулеса» («*Alceste ou le Triomphe d'Hercule*»), оперы Ж.-Б. Люлли на либретто Ф. Кино в 1674 году вызвала значительную публичную полемику, которая послужила одним из поводов к эпохальному спору древних и новых (Buford 1989; см. свод текстов в: *Alceste* 1994). В европейском контексте этот спор восходил, в частности, к проблеме определения оперного жанра. Опера мыслилась возвратом к аутентичной (древнегреческой) трагедии, которая сочетала музыку и драму. Спор древних и новых также шел на предмет актуальности мифологических сюжетов. Опера «Альцеста» восходила к одноименной пьесе Еврипида, одной из его самых загадочных и спорных. По мнению ее критиков, она разрушала нормы «цивилизованного» поведения. В пьесе рассказывается о том, как героиня добровольно жертвует собой, чтобы спасти мужа, который обречен на смерть богами. Критики-«modernes» считали, что этот странный, неблагопристойный сюжет мало подходил для тогдашнего театра.

Сумароков мог почерпнуть подробности о споре вокруг «Альцесты» из книги Пьера Брюмуа «Театр греков» (Brumoy 1732), которую, как я установил, он брал из Библиотеки Академии наук в 1755 г. (Левитт 1995: 51–52, 56–57; Levitt 2009: 32, 39). Книга Брюмуа содержит в себе не только перевод «Альцесты» Еврипида на французский язык и обсуждение ее содержания, но также описание спора вокруг оперы Люлли-Кино. Сумароковская трактовка сюжета соответствует духу Брюмуа, принадлежавшему к лагерю «древних». Брюмуа защищает Еврипида, заявляя, что положительная цель его трагедии – «показать, что супружеская нежность с надлежащим соблюдением гостеприимства никогда не остается без вознаграждения» (Brumoy 1732: 2, 79). Хотя в этом споре Сумароков разделял точку зрения «древних», таких, как Брюмуа и Буало, он поступал с литературным материалом, можно сказать, в духе классицизма. Так, в опере «Альцеста» Сумароков устраняет три главных недостатка, которые, как было подмечено Брюмуа, критики-«modernes» нашли в пьесе Еврипида. Перечислю их: 1) Адмет малодушно готов пожертвовать женой ради собственного спасения; 2) Адмет неблагопристойно ругается с отцом из-за того, что родители не готовы умереть вместо него; и 3) Геркулес пользуется всеми правами гостя у Адмета (пьет, ест и веселится), невзирая на то, что хозяин дома находится в трауре.

В самом деле, у Сумарокова Адмет узнает о предстоящей жертве жены только когда уже поздно и Альцеста находится в «храме верности». Она дала себе клятву найти замену мужу, а, потерпев неудачу, без его ведома решает на самопожертвование. Для Адмета это событие оказывается неожиданным и

шокирующим. В плане построения оперы описываемое явление, расположенное в конце второго действия, представляет собой кульминацию. Его составили не только две арии (ария Альцесты, раскрывающая ее храброе решение расстаться с жизнью и любовником, и полная отчаяния ария Адмета), – но также большой хоровой номер.

Тот факт, что Альцеста дала клятву найти замену мужу, объясняет, почему она, а не Адмет, ведет переговоры с его родителями. Это, соответственно, исправляет второй, с точки зрения критиков-«modernes», недостаток пьесы Еврипида. В сумароковской опере эпизод с родительским отказом пожертвовать собой ради сына сокращается до нескольких строк – кстати, без ругательств! – в монологе-речитативе героини:

Никто тебя не избавляет;
 Народ твой весь тебя умрети оставляет.
 Отец твой в старости и мать в исходе лет,
 И любят хоть тебя, но больше любят свет;
 Остатка дней своих тебе не посвящают;
 Родительской любви в сердцах не ощущают (Сумароков 1781–1782: 4, 224).

Сумароков легко снимает и третий пункт обвинения, что Гераклес пользуется правами гостя у Адмета потому, что тот скрывает от него известие о смерти жены. Второе явление третьего действия, когда Гераклес совершает свой первый выход на сцену, открывается следующим диалогом:

Гераклес
 В плачевнейший я день любезного зрю друга.

Адмет
 Скончалася моя супруга (Там же: 236).

В некоторых европейских версиях оперы «Альцеста» Гераклес выступает соперником Адмета, претендующим на любовь Альцесты. У Сумарокова, однако, он остается верным другом Адмета и вполне героической фигурой. После его нисхождения в ад ради Альцесты и борьбы с Плутоном опера кончается сценой не только узнавания и воссоединения любящих супругов, но и апофеозом Гераклеса:

Адмет
 Великий Гераклес, не друг, отец ты мой. <...>

Гераклес
 Во мзду моих услуг
 Будь ты мне вечно друг,
 И равну дружеству имей служить охоту. <...>

Адмет

Подвластный мне народ, хвали сего героя,

Превозноси дела преславны до небес (Там же: 245–246).

В отличие от пьесы Еврипида и от принятой европейской оперной трактовки у Сумарокова Альцеста, после того, как она возвращается из царства мертвых, не страдает от немоты и сразу же присоединяется к общему торжественному хору.

Таким образом, Сумароков «исправил» Еврипида, сделав акцент на великодушном самопожертвовании героини, мучительной разлуке любящих супругов и их радостном воссоединении. Он также устранил все побочные сюжетные и психологические коллизии. В сущности, сумароковская «Альцеста» вторит формуле Брюмуа: «супружеская нежность с надлежащим соблюдением гостеприимства».

Обратимся теперь к «Цефалу и Прокрис». В отличие от «Альцесты» история этих героев была редкостью в оперном репертуаре. Нам не известны итальянские оперы-серия на этот сюжет, но была, по крайней мере, одна французская опера «*Céphale et Procris*», с музыкой Елизаветы де ла Гюер (de La Guette), либретто Ж.-Ф. Дюше де Ванси (Duché de Vancy) 1694 года. Ученые, рассматривавшие сумароковское либретто «Цефала и Прокрис», сходятся в том, что, как и в случае «Альцесты», сюжет в нем развит самобытно (Ливанова 1952–1953: 1, 78; Гозенпуд 1959: 46, 68; Келдыш 1984: 101). Повидимому, отсутствие интереса к этому сюжету в оперной культуре до Сумарокова было следствием его относительной сложности и неоднозначности.

Критики, начиная со Штелина, говорили о том, что сюжет Цефала и Прокрис взят Сумароковым из седьмой главы «Метаморфоз» Овидия, в котором Цефал рассказывает о своей несчастной любви. Напомню содержание его монолога.

Цефал повествует о том, что он напрасно сомневался в верности Прокрис, своей жены. Его сомнения начались после того, как богиня Аврора похитила его и безуспешно пыталась соблазнить. Ссоры Цефала и Прокрис стали результатом того, что он пытался проверить, верна ли ему жена, не имея на то оснований. Прокрис оставила мужа, а когда он раскаялся, то их совместная жизнь возобновилась. В конце концов, Прокрис умирает от руки Цефала. Она подслушивает Цефала, восхищающегося ветром в жаркий день, и делает из этого вывод, что он идет на любовное свидание. Она пускается за ним в лес, где он охотился, и он, приняв за зверя, убивает ее. Цефал рассказывает также о волшебной охотничьей собаке, приобретенной вместе с волшебным копьем, которым он и умерщвляет Прокрис.

Соотношение между эпизодами в изложении Цефала остается малопонятным. Так, спрашивается, последовала ли смерть Прокрис из-за

прежних подозрений мужа в ее неверности, ее собственной ревности, или же это была чистая случайность, ирония судьбы? Он раньше ревновал, теперь она. А есть ли связь между этим? Не ясно.

В свое либретто Сумароков ввел дополнительные действующие лица. Это отсутствующие у Овидия Царь Минос и его «вельможа и волшебник» Тестор. О других, не овидиевских, версиях сюжета о Кефале и Прокриде Сумароков мог узнать от своего коллеги Г. В. Козицкого, знатока мифологии⁴. Из них и были взяты интересующие нас герои. Так, Минос фигурировал в истории Прокриды, которая входила в древний свод мифологии, переведенный по указу Петра I под названием «Аполлодора грамматика афинеиского библиотеки или о богах» (М., 1725⁵). Там неверная Прокрида, спасаясь от мстительного Кефала, находит прибежище у короля Миноса. Он, в свою очередь, соблазняет ее в обмен на чудесные подарки – удивительно быструю собаку, которая всегда настигает свою добычу, и волшебное копье, которое всегда попадает в цель (оно же впоследствии убивает Прокриду). Минос также даёт Прокриде средство против чар, позволяющее ей возлечь с ним и остаться в живых (любая его возлюбленная обречена на смерть).

Как и в версии мифа, переданной Аполлодором, у Сумарокова Минос является соперником Кефала/Цефала. В античной мифологии Тестор (Θεστωρ), насколько я могу судить, не имеет никакого отношения ни к Миносу, ни к истории Кефала и Прокриды. Сумароков, видимо, включил его в оперу ради собственных художественных эффектов. В отличие от названных версий сюжета о Кефале и Прокриде, у Сумарокова несчастье любящих супругов не связано ни с их внутренними сомнениями, ни с возможной изменой, а зависит от чисто внешних факторов – вмешательства Миноса, Тестора, и Авроры⁶. После того, как Аврора, соблазняющая похищенного ею Цефала, терпит неудачу, она вызывает к себе Миноса, ревнующего Прокрис к Цефалу не меньше, чем богиня ревнует Цефала к Прокрис. Она приказывает ему, чтобы волшебник Тестор возбудил ревность Прокрис колдовством, что и приведет к трагической развязке. Таким образом, действия Авроры и Тестора снимают с героини всю ответственность за приступ ревности и за ее печальную судьбу. Прокрис, как и Цефал, оказывается жертвой внешних сил их врагов и «безжалостного рока». Заклинание Тестора выделяется своей

4 Показательно, что статья Козицкого «О пользе мифологии» открыла первый номер журнал Сумарокова «Трудолюбивая пчела» (1759. Январь. С. 5–33). В. М. Живов и Б. А. Успенский считают, что статья Козицкого ставит его в ряд «древних» в споре о мифологии (Живов и Успенский 1996: 516). Полный перевод Козицкого «Метаморфоз» вышел в двух томах в Петербурге в 1772–1774 гг.

5 См.: (Аполлодор 1972: 31, 72–73) – это перевод издания Джеймса Фрейзера 1921 г.

6 Можно сюда добавить и Зевса (Юпитера; он фигурирует в опере под обоими именами). Прокрис обращается к Юпитеру (I действие, IV явление), и в конце оперы Аврора оправдывается, говоря: «Вы знайте, что Зевес исполнил воле, / Как то Аврориной угодно было воле» (Сумароков 1781–1782: 4, 279).

незарифованностью и отсутствием четкой метрической схемы; эта поэтика отдаленно напоминает народный заговор:

О ревность,
Вниди в нежно сердце Прокрисы прекрасной,
И нежность ты ей на гордость премени,
Взволнуй ее сердце, как море волнует,
Ты восстань на того, кто ей мил паче всех,
Дай ей склониться к тому, кто противен!
Буди несогласна, от ревности в себе,
Ты Прокрис с Цефалом навсегда от сих дней⁷ (Сумароков 1781–1782: 4, 272).

Таким образом, подобно тому, как Сумароков выбрал шекспировского «Гамлета», раскритикованного Вольтером, в качестве сюжета для своей трагедии 1748 г. (Левитт 2009: 76–102), в обеих операх Сумароков явно стремился «улучшить и исправить» известные проблемные (в случае «Альцесты» – даже несколько скандальный) сюжеты. Как в свое время метко заметил Г. А. Гуковский в своей фундаментальной работе «О сумароковской трагедии», «Сумароков построил свою трагедию на принципах крайней экономии средств, упрощенности» (Гуковский 2001: 216). Сказанное не в меньшей мере относится и к сумароковским либретто. Этому в частности способствовал выбор мифологических сюжетов, где Сумароков – как и в своих трагедиях, особенно ранних, – абстрагировал сюжет от «конкретных исторических и национальных условий», сфокусировавшись на том, что И. З. Серман назвал «душевым голосом» действующих лиц. В своей книге о русском классицизме Серман связал этот «душевный голос трагедии» с сумароковскими песнями, хотя мне кажется, что то же самое можно сказать о его либретто, особенно об ариях, которые в то время могли называться и песнями (Серман 1973: 121–155)⁸.

В другой работе Серман развил захватывающую гипотезу о том, что именно Сумароков (а не А. В. Олсуфьев) перевел оперу «Селевк» в 1744 году. Серман аргументировал ее стилистическим сходством этого перевода с ранними трагедиями драматурга. Он также высказал соображение, что в ту эпоху только Тредиаковский, Ломоносов и Сумароков владели подобной техникой стихосложения (Серман 1963: 131). Благодаря этому предположению «заполняется странно “пустой” промежуток между 1743 и 1747 г. в <...> литературной биографии» Сумарокова, как пишет Серман. Если Серман прав, то оно меняет и нашу концепцию о его творческом развитии: опера-серия

⁷ Стиховед М. И. Шапир выдвинул тезис, что эти строки – чрезвычайно редкий пример «микрополиметрии» (Шапир 2000: 189).

⁸ Арии и песни связывают общая тематика и поэтика – метрика, словарь, фразеология и в определенной степени строфика.

прямо повлияла на трагедийную практику драматурга, а не наоборот, как считалось раньше⁹. Но это тема для дальнейшего исследования.

Литература

- Аполлодор 1972 – *Аполлодор Афинский*. Мифологическая библиотека. Л., 1972.
- Гозенпуд 1959 – *Гозенпуд А. А* Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки. Очерк. Л., 1959.
- Гуковский 2001 – *Гуковский Г. А.* О сумароковской трагедии // Гуковский Г. А. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. М., 2001. С. 214–228.
- Живов и Успенский 1996 – *Живов В. М., Успенский Б. А.* Метаморфозы античного язычества в истории русской литературы XVII – XVIII века // Из истории русской культуры. Т. 4 (XVII – начало XVIII века). М., 1996. С. 449–536.
- Келдыш 1984 – *Келдыш Ю. В.* История русской музыки: в 10 т. Т. 2: XVIII век. М., 1984.
- Корндорф 2011 – *Корндорф А. С.* Дворцы Химеры. Иллюзорная архитектура и политические аллюзии придворной сцены. М., 2011.
- Левитт 1995 – *Левитт М.* Сумароков – читатель Петербургской библиотеки Академии наук // XVIII век. Сб. 19. СПб., 1995. С. 43–59.
- Левитт 2015 – *Левитт М.* Первая русская опера, «Цефал и Прокрис» А. П. Сумарокова, и проблема аллегоризма // «A Century Mad and Wise»: Russia in the Age of the Enlightenment. Papers from the IX International Conference of the Study Group on Eighteenth-Century Russia. Leuven 2014. Groningen, 2015. P. 37–52.
- Ливанова 1952–1953 – *Ливанова Т. Н.* Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом. Исследования и материалы: в 2 т. М., 1952–1953.
- Серман 1963 – *Серман И. З.* Ломоносов и придворные итальянские стихотворцы 1740-х годов // Международные связи русской литературы. М.; Л., 1963. С. 112–134.
- Серман 1973 – *Серман И. З.* Русский классицизм: поэзия, драма, сатира. Л., 1973.
- Старикова 2011 – *Старикова Л. М.* Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. Документальная хроника, 1751–1761. М., 2011.
- Сумароков 1781–1782 – *Сумароков А. П.* Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе: в 10 т. М., 1781–1782.
- Шапир 2000 – *Шапир М. И.* Исчисление силлабо-тонической парадигмы (Случай Сумарокова: «Цефал и Прокрис») // Шапир М. И. Universum versus: Язык – стих – смысл в русской поэзии XVIII–XX веков. Кн. 1. М., 2000. С. 187–191 (Philologica russica et speculativa. Т. 1).
- Штелин 1935 – *Штелин Я. Я.* Музыка и балет в России XVIII века. Л., 1935.
- Alceste 1994 – *Alceste: suivi de la Querelle d'Alceste: anciens et modernes avant 1680: textes.* Genève, 1994.
- Brumoy 1732 – *Brumoy P.* Le theatre des Grecs. 6 vols. Amsterdam, 1732.

⁹ См., например: (Гозенпуд 1959: 67).

- Buford 1989 – *Buford N.* Ancients and Moderns, Tragedy and Opera: The Quarrel over *Alceste* // *French Musical Thought, 1600–1800* / Ed. Georgia Cowart. Ann Arbor, 1989. P. 177–196.
- Feldman 2007 – *Feldman M.* Opera and Sovereignty: Transforming Myths in Eighteenth-Century Italy. Chicago, 2007.
- Levitt 2009 – *Levitt M.* Early Modern Russian Letters. Texts and Contexts: Selected Essays. Boston, 2009.

«Философ на троне» в «Размышлениях» Марка Аврелия и в автобиографии императрицы Екатерины II

А. Вачева (София)

Марк Аврелий традиционно признан первым «философом на троне». Его мифологизированный образ стал синонимом идеального правителя и часто использовался как метонимическое обозначение монарха в трудах многих философов Просвещения. Несмотря на популярность этого римского героя в русской культуре с первой половины XI века (Гаврилов 1985: 119), осмысление его образа как монарха-философа на троне началось, по всей видимости, в елизаветинские времена. Петр Великий не только ввел в репрезентации власти подражание римским (а как доказал Поль Бушкович, скорее западноевропейским) триумфам, но и сам внимательно следил за сценариями и используемыми образами, предпочитая ассоциирование собственной персоны с античными богами и мифологическими персонажами (Марсом, Геркулесом), но никак не с реальными римскими императорами, даже если это были Август и Юлий Цезарь (Bushkovitch 2008: 170)¹. Примечательно, что, даже когда Славяно-греко-латинская академия, организовавшая триумф 1703 года, предложила сравнение Филиппа Македонского с царем Алексеем Михайловичем, Петр отклонил отождествление его собственной персоны с Александром Великим, сохранив это право для сына, двенадцатилетнего тогда царевича Алексея Петровича (Bushkovitch 2008: 169–170). В текстах Петровской эпохи встречаются сюжеты, связанные с Августом, Цезарем, даже Сципионом Африканским, военачальником, не имевшим императорского достоинства, но отсутствует сюжет с первым императором-философом. Петр I видел гравюру конной статуи Марка Аврелия, но он заинтересовался прежде всего фигурой коня, заказав даже в 1716 г. Карло Бартоломео Растрелли изготовить проект собственной конной статуи (Bushkovitch 2008: 170–171)². Все-таки А. К.

1 Примечательно, что философы Просвещения (как современники первого русского императора, так и представители более поздних эпох) предпочитали видеть в нем прежде всего законодателя, создавшего новые справедливые законы, коренным образом реформировавшие страну и ее нравы, а не военного гения, стратега, завоевателя (Шмурло 1929; Morenchild 1936; Lortholary 1951; Mervaud Ch. & Mervaud M. 2001; Мезин 2003). В то же самое время сам Петр Великий, очевидно, ценил свои военные успехи выше, чем законодательные.

2 В начале 20-х гг. XVIII века планировалось воздвигнуть мемориальный комплекс в память о Полтавской битве (1709) на поле под Полтавой. Мемориал по замыслу должен был напоминать памятник Марку Аврелию перед храмом Юпитера в Риме, но реализовать проект не удалось (Зелов 2002: 184). Проект Растрелли долго оставался

Гаврилов не исключает, заметное присутствие первого «философа на троне» в Петровскую эпоху:

Наверное, Петру I ставили в образец Марка Аврелия; Петра Великого, надо думать, с ним сравнивали и, наверное, лишь случайно не встретились нам свидетельства (Гаврилов 1985: 120).

Похоже, фигура Марка Аврелия «воскресла» для политических сценариев по аналогии или в подражание практики в других европейских странах и прежде всего во Франции. Из исторических персонажей этот римский император, известный не только подвигами на поле брани, но и своими философскими сочинениями и успешным управлением государством, также служил частым поводом для идентификаций монархов с ним, начиная с середины XVIII века³.

В России актуализированный образ Марка Аврелия ассоциировался во второй половине XVIII столетия с образами Елизаветы Петровны и Екатерины II. Героиня мемуаров была свидетельницей отождествления предшественницы с Марком Аврелием еще в первые годы ее правления. Позже пожелания быть новым Марком Аврелием, как и новым Александром, стали особенно актуальными при рождении любимого внука императрицы, будущего Александра I⁴. Примечательно, что русские авторы при подобных

нереализованным, изготовленная бронзовая конная статуя сохранялась под навесом до ее установления Павлом I перед Михайловским замком в 1800 г.

- 3 Другим историческим персонажем, который был «унаследован» Екатериной от Елизаветы, был римский император Тит. Особенно популярным и в России, и в Европе стал сюжет о милосердии этого владетеля.
- 4 Исследователи рецепции «Размышлений» Марка Аврелия в России подчеркивают многовековую историю этого текста, который по популярности может соперничать со «Сравнительными жизнеописаниями» Плутарха и даже превзойти ее. Имя римского императора-философа было известно еще древнерусскому читателю из византийской хроники Георгия Арматоло, переведенной в XI веке. В более позднее время сюжеты, связанные с Марком Аврелием, часто встречаются в хронографах. Римский император присутствует в литературе русского барокко XVII века. Как и «Сравнительные жизнеописания» Плутарха, «Размышления» Марка Аврелия были широко известны в России XVIII века во французском переводе. Они, например, продавались одновременно с произведением Плутарха в университетской книжной лавке в Москве в середине столетия, причем опять-таки в варианте супругов Дасье: Marc-Aurèle Antonin. *Réflexions morales de l'empereur Marc Antonin, trad. du grec par André et Anne Dacier, avec remarques.* Amsterdam, 1740, 2 vol. (Копанев 1986: 149). В XVIII веке помимо перевода «Размышлений» (1731), осуществленного С. С. Волчковым (который перевел также «Сравнительные жизнеописания» Плутарха), перетерпевшего до 1796 г. пять переизданий, фрагменты из сочинений, афоризмы, анекдоты, связанные с Марком Аврелием присутствовали в разного рода изданиях – в «Делах церковных и гражданских» Цезаря Барония, «Письмовнике» Н. Курганова, «Похвальном слове Марку Аврелию» А. Тома, переведенном Д. И. Фонвизиным, в масонских журналах. Образ Марка Аврелия и ссылки на его «Размышления» и другие его сочинения встречаются в русской классике на протяжении всего XIX века, в произведениях известнейших русских авторов. Популярность древнего философа на троне продолжалась и в русский культуре

отождествлениях не смущались гендерным несоответствием между личностями российских императриц и римского императора. Социальная функция государынь считалась достаточным условием для подобных метонимий. Р. Уортман отмечает:

Если Петр принял вид Августа, военного вождя, то Екатерина представила себя наследницей Нумы Помпилия и Марка Аврелия, государей, славных не только военным командованием, но и мудростью. Образцом для Екатерины был не король-солнце, а король-философ. Этим она отвечала на ожидания западных деятелей Просвещения (Уортман 2002: 170).

Однако, несмотря на дифирамбы русских одописцев во главе с Ломоносовым, восхвалявших мудрость Елизаветы Петровны и оказываемое ею покровительство наукам и просвещению, дочь Петра Великого все же не могла претендовать на этот «титул», который оставался в сфере пожеланий, тогда как высоко просвещенная Екатерина стремилась с основанием претендовать и ассоциировать себя с римским императором-философом.

В автобиографии Екатерины II античный контекст и скрытые ссылки на древние тексты имеют важное значение. Произведения античных авторов и популярные герои греческой и римской древности служили иллюстрацией обсуждаемых философами Просвещения идей об устройстве и усовершенствовании общества. В этой проблематике центральное место принадлежало вопросу о личности «просвещенного монарха». Русская императрица, которая вводит в свою автобиографию элементы философско-публицистического трактата о государе, также активно использует реминисценции из популярных и среди западноевропейской, и среди русской публики текстов для иллюстрации своих идей и для создания собственного образа просвещенной правительницы. В ее мемуарах этот образ соотносим, например, с таким плутарховским персонажем как легендарный законодатель Нума Помпилий (см.: Вачева 2015). Одна из любопытных деталей – совпадение дат дней рождения сиятельного автора и героя Плутарха. Если вспомнить эту деталь, то можно допустить, что внимательная к такому роду символике императрица, может быть, все-таки находила основания для «преемственности» в дате рождения Марка Аврелия, появившегося на свет 26 апреля 121 года, т. е. опять близкой к ее собственному дню рождения.

Юная София-Фредерика знакомилась в детстве с деяниями этого римского императора, и он явно произвел на нее сильное впечатление. Мемуаристка использует рассказ о своем детском переживании, чтобы подчеркнуть свою

XX века (О рецепции «Размышлений» Марка Аврелия в России см. подробно: Гаврилов 1985). Сохранилось письмо Жуковского А. И. Тургеневу времени работы поэта над посланием «Императору Александру», в котором он метонимически называет Александра «нашим Марком Аврелием» (Зорин 2002: 270).

страсть к справедливости, воспитанную в ней с детских лет. В редакции 1771 года она вспоминает одну из первых попыток отстоять собственное мнение:

Помню, у меня было несколько споров с моим наставником (вероучения – *А. В.*); из-за них я чуть не попробовала плети. Первый спор возник оттого, что я находила несправедливым, что Тит, Марк Аврелий и все великие мужи древности, притом столь добродетельные, были осуждены на вечную муку, так как не знали откровения. Я спорила жарко и настойчиво и поддерживала свое мнение против священника: он обосновывал свое мнение на текстах Писания, а я ссылаясь только на справедливость. Священник прибег к способу убеждения, которого придерживался святитель Николай: пожаловался Бабет Кардель и хотел, чтобы меня убедила розга. Бабет Кардель не имела разрешения на такие доводы; она лишь сказала мне кротко, что неприлично ребенку упорствовать перед почтенным пастором и что мне следовало подчиниться его мнению (Екатерина II 1989⁵; РТ–Б: 7).

Упоминание Марка Аврелия в этом эпизоде служит знаком воспитания характера, критического мышления, чувства справедливости, качеств, которым он уделяет много внимания в своем классическом сочинении: «Признаюсь, я сохранила на всю жизнь обыкновение уступать только разуму и кротости; на всякий отпор я отвечала отпором» (РТ–Б: 7). Примечательно, что имя императора упоминается рядом с другим символическим именем, часто употреблявшимся как метонимия персоны царицы – милосердного римского императора Тита. Однако идеализированный образ Марка Аврелия позволял Екатерине представить себя продолжательницей, наследницей, завершительницей дела предшественницы и не только легитимировать свою связь с русской монархической традицией XVIII столетия, но также заявить о ее усовершенствовании в своем лице.

В редакции автобиографии 1771 г., посвященной графине Брюс, есть один живописный эпизод, красноречиво описывающий именно такое символическое толкование образа римского императора. Это рассказ о злополучном школьном представлении драмы Михаила (Мануила) Козачинского «Благоутробие Марка Аврелия», посвященную Елизавете Петровне, «Марку Аврелию нашего века»⁶. Исполнение этой школьной драмы было приурочено к торжествам в Киеве по поводу тезоименитства Елизаветы, которую недавно прибывшая в Россию ангальт-цербстская принцесса

5 Для этого издания в тексте используется аббревиатура РТ (русский текст). Все цитаты из текста на русском языке даются по этому изданию. Сокращения Б, Ч, СРЗ обозначают редакции екатерининской автобиографии, посвященные, соответственно, графине Брюс (РТ–Б), барону Черкасову (РТ–Ч) и позднейшую редакцию «Собственноручные записки» (РТ–СРЗ).

6 О драме см.: (Гаврилов 1985: 124–125).

сопровождала вместе с матерью и великим князем во время путешествия на Украину в 1744 г.:

К концу нашего пребывания в Киеве императрица отправилась с нами в один монастырь, где должны были дать представление. Это представление началось около семи часов вечера. <...> Это представление содержало несколько пьес. Были прологи, балеты, комедия, в которой Марк Аврелий велел повесить своего любимца, сражение, в котором казаки били поляков, рыбная ловля на Днепре и хоры без числа. У императрицы хватило терпения до двух часов утра; потом она послала спросить, скоро ли кончится; ей просили передать, что не дошли еще до половины, но что, если Ее Величество прикажет, они перестанут тотчас. Она велела сказать им, чтобы перестали; они попросили тогда дозволения зажечь фейерверк на сцене, которая была на открытом воздухе и против которой расположилась императрица и весь двор в большой палатке, а позади нее стояли экипажи. Императрица разрешила им зажечь фейерверк, но что же случилось? Первые ракеты, которые были выпущены, полетели прямо в палатку, на палатку и за палатку; лошади испугались; находившиеся в палатке не знали, куда деться, смятение стало полным и могло иметь опасные последствия; велели прекратить этот несчастный фейерверк и все удалились не без того, чтобы порядком напугаться, хотя я не слышала, чтобы кто-нибудь был ранен (РТ–Б: 54).

В этом забавном эпизоде видны мелкие детали, красноречиво говорящие об отношении подданных к государыне, представленные через остранный взгляд юной зрительницы: переусердствование постановщиков, явно хотевших продемонстрировать лучшие свои умения и, естественно, произвести благоприятное впечатление на высокопоставленных гостей; плохо скрываемый страх перед царицей; радость от ее милостивого благоволения по поводу фейерверка и трагикомический финал, к которому примешивается не только ужас потерпевших, но и ужас устроителей спектакля, не продумавших до конца сценарий. Эпизод этот талантливо и мастерски описан мемуаристкой, сумевшей с необходимой дозой юмора передать всю гамму отношений правителя и подданных. Однако, помимо бесспорной ценности свидетельства очевидца, это описание неудавшегося представления иллюстрирует новые тенденции в осмыслении фигуры государя в тогдашней России.

В практике Екатерины II – автобиографа можно отметить разнообразные опыты осмысления посланий Марка Аврелия. В раннем черновом этюде, не вошедшем в основные редакции ее автобиографии, императрица рассказывает о своей попытке самоубийства. В то время мотив добровольного ухода из жизни было довольно-таки распространенным средством сопротивления слабым, нежным, не нашедшим другой опоры в жизни романских героинь (Fauchery 1972: 790). В этом психологическом этюде, написанном вероятно в

конце 50-х годов, мемуаристка представляет свое решение покончить счеты с жизнью как следствие смеси глубочайшей депрессии и «героических настроений», но с высоты прошедшего времени она слегка иронизирует над своим «прекрасным поступком» и попыткой вонзить в себя тупой нож, с трудом проходивший через корсет (РТ: 489–490).

Самоубийство не было только романским топосом. Как философская проблема в конце XVIII века, оно ставило важнейший вопрос о смысле и назначении жизни отдельного человека. У проблемы были также «государственные» измерения, поскольку самоубийство, особенно в жанре высокой классицистской трагедии, связывалось с гражданской доблестью и ценой компромисса, который допускали доблестные герои, чтобы остаться верными своему долгу. Добровольный уход добродетельного персонажа расценивался как подвиг. Современный исследователь жанра пишет:

Самоубийство есть двойное отрицание, равнозначное утверждению – здесь оно предстает как величайшая доблесть и не менее героично, чем смерть на поле боя или в борьбе с тираном (Левитт 2015: 173).

Отношение к добровольному уходу из жизни было связано с философией стоицизма, которая лежала в основе просвещенческих концепций человека. С точки зрения выбора между жизнью и смертью государственных деятелей, особенно актуальны были «Размышления» Марка Аврелия, в которых римский император оправдывает выбор смерти, если нельзя сделать уже больше ничего полезного для общества. «Не переводи остаток жизни за представлениями о других, когда не соотносишь это с чем либо общепользным», – писал древний автор (Med. III, 4; Марк Аврелий 1985: 13). Римский император видит в независимости неперемное условие достойной жизни, а если ее нет, тогда допустим добровольный уход, как высшее выражение независимости:

А куда ничто такое не уводит меня из жизни – я независим, и никто не помешает мне делать то, что я желаю в согласии с природой разумного и общественного существа (Med. V, 29; Марк Аврелий 1985: 28).

Верность себе – неперемное условие для жизни по Марку Аврелию, но

...если чувствуешь, что соскальзываешь, и что не довольно в тебе сил, спокойно зайди в какой-нибудь закоулок, который тебе по силам, а то и совсем уйди из жизни – без гнева, просто, благородно и скромно, хоть одно это деяние свершив в жизни, чтобы вот так уйти (Med. X, 8; Марк Аврелий 1985: 57).

Размышления римского императора о добровольном выборе между жизнью и смертью были плодом житейского и государственного опыта. Его максимы оказали заметное воздействие на европейскую философию эпохи Просвещения. И через посредство других авторов, и благодаря личным

размышлениям, многие его суждения стали близкими «разумной душе» Екатерины. Героиня автобиографии в момент попытки покончить с жизнью не совершила ничего заметного, она была далека от осуществления своих житейских намерений. В смерти от тупого ножа не было ничего героического и много бутафорно-театрального. Если это и имело место⁷, то оно заслуживало лишь снисходительной улыбки.

Снисходительность зрелого автора фрагмента к юношеской экзальтации, однако, не мешает ей оценить неуместность подобного воспоминания, которое бы нанесло урон мифологизированному рациональному образу автобиографа. По этой причине сиятельный автор отказывается от включения этого эпизода в свои мемуары.

В образе Марка Аврелия как «философа на троне» был один момент, который очень сильно, кажется, волновал Екатерину II. Это – вечное соревнование с Фридрихом Великим за право на этот «титул», столь значимый в государственных теориях Просвещения. В переписке Вольтера с юным прусским принцем, а также в письмах фернейского патриарха другим лицам периода подготовки к печати «Антимакиавеля», философ неоднократно льстил молодому автору, отмечая, что надеется видеть в нем второго Марка Аврелия (Voltaire 1996: 3). В письме Фридриху от 5 июля 1740 года Вольтер писал, что «работа, достойная Марка Аврелия, вот-вот будет целиком напечатана» (Там же: 16). Похвала (если не сказать – лесть) философа имела целью убедить только что вступившего на прусский престол Фридриха II разрешить публикацию текста, чему молодой король противился, осознавая смену своей роли.

Ситуация Фридриха между тем (после смерти отца – *А. В.*) радикально изменилась. Будучи главой государства, Фридрих добивался уважения к Пруссии <...> Политические расчеты власти повлияли на его мысль и его решения. Он категорически желал избежать какой бы то ни было идентификации «Антимакиавеля» со своей личностью и политикой (Bahner&Bergmann 1996: 25–26).

Не желавший по многим причинам отказываться от проекта публикации «Антимакиавеля» Вольтер, тем не менее, продолжал рекламировать перед разными лицами труд юного монарха именно как размышления нового Марка Аврелия, прибавляя к нему имена Тита и Траяна (Там же: 25). Интересно, что идея подражания Марку Аврелию была предложена Вольтером будущему

7 М. Крючкова, которая тщательно восстанавливает фактологическую основу описанных в екатерининской автобиографии событий, все-таки считает, с большой дозой уверенности, что это была реальная попытка. Это могло быть осуществление ранее задуманного намерения в стиле «идейного» самоубийства или же розыгрыш, которым великая княгиня «хотела припугнуть императрицу Елизавету возможностью скандала» (Крючкова 2009: 82–84).

прусскому монарху еще в начале их переписки, в 1736 году. В период завершения «Антимакиавеля» Вольтер не скрывал, что видел в наследнике прусского престола «современного Марка Аврелия» (Voltaire 1996: 146). Вольтер не только отредактировал корявый и написанный на неправильном французском языке оригинал Фридриха, но придал его идеям отточенную форму. Оба автора используют личность римского императора, чтобы проиллюстрировать свое видение о выборном или наследственном монархе и о тирании. Вольтер отмечает в VI главе, что только тогда, когда человек родился в электоральной монархии, он может взойти на престол без преступления. В доказательство Вольтер приводит имена таких деятелей – Яна Собесского, Густава Вазы, Антонина в Риме. Представитель последних Марк Аврелий отнесен и фернейским патриархом, и его учеником, к анти-макиавеллистам (Там же: 146). В замечаниях к главе XIX «Государя» в отредактированном им варианте трактата Вольтер комментирует мнение Макиавелли о судьбах римских императоров после Марка Аврелия и особенно их смерти. Философ использует рассказ итальянского предшественника, чтобы вернуться к своей излюбленной теме о тирании и отправить предупреждение владетелям, нарушающим законы. По его мнению, тирану уготована печальная судьба, вопреки авторитету своего рода: «Тиран Коммод, наследник божественного Марка Аврелия, был предан смерти, несмотря на уважение, которое римляне испытывали к его отцу» (Там же: 212).

По Макиавелли, напротив, Марк Аврелий добился успеха, так как был представителем наследственной монархии и был обязан своим успехом только себе:

Только Марк жил и умер в величайшем почете, ибо наследовал императорскую власть *iure hereditario* (по праву наследства)⁸ и не нуждался в признании ее ни народом, ни войском. Сверх того, он внушил подданным почтение своими многообразными добродетелями, поэтому сумел удержать в должных пределах и народ, и войско и не был ими ни ненавидим, ни презираем (Макиавелли 2006: 103–104, гл. XIX).

Екатерине II, вероятно, все-таки пришлось по вкусу⁹ мнение флорентийца о том, что правителю не надо подражать авторитетам, а заимствовать у них необходимое: «Соответственно, новый государь в новом государстве не должен ни подражать Марку, ни уподобляться Северу, но должен у Севера позаимствовать то, без чего нельзя основать новое государство, а у Марка – то

8 Марк Аврелий Антонин унаследовал престол от своего усыновителя и тестя Антонина Пия.

9 О реминисценциях из «Государя» и заочном споре с Фридрихом Великим по поводу Макиавелли см.: (Вачева 2013).

наилучшее и наиболее достойное, что нужно для сохранения государства, уже обретшего и устойчивость, и прочность» (Макиавелли 2006: 107–108, гл. XIX).

Вольтер не рисковал ни сравнивать следующую свою сиятельную ученицу с легендарным римским императором, ни давать ей советы следовать ему. Абстрактные богини римской мифологии и восточные легендарные персонажи Минервы, Темиды, Томирис, Семирамиды и пр. были куда безопаснее. Тем не менее, Екатерина в поисках собственного облика «философа на троне», не раз обращается к образу античного героя. Реминисценции из «Размышлений» Марка Аврелия неоднократно можно установить в тексте ее автобиографии, где тема стоицизма была одной из главных. Однако, следует тут же отметить, что императрица следовала в этом отношении скорее не за прославленным учителем, а за Макиавелли, внимательно подбирая тезисы, с которыми можно ей было согласиться, и отказываясь от тех, которые не подходили под концепцию автобиографического образа, как в случае с оправданием самоубийства.

В самоописании, предложенном государыней в ее автобиографии, ведущим принципом является марк-аврелиевская цельность характера:

У кого нет в жизни всегда одной и той же цели, тот и сам не может всю жизнь быть одним и тем же. Сказанного не достаточно, если не добавишь и то, какова должна быть эта цель. Ибо как сходно признание не всего того, что там представляется благами большинству, а только вот таких, именно общих, благ, так и цель надо поставить себе именно общественную и гражданскую. Потому что, кто направит все свои устремления к ней, у того и все его деяния станут сходны, и оттого сам он всегда будет тот же (Med. XI, 21; Марк Аврелий 1985: 65).

Один из ведущих принципов действий великой княгини Екатерины, прослеживающийся красной нитью в ее автобиографии, – подчинение здравому смыслу, чистой совести, умеренности в действиях. Это отвечает максиме Марка Аврелия «Спешите всегда кратчайшим путем, а кратчайший путь – по природе, чтобы говорить и делать все самым здравым образом» (Med. IV, 51; Марк Аврелий 1985: 23). Кратчайший путь в философии древних киников, к учению которых был близок римский император, – жизнь по законам добродетели, следуя естественной жизни и собственному разуму, а свобода слова и действия составляют ее основной смысл (Унт 1985: 194). Можно провести ряд аналогий собственного образа мемуаристки с афористически звучащими размышлениями «наедине с собой»¹⁰ первого «философа на троне». Особенно бросаются в глаза параллели с первой книгой «Размышлений». В первую очередь можно отметить сходство между простотой стиля автобиографии императрицы и заявлением Марка Аврелия, что «отошел от риторики, поэзии, словесной изысканности» (Med. I, 7; Марк

10 Другое популярное заглавие «Размышлений» Марка Аврелия в переводе С. Роговина.

Аврелий 1985: 5). Это также ее отношение к суевериям, свободомыслие, но главное то, что ей особенно близки «независимость и спокойствие перед игрой случая; чтобы и на миг не глядеть ни на что, кроме разума, и всегда быть одинаковым» (Med. I, 8; Марк Аврелий 1985: 5). Последнее качество находит в мемуарах императрицы яркую параллель в финальном эпизоде поздней редакции, во время ее трудных объяснений с Елизаветой Петровной, когда она предпринимает игру «va banc». Другие поведенческие принципы, проповедуемые Марком Аврелием, –

...благожелательность, <...> строгость без притворства, заботливая предупредительность в отношении друзей; терпимость к обывателям с их непродуманными мнениями; умение ко всем приладиться так, что обращение его было привлекательнее всякой лести и в то же время внушало тем же самым людям глубочайшее почтение; а еще постигающее и правильное отыскание и упорядочение основоположений, необходимых для жизни; и что никогда он не подавал малейшего признака гнева или другой какой страсти, но был одновременно предельно нестрасен и вместе полон теплоты; похвальное – и то у него было без шума, и многознание напоказ не выставлял (Med. I, 9; Марк Аврелий 1985: 6), –

были ведущими в жизни сиятельного автора и сохранены в свидетельствах многих мемуаристов. В тексте же автобиографии они проходят красной нитью. Согласно екатерининским запискам, эти принципы были осознаны великой княгиней еще в самом начале ее пребывания при русском дворе. Они стали ее верным средством приобретения друзей, сторонников, верных людей и если не элиминирования, то хотя бы «приручения» противников. Особенно красноречив эпизод позднейшей редакции, в специальной рубрике «Мое обхождение со всеми». Сам подход к такой организации рассказа говорит о том, какое значение придавала Екатерина II этой черте поведения будущего государя:

Я отнюдь не доверила этого кому бы то ни было, но не переставала серьезно задумываться над ожидавшей меня судьбой. Я решила очень бережно относиться к доверию великого князя, чтобы он мог, по крайней мере, считать меня надежным для него человеком, которому он мог все говорить безо всяких для себя последствий. Это мне долго удавалось. Впрочем, я обходилась со всеми как могла лучше и прилагала старание приобретать дружбу или, по крайней мере, уменьшать недружелюбие тех, которых могла только заподозрить в недоброжелательном ко мне отношении; я не выказывала склонности ни к одной из сторон, ни во что не вмешивалась, имела всегда спокойный вид, была очень предупредительна, внимательна и вежлива со всеми и так как от природы была очень весела, то замечала с удовольствием, что

с каждым днем я все больше приобретала расположение общества, которое считало меня ребенком интересным и не лишенным ума. Я выказывала большое почтение матери, безграничную покорность императрице, отменное уважение великому князю и изыскивала со всем старанием средства приобрести расположение обществу (РТ–СРЗ: 228–229).

Осознанные еще в ранней юности принципы стали ведущими в жизни Екатерины II. Такое поведение столь молодой девушки, какой была в тот момент невеста наследника российского престола, – идеал женского поведения и в семье, и в обществе. Однако, этот эпизод показывает, что ожидаемая от юной принцессы покорность, легкий нрав были вполне осознанной стратегией достижения великой цели.

Многочисленны эпизоды, в которых упомянутые житейские правила находят свою иллюстрацию. Житейская мудрость Марка Аврелия: «Какие уж выпали обстоятельства, к тем и прилаживайся, и какие пришились люди, тех люби, да искренно» (Med. VI, 39; Марк Аврелий 1985: 34) – корреспондирует с «программой» поведения юной великой княгини еще с самого начала ее жизни в России («нравиться великому князю, нравиться императрице, нравиться народу», РТ–Б: 58). Перечисленные римским императором нравственные качества, необходимые не только для владетеля, но также для любого человеческого существа: «великодушие, благородство, простота, доброжелательность, праведность» (Med. V, 9; Марк Аврелий 1985: 25), – совпадают с собственной характеристикой героини мемуаров. Само автобиографическое письмо – результат самоанализа, который древний мудрец определяет как «свойства разумной души»:

...самое себя видит, себя расчленяет, делает себя такой, какой хочет, плод свой сама же пожинает! <...> приходит к своему назначению, когда бы ни поставлен был предел жизни (Med. XI, 1; Марк Аврелий 1985: 62).

Уроки, вынесенные от чтения Марка Аврелия с самого раннего детства, по всей видимости, стали главным принципом в жизни императрицы. «Благожелательность непобедима, когда неподдельна, когда без улыбочности и лицедейства» (Med. XI, 18; Марк Аврелий 1985: 65). В автобиографии императрицы приведено множество примеров, когда это правило помогало ей в трудных ситуациях. Красноречивое доказательство тому – эпизод со Шкуриным, который из шпиона превращается в одного из наиболее верных помощников великой княгини¹¹, или приручение Чоглоковой. Этот самый

11 Самоотверженность Василия Шкурина пословична. Известно, что он поджигает свой дом в апреле 1762 г., чтобы отвлечь внимание Петра III, чрезвычайно любившего подобные зрелища, от начавшихся родов Екатерины, произведшей тогда на свет своего сына от Григория Орлова Алексея Бобринского.

принцип государыня старается соблюдать и в стиле издаваемых под ее эгидой морализаторских журналов, за что ее критиковали оппоненты, не принимавшие политику «улыбательной сатиры». Вторую часть максимы, о лицедействе, императрице, однако, приходилось иногда толковать с макиавеллистских позиций, что естественно в практике управления государством.

По всей вероятности, известные афоризмы римского императора находили благодатную почву в сознании императрицы, ищущей свои ответы на многие житейские и державные вопросы. Проблемы бессмертия, славы, свободы личности, выбора, даже добровольного ухода из жизни, правила поведения с подданными и придворными – все эти вопросы, на которые искал ответы первый «философ на троне», многократно и не всегда однозначно интерпретировались поколениями мыслителей и преломлялись через их собственную призму. Они находят отзвук также в автобиографии Екатерины II, имеющей черты трактата о государе.

Фигура Марка Аврелия была важна для Екатерины и еще в одном плане. Это касается автобиографии как политического завещания-предупреждения своим наследникам. Внушение, которого добивалась императрица, подразумевает судьбу недостойного преемника, унаследовавшего трон великого государя. Сын Марка Аврелия Луций Коммод, несмотря на славу и наставления отца, был свергнут с престола за свое тиранство и слабое управление государством взбунтовавшимся народом. В интерпретации Вольтера Петр Великий тяжелым личным родительским решением не допустил гражданской войны, которую могло бы вызвать правление царевича Алексея (Voltaire 1768: 518). Следующий пример из российской истории – переворот самой Екатерины, низложившей недостойного наследника Елизаветы Петровны (отождествляемой в начале своего правления с римским императором). В автобиографии императрицы это звучало как предупреждение сыну. Об актуальности этого мотива в русской культуре говорит его популярность в последние десятилетия XVIII века. Его развивает Фонвизин в своем анонимно изданном в 1777 переводе «Слова похвального Марку Аврелию» А. Тома. Оттуда, по всей вероятности, его сюжет заимствовал Г. Р. Державин для своей оды «Монумент Петра Великого» (1778)¹². Примечательно, что ода была переиздана в 1808 г. в «Сочинениях» Державина (Кочеткова 2006: 384), вышедшем через несколько лет после очередного свержения с российского престола «недостойного» сына великой матери (Павла Петровича).

«Не оцезарей!» – призыву Марка Аврелия императрица последовательно следует в своем быту, налагая новый стиль общения монарха, элиты, общества

¹² Одобрительная рецензия на фонвизинский перевод появилась в «Санктпетербургском вестнике» в феврале 1778 г. и, по-видимому, не прошла мимо внимания Державина (Кочеткова 2006: 384).

в целом. В государственном бытии она все же отходит от этого совета, так же, как инициированный ею памятник под резцом Фальконе отходит от традиции конных памятников правителям. «Всякое настоящее во времени – точка для вечности» (Med. VI, 36; Марк Аврелий 1985: 33), – эта максима римского императора находит соответствие в ее государственных действиях. Однако Екатерина II в аспекте будущего «проникнута порфирой» (Марк Аврелий).

Тщеславие императрицы было безграничным. Она свято верила в то, что является образцовым воплощением идеи «просвещенного монарха», изучив и применив в своей деятельности вековые теории философов, и реализовав все лучшее в государственной практике из наследия своих предшественников. Особенно сильно ей льстила мысль о том, что она не только продолжила дело Петра Великого, но что явилась новым образцом для будущих правителей. В своих мемуарах сиятельный автор обосновала свое право на вечность и завещала потомству сложный, провоцирующий обращением к разнообразным повествовательным традициям, основанный на многопластовой литературной игре, уникальный рассказ о своей молодости. Античный контекст в автобиографии Екатерины II и скрытые реминисценции из «Размышлений» Марка Аврелия имели концептуальное значение. Они вписывали текст в философский полилог эпохи Просвещения, в котором императрица играла ведущую роль.

Литература

- Анисимов 1986 – *Анисимов Е. В.* Россия в середине XVIII века. Борьба за наследие Петра. М., 1986.
- Вачева 2013 – *Вачева А.* Макиавелли в юбке и короне: «Бытовая политика» в мемуарах Екатерины II // *History and Literature in Eighteenth-Century Russia*. London, 2013. P. 29–44.
- Вачева 2015 – *Вачева А.* Диалог образов. Проблема просвещенного монарха в мемуарах Екатерины II // «A Century Mad and Wise». *Russia in the Age of the Enlightenment. Papers from the IX International Conference of the Study Group on Eighteenth-Century Russia*, Leuven 2014. Groningen, 2015. P. 65–77.
- Гаврилов 1985 – *Гаврилов А. К.* Марк Аврелий в России // *Марк Аврелий Антонин. Размышления*. Л., 1985. С. 116–169.
- Екатерина II 1989 – *Записки императрицы Екатерины Второй*. М., 1989 (репринтное воспроизведение издания 1907 года).
- Зелов 2002 – *Зелов Д. Д.* Официальные светские праздники как явление русской культуры конца XVII – первой половины XVIII века: История триумфов и фейерверков от Петра Великого до его дочери Елизаветы. М., 2002.
- Зорин 2002 – *Зорин А. Л.* «Кормя двуглавого орла...» Литература и государственная идеология в России в последней трети XVIII – первой трети XIX века. М., 2002.

- Копанев 1986 – *Копанев Н. А.* Распространение французской книги в Москве в середине XVIII в. // Французская книга в России XVIII века. Л., 1986. С. 59–172.
- Кочеткова 2006 – *Кочеткова Н. Д.* [Примечания к стихотворению Г. Р. Державина «Монумент Петра Великого»] // Петр Великий в русской литературе XVIII века. Тексты и комментарии. СПб., 2006. С. 384.
- Крючкова 2009 – *Крючкова М. А.* Мемуары Екатерины II и их время. М., 2009.
- Левитт 2015 – *Левитт М.* Визуальная доминанта в России XVIII века. М., 2015.
- Макиавелли 2006 – *Макиавелли Н.* Государь. Харьков, 2006.
- Марк Аврелий 1985 – *Марк Аврелий Антонин.* Размышления. Л., 1985.
- Мезин 2003 – *Мезин С. А.* Взгляд из Европы: французские авторы XVIII века о Петре I. Саратов, 2003.
- Уортман 2002 – *Уортман Р. С.* Сценарии власти. Мифы и церемонии русской монархии. Т. 1. От Петра Великого до смерти Николая I. М., 2002.
- Шмурло 1929 – *Шмурло Е. Ф.* Вольтер и его книга о Петре Великом. Прага, 1929.
- Bahner & Bergmann 1996 – *Bahner W., Bergmann H.* Introduction // Voltaire. Oeuvres complètes. Anti-Machiavel. Vol. 19. Oxford, 1996. P. 3–101.
- Bushkovitch 2008 – *Bushkovitch P.* The Roman Empire in the Era of Peter the Great // Rude & Barbarous Kingdom Revisited. Essays in Russian History and Culture in Honor of Robert O. Crummey. Bloomington, Indiana, 2008. P. 155–172.
- Fauchery 1972 – *Fauchery P.* La destinée féminine dans le roman européen du 18e siècle: 1713–1807. Essai de gynécomythie romanesque. Paris, 1972.
- Lortholary 1951 – *Lortholary A.* Les Philosophes du 18 siècle et la Russie. Le mirage russe en France au XVIII siècle. Paris, 1951.
- Mervaud Ch. & Mervaud M. 2001 – *Mervaud Ch., Mervaud M.* Le Pierre le Grand et la Russie de Voltaire: histoire ou mirage // Le Mirage russe au XVIII siècle. Fernay-Voltaire, 2001. P. 11–35.
- Mohrenschildt 1972 – *Mohrenschildt D. S. von.* Russia in the Intellectual Life of Eighteenth-Century France. Reprinted. New York, 1972.
- Voltaire 1768 – *Voltaire F.* Histoire de Charles XII, roi de Suède, divisée en huit livres, avec l'Histoire de l'empire de Russie sous Pierre le Grand, en deux parties divisées par chapitres. Genève, 1768.
- Voltaire 1996 – *Voltaire.* Oeuvres complètes. Anti-Machiavel. Vol. 19. Oxford, 1996.

Драматическая кантата «Фелица мать народов» Петра Челищева и классическая традиция

А. Варда (Лодзь)

Перед тем как мы перейдем к обозначенной в заглавии теме, объясним причину выбора текста, который станет предметом наших рассуждений. В 2013 году была опубликована монография автора данной статьи – ««Фелицейский цикл» в русской поэзии конца XVIII начала XIX века» (Warda 2013; ср. также: Варда 2015). Ее темой стал выделенный нами (неавторский, вторичный) (Дарвин 1983) цикл, который содержал около тридцати стихотворений разных авторов. Произведения были созданы между 80-ми гг. XVIII века и 30-ми гг. XIX века. Критерием их выделения в определенную текстовую структуру высшего ряда (макротекст) были присутствующие в их заглавиях и/или лирическом сюжете персонажи и мотивы, которые относились непосредственно к оде Гавриила Державина «Фелица» (1782), а опосредованно к «Сказке о царевиче Хлоре» Екатерины II. В связи с тем, что лейтмотивом всех собранных нами стихотворений была главная героиня оды Державина – Фелица, именно ее имя легло в название всего цикла. Следует отметить, что стихотворения, составляющие «Фелицейский цикл», соотносились нередко не только с одой Державина, но также и друг с другом.

Среди «Фелицейского цикла» (макроцикла) особую группу – микроцикл, составляет восемь стихотворений Г. Державина¹. Остальные тексты макроцикла – это стихотворения как корифеев, так и второстепенных поэтов, которые активно участвовали в литературной жизни своей эпохи (О. Козодавлев, Е. Костров, В. Жуков, М. Сушкова, М. Херасков, М. Николев, С. Джунковский, Н. Смирнов, А. Лабзин, М. Шатров, М. Милонов, В. Капнист, А. Клушин, а также А. Пушкин и несколько анонимных авторов).

Связи между произведениями цикла проявились как на языковом (стилистическом) уровне, так и в содержательном плане. Однако оказывается, что чем больше временная дистанция между «Фелицей» Державина и остальными текстами цикла, тем ссылки на нее имеют все более обобщенный

¹ Впервые связь между некоторыми стихотворениями Державина с персонажем Фелицы заметил В. Г. Белинский (Белинский 1955: 645). Также сам Державин в комментариях к первому тому своих сочинений в 1796 г. выделил группу своих произведений, в которых появляется Екатерина II под именем Фелицы, Киприды, Гремиславы. Стихотворения Г. Державина включенные в цикл, это: «Фелица» (1782), «Благодарность Фелице» (1783), «Видение мурзы» (1783–1784), «Изображение Фелицы» (1789), «Памятник» (1796), «Монархиня» (1798), «К царевичу Хлору» (1802) и «Евгению. Жизнь Званская» (1807).

характер и сводятся нередко только к самому называнию Екатерины Фелицей, а Державина – ее певцом.

В состав выделенного нами цикла не вошла, к сожалению, драматическая кантата Петра Челищева «Фелица мать народов», текст которой мы приобрели лишь после публикации названной выше монографии. По нашему мнению, это произведение вполне вписывается в «Фелицейский цикл», а его форма и содержание отражают связи с классической традицией.

Автор кантаты – Петр Челищев (1745–1811) (Лаппо-Данилевский 2010) был хорошо образованным человеком, обучался в Пажеском корпусе, из которого, по направлению Екатерины II, вместе с другими способнейшими учениками (в том числе с А. Кутузовым, А. Радищевым) поехал в Лейпцигский университет обучаться юриспруденции. Челищев глубоко ценил и уважал М. Ломоносова и его реформы в области стиля и языка, дружил с Радищевым. Не скрывая своих политических взглядов и явно критикуя в своих произведениях английскую (1642–1646) и французскую революции (1789), он прославлял Петра I и Екатерину II. Его кантата «Фелица, мать народов» является примером этого.

Однако следует помнить о том, что своего рода «прототипом» произведения созданного Челищевым, текстом, который он перевел на русский язык, является кантата немецкого автора П.-А. Фогта «Catharina. Die Mutter Ihres Volkes». Музыка к ней написал Иоганн Вильгельм Гесслер (1747–1822), крупнейший эрфуртский капельмейстер, виртуоз игры на органе и клавише, представитель школы И.-С. Баха, который в 1792 г. приехал в Россию и прожил там до конца своей жизни (до 1822 г.). Следует вспомнить, что авторами кантат были тогда иностранные композиторы (итальянские, немецкие), которые работали при русском дворе (Крылова 2009: 274).

Челищев не скрывает имени автора оригинала, помещая его на одной из страниц литературной рамы своего текста, рядом с именем композитора. В послесловии он сообщает, что не планировал создавать следующего похвального произведения для Екатерины, но Гесслер готовил концерт в честь царицы и попросил его перевести на русский язык написанный на его музыку немецкий текст П.-А. Фогта. Однако, как отмечает Челищев дальше, Гесслер, ознакомившись с заказанным им переводом, «был им недоволен и отступил от своих условий» (предположительно финансовых), поручив перевод врачу и теоретику искусства Ивану Ивановичу Виену (1747–1809) (Мозговая 1996: 305–307). Заказ Гесслера был выполнен Виеном в 1793 г. и издан под названием «Фелица, мать подданных своих» с подзаголовком «Кантата, сочиненная вольными белыми стихами г. Фогтом. Вольный перевод с немецкого И. В.»

Перевод Челищева не понравился Гесслеру, потому что тот ожидал текста, который как по своей динамике, темпу, песенному типу мелодики, ритмике, гомофонно-гармонической фактуре изложения, стабильности гармонического и тонального плана, так и туттиности (Словарь 1982: 512) звучания будет

соответствовать созданной им музыке. Панегирический текст Челищева хотя и отличался высокими художественными достоинствами, но не соответствовал созданной к тексту немецкого оригинала музыке. Эти требования выполнил, как можно полагать, перевод Виена, изданный с одобрением Гесслера в 1793 году. В послесловии к переводу текста Фогта, Челищев отстаивает художественную ценность своего труда и предлагает сравнить его с вариантом Виена, который хотя и соответствовал музыке композитора, однако в художественном плане не достигал художественного уровня его панегирического произведения. Имеющий поэтический опыт Челищев, опозоренный отступлением Гесслера от условий их договора, решил все-таки опубликовать свой текст рядом с немецким оригиналом, для того, чтобы доказать, что и текст Виена, и немецкий оригинал хуже его перевода. Перестраивая лирическую кантату Фогта в драматическую, Челищев оправдал свое решение тем, что хотел придать своему тексту большую функциональность:

...недостатки и темнота вкравшиеся в оригинал немецкий, заставили меня переплавить план, отступив от порядка наблюдаемого сочинителем немецким, перерядить даже костюм сей Поэмы, и переменить лирический ее вид в драматический, дабы оную не только в несвязных употреблять концертах, но и в знатных торжества сделать употребительною на театре нашем (Челищев 1793: 23).

В данной статье мы будем рассматривать драматическую кантату Челищева как одну из составных частей выделенного нами «Фелицейского цикла». Сам Челищев в «Объяснении» к своей кантате оправдывал следующим образом издание ее вместе с немецким оригиналом следующим образом:

То сих ради причин предаю мое творение на суд почтенной и просвещенной публике, выдав и мой перевод с оригиналом в то же время, как и они, скрыв текст подлинника, раздают свой (Челищев 1793: 25).

Кантата Гесслера принадлежит к самой распространенной и устойчивой в музыкальной культуре России XVIII–XIX вв. разновидности жанра кантаты, то есть панегирической кантате «на случай» (Огаркова 2004), которая оказывается наименее изученным жанром своего времени (особенно кантата времен Екатерининской эпохи). Одной из основных причин этого является факт, что многие тексты кантат не издавались тогда типографским способом. Они распространялись, главным образом, благодаря рукописным певческим сборникам (Медведик 1996: 255–257). Влияние на это имел также их прикладной характер и факт непосредственной связи данной кантаты с конкретным событием, по случаю которого она возникла, и его недолгой актуальности.

Кантаты «на случай» создавались обычно знаменитыми композиторами по заказу (Огаркова 2004: 48–57). Поводом их создания могла быть коронация императора, юбилей, празднование важного государственного или религиозного события и т. п. Подобная практика была широко распространена и в Европе. Основная функция кантат «на случай» – это обслуживание различных форм общественной и бытовой жизни дворянских кругов. Поскольку жанр был рассчитан на широкую аудиторию и коммуникативность, он предполагал высокий уровень доступности языка и однозначную передачу информации слушателям. Кантата «на случай» не предполагала отражения индивидуальности автора, а также самого описания события, с которым непосредственно была связана. Ее главная задача состояла в том, чтобы выразить определенный строй чувств – от спокойной торжественности до радостного возбуждения (Медведик 1996: 274–280).

Кантата «на случай» относится к жанрам прославления и поэтому она сходна с такими классическими жанрами, как гимн, ода, панегирик. Все они восхваляют определенный объект, используя при этом разные поэтические и риторические средства (эпитеты, метафоры, сравнения, тавтологические выражения, обращения, воззвания, возвеличивание объекта, собственно прославление, описание его подвигов и т. п.). Однако будучи формой, тесно связанной с музыкой, кантата «на случай» имеет много общего с жанром гимна. Целью обоих жанров является эмоциональное воздействие на слушателя двух составляющих – музыки и текста, которые должны вызвать у слушателя духовный подъем, готовность к действию, чувство гордости. Как сама кантата, так и гимн должны звучать в соответствии с замыслом композитора, который решает, когда звучит оркестр, а когда хор или солист. Она включает в себя арии, речитативы, ансамбли, которые исполняются солистами или хором. Отличием кантаты было отсутствие сценического действия, хотя иногда они подвергались театрализации. При этом отдельные певцы, выступающие в кантате соло, выражали не свое мнение, а мнение общества (Крылова 2010).

Наиболее вероятно, что поводом, по которому создал свою кантату приехавший в 1792 году в Россию Гесслер, было желание прославить Екатерину II за ее успехи для Российского государства, связанные с Тарговицкой конфедерацией. Напомним, что это был союз польских магнатов (во главе с Ф. К. Браницким, С. Жевуским и Щ. Потоцким), целью которого было ликвидировать с помощью военной и политической поддержки царицы Екатерины II прогрессивные реформы, принятые Четырехлетним сеймом 1788–1792 г., в том числе конституцию Речи Посполитой 1791 года. Акт конфедерации был разработан в Петербурге под присмотром Екатерины II и опубликован в Тарговице 14 мая 1792 г. в момент вторжения 100-тысячного царского войска в Польшу. Несмотря на сопротивление польских войск, продвижение царской армии не было задержано. Капитуляция короля Станислава Августа Понятовского и присоединение его к Тарговицкой

конфедерации состоялись 24 июля 1792 г. Шляхетские права были восстановлены, но соседние страны (Пруссия, Россия и Австрия) скоро (в 1793 г.) осуществили второй раздел Речи Посполитой.

Заглавие немецкой кантаты Фогта («Catharina. Die Mutter Ihres Volkes») и русской Челищева («Фелица, мать народов») отличаются друг от друга формой и семантикой. Официальное имя царицы – Екатерина, которое использовал в своем произведении Фогт, Челищев заменил державинским, литературным именем императрицы – Фелица, объясняя свое решение следующим образом:

Также переменил я священное наименование поставленное в заглавии оригинала, пометив то, которое столь счастливо, прилично и столь характерно изобрел лучший наш стихотворец Гаврило Романович Державин в своей оде; название сладостное, громкое и справедливое, почто объемлющее даже часть души и сердца благотворной и пронизательной нашей Миропомазанницы (Челищев 1793: 23).

Замена официального имени царицы ее наименованием литературного происхождения произошла не только в заглавии текста, но и во всем произведении Челищева. Переводческий прием, который он использовал, является примером часто применяемого русскими писателями-переводчиками второй половины XVIII века метода свободного перевода, приспособляющего чужой текст к русским реалиям и определяемого как склонение на русские нравы (Warda 2002: 156–163). Его суть состояла в таком переводе иностранного текста на русский язык, чтобы он был понятен русскому читателю как в языковом, так и бытовом плане. Использование Челищевым имени Фелицы не только намекало на известную оду Державина, посвященную царице, но также было вполне понятным для русского читателя / слушателя.

В послесловии Челищев, вспоминая о труде, который он вложил в создание своего произведения, применяет типичное для авторов второй половины XVIII века сравнение труда писателя с деятельностью разных ремесленников, в том числе ткачей. Вспомним, что представители русского классицизма, придавая большое значение профессионализации поэтического творчества и обучению поэта технике этого ремесла, нередко сравнивали сложение стихов с разного рода «действиями»: ткачеством, печением блинов, танцем и т. д. (Николаев 2003: 121–130, Warda 2003: 131–145):

Я старался всеми силами раздуть последняя искры дарования погасшия уже души моей, и, колико теснота пределов моего подлинника, упрямство рифмы и узы сделанной уже прежде музыки мне позволили, тщился я недремлемо изткать песнь приличную превосходным и величественным добродетелям и подвигам Великой Героини сей кантаты (Челищев 1793: 24).

На титульном листе произведения Челищева находится виньетка, изображающая женскую голову в шлеме, напоминающую Минерву, римскую богиню мудрости, искусства, войны и городов, покровительницу ремесленников; Афина, ее греческой аналог, покровительствовала военному делу, врачам, учителям, скульпторам, поэтам и в особенности музыкантам. Изображение Минервы здесь не случайно, так как для прославления Екатерины II, а раньше и других русских императриц устойчиво использовались французскими авторами писем, посланий и од, а затем и русскими поэтами (напр., Ф. Волковым, А. Сумароковым) три мифологических образа: Минервы, Семирамиды и Фалестры (Строев 2001). Екатерину II Минервой назвал также аббат Жозеф-Антуан-Жоашен Серутти (басня «Орел и филин», 1783). Постоянно определял ее этим именем Вольтер в своих письмах и стихах (ср. напр., «Пиндарическая ода на нынешнюю войну в Греции» (1768), «На войну русских с турками», 1768 г., стансы «Императрице Российской Екатерине II на взятие Хотина русскими в 1769 г.» (Зорин 1997). Отождествление Екатерины с Минервой в контексте ее политического успеха, связанного с Тарговицкой конфедерацией было, как можно догадаться, вполне кстати.

Согласно подзаголовку кантаты, определяющему его жанровую форму (драматическая кантата), в ней так же, как и в других драматических произведениях, перечисляются действующие лица. Этого нет в немецком оригинале, потому что он, как мы помним, имел лирический характер. Изменяя форму своего произведения на драматическую, Челищев хотел расширить его функциональность также на сценическую постановку по случаю других праздников, связанных с лицом императрицы.

Даже не проводя подробного анализа немецкого оригинала с его челищевской переработкой, можно заметить, что последняя обширнее прототипа, в котором выступают: тенор (ария, речитатив), сопрано (ария, речитатив), дуэт бас и сопрано и общий хор. В русском варианте отдельные голоса (сопрано, тенор и альт) появляются под названиями персонифицированных отвлеченных понятий (Милосердие, Слава), области знаний (История) и разновидности словесного творчества (Поэзия). В драматической кантате Челищева, в отличие от ее прототипа, выступает не один, а два хора: хор солистов, в состав которого входят бог любви, три грации и четыре времени года, а также всеобщий хор, состоящий «из всех союзных и Фелице покоренных народов» и «из огромнейшего оркестра с роговою музыкою». После перечисления выступающих в кантате персонажей было помещено отметка в виде буквосочетания N B (с лат. – «заметь хорошо»), означающая особую важность: «По недостатку хорошего альты, поет дискант ролю Милосердия» (Челищев 1793: 1 (без пагинации)). В драматическую кантату Челищева входят арии, речитативы, дуэты и групповое пение (хоры). Следует также обратить внимание на то, что в русском тексте

Челищева появляются пояснения (ремарки), которыми переводчик предваряет и сопровождает ход действия (их нет в немецком тексте).

Кантата Челищева начинается, как гимн, с пения хора (солистов), который, используя форму возвания, призывает всех к началу торжества. Посвящается оно – подобно оде Державина – Богоподобнейшей Фелице, в честь которой песнь будут петь славяне.

Дальше, в отличие от немецкого текста, Челищев вводит описание персонифицированных времен года, а также природных стихий и планет (Душечкина 2010: 280–287). Их образы отражают связь с мифологической традицией. Первым временем года, введенным в кантату, является зима. Как замечает Е. Душечкина, количество персонифицированных зим значительно превышало в поэтических произведениях русских поэтов другие времена года (Душечкина 287). Зима здесь не только персонифицирована, но также антропоморфизирована: «Седяй зимы на льдистом троне / В хламиде белой существо» (Челищев 1793: 7). Однако, несмотря на женский род русского слова «Зима», она появляется как мужское существо, на что указывает тип ее одежды – хламида, то есть характерная для древних греков мужская верхняя одежда, которую изготавливали из шерстяной ткани; она представляла собой продолговатую мантию, которую накидывали на шею короткой стороной, причём застежка укреплялась или на груди, или на правом плече. Рядом с зимой, а точнее вокруг нее крутятся персонифицированные образы природных стихий, а также Солнце, которое «обогреть странится природы животворный дух» (Челищев 1793: 7).

Следующие времена года, как замечает в авторском примечании сам Челищев, не выступают дальше в кантате под традиционными названиями. Их изменчивость выражена с помощью знаков Зодиака (Телец, Рак, Дева), которые означают конкретные месяцы: Апрель, Июнь, Август. Так, рог тельца прогнал зиму, персонифицированная Весна «пушисты треплет лозы», а Зефир «щелует почку розы» и вместе с Грациями и Богом призывают «Фелицыны народы / И вы язык, смешенны роды» к воспеванию похвальной песни Фелице (Челищев 1793: 7).

Начало лета обозначает в кантате персонифицированный знак Зодиака – Рак: «Простер в клешнях луч жаркий Рак» (Челищев 1793: 9). С этим временем связывается описание роев пчел, стад, мошек, цветущих цветов. Слышное в природе пение, ее глас сопоставляется с пением Русских, в котором чувствуется мир и дух свободы.

Разгар лета отождествлен с Девой (Августом), для этого времени характерна жатва и такие ее атрибуты, как плоды, снопы, коса, серп, пот и жнецы, которые тоже поют хвалу Фелице. Идеальная страна, принадлежащая ей, противопоставляется странам других народов, описание которых намекает на ссоры и распри, бывшие среди поляков и приведшие их к Тарговице:

Когда в других погибли нравы,

И связь обществ мятеж трясет;
Молчит закон, вся власть трепещет,
И меч в руке развратной блещет;
Друг губит друга, сына мать,
Сребро, честь, жизнь, став преступленьем
Земля теснится помещеньем
Убийц убитых чтоб скрывать (Челищев 1793: 11).

В дальнейшем тенор провозглашает похвалу в честь Фелицы, которая является для русских залогом покоя, покровом, блаженством, щитом, героем. Ей приписываются такие качества, как мудрость и забота о своем народе, для которого она является как мать, готова помочь вдовам, сиротам, старцам и несчастным. Хорошая натура Фелицы отражается также в ее внешнем виде: милым взоре, нежной улыбке. Ею восхищается вся Европа, которая завидует России из-за такого правителя. Вспоминается также о таком подвиге Фелицы, как присоединение Крымского полуострова к России (1783 г.), за которое все русские ей очень благодарны.

Используя мифологическую образность, автор противопоставляет честной Фелице Протея, греческого морского бога, обладавшего даром предсказания и отличающегося способностью принимать, по желанию, всевозможные образы, чтобы легко скрыться. В переносном смысле это имя нарицательное, ассоциирующееся с непостоянным, изменчивым человеком, который способен легко менять свой образ, внешность, настроение. Этот мифологический персонаж нередко появлялся в русской поэзии XVIII века (у Карамзина, Державина и др.).

В финале кантаты всеобщий хор, как в гимне, поет арию, напоминающую молитву, в которой еще раз прославляется праздник в честь Фелицы и произносятся просьбы к Богу, чтобы тот помогал ей.

После основного текста следует виньетка, изображающая лиру (эмблему и атрибут поэта) и ветку розы, которая в греческой мифологии была символом любви и страсти, служила эмблемой греческой богини любви Афродиты (римской Венеры). Однако, имея в виду литературное происхождение героини кантаты, можно ассоциировать розу со сказочной розой без шипов (добродетелью). Согласно христианским легендам, она росла в рае, но после грехопадения человека на розе появились шипы как напоминание о смертном грехе.

Подытоживая, можно сказать, что драматическая кантата Челищева, несмотря на существование ее немецкого прототипа, в свободном переводе Челищева оказалась заслуживающим внимания панегирическим произведением. Благодаря использованию переводчиком классической традиции, а также его литературному опыту и таланту, его драматическая кантата приобрела вполне оригинальный характер. Сочиняя свою драматическую кантату, он применил элементы драмы, гимна, панегирической

литературы и использовал свое знание классической и западноевропейской литературной традиции. Благодаря этому его произведение оказалось интересным примером панегирической литературы конца XVIII столетия.

Литература

- Белинский 1955 – *Белинский В. Г.* Сочинения Державина // Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 6. М., 1955. С. 582–658.
- Варда 2015 – *Варда А.* «Фелицейский цикл» Гавриила Державина. Анализ стихотворений и «Сказки о царевиче Хлоре» Екатерины II. Saarbrücken, 2015.
- Дарвин 1983 – *Дарвин М. Н.* Проблема цикла в изучении лирики. Кемерово, 1983.
- Душечкина 2010 – *Душечкина Е. В.* Антропоморфизация и персонификация времен года в окказиональной поэзии XVIII века // Окказиональная литература в контексте праздничной культуры России XVIII века. СПб., 2010. С. 280–287.
- Зорин 1997 – *Зорин А. Л.* Русская ода конца 1760-х – начала 1770-х годов, Вольтер и «греческий проект» Екатерины II // Новое литературное обозрение. 1997. № 24. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/1997/24/zorin.html> (дата обращения 13.09.2016).
- Крылова 2009 – *Крылова В. Д.* Кантата «на случай» конца XIX – начала XX века. Русский вариант жанра // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2009. № 3. С. 274–280.
- Крылова 2010 – *Крылова В. Д.* Русская кантата «на случай» конца XIX – начала XX века: поэтика жанра / Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. М., 2010.
- Лаппо-Данилевский 2010 – *Лаппо-Данилевский К. Ю.* Челищев Петр Иванович // Словарь русских писателей XVIII века. Вып. 3: Р–Я. СПб., 2010. С. 397–401.
- Медведик 1996 – *Медведик Ю. Е.* Русские панегирические канты второй половины XVIII века // Екатерина Великая: эпоха российской истории. СПб., 1996. С. 255–257.
- Мозговая 1996 – *Мозговая Е. Б.* И. И. Виен – врач и теоретик искусства второй половины XVIII века // Екатерина Великая: эпоха российской истории. СПб., 1996. С. 305–307.
- Николаев 2003 – *Николаев С. И.* Русский писатель XVIII в. – кузнец, портной, столяр, педант, «гуляка праздный» // Praca i odpoczynek w literaturach słowiańskich. Łódź, 2003. S. 121–130.
- Огаркова 2004 – *Огаркова Н. А.* Церемонии, празднества, музыка русского двора XVIII – XIX века. СПб., 2004.
- Словарь 1982 – Словарь иностранных слов. М., 1982.
- Строев 2001 – *Строев А.* Страх перед женщиной во французской и русской культуре XVIII века // Журнал для знатоков и любителей искусства. 2001. № 13–14. URL: http://www.razlib.ru/kulturologija/pinakoteka_2001_01_02/p22.php (дата обращения 13.09.2016).
- Челищев 1793 – *Челищев П.* Фелица мать народов. СПб., 1793.

- Warda 2002 – *Warda A.* «Склонение на русские нравы». O jednym ze sposobów przekładu w Rosji w drugiej połowie XVIII wieku // *Festschrift für Gerhard Gieseemann zum Geburtstag.* Wiesbaden, 2002. S. 156–163.
- Warda 2003 – *Warda A.* «Пиит» и «рифмач». O репутации поэтического творчества в XVIII в. // *Praca i odpoczynek w literaturach słowiańskich.* Łódź, 2003. S. 131–145.
- Warda 2013 – *Warda A.* «Цыкл Felicyjski» w poezji rosyjskiej końca XVIII – początku XIX wieku. Łódź, 2013.

«Потерянный рай» Д. Мильтона: предисловия к первым русским переводам поэмы

А. А. Цылина (Провиденс)

1.

Джон Милтон (1608–1674) был первым английским поэтом, упомянутым в русской печати и переведившимся в России. А. Д. Кантемир был хорошо знаком с творчеством автора, и, как отмечал Ю. Д. Левин, в его библиотеке были английские издания обеих поэм Мильтона (Левин 2008: 152). В. К. Третьяковский в своем трактате «Новый и краткий способ к сложению российских стихов» (1735) называет имя Мильтона в числе поэтов «наиславнейших, которым надлежит подражать» (Третьяковский 1963: 366) и ставит в один ряд с Гомером, Вергилием, Тассо и Вольтером. В «Эпистоле от российской поэзии к Апполину» Третьяковского Милтон оказывается единственным английским поэтом среди множества поэтов французских и немецких. А. П. Сумароков упоминает о Милтоне в своей «Эпистоле о стихотворстве» среди других «достойных славы» творцов: античных авторов, Малерба, Руссо, «непросвещенного» Шекспира, Тассо, Ариосто, Камюэнса, Лопе де Веги и др. (Сумароков 1957: 117) К концу XVIII века статус Мильтона не изменяется: А. Н. Радищев в «Путешествии из Петербурга в Москву» пишет:

Омир, Виргилий, Милтон, Расин, Вольтер, Шекеспир, Тассо и многие другие читаны будут, доколе не истребитя род человеческий (Радищев 1938: 353).

В монографии «Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века» А. Н. Соколов утверждает:

Одним из центральных вопросов в истории новой эпопеи явился вопрос о тематике. В этой области западноевропейская литература обнаруживает большие колебания. <...> Русская эпопея сразу и без колебаний останавливается на национальной тематике. От основоположников русского классицизма до его последышей русская эпическая поэма разрабатывает темы русской истории и современности. <...> Религиозная тематика занимает в русской эпической поэме весьма скромное место, значительно более скромное, чем в западноевропейской эпопее (Соколов 1955: 222).

Следует сделать оговорку: в русской литературе все же существовала силлабическая традиция духовной поэмы, нельзя забывать о поэмах П. Буслаева «Умозрительство душевное» и Я. Белобоцкого «Пентатеугум». Однако в целом утверждение А. Н. Соколова верно характеризует русскую литературную ситуацию второй половины XVIII века. Вместе с тем сравнение количества русских переводов «Потерянного рая», созданных в XVIII столетии (а также их переизданий), и переводов других эпических поэм Нового времени приводит к неожиданным результатам, которые вносят существенные коррективы в общую картину. Несмотря на сравнительную непопулярность жанра религиозной поэмы в русской литературной культуре того времени, «Потерянный рай» оказывается наиболее активно востребованной русскими переводчиками западноевропейской эпопеей, гораздо более популярной, чем «Освобожденный Иерусалим» Т. Тассо, «Неистовый Роланд» Л. Ариосто, «Генриада» Вольтера, «Искушение Авраамово» К. Виланда, «Луизиады» Л. Камюэнса, «Мессиада» Ф. Клопштока, «Божественная Комедия» Данте Алигьери и др. За XVIII век – а если точнее, за полвека: с 1745 по 1795 гг. – было создано четыре перевода «Потерянного рая». Первый из них был рукописным, но широко распространялся в списках¹, два из них неоднократно переиздавались. Примем во внимание, что и перевод «Возвращенного рая» (Грещищев 1778), появившийся в 1778 г., был переиздан в 1785 и 1787 гг.² Все эти факты свидетельствуют о немалой популярности мильтоновских поэм.

Благодаря трудам Ю. Д. Левина, мы располагаем полным библиографическим описанием всех известных ныне русских переводов «Потерянного рая», созданных в XVIII – начале XIX в. (Левин 1990: 210–212), они были собраны и перечислены, однако практически не исследованы.

Первый русский перевод английской поэмы был создан в 1745 году на основании французского перевода Н.-Ф. Дюпре де Сен-Мора «Le Paradis Perdu» (1729) бароном А. Г. Строгановым (1698–1754) и озаглавлен «Погубленный рай» (Строганов 1745). Как отмечает Ю. Д. Левин, рукописный «перевод Строганова был весьма точен по отношению к французскому источнику, но изобилует славянизмами. Это являлось сознательной установкой переводчика» (Левин 1990: 132). Первая и девятая главы «Погубленного рая» были изданы в 1996 году Ю. Д. Левиным в приложении к коллективной монографии «История русской переводной художественной литературы. Древняя Русь. XVIII век» (История 1996).

1 В книге «Восприятие английской литературы в России» Ю. Д. Левин указывает пять дошедших до нас рукописей (Левин 1990: 210), что свидетельствует о чрезвычайной популярности перевода.

2 Сравнивая эти две поэмы, В. Г. Рубан писал: «...но какая разность! Однако ж творец предпочитал сию поэму первой, то есть „Потерянному раю“. Сие рассуждение есть приметный опыт слабости человеческого разума, который легко может обмануться» (Санкт-Петербургский вестник 1780 5: 462).

В 1777 году был опубликован перевод трех первых песен «Потерянного рая», сделанный В. П. Петровым (1736–1799), знаменитым одописцем екатерининской эпохи. Книга была издана Санкт-Петербурге в типографии Императорской Академии Наук тиражом 405 экземпляров. Этот текст, в отличие от других, представляет собой перевод лишь начала «Потерянного рая» (примерно одной четверти поэмы). Вскоре после него в 1780 году появился первый полный печатный перевод поэмы Мильтона, созданный екатеринославским архиепископом Амвросием (А. Н. Серебренниковым, 1745–1792). Книга вышла в Москве в типографии Н. И. Новикова, пользовалась большой популярностью у читателей (переиздавалась в 1785, 1795, 1803, 1810, 1820, 1827 и даже в 1860 гг.) и быстро вытеснила собой перевод Петрова. В своей работе Амвросий использовал французский перевод поэмы Дюпре де Сен-Мора и рукописный перевод А. Г. Строганова.

Последним переводом поэмы, созданном в XVIII веке, стала книга Ф. А. Загорского, вышедшая в 1795 году в Москве. Переводчик использует подлинник (как известно, Загорский переводил с английского произведения С. Джонсона, А. Поупа (Левин 1990: 90)), а не французский посредник, однако во многом ориентируется на текст Амвросия, заимствуя достаточно развернутые отрывки из его перевода и делая в них своеобразную редакторскую правку. Примечательно, что в книгу вошли иллюстративные гравюры. Как отмечает Ю. Д. Левин, перевод был «хорошо встречен публикой» (Левин 2010: 172), он был переиздан в следующем году и, как и перевод Амвросия, многократно переиздавался в начале следующего столетия. Необходимо добавить, что прозаическим переводом «Потерянного рая» занималась и Мария Васильевна Сушкова, урожденная Храповицкая (1752—1803), о чем свидетельствует ее племянник Н. В. Сушков (см.: Храповицкий 1854: 128), однако текст этого перевода остается неизвестным (см.: Voss 1991: 95–100).

Стоит добавить, что все четыре крупные перевода эпопеи были созданы в прозе. В трех случаях из четырех выбор этой формы, вероятно, был обусловлен французскими прозаическими переводами-посредниками. Для В. П. Петрова, который переводил непосредственно с английского, прозаическая форма особого рода – сложно организованная ритмически, стилистически и фонетически – была результатом сознательного выбора (подробнее см.: Цылина 2015: 87–93).

В этой статье мы постараемся продемонстрировать особенности рецепции мильтоновской поэмы, отразившиеся в предисловиях к двум первым опубликованным в России переводам «Потерянного рая» – Амвросия (Серебренникова) и Василия Петрова, а также сравним их с некоторыми положениями из предисловия рукописного перевода барона А. Г. Строганова, изданного А. Н. Пыпиным в 1888 году (Строганов 1888: 49–50)³.

3 Перевод «Потерянного рая», созданный Ф. А. Загорским, не был снабжен предисловием, поэтому мы рассмотрим лишь три этих текста.

Предисловие представляет собой особый тип литературного текста. Именно в нем автор получает возможность установить непосредственную связь с читателем, рассказать о создании книги и своем замысле, а также задать ракурс восприятия всего произведения. Именно предисловие становится единственной частью книги, где звучит голос самого переводчика. Как отмечает Н. Д. Кочеткова, многие тексты предисловий XVIII столетия имеют

...программный характер, превращаясь иногда даже в своеобразный миниатюрный трактат, посвященный важным историко-литературным вопросам и имеющий самостоятельное значение (Кочеткова 2002: 70).

Каждое из русских предисловий к «Потерянному раю» было оригинальным текстом. Из этого следует, что их сравнение поможет нам понять, в чем заключались концептуальные установки переводчиков, в чем каждый из них видел ценность и своеобразие поэмы и как оценивал собственный вклад, а также выявить возможные общие места рецепции поэмы в России второй половины XVIII века. Исследование всех этих вопросов позволяет увидеть, как именно происходило усвоение русской литературой XVIII столетия европейского литературного наследия, каким образом осуществлялась европеизация русской культуры.

2.

В полном соответствии с традицией предисловие Амвросия было обращено к читателю. Текст начинается со слов: «Прежде нежели читатель приступит к самой поэме...» (Амвросий 1780: [9]), и далее мы встречаем выражение: «в предосторожность читателя...» (Амвросий 1780: [12]). Следует сказать, что и предисловие Строганова было адресовано «к благосклонному читателю» (Строганов 1888: 49). Это обращение несколько раз повторяется на страницах текста в звательной форме: «имею честь предложить вам, благосклонный читателю» (Строганов 1888: 49) и «ежели же вам, благосклонный читателю...» (Строганов 1888: 50). Также косвенная апелляция к читателю проявляется в конструкциях, выражающих просьбу: «прошу в вину не поставити» и «оное прошу мне <...> простити и всегда ко мне благосклонну быти» (Строганов 1888: 50).

В самом начале текста Амвросий заявляет, что «не намерен подробно описывать жизнь» Мильтона. По-видимому, это связано с тем, что в те годы биография английского поэта была уже хорошо известна русской читающей публике. Единственной биографической деталью, о которой мы узнаем из предисловия, становится то, что Милтон «был трижды женат» (Амвросий 1780: [13]). Создается впечатление, что в целом Амвросий (напомним, что он

был монахом) не находил жизнь Мильтона поучительной для русского читателя⁴.

Одним из первых вопросов, которые ставит переводчик в своем предисловии, становится вопрос о литературных влияниях и авторитетах писателя. Амвросий говорит: «Прилежное чтение Священного Писания, а особливо Исаии Пророка подавало ему самая высокая мысли», а также: «любил он из греческих писателей особливо Гомера, а из латинских Овидиевы превращения», – и заключает: «По сей причине исполнен он <перевод – *А. Ц.*> красот неподражаемых...» (Амвросий 1780: [9–10]). Переводчик замечает, что поэме присущ «дух стихотворческий» и ссылается на то, что сам поэт «действительно о вдохновении его был уверен».

В целом, Амвросий характеризует поэму крайне высоко и восторженно. Он пишет об авторе: «Рассуждения его глубоки, мысли остры, подобию велики, страсти пылки, описания живы» (Амвросий 1780: [10]). О «живости» поэмы он упоминает и далее: «все сие столь чувствительно и живо, что читая думаем, что и мы там же находимся» (Амвросий 1780: [11]). Поэме оказываются свойственны «приятность» и «чувствительность» совершенно в сентиментальном духе.

В центре внимания переводчика оказываются люди: Адам и Ева. Эта же особенность отличает и восприятие Строганова, который в кратком пересказе содержания поэмы дважды говорит о человеческом предназначении на земле: «человек сотворен и посажен для населения оногo и обладания протчими созданиями» и «за что изгнаны из рая делати землю» (Строганов 1888: 49). Из этого можно сделать вывод о том, что для первого русского переводчика поэмы ключевыми моментами литературного произведения являются падение человека и смысл этого падения – человеческая миссия на земле.

Вернемся к тексту Амвросия. За перечислением событий произведения следует чувствительный пассаж об изгнании людей из рая: «Напоследок приходит ангел изгнати их. Вот печальное зрелище, от которого читатель тронутый жалостию без сомнения отвратил бы взор свой, естлиб Милтон не умел смягчить жестокость сего злополучия. Он представляет Ангела дружелюбно беседующим с нашим Праотцем, а потом без всякой строгости изводящаго за руку обоих из Рая, но утешенных и идущих по полям Едемским так, что кажется мы провождаем их далече взором своим» (Амвросий 1780: [11–12]).

4 В том же 1780 году в «Санкт-Петербургском вестнике» была напечатана «Жизнь Г. Милтона» по материалам рукописи Строганова «Житие Иоанна Милтона вкратце» (Санкт-Петербургский вестник 1780 5: 454–463). Примечательно, что в этом биографическом тексте семейная жизнь Мильтона представлена в совершенно ином свете: браки были необходимы (Санкт-Петербургский вестник 1780 5: 458–459), а отношение поэта к первой жене отразилось в образе Евы (Санкт-Петербургский вестник 1780 5: 456).

В завершающей поэму сцене изгнания из рая мы видим стих: «Some natural tears they dropt, but wiped them soon» (Milton 1821: 384), переведенный советским переводчиком Аркадием Штейнбергом так: «Они невольно всплакнули – не надолго» (Мильтон 2010: 114). И действительно, в данном контексте слову «natural» вполне соответствует определение «невольный», однако во французском переводе Сен-Мора находим буквальное упоминание о природе: «La nature leur fit verser quelques larmes qu'ils essuyèrent promptement» (Dupré de Saint-Maur 1767: 438). Амвросий придает этому отрывку еще более сентиментальный характер использованием отглагольного существительного «пролитие» и прибавлением нового слова «жалости»: «Природа склонила их к жалости и пролитою нескольких слез: но они вскоре их отерли» (Амвросий 1780: 140). Отметим, что подобное чувствительное восприятие поэмы перекликается с ее описанием в стихотворении Н. М. Карамзина «Поэзия» (1789):

Он душу веселит, когда поет Адама,
Живущего в раю; но голос испутив,
Вдруг слезы из очей ручьями извлекает,
Когда поет его, подпадшего греху (Карамзин 1966: 62).

Как пишет Ю. Д. Левин, в России последней четверти XVIII века «творчество Мильтона легко истолковывалось в сентиментальном духе» (Левин 1990: 161). Приведем тому и другое подтверждение: сцены в раю переводчик наводняет чувствительными междометиями. К примеру, так звучит речь Адама:

Увы! <...> Чем больше разсуждаю, тем больше уверяюсь, что смерть вечно терзать меня будет. О несчастны дети незаконного отца! какое наследство я вам оставляю? Ах! когда бы мог один истощить его! ах! когда бы мог не оставить вам ни малейшая части его! (Амвросий 1780: 323).

Приведем то же место в переводе-посреднике:

Enfans infortunés d'un père coupable, quel patrimoine vais-je vous laisser? O si je pouvais seul consumer ce triste héritage, et ne vous point laisser une portion si funeste! (Dupré de Saint-Maur 1767: 374).

В этом отрывке встречаем один восклицательный знак и один вопросительный, у Амвросия же пять восклицательных и один вопросительный. На месте одного патетического «О» (в оригинале: «Oh, were I able / To waste it all myself, and leave ye none!» (Milton 1821: 318)) встречаем два «ах!». Примеров «сентиментализации» поэмы мы найдем множество, однако, возможно, в данном случае мы имеем дело с более сложным случаем. Есть вероятность того, что речь Адама в переводе Амвросия связана с апокрифическими текстами «Плача Адама», скорее всего, знакомыми

Амвросию. Однако этот вопрос о синтезе чувствительного стиля и древнерусской литературной традиции требует дальнейшего изучения.

Следует отметить, что рассматриваемое нами предисловие не сводится к панегирику. Переводчик не только восхищается великим произведением, но и относится к нему критически: одной из задач предисловия становится предостережение читателя. В своем тексте будущий архиепископ приводит список погрешностей поэмы, «касающихся до закона» (Амвросий 1780: [12]), то есть мест и идей, противоречащих православному вероисповеданию. Для сравнения приведем позицию Строганова, который тоже затрагивает в своем сочинении религиозный вопрос. Он пишет:

Ежели же вам, благосклонный читателю, что либо возмнится в ней быти якобы несогласное мнению восточной нашей церкви греческого исповедания; и оное мне яко не творцу оной, но токмо переводчику, которое наипаче превосходит мое знание, о чем и испытывать не надлежало, прошу в вину не поставити, понеже мое дело было не того изыскивати, но токмо тщитися в переводе правильно без упущения разума авторова поступати (Строганов 1888: 50).

Переводчик предусмотрительно снимает с себя всю ответственность за расхождение поэмы с православным учением⁵. В этом контексте нельзя не вспомнить гипотезу Ю. Д. Левина о том, что строгановский перевод был запрещен Синодом и поэтому не мог быть опубликован (Левин 1990: 136).

Таким образом, Амвросий, по сути, оказывается единственным переводчиком, поставившим вопрос о православии и протестантизме и попытавшимся его решить. Критическая реакция Амвросия представляют особую ценность в связи со значительным интересом русских XVIII века к протестантской религиозной культуре. Обратимся к перечню погрешностей.

Во-первых, поэт «нигде он не говорит, что мир создан из ничего; но всегда полагает некоторое вещество бывшее прежде сотворения» (Амвросий 1780: [12]). Во-вторых, «вводит он брак в райское место; но сие утверждают только некоторые, и то Жидовские Раввины, а церковь противное сему приемлет по силе Быт. гл. 4 ст. I» (Амвросий 1780: [12–13]). Приведем этот стих: «Адам познал Еву, жену свою; и она зачала, и родила Каина». И далее Амвросий прибавляет: «что же с толиким жаром одобряет он сие действие <...> то неудивительно; ибо трижды был женат» (Амвросий 1780: [13]). В-третьих,

...в сей <...> книге писатель влагает в уста Ангела разговор Материалиста», когда тот «предприемлет доказывать, что и он туже

5 А. Г. Строганов, по всей видимости, все же крайне интересовался протестантской апологетикой, о чем свидетельствует то, что он перевел религиозный трактат Г. Гроция «Об истине христианской веры» (*De veritate religionis Christianae*, 1622). См.: (Русский биографический словарь 1909: 481).

пищу <что и человек – *А. Ц.*> вкушати может и превратить в существо свое» (Амвросий 1780: [13]).

В-четвертых, и это наиболее значимое для переводчика отклонение – упрек в «арианской ереси» (Амвросий 1780: [13]). Однако эту мысль Амвросий никак не поясняет.

Напомним, что арианством называется христианское учение, утверждающее сотворенную природу Бога-Сына. Вопросу о Мильтоне и арианстве посвящена разнообразная англоязычная литература (см.: Adamson 1960: 269–276; Patrides 1964: 423–429; Patrides 1966; Bauman 1987; Lieb 2000: 197–220). Амвросий (Серебренников), упрекая автора поэмы в «арианской ереси», ставит вопрос о триединстве, в которое не верил Мильтон, считавший, что Сын Божий был сотворен, а не рожден Богом Отцом, что и нашло отражение в поэме.

Ценность приведенного Амвросием списка погрешностей заключается для нас не только в том, что он демонстрирует некоторые особенности восприятия религиозных аспектов поэмы на русской почве. Необходимо учитывать, что то, как эти погрешности отразились в реальном художественном тексте, поможет прояснить нам позицию переводчика.

Как сообщает Ю. Д. Левин, «все эти “погрешности” были из перевода устранены» (Левин 1990: 162), однако мы не можем вполне согласиться с этим утверждением. Переводчик смягчает, а иногда и затемняет названные места, но никогда не устраняет их. Следует иметь в виду, что при работе Амвросий опирался на перевод-посредник, который был сам по себе весьма далек от прямоты и ясности оригинального текста поэмы. В своем переводе Амвросий стремится в первую очередь передать идеи Мильтона, даже если они противоречат православной вере. Для примера приведем сцену вкушения пищи ангелом, начинающуюся со слов Адама:

Небесный путешественник! смею ли тебе представить сии приятные плоды, которые создатель наш, источник всякого блага, повелел израстить земле для содержания и увеселения нашего? Может быть снеди сии не вкусны существам духовным; однако же знаю, что един и тот же небесный Отец дает пищу всем.

Истинно слово твое, рек Ангел; все сотворенное требует пищи и подкрепления, грубейшая стихия питает тончайшую. Земля питает море; а море и земля питают воздух. Воздух подает пищу огням оным воздушным, начиная от луны как нижшей всех. <...> На небе древесна жизни приносят сладкую амброзию, и виноград искапает нектар: когда восходит заря; мы собираем с листьев сладкую росу, и находим места покрытыя бисерами ея. Однако благодать Божия истощила здесь толь многое различие новых роскошей, что могут уподобиться небесным; и я согласен разделить с вами пищу сию.

И тако сели они. Ангел или вкушал, или казался вкушать от трапезы, которую Ева уготовила, и часто наполняла чаши их приятным питием (Амвросий 1780: 170–171).

Становится ясно, что и в тексте, созданном Амвросием, ангел остается «материалистом». Не менее характерным является фрагмент, рисующий любовные отношения Адама и Евы:

Свободны от сих скучных прикровений, носимых нами, располагались ко сну. Господь создал их единого для другаго; ничто не должноствовало разлучить их. Некоторые противопоставляют святость места и состояние невинности. Но можно ли почитать нечистым что очистил сам Бог (Амвросий 1780: 140).

Амвросий, по словам Н. Д. Кочетковой, «осторожно перевел этот отрывок» (Кочеткова 2003: 53), но все же не изменил его общий смысл.

Теперь рассмотрим наиболее проблемный вопрос – «арианскую ересь». В оригинальном тексте в песнопении ангелов (песнь третья) встречаем: «Thee next they sang of all creation first, / Begotten Son, Divine Similitude» (Milton 1821: 83). Для сравнения приведем пример из Петрова: «Тебя по нем они пели, первенец твари, рожденный Сыне, божественное подобие» (Петров 1777: 93) – и из перевода Ф. А. Загорского:

Потом воспели они тебя, о Ты, которой явился первой из всех творений, сын Всемогущаго, единый им рожденный, божественное Его изображение (Загорский 1795: 142).

В переводе-посреднике, книге Дюпре де Сен-Мора, встречаем:

Is te chantèrent ensuite, toi qui précédas toute création, Fils éternellement engendré; divine représentation (Dupré de Saint-Maur 1767: 175–176)⁶.

Рассмотрим этот же отрывок в работе Амвросия. Переводчик следует за французским текстом, не изменяя его:

По сем воспели тебе, пребывающий от век прежде мира, Сыне превечнаго раждаемый! божественная ипостась, в нейже всемогущий Отец, невидимый никакою тварию, ясно себе показывает (Амвросий 1780: 92).

В этом отрывке переводчик меняет лишь одно слово: словосочетание “divine représentation” (в оригинале “Divine Similitude” – ‘божественное подобие’) он переводит «божественная ипостась». Безусловно, это можно было бы назвать существенным вмешательством в оригинальный английский текст, однако

6 Приведем русский перевод: «И затем они воспели тебя, тебя, который предшествовал всякому созданию, сына, порожденного вечно, божественный образ».

нельзя забывать, что Амвросий использовал текст французский, и трансформация “représentation” в “ипостась” не является столь удивительной.

Своим предисловием переводчик призывает читателя к осторожности и внимательности и оставляет ему свободу выбора, крайне деликатно вмешиваясь в оригинальный текст. Подобная интеллектуальная честность Амвросия заслуживает особенного уважения. К сожалению, в литературоведении сложилось ошибочное представление о том, что в переводе Амвросия текст Мильтона был подвергнут значительной правке: все, что противоречило в нем православию, неукоснительно устранялось⁷. При этом факт опоры на перевод-посредник, как правило, не учитывается, а обвинения не подтверждаются достаточной аргументацией, основанной на реальной работе Амвросия, а не только на предисловии к ней. Добавим, что степень бережности переводчика по отношению к поэтическому произведению проявляется и в том, что строгий переводчик оправдывает создателя во всех остальных «погрешностях», утверждая, что он «стихотворец, а не простой повествователь» (Амвросий 1780: [14]). Подобный переводческий такт в значительно большей степени соответствовал характеру Амвросия, нежели прямое исправление поэмы. К примеру, повествуя о взаимоотношениях Амвросия со старообрядцами, которых было множество в епархии, биограф подчеркивает, что

Преосвященный Амвросий <...> действуя на них мерами благоразумия и кротости, сохранил общий мир, без отступления от устава церковного, и многих из этих заблудших снова возвратил в лоно Православной Церкви (Биографический очерк 1884: 6).

В круг внимания автора предисловия попадает один частный момент, касающийся непосредственно лингвистической стороны работы над переводом: это рассуждение о несоответствии родов слов «грех» и «смерть» в русском и английском языках. Амвросий пишет:

...грех называется дочь рожденная Сатаною, а смерть сын греха: в Российском же равнозначащих сим и имен тех же родов не имеем (Амвросий 1780: [14]).

Обобщая вышесказанное, можно сделать вывод о том, что внимание автора предисловия приковано к творению, а не творцу. Вся поэма истолковывается в сентиментальном ключе. Целью переводчика становится обратить внимание читателя как на сильные стороны произведения («везде видна красота,

⁷ К примеру К. Мэннинг в статье «A Russian Translation of Paradise Lost» таким образом характеризует перевод Амвросия: «The translation is exactly what we might expect from the preface. It is a conscientious but uninspired effort to give a prose rendering of the poem and to eliminate or modify any passage which was out of harmony with the teaching of the Orthodox Church» (Manning 1934: 175).

великость, изобилие» (Амвросий 1780: [12]), так и на менее однозначные в религиозном отношении для предостережения читателя и его просвещения. Рассмотренное предисловие также ставит вопрос о функционировании определенных фильтров русской православной культуры XVIII века по отношению к протестантской литературе, столь интенсивно переводившейся в России того времени.

3.

Даже при первом взгляде на третье из интересующих нас предисловий – В. П. Петрова – становится ясно, что оно во многом отличается от двух ранее рассмотренных текстов. Во-первых, как уже было сказано, оно значительно меньше по объему. Во-вторых, оно имеет конкретного адресата, а не обращено к обобщенному читателю. Этим адресатом стал П. И. Репнин, которому Петров посвятил свой перевод.

Необходимо отметить, что и перевод Амвросия имел посвящение. Он был преподнесен митрополиту Платону (Левшину), как и многие другие произведения Амвросия (например, «Поэма на день восшествия на всероссийский престол <...> императрицы Екатерины Алексеевны» 1772, «Краткое руководство к оратории российской» 1778), но посвящение в книге Амвросия предваряет предисловие и является отдельным вполне самостоятельным текстом.

У Петрова же посвящение как бы проникает и в текст предисловия: вся его первая половина представляет собой пространное выражение благодарности «подвигоположнику» Петрова князю П. И. Репнину:

Вы были первая особа, которая ввела меня в поприще наук, и притворными, может быть, в то время хвалами учила приобретать истинныя <...> Тысящекратно испытав души Вашей добродетель, с сладостию воспоминаю я все минуты препровожденные мною в собеседовании с Вами (Петров 1777: [3]).

Завершается предисловие таким образом:

Не рассуждая <...> подробно о сем писателе, предлагаю Вам перевод его поэмы, и тем неизречно буду доволен, если Ваше Сиятельство удостоите принять сей малый мой дар неложным свидетельством искреннейшия моя к Вашей особи любви, почтения, и преданности, с каковыми пребываю навсегда (Петров 1777: [5]).

Роль Репнина в жизни Петрова в действительности была значительной. Именно он, будучи директором Придворной карусели 1766 года, представил Екатерине первое значительное стихотворное произведение Петрова «Оду на великолепный карусель», за которую императрица наградила автора золотой

табакеркой. Это событие и стало началом карьеры придворного поэта. Как отмечает У. Йекуч,

Петров видел себя ученым человеком и поэтом, который за свое основное задание почитает перевод европейской литературы на русский язык и естественной темой своей поэзии считает прославление меценатов, предоставляющих ему такую возможность (Йекуч 2014: 239).

Предисловие Василия Петрова можно было бы назвать распространенным посвящением и увидеть в нем лишь верноподданнический характер, если бы не ряд фундаментальных вопросов, в нем затронутых. Этому автору в целом было свойственно стремление соединять в одном темы вечные и земные, и, говоря его словами, «тщась Богу Богово, Петру воздать Петрово» (Петров 1811: 274).

Действительно, в предисловии мы не найдем ни пространных рассуждений о поэте и поэме, не увидим размышлений о слоге или религии. Все формулировки Петрова сжаты и не могут быть поняты однозначно из-за своей образности и художественности. Приведем характеристику Мильтона, которую дает поэт: «Пораженный слепотою, умел он пользоваться мраком» (Петров 1777: [4]) – здесь возникает фигура героическая, в своем недуге обретшая силу. Эта же конкретная биографическая деталь появляется и в предисловии Строганова, который рисует читателю жалостливую картину, гораздо менее величественную и метафорическую:

А наипаче и то подвигнуло меня к тому намерению, что автор оной, когда в сем деле трудился, был вовсе слеп, однакоже такую острогу разума от многого чтения книг имел, что всякаго, кто его приходил посещати, просил дабы ему помогали писати, что он им сказывал... (Строганов 1888: 49).

Как представляется, Строганову было в большей степени свойственно судить об искусстве, исходя из представлений о морали, в то время как Петров мыслил категориями в первую очередь эстетическими. Пожалуй, можно сказать, что предисловие Петрова, лишенное всякой конкретики, совершенно не апеллирует к рациональному восприятию мира и не объясняет нам ничего, кроме главного: почему Петров взялся за этот перевод и зачем.

Единственное, что по-настоящему волнует переводчика, это описание ада в поэме. Неслучайно он перевел лишь первые три песни как наиболее, на его взгляд, художественно выразительные. Так он характеризует талант Мильтона: «Силен, когда парит выше звезд, сильная, колькратно спустится долу. Ад есть его воображения область» (Петров 1777: [4]). Не может не удивить, что Петров, поэт чрезвычайно религиозный, считал природу творчества столь амбивалентной. Неупорядоченные процессы, происходящие в

поэтическом сознании и воображении нередко описываются им с помощью мрачных и волнующих образов преисподней:

В идеях непочто класть на природу пени,
Они в моей главе как в царстве мертвых тени,
Теснятся, давятся, копышутся, кишат,
И сами выскочить из тьмы на свет спешат... (Петров 1811: 131)

Или, например:

Рад в рай, да многие поставлены мытарства;
Мозг полон Рифм: а все вне Рифменного царства (Петров 1811: 146).

Таким образом, оригинальное творчество Петрова-поэта в некоторой степени проливает свет на то, почему художественный потенциал образа преисподней как «области воображения», где автору дозволяется абсолютная, а подчас и мучительная свобода, в такой степени занимал Петрова переводчика.

В этих словах также можно увидеть аллюзию на текст самой поэмы, а именно на размышления Сатаны в Книге Первой: «Мысль есть сама себе место, и в себе может творить небо из ада, ад из неба» (Петров 1777: 12). В оригинале: «The mind is its own place, and in it self / Can make a Heaven of Hell, a Hell of Heaven» (Milton 1821: 12). В целом стиль этого предисловия во многом уподоблен стилю самой поэмы, а, точнее, стилю ее перевода. Таким образом, переводчик не только разделяет систему представлений английского поэта, но и в своем мета-тексте пытается найти органическую художественную форму, поднимающуюся до уровня предмета описания – мильтоновского текста.

С первого взгляда становится ясно, что такие определения качеств поэмы, как «живость», «приятность» и «чувствительность» оказываются абсолютно невозможными для Петрова. Ему совершенно не близки картины естественного бытия наших прародителей, более всего поэта занимает первое в мире отпадение от Бога, что свидетельствует об архаическом характере перевода. Краткость предисловия и его повышенная художественность оказываются связанными с тем, что внимание переводчика приковано исключительно к художественным возможностям изображения и живописания ада, а не попытке его осмысления или оправдания.

Предисловие это, несмотря на торжественное посвящение, является самым личным из рассматриваемых нами (в одиннадцати предложениях мы найдем более двенадцати местоимений первого лица и производных от них). Но кто скрывается за этим «я»? Придворный поэт, благодарный своему покровителю? Просветитель, впервые знакомящий русскую публику с великой поэмой (вспомним, что перед нами первый опубликованный перевод «Потерянного рая»)?

В центральной части предисловия мы видим риторический вопрос:

Скучась рифмами в Вергилии, отдыхаю я прозой в Мильтоне. И где пристойнее могу я утопить все суеты мира бременящие меня яко смертного, как не в Мильтоновом аде? (Петров 1777: [3–4]).

Автор текста предстает нам здесь не в роли переводчика, обращающегося к читателю (как в статьях Строганова или Амвросия), но «смертного», ищущего покоя и отдохновения от мирской суеты и стремящегося к крайней степени экзальтации. Заметим, что тема посмертной участи человека: рая или ада – является ключевой для одного из хрестоматийных и самых личных стихотворений Петрова «Смерть моего сына» (1795). Лирического героя, скорбящего по сыну, охватывает страх перед смертным судом:

Хотя всем милы круги звезды,
И я достигнуть в оны льщусь:
Но, меж тобой и мною бездны,
Чтобы не пролегли страшусь (Петров 1811: 304).

Таким образом, уже в этом предисловии переводчик артикулирует свои самые сокровенные мысли и тревоги, волновавшие его на протяжении всей жизни.

«Благосклонный читатель» Строганова и Амвросия, как и человек вообще (например, Адам и Ева) оказываются лишними в диалоге, который переводчик пытается выстроить с космосом. Перед нами уже не перевод как языковая операция, при которой происходит замена текста на одном языке текстом на другом, но попытка глубокого осмысления поэмы и приобщения к ее миру и фундаментальным основам бытия за счет творческих средств родного языка.

Все это не дает нам никаких оснований сводить это предисловие лишь к развернутой благодарности придворного поэта своему покровителю и заставляет задуматься над сложнейшими религиозно-философскими вопросами рецепции «Потерянного рая» в России. Как пишет Н. Д. Кочеткова,

...помещая в книге и развернутое посвящение, и предисловие, писатели XVIII века чаще разграничивали их содержание следующим образом: в первом, обращенном к конкретному лицу, преимущественное внимание уделялось адресату, его отношению к автору и автора к нему; во втором, обращенном к читателю вообще, – содержанию книги, целям и задачам сочинителя или переводчика (Кочеткова 2002: 71).

В тексте Петрова мы находим синтез этих жанров.

4.

Выше мы постарались прояснить, в чем именно каждый из переводчиков видел главную ценность поэмы и то, как по-разному каждый из них воспринимал собственные задачи. Обращение к предисловиям помогло нам

осмыслить три разных аспекта. Во-первых, увидеть то, в чем, по мнению каждого из переводчиков, заключалась смысловая доминанта произведения: внимание Строганова сосредоточено на падении человека и его предназначении, Амвросия (Серебренникова) – на богословских вопросах, Петрова – на изображении ада. Во-вторых, анализ предисловия дает нам возможность проникнуть в творческую лабораторию писателя, как это произошло в случае с Амвросием и его перечислением и «исправлением» погрешностей поэмы. В-третьих, подобное исследование в некоторой степени проливает свет и на судьбу текста. Например, из предисловия Петрова нам становится ясно, почему автор, в будущем осуществивший полный перевод «Энеиды» Вергилия и имевший достаточное количество времени, перевел лишь три первые песни поэмы и считал свою работу над переводом законченной. По версии Ю. Д. Левина, текст четвертой песни «противоречил Библии» (Левин 2008: 153); у канадского исследователя В. Босса встречаем более полное объяснение, связанное со второй «погрешностью» Мильтона, приведенной Амвросием, а именно браком Адама и Евы в раю. Ученый предполагает, что Петров оставил свой перевод, стремясь сохранить художественную целостность книги и боясь риска цензурного вмешательства:

...the Russian poet could also claim a certain artistic unity for his translation without risking censure by dipping into the troubled waters of sex in Paradise in Book IV (Boss 1991: 33).

Однако подобные объяснения представляются не оправданными. Как мы уже видели, в своем переводе Петров, следуя за оригиналом, отступает от значительно более важных, чем невозможность сексуальных отношений в раю, положений православия, а именно: от триединства и сотворения мира из ничего, то есть *creatio ex nihilo*. И он, сын священника, выпускник, а затем и преподаватель Славяно-греко-латинской академии, читавший в ней публичные проповеди, не мог не отдавать себе в этом отчет. Не думается, что именно содержание четвертой книги испугало его и остановило работу. Однако, по-видимому, оно интересовало переводчика гораздо меньше⁸. Примечательно, что и в своем оригинальном творчестве поэт практически не обращается к образам Адама и Евы. Из предисловия мы узнаем, что его творческий взгляд был устремлен исключительно к Мильтоновскому аду. И это вполне укладывается в современные научные представления о Петрове вообще как поэте «мрака, тумана, силы, и стона», по выражению Н. Ю. Алексеевой, «ключевыми словами од» которого «становятся *кровь* и *ад*» (Алексеева 2005:

⁸ Интересно, что в 1780 году В. Г. Рубан писал, что «сия поэма переводится ныне с англійскаго языка, Г. Надворным советником Петровым, которой три первые песни напечатаны в С. Петербурге при императорской академии наук 1777 года...» (Санкт-Петербургский вестник 1780 6: 49).

293). По-видимому, изображение ада в поэме интересовало переводчика в первую очередь и вызывало в нем сильнейшее творческое напряжение.

Действительно, мотив отпадения от Бога и дьявольской подмены имеет ключевое значение в творчестве Василия Петрова. К примеру, поэт верил в существование как искусства боговдохновенного, так и искусства демонического, прелестного. Предостерегая авторов и призывая читателей к осторожности и разборчивости, он описывал падение «Антипиитов» таким образом:

Не я их пламеню: ответствен мнѣ Бог,
Хоть можетъ быть сперва я ихъ сердца зажегъ;
Какъ духи что за спесь съ верховъ низринувенны
Все были хороши, все Богомъ вдохновенны;
По отпадении отменной стали родъ,
Проворство тоже в нихъ: но прежнихъ нетъ добротъ;
Ихъ зависть, злость, вражда, неистовость волнуютъ;
Не ангелами днесь чертьми ихъ именуютъ (Петров 1811: 163).

Приведем и другой отрывок из того же стихотворения:

Возможноть чтобы я писца вдохновилъ?
Чтобъ сетью рифмъ, какъ бесъ, онъ смертныхъ родъ ловилъ.
То изверги мои, отступники, не чада,
Изшедши Фурии изъ рифменнаго ада... (Петров 1811: 164–165).

Заметим, что в своем оригинальном творчестве Петров с поразительной частотой обращался к самой идее падения, низринувения, а также полета, устремления вверх. В стихах Петрова мы не увидим одического парения, напротив, поэта увлекало движение иного рода – стремительные и хаотические визионерские полеты, позволяющие проникать любые границы:

Ты в рай за нимъ летишь, а онъ уже в аду;
Ты в адъ, ан в ветошномъ толчется онъ ряду (Петров 1811: 135).

Так он описывает свое парение в стихах «К Ея императорскому Величеству Екатерине Второй Самодержице Всероссийской. При переводе Енея, героической поэмы П. В. Марона 1786 года»:

Не смея испытать своей в пареньи силы,
Летаю, Римскаго возсед орла на крилы;
И века чту сего единымъ из чудесъ,
Что я снесенъ во адъ, взятъ выше былъ небесъ,
И разныхъ странностей в пути не испужался:
Я крепко за орла парящаго держался (Петров 1811: 279–280).

Подобные описания не могут не напомнить нам траекторию полета сатаны в «Потерянном рае», вспомним отрывок из перевода Петрова:

Сатана воспламенен помышленьями высокого начинания, налагает быстрые крила и уединенный полет направляет к вратам ада; иногда он порывается в одесную, иногда в ошую; то режет бездну распущенными недвижны крилы, то парит к огненному своду горе вознимаясь (Петров 1777: 60).

Вероятно, перед нами еще один из аспектов английской поэмы, который был крайне близок личным стихотворческим устремлениям Петрова.

По всей видимости, именно работа над переводом «Потерянного рая» помогает Петрову найти выразительный язык, способный описать мрак, смерть, кровь и бездну – ключевые образы поэтики автора (см.: Алексеева 2005: 291). Об этом свидетельствует, например, то, что в оригинальном творчестве Петрова весь этот комплекс мотивов получает интенсивное развитие и обретает художественную полноту лишь после знакомства поэта с английской эпопеей и работой над ее переводом на русский язык.

Кроме того, рассмотрев предисловия, мы приблизились к пониманию причин того, почему перевод Амвросия, уступающий переводу Петрова в художественном отношении и гораздо менее точный, был значительно его популярнее и неоднократно переиздавался (в 1785, 1795, 1803, 1810, 1820 гг.), в то время как текст Петрова не переиздавался никогда. По-видимому, восприятие поэмы Амвросия, а не Петрова, оказалось наиболее близким кругу его современников. Для подтверждения приведем отзыв Н. М. Карамзина, назвавшего в «Письмах русского путешественника» «Мильтоново описание Адама и Евы» «лучшим цветком Британской поэзии» (Карамзин 1964: 572), а также характеристику поэмы, данную М. Н. Муравьевым в стихотворении «Роща» (1777):

Можно ль подслушать супругов и тайны, одним им известны?
Только небесный певец, единый Мильтон то умеет:
Все восхищенья представить, и в самой их страсти безвинны,
И серафимов собор показать Адаму вкруг Еввы (Муравьев 1967: 169).

Чувствительный и исполненный просветительского духа перевод Амвросия нашел живой отклик у сентиментального читателя, в то время как мрачный барочный перевод Петрова оказался не вполне воспринятым не только из-за своей незавершенности, но и общей чуждости современной ему эпохе.

Литература

- Алексеева 2005 – *Алексеева Н. Ю.* Русская ода: Развитие одической формы в XVII–XVIII веках. СПб., 2005.
- Амвросий 1780 – Потерянный рай, поэма героическая, творение г. Милтона. Переведено с французского языка. М., 1780.
- Биографический очерк 1884 – Амвросий (Серебренников), архиепископ Екатеринославский и Херсониса Таврического и экзархии Молда-Влахийский местоблюститель (1786–1792 г.): биографический очерк. Полтава, 1884.
- Грещищев 1778 – Возвращенный рай. Сочинение г. Милтона. Переведен с французского языка Троицкой семинарии риторики и пиитики учителем Иваном Грещищевым. М., 1778.
- Загорский 1795 – Потерянный рай, поэма Иоанна Мильтона. Переведена с аглинского подлинника. С картинами. М., 1795.
- История 1996 – Мильтон Д. Погубленный рай. Кн. I, IX. Перевод А. Г. Строганова // История русской переводной художественной литературы: Древняя Русь. XVIII век. Т. 2. СПб., 1996. С. 191–228.
- Йекуч 2014 – *Йекуч У.* Василий Петров и Григорий А. Потемкин. Об отношениях поэта и покровителя // Russian Literature. 2014. Vol. 75. Issues 1–4. P. 219–248.
- Карамзин 1964 – *Карамзин Н. М.* Избранные сочинения: в 2 т. Т. 1. М.; Л., 1964.
- Карамзин 1966 – *Карамзин Н. М.* Полное собрание стихотворений. Л., 1966.
- Кочеткова 2002 – *Кочеткова Н. Д.* Литературные посвящения в русских изданиях XVIII–начала XIX века. Статья 1. Особенности жанра // XVIII век. Сб. 22. СПб., 2002. С. 66–84.
- Кочеткова 2003 – *Кочеткова Н. Д.* Радищев и Мильтон // А. Н. Радищев: русское и европейское Просвещение. СПб., 2003. С. 48–56.
- Левин 1990 – *Левин Ю. Д.* Восприятие английской литературы в России. Л., 1990.
- Левин 2008 – *Левин Ю. Д.* Мильтон // Русско-европейские литературные связи XVIII в.: Энциклопедический словарь. СПб., 2008. С. 151–154.
- Левин 2010 – *Левин Ю. Д.* Строганов А. Г. // Словарь русских писателей XVIII в. Вып. 3. СПб., 2010. С. 172–173.
- Мильтон 2010 – *Мильтон Д.* Потерянный рай. Возвращенный рай: поэмы. М., 2010.
- Муравьев 1967 – *Муравьев М. Н.* Стихотворения. Л., 1967.
- Петров 1777 – Потерянный рай. Поэма Иоанна Мильтона. Переведена с аглинского. СПб., 1777.
- Петров 1811 – *Петров В. П.* Сочинения В. Петрова: в 3 т. Ч. 3. СПб., 1811.
- Радищев 1938 – *Радищев А. Н.* Полн. собр. соч.: в 3 т. Т. 1. М.; Л., 1938.
- Русский биографический словарь 1909 – Строганов А. Г. // Русский биографический словарь: в 25 т. Т. 19. СПб., 1909. С. 480–484.
- Санкт-Петербургский вестник 1780 5 – Жизнь Г. Милтона // Санкт-Петербургский вестник. 1780. Ч. 5. С. 454–463.
- Санкт-Петербургский вестник 1780 6 – Рубан В. Г. Продолжение содержания книг Милтонова потерянного рая // Санкт-Петербургский вестник. 1780. Ч. 6. С. 39–50.
- Соколов 1955 – *Соколов А. Н.* Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века. М., 1955.
- Строганов 1745 – Погубленный рай, чрез Иоанна Милтона героической поемой представленный. С французского на российский язык переведенный тайным советником ее императорского величества действительным каморгером и ордена

- святого Александра Невского кавалером бароном Александром Григорьевичем Строгановым; в Москве лета 1745. ОР РНБ. Ф. 754 (А. С. Суворин). Ед. хр. 195.
- Строганов 1888 – *Строганов А. Г.* Предисловие к благосклонному читателю // Пыпин А. Н. Для любителей книжной старины: Библиографический список рукописных романов, повестей, сказок, поэм и пр., в особенности из первой половины XVIII века. М., 1888. С. 48–50.
- Сумароков 1957 – *Сумароков А. П.* Избранные произведения. М.; Л., 1957.
- Третьяковский 1963 – *Третьяковский В. К.* Новый и краткий способ к сложению российских стихов с определениями до сего надлежащих званий // Третьяковский В. К. Избранные произведения. М.; Л., 1963. С. 365–420.
- Храповицкий 1854 – *Храповицкий А. В.* Из записок Н. В. Сушкова // Паут. М., 1854. Кн. 3. С. 128.
- Цылина 2015 – *Цылина А. А.* В. П. Петров – переводчик «Потерянного рая» Д. Мильтона // *Petra angularis: профессору Петру Евгеньевичу Бухаркину ко дню шестидесятилетия и к тридцатилетию его университетского семинара: сборник статей молодых ученых.* СПб., 2015. С. 76–94.
- Adamson 1960 – *Adamson J. H.* Milton's Arianism // *The Harvard Theological Review.* 1960. Vol. 53. № 4. P. 269–276.
- Boss 1991 – *Boss V.* Milton and the Rise of Russian Satanism. Toronto, Buffalo, London, 1991.
- Bauman 1987 – *Bauman M.* Milton's Arianism. Frankfurt, 1987.
- Dupré de Saint-Maur 1767 – *Le Paradis perdu, de Milton, poème héroïque, traduit de l'anglais par Dupré de St. Maur, avec les remarques de M. Addisson.* Paris, 1767.
- Manning 1934 – *Manning C. A.* A Russian Translation of Paradise Lost // *The Slavonic and East European Review.* 1934. Vol. 13. No. 37. P. 173–176.
- Lieb 2000 – *Lieb M.* Milton and «arianism» // *Religion & Literature.* 2000. Vol. 32. № 2. P. 197–220.
- Patrides 1964 – *Patrides C. A.* Milton and Arianism // *Journal of the History of Ideas.* 1964. Vol. 25. № 3. P. 423–429.
- Patrides 1966 – *Patrides C. A.* Milton and the Christian Tradition. Oxford, 1966.

Жанр героиды и русская поэзия XVIII–XIX вв.

Ю. Волхонович (Лос-Анджелес)

Во второй половине XVIII века на страницах литературных изданий появляются поэтические произведения под названием «героиды» («ироиды»). Среди них – первые переводы на русский язык «Героид» Овидия, переводы и имитации западноевропейских героид XVIII века, а также оригинальные произведения русских поэтов А. Сумарокова, П. Карбанова и Е. Урусовой. В целом, собранный впервые корпус русских героид включает около шестидесяти произведений, в большинстве своем поэтических и написанных александрийским стихом¹. В данной статье представлены результаты первого комплексного исследования русских героид, проведенного мною в рамках работы над диссертацией «Русские героиды, 1759–1843: переводы и трансформации» в Университете Южной Калифорнии. Для определения роли, которую героиды сыграли в развитии русской поэзии я остановлюсь на наиболее значимых, с моей точки зрения, русских героидах, а также рассмотрю, как этот жанр находит свое отражение в стихотворном романе Пушкина «Евгений Онегин».

Прототипом жанра является знаменитый цикл посланий Овидия «Героиды», в которых героини мифов обращаются к покинувшим их мужьям и возлюбленным. Наиболее известными являются письма, написанные Овидием от лица Филлиды, Ариадны, Дидоны и Пенелопы. Возникшие на пересечении жанров элегии и письма, «Героиды», отличаются обилием интертекстуальных связей. Древнеримский поэт заимствовал сюжеты из Гомера и античных трагедий; его тексты переполнены отсылками к греческой лирике и эпосу.

В Европе к «Героидам» Овидия обращаются еще со времен средневековья, их активно переводят, изучают и комментируют. А в XVIII веке в западноевропейской литературе происходит формирование героиды как особого жанра. В 1717 году, имитируя «Героиды» Овидия, Александр Поп пишет героическую эпистолу «Элоиза к Абеляру». В 1758 году французский поэт Шарль Пьер Колардо (Charles Pierre Colardeau) представляет читателям первые произведения нового жанра – *héroides*: «Элоизу к Абеляру» (вольный перевод героиды А. Попа) и «Армиду к Ренольду» (переработку отрывка из поэмы Торквато Тассо «Освобожденный Иерусалим»). Героиды, или, как их еще называют критики, «мини-трагедии», быстро завоевывают популярность во Франции. Авторами наиболее известных героид являются именно

¹ Отправным материалом для создания корпуса русских героид стали два библиографических указателя: (Неустроев 1898) и (Свиясов 1998). О русских героидах также см: (Гуковский 2001).

драматурги, Клод Жозеф Дора (Claude Joseph Dorat) и Габриэль Мейхол (Gabriel Mailhol).

Хотя французские поэты также обращаются к переработке посланий Овидия, большинство героид наполняется новым содержанием. Авторы заимствуют сюжеты и героев как из средневековых мифов, так и из популярных трагедий того времени. В этих разрывающих сердце и душу страстных посланиях повествователи – и женщины, и мужчины – переживают разлуку с возлюбленными или их смерть, томятся в темницах или оказываются в других подобных неимоверно трагических обстоятельствах. В максимально эффектной форме они стремятся донести свой опыт и переживания до своего адресата (а вместе с ним и до читателя)². По словам одного из критиков, «французские героиды – это эмоциональные коктейли, с молниеносным, но и быстроисчезающим эффектом» (Green 1966: 228).

Популярность героид во Франции достаточно быстро находит отклик в России, где и «Героиды» Овидия до этого времени полностью не переводились. В 1759, через год после выхода в свет первой французской героиды Колардо, в журнале «Трудолюбивая пчела» появляется первый прозаический перевод на русский язык героиды Овидия «Филлида к Демофону» (Козицкий 1959)³. В 1758 году, практически одновременно с Колардо Михаил Херасков берется за перевод героиды Попа⁴, а в 1760 году выходит в свет его стихотворение «Армида» (Херасков 1760а). Следуя за Колардо, в «Армиде» русский поэт обращается к истории волшебницы Армиды из эпической поэмы Тассо (Горохова 1973: 150). Таким образом, русский читатель практически одновременно знакомится с героидами как самого Овидия, так и с жанром, предложенным французскими поэтами XVIII века.

Героиды также вводят в русскую поэзию чуждые классицизму описания кровавых сцен и шокирующих деталей. Захватывающее повествование – одно из неотъемлемых характеристик героиды. Армида из одноименной героиды Хераскова выражает надежду, что после ее самоубийства волосы, смешавшись с потоками крови, достигнут покинувшего ее возлюбленного. Элоиза описывает, как она увидела кастрированного Абельяра в луже крови. Заколовший своего благодетеля по требованию любовницы Барнвель, из героиды Дора, пишет своему другу о том, как он припадал ртом к открытой ране. Формат, сочетавший в себе остросюжетную историю со страстным и вместе с тем очень личностным тоном повествования, позволял героиде отобразить мыслительный процесс индивидуума. В то время когда русская литература постепенно отходила от универсализма классицистических тем,

2 О французских героидах см: (Carocci 1988).

3 Сравнительный анализ русских переводов этой героиды см.: (Вендитти 2013).

4 См.: (Кочеткова 2007; Rizzi 2006).

героида открывала для русских поэтов новые возможности для разработки индивидуализации героя, его психологического портрета.

М. М. Херасков сыграл важную роль в популяризации героид в России. В его героиде «Смерть Кларисы» (Херасков 1760б), установка героиды на новую литературную модель выражена наиболее ярко. «Смерть Кларисы» – это послание молодого человека к своему другу. Оповещая его о гибели своей возлюбленной, он в деталях описывает сцену прощания с умирающей невестой и свои страдания после ее смерти.

В заключительных строках послания повествователь обращается к другу с такими словами:

Войди ты в нашу страсть, вспомни, друг, о нас.
 Представь себе, представь прискорбность нестерпиму
 Того, кто был любим, и потерял любиму.
 Войди в печальные и страстные сердца,
 Что разлучилися дождавшись венца.
 Представь ты варвара моей любезной мстяща;
 Представь любовника отмстить ему хотяща;
 Представь мой плачь, мой стон, отчаянны слова,
 Какова описал, представь мя такова:
 Отчаянна во всем, надежды всей лишенна,
 Несчастлива, мучима, гонима, сокрушенна (Херасков 1760б: 248).

Многократно повторяющаяся просьба «представь меня», с одной стороны, дает возможность автору-повествователю отобразить свое эмоциональное состояние и внутренние переживания во многочисленных нюансах, а с другой, как бы приглашает читателя к более глубокому переживанию текста. Подобное обращение к читателю было новым в русской поэзии.

Продолжив работу в новом формате, Херасков обращается к переработке-переводу героиды Овидия «Ариадна Тезею» (Херасков 1763). В этом послании Овидий как под микроскопом разглядывает героиню покинутую возлюбленным, позволяя читателю увидеть ее, физически и эмоционально переживающую весь спектр психологических состояний.

Именно в переводе Хераскова в русской поэзии появляется одно из первых описаний женского тела. Страдания Ариадны передаются не просто через потоки слез, о страданиях рассказывают ее руки, волосы и грудь. Они неотделимы от ее психологического портрета. В надежде на то, что Тезей решит вернуться к Ариадне, представив ее измученную тоской и одиночеством, героиня обращается к нему с такими словами (в переводе Хераскова):

Но если не в глазах, представь меня на мысли,
 И все мучения мои теперь исчисли;
 На камнях вообрази, где страшны волны бьют,

Там стон мой слышится и очи слезы льют:
Представь меня в моря повергнуться хотящу,
И всюды за тобой желанием летящу.
По бледному лицу разтрепаны власы,
Кленущу своего рождения часы,
И погубившую на свете всю надежду,
Представь потоком слез омытую одежду (Херасков 1763: 380).

Херасков передает четыре овидиевских строки с помощью десяти строк, тем самым усиливая мелодраматический эффект, komponуя актуальные и желанные действия героини с ключевыми элементами ее портрета и эмоционального состояния. Как и «Смерть Кларисы», героиды «Ариадна к Тезею» включает в себя конструкцию «вообрази меня» / «представь меня», это первые примеры поэтического «селфи» в русской литературе.

Вслед за «Ариадной» Хераскова появляются поэтические переводы овидиевских героид, созданные другими авторами. Через год из-под пера В. Санковского выходит еще один перевод «Ариадны к Тезею» (Санковский 1764). Если перевод Хераскова отражает страстное желание Ариадны быть с Тезеем и надежду на его возвращение, то версия Санковского, более точно передающая оригинал, проникнута скорбным отчаянием и безнадежностью. Также А. Ржевский печатает «Филлиду к Демофону» (Ржевский 1763), поэтически обрабатывая более ранний прозаический перевод Козицкого (Козицкий 1759).

С 1759 по 1843 год было опубликовано двенадцать переводов семи героид Овидия. Переводы посланий Овидия по количеству значительно уступают переводам западноевропейских героид. Сравнивая «Элоизу к Абеяру» с героиды Овидия, критик Я. Галинковский отмечает, что «в посланиях последнего не видно той горячности, того сердечного излияния, которое тотчас проникает в душу читателя, и которое должно оживлять столь быстрое чувство, как любовь» (Галинковский 1813: 60).

Пик популярности героид в России пришелся на 1779 год, и был связан с открытием журнала «Модное ежемесячное издание или Библиотека для дамского туалета». В «Предуведомлении» сообщалось, что журнал посвящался «Прекрасному Полу и обещал печатать только те сочинения и переводы, кои приятны или забавны» (Предуведомление 1779). Трудно согласиться с трактовкой героиды как легкого чтения. В одной из героид, к примеру, героиня за несколько минут до принятия яда пишет о том, как ревнивый муж, заточивший ее в темницу, обманом заставил ее съесть сердце возлюбленного.

Знаменательно, что именно героиды упоминаются первыми в списке жанров, к которым планировал обращаться этот журнал. В характерной для XVIII века манере, большинство героид публиковались анонимно и без указаний на источники. Героиды почти всегда печатались в начале номера, а, к

примеру, июньский выпуск представил три героиды, напечатанных одна за другой. В первой половине 1779 года «Модное ежемесячное издание» опубликовало восемь героид, многие из которых были перепечатаны из других изданий, таких как «Полезное увеселение» и «Вечера». Среди опубликованных произведений переводы героид Попа, Дора и Мейхола. Источники нескольких героид в настоящее время не установлены, что не исключает возможности того, что они вышли из-под пера русских поэтов.

Среди переводных героид особой популярностью пользовалась героид «Элоиза к Абеляру», которая в переводе Хераскова была опубликована пять раз в период с 1765 по 1791 г. В целом же, больше всего было опубликовано переводов героид поэта и мушкетера Клода Жозеф Дора. «Письмо Барнвеля к Труману из темницы», написанное Дора по мотивам мещанской драмы Дж. Лилло «Лондонский купец», было переведено на русский язык четыре раза.

Примечательно, что связь с драматическими произведениями также характерна и для оригинальных русских героид, которые, несмотря на их скромное количество, заслуживают нашего внимания. Александр Сумароков был первым, кто в России обратился к жанру героиды, перерабатывая свой собственный материал – трагедию «Хорев» (Сумароков 1769). Героями его героид «Оснельда к Завлоху» и «Завлох к Оснельде» стали не разлученные влюбленные, а дочь и отец, которые оказались во враждующих лагерях. Менее известный поэт Петр Карabanов пишет героиду по мотивам первой российской комической оперы М. И. Попова «Анюта», заменяя счастливую развязку трагическим финалом (Карabanов 1787).

В героидах Сумарокова и Карabanова героини-повествовательницы трактуются как беспомощные жертвы, наделенные фонтанирующими эмоциями. Но когда за написание русских героид берется женщина-поэт Екатерина Урусова, она стремится пересмотреть существующую традицию. Ее цикл из девяти героид «Ироиды музам посвященные», опубликованный в 1777 году, отличается новаторским подходом не только к условностям жанра, но и к трактовке образа женщины-повествователя. Символично, что первый в России поэтический сборник, опубликованный женщиной, представляет именно жанр героиды, в котором повествовательница получает право рассказать о своих переживаниях и тревогах.

Несмотря на то, что вслед за Сумароковым, Урусова использует две популярные русские трагедии как основу для своих героид, пять из девяти героид цикла являются ее собственными сочинениями. Урусова пересматривает канон героиды и установку жанра на суицидальный финал. Героиды «Офиро к Медору» и «Медор к Офире», представляющие обращение жены к мужу и его ответ-признание в неверности, дают надежду на примирение между супругами – финал абсолютно невозможный в героидах Овидия или французских поэтов. Интересы ее повествовательниц выходят за рамки характерных для «покинутых» женщин жалоб на судьбу и мольбы о возвращении возлюбленного. Урусова видит в своих героинях потенциал для

свершения героических поступков – она даже сравнивает одну из них, Флоризу, спасающую отца, с Энеем. В героиде «Зеида к Леандру» героиня обращается к самой себе: «Иль властвовать собой уже я не умею? / И для чего себя я строго так сужу?» (Урусова 1998: 165). Еще одна повествовательница, Клиада, вынужденная выйти замуж по требованию отца, обращается уже не только к своему возлюбленному, но и к группе женщин – называя их «несчастливыми любовницами» и «соучастницами» ее мучения, как бы взывая к женской солидарности:

Стените обо мне! Взрыдайте вы со мною!
И чувства страстные ко жалости склоня,
Скорбящу, страждущу, представьте вы меня! (Урусова 1998: 211)

Героиды писались не только по мотивам драматических произведений, но и романов. В период с 1787 по 1819 г., в литературных журналах появляются пять стихотворных вариаций обращения Вертера к Шарлотте, инспирированные популярным в то время в Европе романом И. В. Гете «Страдания молодого Вертера». И хотя слово «героида» в их названиях уже не присутствует, эти послания имеют формальные характеристики героиды. В. М. Жирмунский, детально анализировавший эти стихотворения, оставил вопрос об авторстве открытым, отмечая, что некоторые из них были опубликованы анонимно, другие печатались за подписью переводчиков и/или с подзаголовком «имитация» (Жирмунский 1932: 517–519; 1981: 44). В ходе моего исследования, мне удалось идентифицировать четыре из пяти стихотворений как переводы французских героид. Еще несколько русских героид, принадлежащих перу малоизвестных поэтов и переводчиков, были написаны по мотивам популярных в России французских романов – «Инки, или разрушение Перуанской империи» Жан Франсуа Мармонтеля (Бухарский 1793) и «Письма перуанки» Франсуазы де Графиньи (Писарев 1825).

В первой половине XIX века героиды публикуются уже достаточно редко, хотя этот жанр упоминается в словарях и учебниках по русской словесности. Однако, рассуждая о жанровых особенностях героиды, анонимный рецензент называет ее «плодом давно минувших времен» (Греч 1845: 12). В одном из своих стихотворений Иван Крылов, не вдаваясь в подробности, называет героиду «прежалкой», противопоставляя ее «Энеиде» Вергилия (Крылов 1946: 303). Несмотря на подобную репутацию, героиды неожиданно обнаруживает себя в прославленном романе Пушкина «Евгений Онегин» в предсмертной элегии Ленского и в письме Татьяны.

Как выявлено исследователями, последняя элегия Ленского, имеет много параллелей с французской, английской и русской поэзией (Nabokov 1975: 24–27). Особенно часто пушкинисты упоминают в этом контексте две элегии – «Вертер к Шарлотте» В. Туманского и «Письмо Вертера к Шарлотте» А.

Мерзлякова⁵. Русские литературоведы рассматривали стихотворения как русские элегии или же имитации, однако британскому исследователю Стюарту Аткинсу удалось достоверно установить, что произведения Туманского и Мерзлякова являются переводами двух малоизвестных французских героид – Самуэля Бриделя (Samuel Bridel) и Андре Купиньи (André Courpigny), в основу которых положен роман И. В. Гете «Страдания молодого Вертера» (Atkins 1949: 129). Обе героиды представляют собой последнее обращение Вертера к своей возлюбленной Шарлотте перед совершением самоубийства. Пушкинские строки:

Придешь ли, дева красоты,
Слезу пролить над ранней урной (Пушкин 1964: 128) –

перекликаются со строками Туманского:

Приди мечтать о мне и горести слезами
Ту урну окропи, где друга прах сокрыт⁶.

Как отмечает Н. И. Михайлова, пушкинские описания могилы и ландшафта залитого лунным светом также схожи с описаниями из произведения Туманского (Михайлова 1994: 178).

Если элегия-героида Туманского, воспринимавшаяся современниками как его собственное произведение, была достаточно популярна и даже упоминается в романе Н. Гоголя «Мертвые души», то вторая героиды, которая нашла отражение в элегии Ленского, в XIX веке полностью опубликована не была и существовала лишь в двух рукописных вариантах (Мерзляков 1958: 305–306). Переключки между переводом Мерзлякова и пушкинской элегией Ленского включают фразу «мир забудет меня» и рифму «друг-супруг» (Лотман 1983: 298–300; Мерзляков 1958: 307).

Мы знаем, что Ленский в романе как бы символизирует пересечение трех культур: он русский поэт, имитирующий известного немецкого героя Вертера, и также, по словам Проскурина, представляет французскую элегическую традицию. (Проскурин 1999: 155). Героиды, к которым обращается Пушкин для написания элегии Ленского, отражают схожее культурное слияние: они являются русскими переводами французских поэтических вариаций немецкого романа. Таким образом, в элегии Ленского Пушкин обращается к героидам как к живому и значимому материалу, который находит выражение в его творчестве.

Тематическую близость письма Татьяны к героидам Овидия подчеркивал М. Шапир, хотя и оспаривал статус героини как «покинутой» женщины (Шапир 2009: 112). По мнению исследователя, эта близость выражается в

5 Стихотворения Мерзлякова и Туманского как источников для элегии Ленского упоминаются в следующих работах: (Лотман 1983: 298–300; Михайлова 1999: 176–179).

6 Цит. по: (Лотман 1983: 299).

следующих общих характеристик: «горькие жалобы, униженные мольбы, несправедливые упреки, изъявления преданности, чувство стыда, угроза скорой смерти» (Шапир 2009: 112).

Как известно, страсть Татьяны к Онегину вспыхнула вскоре после первой встречи, во время которой на правах хозяйки Татьяна принимает у себя в имени Евгения, как гостя, разбитого столичной жизнью. Пушкин как бы проводит параллель между Татьяной и Филлидой, юной фракийской царицей, одной из Овидиевских героинь, которая принимает потерпевшего кораблекрушение Демофонта, влюбляется в него, а потом, когда гость оставляет ее, обращается к нему с посланием. Таким образом, Пушкин как бы подготавливает Татьяну для амплуа покинутой героини, которой она предстанет в своем письме.

Примечательно, что и в самом облике Татьяны есть черты, сближающие ее с Овидиевскими героинями. Вспомним, как Пушкин описывает пишущую письмо Татьяну:

И между тем луна сияла
И томным светом озаряла
Татьяны бледные красы,
И распущенные власы (Пушкин 1964: 64).

Распущенные власы Татьяны перекликаются с «растрепанными власами» одним из ключевых элементов портретной характеристики Ариадны из героиды Овидия в переводе Хераскова. Пушкинская рифма «красы-власы» также встречается у Хераскова в «Армиде», одной из его первых героид.

С первых же строк письма («Я к вам пишу – чего же боле? / Что я могу еще сказать?») Пушкин демонстрирует, что страсть толкает Татьяну за рамки общепринятого поведения в сферу литературного воображения. Глубина выраженных в письме страданий, которые не совсем оправдываются фактической ситуацией, свидетельствует о том, что Татьяна в письме принимает облик одной или нескольких литературных героинь. Пушкинскую Татьяну принято сравнивать с героинями любимых ею сентиментальных романов, но ее главное отличие от них – это то, что Татьяна пишет Онегину первой. Если рассматривать ее письмо в контексте героиды, становится понятным акт смелости Татьяны, апеллирующей в письме (но не во всем романе) к традиции «покинутых» женщин, которые в отчаянной ситуации первыми берутся за перо. Также очевидно, что Татьянино признание неминуемой гибели предопределено той же литературной традицией. Татьяна пишет:

Вообрази: я здесь одна,
Никто меня не понимает,
Рассудок мой изнемогает,
И молча гибнуть я должна (Пушкин 1964: 71–72).

Важно отметить, что Пушкин обращается здесь к характерной для героид конструкции «вообрази меня», рассмотренной выше. Примечательно, что у Пушкина она наполняется новым смыслом, характерным для XIX столетия. В отличие от Ариадны, Татьяна не привлекает внимание к своей внешности, компрометированной слезами и самоистязанием, она сетует о том, что ее никто не понимает.

Декларативное заявление Татьяны – «я здесь одна» – содержит еще одну отсылку к посланию Ариадны. Ариадна подчеркивает, что она оставлена Тезеем на необитаемом острове. Тем не менее, в своем послании Ариадна перечисляет огромное количество тварей и людей, атаки, которых она смертельно страшится. По словам исследователей, Овидий как бы иронизирует над страхами Ариадны. Пушкин в свою очередь выворачивает эту иронию наизнанку: Татьяна, живущая в безмятежности провинциального имения, в окружении любящей семьи и заботливой няни, провозглашает свое полное одиночество и приближающуюся смерть.

Письмо Татьяны также сближено с западноевропейскими героидами XVIII века. Как и они, ее письмо является переводом с французского. Ряд типологических деталей (обращение к Онегину как к богу, ангелу и учителю, их роковая первая встреча, незримое общение с Онегиным во время помощи бедным и молитвы («Ты говорил со мной в тиши, / Когда я бедным помогала / Или молитвой услаждала / Тоску волнуемой души»)) позволяют отметить в пушкинском тексте отголоски из переводов западноевропейских героид, а именно из героиды «Элоиза к Абеляру» Попа (в переводе М. Хераскова) и героиды «Эвфразия к Мелкуру» Дора (переведенной Ю. Нелединским-Мелецким)⁷. В последней, к примеру, португальская монахиня признается в любви к заезжему французскому офицеру, скоропостижно покинувшему ее.

Пушкинисты Олег Проскурин и Моника Гринлиф настаивают на том, что поэт, создавая письмо Татьяны пользовался «готовым языком» любовной элегии, ссылаясь при этом прежде всего на убедительные цитаты из поэзии Батюшкова и Жуковского (Проскурин 1999: 166; Greenleaf 1994: 259). В элегии, как известно, женщина выступает адресатом, и в стихотворениях, которые анализируют исследователи, «К Нине» и «К мимо пролетевшему знакомому гению» Жуковского разрабатывается именно такая, обратная Татьянинному письму, схема⁸. Несмотря на то, что лексическая связь между письмом Татьяны и стихотворениями Батюшкова и Жуковского действительно существует, контекстуально и жанрово письмо Татьяны, безусловно, связано и с героидой.

7 См.: (Нелединский-Мелецкий 1792).

8 В стихотворении Батюшкова «Мой гений» (1815), в котором М. Гринлиф находит некоторые текстологические параллели с письмом Татьяны, и адресант, и адресат – мужчины.

Таким образом, мы видим, что героиды оказали значительное влияние на разработку женского портрета и на формирование голоса повествователя в русской поэзии, и изучение корпуса русских героид должно быть продолжено.

Литература

- Бухарский 1793 – *Бухарский А.* Кора к Алонзу. СПб, 1793.
- Вендитти 2013 – *Вендитти М.* Русские переводы XVIII века второй героиды Овидия: Козицкий, Рубан, Ржевский // Чтения отдела русской литературы XVIII века. Вып. 7. СПб., 2013. С. 168–181.
- Жирмунский 1932 – *Жирмунский В. М.* Гете в русской поэзии // Литературное наследство. Т. 4–6. Л., 1932. С. 505–650.
- Жирмунский 1981 – *Жирмунский В. М.* Стихи, посвященные Вертеру // Жирмунский В. М. Гете в русской литературе. Л., 1981. С. 44–49.
- Галинковский 1813 – *Галинковский Я.* Рассмотрение Овидия // Чтение в Беседе любителей русского слова. Чтение одиннадцатое. СПб., 1813. С. 20–69.
- Горохова 1973 – *Горохова Р. М.* Торквато Тассо в России XVIII века (Материалы к истории восприятия) // Россия и Запад. Л., 1973. С. 105–163.
- Гуковский 2001 – *Гуковский Г. А.* Элегия в XVIII веке // Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. М., 2001. С. 72–116.
- Карабанов 1787 – *Карабанов П. М.* Ироида: Анюта к Виктору // Зеркало света. 1787. № 4. С. 209–217.
- Козицкий 1759 – *Козицкий Г.* Письмо, сочиненное Публием Овидием Насоном // Трудолюбивая пчела. 1759. № 9. С. 515–524.
- Кочеткова 2007 – *Кочеткова Н. Д.* Херасков и Жуковский – переводчики сочинения Александра Попа «Элоиза к Абеляру» // Жуковский и время. Томск, 2007. С. 21–28.
- Крылов 1946 – *Крылов И. А.* Письмо о пользе желаний // Крылов И. А. Полное собрание сочинений: в 3 т. М., 1945–1946. Т. 3. М., 1946. С. 302–305.
- Лотман 1983 – *Лотман Ю. М.* Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин»: Спецкурс. Вводные лекции в изучение текста. Л., 1983.
- Мерзляков 1958 – *Мерзляков А. Ф.* Стихотворения. Л., 1958.
- Михайлова 1999 – *Михайлова Н. И.* Вертер // Онегинская энциклопедия: в 2 т. М., 1999–2004. Т. 2. М., 1999. С. 176–179.
- Нелединский-Мелецкий 1792 – *Нелединский-Мелецкий Ю. А.* Евфразия к Мелкуру. Перевод из Дората // Московский журнал. 1792. № 6. С. 156–166.
- Неустроев 1898 – *Неустроев А. Н.* Указатель к русским повременным изданиям и сборникам за 1703–1802 и к историческому розысканию о них. СПб., 1898.
- Писарев 1825 – *Писарев А.* Письма двух жителей Перу // Калужские вечера. 1825. Ч. 1. С. 99–108.
- Предупреждение 1779 – Предупреждение // Модное ежемесячное издание. 1779. № 1 (нenum.)
- Проскурин 1999 – *Проскурин О. А.* Поэзия Пушкина или, Подвижный палимпсест. М., 1999.

- Пушкин 1964 – *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: в 10 т. 3-е изд. Л., 1963–1965. Т. 5. Л., 1964.
- Ржевский 1763 – *Ржевский А. А.* Героида. Филлида к Демофону // Свободные часы. 1763 № 11. С. 636–646.
- Санковский 1764 – *Санковский В. С.* Публия Овидия Насона героида Ариадна Тезею // Доброе намерение. 1764. № 5. С. 195–201.
- Свиясов 1998 – *Свиясов Е. В.* Античная поэзия в русских переводах XVIII–XX вв.: библиографический указатель. СПб., 1998.
- Сумароков 1769 – *Сумароков А. П.* Оснельда к Завлоху // *Сумароков А. П.* Разные стихотворения. СПб., 1769. С. 214–217.
- Урусова 1998 – *Урусова Е.* Ироиды музам посвященные // Предстательницы муз: русские поэтессы XVIII века. *Wilhelmshorst*, 1998. С. 160–211.
- Греч 1845 – Учебная книга русской словесности Н. Греча // Отечественные записки. 1845. № 40. С. 1–15.
- Херасков 1760a – *Херасков М. М.* Армида // Полезное увеселение. 1760. № 11. С. 113–119.
- Херасков 1760б – *Херасков М. М.* Смерть Кларисы // Полезное увеселение. 1760. № 24. С. 239–249.
- Херасков 1763 – *Херасков М. М.* Героида. Ариадна к Тезею // Свободные часы. 1763. № 6. С. 372–381.
- Шапир 2009 – *Шапир М. И.* Пушкин и Овидий: новые материалы (из комментариев к «Евгению Онегину») // Шапир М. И. Статьи о Пушкине. М., 2009. С. 109–115.
- Atkins 1949 – *Atkins S. P.* The Testament of Werther in Poetry and Drama. Cambridge, 1949.
- Carocci 1988 – *Carocci R.* Les héroïdes dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, 1758–1788. Paris, 1988.
- Green 1966 – *Green F.* Literary Ideas in 18th Century France and England: A Critical Survey. New York, 1966.
- Greenleaf 1994 – *Greenleaf M.* Pushkin and Romantic Fashion: Fragment, Elegy, Orient, Irony. Stanford, 1994.
- Nabokov 1975 – *Nabokov V.* Eugene Onegin: A Novel in Verse by Alexander Pushkin, Translated from the Russian with a Commentary. 4 vols. Vol. 3. Princeton, New Jersey, 1975.
- Rizzi 2006 – *Rizzi D.* Kheraskov Translator of Pope: A Russian Manuscript in Venice and the Birth of Russian Sentimentalism // Study Group on Eighteenth-Century Russia. 2006. № 34. P. 48–65.

Архангельские новаторы и архаисты В. В. Крестинин и А. И. Фомин

А. Ю. Веселова (Санкт-Петербург)

Исследования русской культуры и литературы XVIII века преимущественно сосредоточены на именах, явлениях и событиях, относящихся к Петербургу и Москве. Провинциальная культура при этом иногда выделяется в специальную область изучения, смыкающуюся с краеведением. К сожалению, не меняют общей ситуации отдельные исключения, какими, например, является книга Р. М. Лазарчук (Лазарчук 1999) или исследования культурной жизни Тобольска, впрочем, во многом определяемой присутствием ссыльных и, соответственно, опять-таки рассматриваемой в столичном контексте (см., например: История литературы Урала 2012; Альтшуллер 2014). У такого положения есть свои объективные предпосылки: культурная жизнь России того времени действительно была сконцентрирована в столицах, да и сейчас эта ситуация в основном сохраняется. Но в итоге, деятельность и творчество многочисленных «выходцев» из разных провинций Российского государства исследуются либо в сфере столичной жизни, культурной или научной, без учета их происхождения, либо с точки зрения их участия в развитии региона, который они представляют, – этот аспект традиционно рассматривается краеведением. Пожалуй, некоторое исключение составляют только работы, посвященные малороссийскому вкладу в русскую культуру, возможно благодаря отчетливой инокультурности Малороссии.

В то же время, несомненный интерес может представлять изучение взаимодействия между столичной и провинциальной культурными традициями, в том числе, на примере отдельных людей, очевидно видевших свою роль в том, чтобы стать связующим звеном между центром и периферией и, оставаясь патриотами своей малой родины, мыслить и действовать в рамках «большой», столичной культуры и науки.

Примером такой деятельности, одновременно направленной на просвещение соотечественников и преследующей цель познакомить образованного жителя столицы с культурой и историей своего края, могут служить жизнь и труды двух архангелогородских членов-корреспондентов Санкт-Петербургской Академии наук Василия Васильевича Крестинина (1729–1795) и Александра Ивановича Фомина (1733–1801). Обращение сразу к двум лицам обусловлено, во-первых, обстоятельствами их рождения и служебной и общественной деятельности, в ходе которой они постоянно взаимодействовали, а во-вторых, не просто многочисленными переключками, а единомыслием, отличающим их печатные труды.

Крестинин и Фомин, будучи почти ровесниками, происходили из мещанско-купеческой посадской среды. Отцом Крестинина был богатый купец, вскоре разорившийся, в результате чего его сын был записан в мещане. Фомин, наоборот, вышел из мещан, но впоследствии был принят в купеческую гильдию и занимался коммерцией (биографические сведения см.: Иванов 1916а; Иванов 1916б; Куратов 2007; Моисеева 1999; Морозов 2010; Огородников 1910; Рудаков 1895). Сведений о том, где они получали образование, почти нет, но, читая написанные ими статьи и книги и учитывая некоторые оброненные там намеки, можно сделать вывод, что оба они неплохо владели немецким языком и в какой-то степени латынью, биографы Крестинина также утверждают, что он знал шведский и голландский языки. Кроме того, они обучались истории и географии, а также другим естественным наукам. Сами они были не очень высокого мнения о своем образовании. Фомин в благодарственном письме 1795 г. в Академию наук по поводу собственного избрания членом-корреспондентом отзывался о годах учения так:

То время и обитаемое мною местоположение отказывали вовсе в учительских наставлениях далее грамоты <...> немецкая грамматика и Вейсманов «Словарь» доставили мне бедное пособие к вскарабкиванию чрез труднейшие стремнины на некоторое возвышение, с коего <...> показалась мгlistая возможность ко усмотрению, различению и собранию понятий: но для соединения их в связи должно было изобретать самоучные правила (цит. по: Огородников 1910: 27).

Но образовательная среда Архангельска первой половины XVIII в., во многом более благоприятная, чем в других частях Российской империи, заставляет предположить здесь изрядную долю самоуничужения, отчасти определенную жанром благодарственного письма.

Еще в 1723 г. в Холмогорах была открыта школа при архиерейском доме, в которую принимали не только детей священнослужителей. Епископ Варнава, возглавлявший в этот момент епархию, был выходцем из Малороссии, как и большинство поставленных им учителей. Поэтому обучение строилось по малороссийскому образцу, в частности, с 1733 г. в школе была введена латынь. После 1740 г. эта школа переехала в Архангельск, как постепенно переместился из Холмогор и центр торговли, а позднее на основе школы возникла Архангелогородская семинария. Кроме того, в Архангельске и в Холмогорах постоянно пребывали образованные ссыльные, в том числе из духовных лиц. Таким образом, купцы, желавшие обучить своих детей грамоте и началам наук, имели возможность это сделать как частным образом, так и в архиерейской школе (подробнее см.: Квашнина 2001; Кизеветтер 1912; Смягликова 2007; Шперк 1905). Кроме того, Фомин, в своем описании путешествия на Соловки не раз упоминает, что в детстве провел довольно много времени в Соловецком монастыре, еще одном образовательном центре

региона (Фомин 1797). Возможно, для него это тоже был период обучения, в частности, известно, что он учился церковному пению (см.: Федоровская 1987).

Кроме того, в XVIII столетии в Архангельске проживали весьма многочисленные немецкая и голландская общины, которые содержали на свой счет лютеранскую и кальвинистскую церкви, и при каждой из них были школы: все прибывавшие в город иностранные суда платили на эти церкви специальный налог. Пастор и учитель, менявшиеся каждые 5 или 7 лет, приезжали из Германии или Голландии. В свою очередь, общины нуждались в русских переводчиках и посредниках для торговли и нанимали знающих русскую грамоту молодых людей, обучая их немецкому, голландскому или английскому языкам и основам бухгалтерии (см.: Шперк 1905; много материалов по истории иностранных общин в Архангельске содержится в сборнике: Архангельск 1997). Даже среди архангелогородских купцов, приверженцев старой веры, находились те, кто отдавал детей в такое обучение, так как оно открывало серьезные коммерческие перспективы. Крестинин в своей книге «Краткая история о городе Архангельском» (1792) даже приводит пример отправки купеческих детей на обучение в Голландию (Крестинин 2007: 289).

Необходимо отметить, что родители Крестинина и Фомина были не последними людьми Архангелогородского посада. По свидетельству Крестинина, его отец произошел «из бедных сирот Холмогорского посада в первостатейные купцы и в главные по Архангелогородскому посаду службы» (Крестинин 2007: 280), что же касается старшего Фомина, то он отличался большой гражданской активностью и его Крестинин неизменно называет «защитником законной гражданской вольности» (Крестинин 2007: 267–268). Таким образом, можно предположить, что семьи Крестинина и Фомина воспользовались теми возможностями получения для детей образования, которые предоставляла им специфическая культурная и образовательная среда Архангельска и окрестностей.

Свидетельством тесных контактов Фомина с иностранной общиной, возможно возникших еще в юности, является его участие в деятельности двух архангелогородских масонских лож (Серков 2001: 838, 943). Среди 31 члена ложи «Св. Екатерины» (1766–1787, с 1775 г. – «Св. Екатерины трех подпор»), существовавшей в рамках шведско-берлинской системы и работавшей на немецком языке, было лишь шесть масонов с русскими фамилиями, в том числе Фомин. Еще два члена ложи, Василий Нарышкин и Алексей Свешников, вместе с Фоминым и Крестининым участвовали в создании в 1759 г. «Общества для исторических исследований», которое ставило целью изучение местной старины по архивным документам. Кроме того, в ложу входил еще младший брат Алексея Свешникова, Андрей. Список второй ложи 1787 г., «Северной звезды», сформированной после распада «Св. Екатерины», некоторые члены которой перешли в союз Провинциальной ложи И. П.

Елагина, содержит всего девять фамилий, русских из них только две, и одна из них – Фомин, причем уже в качестве члена-основателя.

Получив неплохое образование и дополнив его самообразованием, и Крестинин, и Фомин активно участвовали в общественной жизни не только своего города или наместничества, но и страны. Они охотно и с энтузиазмом откликались на инициативы центральной власти и постоянно, добровольно и безвозмездно занимали те или иные выборные должности, не оставляя при этом своей непосредственной службы в случае Крестинина и занятий коммерцией в случае Фомина. Оба они участвовали в написании наказа архангелогородскому депутату Комиссии по составлению нового уложения в 1767 г. В 1780–1785 гг. вместе заседали в совестном суде, Крестинин от мещан, Фомин – от купцов. Фомин в 1767 г. занимался организацией книжной торговли (Долгова 1985). Крестинин с 1777 г. был одним из учредителей сиротского дома. После открытия народного училища Фомин в течение десяти лет был его директором (1785–1796 гг.), а Крестинин в те же годы входил в число попечителей. Кроме того, Фомин был публичным нотариусом и гласным Городской Думы, Крестинин – посадским старшиной и т. д. Даже половины этих сведений было бы достаточно, чтобы показать гражданскую активность этих людей, постоянно стремившихся воплотить и даже возглавить административные реформы, исходившие из центра и непосредственно от императрицы.

Без преувеличения можно сказать, что ни одно из сочинений Крестинина, кроме краткой заметки о морошковом квасе, не обходится без ссылок на екатерининский «Наказ Уложенной комиссии» и без восхваления мудрого правления самой Екатерины II. Следующим по частоте упоминания российским императором является Петр I, также импонировавший Крестинину своей реформаторской страстью. Нельзя не отметить, что в правление обоих этих монархов Архангельск получил значительные торговые привилегии.

История Архангельска в изложении Крестинина – это история «героической» борьбы «гражданского общества» с различными злоупотреблениями местной власти. Прежде всего, речь идет о коррупции власти, ее сращивании с «капиталистами» и монополизации торговли (Крестинин 2007: 251). Эта борьба закончилась для Крестинина печально: в 1794 г. он принял участие в составлении «Хронологической записки о взыскании с мещанского общества подушной недоимки», в которой были допущены «дерзкие изречения» (ГААО. Л. 106 об.). В 1795 г. Крестинин был арестован и скоропалительно приговорен к телесному наказанию с последующей высылкой в Иркутск. Вскоре приговор был отменен, а Крестинин, наряду с городскими старшинами, признан невиновным, но еще до исполнения наказания, он, «содержась долговременно под стражею в одном месте с важными преступниками, окончил там дни жизни своей» (ГААО. Л. 120 об.).

Одной из главных проблем «союза утесненных сограждан» Крестинин объявлял проблему невежества и необразованности представителей местной власти. Более того, все их пороки и злоупотребления он рассматривал как следствие такого невежества. Связь между материальной «скудостью» архангелогородцев и отсутствием просвещения постоянно подчеркивается Крестининым во всех его текстах, идет ли речь о родовспоможении или о китобойном промысле. В двух своих статьях, напечатанных в «Новых ежемесячных сочинениях», он подробно и с цифрами сравнивает состояние образования в Архангельске и в Норвегии, делая вывод о прямой зависимости малых успехов российских промышленников от их непросвещенности и подчеркивая, что промысловые преимущества норвежцев обусловлены развитием начального образования (Крестинин, 1792: 30–32). Но Крестинин все же надеется, что «со временем, когда любовь к наукам в мезенских гражданах распространится, надлежит ожидать во всем добрые перемены, особливо же в мореплавании и торговле» (Крестинин, 1789: 66).

В целом, образование – один из главных предметов заботы Крестинина и Фомина. Еще в 1764 г. Крестинин отправил в Сенат «Проект учреждения гражданской гимназии в городе Архангельске» и «План всеобщего обучения посредством открытия малых школ для обучения всякого чина людей обоего пола» (опубликованы: Чекунова 2002, 2007; впервые на эти проекты обратил внимание А. А. Кизеветтер: Кизеветтер, 1912). В этих проектах, а также в статьях «Историческое известие о нравственном воспитании детей у двинских жителей» и «О употреблении над детьми мужского пола власти родительской и власти учительской...», посвященных этнографической характеристике методов воспитания среди «двинян», к которым он относится весьма критически, особенно осуждая «крушение ребер» и «коленипреклонение», Крестинин ратует за всеобщее начальное образование, включая женское и инородческое (Крестинин 2007: 121–141, 180–188). В свою очередь, Фомин посвятил принципам специального коммерческого образования для будущих купцов «Письмо к приятелю с приложением описания о купеческом звании вообще и о принадлежащих купцам навыках» (Фомин 1788). Он же крайне негативно отзывался об уровне образованности соловецких монахов:

...скажете, что по свободности монашеской жизни долженствует в монастыре пребывать ученость или по крайней мере ее вкус. Я вам отвечу фигурально: суровость соседствующего к полярному поясу морского воздуха всегда ее отгоняла (Фомин 1797: 185).

Зато Фомин с гордостью пишет об успехах учеников народного училища в «Описании Белого моря» (Фомин 1797: 188).

Одним из показателей уровня образования общества Крестинин считал знание своей истории, которое, во-первых, есть уважение к предкам, а во-вторых, стремление к истине, являющееся одним из условий существования гражданина:

Историк в деле своем должен быть справедлив и мужествен, чужд похлебства и мщения, дабы истину, где должно открыть, не таить, и дабы справедливость лжею, аки мраком свет, не затмевать (Крестинин 2007: 132).

В 1768 г. группа горожан Архангельска, при участии Крестинина и Фомина, обратилась к губернатору Головнину за поддержкой созданного ими исторического общества или, как его называет Крестинин, «клеветства». Крестинин в «Истории Архангельска» отметил в хронологической записи от мая 1768: «Городское историческое клеветство письменно просит о покровительстве губернатора Головцына, но без успеха» (Крестинин 2007: 269; письмо приводится полностью там же: 339–342). Несмотря на определенные достижения в деле разыскания древних документов, доступ к городским архивам, находившимся к тому же в плачевном состоянии, у членов общества был ограничен и, не получив поддержки от власти, в том же году общество перестало существовать.

Но Крестинин и Фомин не оставили своих научных трудов, и серьезным стимулом к продолжению этой деятельности стало их знакомство с академиком И. И. Лепехиным и тогда еще студентом Н. Я. Озерецковским, посетившими Архангельск в 1771–1772 гг. в составе экспедиции. С этого момента началось сотрудничество Крестинина и Фомина с Академией наук, которое привело к их избранию членами-корреспондентами в 1786 и 1795 гг. (другие участники клеветства не оставили после себя напечатанных трудов). Крестинин написал почти в два раза больше Фомина, но их труды опять обнаруживают тематическую близость. Прежде всего это географические, этнографические и экономические описания региона. Крестинин составил описание Архангельска, Холмогор (Крестинин 2007: 142–179) и Новой земли (Крестинин 1787, 1788), Фомин – Белого моря и Соловецких островов (Фомин 1797). Крестинин написал несколько статей о самоедах, то есть ненцах (Крестинин 1786), Фомин – о морских промыслах коренного населения (Фомин 1788–1791). Вероятно, именно такой материал в первую очередь интересовал Академию наук. После публикации в «Новых ежемесячных сочинениях» Лепехин включил их в 4 том своих «Дневных записок путешествия <...> по разным провинциям Российского государства» (Лепехин 1805: 123–270, 304–370), назвав в примечании Крестинина и Фомина своими «истинными друзьями» (Лепехин 1805: 122)¹.

Крестинину также принадлежит замечательный образец исследования, которое сейчас мы бы назвали микроисторическим. Это история куростровского крестьянского рода Вахониных-Негодяевых, составленная по

¹ Возможно это сделал Озерецковский, так как последний том записок Лепехина был составлен Озерецковским уже после смерти и Крестинина, и Лепехина, по записям последнего.

архивным документам, сохранившимся в этой семье и озаглавленная им «Исторический опыт о сельском старинном домостроительстве двинского народа в севере» (Крестинин 2007: 78–120). Среди причин, которые побудили его написать эту книгу, Крестинин называет стремление «открыть, в пользу моих сограждан, старинные общего двинского домостроительства недостатки, бывшие в прежние веки, наполненные грубостью и скудостью» (Крестинин 2007: 82). Он призывает изучать историю своей земли, чтобы извлечь уроки как из положительных, так и из отрицательных примеров прошлого.

Следует отметить, что в перечисленных работах авторов отличает стремление к научной строгости и подчеркнутый рационализм. В частности, это обстоятельство отмечено исследователями в отношении оценки Крестининым фольклорного материала – любому явлению, описанному в сказках и бывальщинах, он стремится дать рациональное объяснение. Так, в леших, по его мнению, в сказках превратились «древняне и вятчи», воровавшие себе жен у соседних племен и т. д. (Крестинин 2007: 127–132). Фомин, при описании Соловецкого монастыря последовательно опровергает все, что кажется ему суеверием, например, представление о неприступности монастырских стен и нерукотворности строений монастыря, иронизируя над тем, что на Соловках «по здешнему обыкновению все приписывается чудотворениям» (Фомин 1797: 167). Крестинин обрушивается с критикой на «щерковников прежних веков», которые, будучи «лишенными просвещенного науками разума», «сильно враждовали против словесных наук, философии и математики», и выступает в защиту немецкой учености:

В XVII веке <...> показали наши первосвященники жестокую свою против германцев ненависть за математические их науки, причисленные по рассуждению тогдашнего духовенства к волхвованию (Крестинин 2007: 138).

Антиклерикализм Фомина при описании Соловецкого монастыря еще более последователен и всячески подчеркивается. Он сравнивает себя с исследователем «неизвестного японского царства» (Фомин 1797: 106), и действительно, его описание больше похоже на характеристику иноверческого культового объекта. В частности, он избегает слово «вера» и употребляет только «религия», монастыри называет «религиозными памятниками», а в конце повествования признается, что хотя и называл себя паломником, как это принято при визитах на Соловки, но целью его было отнюдь не паломничество, а морская прогулка и посещение знакомых с детства мест (Фомин 1797: 195). При этом Фомин настаивает на существовании «видимой и осязательной нити разума», которую «наш премудрый архитектор положил во основание великого своего здания» (Фомин 1797: 47).

Таким образом, Крестинин и Фомин предстают перед нами (и обычно представляются так в краеведческой и научно-популярной литературе) как провинциальные просветители и первопроходцы, сформированные своей

средой, но впитавшие и даже с избыточным рвением воплощавшие в своем творчестве все достижения эпохи Просвещения, в числе которых рационализм, антиклерикализм и естественнонаучный подход, выражавшийся, в частности, в бережном отношении к источникам их научных разысканий. Но язык, которым они писали свои научные труды, обращает на себя внимание своей архаичностью, а анализ нескольких статей, посвященных лингвистическим проблемам, показывает, что эта позиция была не случайной, а сознательной.

Крестинин, который более Фомина был склонен к историческим разысканиям, распространял их и на лингвистику. Опираясь на уже устаревшие к тому времени этимологические опыты В. К. Тредиаковского, в частности, на его рассуждения о происхождении слова «чудь» от «чуждый», Крестинин предлагает целый ряд этимологий, отчасти позаимствованных из разных источников: мурманы (жители Кольского полуострова) – норманны, половцы – ловцы, те, кто берет в плен, печенеги – жители пещер и берегов Печоры, самоеды – сыроеды, мыт – мост, перевоз, гридин – городить, житель города (Крестинин 1787, XVIII: 32, 40; Крестинин, 1787, XVII: 5; Крестинин, 1787, XVI: 56–60). Нельзя сказать, что эти догадки всегда бессмысленны, но в них нет никакой лингвистической системы, в отличие от этимологий Тредиаковского². Подвергая критике как источники, в частности «Повесть временных лет», так и труды историков, в том числе М. В. Ломоносова, которого Крестинин неизменно именуется полным чином «г. статский советник и профессор» (Крестинин, 2007: 98, 143–144), и отыскивая следы «славенорусских речений» в других языках, Крестинин строит на этом историческую концепцию «обладания полунощными чудскими народами» в древние времена, подготовившего «первоначальное самодержавство в России Великого князя Рюрика», но и здесь отмечает бедственное состояние «умоначертания российского народа, не знающего наук и художеств» (Крестинин 2007: 147, 153). Попутно Крестинин обвиняет Византию в недобросовестном выполнении своих цивилизаторских обязательств:

Греки одолжили наш народ введением в Россию христианства. Словесные науки, особливо же из математических первоначальные арифметику и геометрию, яко пренужные во время мира и войны звания во всяком гражданском обществе, могли бы греки сделать в России знаемыми и употребительными науками прежде падения их царства, к чему обязывало их единоверие, соседство, торговля и всегдашнее обращение с россиянами по делам, до управления церкви касающимся. <...> Но видно политика их, гордостью и завистью движимая и питаемая, сие благодеяние россиянам показать запретила (Крестинин 2007: 153).

2 О лингвистической концепции Тредиаковского см.: (Клубков, 2011: 38–53).

Язык произведений самого Крестинин тяготеет к употреблению архаизмов, сложных слов (образованных сложением) и окказионализмов, а также к злоупотреблению ими. Он использует такие слова, как «вознепщевати», «воспящати» или «образословие» в значении стиля вообще: «канцелярское образословие», «бывшее в тогдашние времена образословие» (Крестинин 1792: 29, 37). Фомин также активно употребляет слова в окказиональных значениях: в них для него актуализировалась внутренняя семантика, которую он, видимо, считал исконной, например: «первородное сочинение» в значении ‘первое в своем роде’, «исчадие» – ‘плод труда, произведение’, «краеграничие» – ‘уровень воды, т. е. граница ее края’, «чиносостояние» – ‘сословие’, «выродочные названия» – ‘утратившие свою родовую принадлежность к определенному языку, то есть транскрибированные’, «неприкосновенным мимоходом» – ‘не затрагивая, не касаясь’ (здесь речь идет о светском авторе, который не должен писать о церковных вопросах) и т. д. (Фомин 1797: 2, 72, 16, 115).

Свою позицию в языковых вопросах Фомин изложил в статье 1787 г. «Письмо к любителям российского языка»: «Издавна размышляя я о приискании коренных или первообразных слов, породивших многочисленные нынешнего Российского языка речения: но стремление любопытства моего оставлялось всегда на меже непроницаемой мрачности, в коей стези к дальнейшему течению познания вовсе исчезали» (Фомин 1787: 74). Далее Фомин призывает обратиться к исконному состоянию русского языка, испорченного иноземными влияниями и искаженного светским регистром общения, но сохранившегося в диалектах, в частности, северных. Включение диалектной лексики, по мнению Фомина, исторически оправдано и позволило бы естественным образом расширить словарный запас:

На сем основании расширение его проистекало бы не из насильственных ему прихотей, но из естества самого языка: следовательно с природными ему живностями, нежностями, тенями, остротами, важностию, величественностию и прочими свойственными природе его красотами (Фомин 1787: 75).

В конце статьи приводится небольшой словарь «двинских речений». В него, в том числе, включены общеупотребительные слова, которым Фомин предлагает вернуть исконное значение, например, слово «говеть» – так как «прямый древний смысл сего глагола *быть почтительну*» (Фомин 1787: 83).

Возможно именно языковая позиция Фомина обусловила некоторые охранительные тенденции в его рассуждениях: в первой главе «Описания Белого моря» Фомин на двух страницах пишет о «выродочном смраде чужеземных умовредностей» и «враждебной политике упавшей ныне в гнусность нации, которая по завистливой своей системе наслала к нам большие станицы настроенных невежд, под коварным названием учителей и образователей юных сердец», в примечаниях прямо обвиняя «Министерию

кардинала Флери при Людовике XV» (Фомин 1797: 4–5, 8). Не случайно Лепехин в отзыве на это сочинение Фомина для Академической конференции отметил, что

...г. Фомин нередко вдавался в такие рассуждения, о коих он достаточного не имел познания, есть отважные выражения, кои духовное и светское правительство может быть сочтено огорчительными, самый слог инде некстати употребленной учености требует осмотрительного поправления (Лепехин 1795: 4–4 об.).

При этом сам Фомин утверждал, что избежал влияния «французских обманщиков, учителей ветренности и расстройности мыслей», которые заменил трудолюбием, «а сие дарует свойственную ему простоту изъяснения» (Фомин 1797: 7–8). Здесь стоит отметить оценку писательского таланта Фомина, данную Крестининым, который назвал своего друга «лучший нынешнего времени в Архангелогородском посаде писец в прозе и стихах» (Крестинин 2007: 214).

Подводя итог, следует отметить, что как активные и прогрессивные общественные деятели, Крестинин и Фомин были именно теми людьми, на которых во второй половине XVIII в. опиралась центральная власть при проведении реформы провинциального управления. Но если в области региональных разысканий, основанных на местном материале и носящих описательный характер, Крестинин и Фомин демонстрируют довольно высокий уровень научной работы, во многом новаторский для своего времени, то при обращении к макроуровню, к научной проблематике, требующей обобщений и более широкого охвата материала, они оказываются в научном контексте пятидесятилетней давности и обнаруживают архаичные представления, отражающиеся, в частности, в языке. Совмещение этих обстоятельств представляется характерным и даже типичным для провинциальных деятелей культуры второй половины XVIII века.

Литература

- Альтшуллер 2014 – *Альтшуллер М.* Николай Семенович Смирнов (Судьба крепостного интеллигента) // Альтшуллер М. В тени Державина: Литературные портреты. СПб., 2014. С. 173–224.
- Архангельск 1997 – Архангельск в XVIII веке. СПб., 1997.
- Долгова 1985 – *Долгова С.Р.* Историк и распространитель книг А. И. Фомин // Книга в России середины XIX в. Л., 1985.
- ГААО – Журналы заседаний уголовного и гражданского суда // Государственный архив Архангельской области. Ф. 68. Оп. 13 Д. 3.

- Иванов 1916а – *Иванов А. В. В. Крестинин как писатель // Наша старина. 1916. № 12. С. 930–936.*
- Иванов 1916б – *Иванов А. В. В. Крестинин – основатель первого частного исторического общества // Наша старина. 1916. № 11. С. 775–781.*
- История литературы Урала 2012 – *История литературы Урала. Конец XIV – XVIII в. М., 2012.*
- Квашнина 2001 – *Квашнина Л. Н. Идея взаимосвязи общего образования и религиозно-нравственного воспитания в истории отечественной педагогической мысли XVIII–XX веков // Вестник Поморского университета. Серия: Физиологические и психолого-педагогические науки. 2001. № 3. С. 70–77.*
- Кизеветтер 1912 – *Кизеветтер А. А. Школьные вопросы нашего времени в документах XVIII века // Кизеветтер А. А. Исторические очерки. М., 1912. С. 2–115.*
- Клубков 2011 – *Клубков П. А. Формирование петербургской традиции лингвистической русистики (XVIII – начало XIX в.). СПб., 2011.*
- Крестинин, 1786 – *Крестинин В. В. Рассуждение о начале и происхождении самоедов, обитающих в архангелогородском наместничестве; Краткое географическое известие о земле самоедской и о состоянии самоедов, обитающих в архангелогородском наместничестве // Новые ежемесячные сочинения. 1786. Ч. II. Август. С. 1–58.*
- Крестинин, 1787, XVI – *Крестинин В. В. Толкование на древнее в российском языке речение: гридин // Новые ежемесячные сочинения. 1787. Ч. XVI. Октябрь. С. 56–60.*
- Крестинин, 1787, XVII – *Крестинин В. В. Историческое известие о нравственном воспитании детей у двинских жителей // Новые ежемесячные сочинения. 1787. Ч. XVII. Ноябрь. С. 3–12.*
- Крестинин, 1787, XVIII – *Крестинин В. В. Продолжение исторического известия о нравственном воспитании детей у двинских жителей // Новые ежемесячные сочинения. 1787. Ч. XVIII. Декабрь. С. 20–49.*
- Крестинин 1788 – *Крестинин В. В. Географическое известие о Новой Земле полуночного края // Новые ежемесячные сочинения. 1788. Ч. XIX. Январь. С. 3–46.*
- Крестинин 1789 – *Крестинин В. В. Прибавление первое к географическому известию о Новой земле полуночного края; Прибавление второе к географическому известию о Новой земле полуночного края // Новые ежемесячные сочинения. 1789. Ч. XXXI. С. 3–78.*
- Крестинин 1792 – *Письмо г. Крестинина, Императорской Санкт-Петербургской Академии наук корреспондента к члену оной Академии, надворному советнику Николаю Яковлевичу Озерецковскому // Новые ежемесячные сочинения. 1792. Ч. LXVII. С. 25–42.*
- Крестинин 2007 – *Василий Васильевич Крестинин. Труды. Творческая биография. Библиография / сост., науч. ред. А. А. Куратов, Е. И. Тропичева. Архангельск, 2007.*
- Куратов 2007 – *Куратов А. А. Архангельский историк Василий Крестинин // Василий Васильевич Крестинин. Труды. Творческая биография. Библиография. Архангельск, 2007. С. 8–26.*
- Лазарчук 1999 – *Лазарчук Р. М. Литературная и театральная Вологда 1770–1800-х годов. Вологда, 1999.*
- Лепехин 1795 – *Лепехин И. И. Ученому собранию Императорской Академии наук от академика Ивана Лепехина донесение // СПбФ АРАН. Ф. 1. Оп. 2 – 1795, № 7. Протокольные бумаги. Параграф 131–144. Л. 4–4 об.*

- Лепехин 1805 – *Лепехин И. И.* Дневные записки путешествия доктора и Академии наук адъюнкта Ивана Лепехина по разным провинциям Российского государства 1768 и 1769 года. Ч. 4. СПб., 1805.
- Моисеева 1999 – *Моисеева Г. Н.* Крестинин В. В. // Словарь русских писателей XVIII века. Вып. 2 (К – П). СПб., 1999. С. 146–147.
- Морозов 2010 – *Морозов А. А.* Фомин А. И. // Словарь русских писателей XVIII века. Вып. 3 (Р – Я). СПб., 2010. С. 304–305.
- Огородников 1910 – *Огородников С. Ф.* А. И. Фомин // Известия Архангельского Общества изучения русского Севера: (Журнал изучения жизни Северного края). 1910. Т. 2. № 3. С. 18–29.
- Рудаков 1895 – *Рудаков В.* Василий Васильевич Крестинин // Журнал Министерства народного просвещения. 1895. Май. Ч. 299. С. 219–225.
- Серков 2001 – *Серков А. И.* Русское масонство. 1731–2000. Энциклопедический словарь. М., 2001.
- Смягликова 2007 – *Смягликова Е. А.* Развитие педагогической мысли на Архангельском Севере во второй половине XVIII века / Дисс. ... канд. пед. наук. Архангельск, 2007.
- Федоровская 1987 – *Федоровская Л. А.* «Азбук мусикийского пения» из книг А. Фомина // Книга в России XVI – сер. XIX в.: Книгораспространение, библиотеки, читатель. Сб. науч. трудов. Л., 1987. С. 179–181.
- Фомин 1787 – *Фомин А. И.* Письмо к любителям российского языка // Новые ежемесячные сочинения. 1787. Ч. 11. Май. С. 74–88.
- Фомин 1788–1791 – *Фомин А. И.* Опыт исторический о морских зверях и рыбах, промышляемых Архангелогородской губернии жителями в Белом море, Северном и Ледовитом океанах, с описанием образа тех промыслов // Новые ежемесячные сочинения. 1788. Ч. XXV. Июль. С. 24–61; 1790. Ч. XLVIII. Июнь. С. 3–35, Ч. XLIX. Июль. С. 57–62; 1791. Ч. LX. Июнь. С. 39–53, Ч. LXI. Июль. С. 3–16.
- Фомин 1788 – *Фомин А. И.* Письмо к приятелю с приложением описания о купеческом звании вообще и о принадлежащих купцам навыках // Новые ежемесячные сочинения. 1788. Ч. 24. Июнь. С. 3–34.
- Фомин 1797 – *Фомин А. И.* Описание Белого моря, с его берегами и островами вообще; также частное описание островной каменной гряды, к коей принадлежат Соловки, и топография Соловецкого монастыря, с его островами; с приобщением морского путешествия в 1789 году в оный монастырь, представленное в письмах СПб., 1797.
- Чекунова 2003 – *Чекунова А. Е.* Проекты В. В. Крестинина о школьном образовании в России // Археографический ежегодник за 2003 год. М., 2004. С. 350–364.
- Чекунова 2007 – *Чекунова А. Е.* В. В. Крестинин и его проект создания «малых» школ // Вопросы истории. 2007 № 7. С. 121–129.
- Шперк 1905 – *Шперк Ф. Ф.* Краткий очерк народного образования в г. Архангельске. Архангельск, 1905.

Федор Эмин как родоначальник массовой литературы в России: стратегии творческого поведения

Т. Е. Автухович (Гродно)

Проблема, заявленная в названии статьи, предполагает наличие предваряющего комментария, прежде всего, в отношении понятий «низовая» и «массовая» литература и применимости понятия «массовая литература» к произведениям Ф. Эмина. Дискуссионность проблемы обусловлена рядом факторов. Во-первых, общепринятым является представление о том, что собственно явление массовой культуры и массовой литературы как ее важнейшей составляющей формируется только на рубеже XIX–XX вв., когда в результате «сложных социальных (усиление миграции, доминирование городской культуры, демократизация и т. п.), научно-технических (изобретение новых форм коммуникации) процессов формируется феномен массового общества, общества масс». При этом «под массой понимается безличное скопление атомизированных людей, связанных между собой внешними и чисто формальными узами» (Литовская 2009: 11). Соответственно, спорными оказываются вопросы о том, можно ли относить к массовой литературе произведения романной прозы второй половины XVIII века, которые в литературоведческой традиции обычно именуется «низовой» литературой, и есть ли основания говорить о «массе» в применении к представителям народных низов данного периода. Во многом поэтому в употреблении понятий «массовая» и «низовая» литература сегодня нет единства: они используются либо как синонимические (Литовская 2009: 8, 15), либо как тождественные, хотя и соотнесенные с разными эстетическими теориями и эпохами (Хализев 1999: 127–132), либо как обозначающие несходные, хотя и близкие по своему социокультурному значению и функции в литературном процессе, явления (Лотман 1993: 380). Как способ уйти от слишком жесткого определения, которое привязывает данный феномен к определенному периоду, лишая, таким образом, исторических корней и истоков, а также носит излишне социологизированный и оценочный характер, можно рассматривать использование в европейской литературоведческой традиции терминов «популярная», «тривиальная» литература, а также «паралитература».

Во-вторых, собственно в применении к романной прозе второй половины XVIII века предложена внутрижанровая типология, согласно которой произведения Ф. Эмина представляют «высокую» линию в истории русского романа данного периода в противоположность «низовой» линии, представленной книгами М. Чулкова, а также документальной прозе

М. Комарова и роману-сказке М. Попова (Калашникова 2013). При таком подходе, как может показаться, романная проза XVIII века рассматривается вне парадигмы литературных иерархий, представленной оппозициями «высокая» / «низкая» («классика» / «беллетристика» / «массовая литература») литература, поскольку фигурирует как предыстория развития романа, как самоценный эпизод развития жанра. Однако в результате соотношение понятий «массовая» и «низкая» литература становится еще более невнятным: внутри подразумеваемого по отношению к роману XVIII века, который при своем возникновении противостоял «высокой» («элитарной») литературе классицизма, понятия «низкая» («массовая») литература¹ осуществляется дифференциация с помощью той же пары понятий «высокий» / «низкий». Соответственно в контексте иерархичности романной прозы XVIII века возникает вопрос о статусе произведений Ф. Эмина: отнести их к беллетристике (что вытекает из предложенной О. Л. Калашниковой типологии) или к массовой литературе.

Данные проблемы лишь на первый взгляд кажутся схоластическими, на самом деле от их решения зависит как понимание сущности явления, его истории и функций в литературном процессе, так и способ анализа, а также оценка роли и места творчества писателей, его представляющих, в литературном процессе. Достигнутое в применении к массовой литературе XIX–XX вв. представление о значимости художественных поисков и открытий писателей второго и третьего ряда для творчества писателей-классиков не вполне характерно для историков русской литературы XVIII века², как,

1 На это указывает В. Е. Хализев, говоря о том, что «представление о массовой литературе как о литературном “низе”» восходит «к классицистически ориентированным теориям: к нормативным поэтикам, которые резко противопоставляли друг другу жанры высокие, серьезные, канонические и низкие, смеховые, *неканонические*» (Хализев 1999: 127). Стоило бы уточнить только, что теоретики классицизма вообще не рассматривали романную прозу в поэтике, хотя именно она составляет основной массив массовой литературы.

2 Так, В. Д. Рак, выявив очередной источник (на иные источники указывали М. Феррацци, М. Фраанье, М. Ди Сальво) романа Ф. Эмина «Непостоянная фортуна, или Похождение Мирамонда», не без иронии пишет: «Подробный анализ всех бесчисленных разнообразных компиляторских и авторских изменений <...> обогатит и расширит представление об идейных позициях и творческой манере выдающегося русского литератора-компилятора, которого каждое новое посвященное ему исследование поднимает все выше и выше с малозначимого места, отводившегося ему ранее в литературном процессе 1760-х гг.» (Рак 2004: 102). Речь, однако, нужно вести не только об источниках заимствования у массового писателя и не столько о его месте в литературной иерархии, сколько, прежде всего, о функциях, которые выполняет массовая литература в литературном процессе, о методах работы и способах воздействия на массового читателя. Еще в 1922 г. А. И. Белецкий, отмечая, что круг чтения рядового читателя XVIII века определяли вовсе не произведения Ломоносова, Сумарокова, Хераскова и Державина, а комедии, романы и фацеции, указывал, что именно популярная литература, подобно «подпочвенным водам», сохраняя традиции, могла

впрочем, и для тех исследователей, которые безусловный приоритет отдают «высокой» (элитарной) литературе, определяющей национальный канон³.

В своей статье мы поддерживаем ту точку зрения, согласно которой, во-первых, массовая литература как противовес высокой литературе присутствует в литературном процессе всегда и в этом отношении романная проза второй половины XVIII века представляет собой один из этапов ее истории; во-вторых, массовая литература, как правило, особенно заметно проявляет себя в переходные эпохи общественного и культурного развития, что обусловлено ее компенсаторной (эскапистской) функцией, с одной стороны, и функцией адаптации высокой литературы (компрессии предшествующей традиции) и в то же время обнаружения новых героев, новых конфликтов и новых художественных приемов, с другой. Отличаясь в проблемно-тематическом отношении, приемами поэтики, которые всегда исторически обусловлены, массовая литература в то же время использует типологически сходные механизмы воздействия на читателя, что позволяет ей выполнить свои функции – как социокультурные, так и собственно художественные. Именно эти соображения и позволяют считать Федора Эмина родоначальником массовой литературы в России. Попробуем доказать данный тезис, проанализировав творческие стратегии писателя, понимая их как взаимодействие внутри триады автор – текст – читатель.

Федора Эмина, говоря современным языком, можно назвать создателем самого успешного во второй половине XVIII века писательского проекта. Его авторская стратегия – в данном случае имеется в виду ее поведенческий аспект – задолго до появления PR-технологий строится по законам привлечения внимания читателей, прежде всего, к личности писателя и перипетиям его судьбы. Как известно, Эмину принадлежат четыре противоречащих друг другу варианта биографии, в которых он «весьма свободно, по обстоятельствам, варьировал свои рассказы» (Степанов 2010: 445); намеки на автобиографичность сообщаемых сведений присутствуют в большинстве его романов (в предисловии к первой книге романа «Непостоянная фортуна, или Приключение Мирамонда», например, он указывает: «...сия книжица истинные Мирамондовы приключения и мое несчастное похождение по себе заключает» (Эмин 1781: 1, 9)); экзотический для русских людей потенциал собственной жизни он эксплуатировал и во время посещения светских салонов

оказаться «главной движущей силой в следующую историческую эпоху». См.: (Белецкий 1989: 116–117).

3 Такая интенция характерна для В. Е. Хализева, который, отдав должное точке зрения американского исследователя Дж. Кавелти, настаивающего на социокультурной функции «формульной» (массовой) литературы (Кавелти 1996), тем не менее, характеризует распространение массовой литературы как проявление кризиса литературы в век потребления и ее измельчания. Это типично элитаристская позиция, согласно которой массовая литература – низкопробное «чтиво», не имеющее права не только на изучение, но и на существование.

в Петербурге, и в рекламных сообщениях о поступлении в продажу первой книги «Мирамондова похождения», где утверждалось, что «сочинитель описывает разные свои приключения и многих азиатских и американских земель обыкновения» (Санктпетербургские ведомости 6 июня 1763. См.: Бешенковский 1978: 195); облик авантюриста, объехавшего несколько континентов, проявившего себя в разных областях деятельности, дополнялся указанием на владение им несколькими языками, что для тогдашней России было большой редкостью, а также утверждением, что русский язык он быстро выучил без особых усилий настолько хорошо, что сразу начал писать на этом языке романы.

Создание писательского автомифа, игра с читателем в пространстве между вымыслом и реальностью – характерные приемы продвижения на книжном рынке. В этом контексте иной оттенок приобретает и достаточно скандальная литературная позиция Эмина, который вел постоянную полемику с многочисленными противниками, в качестве которых выступали наиболее именитые и авторитетные для читателей современники – властитель дум всей Европы Вольтер, А. П. Сумароков, М. В. Ломоносов, М. М. Херасков, В. П. Петров и др.: не исключая искренности сатирических выпадов Эмина, нельзя не признать, что именно острота намеков и околотитулярной борьбы (в сатире на Сумарокова, например, Эмин использовал и факты личной жизни писателя) вызывает повышенный интерес публики, падкой на сенсации, к их автору и является способом повышения его известности. Как элемент рекламного маркетинга можно расценивать и авторские указания на переводной характер некоторых произведений: так, роман «Любовный вертоград, или Непреоборимое постоянство Камбера и Арисены» подается им как перевод с португальского, а «Горестная любовь маркиза де Толедо» как перевод «с гишпанского», между тем конкретные источники данных книг пока не выявлены. Показательно также интригующее читателя сообщение автора в предисловии к «Любовному вертограду» о том, что он, будучи в Португалии, выпросил у одного дворянина «два манускрипта» – две неизданные рукописи на португальском и испанском языках, именно эти произведения он издает как переводы. В исследованиях по массовой литературе XX века такие приемы квалифицируются как маркетинговый ход (Черняк 2005: 102–107).

У массового писателя установка на достижение успеха всегда имеет материальную основу: не желание сказать новое слово о мире, а получение гонорара является стимулом для писательского творчества и определяет как авторскую стратегию, так и отношение к потенциальному читателю. Эмин, «авантюрист и делец, Чичиков русской литературы XVIII века» (Гуковский 2003: 182), на литературу «смотрел как на выгодную отрасль промышленности» (Гуковский 2003: 183) и потому просчитывал свою стратегию в соответствии с читательскими интересами и уровнем читательского кругозора, четко определив свою адресную аудиторию.

Так, уже в предисловии к первому изданному им роману «Любовный вертоград, или Непреоборимое постоянство Камбера и Арисены» он констатировал, что «до чтения» философских и физических сочинений «редко кто охоту имеет» (Эмин 1763: нenum.), чем объяснил свое обращение к любовному сюжету; здесь же поместил рассуждение о том, что талантливые сочинители обычно бедны и потому не имеют возможности издать свои произведения, напротив, те, у кого есть деньги, «не всегда имеют время упражняться в сочинениях». Тот же мотив звучит и в предисловии к «Непостоянной фортуне»: признавшись, что только материальные затруднения заставили его взяться за переводы и сочинение романов (ссылки на материальные затруднения в его сочинениях постоянны), он скрупулезно охарактеризовал «читательские ожидания» своих современников:

Ныне общество как ребят игрушками и баснями к настоящему знанию приветствовать надлежит. Ибо в нынешних веках, если в какой книге басни нет или любовных приключений не будет, то сия за бесполезную почитается, и едва только одним наборщиком с прилежностью прочитана будет (Эмин 1781: 3, 237).

Надежда на материальный успех четко увязывается с выбором темы (любовные приключения) и характера повествования («игрушки и басни», то есть занимательность / игра с читателем и вымысел). В последнем высказывании отчетливо конструируется образ потенциального читателя – человека с невысоким уровнем образованности и духовных запросов, которого нужно привести «к настоящему знанию», опираясь на его небольшой читательский кругозор. В отношении автора к этому читателю соединяются снисходительность и чувство превосходства.

Ставкой на успех, обеспечиваемый расширением читательской аудитории, объясняется и ориентация Эмина на разные категории читателей, которую он постоянно декларирует. Ср. в «Непостоянной фортуне»:

...роман всякого чина и звания людям должен какое-либо принести удовольствие. Мудрые познают из онаго политику отдаленных государств, юношество почерпает нравоучения, женщины чувствуют удовольствие, а низкого состояния люди утешение имеют (Эмин 1781: 2, 270).

В «Письмах Эрнеста и Доравры» типология читателей выстроена по контрасту и включает «строгих добронравия наблюдателей» и, напротив, «очень вольно рассуждающих»; «замужних женщин» и «девиц»; людей «ученых» и «некоторых в романах и в любовных писаниях хороший вкус познающих» (Эмин 1766: 1, нenum.). Как своего рода рекламу от противного можно расценить рассуждения автора о том, что каждой из этих категорий читателей по той или иной причине его роман не понравится, однако, как следует из логики высказывания, именно поэтому каждый читатель найдет в нем что-то в

соответствии со своими запросами. Потому что в романе есть утешение и удовольствие – то, что желает получить от чтения романа потенциальный читатель, и совершенно очевидно, что, прежде всего, это читатель массовый, интересы которого ограничены проблемами частной повседневной жизни; расширение этой аудитории за счет «ученых» и «добронравных» читателей – не более чем риторический комплимент и в то же время обоснование включения в любовные письма героев высказываний на актуальные общественно-политические и экономические темы. Вместе с тем типология читателей соотносится с жанровыми характеристиками романов Эмина, который соединял любовную фабулу с авантюрным сюжетом, познавательность с нравоучением, удовлетворяя, таким образом, желания всех читательских групп внутри аудитории.

Такие метапоэтические включения в текст следует рассматривать не только как полемику с противниками романа, который в 1760-е годы начинал утверждаться в русском культурном пространстве, но и как авторскую саморефлексию, как желание определить свою стратегию в выборе романной поэтики. В то же время в таких рассуждениях можно увидеть и оттенок самооправдания перед теми собратьями по перу, которые подвизались в более авторитетных жанрах, узаконенных поэтикой классицизма и определявших характер литературного процесса в России второй половины XVIII века, и подсознательное ощущение невысокого художественного уровня собственной литературной продукции.

Характерными именно для массовой литературы были темпы и способ работы Эмина. Издав с 1763 по 1769 год 25 книг разных жанров, начиная с нравоучительных сочинений и заканчивая «Российской историей жизни всех древних от самого начала России государей», а также 7 романов и журнал «Адская почта», он продемонстрировал невероятную продуктивность, вызывающую ассоциацию с конвейерным производством. «Ярко выраженный компилятивный характер собственных литературных произведений Ф. А. Эмина и его переводов» (Рак 2004: 80⁴) соответствует установкам массовой литературы, которая ориентирована на следование образцам, воспроизведение канона, пересказ и переделку популярных текстов. Такой тип творчества характерен для «читателей-авторов», которые «чаще всего являются на закате больших литературных и исторических эпох» (Белецкий 1989: 123), то есть в переходное время, когда происходит своего рода «компрессия» достижений уходящей культуры и поиск новых конфликтов, героев, художественного языка.

Вместе с тем, тиражируя «общие места» западноевропейского романа, Эмин чутко улавливал запросы именно русского читателя, специфику социокультурной ситуации в России, что, прежде всего, проявилось в выборе,

4 Здесь же см. ссылки на указанные выше исследования, которые мне известны, но в целях экономии места не приводятся в данной статье.

а затем изменении типа героя. Так, начав с любовно-авантюрного романа, в центре которого стоит герой, преодолевающий все препятствия на жизненном пути (таковы Камбер из романа «Любовный вертоград», маркиз де Толедо из романа «Горестная любовь маркиза де Толедо», Лизарк из «Награжденной постоянности», Мирамонд и Феридат из «Непостоянной фортуны»), Эмин в последнем романе «Письма Эрнеста и Доравры» отказывается от счастливого финала и по существу обращается к противоположному типу – «несчастному» герою, который терпит поражение в борьбе с обстоятельствами. Метаморфозу главного героя в произведениях Эмина можно объяснить по-разному. Если исходить из подражательного характера творчества писателя, можно увидеть в ней результат случайного выбора текстов-образцов, и в таком случае герой «наследуется» из источника, совокупность которых отражает только движение европейского романа от барочного к сентименталистскому типу. Если же признать наличие авторской рефлексии над собственной стратегией, то в выборе героя есть определенная логика. Сам Эмин в предисловии к последнему роману объяснил отсутствие желательного для публики счастливого завершения судеб героев тем, что «такой конец судьбе не понравился» (Эмин 1766: 1, нenum.). Однако ссылка на «судьбу» в данном случае выступает как эвфемизм, за которым скрывается жизненная правда именно российской социокультурной ситуации: для России – несмотря на наличие в XVIII веке пассионарных личностей и ярких судеб – герой-победитель не был характерен; перенесенный из западноевропейского в русский контекст этот герой не соответствовал ожиданиям «молчаливого большинства», которое в эпоху реформ не было склонно воодушевляться просветительскими проектами, а в большей степени испытывало страх перед хаосом социальной жизни, перед разрушением консервативного уклада⁵. Возможно, именно соприкосновение с российской реальностью побудило Эмина переориентировать выбор жанра и обратиться к иной литературной традиции.

Немаловажно в данном контексте и то, что типологический герой массовой литературы – обычный человек, как правило, «несчастный» герой (Автухович 2012). В этом отношении появление в последнем романе Эмина героев – обычных людей с их повседневными, прежде всего семейными, заботами свидетельствует и об уточнении стратегии автора именно как писателя,

5 С других позиций рассматривала это несоответствие Екатерина Мечникова, которая, ссылаясь на мнение современников Эмина, писала о том, что Мирамонд у Эмина это «не живой человек, а “сверхчеловек”, не ведающий общечеловеческих слабостей и обладающий всеми героическими свойствами. Ему не от чего очищаться и незачем совершенствоваться. Во всеоружии добродетели и геройства появляется он перед читателем в начале романа и исчезает в конце» (Мечникова 1914: 21). Е. Мечникова указывает на ментальное несоответствие западноевропейского авантюрного героя русскому читателю, который в большей степени был ориентирован на русскую традицию агиографического повествования с его акцентом на духовном совершенствовании.

ориентирующегося на массового читателя, и об осмыслении (скорее, интуитивном) специфики массовой литературы как летописи повседневности. Безусловно, повседневность в последнем романе Эмина предстает, во-первых, в ее житейско-бытовом преломлении, во-вторых, в ее психологическом переживании героями, однако отход автора от изображения авантюрно-героической действительности симптоматичен. Как симптоматично и обращение Эмина – пусть в форме философских трактатов, включенных в повествовательную канву, – к актуальной экономической проблематике. Безусловно, актуальные экономические и политические проблемы современности в романах Эмина рассматриваются по законам массовой литературы, то есть в упрощенном до уровня обыденного сознания виде, и только аранжируют любовную фабулу, которая определяет динамику сюжетного развития. Тем не менее, синтез архетипического авантюрного сюжета или условной мелодраматической истории с актуальным познавательным материалом или общественно-политическим контекстом составляет типологическое свойство именно массовой литературы. Задолго до появления современных теоретических разысканий и практических руководств по написанию «суперромана, которым будут зачитываться миллионы» (Цукерман 1997), Эмин построил свой роман «Непостоянная фортуна, или Похождение Мирамонда» как «экскурсионную программу», включив в него описание быта, нравов, политического устройства Португалии, Англии, Египта, Алжира, а также Лиссабонского землетрясения, мальтийских невольничьих каменоломен, реки Нил, египетского свадебного обряда, спектакля в лондонском театре. Для рядового читателя, который вряд ли имел возможность побывать в таких местах, чтение книги Эмина открывало иной мир и в то же время выполняло компенсаторную функцию, восполняя недостаток впечатлений и ярких эмоций в обыденной жизни. Любопытно, что двумя десятилетиями позднее анонимный автор романа «Торжество невинности» (СПб., 1788), развивая успех Эмина, будет ссылаться на то, что в реальной жизни слишком мало «героических удивительных и необычайных действий», поэтому писатель вынужден прибегать к вымыслу, чтобы удовлетворить потребность читателей в занимательном чтении (Сиповский 1910: 190). Именно поэтому романы Эмина пользовались огромной популярностью, что засвидетельствовал Н. М. Карамзин:

Я знаю дворян, которые имеют ежегодно дохода не более 500 рублей, но собирают, по их словам, *библиотечки*, радуются ими и, между тем как мы бросаем куда попало богатые издания Вольтера, Бюффона, они не дают упасть пылинке на самого «Мирамонда»; читают каждую книгу несколько раз и перечитывают с новым удовольствием (Карамзин 1982: 99).

Этой популярности не мешал «незавидный слог» (Булич 1854: 247) автора «Мирамонда» – читатель находил в романах Эмина захватывающие

приключения, которые будили воображение и отвлекали от повседневных проблем.

Ориентируясь на массового, необразованного читателя, Эмин приобщает его к актуальному языку XVIII века – языку мифа, осуществляя, таким образом, функцию вторичной социализации аудитории. Готовые мифологические сюжеты и мотивы образовывали те ячейки смысла, в которые вкладывалось актуальное содержание – государственные идеологемы. Созданные Ломоносовым, а затем Сумароковым, Державиным в жанрах оды и героической поэмы индивидуальные поэтические варианты государственного мифа (Абрамзон 2006) определяли восприятие и дальнейшую интерпретацию современности образованными людьми XVIII в. Однако этот язык не был понятен демократическому читателю. Поэтому, используя в своих романах постоянные мифологические параллели, Эмин сопровождает их сносками – объясняя смысл. Так, восторг Мирамонда, который утверждает, что жар «Ахеронтовой печи» не сравнится с силой его любовного чувства, сопровождается таким авторским комментарием: «Ахеронт называлась река, текущая в битинии, которую баснословы перенесли в ад, сказуя, что воды ея всегда горят» (Эмин 1781: 1, 166). Словом «баснословие» в XVIII в. называлась мифология. Мифологический код благодаря таким комментариям становился универсальным языком культуры, входя в сознание не только элитарной читательской аудитории, ориентированной на произведения высоких жанров, но и демократического читателя. В то же время очевидно, что подобные комментарии давали сжатую до уровня имен и названий информацию, формируя общее представление о мифологии и не предполагая ее доскональное изучение. Такая «компрессия» высокой культуры в целом характерна для массовой литературы.

Выстраивая свои романы по законам рынка, адаптируя и тиражируя сюжеты и мотивы предшествующей литературы, Эмин приобщал демократического читателя к чтению. Как подсознательные находки – не только Эмина, но и других «мелкотравчатых» писателей второй половины XVIII века – можно рассматривать обращение к повседневной жизни простых людей, попытку совместить познавательное и нравственное воздействие литературного произведения на читателя, сделать его не только полезным, но и интересным. Именно поэтому романы Эмина вызывали не только критику, но и заинтересованное, иногда благодарное внимание тех писателей, которым будет суждено определять литературные достижения следующей эпохи, – Карамзина и Пушкина. Но это уже материал для другого исследования.

Литература

- Абрамзон 2006 – *Абрамзон Т. Е.* Поэтические мифологии XVIII века (Ломоносов. Сумароков. Херасков. Державин). Магнитогорск, 2006.
- Автухович 2012 – *Автухович Т. Е.* «Несчастные» герои романной прозы XVIII в.: В поисках идиллии в эпоху бурь // XVIII век: литература в эпоху идиллий и бурь – XVIIIe siècle la littérature au temps des idylles et des tempêtes. М., 2012. С. 261–270.
- Белецкий 1989 – *Белецкий А. И.* Об одной из очередных задач историко-литературной науки (Изучение истории читателя) // Белецкий А. И. В мастерской художника слова. М., 1989. С. 112–126.
- Бешенковский 1978 – *Бешенковский Е. Б.* Жизнь Ф. Эмина // XVIII век. М.; Л., 1978. Сб. 11. С. 186–203.
- Булич 1854 – *Булич Н.* Сумароков и современная ему критика. СПб., 1854.
- Гуковский 2003 – *Гуковский Г. А.* Русская литература XVIII века: учебник. М., 2003.
- Кавелти 1996 – *Кавелти Дж. Г.* Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. М., 1996. № 22. С. 33–64.
- Карамзин 1982 – *Карамзин Н. М.* О книжной торговле и любви ко чтению в России // Карамзин Н. М. Избранные статьи и письма. М., 1982. С. 98–100.
- Калашникова 2013 – *Калашникова О. Л.* «Сей род сочинений пленителен»: о русской прозе XVIII века. Днепрпетровск, 2013.
- Литовская 2009 – *Литовская М. А.* Динамика развития и изучения массовой литературы // Купина Н. А., Литовская М. А., Николина Н. А. Массовая литература сегодня: Учебное пособие. М., 2009. С. 8–40.
- Лотман 1993 – *Лотман Ю. М.* Массовая литература как историко-культурная проблема // Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. Т. 3. Таллинн, 1993. С. 380–388.
- Мечникова 1914 – *Мечникова Е.* На заре русского романа // Голос минувшего. 1914. № 6. С. 5–40.
- Рак 2004 – *Рак В. Д.* Итальянские впечатления Феридата (об одном источнике романа Ф.А. Эмина «Непостоянная фортуна, или Похождение Мирамонда» // XVIII век. Сб. 23. СПб., 2004. С. 80–103.
- Санктпетербургские ведомости. 1763 – Санктпетербургские ведомости. 1763. № 75. Июнь.
- Сиповский 1910 – *Сиповский В. В.* Очерки из истории русского романа. Т. 1. Вып. 2. СПб., 1910.
- Степанов 2010 – *Степанов В. П.* Эмин Ф. А. // Словарь русских писателей XVIII века. Вып. 3 (Р–Я). СПб., 2010. С. 444–451.
- Хализев 1999 – *Хализев В. Е.* Теория литературы. М., 1999.
- Цукерман 1997 – *Цукерман А.* Как написать бестселлер: рецепт приготовления суперромана, которым будут зачитываться миллионы. М., 1997.
- Черняк 2005 – *Черняк М. А.* Феномен массовой литературы XX века. СПб., 2005.
- Эмин 1763 – *Эмин Ф. А.* Любовный вертоград, или Непреоборимое постоянство Камбера и Арисены. СПб., 1763.
- Эмин 1766 – *Эмин Ф. А.* Письма Эрнеста и Доравры. Ч. 1. СПб., 1766.
- Эмин 1781 – *Эмин Ф. А.* Непостоянная фортуна, или Похождение Мирамонда. Ч. 1–3. Изд. 2-е. М., 1781.

ОТ КЛАССИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ
К ПОСТКЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Образец, идеал, норма: к эволюции понятия «литературный язык» в русской филологии

Д. Н. Чердаков (Санкт-Петербург)

В настоящей статье в обзорной форме предпринимается попытка связать эволюцию взглядов на литературный язык в русской филологии с процессом смены культурных парадигм.

Своеобразие русской теории литературного языка, получившее особенно яркое воплощение во второй половине XX века, точнее в 1950-80-е годы, отмечалось не раз. Н. Ю. Бокадорова писала об этом весьма категорично:

Теория литературных языков существует только в русской традиции, советской лингвистике и в Пражской школе <...> В западноевропейской традиции эта дисциплина не представлена (Bocadorova 1995: 164).

Пожалуй, это слишком сильно сказано. Проблематика, связанная со становлением современных литературных языков, их взаимоотношениями с иными формами существования национального языка, с типологией языковых ситуаций не может быть по определению чужда ни западному¹, ни какому-либо еще языкознанию в силу очевидных интернациональных устремлений любой науки.

В то же время, безусловно, можно говорить о преимущественном внимании в различных научных традициях к тем или иным темам и о различиях в структуре представления знания. Своеобразие русского научного дискурсивного пространства особенно ярко выявляется на фоне тех западноевропейских и американских понятийных схем, в основе которых лежит термин «стандартный язык», утвердившийся прежде всего в англо-американской и французской лингвистике, но охватывающий сегодня и иные ветви европейские языкознания².

В свое время мы провели подробный анализ этих двух видов знания: русского о литературном языке и западного о стандартном языке (Чердаков 2001)³, поэтому ограничимся краткой характеристикой выявляемых различий⁴.

1 Само слово «западный» мы употребляем только для удобства изложения, отвлекаясь от очевидного факта неоднородности самой западной лингвистической традиции.

2 О терминологических отличиях в отношении обозначения литературного языка см., например: (Brozović 1970; Ammon 1987; Baum 1987; Самуйлова 2007).

3 Впоследствии ряд сделанных нами выводов был подтвержден в той или иной форме в других исследованиях, в частности работах Н. Н. Германовой. См., например: (Германова 2011).

1. В понятиях «литературный язык» и «стандартный язык» отмечаем прежде всего разную степень сгущенности информации. Если русская теория литературного языка вбирает в себя целый комплекс лингвистических, литературных, исторических сведений, то в отношении знания о стандартном языке ситуация едва ли не противоположная: теоретические сведения о нем приходится черпать из разных лингвистических и окололингвистических дисциплин: прежде всего социолингвистики в ее различных аспектах. Поэтому русское понятие «литературный язык» в отличие от западного понятия «стандартный язык» исключительно утяжелено, перегружено всевозможными импликациями, любая его дефиниция недостаточна и «намекает» на что-то большее.

2. Русская теория литературного языка центростремительна, литературный язык здесь – точка приложения и одновременно условие пространственных и временных интеграционных процессов, обеспечивающих непрерывность культурной традиции и единство этноса. Стандартный язык не есть онтологически центрообразующее явление, он есть один из многих возможных языковых феноменов, отражающих социальную стратификацию, причем далеко не самый интересный⁵.

3. Являясь языком определенных социальных слоев, литературный язык в то же время представляет собой общенациональное достояние. Согласно данной логике литературный язык вырастает из народного и «впитывает в себя все духовное богатство народа» (Будагов 1983: 248), поэтому он не может быть внутренне чужд социальным коллективам, даже если они не владеют его нормами. Распространение стандартного языка в обществе в целом не отменяет его групповой, классовой природы, отражающейся в том числе в языковом авторитаризме, навязывании обществу языковых предпочтений социальной группой, присвоившей себе исключительное право квалифицировать языковые факты⁶.

4 Речь, конечно, идет не о том, что указанные черты характеризуют все научные работы на интересующую нас тему. Теория литературного языка, особенно в русистике, являет нам редкую разногласию мнений, подчас прямо противоположных. Однако система принципов организации русского варианта теории литературного языка так или иначе значима для большинства исследователей, работающих в русле данной традиции, независимо от того, следуют они этим принципам или отталкиваются от них. В разнообразии мнений обнаруживаются своего рода силовые линии, определяющие характерные признаки учения о литературном языке в целом.

5 Характерный для западной лингвистической традиции пример членения русского языкового пространства на разновидности см., например, в: (Мустайоки 2013).

6 Ср., например: «Употребление языка, характерное для господствующих классов, или, скорее, то, которое ими более всего ценится... становится “правильным употреблением” [le bon usage]. В наши дни оно не отражает уже непосредственно социальную иерархию, но представляет такой тип употребления языка, ценность которого завышается теми, кто обладает монополией на дискурс в сфере культуры» (Rey 1972: 20); «Необходимо подчеркнуть социокультурный, а не лингвистический характер нормы как

4. Значимость стандартного языка является сугубо конвенциональной, чисто внешней. Высокий статус литературного языка осмысливается как обусловленный не только внешними, социокультурными, но и внутренними причинами, вызванными особыми качествами самого литературного языка. Подтверждение данному тезису можно обнаружить даже на уровне отдельного словоупотребления: в западных источниках о стандартном языке говорят как о языке престижном, а в русской научной литературе преимущественно как о языке образцовом. Различия в семантике определений-прилагательных могут свидетельствовать о различных основаниях оценки: в первом случае они относительные, конвенциональные, во втором – заданы, скорее, природой самого объекта, в известном смысле абсолютны, хотя и исторически обусловлены.

Некоторые характеристики свойств литературного языка, в которых проявляется указанная особенность, близки к курьезным, так как противоречат основам современного языкознания, однако они не становятся от этого менее показательными; ср., например:

«<В литературном языке> сосредоточены оптимальные способы выражения идей, мыслей и эмоций, обозначения понятий и предметов, квинтэссенция национальной идиоматики (Бельчиков 1979: 137).

Столь же примечательно терминологизированное в свое время сочетание «высшая форма существования языка»:

По своему культурному и социальному статусу литературный язык противостоит <...> диалектам <...> койне и просторечию – как высшая форма существования языка» (Гухман 1990: 270)⁷.

Между тем неверно предполагать, что подобные характеристики – принадлежность советского времени: например, более корректно, но по сути похоже литературный язык оценивается и в гораздо более позднее время: ему свойственны

...богатство в сфере стилистических ресурсов: разнообразие стилистических, выразительных и образных возможностей, многообразие интеллектуальных и экспрессивно-эмоциональных средств выражения (Трошева 2006: 211).

5. Стандартный язык – это прежде всего современный язык, в крайнем случае язык, берущий начало в Новом времени. Русская теория литературного языка стремится максимально расширить временные рамки возможного

дидактического инструмента на службе у привилегированных классов...» (Galisson, Coste 1976: 376–377); см. также, например: (Milroy, Milroy 1985).

7 Приблизительные соответствия этому сочетанию обнаруживаются только в немецких источниках (Metzler Lexikon 1993: 24; Bartschat 1985: 93).

применения единого термина «литературный язык»⁸. Это расширение возможно только при, условно говоря, распредмечивании понятия «литературный язык», понимании его прежде всего как функции национального языка, но не как материальной сущности (Колесов 1989: 6), ср.:

...простой историко-предметный разбор понятия «литературный язык» показывает, что за ним не кроется никакого реального содержания в смысле предметности (Колесов 1999: 17).

Если имеются вербальные феномены, которые обладают неоспоримой общественной и культурной значимостью, значит они непременно явлены в форме литературного языка, – такова внутренняя логика этого расширения⁹. Предметные характеристики литературного языка в этом смысле не важны, они могут меняться от эпохи к эпохе; важны его онтологическая способность и назначение вербально оформлять культурные ценности¹⁰.

Известно несколько попыток объяснить своеобразие русской теории литературного языка. Наиболее простым решением вопроса является указание на связь данного типа научного дискурса с советской политической и идеологической системой в ее сталинско-брежневском варианте: с тезисами И. Сталина об общенародном языке в его статье «Марксизм и вопросы языкознания», с тоталитарным учением о могучем государстве и единой социалистической нации, о сплоченном народе, обладающем великой

8 Вплоть до присвоения соответствующего статуса языку устной поэзии, формульным обрядовым элементам у бесписьменных народов. См., например: (Гухман 1970). Впрочем, попытки обнаружить в средневековой или античной культуре идиомы, сближающиеся по своим свойствам с литературными языками современного типа, можно наблюдать и в западной науке. См., например: (Le langage 1968: 571–596). Примечательно, однако, то, что русское языкознание в целом не отказывалось (по крайней мере, до самого последнего времени) от единого термина «литературный язык», обозначающего разнесенные во времени и непохожие по сути явления. Это приводит к плохо преодолимым теоретическим трудностям, которые могли бы разрешиться (как много раз доказывалось и, может быть, безуспешно), если изменить сложившуюся традицию терминопотребления. См. например: (Кречмер 1995).

9 Ср. характерную аргументацию подобного рода: <ученые, отрицающие существование древнерусского литературного языка> «считают, что понятие литературного языка складывается лишь в национальную эпоху (применительно к русскому языку – только в начале XIX в.) и т. п. Но что делать с историей древнерусской литературы и с языком древнерусских летописей, повестей о Куликовской битве и т. п., а позднее с языком Жития протопопа Аввакума и проч.?» (Виноградов 1969: 3).

10 Различные концепции в русском языкознании так или иначе «распредмечивают» понятие литературного языка, сводя количество его константных свойств к минимуму: только это помогает сохранить единство термина, нечувствительного к историческому разнообразию языковых ситуаций. Это может быть, например, признак обработанности, то есть отбора и дифференциации, языковых средств (Гухман 1970), литературность употребления языка – с не вполне ясным содержанием понятия «литературность» (Горшков 1984), диглоссийная ситуация (Успенский 2002 и особенно Успенский 1995) и т. д.

многовековой культурой и т. п. Так, в свое время швейцарский исследователь П. Серио посвятил целый ряд работ анализу дискурса о языке в СССР и его связи с господствующими идеологическими системами; ср., например:

Великий русский язык, язык, который нужно одновременно любить, изучать, защищать и совершенствовать – фундаментальная составляющая советской системы, может быть, ее основное звено, делающее мыслимой и приемлемой идеологию гомогенности советского общества (Sériot 1983: 122).

При желании можно увидеть в своеобразии русских взглядов на литературный язык и подтверждение теорий циклического, а не линейного развития России, в частности концепции чередования двух типов культур в русской истории (Паперный 1985)¹¹.

В новейшей работе, трактующей в том числе историю понятия и термина «литературный язык» в русской и советской науке, в числе причин, обусловивших особое употребление этого термина, вновь называется идеологический фактор – «фактически официальный запрет на употребление дихотомии “внутренняя и внешняя история языка” в советской науке» (Подтергерра 2015: 417).

Можно, однако, считать, что эти и другие политические и идеологические факторы явились не действительными внутренними причинами, породившими особый характер обсуждаемой дискурсивной модели, а всего лишь внешними условиями, ее актуализировавшими. В этом отношении заслуживает внимания точка зрения Н. Н. Германовой, которая в целом ряде относительно недавних работ, посвященных сопоставлению принципов описания литературного языка в русской и англоязычной научной традиции, указывает на культурно-исторические причины своеобразия русской теории литературного языка. Исследователь полагает, что культурно-ценностная ориентация русской теории литературного языка, с одной стороны, и инструментально-прагматическая ориентация англоязычной трактовки стандартного языка – с другой, объясняется в конечном счете разной идеологией тех эпох, когда соответствующие литературные языки окончательно сформировались: понятие стандартного языка восходит к идеологическим установкам эпохи Просвещения, а понятие литературного языка в русском варианте – к соответственно романтической эпохе¹².

11 Теория литературного языка 1930–80-х гг. соответствует в таком случае «холодной», элитарной культуре 2, а ее модификации в 1990-х гг. или воззрения на литературный язык в 1920-е гг. – «горячей», эгалитарной культуре 1.

12 Ср.: «Такое понимание языка характерно для XIX в., когда язык понимался как выразитель народного духа, формирующий этническую картину мира. Этот идеал языка соответствует философии романтизма и “органической” трактовке природы языка» (Германова 2010: 150). Сама по себе эта мысль не нова. Влияние немецкой философской традиции эпохи романтизма на русские представления о коллективной идентичности и

Представляется, однако, что подобный взгляд на истоки своеобразия русской теории литературного языка несколько упрощает ситуацию. Как кажется, в совокупности воззрений, образующих эту теорию, вычленяются три пласта, генетически восходящих к трем различным этапам развития культуры последних веков. Для удобства изложения обозначим эти три пласта словами, вынесенными в название статьи: образец, идеал, норма.

Начальный этап создания и осознания литературного языка нового типа связан с концептуализацией феномена национального языка, имеющей ренессансную природу. Основное содержание этого процесса сводится к осознанию самоценности национального в отличие от интернационального, наделению национального языка достоинством, подобным достоинству интернациональных языков культа и культуры – латыни и церковнославянского языка, который в ареале *slavia orthodoxa* во многом являлся именно таким интернациональным языком (Толстой 1988). В данную эпоху именно национальный язык – так, как он осознается, – обладает существенным набором признаков, характерных для позднейшего понимания литературного языка в русской филологии.

Ключевым понятием, организующим этот общеевропейский процесс, является понятие образцовости. Эта образцовость реализуется в разных аспектах: во-первых, это описание грамматического строя и риторического потенциала национального языка по античным образцам¹³. Во-вторых, эта образцовость заявляла о себе в поисках образцового употребления в рамках нового национального языка. Эта образцовое употребление приписывалось высоким по статусу социальным слоям, прежде всего придворным кругам, но также и писателям, реже ученым. В России в отношении собственно русского языка эти общеевропейские процессы обрели полную силу довольно поздно – в XVIII веке, когда русская культура получила полноценную печатную грамматику и ретику русского языка, а также сочинения, указывающие на образцовость употребления определенных социальных групп – правда, указывающие неразвернуто и не до конца четко, но выполненные с тем же намерением, что и в Европе, и во Франции прежде всего; здесь в первую очередь следует назвать филологические труды В. К. Третьяковского (Власов 2009).

дискурсивные практики отмечал, к примеру, П. Серио (Серио 1995).

13 Процесс создания национальных грамматик последовательно охватывал страны Европы в период с XIII по XIX век, и расцвет этого процесса приходится на эпоху Возрождения. При этом независимо от особенностей конкретного национального языка описывался он согласно той схеме, матрице грамматического описания, которая была разработана в Александрийской грамматической школе, что, собственно, и обеспечивает единство лингвистической традиции внутри современной Европы, да и не только Европы. В этом смысле все традиционное, как мы его часто называем, языкознание, по крайней мере в грамматической части, есть продукт классической эпохи (Augoux 1994).

Следует, впрочем, отметить, что процессы осознания достоинства национального языка в России имели свою специфику. Эта специфика обусловлена свойствами того языкового материала, той языковой данности, которая ложится в основу современного русского литературного языка. Если западноевропейские дискуссии по вопросам языка фиксируют этапы сложного и противоречивого, но все же достаточно последовательного и определенно направленного процесса вытеснения латинского языка из культурных сфер общения языками разговорными, изначально «низкими» и приобретения ими «высокого» статуса, то в России становление национального литературного языка не было осмыслено как вытеснение старого новым, как решительная эмансипация от церковнославянского наследия: новый литературный язык не вытесняет старый книжный, а в известном смысле принимает его в себя, точнее говоря – наследует ему¹⁴.

Третьяковский и отчасти А. Д. Кантемир говорили об этом первыми, но никаких теоретических оснований этому предложить не могли (Живов 1996: 265–419). Их выдвинул М. В. Ломоносов, а позднее А. С. Шишков. Теория Ломоносова напрямую соотносится с критерием образцовости, а именно образцовости речи, поскольку проблема совмещения двух разных языков в одном была решена им неожиданным перемещением историко-лингвистической проблематики в область риторики, в область стиля, и три его стиля представляли, таким образом, риторические единства, образуемые амальгамно преобразованными языковыми элементами, относящимися к разным языкам. Пафос славяно-русского единства после Ломоносова окончательно утверждается, но теоретическая новизна и оригинальность ломоносовского учения не были поняты ни русской риторикой, ни русской исторической русистикой того времени, поэтому на рубеже веков Шишков предложил собственное обоснование славяно-русского синтеза, опиравшееся на семантико-этимологические критерии традиционного, донаучного, типа (подробнее см.: Чердаков 2013).

При этом именно у Шихова, как кажется, явлен тот тип рассуждения о национальном языке, та дискурсивная и идеологическая модель, которая, с одной стороны, подводила итог поискам оснований достоинства национального языка, а с другой стороны, оказалась значимой и для последующей филологической традиции и во многом перенята позднейшей теорией русского литературного языка.

14 Представляется, что важнейшими причинами неудачи в деле разграничения русского и церковнославянского языков по готовым образцам западноевропейских социолингвистических построений, были собственно лингвистические: «...Эта модель требовала отнесения всего наличного, присутствовавшего в языковом опыте лингвистического материала к одному из двух языков – русскому или церковнославянскому. Для такого размежевания не было ясных критериев, и все сложившиеся навыки языкового поведения в сфере письменного языка вступали в противоречие с подобными пуристическими требованиями» (Живов, Кайперт 1996: 25).

Согласно мысли Шишкова, славяно-русское языковое пространство неизменно иерархично: на всем протяжении его исторического пути в нем наблюдается деление единого языка на «высокий» и «простой». Однако это не означает какой-либо дискредитации «простого» русского языка-стиля и вовсе не умаляет его значимости. Напротив – сосуществование двух составляющих в одном языковом целом и есть русская, отличительная по отношению к западноевропейским языкам, особенность. О дискредитации русского языка и о незаслуженном вознесении языка «славянского» можно было бы говорить, если бы положение последнего оценивалось как приобретенное в ходе истории. Однако оно таковым для Шишкова не является, свои исключительные качества «славянский» язык обнаруживает в момент своего появления на исторической сцене, во время возникновения письменности на Руси; его статус, как и вся стилистическая иерархия, – исходная данность славяно-русского литературно-языкового развития:

Поистине язык наш есть некая чудная загадка, поныне еще темная и не разрешенная <...> вдруг <сразу после принятия христианства> видим его в оных <книгах> не младенцем, едва двигающим мышцы свои; но мужем, поражающим силою слова (Шишков 1824: 23).

Ценность «высокого» языка в прошлом и настоящем безусловна; она не может быть относительна и конвенциональна, потому что она не случилась, но была. Таким образом, согласно этой модели национальное языковое пространство представлено в виде иерархии идиомов, на вершине которой находится книжно-славянский у Шишкова, а в позднейших теориях – литературный язык. Его место определено мерой его внутреннего достоинства, не его престижностью, но его образцовостью. Его «высокий» статус оценивается как статус не конвенциональный, приобретенный в силу причин внешнего (социокультурного, политического и т. д.) характера, но как данный, внутренне присущий.

В то же время уже у Шишкова отчетливо заметен переход к новому типу рассуждения о языке, в котором ключевая идея «образца» уступает другой, для характеристики которой мы используем слово «идеал». Мы понимаем его в данном случае как идеал романтический, а именно как предельно-возможное в осуществлении творческих сил коллективного или индивидуального духа. В русской филологии это стремление к идеальному получает двоякое преломление.

Во-первых, в идее книжного языка, получающего жизненную энергию от народного, который и есть реализация подлинной жизни языка, наполненной созидательным движением. Именно XIX век, начиная с позднеромантической эпохи, как идеал ценит народность книжного языка, что ярко проявляется, например, в «Мыслях об истории русского языка» И. И. Срезневского – ключевом лингвистическом сочинении середины столетия:

Главные эпохи нашей новой литературы <...> это эпохи развития народности в книжном языке более даже, чем эпохи усовершенствования литературы по ее содержанию, эпохи развития народности литературного языка в отношении к словам и оборотам, к складу и слогу и т. п. Переходя с одной из этих эпох на другую, наша литература восходила как по ступеням все выше к своей цели. Цель еще впереди, – и далека, но видна (Срезневский 1850: 119).

Во-вторых, идеальной по сути является развиваемая в XIX веке мысль о влиянии индивидуального художественного творчества на литературный язык. В 1847 г. К. С. Аксаков защитил диссертацию «Ломоносов в истории русской литературы и русского языка», в середине 1860-х гг. Я. К. Грот опубликовал работу «Карамзин в истории русского литературного языка», к столетнему юбилею А. С. Пушкина вышла работа Е. Ф. Карского о влиянии творчества поэта на развитие русского литературного языка. Эти три работы задали определенный исследовательский канон, охотно развиваемый в русской науке о литературном языке в XX веке. Творчество писателя здесь не образец, как в классическую эпоху, но идеал созидательного самоосуществления, открывающий новые пути в литературном языке.

Именно видение в литературном языке идеала в названном смысле объясняет некоторые характерные черты теоретической трактовки литературного языка в XX веке.

В первую очередь это указание на его общенациональную, общенародную, а не групповую значимость, что естественно, поскольку «русский литературный язык создан народом» (Русская грамматика 1980: 7). Постулируемый, подразумеваемый или оспариваемый тезис о «народности» литературного языка (которую, конечно, «не надо смешивать с “простонародностью” его» (Виноградов 1949: 193)) обуславливает и объединяет целый ряд традиционных для русского языкознания исследовательских тем: происхождения русского литературного языка (заимствованного или созданного на исконной языковой основе) и, шире, специфики литературных языков средневековья, чаще всего далеких от народной речи; взаимных отношений между национальным и литературным языками; различий между национальными вариантами одного литературного языка и т. п.

Реализацией того же принципа (осмысление литературного языка в идеальном ключе) объясняется и традиционное включение (и столь же традиционно оспариваемое) в состав литературного языка художественной речи, приводящее к логическим противоречиям внутри теории: литературный язык нормативен и при этом может быть ненормативен, поскольку художественные произведения допускают употребление ненормативных элементов. Именно XIX век рождает сочетание «литературный язык» (оно регулярно появляется, например, у Срезневского в «Мыслях об истории

русского языка» 1849 года; само прилагательное фиксируется с конца XVIII века), которое, означая поначалу этимологически ‘язык литературы’, ‘книжно-письменный язык’, к концу века начинает обнаруживать явные признаки терминологизации. Если для филологии XVIII века «литературность» (в нашем понимании) языка – это прежде всего обретенное в следовании образцам внутреннее достоинство национального языка, то для XIX века «литературный» язык – это в большой степени именно язык литературы.

В XX веке обе смысловые величины – и образец, и идеал, – ранее определявшие направленность в осмыслении литературного языка, начинают разрушаться. Их место заступает норма¹⁵ – ключевое понятие для характеристики литературного языка в современном истолковании. Норма может пониматься как «правильность» или как «обычность» (усредненная узуральность); и в том, и в другом случае она отрицает те принципы понимания литературного языка, которые были актуальны прежде.

Научное языкознание определяет норму как правильность, лишенную какого бы то ни было лингвистически объективного смысла и в этом смысле какого-либо внутреннего достоинства. В лучшем случае эта правильность наделяется только культурной значимостью (как это сделано, например, в знаменитой статье А. М. Пешковского «Объективная и нормативная точка зрения на язык» 1923 г.), в худшем – только социальным престижем и прагматической ценностью в процессах социализации или карьерного роста личности (как это, собственно, происходит в социолингвистической трактовке стандартного языка).

С другой стороны, норма как «обычность» предполагает исключение из состава литературного языка не только художественной речи (что и было сделано раньше всего – в начале XX века – русскими филологами формального направления, противопоставившими поэтическую речь практической), но и прочих форм необщедоступной речи, прежде всего научной (см., например: Шапир 1990).

Следует признать, что западное понятие «стандартный язык» как нельзя лучше отражает эти тенденции. Оно «прозрачное», легкое, понятное и освобождено от всех тяжеловесных смысловых импликаций, свойственных русскому понятию «литературный язык»; ср., например, дефиницию стандартного языка в одной из лингвистических энциклопедий:

Престижная разновидность языка, используемая в языковом сообществе и предусматривающая установленную норму для таких сфер, как средства массовой информации и обучение языку (International Encyclopedia 1992: 338).

15 Ср.: «Еще полстолетия назад термин “норма” применительно к языку был малоупотребителен» (Горбачевич 1978: 26).

Сферы употребления стандартного языка, в числе которых нет даже деловой, здесь особенно показательны.

Таким образом, в общем историческом движении, которое определяется сменой ключевых смыслов, таких как «образец – идеал – норма», этим смыслам соответствуют феномены «национальный язык – язык литературы – стандартный язык». Если под литературным языком понимать вариант языка, наделенный внутренним достоинством, как это в той или иной мере свойственно русской филологической традиции, то следует считать, что это движение к уничтожению явления литературного языка в указанном смысле или, по крайней мере, к устранению его из научных интересов филологии. Зарождение русской теории литературного языка в конце XIX века (см. об этом, например: Алексеев 1980) и ее окончательное оформление в 1930-е гг. пришлось на время, когда это устранение набирало силу. Вполне возможно, что обсуждаемые особенности русской теории литературного языка – это своего рода реакция русской науки на данные процессы.

Об этом, в частности, говорит, и дискурсивная традиция освещения в русской филологии вопросов нормы и нормативности – ключевых признаков литературного языка, понятого как стандартного. Скептическое отношение к понятию нормативности как мнимой «правильности» и к нормализаторской деятельности встречается здесь нечасто, термин «прескриптивизм» – редкий гость в русских лингвистических словарях (в отличие от западных), научная грамматика считается одновременно грамматикой нормативной (Шведова 1990: 115). Среди различных аспектов нормы особо отмечается ее объективный (т. е. неконвенциональный, собственно лингвистический) характер, который определяется обычно как соответствие структуре языка (Семенюк 1970; Семенюк 1990; Скворцов 1998), а становление литературной нормы может рассматриваться как последовательное осознание системы родного языка его носителями (норма есть познанная система) (Колесов 1989). Исследуя вариантность нормы, различия между нормой и кодификацией, анализируя общераспространенные отклонения от нормативных рекомендаций, русское языкознание склонялось в XX веке к синкретичному пониманию литературной нормы, считая идеальной, но, естественно, недостижимой ту ситуацию, когда все аспекты нормы – объективный, аксиологический («правильность»), статистический («обычность», узуральность) – сливаются воедино, предопределяя внутреннюю, а не внешнюю меру достоинства литературного употребления.

Таким образом, главной особенностью русской теории литературного языка можно было бы считать одновременную актуализацию и попытку примирения всех трех понятийных категорий, определявших осмысление литературного языка в разные эпохи: категорий образца, идеала и нормы. Поэтому едва ли возможно говорить об исключительно романтической ориентации этой теории, понятие предопределенной внутренним

достоинством образцовости, принадлежащее классической эпохе, не меньше определяет ее своеобразие.

Можно было бы сказать, что своеобразие русских взглядов на литературный язык в их принципиальной пассеистичности: они обращены к прошлым состояниям культуры в той же степени, что и к настоящим. Сам же этот пассеизм, как кажется, вызван спецификой русской языковой истории, осознанной как раз в XVIII веке: уникальной непрерывностью культурно-языкового развития, восходящего к временам славянских первоучителей (Трубецкой 1990) и обеспечившего литературному языку безусловный характер достоинства, унаследованного от самого начала письменной эпохи.

Литература

- Алексеев 1980 – *Алексеев А. А.* Предисловие // Соболевский А. И. История русского литературного языка. Л., 1980.
- Бельчиков 1979 – *Бельчиков Ю. А.* Литературный язык // Русский язык: Энциклопедия. М., 1979. С. 137–138.
- Будагов 1983 – *Будагов Р. А.* Язык – реальность – язык. М., 1983.
- Виноградов 1949 – *Виноградов В. В.* А. С. Пушкин – основоположник русского литературного языка // Известия Академии наук СССР. Отделение литературы и языка. 1949. Т. VIII. Вып. 3. С. 187–215.
- Виноградов 1969 – *Виноградов В. В.* Основные проблемы и задачи изучения русского литературного языка донациональной эпохи // Славянские литературные языки в донациональный период (Тезисы докладов). М., 1969. С. 3–5.
- Власов 2009 – *Власов С. В.* Концепция правильного языкового употребления у Тредиаковского и французские теории *bon usage* XVII–XVIII веков // Литературная культура России XVIII века. Вып. 3. СПб., 2009. С. 75–104.
- Германова 2010 – *Германова Н. Н.* История нормирования языка как раздел истории лингвистических учений: проблематика и концептуальный аппарат // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Серия: Гуманитарные науки. 2010. № 603. С. 135–152.
- Германова 2011 – *Германова Н. Н.* Теория и история литературного языка в отечественном и англоязычном языкознании. М., 2011.
- Горбачевич 1978 – *Горбачевич К. С.* Нормы современного русского литературного языка. М., 1978.
- Горшков 1984 – *Горшков А. И.* Теория и история русского литературного языка. М., 1984.
- Гухман 1970 – *Гухман М. М.* Литературный язык // Общее языкознание. Формы существования, функции, история языка / Отв. ред. Б. А. Серебренников. М., 1970. С. 502–548.
- Гухман 1990 – *Гухман М. М.* Литературный язык // Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990. С. 270–271.
- Живов 1996 – *Живов В. М.* Язык и культура в России XVIII века. М., 1996.

- Живов, Кайперт 1996 – *Живов В. М., Кайперт Г.* О месте грамматики И.-В. Пауса в развитии русской грамматической традиции: интерпретация отношений русского и церковнославянского // Вопросы языкознания. 1996. № 6. С. 3–30.
- Колесов 1989 – *Колесов В. В.* Древнерусский литературный язык. Л., 1989.
- Колесов 1999 – *Колесов В. В.* «Жизнь происходит от слова...» СПб., 1999.
- Кречмер 1995 – *Кречмер А.* Актуальные вопросы истории русского литературного языка // Вопросы языкознания. 1995. № 6. С. 96–123.
- Мустайоки 2013 – *Мустайоки А.* Разновидности русского языка: анализ и классификация // Вопросы языкознания. 2013. № 5. С. 3–27.
- Паперный 1986 – *Паперный В. З.* Культура Два. М., 1996.
- Подтергерера 2015 – *Подтергерера И. А.* Что такое история языка? // *Slověne*. 2015. №1. С. 394–455.
- Русская грамматика 1980 – Русская грамматика. М., 1980. Т. 1.
- Самуйлова 2007 – *Самуйлова Л. В.* Формы существования языка: новые реалии, новые подходы, новая терминология // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2007. Т. 24. № 9. С. 88–101.
- Семенюк 1970 – *Семенюк Н. Н.* Норма // Общее языкознание. Формы существования, функции, история языка. М., 1970. С. 549–596.
- Семенюк 1990 – *Семенюк Н. Н.* Норма языковая // Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990. С. 337–338.
- Серио 1995 – *Серио П.* Этнос и демос: дискурсивное построение коллективной идентичности // Этничность. Национальные движения. Социальная практика. СПб., 1995. С. 51–59.
- Скворцов 1998 – *Скворцов Л. И.* Норма языковая, норма литературная // Русский язык. Энциклопедия. М., 1998. С. 270–272.
- Срезневский 1850 – *Срезневский И. И.* Мысли об истории русского языка. СПб., 1850.
- Толстой 1988 – *Толстой Н. И.* К вопросу о древнеславянском языке как общем литературном языке южных и восточных славян // Толстой Н. И. История и структура славянских литературных языков. М., 1988. С. 34–52.
- Трошева 2006 – *Трошева Т. Б.* Литературный язык // Стилистический энциклопедический словарь. М., 2006. С. 208–211.
- Трубецкой 1990 – *Трубецкой Н. С.* Общеславянский элемент в русской культуре // Вопросы языкознания. 1990. № 2. С. 123–139; № 3. С. 114–134.
- Успенский 1995 – *Успенский Б. А.* История русского литературного языка как межславянская дисциплина // Вопросы языкознания. 1995. № 1. С. 80–92.
- Успенский 2002 – *Успенский Б. А.* История русского литературного языка (XI–XVII вв.). М., 2002.
- Чердаков 2001 – *Чердаков Д. Н.* Русский вариант теории литературного языка и его истоки // Русский язык конца XVII – начала XIX в. (Вопросы изучения и описания). Сб. 2. СПб., 2001. С. 7–37.
- Чердаков 2013 – *Чердаков Д. Н.* «Предисловие о пользе книг церковных» в восприятии русской филологии XVIII – начала XIX века // Филологическое наследие М. В. Ломоносова. СПб., 2013. С. 72–87.
- Шапир 1990 – *Шапир М. И.* Язык быта / языки духовной культуры // *Russian Linguistics*. 1990. Vol. 14. № 2. С. 129–146.
- Шведова 1990 – *Шведова Н. Ю.* Грамматика // Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990. С. 113–115.

- Шишков 1824 – *Шишков А. С.* Собрание сочинение и переводов. Ч. IV. СПб., 1824.
- Ammon 1987 – *Ammon U.* Language – Variety / Standard Variety – Dialect // Sociolinguistics. An International Handbook of the Science of Language & Society: in 2 vol. Berlin; New York, 1987. V. 1. P. 316–334.
- Aurox 1994 – *Aurox S.* La révolution technologique de la grammatisation. Liège, 1994.
- Bartschat 1985 – *Bartschat B., Conrad R., Heinemann W., Pfeifer G., Steube A.* Lexikon sprachwissenschaftlicher Termini. Leipzig, 1985.
- Baum 1987 – *Baum R.* Hochsprache, Literatursprache, Schriftsprache: Materialien zur Charakteristik von Kultursprachen (Impulse der Forschung. Bd. 49). Darmstadt, 1987.
- Bocadorova 1995 – *Bocadorova N.* La théorie des «langues normées» selon V.V. Vinogradov // Histoire. Epistemologie. Langage. 1995. T. XVII, f. 2. Une familière étrangeté: la linguistique russe et soviétique. P. 163–181.
- Brozović 1970 – *Brozović D.* Standardni jezik. Teorija, usporedbe, geneza, povijest, suvremena zbilja. Zagreb, 1970.
- Galisson, Coste 1976 – *Galisson R., Coste P.* Dictionnaire de didactique des langues. Paris, 1976.
- International Encyclopedia 1992 – International Encyclopedia of Linguistics. Vol. 4. Oxford, 1992.
- Le langage 1968 – Le langage. Encyclopédie de la pléiade. Paris, 1968.
- Metzler Lexikon 1993 – Metzler Lexikon Sprache. Stuttgart; Weimar, 1993.
- Milroy, Milroy 1985 – *Milroy J., Milroy L.* Authority in language. Investigating language prescription and standartisation. London; New York, 1985.
- Rey 1972 – *Rey A.* Usages, jugements et prescriptions linguistiques // Langue française. 1972. №. 16. P. 4–28.
- Sériot 1983 – *Sériot P.* La grande langue russe, objet d’amour et / ou de connaissance? // Essais sur le discours soviétique. № 3. Grenoble, 1983. P. 103–124.

Война: от панорамного видения к крупному плану

Е. В. Душечкина (Санкт-Петербург)

Исследователи древнерусской литературы, начиная с работы А. С. Орлова 1902 г. (Орлов 1902), отмечали, что, описывая сражения, авторы показывают поле боя как видимое сверху, «с высоты птичьего полета». Однако масштаб видения может быть соотнесен не только с «высотой птичьего полета», но и с гораздо более отдаленной точкой зрения, которая дает возможность охватить широчайший пласт земной поверхности, в центре которого – территория Русского государства. С этим мы встречаемся в воинских повестях, «Слове о полку Игореве», «Житии Александра Невского» и в других текстах. Мотивировка столь значительного увеличения масштаба обозреваемого, оказывается не востребуемой. Взгляд на поле брани сверху и не предполагает реалистической мотивировки.

Что касается одической традиции, то в ней, как и в воинских повестях, описание поля сражения также по преимуществу представляется в позиции сверху. Однако ода пишется от первого лица. Одическое *Я* играет в ней важнейшую роль. Это *Я* эксплицитно: изображаемое дается и оценивается с его точки зрения. Военная панорама обозревается особым «поэтическим взором», а потому в этом случае требуется некоторая мотивировка взгляда сверху. И одописец ее находит.

В Хогинской оде Ломоносова (1739) уже с первых строк говорится о том, как автор в порыве поэтического вдохновения восходит на «верх горы высокой» (Ломоносов 1965: 63), что создаёт благоприятные условия для расширения горизонта за счет изменения ракурса. Поэт как бы получает возможность охватить взором всю площадь, вовлеченную в военный конфликт, а часто и гораздо ббльшую. В первых двух строфах Ломоносов обстоятельно (досконально и изобретательно) показывает процесс достижения поэтическим *Я* того уровня высоты, с которого он мог бы видеть всё происходящее. Достигнуть этой высоты помогает наполняющий его поэтический восторг, который и ведёт на верх высокой горы. Это либо Олимп, расположенный на северных отрогах Пинда, самой крупной горной гряды Греции, либо Парнас, расположенный на юге той же гряды. Обе горы, с одной стороны, являются метафорой, мотивирующей подъем поэта на возвышенную точку обзора, а с другой – реальными горными вершинами. Взглядом с этой вершины один за другим обозреваются как мифологические, так и реальные географические ориентиры: Пинд как горная гряда, расположенная ниже точки обзора: «Не Пинд ли под ногами зрю?» (Ломоносов 1965: 63). Затем леса, долина и Кастальский ключ, который «с шумом вниз с холмов стремится»

(Ломоносов 1965: 63), не названный, но легко узнаваемый и как известная топографическая деталь владений Аполлона, и как одна из достопримечательностей Греции. Он находится у подножия Парнаса, а это значит, что «гора высокая» – не Олимп, а Парнас, как и в 8-й оде (1746): «На верьх Парнасских гор прекрасный / Стремится мысленный мой взор» (Ломоносов 1965: 110).

С Парнаса, этой условно-поэтической точки обзора и одновременно реальной горной вершины, поэт обозревает огромные пространства и главное – поле битвы. Он видит, как «далече дым в полях курится», как за холмами, «где паляща хлябь / Дым, пепел, пламень, смерть рыгает», как земля «как понт трясется» (Ломоносов 1965: 63–65) и т. д. В поле зрения поэтического Я находится не только территория сражения, но и деревня Ставучаны, оставленная турками, и крепость Хотин, и струи Дунайские, и другие географические объекты, так или иначе вовлеченные в военный конфликт: Тигр, Стамбул, Молдавские горы. Несмотря на то, что обозреваемое поэтом земное пространство неизмеримо шире того, что можно увидеть с Парнаса, всё же именно горная Греция, наиболее близкая к территории военных действий Хотинской оды, становится местом, предоставляющим поэтическому Я обширную панораму.

Однако в ряде случаев и Парнас оказывается не достаточно высокой точкой обзора для поэта, наблюдающего картину сражения. Так, в 5-й оде (1742) Ломоносов еще более расширяет кругозор: «Взлети *превыше молний*, Муза»; «Но если хочешь видеть ясно, / Коль росско воинство ужасно, // Взойди на брег крутой высоко, / Где кончится землю понт; / *Простри свое чрез воды око*, / *Коль много обнял горизонт*» (Ломоносов 1965: 88, 92)¹.

В 3-й оде Ломоносова в центре внимания война со Швецией и в первую очередь – сражение под Вильманстрандом, состоявшееся в августе 1741 г., в котором шведы потерпели поражение, чем фактически и завершилась эта кампания. Перед объявлением войны шведские войска находились на расстоянии одного перехода от Выборга, отчего поэт и восклицает: «Коль близко наша к вам столица!» (Ломоносов 1965: 79). Здесь в его поле видения также оказывается обширная территория: и «финские поля» и «озера», и Полтава (место уже давней славной победы над шведами, которая вспоминается как историческая параллель к настоящему), и объявивший войну России Стокгольм («Гремит Стокгольм трубами ярко» (Ломоносов 1965: 80)), и даже Секвана (т. е. Сена, являющаяся здесь метонимическим обозначением Франции)², отмеченная по причине тогдашнего союза Швеции с Францией.

М. М. Херасков в «Россияде» (1779) сразу развертывает тему своей «ироической поэмы»: «Пою от варваров Россию свободенну / Попранну власть татар и гордость побежденну / Движенья древних войск, кроваву брань,

1 Курсив в цитатах, кроме особо отмеченных случаев, мой. – Е. Д.

2 Латинское наименование реки Сены.

/ России торжество, разрушену Казань» (Херасков 1779: 1). Однако, в отличие от Ломоносова, он использует иную мотивировку своего видения событий. У него роль поэтического «восторга» выполняет «стихотворенья дух»³: «О ты, витающий превыше светлых звезд, / *Стихотворенья дух!* приди отъ горних мест, / На слабое мое и темное творенье / Пролей твои лучи, искусство, озаренье!» (Херасков 1807: 1). Кроме того, поэт обращается к «времени» с мольбой открыть ему вечность и тем самым погрузить его в героическое прошлое России: «О время! Обрати течение природы, / И живо мне представь исчезнувшие годы» (Херасков 1779: 33); «Отверзи вечность мне...»; «Откройся вечность мне; да лирою моею / Вниманье услажду народов и царей» (Херасков 1807: 2). В ответ на его мольбу, как в театре, поднимается занавес, открывающий «вечность». И тем самым поэту предоставляется возможность одну за другой видеть картины того, что свершается в ином пространстве, в пространстве героического российского прошлого, отдаленного от зрителя двумя столетиями: «*Завеса поднялась!* Предстали *пред очами* / Ирои светлыми увенчаны лучами» (Херасков 1779: 2). И так, наблюдая сцену за сценой, поэт излагает видимое им: «Останавливается внимание и взор, / Я вижу...» (Херасков 1779: 33); «Теперь *является кровавое мне поле;* / Потщимся устремить вниманья к песням боле. / От сонных вод стремлюсь к пучине прелетать» (Херасков 1779: 100).

Державин отказывается от какой бы то ни было мотивировки точки обзора. Так, в оде «На взятие Измаила», описывая бой при крепости, захваченной русскими у турок в 1790 г., автор видит и оценивает *всё* происходящее: «Зрю камни, ядра, вар и бревны» (Державин: 1985: 92). Его поэтическое *Я* обладает абсолютным знанием и видением. Картина представлена как воображаемая поэтом: «Столп огненный во тьме стоит, / Багрово зарево зияет, / Дым черный клубом вверх летит; / Краснеет понт, ревет гром ярый, / Ударам вслед звучат удары; / Дрожит земля, лоск искр течет; / Клокочут реки рдяной лавы» (Державин 1985: 90). Весьма изощренно представлено Державиным изображение похода в оде 1799 г. «На переход Альпийских гор». В поле зрения русские войска, переходящие через Сен-Готардский перевал. В центре – фигура Суворова. За ним – воины: «Ведет в пути непроходимом / По темным дебрям, по тропам»; «Ведет под снегом, вихрем, градом, / Под ужасом природы всей»; «Ведет – и некая громада, / Гигант пред ним восстал в пути» (Державин 1985: 211). Взгляд устремлен на местность, расположенную сбоку от зрителя: на склоны неприступных гор, по которым продвигаются войска. Если попытаться представить наблюдателя этого зрелища, то он окажется находящимся (как бы висящим) в пространстве на некотором расстоянии от горных склонов, где он физически находиться никак не может. Однако Державин допускает эту условность, аналогично тому, что делает

3 Или «парящий дух»: «Российским подвигам *парящий дух* во след...» (Херасков 1779: 101).

В. И. Суриков в картине «Переход Суворова через Альпы» (1899). Словесная картина Державина и живописная картина Сурикова, который писал для нее этюды в швейцарских Альпах, в местах исторического перехода русских войск, представляются как бы снятыми объективом кинооператора, расположившегося в пространстве в стороне от «громады гор». Подобного рода ракурсы, доступные только искусству кино, словесностью, как оказывается, были освоены еще в XVIII веке. Избрав необычную и весьма эффектную перспективу, поэт не дает мотивировки этого странного местонахождения наблюдателя. «Теперь это никому не кажется странным, ибо речь идет <...> о самых глубоких и общих принципах композиции, об освоении кинематографом художественного опыта реалистической классики», – пишет по этому поводу И. В. Вайсфельд (Вайсфельд 1964: 19).

Говоря о пушкинской «Полтаве» (1828), оставляю в стороне образы Петра и Карла. В центре моего внимания только битва, данная всевидящим и всезнающим автором. Пушкин игнорирует, устраняет наблюдателя и, подобно Державину, не включает те географические объекты, которые выходят за пределы пространства сражения. Это, как кажется, результат того, что изображение битвы, в отличие от ломоносовских од, лишено вертикали, дана только плоскость: равнина: «И оба стана средь равнины / Друг друга хитро облегли» (Пушкин 1957: 292); «Уж на равнине, по холмам / Грохочут пушки» (Пушкин 1957: 295). Изображается «битвы *поле* роковое»: «В огне, под градом раскаленным, / Стеной живою отраженным, / Над падшим строем свежий строй / Штыки смыкает. Тяжкой тучей / Отряды конницы летучей» (Пушкин 1957: 297). Можно привести много других примеров. Все происходит на плоскости. Названы лишь холмы и теснины, в целом не нарушающие плоскостного ландшафта, предельно насыщенного, даже перенасыщенного предметами и их движением: пушки, ядра, шары чугунные, пули, штыки, сабли, а также войсковые единицы (полки, стрелки, конница, пехота, дружины, казаки). В непрекращающемся хоре звуков и движения в этом звукозрительном синтезе, доминирует общий план: багровый дым, полки, сомкнувшие ряды, шведы, рвущиеся «сквозь огонь окопов» и т. д. Эта картина обладает «панорамной фотогеничностью»⁴. Дан общий план при почти неисчислимом обилии движущихся на равнине предметов. Неудивительно поэтому, что представленная Пушкиным картина боя привлекла внимание С. М. Эйзенштейна, считавшего Пушкина «наиболее кинематографичным из литераторов» (Юренев 1998: 7). В работе «Монтаж 1938» он разбирает «кинематографическую» природу изображения Пушкиным Полтавского боя (Эйзенштейн 1998: 84–96)⁵.

4 См.: <http://panoworld.narod.ru/technologies/01/whatispan.html> (сайт находится в процессе разработки).

5 См. также основательную работу О. Булгаковой «Пушкинские мотивы у Эйзенштейна» (Булгакова 2003).

Новатором в изображении войны считается Лермонтов. В стихотворении «Бородино» (1837) сражение, о котором рассказывает его участник, изменило перспективу и стилистику повествования. Бой дан в позиции снизу, с точки зрения его участника: «Ну, ж был денек!» (Лермонтов 1989: 12). События этого «денька», свершаясь в пространстве рассказчика, как бы проходят через него и его боевых товарищей: «Французы двинулись как тучи, / И всё на *наш* редут», «Все промелькнули перед *нами*, / Все побывали *тут*» (Лермонтов 1989: 12–13). Рассказчик – и участник, и свидетель, находящийся на земле, внизу. Об этом не раз писалось, и потому ограничусь лишь указанием на предметы, ранее не попадавшие в батальные картины: пушки, заряд, картечь, лафет, бивак, кивер, штык, булат, знамена и т. д.

Еще более смелым изображением войны мне представляется в стихотворении Лермонтова «Валерик» («Я к вам пишу случайно, – право...»). Здесь изображается бой между русскими и чеченцами в июле 1840 г., в котором Лермонтов принимал участие (Смирнов 2006: 56–69). Автор – рассказчик, реальное лицо и участник сражения, делящийся впечатлениями увиденного и пережитого им. Отсюда и местные географические названия: селение Гихи, река Валерик: «Раз – это было под Гихами» (Лермонтов 1989: 59); «Как месту этому названье? / Он отвечал мне: Валерик» (Лермонтов 1989: 62). Отсюда последовательность изображаемого и точность во времени: «Чу! в арьергард орудья просят; / Вот ружья из кустов выносят, / Вот тащат за ноги людей / И кличут громко лекарей» (Лермонтов 1989: 60); «И два часа в струях потока / Бой длился» (Лермонтов 1989: 60). Отсюда и плотность соприкосновения тел воюющих друг с другом противников: «Резались жестоко, / Как звери, молча, с *грудью грудью*» (Лермонтов 1989: 60), отчего детали становятся не видимыми со стороны, а соприкасающимися вплотную с рассказчиком. Отсюда и указание на возникшую из убитых тел запруду ручья: «Ручей *телами* запрудили». «Хотел воды я зачерпнуть / (И зной и битва утомили / Меня)... но мутная волна / Была тепла, была красна» (Лермонтов 1989: 60). Картина дана крупным, иногда даже сверхкрупным планом: «Но слезы капали с ресниц, / *Покрытых пылью*» (Лермонтов 1989: 61); «В груди его едва чернели / Две ранки; *кровь его / чуть-чуть* сочилась» (Лермонтов 1989: 61). Это то, что *мог видеть* только человек, находящийся внутри событий, слитый с ними, в предельной близости с ними. А горы, столь важные для авторов одической традиции – исключены из нее, хотя и названы, но в другой связи: «А там вдали грядой нестройной, / Но вечно гордой и спокойной, / Тянулись горы» (Лермонтов 1989: 61). Они вне происходящего на земле. Они противопоставлены земле и отдалены от неё.

Не раз отмечалось, что в «Валерике» Лермонтов в изображении войны предвосхищает Толстого. И да, и нет. В «Набеге», написанном Толстым через десять с небольшим лет, действительно используются приёмы, которые уже встречались у Лермонтова. Но к ним добавляются новые. В «Набеге» многое в изображении войны уже намечено из того, что позже отразилось в «Войне и

мире». Здесь рассказчик – не участник сражения: он волонтер, зритель и одновременно – внимательный наблюдатель. Его взгляд запечатлевает картину боя в процессе его хода. «Вот показался дымок из-за дерева»; «Вот пехота беглым шагом и орудия на рысях прошли в цепь» (Толстой 1978–1985: 2, 24). Всё отмеченное увидено рассказчиком. Его пристальное внимание к происходящему и к каждому из воюющих предоставляет возможность понять взгляд его участников: капитана Хлопова, поручика Розенкранца, прапорщика Аланьина. Каждый из персонажей видит войну с разных позиций, и эти позиции отмечены рассказчиком, что провоцирует появление не одной точки зрения (хоть и преобладающей), но множественность их. Бой идет в лесу, а потому наблюдатель его не видит, а только слышит:

...выстрел, другой... Наши частые выстрелы заглушают неприятельские <...> слышатся гудящие выстрелы из орудий, металлический звук полета картечи, шипение ракет, трескотня ружей (Толстой 1978–1985: 2, 24).

Вид сверху доступен лишь генералу со свитой: располагаясь на отдалении и на возвышении, он оценивает сражение лишь с эстетической точки зрения, говоря по-французски: «Какое прекрасное зрелище!» («*Quel charmant coup d'oeil!*») (Толстой 1978–1985: 2, 25). И еще Шамилю, о чем рассказчик узнает от татарина: «*Шамиль на похода ходить не будет; Шамиль наиб пошлет, а сам труба смотреть будет, наверху*» (Толстой 1978–1985: 1, 23; курсив Толстого. – Е. Д.). Другой высоты нет. Есть небо, но и здесь оно не играет той роли, которую играет в одах.

Тема войны в «Войне и мире» неподъемна. Война дается с точки зрения всевидящего и всезнающего автора. Укажу здесь лишь на несколько толстовских приемов визуального изображения ряда военных эпизодов.

Прежде всего – панорамное видение как особый способ передачи целостности пространства. Дается вид сверху. Называется только то, что видимо одному из героев и дается с его точки зрения. Таков взгляд князя Андрея перед битвой у Шенграбена:

В центре, где и находилась та батарея Тушина, с которой рассматривал позицию князь Андрей, был самый отлогий и прямой спуск и подъем к ручью, отделявшему нас от Шенграбена. Налево войска наши примыкали к лесу, где дымились костры нашей, рубившей дрова, пехоты (Толстой 1978–1985: 4, 223).

Таков взгляд Пьера на Бородинское поле перед началом сражения:

Войдя по ступенькам входа на курган, Пьер взглянул впереди себя и замер от восхищения перед красотой зрелища (Толстой 1978–1985: 6, 236).

Таков взгляд Наполеона с высоты Семеновского, который

...сквозь дым увидел ряды людей в мундирах цветов, непривычных для его глаз. Это были русские. Русские плотными рядами стояли позади Семеновского и кургана, и их орудия не переставая гудели и дымили по их линии (Толстой 1978–1985: 6, 255).

И многие другие примеры: Наполеон, стоя на кургане, смотрит в трубу (Толстой 1978–1985: 7, 248); Пьер, въехав на гору, видит бородинскую панораму (Толстой 1978–1985: 6, 200); Наполеон с Поклонной горы смотрит «на открывавшееся перед ним зрелище» (Толстой 1978–1985: 6, 336).

Во-вторых, показывается только то, что действительно может видеть конкретный персонаж-наблюдатель – за пределы этих границ автор не выходит, а если и выходит, то с уточнением: князю Андрею

...с батареи открывался вид *почти всего* расположения русских войск и большей части неприятеля <...> Прямо против батареи, на горизонте противоположного бугра, виднелась деревня Шенграбен; *левее и правее можно было различить* в трех местах среди дыма их костров массы французских войск (Толстой, 1978–1985: 4, 223).

Дается указание на нечеткость видения («*можно было различить*» – то есть трудно было различить, но всё же можно). Нечёткость видения порождает догадки смотрящего на «*казалось что-то похожее на батарею, но простым глазом нельзя было рассмотреть хорошенько*» (Толстой, 1978–1985: 4, 223). Чтобы увидеть невидимое, наблюдателю требуется сменить позицию: «...князь Андрей поднялся на ту батарею, с которой, по словам штаб-офицера, *все поле было видно*» (Толстой, 1978–1985: 4, 223). То, что не могло быть увиденным в данный момент данным наблюдателем автором не изображается.

В-третьих, дается единовременная множественность взглядов:

Остальная пехота поспешно проходила по мосту, спираясь воронкой у входа. <...> Неприятель, *вдалеке видный с противоположной горы, снизу, от моста...* (Толстой, 1978–1985: 4, 180).

Виден кому? Всем. Всей пехоте. Или:

Все офицеры и люди эскадрона Денисова, хотя и старались говорить о постороннем и *смотреть по сторонам*, не переставали думать только о том, что было там, на горе, и *беспрестанно все вглядывались* в выходившие на горизонт пятна... (Толстой, 1978–1985: 4, 181).

В-четвертых, совпадение взглядов противников:

Несколько минут *они оба испуганными глазами смотрели на чуждые друг другу лица*, и оба были в недоумении о том, что они сделали и что им делать (Толстой, 1978–1985: 6, 246).

И наконец, в-пятых. Видению Наполеона демонстративно противопоставляется невидение Кутузова. Таков большой фрагмент о Наполеоне (перед битвой у Шенграбена), когда он долго

...молча *вглядывался в холмы*, которые как бы *выступали из моря тумана* и по которым *вдалеке двигались русские войска* <...> Русские войска частью уже спустились в лощину к прудам и озерам, частью очищали те Праценские высоты, <...> Он стоял неподвижно, *глядя на виднеющиеся из-за тумана высоты*... (Толстой, 1978–1985: 4, 344).

Кутузов, внимание к которому приковано во время Бородинской битвы, изображается не смотрящим никуда и ничего не видящим: он сидит,

...*понури в седую голову* и опустившись тяжелым телом, на покрытой ковром лавке <...> Он не делал никаких распоряжений, а только соглашался или не соглашался на то, что предлагали ему. <...> Несколько раз его *голова низко опускалась*, как бы падая, и он задремывал (Толстой, 1978–1985: 6, 255).

Кутузов, не видя и не смотря, видит и понимает больше Наполеона.

В рассказе Гаршина «Четыре дня» (1877) повествование ведется от первого лица. Всё представлено с точки зрения рассказчика. Причем здесь происходит, по словам И. Э. Васильевой, «отождествление личности героя с личностью самого автора» (Васильева 2007: 6). Сражение изображено не столько как сражение, сколько как сумятица, сумбур, хаос, в котором оказался герой-рассказчик, испуганный и ничего не понимающий. Он только выхватывает взглядом какие-то предметы и картины, меняющиеся ежесекундно. Происходящее показано как воспринятое всеми органами чувств героя – зрением, слухом, осязанием, обонянием:

...как мы бежали по лесу, как *жужжали* пули, как *падали*, отрываемые ими ветки, как мы продирались сквозь кусты боярышника» (Гаршин 1960: 3).

Попадающее в поле зрения героя почти не осознается им: «Сквозь опушку *показалось что-то красное, мелькавшее там и сям*» (Гаршин 1960: 3). Состояние непонятности видимого передается многократным повторением неопределенного местоимения «*что-то*», отражающего неуверенность, необъяснимость, неосознанность всего находящегося в пространстве героя и происходящего с ним: «*Что-то* хлопнуло»; «<...> *что-то*, как мне показалось, огромное полетело мимо»; «*Что-то* не то зарычало, не то застонало»; «<...> я видел только *что-то синее*»; «*Что-то* острое и быстрое, как молния, пронизывает всё мое тело» (Гаршин 1960: 4); «какие-то кусочки сора» (Гаршин 1960: 4). *Кто-то, что-то, какие-то* – эти неопределенные местоимения следуют один за другим. Картина убитого рассказчиком феллаха и четырехдневный процесс разложения на солнце его тела страшна своей

беспощадной предметностью. Изо дня в день герой замечает те изменения, которые происходят с им же убитым человеком, пока, наконец, оно не превращается в скелет в мундире. «Это война, – подумал я, – вот ее изображение» (Гаршин 1960: 12). П. М. Топер писал об изображении войны у Гаришина:

Такой «концентрированности» и заостренности художественного решения не было у великих предшественников Гаршина по русской литературе – ни у Пушкина, ни у Лермонтова, ни даже у Толстого (Топер 1975: 69; см. также: Шумилова 2015: 63–67).

И с ним нельзя не согласиться. Рассказ Гаршина «Четыре дня», завершив, как мне представляется, динамику *видения* войны и ее изображения в литературе XVIII–XIX века, смыкается с XX веком, наметив то новое, что оформилось у фронтового поколения писателей как результат их жизненного опыта. Путь, проделанный русской литературой в области изображения военных действий – это путь от панорамного видения (вид сверху) – до «окопной правды» (Смыслов 2013), формулы, появившейся во время Первой мировой войны и подхваченной авторами и критиками, писавшими о Второй мировой войне.

Литература

- Булгакова 2003 – Булгакова О. Пушкинские мотивы у Эйзенштейна. URL: <http://www.ruthenia.ru/document/530633.html#6> (дата обращения 15.08.2016).
- Вайсфельд 1964 – Вайсфельд И. В. Художник исследует законы искусства... // Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: в 6 т. М., 1964. Т. 2. С. 7–26.
- Васильева 2007 – Васильева И. Э. «Поиски слова» в «переходную эпоху»: стратегия повествования В. М. Гаршина и А. П. Чехова / Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 2007.
- Гаршин 1960 – Гаршин В. М. Сочинения. М.; Л., 1960.
- Державин 1985 – Державин Г. Р. Сочинения. М., 1985.
- Лермонтов 1989 – Лермонтов М. Ю. Полное собрание стихотворений: в 2 т. Т. 2. Л., 1989.
- Ломоносов 1965 – Ломоносов М. В. Избранные произведения. М.; Л., 1965.
- Орлов 1902 – Орлов А. С. Об особенностях формы русских воинских повестей (кончая XVII в.). М., 1902.
- Пушкин 1957 – Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 10 т. М., 1956–1958. Т. 4. М., 1957.
- Смирнов 2006 – Смирнов А. М. М. Ю. Лермонтов в сражении при речке Валерик // Тарханский вестник. № 19. М., 2006. С. 56–69.
- Топер 1975 – Топер П. М. Ради жизни на земле: Литература и война. Традиции. Решения. Герои. М., 1975.
- Смыслов 2013 – Смыслов О. С. Окопная правда. М., 2013.

- Толстой 1978–1985 – *Толстой Л. Н.* Собрание сочинений: в 22 т. М., 1978–1985.
- Херасков 1779 – *Херасков М.* Россияда: Ироническая поэма. [М.,] 1779.
- Шумилова 2015 – *Шумилова А. П.* Человек на войне в творчестве В. Гаршина: традиции и новаторство / Выпускная квалификационная работа бакалавра СПбГУ. СПб., 2015 (хранится в архиве кафедры истории русской литературы СПбГУ).
- Эйзенштейн 1998 – *Эйзенштейн С.* Монтаж 1938 // Эйзенштейн С. Монтаж. М., 1998. С. 63–101.
- Юрнев 1998 – *Юрнев Р.* Эйзенштейн о монтаже // Эйзенштейн С. М. Монтаж. М., 1998. С. 3–62.

Об одном из претекстов «Деревни» А. С. Пушкина

Н. А. Гуськов (Санкт-Петербург)

Среди многочисленных произведений русской литературы XVIII в., предвосхищающих так или иначе пушкинское творчество, прошло незамеченным исследователями стихотворение А. П. Сумарокова «Письмо ко князю Александру Михайловичу Голицыну, сыну князя Михаила Васильевича» (Сумароков 1957: 300–303¹). Между тем этот текст интересен: во-первых, тематически и отчасти формально он напоминает «Деревню» (1819) А. С. Пушкина, во-вторых, позволяет выявить один из предшествующих этапов той поэтической традиции, к которой восходит это известное стихотворение, наконец, заставляет сделать наблюдения, неожиданно корректирующие общепринятые представления о творчестве Сумарокова и о лирической поэзии его эпохи. Предлагаемая статья призвана до некоторой степени восполнить невнимание литературоведов к рассматриваемому произведению и, не претендуя на исчерпывающий его анализ (которого оно, впрочем, заслуживает), сосредоточивается лишь на одном аспекте его содержания – на принципах изображения окружающей действительности, как раз и напоминающих тон пушкинской «Деревни».

Отметим, прежде всего, что текст Сумарокова остается для нас довольно загадочным, поскольку неясна функция его заглавия и даже датировка неопределенна. «По содержанию, – справедливо сообщает П. Н. Берков, – стихотворение может быть отнесено к московскому периоду жизни поэта, т. е. после 1769 г.» (Сумароков 1957: 564), но это мало проясняет смысл текста. Не больше мы знаем об адресате послания. К словам «Сыну князя Михаила Васильевича» П. Н. Берков дает следующий комментарий:

В то время в Петербурге в придворный круг входили два А. М. Голицына, оба – князья, оба – сенаторы, оба – члены учрежденного при дворе Совета; один из них был генерал-фельдмаршал <...> <упоминается в сатире «О благородстве» – Н. Г.>, другой (адресат сумароковского письма) – обер-камергер. Их отличали по отцам (первый был сын Михаила Михайловича Голицына <...> этот Голицын был сверстником Сумарокова) (Сумароков 1957: 564).

Оба названные ученым вельможи не являются адресатами послания, поскольку были сыновьями двух соименников, князей Михайлов Михайловичей Голицыных. Адресат послания – сын Михаила Васильевича, князь Александр Михайлович Голицын (1730–1774) – не был так известен, как

1 Далее текст цитируется по этому изданию, номера страниц не указываются.

его родственники, во всяком случае, для потомков: о нем сохранилось гораздо меньше сведений. Он не имел детей, служил в гвардии, разные источники при этом называют разные чины от поручика и капитана до бригадира. Даже в обширном специальном труде по истории знаменитой аристократической династии, где адресат Сумарокова значится под № 118, ему уделена всего одна лаконичная фраза (Голицын 1892: 157). При настоящем состоянии изученности источников трудно сказать, почему именно этому Голицыну посвятил Сумароков очень искреннее, глубокомысленное и довольно вольнодумное стихотворение, какие отношения связывали адресата и автора. Можно лишь уточнить датировку: послание написано до 1774 г., когда князь А. М. Голицын умер. Приходится довольствоваться лишь текстом стихотворения. Он опубликован посмертно, и Н. И. Новиков указывает, что окончание произведения затеряно в бумагах (Сумароков 1957: 564). Если это так, то научная интерпретация может оказаться лишь гипотетической. Впрочем, послание кажется вполне законченным, а некоторая открытость финала напоминает сентиментальный и романтический жанр «отрывка», одним из предвестий которого вполне можно считать «Письмо ко князю А. М. Голицыну».

В основе произведения – философская проблема: какой подход к фактам следует считать истинным – формальный или сущностный. Первый основывается на спокойном механическом приятии объективных фактов, второй – на субъективном вчувствовании в природу вещей. Сопоставление двух способов постижения и оценки действительности проводится сначала на материале бытовом и юридическом:

Законы для того ль, чтоб правда процветала
 Или чтоб ложь когда святою ложью стала?
 Утопли правости в умедленном ответе.
 Такая истина бывала ли на свете?
 Кричат: «Закон! закон!»
 Но исправляется каким порядком он?
 Одна хранится форма
 Подъячим для прокорма,
 И приключается невинным людям стон. <...>
 Закон тот празен,
 Который с совестью и с истиною разен.
 По окончании суда
 Похвален ли судья, коль скажет он тогда:
 «Я знаю, что ты прав, и вижу это ясно,
 Что мною обвинен и гибнешь ты напрасно,
 Но мной учинено то, форму сохраняя,
 Так ты не обвиняй закона, ни меня!»
 Бывает ли кисель в хорошей форме гнусен?

Кисель не формой вкусен.

Форма, внешность здесь объявляется случайной оболочкой явления, которая может вступать в противоречие с его сущностью. Оценивать факт, по Сумарокову, следует по его внутреннему содержанию, так же, как блюдо мы оцениваем по его вкусу, а не по виду. В правовой сфере формальный подход безнравственен и преступен, он выгоден одним бесчестным подьячим, потому что это единственная для них возможность приобрести доход, соответствующий их непомерным запросам и невозможный при служении закону.

Такова же и функция формального отношения к материалу в искусстве. Сумароков обращается к своей концепции остроумия – важнейшего, с его точки зрения, компонента творчества, состоящего одновременно в скорости разума и в проницании истины. Остроумие должно выражаться эффектно, но неожиданная комбинация поэтических формул сама по себе (барочное остроумие) Сумарокова не удовлетворяет. Эффектное выражение делается остроумным, если оно разумно и естественно, произвол поэтической фантазии для Сумарокова приемлем лишь в умеренном виде, причем крайняя громкость и пылкость приравниваются к крайней холодности (см. например: Сумароков 1787: 6, 298). Исходя из такой эстетической установки, поэт выступает против бездарных рифмачей, главный недостаток которых – использование словесных формул как мертвого материала, холодность, изложение мыслей без эмоционального переживания каждой идеи. Истинный стихотворец, не пренебрегая, по-видимому, формой, проникает в самую сущность предмета. «Несмысленные рифмотворцы» на это неспособны, под их пером, даже когда они пользуются эффектными словесными приемами, поэзия умирает так же, как правосудие под гнетом формально безукоризненных подьяческих крючков:

Пиитов сих ума ничто не помутит,
Безмозгла саранча без разума летит.
 Такой пиит не мыслит,
 Лишь только слоги числит.
Когда погибла мысль, другую он возьмет.
Ведь разума и в сей, как во погибшей, нет,
 И всё ему равно прелестно;
Колико б ни была мысль она ни плоха,
Всё гадина равна: вошь, клоп или блоха. <...>
О вы, которые сыскать хотите тайну
В словах, услышав речь совсем необычайну,
Надуту пухлостью, пущенну к небесам,
Так знайте, что творец того не знает сам,
А если к нежности он рифмой прилепился,
Конечно, за любовь безмозглый зацепился <...>

Но ежели осел когда в любви горит,
 Горит, но на стихах о том не говорит.
 Такому автору на что спокойства боле?
 Пригодно все ему Парнас, и град и поле,
 Ничто не трогает стремления его.
 Причина та, что он не мыслит ничего.

Итак, всякий, кто относится к окружающему миру, усваивая лишь его внешние формы, недостоин звания человека, уподобляется скоту и гаду: в лучшем случае ослу, а то и насекомому-паразиту (это общее место сумароковского творчества, появляющееся часто в притчах и в прозе, например, в статье «Блохи», стансах «Сам себя я ненавижу»). Подлинный человек, остроумный и благородный, ценящий истину, проникает в суть вещей. Сделать это он может лишь посредством чувств и руководствуется принципами, которые зыбки и субъективны, с традиционной, общепринятой, а по мнению поэта – примитивно педантической точки зрения. По парадоксальной логике Сумарокова оказывается, что истинная высшая объективность, оправданная нравственным и эстетическим критерием, состоит именно в сопереживающем субъективизме, а не холодной и механической формальной объективности.

Сама постановка проблемы, обсуждаемой в послании князю Голицыну, обусловлена тем, что, по мнению повествователя (и не только в этом, но и во многих других текстах), форма и сущность окружающего мира находятся в постоянной дисгармонии (это какие-то предвестия зарождающегося во второй половине XVIII столетия диалектического мышления). Благородный и остроумный человек, видящий и внешнюю, и внутреннюю сторону явлений, не может, в результате, находиться в состоянии покоя. Спокойствие духа, свойственное скотам, подьячим и педантам-рифмачам, – парадоксальным образом идеал и для достойной личности, для лирического героя Сумарокова, но именно идеал, недостижимый по самой своей природе. Неутолимость этого томления по гармонии сближает лирический субъект стихов Сумарокова с героем романтическим, который придет в литературу еще нескоро и при всем желании так и не сможет обрести умиротворения духа, присущего презренным самодовольным филистерам:

Спокойство разума невежи не умножит,
 Меня против тому безделка востревожит,
 И мне ль даны во мзду подьячески крючки?
 Отпряньте от меня, приказные сверчки!
 Не веселят, меня приятности погоды,
 Ни реки, ни луга, ни плещущие воды,
 Неправда дерзкая эдемский сад
 Преобратит во ад.

При анализе стихотворения все это становится понятно, если начать с середины текста, как и проделано в этой статье. Однако Сумароков не стремится выстраивать послание по строгой логической схеме, а пользуется своим излюбленным приемом неожиданного поворота темы, эффектной подмены мысли. Такая манера, вероятно, озадачивала традиционно смотрящего на мир читателя и имела успех у свободомыслящих остроумцев. Не принадлежал ли к ним князь Александр Михайлович Голицын, сын Михаила Васильевича?

Композиция рассматриваемого послания парадоксальна. Начинается оно с подробного описания окружающего пространства в восприятии лирического героя, и это пространство наделяется как раз той двойственностью, несовпадением между формой и сущностью, о которой говорилось выше. Для общераспространенных в XVIII в. представлений об упорядоченности, однородности реальности в нормальном, естественном ее состоянии, о согласованности формы и содержания всех ее элементов, картина, создаваемая Сумароковым, не просто парадоксальна. Она, очевидно, должна была производить сильный эстетический эффект, создавая пугающие образы катастрофического распада мира подспудно, изнутри:

Примаюсь за перо, рука моя дрожит,
И муза от меня с спокойствием бежит.
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 зефиров отлетает,
На нивах, на лугах неправда обитает,
И вырвалась тяжба из тягостных оков.
Церера мечет серп и горесть изъявляет,
Помона ягоды неспелы оставляет,
И удаляется и Флора от лугов.
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?

Приведенные строки (и все длинное послание в целом) и тематически, и по тону своему, как было упомянуто в начале статьи, словно предсказывают пушкинскую «Деревню»:

Приветствую тебя, пустынный уголок,
Приют спокойствия, трудов и вдохновенья,
Где льется дней моих невидимый поток
На лоне счастья и забвенья.

Я твой – я променял порочный двор Цирцей,
 Роскошные пиры, забавы, заблужденья
 На мирный шум дубров, на тишину полей,
 На праздность вольную, подругу размышленья.

Я твой – люблю сей темный сад
 С его прохладой и цветами,
 Сей луг, уставленный душистыми скирдами,
 Где светлые ручьи в кустарниках шумят. <...>

Но мысль ужасная здесь душу омрачает:
 Среди цветущих нив и гор
 Друг человечества печально замечает
 Везде Невежества убийственный Позор.
 Не видя слез, не внемля стона,
 На пагубу людей избранное Судьбой,
 Здесь Барство дикое, без чувства, без закона,
 Присвоило себе насильственной лозой
 И труд, и собственность, и время земледельца (Пушкин 1994: 82–83).

Как и это знаменитое стихотворение, весь текст Сумарокова строится на контрасте идиллических пейзажей и уродливых общественных пороков, обличаемых повествователем, причем первые – это объективная, прекрасная, но обманчивая сторона, которой внешне обращена к нам природа. За нею скрывается второй план, и он-то и является сущностным, хотя осознать его наличие можно только благодаря обостренному нравственному и эстетическому чувству. Повествователь так уязвлен, так взволнован разворачивающейся перед ним картиной несправедливости, оскорбляющей первозданную красоту природы, что даже в уединении не в состоянии отрешиться от сжигающих его душу гражданских чувств. Как и Пушкин, Сумароков отталкивается от французской *poésie fugitive* и отвергает ее умиротворяющую идиллию во имя общественной сатиры.

Сама по себе реальность, конечно, не изменяется, она живет по вечным и непреложным законам; сумароковский повествователь это понимает. Однако объективное состояние мира его не интересует, по крайней мере, в данном послании. Негодование, отчаяние от невозможности исправить совершающиеся несправедливости радикально меняют настроения лирического героя. Следствием этого становится искажение идиллического пейзажа, которое подается в тексте как объективное, но на самом деле осуществляется лишь в глазах повествователя. Холмы и рощи, по-прежнему прекрасные, не могут уже казаться таковыми порядочному человеку, осознавшему, что творится на лоне этой дивной природы: «*locus amoenus*» (как именовали идеальный топос в старинных риториках) превращается в свою

противоположность – «locus terribilis» (подробнее о подобном превращении и функции этого мотива в сочинениях Сумарокова речь пойдет далее). Заметим, что сходные настроения переживает и пушкинский повествователь в «Деревне».

Происходит словно смена театральной декорации в конце драматической картины: прежние действующие лица (Церера, Помона, Флора, музы) исчезают и сменяются фуриями, невеждами (бесчестными подьячими, бездарными стихотворцами), гадами и скотами (саранчой, ослами и т. д.). Для естественного протекания новой сцены меняется и оформление обстановки: вместо кринов (лилий) вырастает репей. Для новых действующих лиц хронотоп продолжает оставаться идиллическим, ведь они лишены мысли и чувства, потому они, по мере своих способностей, наслаждаются объективными благами, которые дарит им природа. Их душевное спокойствие неколебимо, хотя именно они вносят дисгармонию в мир.

Лирический же герой, испытывает чувство свершившейся катастрофы. Он остро переживает невозвратимость былой гармонии и красоты и впадает в неутолимое беспокойство, причиной тому – его размышления о нарушении законов естества и сочувствие жертвам этого беспорядка, к которым и сам принадлежит. Сфера мысли и чувства рождает преграду, неразрешимый конфликт между героем и прекрасной природой. Будучи потенциально идеальным персонажем, он может органически существовать только в идиллическом хронотопе, с музами, Церерой и Помоной. В реальности преобразенной, пусть и собственным его взором, ему нет места, поскольку его функции здесь заместили бессмысленные скотоподобные рифмачи:

Я зрю, невозвратим уже златой к нам век.
О небо! На сие ль созижден человек,
Дабы во всякую минуту он крушился
И чтоб терпения и памяти лишился,
Повсюду испуская стон,
И места б не имел убежищем к отраде?
Покоя нет нигде, ни в поле, ни во граде
Взошло невежество на самый Геликон
И полномочие и тамо изливает.
Храм мудрых муз оно безумством покрывает.
Благополучен там несмысленный творец,
Языка своего и разума борец,
За иппокренскую болотну пьющий воду,
Не чтущий никакой разумной книги сроду.

Как и пушкинская «Деревня», послание Сумарокова к князю А. М. Голицыну написано вольным ямбом. Этот размер вносит непринужденность тона, подвижность эмоций, облегчает переходы интонации и словно свидетельствует о том, что перед читателем не философский трактат,

претендующий на авторитетность и универсальность выводов, а лишь размышления частного лица. Они вызваны конкретной жизненной ситуацией и запечатлели живой поток речи, выражающей непосредственный эмоциональный порыв. Однако художественное и идейное значение стихотворения от того не уменьшается, скорее – напротив. Повествователь заявляет о своем праве считать субъективную точку зрения на реальность истинной, ибо следование ей преподносится как нравственный долг и психологический удел благородной личности. Это первый случай самой постановки рассматриваемых проблем в русской литературе. «Деревня» – один из взлетов той поэтической линии, у истоков которой стоит Сумароков, и этого нельзя не учитывать, говоря о новаторстве произведения Пушкина. Глубина его подхода к проблеме, изысканность ее художественного воплощения и радикальные идейные расхождения с посланием князю Голицыну очевидны читателю нашего времени и не рассматриваются здесь, речь идет исключительно об отечественных истоках данной поэтической традиции, обращение к которым позволяет сделать несколько интересных наблюдений.

Согласно общераспространенному мнению, изображение окружающего мира носителями культуры «готового слова» (которая господствовала в России XVIII в.) подчинено законам жанрового мышления, следовательно, в литературе восприятие и отображение действительности зависело исключительно от правил конкретного жанра, причем образы, в том числе пейзажные, обычно условны, потому что принцип «подражания природе», согласно всем старинным поэтикам, предполагал воплощение вероятного, а не копирование объективно нам данного положения вещей. Классиками литературоведения канонизировано представление о том, что в русских стихотворениях XVIII в. отражена только жанровая картина мира, авторская же не могла еще существовать как таковая. Эти суждения кажутся справедливыми и для Сумарокова, юный же Пушкин в «Деревне», как известно даже из школьных учебников, содействует разрушению правил нормативной эстетики, соединяя в пределах одного текста противоположные жанровые модели.

Однако в реальной художественной практике все обстояло гораздо сложнее: правила соблюдались далеко не всегда (в том числе и теоретиками, к коим принадлежал Сумароков), жанры могли смешиваться и в XVIII в., подобные случаи все чаще фиксируются в научной литературе. Именно к исключительным явлениям следует причислить рассматриваемое в этой статье письмо князю А. М. Голицыну. Формально числясь посланием, оно, как было показано в процессе анализа, весьма неоднородно и не может быть однозначно охарактеризовано с жанровой точки зрения. Не исключено, что именно несоответствие текста привычным литературоведческим схемам вызывало недоумение и невнимание исследователей. Эта же жанровая неопределенность в сочетании с повышенной эмоциональностью, очевидным проявлением

авторской индивидуальности, позволяет выделить черты, характерные непосредственно для сумароковского мировосприятия, вне устойчивых жанровых моделей. При внимательном чтении произведений поэта, казалось бы, более традиционных в жанровом отношении, и в них черты эти обнаруживаются постоянно.

Во-первых, реальность выступает лишь фоном для повествователя или центрального персонажа, причем одни значимые для него детали выделяются в общей панораме, как это мы видели в послании князю Голицыну. К. Д. Максимович следующим образом характеризует идиллии Сумарокова:

Обычно пространство изображается панорамно, постепенно сужаясь, фокусируясь на отдельных предметах. Буколический герой стремится уйти в свой мир, обрести внутреннюю гармонию, через анализ знакомых предметов он изучает душу. Общее трансформируется в частное в соответствии с сентиментальными принципами (Максимович 2003: 126).

Это справедливо и для творчества Сумарокова в целом. За исключением эклог и притч, эпическая природа которых вынуждает описывать какие-то объекты, его поэзия тяготеет к медитативности (это видно даже в оде, где описания встречаются гораздо реже, чем у Ломоносова). Мир внешний интересует поэта меньше, чем мир внутренний, оценивается чаще всего не исходя из общих объективных законов (как, например, в одах Ломоносова), а субъективно, с антропоцентрической точки зрения. Мир внешний становится важен постольку, поскольку объясняет мир внутренний, будучи его подобием. Вообще, Сумароков никогда не считался мастером пейзажа и не ценился как описатель даже современниками. В этом отношении значительное преимущество перед ним признавалось не только за Ломоносовым, а затем за Державиным, но и за Херасковым, прославившимся, в частности, картиной царства Зимы в «Россияде». Напротив, в XVIII столетии казалось, что никто не может выразить мир чувств столь точно и тонко, как это делает «северный Расин», прозванный так не только будучи видным трагиком, но и за своеобразный психологизм творчества в целом. Его поэзия, таким образом, воспринималась не как изобразительная, а как выразительная, и вряд ли современники в этом заблуждались.

Во-вторых, окружающее пространство может выступать у Сумарокова только в двух полярно противоположных вариантах: в виде крайностей – земного рая и ада. Они известны в классической риторике как топосы «locus amoenus» (дословно – «прелестное местечко») и «locus terribilis» («ужасающее место»). С каждым из этих проявлений окружающего мира связан определенный набор лирических ситуаций и топосов, выстраивающихся в парадигму оппозиций: сад / лес, Иппокрена / болото, цветы / сорные травы, музы / фурии, античные божества / скоты и гады, лето / зима, потоки / льды,

спокойствие / терзания, песни / вопли, утхи / мучения и т. д. Т. В. Саськова, анализируя эклоги Сумарокова, пишет:

Поэт исходит из парадигматического деления всех явлений природы на благие и неблагие, соотнося с первыми любовные радости, а со вторыми – горе и страдания. Причем в основе указанного разграничения лежат традиционные представления, восходящие к фольклору и дальше – к мифу, воспринимавшему природные сезоны в соответствии с оппозицией жизнь / смерть. Положительно окрашенными оказываются все признаки весенне-летнего цветения, принадлежащие к классической пасторальной топике (солнце, легкие зephyры, прозрачные воды, чистые струи, пение соловья, малиновки, цветы, зелень и т. д.), негативный ряд включает морозы, бури, ненастье, мрак, а также птиц, по народным представлениям, связанных с несчастьями, наделенных зловещей символикой (вороны, совы, сычи, сороки), и растения с «вредоносными» качествами (жгучая крапива, колючий репейник, горькая полынь) (Саськова 1999: 41).

Эти наблюдения верны не только для пасторальной поэзии. Внежанровый характер использования Сумароковым полярных топосов подтверждается прежде всего тем, что исследователи его идиллий и эклог фиксируют в них не только «locus amoenus», но и «locus terribilis», в то время как в отечественном литературоведении считается, что, согласно правилам нормативной поэтики, только первый может быть отображен в этих жанрах. Впрочем, интенсивное изучение пасторали в течение последних десятилетий (преимущественно на западном материале) заставляет в этом усомниться. В обширном труде К. Гарбера, вышедшем еще в 1974 г., приведено немало примеров из немецкой буколической поэзии XVII в., начиная со знаменитого стихотворения М. Опица «Эхо», где появляется «locus terribilis» (Garber 1974: 226–240). Многие из них были настолько широко известны, что Сумароков, хорошо знакомый с немецкой литературой, вряд ли не читал ни одного из них. Однако существенно, что, во-первых, в большинстве этих текстов «locus amoenus» и «locus terribilis» изображаются отдельно (как правило показывается лишь одно из них), не относятся к одному и тому же объекту описания. Во-вторых, все приводимые К. Гарбером примеры – типичные проявления барочной эстетики с ее двойственностью, соположением контрастных образов и понятий, которые вызвали критику рационалистически настроенных авторов и, напротив, впоследствии привлекали романтиков. Если Сумароков подражал кому-то из сочинителей подобных пасторалей, следует с большей осторожностью характеризовать его как исключительно «классического» стихотворца, противостоящего поэзии барокко.

Н. Ю. Алексеева, анализируя торжественные оды Сумарокова, с удивлением обнаруживает там слишком частое и не свойственное ломоносовской оде² появление inferнальных образов, объясняя это жестокостью души поэта и влиянием на него стихотворений Удара де ла Мота (Алексеева 2005: 252–258). Представляется, что причины регулярного введения в оды «ужасающих мест» гораздо сложнее, тем более что поэт не отказывается и от изображений гармонически, идиллически организованного пространства, о которых Н. Ю. Алексеева под впечатлением сделанного ею важного и точного наблюдения почти не упоминает. Показательно, что и в эклогах, и в одах Сумарокова «locus amoenus» и «locus terribilis» присутствуют часто в пределах одного текста.

Если преобразование реальности из прелестной в ужасающую или (значительно реже) наоборот обусловлено не жанровым каноном, то в чем же искать причину этих трансформаций? Можно предположить, что состояние художественного мира в произведениях Сумарокова чаще всего прямо обусловлено эмоциональным состоянием повествователя или героя, как в проанализированном в этой статье послании князю Голицыну. С этим связана еще одна, быть может, важнейшая особенность отображения Сумароковым окружающей действительности: объективные ее признаки не вызывают значительного интереса, внимание концентрируется на ее оценке лирическим субъектом или кем-либо из персонажей. Реальность окрашивается в тона их эмоционального состояния.

Поскольку и лирический субъект (повествователь), и персонажи Сумарокова знают лишь две психологически фазы: неги и покоя, с одной стороны, душевных терзаний и смятения – с другой, то и окружающий мир предстает в сознании автора и героя либо как «locus amoenus», либо как «locus terribilis».

Первый топос, в понимании Сумарокова (да и многих его современников), являет собою метафорически жизнь в ее естественной форме, освященной высшим законом, истинное, первоначальное, нормативное состояние мира, утраченное обществом в историческом процессе. Все элементы художественного мира пребывают в упорядоченности и гармонии, естественно проявляют свою сущность, это рождает восторг и наслаждение, передающиеся и читателю. Не случайно топосы, составляющие художественную реальность в поэзии Сумарокова, особенно легко выделяются исследователями именно на материале его пасторального творчества. Блаженное состояние мира описывается обычно посредством вполне традиционных общих мест, формирующих типичный идиллический хронотоп (впрочем, довольно зыбкий, поскольку может измениться в свою противоположность под воздействием субъекта).

2 Об обилии эдемской топики и ее функциях в одах Ломоносова см.: (Погосян 1992).

«Locus terribilis» в классическом своем виде появляется главным образом в торжественной оде: грандиозность его образов казалась Сумарокову чрезмерной и неестественной, что видно по его пародиям на Ломоносова, например, «вздорным одам». Обычно поэт использует смягченный вариант: описывает не ад как таковой, а все тот же «locus amoenus», заменяя его элементы противоположностями. Именно такое нарушение естества, ведущее к гибели, катастрофе, хаосу, где разумная и чувствительная личность повергается в пучину терзаний (подробно описанное и в послании князю Голицыну) оказывается, по Сумарокову, наиболее типичным для современного состояния реальности, ибо отражает пагубное воздействие непросвещенных общественных нравов, предрассудков на естество. Здесь ощущается влияние философов-просветителей на творчество русского стихотворца. Обостренно переживая даже малейшие признаки дисгармонии внутри себя и в окружающей действительности, он неизменно возвращался к пасторальным картинам как к первообразу, просвечивающему сквозь уродство современной жизни, выражая боязнь их утраты и надежду на их возрождение.

Преображение мира осуществляется в произведениях Сумарокова мгновенно, как и перепады настроения лирического повествователя или аналогичного ему героя, и зависит не от самих внешних обстоятельств, описываемых в тексте, а от реакции на них субъекта. Впрочем, превращения эти обычно односторонние: путь от уныния и душевных мук к восторгу и наслаждению для «северного Расина» гораздо менее привычен, чем обратный. Стихотворец чаще пишет об утрате гармонии, нежели о ее обретении.

Приведем несколько примеров смены одного из классических локусов противоположным. В одической поэзии эта перемена часто вызвана изменением характера одического восторга. Сумароков не стремился выдерживать на протяжении всего стихотворения единый тон, равноуровневое парение, что, видимо, отчасти и порождало оценку современниками его од как недостаточно возвышенных. Поэт чередует восторг благоговения, умиления, любования (собственно восходящий) и восторг негодования, ужаса, отчаяния (если позволительна такая катахреза, восторг нисходящий). В плане описания этим двум типам лирической эмоции и соответствуют «locus amoenus» и «locus terribilis». Так, в оде «На государя Петра Великого» Петергоф сначала подан в его нынешнем состоянии идеального пространства (краткость описания восполняется упоминанием золотого века и райского сада, связанные с ними устойчивые детали в восприятии относительно просвещенного читателя XVIII в. возникали автоматически); в следующей же строфе при воспоминании о том, что в этом самом месте Петр Великий вел сражения со шведами, умиленное любование сменяется восторгом ярости и ужаса, а «locus amoenus» преобразуется в «locus terribilis»:

Домик, что при самом море,
Где Парис в златой жил век;

Собеседуя Авроре,
Утешением нарек:
В память, что он тут судами,
Грозными владел водами:
И подвигнул глубину.
Лес чрез горы превысоки,
В вертограды льет потоки,
Где прельстил злой змей жену.

Се те земли предо мною,
Где был воздух весь зажжен,
Где Петровою странною
Неприятель был ражен:
Молния в полках летает:
Меч Российский там блистает:
В буре стонут древесна:
В реки кровь лиется долом;
Над трепещущим престолом
Пламенеют небеса (Сумароков 2009: 23–24).

В эклогах Сумарокова немало строк (на них обратила внимание Т. В. Саськова), показывающих преобразование реальности в сознании персонажа, страдающего от любви или, напротив, преисполненного счастья от встречи с предметом своей страсти. Это может быть передано в авторском повествовании от третьего лица или в лирическом монологе героя. Так, горько сетует пастушка Паулина:

Я тут лишилася невинности своей,
А кто любовник был, тот ныне мой злодей:
Забвенны клятвы все, забвенно уверенье:
Ах, ты виновно в том меня прельстивше зренье!
Преобратилися утехи в суеты,
Крапиву вижу я, где видела цветы;
Где чистые струи по камешкам катились,
Там воды для меня болотны возмутились:
Когда малиновка и зяблица поют,
Мне кажется они со мною вопиют (Сумароков 1787: 8, 111).

Уже не любовные жалобы, но не менее мучительная творческая исповедь в автобиографической элегии Сумарокова также сопряжена с тем, что «locus amoenus» преобразается в «locus terribilis»:

Преодолел я труд, увидел Геликон;
Как рай, моим очам вообразился он.
Эдемским звал его я светлым вертоградом,

А днесь тебя зову, Парнас, я мрачным адом;
 Ты мука фурий мне, не муз ты мне игра,
 О бедоносная, противная гора (Сумароков 1957: 158).

По наблюдениям К. Гарбера, «locus terribilis» в немецкой барочной пасторали вводится либо сюжетными мотивировками, такими, как бегство от общества и отречение от мира, обретение героем прибежища или места кары, переживание повествователем симпатии к природе во всех ее проявлениях, либо для иносказательного подтекста (выражение отрешенности, мучений и тоски, печали, заблуждений и греха) (Garber 1974: 265–299). Часто все это оформлено как излияния лирического субъекта и усиливает при всей своей аллегоричности психологизм. Не только у Сумарокова, но отчасти и в пушкинской «Деревне» мы встречаем «locus amoenus» и «locus terribilis» именно в функции иносказательного описания психологического состояния и даже идеологического катарсиса через набор классических общих мест. Для русской поэзии 1760–1770-х гг. такой прием был довольно оригинален (особенно динамическая смена локусов, а не описание одного из них).

Художественный мир Сумарокова (это видно и из приведенных в этой статье цитат) состоит из элементов, отсылающих к реальной действительности, и из общих мест классической литературы. Последние явно преобладают, поэтому сумароковский пейзаж условен, стилизован, населен персонажами античной мифологии, которые олицетворяют различные природные начала, что типично для поэзии XVIII в.

Исследователи на материале сочинений, принадлежащих к разным жанрам, часто подчеркивали абстрактность изображения природы в творчестве Сумарокова. В нем, по наблюдению Л. Ф. Луцевич над элегиями,

...нет конкретного русского колорита. <...> Пейзажные зарисовки были тем достаточно условным фоном, на котором можно было ярче и полнее показать глубину переживания «нежных чувств» <можно, впрочем, добавить: не только любовных, а душевных переживаний вообще – Н. Г.>» (Луцевич 1980: 21).

Еще более глубокая и обобщающая интерпретация сумароковского пейзажа предложена Т. В. Саськовой. Она в полной мере характеризует изображение пространства не только в пасторальной поэзии, на материале которой сформулированы приведенные здесь суждения, но и в литературе середины XVIII столетия в целом:

Воссозданная в эклогах картина мира носит откровенно мифопоэтический характер. <...> Герои и героини носят условные пасторальные имена <условные имена характерны и для сатирических персонажей, порой же автору XVIII в. довольно и одних местоимений, наименее определенных указаний на лицо – Н. Г.>. В изображении пространственно-временных координат нет конкретности,

ландшафтные описания, вне точных топографических привязок, являются собой образцы симультанного пейзажа, в котором причудливо сочетаются и родные среднерусские реалии, и «книжные» детали, почерпнутые к тому же из текстов разных культур. <...> Любопытно, что в эклогах А. Сумарокова, как это было в западноевропейском Ренессансе, мифологические реминисценции из античного и библейского фондов стоят рядом, употребляются в качестве синонимов (Саськова 1999: 29).

Сборный пейзаж, видимо, неизбежная черта ранней фазы становления национальной литературы. Европейские стихотворцы охотно разрабатывали его в эпоху Возрождения, русские – в эпоху Просвещения. Уже сам по себе пейзаж являлся новинкой; чем более пестрым, эффективным он был, тем интереснее казался публике. Правдоподобие, быть может, даже повредило бы его броскости и некоторой экзотичности, без которых природа еще не могла привлечь к себе читателей. «Симультанный» пейзаж издавна использовался также для внесения в текст обобщающей функции, для того чтобы придать лирической ситуации вечное, вневременное и внепространственное значение (достаточно вспомнить как показательный пример стихотворение М. Ю. Лермонтова «Когда волнуется желтеющая нива»). Указанную функцию следует учитывать и при анализе изображения природы в сочинениях Сумарокова, в том числе в тексте, которому посвящена предлагаемая статья.

Новая, светская словесность только рождалась, и ее жизнь начиналась с самоидентификации авторской личности, с выделения себя из окружающего мира и даже противопоставления себя ему. Поэтому у Сумарокова на первом плане – лирический герой, внутреннее состояние которого изображено детально, по возможности оригинально и жизнеподобно. Природа пока «не заслужила» еще пристального внимания писателя. Это только внешний мир, окружающий личность, занятую своими душевными, нравственными и общественными проблемами. Сама по себе природа еще не вызывает интереса, рассматривается сквозь призму культурной традиции и настроения персонажа, поэтому может быть условной, театрализованной и оставаться лишь синтезом общих мест. Для установления связи между стилизованным художественным миром и героем, хотя и причастным к литературной традиции, но наделенным автобиографическими чертами, служат немногочисленные отсылки к реальности, и их оказывается вполне достаточно. Для того чтобы условная картина переживалась в том же эмоциональном ключе, что и более конкретный герой, довольно введения нескольких образов, рассчитанных на неизбежное чувственное восприятие читателем: Помона, оставляющая неспелые ягоды; бездарный поэт, пьющий болотную воду вместо иппокренской; горящий от любви, но при этом молчаливый осел и т. д. Вот те самые детали, выхваченные из общей панорамы и передающие позицию и настроение героя, о которых писал К. Д. Максимович.

По мнению Т. В. Саськовой, «в разделении объекта и субъекта, в перенесении личных эмоций на внешний мир пока нет индивидуализации» (Саськова 1999: 29). Стихотворец, действительно, довольствуясь традиционной топикой, описывает «locus amoenus» или «locus terribilis», но выводит общие места за пределы жанрового канона и регулирует их применение субъективным авторским переживанием. По меркам искусства XVIII столетия, можно признать такой подход вполне индивидуализированным, хотя, с точки зрения современного нам читателя, здесь нет ни особой оригинальности, ни психологизма.

Следующий шаг в создании оригинальной русской лирики сделан Державиным, чей лирический герой, оставаясь неповторимой личностью, увидит и зафиксирует, со своей индивидуальной точки зрения, окружающий мир во всей его конкретности и чувственной данности, в переливах красок и созвучий, со всеми упоительными соблазнами для взора, слуха и вкуса, во всей полноте – от прихотливой роскоши до смиренной простоты и сурового величия. Однако и державинская лирика, и пушкинская «Деревня» (с попыткой соединить и эстетизировать топографически достоверное и будничное пейзажное описание) явились в результате многочисленных поэтических экспериментов их предшественников, одному из которых и посвящена эта статья.

Литература

- Алексеева 2005 – *Алексеева Н. Ю.* Русская ода: Развитие одической формы в XVII–XVIII веках. СПб., 2005.
- Голицын 1892 – *Голицын Н. Н.* Род князей Голицыных СПб., 1892.
- Луцевич 1980 – *Луцевич Л. Ф.* Элегии А. П. Сумарокова // Жанр: (Эволюция и специфика). Кишинев, 1980. С. 14–23.
- Максимович 2003 – *Максимович К. Д.* Поэтика идиллий А. П. Сумарокова // Проблемы изучения русской литературы XVIII века. Вып. 10. СПб.; Самара, 2003. С. 111–129.
- Погосян 1992 – *Погосян Е. А.* Сад как политический символ у Ломоносова // Ученые записки Тартуского университета. Труды по знаковым системам. Т. 24. Тарту, 1992. С. 44–57 (Вып. 882. Культура. Текст. Нарратив).
- Пушкин 1994 – *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: в 19 т. Т. 2. Кн. 1. М., 1994.
- Саськова 1999 – *Саськова Т. В.* Пастораль в русской поэзии XVIII в. М., 1999.
- Сумароков 1787 – *Сумароков А. П.* Полное собрание всех сочинений в стихах и в прозе: в 10 ч. М., 1787.
- Сумароков 1957 – *Сумароков А. П.* Избранные произведения. Л., 1957.
- Сумароков 2009 – *Сумароков А. П.* Оды торжественныя. Елегии любовныя. М., 2009.

Garber 1974 – *Garber K.* Der locus amoenus und der locus terribilis: Bild und Funktion der Natur in der deutsche Schäfer- u. Landlebendichtung des 17. Jahrhundert. Köln; Wien, 1974.

Two Tales about «Prodigal Daughters»
(*Наталья, боярская дочь* by N. M. Karamzin
and *Станционный смотритель* by A. S. Pushkin)

A. Yu. Tiraspol'skaya (St. Petersburg)

A. S. Pushkin's tale *Станционный смотритель* [The Stationmaster], the fourth story in the series *Повести покойного Ивана Петровича Белкина* [The Tales of the Late Ivan Petrovich Belkin] (1830), has a long well-deserved history of being the subject of academic studies in various aspects and from different perspectives. Studying Pushkin's text in the context of Russian sentimental story and from the point of view of the sentimental discourse calls for mentioning, firstly, the work of Jan van der Eng, in which the author points out the intertextual relations between *Станционный смотритель* and I. I. Dmitriev's comic ballad *Карикатура* [Caricature] (1791) (Eng 1968: 33), and, secondly, W. Schmid's research that, among other things, involves the analysis of allusive relations between Pushkin's story and *Бедная Лиза* [Poor Liza] by N. M. Karamzin (1792) (see chapter *Бедный смотритель и «Бедная Лиза»* [The poor stationmaster and «Poor Liza»]) (Шмид 1996: 111–118). At the same time, it seems that the very plot of the story, its basic conflict (a young girl running away with her beloved from her widowed father's home whose only daughter is his *raison d'être*) must, first of all, refer the reader to Karamzin's equally famous story published in *Московский журнал* [Moscow Journal] after *Бедная Лиза – Наталья, боярская дочь* [Natalya, the Boyar's Daughter] (1792), which apparently has its own curious intertextual relationships with *Станционный смотритель*.

In a section of her dissertation entitled «*Наталья, боярская дочь*» *Н. М. Карамзина: модель «Чистота»* [«Natalya, the Boyar's Daughter» by N. M. Karamzin: archetype «Purity»], E. A. Rad suggests that the heroine's flight from home is an 18th century interpretation of the story about the «prodigal daughter» (a «female» variation of the prodigal son archetype) (Радь 2014: 172–182), and she analyses Dunya's escape from the station in a similar manner (the heroine's choice as a manifestation of her will) (Радь 2014: 247–260). The fact that the works of Karamzin and Pushkin are about daughters (instead of sons) should not confuse us, because, as the researcher convincingly argues, modern science recognises the search for new, broader approaches to typological studies, allowing, in particular, to view «the archetypal plot of the prodigal son <...> as an intertext that has generated a wide variety of plot variations» (Радь 2014: 5–6)¹.

1 For instance, several parts of the dissertation centre around the study of the transformation of the initial male archetypal image into the images of «prodigal» female characters (the «sinful»

It seems likely that the basis for Pushkin's interpretation of the theme of the «prodigal daughter» was a hypothetical sad scenario outlined in Karamzin's *Наталья, боярская дочь* – not the cloak-and-dagger fairytale storyline, according to which Aleksey Lyuboslavsky could, at the narrator's fancy, turn out to be a robber chief and ruin the heroine (Карамзин 1792a: 69), but another one, rather worldly and mundane, though no less dramatic and even tragic. This brutally realistic scenario that describes what could have happened after the characters' escape is voiced by Karamzin's heroine herself in a dialogue with her beloved:

Уехать тихонько из дому родительского? Что же будет с батюшкою? Он умрёт с горя, и на душе моей останется страшный грех [To run away in secret? What should happen to my dear father? He will die of grief, and my soul will be laden with a dreadful sin] (Карамзин 1792a: 57).

However, Natalya's ominous apprehension does not come true: boyar Matvey's family is destined for a much happier fate. At the end of the story, after a long time apart, the father finally embraces his dear daughter and gives his blessing to her marriage with Aleksey. He dies much later, in the bosom of his family, having seen his grandchildren and surrounded with love and peace:

Благодетельный боярин Матвей дожил до самой глубокой старости и веселился своею дочерью, своим зятем и прекрасными детьми их. Смерть явилась ему в виде юнейшего и любезнейшего внука его: он хотел обнять милого отрока – и скончался [The kind-hearted boyar Matvey lived to a great age and took joy in the company of his daughter, his son-in-law and their wonderful children. Death came to him under the guise of his youngest and sweetest grandson; he wanted to embrace the dear boy – and passed away] (Карамзин 1792b: 277).

Moreover, the father is even able to attend the wedding of his daughter, at which he could not be present for the first time:

Боярин Матвей <...> призвав к себе того священника, который венчал Алексея и Наталью, хотел, чтобы он снова благословил их в его присутствии [Boyar Matvey <...> called for the priest who married Aleksey and Natalya and wanted him to bless them again in his presence] (Карамзин 1792b: 277).

Nevertheless, Natalya's apprehension does come true in Pushkin's story. The stationmaster, unable to endure the betrayal of his daughter, first falls seriously ill:

Старик не снёс своего несчастья; он тут же слёг в <...> постель <...> Бедняк занемог сильной горячкою [The old man could not bear his

mother and the «prodigal daughter»).

misfortune: right there and then, he took to <...> bed <...> The poor old man developed a high fever] (Пушкин 1978: 94).

Sure that his «lost sheep» cannot be returned, he then takes to the bottle and dies of grief, and thus the death of her father forever rests on Dunya's conscience. It is clear that, in contrast to Karamzin's «idyllically happy» story, the new dramatic, even tragic interpretation demanded a fundamentally different way of depicting reality as well as a radical transformation of the three characters, their worldviews, actions and reasoning. In this regard, it is extremely important not only to identify the common traits of Pushkin's and Karamzin's characters but also to track all the essential changes in Pushkin's story, where the characters are still quite «recognisable» and, at the same time, completely different: the deceived and abandoned father, his «runaway» daughter and her beloved who persuades her to go with him. In addition, since in both cases the heroines are the ones responsible for the «disastrous» decision to flee from their homes, and therefore for the consequences of the escape, we should focus our attention on the comparison of the «prodigal daughters», while in the analysis of the images of deserted fathers and the risk-taking lovers we shall only dwell on the personal qualities and actions of the characters that clearly affect the development of the plot in a positive or, alternatively, «tragic» direction.

First of all, we should point out the outstanding appearance of the «prodigal daughters». Both Karamzin and Pushkin endow their heroines with unique, unmatched *beauty* that leaves a lasting impression on everyone around them. Here is what the narrator in Karamzin's story says about Natalya:

...много было красавиц в Москве белокаменной <...> но никакая красавица не могла сравняться с Натальею – Наталья была всех прелестнее [...there were many fair maidens in white-stone Moscow <...> but none of them compared to Natalya – Natalya was the loveliest of them all] (Карамзин 1792а: 22).

The appearance of Pushkin's Dunya is described in a similar way. The narrator in *Станционный смотритель*, meeting Dunya as a little girl aged about fourteen, instantly notices her unmatched beauty: *Красота её меня поразила* [I was struck by her beauty] (Пушкин 1978: 90). Despite the bitterness and despair corroding his soul, when Vyurin sees Dunya with Minsky in Petersburg, he can not help admiring the disloyal runaway (*Никогда дочь его не казалась ему столь прекрасною* [Never had his daughter appeared so beautiful to him] (Пушкин 1978: 96)), and at the end of the story, a boy, the son of a brewer, calls the stationmaster's daughter *прекрасная барыня* [a wonderful lady] (Пушкин 1978: 97). The beauty of the girls cannot possibly leave men indifferent, and it also finds unconditional recognition among women, which is underscored by both authors. Karamzin's narrator says that upon seeing Natalya at mass

...самые богомольные старики забывали класть земные поклоны, и самые пристрастные матери отдавали ей преимущество перед своими

дочерями [...the most devout old men forgot to bow to the ground, and the most partial mothers favoured her over their own daughters] (Карамзин 1792a: 22–23).

Samson Vyryin from Pushkin's story gives an even more vague description:

Ах, Дуня, Дуня! Что за девка-то была! Бывало, кто ни проедет, всякий похвалит <...> Барыни дарили её, та платочком, та серёжками. Господа проезжие нарочно останавливались, будто бы пообедать <...> а в самом деле только чтоб на неё подолее поглядеть. Бывало барин, какой бы сердитый ни был, при ней утихает и милостиво со мною разговаривает. Поверите ль, сударь: курьеры, фельдъегеря с нею по получасу заговаривались [Oh, Dunya, Dunya! What a fine lass she was! No matter who'd pass through here, in the old days, they'd all praise her <...> The ladies would give her presents, now a kerchief, now a pair of earrings. Gentlemen passing through would deliberately stay on, as if to dine <...> but really only to look at her a little longer. It often happened that a gentleman, however angry he was, would calm down in her presence and talk to me kindly. Faith, sir, couriers, government emissaries, would converse with her for as long as half an hour at a time] (Пушкин 1978: 92).

Minsky, about to raise both his voice and his whip at the stationmaster, just like all the others, is instantly tamed by the beautiful girl.

Not surprisingly, both fathers immensely love, admire and take pride in their magnificent daughters; they cannot take their eyes off them. Natalya, boyar Matvey's only daughter, is *венец его счастья, перл его радостей* [his greatest joy, the pearl of his happiness] (Карамзин 1792a: 21). The narrator says that, looking at the girl,

...почтенный старик всегда плакал от радости, видя, что дочь его день от дня становилась лучше и милее, и не знал, как благодарить Бога <...> за такое сокровище. <...> Нежный родитель <...> смотрел на неё <...> и наслаждался безмолвным умилением [...the venerable old man would cry with joy, seeing his daughter getting lovelier and better every day, and he did not know how to thank God <...> for such a treasure. <...> The gentle parent <...> was looking at her <...> and basking in the silent adoration] (Карамзин 1792a: 29).

Dunya, Samson Vyryin's only child, is equally cherished by her father as a source of happiness and pride. Cf. the stationmaster's words:

А я-то, старый дурак, не наляжусь, бывало, не нарадуюсь; уж я ли не любил моей Дуни, я ль не лелеял моего дитяти [And I, confound me for a fool, just doted on her, just did not know how to treasure her enough; who'd dare say I didn't love my Dunya, didn't cherish my child?] (Пушкин 1978: 92).

It should also be mentioned that both fathers see their late wives' features in their daughters. Karamzin says that it has been a long time since old Matvey mourned the loss of Natalya's mother,

...но кипарисы супружеской любви покрылись цветами любви родительской – в юной Наталье увидел он новый образ умершей, и вместо горьких слёз печали воссияли в глазах его сладкие слёзы нежности [...but the cypresses of wedded love blossomed with the flowers of paternal love – in young Natalya he saw the new image of his late wife, and his eyes sparkled with tears of affection] (Карамзин 1792a: 21).

Compare the description of boyar Matvey's parental feelings with Samson Vyrin's description of Dunya:

...такая разумная, такая проворная, вся в покойницу мать [...what a sensible, clever girl, just like her late mother] (Пушкин 1978: 90).

Although both heroines are described as equally stunning, their self-esteem and corresponding behaviour are profoundly different. Natalya is portrayed by the narrator as a well-mannered girl, who is innocent as a lamb (Карамзин 1792a: 23). Boyar Matvey's daughter is shy, humble and, apparently, not prone to narcissism, as she is not vain of her beauty and, quite possibly, is simply unaware of it. The young heroine, being shy and naive, does not realise how attractive she is. Cf.:

Но того не думала Наталья, что сама она в утреннем своём наряде была всего прекраснее [But what Natalya did not think about was that in her morning dress she was the fairest of all] (Карамзин 1792a: 26).

She is likely oblivious to the intensity of the impression that her appearance never fails to make. Dunya, on the other hand, is completely different. The narrator detects hints of coquettish behaviour in the stationmaster's daughter when she is only about fourteen years old:

Маленькая кокетка со второго взгляда заметила впечатление, произведённое ею на меня <...> я стал с нею разговаривать, она отвечала мне безо всякой робости, как девушка, видевшая свет. <...> В сенях я остановился и просил у ней позволения её поцеловать; Дуня согласилась... [The little coquette only had to take a second glance at me to realize what an impression she had made on me; <...> as I started up a conversation with her she answered without the slightest bashfulness, like a young woman who has seen the world. <...> On the porch I stopped and asked her to let me kiss her; she consented...] (Пушкин 1978: 90–91).

It is obvious that Pushkin's heroine – quick-witted, daring and shrewd – realised the power of her beauty early on, together with the benefits that her looks could bring her.

Therefore, it seems all the more amazing that two characters with such different personalities and upbringing – chaste, innocent, shy Natalya and daring, coquettish Dunya, who is smart beyond her years – take the same reckless step: both girls leave their homes in secret, with men they know practically nothing about and whom they met but a few days ago. It took Dunya no more than three days to make up her mind about running away from the station to Petersburg with the gallant hussar. As for Natalya's recklessness, it is best expressed in the following words of the narrator:

...она, видеv только раза три молодого человека и услышав от него несколько приятных слов, вдруг решилаcь бежать с ним из родительского дому, не зная куда, – поручить судьбу свою незнакомому человеку, которого, по собственным речам его, можно было счесть подозрительным, <...> оставить такого доброго, чувствительного, нежного отца [...having seen the young man only two or three times and having heard but a few flattering words from him, she suddenly decided to run away with him, without knowing where to, to entrust her fate to a stranger, who, according to his own words, could be considered suspicious, <...> to leave such a kind, sensitive, gentle father] (Карамзин 1792a: 59).

However, a detailed consideration of the stories reveals that immediately after the escape the differences in the very essence of the «prodigal daughters'» actions become progressively clearer.

It is obvious that the escape radically changes the heroines' lives, and these changes provide the first clue to understanding the dissimilarity of the girls' personalities. When Natalya runs away, she follows her heart and surrenders to the power of her love:

И хотя тихий голос из глубины сердца <...> спрашивал её: «Что ты делаешь, безрассудная?», но другой голос, гораздо сильнееший, в том же самом сердце отвечал за неё: «Люблю!» [And though a quiet voice that was coming from her very heart <...> would ask her: «What are you doing, you reckless girl?», another voice in her heart, a much stronger one, would reply «I love!»] (Карамзин 1792a: 61).

The only daughter of the most prominent boyar in the country, with a brilliant position in the present and great future opportunities, falls in love and leaves her father's house for complete uncertainty – without as much as a hint of a vain or selfish thought. The single purpose of the girl's escape is to be with her beloved and to marry him. Thus, when it turns out that Aleksey Lyuboslavsky is Natalya's equal by birth, as he is the son of an unjustly disgraced boyar and is therefore forced into hiding deep in the forest, like a criminal, the young heroine, now knowing that her beloved is an honest man, happily settles in a wild, secluded home of her husband – a small house in a dense forest about 40 versts from Moscow – and does not regret leaving the luxury of her home in the capital city. As for the text of *Станционный смотритель*, Dunya's thoughts and feelings are concealed from both the reader and

Samson Vyrin. However, Pushkin lets us judge the «prodigal daughter» by her actions and by the facts given by the narrators. The most important fact for us here is that Dunya – most likely, indeed in love with the gallant hussar – runs away with him from the poor and boring life at her father's station, full of household chores as well (the stationmaster says: *Ею дом держался: что прибрать, что приготовить, за всем успевала* [The whole household rested on her: be it cleaning or cooking, she'd see to it all] (Пушкин 1978: 92)), to Petersburg, where she lives in an expensive flat that her lover rents for her, dresses in all the finery of the latest fashion and, according to Minsky, *отвыкла от прежнего своего состояния* [has grown away from her former station in life] (Пушкин 1978: 95). It seems clear that when Pushkin's heroine decides to run away, she is not solely driven by love but has certain down-to-earth reasons as well – to break free from the inconvenient environment and to live a better, brighter, wealthy life.

Another obvious difference in the heroines' actions lies in their escape plans. To be more exact, in this case we should analyse the coordinated actions of the girls and their loved ones. Since Aleksey Lyuboslavsky is depicted by Karamzin as an almost absolutely perfect character, while hussar Minsky is portrayed by Pushkin in a realistic and therefore less complimentary manner, their personalities differ about as much as their social status differs from that of the corresponding girl and her family (i. e., her father). However, the difference in the actions of the «seducers» in the escape situations seems much more important, as they are closely connected with the position of the «prodigal daughters». What we mean here is whether the runaways intend to leave the deceived father a «notice» about what they have done. In Karamzin's story, it is Aleksey, the «abductor», who suggests leaving a letter for boyar Matvey (*...чтобы родитель твой не сокрушался и не почитал дочери своей погибшею, я напишу к нему письмо и уведомя, что ты жива, и что он может скоро увидеть тебя* [...so that your parent does not grieve and think his daughter dead, I will write him a letter and tell him that you are alive, and that he can see you soon] (Karamzin 1792a: 58), – he says to Natalya), and the heroine, who is illiterate, strongly supports her beloved. On the night of the escape, Aleksey comes to Natalya's house and indeed brings a letter for the boyar, in which he gives the reason for his daughter's abduction (*Я люблю милую дочь твою более всего на свете – ты не согласишься бы отдать её за меня – она едет со мною* [I love your dear daughter more than anything in the world – you would not agree to give her to me – she goes with me] (Карамзин 1792a: 63)), apologises (*прости нас! – любовь всего сильнее*) [forgive us – love is stronger than anything] (Карамзин 1792a: 63)) and, albeit indirectly, speaks about the integrity of his intentions: *<...> может быть, со временем я буду достоин называться зятем твоим* [maybe eventually I will be worthy of being called your son-in-law] (Карамзин 1792a: 63). It is also important to mention the words that Natalya asks to write on her behalf:

...напиши ещё, что я прошу его не плакать, не крушиться, и что эта бумага мокра от слёз моих; напиши, что я не вольна сама в себе, и

чтобы он или забыл, или простил меня [write that I ask him not to cry, not to grieve, and that the paper is wet with my tears; write that I have no control over myself, and that he should either forget me or forgive me] (Карамзин 1792a: 64).

Therefore, thanks to Natalya and Aleksey's letter, boyar Matvey has at least some idea about what has happened and can be sure that his daughter has not been taken away by force, while Samson Vyirin (since Dunya and Minsky keep silent) is denied even this faintest comfort. Lost in the most terrible conjectures, the stationmaster is forced to collect scarce nuggets of information about the fate of his «lost sheep» from different «witnesses»: the church sexton, the doctor and the carriage driver. The latter tells Vyirin that *во всю дорогу Дуня плакала, хотя, казалось, ехала по своей охоте* [Dunya wept during the whole journey, though it did seem that she was going of her own free will] (Пушкин 1978: 94), so it is likely that she has not been taken by force. Overall, the fact that, having cried through the whole journey to Petersburg, Dunya (who is obviously literate) does not find it necessary to send any kind of message home – at least, let her father know that her departure was voluntary, so that he would forget her and would never try to find her – seems to be one of the biggest mysteries of *Станционный смотритель* and gives readers and researchers abundant opportunities for interpretation². We shall just underscore that in Pushkin's story the «prodigal daughter» and her beloved do not leave the miserable father the tiniest scrap of information that could console him or help him accept what has happened. To be fair, we should mention that when Minsky meets the stationmaster in Petersburg for the first time, he does apologise to him for what he has done (<...> *виноват перед тобою и рад просить у тебя прощения* [I stand guilty before you and I ask for your pardon] (Пушкин 1978: 95)); however, it must be borne in mind that this meeting and this conversation were arranged by the father, not the «abductor».

Another important issue that calls for detailed consideration is the nature of the conflict between the lovers, who go against moral principles, and the fathers, who try to preserve them. Here we see that in Karamzin's story the conflict between the boyar's truth on the one hand and Natalya and Aleksey's behaviour on the other is much weaker than the one we see in *Станционный смотритель*.

As strange as it may seem at first, in *Наталья, боярская дочь*, when the couple resolves to run away without the father's blessing in order to be together, overall, they still share the same moral and ethical system with the abandoned father³. Matvey and the lovers are guided by the same value system, with respect to family

2 For instance, A. L. Slonimsky opines that Dunya's silence is explained by the fact that she «knew that her father thought that the way she had chosen was disgraceful» and «it pained her to think about home» (Слонимский 1959: 508).

3 E. A. Rad comes to similar conclusions in her research: «In the <...> story *Наталья, боярская дочь* the «*fathers–children*» motif (emphasis by Rad) is based on high moral standards of both parties» (Радь 2014: 174).

values above all else. There is indeed only one reason why Aleksey Lyuboslavsky kidnaps Natalya: he has a strong (though possibly unfounded) belief that the righteous boyar will never agree to let his daughter marry the son of a «traitor». Aleksey's intentions are noble: he takes the girl away to get married as soon as they can, to make her his lawfully wedded wife, and then to use the first opportunity to beg her father for forgiveness for running away and getting married in secret, in order to reunite the father and the daughter. This intention of Natalya and her beloved – to definitely go back to the abandoned father and reconcile with him – undoubtedly plays the key role in shaping the idyllic happy ending of the story, when, at last, the old man hugs his beloved daughter and new-found son-in-law.

Pushkin's story, however, offers a different scenario. It seems clear that Minsky takes Dunya away with no intention of marrying her (which is exactly what her father fears). When Vyrin comes to Petersburg, the hussar is still not married to the stationmaster's daughter, renting a separate flat for Dunya while he lives at the Hotel Demuth. We should also point out that while Minsky promises the deceived father to never leave Dunya and to make her happy (<...> *не думай, чтоб я Дуню мог покинуть: она будет счастлива, даю тебе честное слово* [don't think I could abandon Dunya: she will be happy, I give my word of honor] (Пушкин 1978: 95)), he says nothing about marrying her. It is the obviously «wrong» nature of the position of the «prodigal daughter» in Petersburg as a mistress that not only makes the stationmaster fear for Dunya's future (*много их <...>, молоденьких дур, сегодня в атласе да бархате, а завтра, поглядишь, метут улицу, вместе с голью кабацкою* [there are many <...> of these foolish young ones: today attired in satin and velvet, but tomorrow, verily I say, sweeping the streets with the ruffraff of the alehouse] (Пушкин 1978: 96)) but also arouses his righteous indignation at such a blatant violation of moral norms, which results in the desire to get his «lost sheep» back home before it is too late. Once again, Pushkin does not provide neither internal nor external monologues or dialogues between the hussar and the stationmaster's daughter, but, at the same time, after the scene at Dunya's flat it becomes absolutely clear that both the hero and heroine choose to be in the delicate position of lovers deliberately and voluntarily, and it seems that they are in no way burdened by it – on the contrary, they are happy. The fact that, despite the blatant «unrighteousness» of Dunya's behaviour (first, running away and then living with a man «in sin»), she is unforgivably prosperous and happy with her lover, away from home and her father, seems to hurt Samson Vyrin the most (and consequently even drives him to an early grave)⁴. Therefore, after visiting his daughter, the old man «retreats», surrenders his hope to bring Dunya home and returns to his station.

Now we shall address the behaviour of the deceived fathers in the dramatic situation they find themselves in. For obvious reasons, both parents are trying to find

4 Cf. W. Schmid's point of view: «The reason of the grief that makes Samson Vyrin take to the bottle and that eventually kills him is not his daughter's impending misery but her happiness that he happens to witness» (Шмид 1996: 99).

and hoping to return their runaway daughters, using all available means: boyar Matvey seeks the tsar's help in finding the missing girl; the stationmaster, not being a rich and powerful man, finds Dunya's «trace» on his own. However, the abandoned fathers' personalities manifest themselves most vividly not in the actions they take, but rather in the emotions, feelings and thoughts awoken by the «betrayal» of their daughters.

Boyar Matvey's love to his daughter is so strong and selfless that even though he is stunned with grief, lost and confused, the old man is still able to forgive his Natalya:

Вздохи и слёзы облегчили стеснённую грудь несчастного родителя, и чувство гнева в сердце его уступило место нежной горести [sighs and tears disburdened the heart of the miserable parent, and anger gave way to gentle sorrow] (Карамзин 17926: 256).

Moreover, fearing that his reckless daughter may get in big trouble, Matvey tries to strike a «deal» with God, willing to sacrifice his own life and happiness in exchange for saving the runaway girl:

Может быть, какой-нибудь злодей обольстил невинную и после бросит, погубит её... <...> Об одном прошу тебя, Господи: будь ей отцом милосердным во всякой стране! Пусть умру в горести – лишь бы дочь моя была благополучна!.. [Some villain may have lured the innocent girl, and then he will abandon, ruin her... <...> I ask you but one thing, O Lord: be a merciful father to her, wherever she is! I am prepared to die in grief as long as my daughter is happy!..] (Карамзин 17926: 257).

In Karamzin's story, the boyar's forgiveness and his willingness to sacrifice himself become the second most important factor which ensures the happy resolution of the father-child conflict.

Pushkin's stationmaster, on the other hand, responds to his daughter's actions in an absolutely different way. Realising that Dunya will not come back home voluntarily and seemingly convincing himself that his «lost sheep» will perish in Petersburg, Samson Vyrin says the following:

Как подумаешь порою, что и Дуня, может быть, тут же пропадает, так **поневоле согрешишь, да пожелаешь ей могилы...** (emphasis added – A. T.) [Sometimes, when you think that Dunya may be perishing right there with them, you cannot help sinning in your heart and wishing her in the grave...] (Пушкин 1978: 96).

This terrible phrase, uttered by the wounded father, casts a shadow on his image, for it suggests that subconsciously he would rather see his «disobeyed» daughter dead than dishonoured. Or perhaps he would prefer her death to seeing her happy despite his predictions and contrary to his idea of happiness? In any case, it is clear that Pushkin's Vyrin commits a sin in thinking about the possibility of his «prodigal

daughter's» death as some kind of a way out of the shameful situation that he imagines.

However, the most striking fact here is the clear connection between the ending of Pushkin's story about the «prodigal daughter» and her mourning father and the tragic scenario outlined in the work of Karamzin. Boyar Matvey's «oath of self-renunciation» for the sake of his daughter's happiness (*Пусть умру в горести – лишь бы дочь моя была благополучна!* [I am prepared to die in grief as long as my daughter is happy!..] quite literally comes true in *Станционный смотритель*: Vyrin drinks himself to death and dies in grief while Dunya seems quite happy, at least on the outside, as evidenced by the coach-and-six, three little masters, a nurse, etc. In other words, the tragic fate that Karamzin's «positively wonderful» boyar was ready to accept voluntarily for the sake of his daughter is suffered by Samson Vyrin, who is clearly not quite ready for such self-sacrifice and who is far from being all that «perfect»⁵.

Finally, the last two things that we shall focus on are the return of the «prodigal daughters» and their lives away from home. At first it seems that when the two daughters come back to their fathers, either early or too late, they are both not «perished», humiliated and beaten by life, but, on the contrary, victorious: Natalya is a loved and loving wife of a valiant saviour of the fatherland, and Dunya is a wonderful lady in a rich carriage, mother to three little masters. Despite this, there are, once again, some fundamental differences in the runaway daughters' actions. We have already mentioned the «notice» about the escape given to the father in Karamzin's story and the lack thereof in the one by Pushkin. As for the heroines' behaviour away from their fathers, from the moment Natalya started planning her escape, her main motivation in life, in addition to her love for Aleksey, is the hope of a speedy reunion with her dear father. The words that the girl says to her nanny the night she runs away (*я буду помнить моего родителя, буду всякий день об нём молиться* [I will remember my parent; I will pray for him every day] (Карамзин 1792a: 62)), become the «motto» of her life in the forest cabin. Natalya's first thought upon arriving to her husband's home is her concern about the abandoned father. She voices it immediately after Aleksey's «confession» and her anxiety is still present the next morning:

...я думаю о батюшке. Ах! он, верно, тоскует, плачет, сокрушается!.. Мне бы хотелось об нём слышать, хотелось бы знать, здоров ли он... [..I am thinking about my dear father. Oh! He must be weeping, crying, grieving!.. I wish I could hear from him, I wish I could know whether he is in good health...] (Карамзин 1792b: 255).

⁵ See, e. g., W. Schmid's conclusion: «The comparison of the stationmaster with his Biblical prototypes shows that Vyrin is neither the selfless, forgiving father from the parable of the prodigal son nor the good shepherd» (Шмид 1996: 132).

At that, Lyuboslavsky immediately sends a messenger to Moscow, who from that moment on brings Natalya information about boyar Matvey several times a week. But *нежная дочь* [the gentle daughter] (as she is described by the narrator) is not content with just knowing that her father is alive and well:

...Наталья хотела знать более и спрашивала, что написано было на лице родителя её, <...> вздыхал ли он, плакал ли он, не произносил ли тихонько её имени? [...Natalya wanted to know more and she asked about the look on her father's face, <...> did he sigh, did he cry, did he quietly say her name?] (Карамзин 1792б: 259).

Feeling sad away from her father, the girl wishes

...превратиться в невидимку или в маленькую птичку, чтобы слетать в Москву белокаменную, взглянуть на родителя, поцеловать руку его, выронить на неё слезу горячую [...to become invisible or turn into a small bird to fly to white-stone Moscow, have a look at my parent, kiss his hand and shed a bitter tear] (Карамзин 1792б: 260).

It seems obvious that the boyar's daughter, having left her father physically, is with him in her thoughts every minute and does not break the spiritual connection that exists between them, just like the good boyar, who does not break the connection with his daughter's soul as well⁶. That is why the happy reunion of Natalya and her husband with the forgiving father at the end of Karamzin's story looks natural, and the return of the «prodigal daughter» is so absolute.

Станционный смотритель, once again, presents a different case. Pushkin's text is deliberately ambiguous on whether the daughter of the stationmaster thinks about her father and her home at all when she lives in Petersburg, and how she feels about it if she does. However, the reader is aware of other indisputable facts: not once in the whole time from the moment of escape does Dunya deem it necessary to send a message and explain her actions to the parent; she definitely does not try to see him, and at the time of the unexpected meeting, arranged by Vyrin, she faints – and it is clearly not caused by happiness. It is likely that by creating her own destiny in accordance with moral and ethical standards that are completely alien, even hostile, for her father, the daughter intentionally distances, «isolates» herself completely from her parent, with no hope for his understanding or the very possibility of reconciliation⁷. The reunion of the «prodigal daughter» with her father

6 Cf.: «Having destroyed the idyll created by Natalya's father, Natalya and Aleksey build their own idyll in the middle of a thick forest, but they do not estrange themselves from the father» (Радь 2014: 179).

7 For instance, M. S. Altman hypothesises: «And even if the stationmaster had not so prudently died, there still could not have been any reconciliation with this happy, loved and loving woman. Moreover, this obvious happiness, which was her reward for going against the precepts of the ancestors, would have become yet another insult to her father» (Альтман 1936–1937: 409).

(who would rather see the runaway girl dead rather than disgraced and «perished») is therefore impossible in his lifetime. However, according to M. S. Altman's fair point, Dunya's «truth» cannot be reconciled with the stationmaster's «truth» even after his death: «Why didn't she <Dunya> return to her father earlier? But we must say that she did not return at all» (Altman 1936–1937: 409). In fact, the heroine's arrival home (to the former station) and her visit to her parent's grave can hardly be called the «return of the prodigal daughter». First and foremost, we should point out that, unlike Karamzin's Natalya, Dunya comes to «visit» her father without her lover (and with this fact Pushkin gives the reader the right to come to a variety of assumptions about the development of the heroine's relationship with Minsky, as well as the hussar's opinion of this trip). Secondly, it is important to mention that the stationmaster's daughter, although laying at her father's grave for a long time, does not take her children to the graveyard, in order to show them the resting place of their grandfather and, at least this way, to «show» the stationmaster his grandchildren (and this action may well suggest to the reader that Dunya is now ashamed of her background and the «not very nice» story of her acquaintance with Minsky, and plans to hide them even from her own children). It seems that when the «prodigal daughter» comes to the place of her family home a few years later, apparently, on her way somewhere else, she visits the stationmaster's grave only to say goodbye to her father and to his world, most likely – forever.

Thus, we must conclude that the two writers offer two interpretations of the image of the prodigal son that are interesting, atypical and in many ways contrary to the original parable. Having left her father physically, Karamzin's «prodigal daughter» maintains their spiritual connection until her return, and this crucial fact allows us to say that the writer, so to say, «turns upside down» the very essence of this archetypal image in its female incarnation: even having run away from her father's house with her lover, Natalya inherently remains an «*antiprodigal* daughter»! On the other hand, even though Pushkin's «prodigal daughter» physically visits her father after his death, she never returns to him spiritually.

Перевод с русского Н. Чекалевой

References

- Альтман 1936–1937 – *Альтман М. С.* Блудная дочь: Пушкин и Достоевский // *Slavia*. 1936–1937. Vol. 14. S. 405–415.
- Карамзин 1792а – *Карамзин Н. М.* Наталья, боярская дочь // *Московский журнал*. 1792. Ч. VIII. Октябрь – Ноябрь. С. 13–69 (spelling and punctuation are partially adjusted to comply with current rules).

- Карамзин 1792б – *Карамзин Н. М.* Наталья, боярская дочь // Московский журнал. 1792. Ч. VIII. Декабрь. С. 237–278 (spelling and punctuation are partially adjusted to comply with current rules).
- Пушкин 1978 – *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 6. Л., 1978.
- Радь 2014 – *Радь Э. А.* История «блудного сына» в русской литературе: модификации архетипического сюжета в движении эпох / Дисс. ... докт. филол. наук. Саратов, 2014.
- Слонимский 1959 – *Слонимский А. Л.* Мастерство Пушкина. М., 1959.
- Шмид 1996 – *Шмид В.* Проза Пушкина в поэтическом прочтении: «Повести Белкина». СПб., 1996.
- Eng 1968 – *Eng J. van der.* «Les recits de Belkin»: Analogie des procedes de construction // van der Eng J., van Holk A. G. F., Meijer J. M. The Tales of Belkin by A. S. Pushkin. The Hague, 1968. P. 9–60.

Горе от ума by Alexander Griboedov in the Light of Debates about Russian Ballads in 1810 to 1820

S. I. Monakhov (St. Petersburg)

The dispute between Vasily Zhukovsky and Pavel Katenin about the specific nature of ballads in Russian poetry has repeatedly been a subject of interest among literary critics, particularly among the younger generation of the «Archaists» (Griboedov was a member of this movement) and the «Innovators» or the «Karamzinists» (Tynianov 1969).

It is widely believed that the impetus for this discussion was the publication of Vasily Zhukovsky's *Людмила* [Lyudmila] in Issue 9 of *Вестник Европы* [Herald of Europe] in 1808. This ballad was a free translation of the ballad «Lenore» by Gottfried August Bürger. However, according to A. I. Feduta, this belief is incorrect from the chronological point of view (Федута 2002). The debate started only after the second translation of the same ballad by Zhukovsky appeared: it was *Светлана* [Svetlana] published in the *Вестник Европы* (Issues 1 and 2) in 1813 that had caused Katenin's first response – his ballad *Наташа* [Natasha] in Issue 13 of *Сын Отечества* [Son of the Fatherland] in 1815. The subject of debate was not so much the literary genre as the topic of this work: Katenin opposed the heroic modernity of *Наташа* to the timelessness of *Светлана*.

The next exchange of opinions was of more fundamental nature. Zhukovsky published his translation of «Die Kraniche des Ibykus» by Friedrich Schiller in *Вестник Европы* (Issue 3, 1814). In return, Katenin presented *Убийца* [Murderer] in *Сын Отечества* (Issue 23, 1815). It clearly had «anti-Schillerian» character and, just like the following ballad *Леший* [Goblin], published in Issue 47 of *Вестник Европы* in 1815, was used to strike back at Zhukovsky. As Feduta states, Zhukovsky's response was *Лесной царь* [Forest King] published in Part 4 of «Für Wenige. Для немногих» in 1818. The author believed that he opposed the well-ordered world of classical poetry to the poor adaptation of folklore, and the thought-out rhythmic organisation to the verbosity of horror narration.

Between the publication of *Леший* and *Лесной царь*, Katenin published the ballad that was widely considered to be an apple of discord – *Ольга (Из Бюргера)* [Olga (From Bürger)] that appeared in Issue 9 of *Вестник Европы* in 1816 and in Issue 24 of *Сын Отечества*. It was the very moment when the debate initiated by Katenin stopped being a private argument between the two poets and turned into a public literary discussion about the development of ballads as a genre and about the chances of Romanticism to be adopted by the Russian literature.

It is commonly believed that Griboedov's participation in the debates about the notion of romantic ballads, in which he actively supported Katenin, was limited to

the article he wrote in July 1816 for *Сын Отечества*. The article was called *О разборе вольного перевода Бюргеровой баллады «Ленора»* [Concerning the analysis of the translation of Bürger's ballad «Lenore»] and served as his response to Nikolay Gnedich's critique. The character of this debate is of great interest for many scholars and has already been discussed more than once. In other words, Griboedov argued that Gnedich had to support Katenin rather than Zhukovsky, thereby adhering to his own views, which, in fact, were similar to Griboedov's. The views were as follows:

- 1) an author is free to use any means for his or her creative work;
- 2) poetry should be true to nature rather than to any sentimental, romantic or any other style;
- 3) the grammatical and logical correctness of speech is more important than poetic formulaicity;
- 4) the use of prosaic expressions in poetry does not downgrade an object but makes its description livelier and more concise.

Although, after the publication of this article, Griboedov did not appear in the press as a participant of the discussion, it would be unusual for the poet, who had already proved himself to be interested in the development of ballads as a genre, to lose interest in it at the turning point of its Russian history. The current paper is aimed to demonstrate a peculiar interpretation of this theoretical debate in Griboedov's own poetic practice, first and foremost, in his masterpiece – the comedy entitled *Горе от ума* [Woe from wit] (1822–1824).

Many scholars note that *Горе от ума* was based on a combination of elements typical of the Enlightenment and Romanticism. The intersection of traditions that characterise the high comedy of Classicism and Romantic poems, mentioned by V. M. Markovich in his paper entitled *Комедия в стихах А. С. Грибоедова «Горе от ума»* [Comedy in verse «Woe from Wit» by Alexander Griboedov] (Маркович 1988), gives a unique diversity and innovation to this work. The reflection of debates about Romantic ballads in Griboedov's poetic works was analysed by O. A. Levchenko in *Грибоедов и русская баллада 1820-х годов («Горе от ума» и «Хищники на Чегеме»)* [Griboedov and the Russian ballad of the 1820s («Woe from wit» and «Predators at the Chegem»)]. In this paper, the author not only indicated the ballad-like nature of Sofia's dream (also noted in Фомичев 1971 and Пиксанов 1969), but also marked similarities between the love story of Sofia and Molchalin and the love line of the main characters of Zhukovsky's ballad *Эолова арфа* [Aeolian Harp] (1814) (Левченко 1989). However, we believe that the importance of Romantic elements in *Горе от ума* is underestimated.

First, we shall analyse the love triangle of Sofia, Molchalin and Chatsky, that plays the central part in *Горе от ума*. The main mystery of the comedy concerns the very image of Sofia, which Pushkin responded to quite sharply. Paradoxically, her ambiguity pointed out by Pushkin could not be convincingly explained even by the recent hypotheses of literary critics who believed, for instance, that the character developed the «history of her soul» and her own views on life. The main

contradiction here might be formulated as follows: Sofia's love for the vulgar Molchalin destroys the sublime image of Chatsky who loves her. It is not accidental that he refuses to see obvious things and, having learnt the truth, leaves Moscow. And, vice versa, Sofia's disdainful and dismissive attitude to the bright and noble mind of Chatsky speaks disparagingly about her character.

Moreover, usually it is not emphasised that Sofia did *love* Chatsky before their parting, while Liza, Molchalin, and even Chatsky mention this in the text:

Зачем мне прямо не сказали,
 Что все прошедшее вы обратили в смех?!
 Что память даже вам постыла
 Тех чувств, в обоих нас движений сердца тех,
 Которые во мне ни даль не охладила,
 Ни развлечения, ни перемена мест...
 [Why didn't you tell me openly
 That you had turned the past to fun
 And that your memories ignore
 All we had felt and said and done? I'm still feeling as before.
 And neither travels nor diversions
 Have killed my tenderest emotions...]¹ [133]

She just *forgot* about her love. What had made her unfaithfulness even worse, was that during all the four acts Sofia did not say a single kind word to her former beloved friend (there was an attempt at reconciliation only after she realised that Molchalin had deceived her). She only mocked him and laughed at him, even before Chatsky appeared on stage and started to ridicule her nearest and dearest. Besides, it is inconceivable why Sofia, who, for instance, saw the true nature of Skalozub very well, could love Molchalin who preferred a maid to her. All these seeming inconsistencies give this love triangle a flavour of artificiality and comicality, as if the connection of these scenes was not motivated psychologically. These doubts are expressed most straightforwardly in a paper by Belinsky:

Да и стоит ли какого-нибудь внимания, каких-нибудь хлопот девушка, которая могла полюбить Скалозуба или Молчалина? Где же у Чацкого уважение к святому чувству любви, уважение к самому себе? <...> Какое же это чувство, какая любовь, какая ревность? буря в стакане воды!.. <...> И что он нашел в Софье? Меркою достоинства женщины может быть мужчина, которого она любит, а Софья любит ограниченного человека без души, без сердца, без всяких человеческих потребностей, мерзавца, низкопоклонника, ползающую тварь, одним словом – Молчалина <...> Что такое Софья? Светская девушка,

¹ Hereinafter the comedy is quoted on the following basis: (Грибоедов 1987); page numbers in square brackets; English translation is given in accordance with A. S. Vagapov's variant.

унизившаяся до связи почти с лакеем <...> Но в этой Софье есть какая-то энергия характера: она отдала себя мужчине, не обольстась ни богатством, ни знатностью его <...> и, когда узнала, что такое Молчалин, с презрением отвергает его, велит завтра же оставить дом, грозя, в противном случае, все открыть отцу. Но как она прежде не видела, что такое Молчалин? – Тут противоречие, которого нельзя объяснить из ее лица, а все другие объяснения не могут, как внешние и произвольные, иметь места при рассмотрении созданного поэтом характера. И поэтому Софья не действительное лицо, а призрак... [Can a woman who managed to fall in love with Skalozub or Molchalin be worth any attention at all? Does not Chatsky have any respect for the sacredness of love or for himself? <...> What is it that he feels? Is it real love? Real jealousy? It is just a storm in a teacup!.. <...> What attracts him in Sofia? The dignity of a woman is measured by the man she loves. Sofia loves a narrow-minded man without a soul, heart, and any spiritual needs, a scoundrel, a groveller, a wretch – in other words, Molchalin <...> So, what is Sofia? She is a woman of society who abased herself so far as to have an affair with nearly a servant <...> But there is something about the energy of Sofia's character: she had given in to a man without thinking about whether he was rich and noble <...>, and, having realised his true nature, she rejected him and ordered him to leave the following day. Otherwise, she would tell her father the truth. But why did not she see the real nature of Molchalin before? This is a contradiction which cannot be explained by her character, while other, external and rather random, explanations are simply not applicable to this situation. Therefore, Sofia is not a real person, but a ghost...] (Белинский 1948: 508–12).

It is worth mentioning that the description of the relationships between Molchalin and Sofia in the final version of *Горе от ума* is very different from the early draft of the comedy. For instance, Griboedov excluded a large fragment of dialogue from the talk between Sofia and Liza in Act 1:

...Молчалин мой! как не любить его?
 Как будто свыклись с малолетства. –
 Грустна: – он без ума помочь мне ищет средства,
 Смеюсь, тужу не по чему:
 Посмотришь, в том и жизнь, и смерть ему.
 Беспечна я: он за меня боится,
 Задумаюсь: – он прослезится.
 [...Molchalin, dear! I love him so.
 As if we've always been together.
 If I'm sad, he always helps me,
 And if I laugh or grieve without reason:
 He is like between life and death.

If I'm careless: he worries about me,
If I'm thoughtful, he cries.] [151]

Naturally, this description would explain too well, what Sofia feels for Molchalin, and provide some psychological motivation which could help understand the image of Sofia and the principles of developing the love line in the comedy. However, Griboedov rejected this opportunity leaving plenty of room for guesses. He also drew readers' attention to similarities between the plot of this poem and a famous ballad by introducing the description of Sofia's dream at the beginning of the comedy. This allowed the author to reduce *the real* and emphasise *the symbolic* aspect of this work.

It is worth noting that this dream is imaginary. Sofia translates the story of her relationship with Molchalin into the symbolic language of dreams, mixing the real experience of spending a night with him with fantastic images. The story goes as follows:

Позвольте... видите ль... сначала
Цветистый луг; и я искала
Траву
Какую-то, не вспомню наяву.
Вдруг милый человек, один из тех, кого мы
Увидим – будто век знакомы,
Явился тут со мной; и вкрадчив, и умен,
Но робок... знаете, кто в бедности рожден...
...Потом пропало все: луга и небеса. –
Мы в темной комнате. Для довершенья чуда
Раскрылся пол – и вы оттуда
Бледны, как смерть, и дыбом волоса!
Тут с громом распахнули двери
Какие-то не люди и не звери
Нас врознь – и мучили сидевшего со мной.
Он будто мне дороже всех сокровищ,
Хочу к нему – вы тащите с собой:
Нас провожают стон, рев, хохот, свист чудовищ!
Он вслед кричит!..

[Well... Listen... First I see
A fragrant meadow and then me
Looking for some kind of grass,
I don't remember which, alas.
Then comes a gentleman, one of those men
That make at once an old good friend.
A man so tactful, wise, as well as
Shy, you know those poor fellows.
And then all vanishes: the meadows and the sky – like magic!

We are in a room. It's dark.
 Then, just imagine:
 Down goes the floor and you come up.
 And now the door flies open with a bang,
 And in burst monstrous creatures, like a gang.
 They fall upon the man, they tear us apart,
 I reach for him: he seems so dear to my heart,
 You hold him back and take away with you,
 And this to hooting, jeering, whistling – boo!
 Then he starts shouting!..] [15]

In this fragment, Griboedov's poetic mastery is vivid. The chain of rhymes forms the structure of the text: the first part of Sofia's dream is characterised by plain rhyme (*сначала – искала, траву – наяву, кого мы – знакомы, умен – рожден*), which implies the character's need to make things up and say the first thing that comes to her mind to avoid suspicion. The sharp change of plot and scenery requires a shift to enclosing rhyme that provides an opportunity of using words more freely in two unrhymed poems. The final quatrain of enclosing rhyme (*двери – звери*) indicates that Sofia has eventually got control over her story.

However, instead of psychological motifs, there can be a literary approach: the first part of the narrative starts with *Позвольте... Видите ль...* and finishes with *...в бедности рожден*. It also reproduces the plain rhyme of *Людмила* (without the last quatrain): AAbbCCdd. The second part starts with *...потом пропало все* and finishes with *свист чудовищ*. This part reproduces the inverted rhyming of *Светлана*: aBBaCCdEdE (without the first quatrain and with some changes of male rhymes for female, and vice versa).

Several main features of Sofia's dream coincide with Tatyana's dream in *Евгений Онегин* [Eugene Onegin] and intertwine with Zhukovsky's ballads *Людмила* and *Светлана*, which is a highly important characteristic of the comedy². Griboedov intentionally established connections with Zhukovsky's works, for example, by introducing hidden quotations from these ballads. It is known that Famusov's utterance *Где чудеса, там мало складу* [Forget the miracles – they're all wrong] is the paraphrased lines from *Светлана*:

Улыбнись, моя краса,
 На мою балладу;
 В ней большие чудеса,

2 «The connection of the “prophetic” dream <of Tatyana – S. M.> with the further twists of the plot gives rise to even more comparisons. The most significant one is the comparison of this dream with the dream of Svetlana from Zhukovsky's ballad of the same title. This interconnection is expressed by <...> using a quote from *Svetlana* as an epigraph to Chapter 5, mentioning the woman's name in the text <...>, and by drawing similarities between the two “dreams”» (Маркович 1997: 9).

Очень мало складу...
 [Smile, my beauty,
 At this ballad;
 It is about miracles
 That are all wrong...]³ [38]

Let us look into these similarities more closely. First of all, we can consider the influence of the plot of the ballad on the development of the conflict in Griboedov's comedy, which has quite a metaphorical character. Certainly, we know that Chatsky, who used to be bound with Sofia by a tender friendship, leaves Famusov's estate and spends a long time away from his friend. His return (at the end of Act 1) is preceded by the mentioning of the night Sofia spent with Molchalin, during which she dreamt about a meeting with her beloved. It is worth noting that later she would try to mislead her father saying that the person from her dream was Chatsky *Ах, бабушка, сон в руку!* [A dream of prophecy!] [28]. However, readers can understand that it is not Chatsky, but Molchalin, because they already know about the affair between Sofia and Molchalin, as well as some of the features of this *милый человек* [gentleman] (*вкрадчив* [tactful], *робок* [shy], *в бедности рожден* [poor] [15]), and her inherent, subconscious fear of separation with him in case Famusov learns about this relationship. Thus, in the comedy, there are two images of Sofia's beloved man represented by Molchalin and Chatsky.

It is clear that this situation is quite similar to the plot of Zhukovsky's ballad. First of all, like Sofia, Svetlana is separated from her beloved, and, while in *Людмила* the reason for that separation is specified (he is in some *далеких чуждых странах* [distant, foreign land] with *грозной ратью славян* [austere army of Slavs] [9]), in *Светлана* this information is not mentioned. On the Twelfth Night, Svetlana dreams about her beloved friend coming home and taking her away with him. In the course of their journey, Svetlana is getting seized with fear. Only having seen a corpse in a coffin in their new house, she realises that it was a dead man who had come after her. Fortunately, suddenly her dream is over, and the ring of a bell indicates that her bridegroom, living and loving, is there. An important difference between the interpretation of the plot as a comedy and as a ballad is that the development of the plot in *Горе от ума* starts after Sofia has met her beloved in her dream. Other elements such as a long separation, the absence of news, and the uncertainty about the stay of the character coincide (compare: *Где носится? в каких краях?* [Where is he? In what land?] [20], *Три года не писал двух слов! / И грянул вдруг как с облаков* [For three long years we haven't heard from you, / And now you're here, out of the blue] [29]).

The analysis of love relationship in *Горе от ума* as a metaphorical interpretation of Vasily Zhukovsky's ballad leads us to several important conclusions. First of all,

3 Hereinafter the text is quoted on the following basis: (Жуковский 1999); page numbers in square brackets.

in the comedy, the opposition of the living (real) and dead (seen in a dream) bridegroom is presented as a juxtaposition of Chatsky and Molchalin. Secondly, Sofia's replacement of reality with her dream, which she attempts to do during the conversation with her father at the beginning of the comedy, influences the whole narration of the poem. For example, Famusov's words addressed to his daughter after he has learnt about her dream (*Поди-ка, ляг, усни опять* [You'd better go now back to bed] [17]) acquire a symbolic meaning. However, at the end of Act 4, Sofia wakes up to the truth about everything that is happening to her. In other words, in Griboedov's work the «living bridegroom» appears in the story much earlier than he should: Sofia has not yet realised that she mistakes the «dead man» for him. Thus, it is not accidental that the hardships of Chatsky's trip to Moscow (*Я сорок пять часов, глаз мигом не прищуря, / Верст больше седьмисот пронесся, ветер, буря* [Two days and nights I didn't sleep a wink, / Just snow and wind, and not a soul around] [22], *Звонками только что гремя / И день и ночь по снеговой пустыне, / Спешу к вам голову сломя* [The jingling of the bell still in my mind, / I crossed the snowy desert through the day and night. / I hurried here at a neck break pace] [27]) are very similar to the experience of Svetlana's bridegroom:

Снег на солнышке блестит,
 Пар алеет тонкий...
 Чу!.. в дали пустой гремит
 Колокольчик звонкий;
 На дороге снежный прах;
 Мчат, как будто на крылах,
 Санки кони рьяны...
 [The snow is shining under the sun,
 The light is glowing subtly...
 Hark!.. in the empty distance
 There is a sound of ringing bells;
 And snow like ash is on the road;
 Like on the wings of the wind,
 We ride on a sledge...] [37–38]

Also, the episode of Molchalin's falling off the horse in Act 2 is accompanied by peculiar comments of other characters, introducing the image of «the dead horseman»: *Ах! боже мой! упал, убился!* [My God! He's fallen down! He's dead!] [50], *Кому назначено-с: не миновать судьбы* [“No flying from fate” – the saying goes] [51], *Пускай себе сломил бы шею* [He nearly killed you. It serves him right] [52], *Так можно только ощущать, / Когда лишаешься единственного друга* [One only feels that way, I understand. / About the loss of a dearest friend] [53], *Желал бы с ним убиться* [I wish I had got killed with him] and *Воскрес и невредим* [He's alive again] [54]. It is not accidental that, having come to her senses, the first thing Sofia pronounces reminds readers about Svetlana: *Кто здесь со мною? / Я точно как во сне* [Who's speaking? / It's like a dream] [52].

The difference between Chatsky and Molchalin is based on the following juxtapositions: love – indifference and dialogue – silence. Quite often the elements of the first juxtaposition are metaphorically replaced with «fire» and «ice», which plays a very important role in «Gore ot uma» and deserves a special discussion. Let us first concentrate on characterisation of Chatsky's love for Sofia as the fire of his soul and his heart (*Велите ж мне в огонь: / Пойду как на обед – Да, хорошо сгорите, / Если ж нет?* [That I should go into the fire, / I'd do it without thinking twice. – It will be nice / If you get burnt, / And if you don't?] [28]; *Она! она сама! / Ах! голова горит, вся кровь моя в волненьи* [It's Sofia! Oh, yes, I see her! / Good Lord! My head's burning and my blood begins to stir] [123]), and as a state of madness (*Сам это чувствую, сказать я не могу, / Но что теперь во мне кипит, волнует, бесит, / Не пожелал бы я и личному врагу* [That's what I feel, but words just fail me. / I'm overwhelmed, I'm in despair, / It's such a feeling that I couldn't wish an enemy]; and especially *От сумасшествия могу я остеречься; / Пуцусь подалье простыть, охолодеть, / Не думать о любви...* [I shall take care not to lose my mind, / I'll go away to fall in reverie / And never think of love...] [65]). The opposition to this state is Molchalin's rationality (*по должности* [full of care and bother] [59]), which is characterised by Liza in the following way: *Вы, сударь, камень, сударь, лед* [You, sir, you heart of stone, thick skin] [125] (compare these with his own words: *Да нет, как ни твержу себе, / Готовлюсь нежным быть, а свижусь и простыну* [Alas, no matter how I try to stir / My feelings – I cool down when I see Sofia] [126]). Consequently, we can point out that the oppositions «heart – mind» and «feeling – judgement» are applicable to both «bridegrooms». It is not surprising that, talking to Sofia, Chatsky is ready to recognise that *в Молчалине ум бойкий, гений смелый* [Molchalin may be bright and bold, it's true] [64], but he refuses to believe that Molchalin's feelings are sincere (*Но есть ли в нем та страсть? то чувство? пылкость та? / Чтoб кроме вас ему мир целый / Казался прах и суета?* [But has he got emotions, passions / To think the world without you / To be just vanity and ashes?] [64]) and impulsive (*положенный час приливам и отливам* [Then waiting for the turns of tides?] [70]).

As for the opposition «speech – silence», Chatsky's talkativeness and eloquence, which sometimes turns into priggery, is pointed out by many characters in the comedy (the most vivid characteristic is given by Famusov: *говорит как пишет* [He's talking like a book!] [37]), while Chatsky himself describes Molchalin in the following manner: *Еще ли не сломил безмолвия печати?* [He still keeps / A seal of silence on his lips] and *А впрочем, он дойдет до степеней известных, / Ведь нынче любят бессловесных* [He will get on in life anyway / For silent men are highly praised today] [27].

The motif of silence kept by the «dead» antipode of Chatsky again brings us back to the description of the dream from Zhukovsky's ballad, in which the bridegroom does not say a single word to Svetlana on their way to the church:

«Что ты смолкнул, милый?»
 Ни полслова ей в ответ:
 Он глядит на лунный свет,
 Бледен и унылый...
 [«Why are you silent, dear?»
 No reply:
 He looks at the moon,
 Pale and sad...] [34]

– and then:

Вдруг... в устах сомкнутых стон;
 Силится раздвинуть он
 Руки охладели...
 [All of a sudden... he groans;
 He tries to move
 His cold hands...] [36]

It is interesting to compare this image with Sofia's story about the night she spent with Molchalin: *Возьмет он руку, к сердцу жмет, / Из глубины души вздохнет, / Ни слова вольного, и так вся ночь проходит* [He'd take my hand – his manners most refined / And with a gentle sigh he'd press it to his side. / My hand in his, he'd feast his eyes on me] [21].

It is worth pointing out that, in terms of speech, *Светлана* is very different from *Людмила*, where the dead bridegroom is much more talkative. See this sarcastic note of Griboedov:

Этот мертвец слишком мил; живому человеку нельзя быть любезнее. После он спохватился и перестал говорить человеческим языком, но все-таки говорит много лишнего, особливо когда подумаешь, что ему дан краткий, краткий срок и миг страшен замедленья... [This bastard is too agreeable; a living person could not be more amiable than this one. After that he stopped speaking the human language, but he still says too many things that are unnecessary considering that little time he has got left. Still he is afraid of slowing down...] (Грибоедов 1816: 158).

From this fragment, we can see that Griboedov intentionally mixed in the personality of Molchalin the idyllic motifs of Sofia's dream and the features of an «Arcadian», the latter, as highly ridiculous in the context of creating the image of the «dead bridegroom», being the subject of mockery for Griboedov.

Apart from the two above-mentioned oppositions, *Горе от ума* presents a whole range of other pairs: sensitivity – rationality, boldness – timidity, excitement – boredom, self-reliance – dependence, liberalism – conservatism, etc. It is important that Griboedov sees all these notions as basic features marking the contrast of life and death represented by Chatsky and Molchalin. The unity of these elements works

as a metaphoric reference to the plot of *Светлана*, namely to the dead bridegroom from her dream and the real, living man.

The metaphor also explains Sofia's «soul sleep», i. e. an inadequate state which she is in during the whole narration. Naturally, in *Горе от ума*, the «dead» and the «living» bridegrooms appear at the same time, but, just like Svetlana facing death, until the very moment of her «awakening», Sofia does not understand that the person in front of her is a «dead man». In this sense, the shock experienced by Sofia at the end of Act 4 is comparable with Svetlana's fear when she sees her «beloved friend» in a coffin⁴.

In the comedy, the opposition of life and death is not limited to the images of Chatsky and Molchalin. This is the main aspect that forms the basis of the system of interconnections within *Горе от ума*. Despite Griboedov's words about the confrontation of 25 stupid people and one clever man, the lack of opposition of characters by «cleverness – stupidity» is obvious. It is indirectly reflected in the presence of two interconnected tendencies concerning the interpretation of the conflict in *Горе от ума*. On the one hand, many people had doubts about the cleverness of Chatsky (for instance, in his letter to Vyazemsky, Pushkin noted that *Чацкий совсем не умный человек* [Chatsky is not smart at all] (Пушкин 1962: 132)), while on the other hand, such figures as Belinsky, Suvorin, Menshikov, and

4 See impressionistic views of Yablonovsky: «А покуда Софья *спит*. *Спит* в тихом мертвом царстве, где есть одна добродетель – смиренность, есть один закон – почитание старших <...> такой самоотверженности не может быть в том мире, в котором живет *сонными грезами* Софья. Если бы она была у Софьи, мне не пришлось бы говорить о *сне* и неведении <...> *Сны*... вы знаете, какими *снами грезит* эта девушка. Сентиментальные *сны* о милом человеке на цветистом лугу, но и тут самоотверженность: и во *сне* она спасает его от чудовищ <...> Софья Павловна *спала* в душном мире, который был наполнен *сонными* девичьими *грезами*, где все было так хорошо <...> Конечно, так смотреть на тот благородный характер ума, которым обладает Чацкий, может только *непроснувшаяся* девушка, но я ведь о том и говорю, что Софья *спит* <...> Один Чацкий мог бы *разбудить* Софью, раскрыть ей глаза <...> *пелена* упала и с глаз Софьи <...> Был *сон*, был цветущий луг, был милый человек, ярко сияло на безоблачном небе солнце <...> буду считать себя счастливым, если я хоть сколько-нибудь приблизил к вам милую, хорошую девушку, которая *спала*, как *спит* в России многое множество милых и хороших девушек...» [Sofia is *sleeping*. *Sleeping* in the quiet and dead kingdom where there is only one virtue – resignation, and only one law – respect for older people <...> such dedication is impossible in the world where Sofia is *daydreaming*. If she did not have these features, I would not speak of a *dream* and ignorance <...> *Dreams*... you know, what Sofia is *dreaming* about. She is *dreaming* about a gentle man on a colourful meadow. But even there, the idea of selflessness dominates: even in her *dream* she protects him from beasts <...> Sofia is *sleeping* in a sultry world filled with her *daydreams* where everything is fine <...> Of course, only a *sleeping* girl can react to the noble character of Chatsky in the way Sofia does. But this is what I mean – Sofia is *sleeping* <...> Only Chatsky could *wake her up* to the truth <...> the *scales fell from Sofia's eyes* <...> There was a *dream* about a colourful meadow, a gentle man, and the bright sun in the cloudless sky <...> I would be very happy if I managed to help you understand this wonderful and pretty girl who is just *sleeping* like many other wonderful and pretty girls in Russia...] (Яблоновский 1909: 40–54; italics are ours).

Rozanov believed that Famusov, Molchalin, and Skalozub were not as stupid as they looked at the first glance. A vivid proof for that is the situations when, paradoxically, Chatsky and Famusov have similar opinions. It seems that it is better to talk not about Famusov's stupidity and Chatsky's wit, but about two different systems of perception, two parallel worlds and, consequently, two different languages. All the big monologues of Famusov and Chatsky as the main opponents are built on the same principle: most of the time they say the same things concerning the same subjects. What Chatsky describes ironically, Famusov understands literally. See Vyazemsky's note:

Продолжительная ирония утомительна: порицание под видом похвалы скоро становится приторно; но здесь автор так искусно, так глубоко вошел в характер Фамусова, что никак не различишь насмешливости комика от замоскворецкого патриотизма самого Фамусова. Таков, но не в равной степени превосходства, и Скалозуб [An enduring irony is tiresome: reprimand under the guise of praise becomes cloying; but here the author has embodied the character of Famusov so masterfully and deeply that it is impossible to tell the difference between the mockery of a comic and the provincial patriotism of Famusov. The same can be said about Skalozub] (Вяземский 1848: 224).

If it was not for Famusov's way of seeing the world, then his absurd monologues would look like self-mockery. Also, Chatsky's inability to understand different shades of linguistic expression caused him not to believe Sofia who had almost literally declared her love for Molchalin: thinking within his own system, Chatsky mistakenly considered Sofia's sincere words to be ironic (*Сатира и мораль, смысл этого всего?* [Is moral and satire the meaning of this all?] [67]).

For example, «monstrous creatures», who torture Sofia's beloved friend in her dream, and Chatsky's «million torments», together with dozens of other hints and references in the text, show that «Famusov's Moscow» is indeed the «abode of the dead and monsters». These are the most characteristic examples: *Ваш дядюшка отпрыгал ли свой век?* [How's your uncle? Is his number up?] [24]; *А тетушка? все девишкой, Минервой? / Все фрейлиной Екатерины Первой?* [Your auntie, is she still a virgin? Goddess Athene? / And still the fraulein of czarina Catherine?] [25]; *Мы, например, или покойник дядя, / Максим Петрович...* [People like us or late Maxim Petrovich] [35]; *Я не об дядюшке о вашем говорю; / Его не возмутим мы праха...* [I do not mean your dear uncle / About him I hate to wrangle...]; *А сверстничек, а старичок / Иной, глядя на тот скачок, / И разрушаясь в ветхой коже, / Чай, приговаривал: Ах! если бы мне тоже!* [It seems to me, some aged man, / On seeing that courageous jump, / Must have confessed that, to his shame, / He was unable to do the same] [36]; *Довольно счастлив я в товарищах моих, / Вакансии как раз открыты; / То старших выключат иных, / Другие, смотришь, перебиты* [I'm a lucky man, you see? / There's right now a vacancy; / Some seniors fall in battle, / Others are cast out of saddle] [43]; *А судьи кто? – За*

древностию лет / К свободной жизни их вражда непримирима, Сужденья черпают из забытых газет / Времен Очаковских и покоренья Крыма [I wonder who the judges are! / With age they show hostility to freedom, / They read the press that dates as far / Back as the Crimean war. They call it wisdom] [47] and others.

Famusov's monologue at the beginning of Act 2 also plays an important role. There he explains the philosophy of life in Moscow and confuses the chronological order of three main elements of human existence (in italics used by Griboedov himself). Therefore, it looks like the human life continues even after death: Tuesday – a «trout party»; Thursday – «a burial ceremony»; Thursday, Friday or Saturday – «the christening». Besides, according to Famusov, it is a widow that is going to give birth to a child.

The central part of the comedy is the scene of a ball at Famusov's, which, by the means of hyperboles and metaphors, is shown as a «monsters' ball» in the spirit of Romantic horror: *Легко ли в шестьдесят пять лет / Тащить мне к тебе, племянница, мученье! / Час битый ехала с Покровки, силы нет; / Ночь – светопреставленья!* [It's not a joke for me at sixty-five, my dear, / To get to you, it's such long and tiresome way! / I drove an hour from Pokrovka over here, / I'm exhausted, and the night is just a doomsday]; *Курчавая! горбом лопатки! / Сердитая! все кошачьи ухватки! / Да как черна! да как страшна! / Ведь создал же господь такое племя! / Чорт суций...* [The curly hair. The hunch of shoulder blades. / She's angry, has the habits of a cat. / She's as black as pitch. She looks so bad!] [87]; *Князь, князь! ох, этот князь, по балам, сам чуть дышит!* [Count, count! This count attends / All balls, though he can hardly breathe] [97]; *Ну бал! ну Фамусов! умел гостей называть! / Какие-то уроды с того света, / И не с кем говорить, и не с кем танцевать* [This Famusov! The kind of guests he called! / Some ugly creatures from the other world! / No one to talk to or to dance with. Not a soul!]; *Поедем, матушка, мне право не под силу, / Когда-нибудь я с бала да в могилу* [I'm tired, darling, let's get under way. / I'll go to grass straight from the ball some day] [107]; *Нескладных умников, лукавых простяков, / Старух зловещих, стариков, / Дряхлеющих над выдумками, вздором* [Betrayers of love and enemies as well as / Ungainly connoisseurs and cunning laymen, / Malicious aged men and women / That grow discreet living on lies] [134].

It is worth noting that, at the time, everyone is on mourning at Famusov's, probably for his late wife who was present in the early version of the comedy (see Famusov's utterance: *Дай бог терпение, ведь сам я был женат* [Have patience! I have myself been married] [46]), and it is not accidental that by inviting Skalozub to the event, Sofia says: *съедутся домашние друзья, / Потанцевать под фортепьяно, / Мы в трауре, так балу дать нельзя* [Come early, there'll be friends, / To piano music we shall dance. / We're in mourning. So for a ball there's no chance] [56]. All this, along with the previously mentioned examples, adds some mysterious atmosphere to the whole story. (The parallels between Sofia's dream and Tatyana's dream continue here, too. Compare the descriptions of guests visiting Larin's in *Евгений Онегин* and monsters that appear in Tatyana's dream.)

All of this allows us to conclude that there is some hidden symbolism in «Gore ot uma», that is not immediately clear to see, but is inseparable from other aspects of the comedy and adds some deep meaning to them. Besides, quite often without this subtext it is impossible to adequately interpret the author's idea. Griboedov employs vivid Romantic formulas easily and originally, turning them into metaphors or, vice versa, using their literal meaning in a satirical way. Thus, in the reader's mind, the ball at Famusov's is associated with a feast of the dead, while the metaphor «crazy love» leads to people's declaring Chatsky insane. The text shows different aspects of its semantic potential. Through the «sharp depiction of values» in *Горе от ума*, some mysterious conflict between life and death takes place. In the spirit of Romanticism, it reflects the juxtaposition of eternally created and creating – from the lowest, physical forms of existence to its highest spiritual forms – life and frozen, fossilised casts of its various phases.

To sum up, we have drawn two more general conclusions. First of all, as we tried to show, in his poetic practice, Griboedov successfully followed the principles he introduced in his critical response to Gnedich. To be precise, he used all the available literary context as a resource to describe characters and situations. It is interesting to analyse the connection between different ballad plots represented in this comedy. Griboedov takes the image of a sentimental man from *Людмила*, a motif of dead man in a dream from *Светлана*, and a motif of playing music at night from *Эолова арфа*, the motifs of a «ball of the dead» from a wide range of resources. Secondly, as has been already mentioned by academia, the scheme of the opposition between the Archaists and the Innovators offered by Tynianov looks like an example of simplification that is rather harmful than beneficial. Facts are presented so as to give an impression that the debate at the beginning of the 19th century was about different genres and words: the Archaists liked one genre, while the Innovators liked another one. Eventually, one gets an impression that the development of the Russian literature is determined by Katenin's *летучая сволочь* [flying beast], which is as funny as, according to Leo Tolstoi, thinking that the outcome of the Battle of Borodino was determined by a valet who forgot to give Napoleon his winter boots. In fact, as we can see, it was not certain genres or expressions that Griboedov objected to. He objected to the stylistic prism that separated the word from the subject it defined.

References

- Белинский 1948 – *Белинский В. Г.* «Горе от ума». Комедия в 4-х действиях, в стихах. Сочинение А. С. Грибоедова. Второе издание. Санкт-Петербург, 1839 // Белинский В. Г. Собрание сочинений: в 3 т. Т. 1. М., 1948. С. 453–517.

- Вяземский 1848 – *Вяземский П. А.* Фон-Визин. Сочинение князя Петра Вяземского. СПб., 1848.
- Грибоедов 1816 – *Грибоедов А. С.* О разборе вольного перевода Бюргеровой баллады «Ленора» // *Сын Отечества*. 1816. № 30. С. 150–160.
- Грибоедов 1987 – *Грибоедов А. С.* Горе от ума. М., 1987.
- Жуковский 1999 – *Жуковский В. А.* Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 3. М., 1999.
- Левченко 1989 – *Левченко О. А.* Грибоедов и русская баллада 1820-х годов («Горе от ума» и «Хищники на Чегеме») // Александр Грибоедов: материалы к биографии: Сборник научных трудов. Л., 1989. С. 265–270.
- Маркович 1988 – *Маркович В. М.* Комедия в стихах А. С. Грибоедова «Горе от ума» // Анализ драматического произведения. Л., 1988. С. 59–91.
- Маркович 1997 – *Маркович В. М.* Сон Татьяны в поэтической структуре «Евгения Онегина» // *Маркович В. М.* Пушкин и Лермонтов в истории русской литературы. СПб., 1997. С. 8–29.
- Пиксанов 1969 – *Пиксанов Н. К., Гришунин А. Л.* Прототипы «Горя от ума» // Грибоедов А. С. Горе от ума. М., 1969. С. 369–375.
- Пушкин 1962 – *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 9. М., 1962.
- Тынянов 1969 – *Тынянов Ю. Н.* Архаисты и Пушкин // Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1969. С. 23–121.
- Федута 2002 – *Федута А. И.* Диалог в балладах: Катенин vs. Жуковский // Наука. Университет. 2002. Материалы 3-й научной конференции. Новосибирск, 2002. С. 135–138.
- Фомичев 1971 – *Фомичев С. А.* Исследования и интерпретации (обзор юбилейной грибоедовской литературы 1969–1970 годов // *Русская литература*. 1971. № 2. С. 165–172.
- Яблоновский 1909 – *Яблоновский С. В.* В защиту Софьи Фамусовой // Яблоновский С. В. О театре. М., 1909. С. 29–54.

Victory of Hunger over Love: the Russian Fate of the Melmoth Theme

A. A. Karpov (St. Petersburg)

Charles Robert Maturin's novel *Melmoth the Wanderer* (1820) comprises, alongside other inserted stories and novellas, a tragic story of two young spouses who dared to preserve their love inside the convent walls (vol. 2, ch. IX). After their secret has been discovered, they try to escape but are betrayed by the monk pretending to be their conductor and luring them into the vault where they are destined to die of hunger. The treacherous conductor, a heinous sinner and hater of humankind, finds fiendish pleasure in watching the sufferings and humiliation of the two people who «dared to be happy» despite all the strictures and obstacles (Maturin 1821: 226); he marks their growing hostility to each other, which replaced the former care and devotion:

For the first hours they tried to comfort each other, – they suggested to each other hopes of liberation <...> All that night, however, I heard their groans, – those groans of physical suffering, that laugh to scorn all the sentimental sighs that are exhaled from the hearts of most-intoxicated lovers that ever breathed. <...> The second day hunger and darkness had their usual influence. <...> Then the agony of hunger increased, they shrunk from the door, and grovelled apart from each other. *Apart!* – how I watched that. They were rapidly becoming objects of hostility to each other, – oh what a feast to me! They could not disguise from each other the revolting circumstances of their mutual sufferings. <...> There was a change which I well could mark, however, in their physical feelings. The first day they clung together, and every movement I felt was like that of one person. The next the man alone struggled, and the woman moaned in helplessness. The third night, – <...>. All the horrible and loathsome excruciations of famine had been undergone; the disunion of every tie of the heart, of passion, of nature, had commenced. In the agonies of their famished sickness they loathed each other <...>. It was on the fourth night that I heard the shriek of the wretched female, – her lover, in the agony of hunger, had fastened his teeth in her shoulder; – that bosom on which he had so often luxuriated, became a meal to him now. <...> On the *sixth* day all was still. The door was unnailed, we entered, – they were no more. They lay far from each other, farther than on that voluptuous couch into which their passion had converted the mat of a convent bed. <...> There was a slight scar on her shoulder, – the rabid despair of famine had produced no farther outrage (Maturin 1821: 229–236).

We see the obvious morbid enthusiasm of Maturin's demonic observer, who reacts with hatred to any manifestation of beautiful and noble feelings of human beings and rejoices at the sight of human weakness:

What a jest, after all, are the most awful vicissitudes of human life! <...> Yes, I laugh at all mankind, and the imposition they dare to practise when they talk of hearts. I laugh at human passions and human cares, – vice and virtue, religion and impiety; they are all the result of petty localities, and artificial situation. <...> They had risked every thing, trampled on every thing <...>, to be in each others sight and arms. One hour of hunger undeceived them. A trivial and ordinary want, whose claims at another time they would have regarded as a vulgar interruption of their spiritualised intercourse, not only, by its natural operation, sundered it for ever, but, before it ceased, converted that intercourse into a source of torment and hostility inconceivable, except among cannibals. <...> Deluded wretches! (Maturin 1821: 232, 234–235)¹.

In the text of *Melmoth the Wanderer*, the tragic story about the two lovers is of local significance. By the readers, however, it was perceived as one of the most dramatic parts of the novel. Eugène Delacroix, when reflecting much later (in his letter to Théophile Gautier, written on May 11, 1860) on his impressions from Maturin's book, named the «la scène où, avant de mourir de faim tous les deux, *l'amant a mangé un morceau de cette maîtresse adorée*» [scene where, before they both die of hunger, *the man eats a piece of his adored lover's body*] among the episodes that impressed him most (Delacroix 1938: 175, emphasis added). Walter Scott included the same pages in the extraordinary catalogue of the most sinister images and situations from Maturin's novel:

Nous avons dans *Melmoth* un damné plus effrayant que Satan lui-même; une héroïne qu'un ermite mort marie avec le fantôme d'un domestique assassiné pour témoin; nous vivons parmi <...> des monstres d'avarice, des maniaques et des inquisiteurs, <...> des amans <...> *se dévorant* dans des caveaux plus affreux que la tour d'Ugolin, etc. (Scott 1826: 215, emphasis added).

The name of Ugolino – a character from Dante's *Inferno*, immured with his four sons in the Tower of Hunger – appears in Scott's comment for a good reason. Not only does Maturin's fragment about the miserable lovers quite naturally bring this analogy to mind, but it was most probably inspired by the pages from the *Divine Comedy* (Алексеев 1983: 584).

The final lines of the story about Ugolino's fate² have been interpreted in two ways. His final statement – «Poscia, più che 'l dolor poté 'l digiuno» [Then hunger had

1 It is interesting that the first Russian translation of the novel, which was made not from the original text but from its loose and shortened French adaptation by Jean Cohen, the story of the young lovers is present in full and has the same emotional impact (Мельмот 1833: 124–128).

2 «... ond'io mi diedi, / già cieco, a brancolar sovra ciascuno, / e due di li chiamai, poi che fur

more power than grief] (Inf. XXXIII, 72–75) – can be perceived as a reference to the cause of his death (starvation) or as a morbid hint that Ugolino for some time had been feeding on the bodies of his children, before finally dying himself. It appears that Maturin actually preferred the second interpretation. In fact, the theme of cannibalism in his version of the story about prisoners dying from hunger becomes quite explicit. There are other obvious differences, which give rise to a new meaning of the situation in the novel. Dante's characters, while suffering both physically and morally, are nevertheless filled with compassion for each other; their family bonds remain intact and this adds to the dramatic effect of the picture³. The young spouses of Maturin's text, finding themselves in similar circumstances, grow apart, get separated by loathing, and the actions of the hero are determined by almost savage animal instincts. The author of *Melmoth the Wanderer* brings the typically romantic conflict of «spirit» and «body» to the utmost point, demonstrating the humiliating triumph of flesh over human feelings: an all-consuming love, a strong devotion is put to test by hunger, the treat of death, and fails, driven out by the fervent desire for self-preservation. It is noteworthy that the reader's mind, exemplified by Delacroix and Scott, preserved the image of horrid details from *Melmoth the Wanderer* in a stronger form than it is presented in the novel itself: the allusion to the animal instinct of the hero, which was not fully fulfilled («...in the agony of hunger, had fastened his teeth in her shoulder»), was transformed by their memory in a scene where one spouse is *devouring* another, or even one of their mutual cannibalism.

The history of the «melmoth» theme in which hunger triumphs over love finds its continuation and development in the Russian literature of the 1830s – the period that was to a great extent dominated by the interest in the so-called frenetic literature. (In Russia, this term was primarily used to describe the works of the young French writers (V. Hugo, J. Janin, etc.), which were united by their «savage» plots and appeared in the second half of the 1820s and the early 1830s.⁴) Maturin at the time was often regarded as a predecessor of this literature of «horror and despair»⁵.

morti. / Poscia, più che 'l dolor poté 'l digiuno» [...then I started, / already blind, groping over each of them, / and for two days, after they had died, I was calling to them. / Then hunger had more power than grief] (Inf. XXXIII, 72–75).

- 3 Such was, for instance, the impression of one of the Russian romanticists, N. Polevoy: «The memory of Ugolino for the posterity is connected with just one image: a father, whose children suffer and die of hunger in front of his eyes! (emphasis added). This event, filled with horror, inspired many poets and artists. <...> the fate of Ugolino was immortalised by the verses of Dante Alighieri» (Полевой 1838: XVI–XVII).
- 4 On the differences between the concept of «frenetic literature» (also «young literature», «the horrible genre», and others) as used by Russian literary criticism and history of literature, and the French term «la littérature frénétique», see, for example, (Дмитриева 1993: 56–58;

Probably the first Russian writer to use the theme in question was V. Odoevsky – the author of «a classical tale» *Жизнь и похождения одного из здешних обывателей в стеклянной банке, или Новый Жоко* [Life and Adventures of One Local Inhabitant in a Glass Jar, or the New Jocko], written in the first half of 1830⁶ and subsequently published as part of the cycle entitled *Пестрые сказки...* [Variegated Tales...] (СПб., 1833)⁷.

The New Jocko is a story of a sentimental bird-eating spider, an overenthusiastic son of Nature, capable of «ardent feelings» and showing such moving care for his «beloved» partner. In search of food for sustenance, the hero, who is also the narrator of the story, leaves his local neighbourhood, but some mysterious natural scientist imprisons him in a glass vessel, in which he and the members his family, mad with hunger, devour each other.

Odoevsky's «tale» is obviously a parody. For instance, even its title suggests a polemic correlation with a popular sentimental Rousseauistic novella of the French writer Ch. Pougens entitled *Jocko, anecdote détachée des Lettres inédites sur l'instinct des animaux* (1824)⁸, which tells a story of a friendship between a human and a «kind» and «beautiful» ape, whose genus – Jocko – becomes its name. Another object of Odoevsky's polemical thrust is the French «frenetic» literature, particularly, Jules Janin's *L'Âne mort et la Femme guillotinée* (1829), a novel which gave rise to a lot of discussions around the end of the 1820s and the early 1830s⁹. Among the themes and literary devices travestied in *The New Jocko*, we also find such classicistic principles as following a model and the aesthetic transformation of the «ugly» nature (Сакулин 1913: 370). The list of parallels important for

Дроздов 2012: 363).

- 5 See, for example, the anonymous review (presumed to have been written by O. Senkovsky) of a translation of Thomas De Quincey's Confession of an English Opium-Eater, ascribed to Maturin: «The Irish writer Maturin, <...> a man of great intelligence and talent, can be called an inventor and a precursor of “frenetic” literature, which has been so celebrated in France recently: horror was his finesse, and, with inhuman cold-bloodedness, he liked to dig out the deepest secrets of the heart, which are made secret exactly so that people would not talk about them aloud, for their own good» (Исповедь 1834: 22). Cf. also (Виноградов 1976: 45–46).
- 6 On the dating of the work see (Турьян 1996: 140–141).
- 7 Some superficial similarities with the «melmoth» theme can be found in the ironic piece *Влюбленный людоед* [A Cannibal in Love] translated from Le Furet, a St. Petersburg French-language newspaper (Соколов 1830: 401–408); its main character, a Carib Indian with a highly suitable name *Укуси* [Bite], is telling society women how he ate his lover *Ikala*, cruelly killed by villains. In this case, however, the action of the gourmet-savage, described in an ironic vein, is determined by the traditions of his tribe and his own gastronomic predilections.
- 8 See (Сакулин 1913: 370; Турьян 1996: 141–142). Russian translations of the novella: 1) *Жоко* (Индийская повесть) // *Московский телеграф*. 1825. Ч. 2. С. 336–351; Ч. 3. С. 41–59, 134–144; 2) *Жоко* // *Повести и литературные отрывки, изданные Николаем Полевым*. М., 1830. Ч. 5. С. 308–375.
- 9 On that, see, for instance, (Турьян 1996: 142–144; Ларионова 1993: 95–97). On the negative, albeit nuanced, attitude of Odoevsky to the *Jeune France* literature, see also (Сакулин 1913: 282–284, 371–381).

interpreting *The New Jocko* should be complemented with yet another, this time non-literary, one: I mean the tale's allusions to T. R. Malthus's *An Essay on the Principle of Population* (1798)¹⁰.

An Anti-Malthus position of Odoevsky is primarily known from his anti-utopian satire *Последнее самоубийство* [The Last Suicide]¹¹, published in 1844 within the *Русские ночи* [Russian Nights] novel, but most probably written in the early 1830s¹². However, the negative attitude of the writer to the ideas of the English economist can be clearly seen in the *Variegated Tales* as well.

«The principal object of the present essay», – Malthus claims at the start of his work, – is to examine the effects of *one great cause intimately united with the very nature of man*; which <...> has been constantly and powerfully operating since the commencement of society». This cause lies in «the constant tendency in all animated life to increase beyond the nourishment prepared for it» (Malthus 1817 1: 2–3, emphasis added). This essentially universal «great cause», nevertheless, works differently within the human society and beyond it. Human reproduction is limited by obstacles of various kinds – preventive (moral restraints of the natural inclination inherent only to humans) and positive checks (various disasters, such as illnesses, wars, etc.), while «there is no bound to the prolific nature of plants or animals, but what is made by their crowding and interfering with each other's means of subsistence» (Malthus 1817 1: 3). It is easy to see that while in his anti-utopia Odoevsky demonstrates the action of all Malthusian «checks» limiting the «power of reproduction», in *The New Jocko*, in accordance with the specific nature of the characters, he focuses only on the checks of external character. *The New Jocko* is a burlesque, which grotesquely interprets a whole range of ideas from *An Essay on the Principle of Population*. This first of all concerns his treatment of the key topic for both the «tale» and Malthus's work, i. e. «subsistence» – searching for food, fighting for it, and conflicts connected with all that. One of the leading topics in *The New Jocko* is the theme of marriage and the responsibilities it entails with regard to providing for the family, which was discussed in detail in Malthus's *An Essay*. *The New Jocko* also reflects Malthus's passion – characteristic of *An Essay*'s chapters dedicated to the life of the primitive society – with which he refutes the idealizing attitude to the «state of nature». The English economist describes how the

10 Malthus subsequently published five more editions of his work, gradually revising and enlarging it. Odoevsky was quite familiar with different editions of *An Essay*: «... my seekers, – says a character from his *Русские ночи* [Russian Nights], – probably read the first edition of Malthus, who in his original fervor <...> let it slip and openly described all the curious implications of his theory. <...> In his subsequent editions, Malthus, leaving his theory intact, crossed out all conclusions that looked too clear, and his book became more confusing, while its absurdity remained the same» (Одоевский 1975: 60).

11 See, for instance, the latest work on this topic: (Николози 2015: 195–200).

12 The anti-utopian satire <...> *Последнее самоубийство* [The Last Suicide] <...>, given its archaic style and similarity to the early apologues, was most probably written in the early 1830s (Сахаров 1990: 41).

«inexorable pressure» of want drives savages to wars, which are pursued till the rivals are exterminated in this fight for the means of subsistence; he writes about the practice of cannibalism widespread among them, when even the closest relatives may become its victims. For instance, citing one explorer, Malthus tells a story of some «poor Indian and his wife, who, on the failure of game, having eaten up all the skins which they wore as clothing, were reduced to the dreadful extremity of supporting themselves on the flesh of two of their children» (Malthus 1817 1: 82–83).

Anti-Rousseauism of *the New Jocko* becomes obvious if we compare it with the pre-text of the “tale” already mentioned above, i. e. Pougens’s *Jocko, anecdote détachée des Lettres inédites sur l’instinct des animaux*. In his burlesque transformation of the original source, Odoevsky replaces the endearing and devoted female ape from the French novella with «creatures of nature» which are driven by totally different instincts – the beasts of prey, the bird-eating spiders. Not only does this athropomorphization of the primitive characters in *The New Jocko* reproduce, in a grotesque form, the distinct feature of Pougens’s work, but it also exposes the reductionist character of Malthus’s understanding of the inherently «animal» nature of man. Starting from the numerous descriptions of experiments on arachnids (they devour each other in captivity), Odoevsky, in the second part of his «classical tale», creates a world model «a la Malthus», and the final words of its «hairy-legged» hero, also in the spirit of Malthus, give the events described a global meaning:

Listen to me, proud humans! <...> What if your globe, which appears so vast to you, <...> is nothing more than a nest of inconspicuous insects on some other earth? What if the giants who live there take into their head to carry out on you – like you on me – some physical investigations, to starve you for the sake of their experiment, and then very cold-bloodedly throw you, and your globe, into the window? (Одоевский 1996: 31–32).

Just like Malthus’s treatise, Odoevsky’s «tale» poetizes «virtuous love, exalted by friendship». In Malthus’s hierarchy, however, «the most powerful and general of our desires» is only given a place «after the desire of food» (Malthus 1817 3: 72, emphasis added). Predicting that the pressures of «want» will destroy any society, even an ideal one, the author of *An Essay* describes how

...the spirit of benevolence, cherished and invigorated by plenty, is repressed by the chilling breath of want. <...> The mighty law of self-preservation expels all the softer and more exalted emotions of the soul <...> till at length self-love resumes his wonted empire, and lords it triumphant over the world (Malthus 1817 2: 255–256).

These ideas have their development in *The New Jocko*. The sentimental hero of Odoevsky’s tale, who, throughout almost the whole text, is set in stark contrast to his brutal father, in the end is completely controlled by the instinct of self-

preservation; under extreme circumstances his tender love to his «beloved» disappears without a trace.

We can see that the plotline of the «classical tale», in its general development as well as its key situations and images (the feelings of the spouses are tested in captivity; their behaviour is observed by some heartless witness), looks very similar to the story of the unhappy lovers from *Melmoth the Wanderer*. This connection is impressively emphasized by one of the final fragments from *The New Jocko*, which reproduces the finale of Maturin's story in a parodic and excessive manner:

...finally *nature prevailed!* One day <...> I noticed that my beloved was not with me, so I gather my last bit of strength, walked around the castle and – alas! – in a remote corner my beloved was devouring her own child! At this moment all my feelings inflamed inside me: anger, and hunger, and compassion, all united together, and I killed and devoured my beloved spouse (Одоевский 1996: 31, emphasis added).

Apparently, the relentlessly «sober» view of the human society proclaimed by the English economist and the tendency of the «literature of despair» to replace the sentimental idealization of reality with the brutal «truth» about it and to «exhaust» in literature «all the horrors of life» (Полевой 1832: 376) made them appear very close in the artistic perception of Odoevsky. He ironically interpreted Malthus's ideas within the frame of Maturin's «frenetic» story, which he treated in a parodic way.

It is interesting that the theme of testing the strongest feeling by means of hunger (this time maternal love), appears also in *The Last Suicide*, painting now the end not of the smaller world of test subjects, but the decay and destruction of the whole mankind¹³. One of the most dreadful episodes of this anti-utopia written by Odoevsky – a picture of death almost preceded by an act of cannibalism – is textually very close to the finale of Maturin's story from *Melmoth the Wanderer*:

...the crowd rushed to the earth house <...> They came, forcing their entrance into it – two dead children lay on the bare ground, with their mother beside them; her teeth clenched at the arm of the baby (Одоевский 1975: 55).

Cf.:

The door was unnailed, we entered, – they were no more. <...> There was a slight scar on her shoulder, – the rabid despair of famine had produced no farther outrage (Maturin 1821: 236).

13 Cf. the descriptions of cataclysms present in both works: «...suddenly there was a horrible bang; my prison was smashed to pieces» (*The New Jocko*) (Одоевский 1996: 31) and «...the fire flashed for one moment; the crackling of the breaking globe shook the Solar system; the busting apart masses of the Alps and Chimborazo exploded» (*The Last Suicide*) (Одоевский 1975: 58).

The similarities between *The New Jocko* and *The Last Suicide* make it possible to regard these works as a kind of anti-Malthusian «duology», with its two parts – the grotesque and the tragic – created approximately at the same time, in the early 1830s.

Soon after *The Variegated Tales*, another work was published, which also contained the “melmoth” theme described above – *Ученое путешествие на Медвежий Остров* [The Scientific Journey to Bear Island] by O. Senkovsky, included in his *Фантастические путешествия барона Брамбеуса* [The Fantastic Journeys of Baron Brambeus] (1833). The main part of *The Scientific Journey* consists of *The Notes of the Last Antediluvian Man*, supposedly deciphered by Brambeus, which tell the story of love between Shabakhubosaar, an inhabitant of ancient Barabia, and a coquettish beauty named Sayana; the love story is intertwined with an account about a planetary disaster – a Comet hitting the Earth, a great flood, the change in climate and the air composition, the destruction of mankind... Senkovsky, in his characteristic manner, unites the fantastic narrative with an ironically treated scientific polemic («discrediting» the methods of reading Egyptian hieroglyphs suggested by the Egyptologist J. F. Champollion as well as the catastrophe theory of the French palaeontologist Georges Cuvier), a grotesque treatment of a popular eschatological theme, topical comments on the issues of women’s emancipation and attacks on his literary opponents, with the representatives of the «frenetic» literature taking a special place among the latter.

As you know, Senkovsky’s attitude to the literature of the *Jeune France* was rather complicated. While severely criticising the «new poetic school» for promoting the philosophy of total nihilism, for «destruction of any difference between virtue and crime, between vice and honour, between the beautiful and the disgusting» (Брамбеус 1834: 38), the writer in his own way «utilised» its images and techniques (Сакулин 1929: 524–525), coming close to it in his sceptical attitude to the world and man. It is emblematic that Senkovsky’s opponents persistently, though not entirely correctly, characterised his articles and stories as «a close, excessive imitation of the current French writers» (Гоголь 1836: 200), disguised with glaring philippics designed to disorient the readers. It appears, however, that Baron Brambeus regarded himself as an opponent of the «frenetic» literature – in his words, the school of «the horrible, sombre, revolting, and dreadful» (Сенковский 1833: 6).

The Scientific Journey parodies a number of themes and features characteristic of the «frenetic» literature. Following the «frenetic» writers, Senkovsky uses a highly expressive narrative form, introduces plenty of naturalistic details, boldly addresses «forbidden» topics; he fills his text with «horrible» pictures of chaos, of natural and social upheavals, crimes, sufferings... At the same time, Shabakhubosaar’s narrative

is humorous in tone, and the extraordinary build-up of «horrible» events and details in itself not only fails to enhance the dramatic impression but, on the contrary, due to its hyperbolic character, totally destroys it.

It appears that, with regard to *The Scientific Journey*, we may talk about a parodic treatment of specific works of European authors. For instance, the description of the hero's love misfortunes connected with his feelings to the «antediluvian beauty» Sayana (the lengthy delay of marriage, the wedding night that never took place, his jealousy, the wife's adultery, etc.) can be interpreted as a grotesque treatment of the unrequited love that the narrator of *L'Âne mort et la Femme guillotinée* has for the beautiful Henriette, a woman of pleasure accessible to everyone but him. The pictures of the planetary cataclysm in *The Scientific Journey* bring to mind one of Byron's poems, the famous *Darkness* (1816), while the title of the cave inscriptions «deciphered» by Brambeus (Notes of the *Last Antediluvian Man*) reminds one of Mary Shelley's *The Last Man* (1826), an apocalyptic novel telling about the coming end of human civilization ravaged by a plague, with its last representative writing his notes in the uncertain hope that they will one day be read.

Like Maturin, like Byron and Odoevsky in their apocalyptic works, Senkovsky introduces the topic of human disunity under the influence of the ills of life: «All family ties, bonds of friendship, love, acquaintance were forgotten <...> In the end, we started devouring each other...» (Сенковский 1833: 216–218)¹⁴. This theme reaches its climax in the part of «the notes», textually very similar to *Melmoth the Wanderer*, which tells about the animal impulse of the hero that almost prevailed over his ardent love for his wife and the enormous distress caused by her death, and about an attempt to curb this impulse:

Poor Sayana!.. <...> She was no more! I spent a whole day weeping over her body. <...> I was covering her body with passionate kisses... Suddenly I felt a burning pang of hunger inside me and, in exasperation, plunged the greedy teeth into her white, soft flesh, which I had been covering with kisses... But I came back to my senses and pulled away towards the wall, horrified...(Сенковский 1833: 238–239). (Cf.: «<...> her lover, in the agony of hunger, had fastened his teeth in her shoulder; – that bosom on which he had so often luxuriated, became a meal to him now. <...> There was a slight

14 Some similarities between *The Scientific Journey* and Odoevsky's *The New Jocko* make one think about the possible relation of these two works to each other. This question, however, cannot be answered definitively. *The Fantastic Journeys of Baron Brambeus* were submitted to the Censure Committee in August 1833 (Шаронова: 400). Odoevsky's *Variiegated Tales*, which were allowed for publication in February 1833, were discussed as a new literary significant work already in April (Вяземский 1900: 373). Therefore, it seems possible that Senkovsky was familiar with *The New Jocko*. The similarities between the two texts, however, could have been a complete coincidence, resulting from the development of topics common for both authors – the «apocalyptic» one and the love theme closely connected with it.

scar on her shoulder, – the rabid despair of famine had produced no farther outrage» (Maturin 1821: 234–236)).

However, the «melmoth» story gets a new conclusion in Senkovsky's work. Right after the dramatic fragment from *The Journey*, we find a laconic «diary» entry made by the hero, casually informing about his act of cannibalism as if it were some trivial event: «The water stopped at the same level and does not go any higher. I have eaten the coquette!..» (Сенковский 1833: 240)¹⁵.

While Odoevsky and Senkovsky transform the «melmoth» theme of testing love by hunger in a parodic vein, in the mythological poem by A. Podolinsky *Смерть Пери* [The Death of a Peri] (1836), created within the «frenetic genre», its tragic tone is regained. The work is based on the contrast between «the earthy» and «the heavenly», which is typical of Romanticism. The heroine of Podolinsky's poem – «a creature superior to humans» (Подолинский 1837: 67) – is carried away with her compassion to a young man who lost the girl he loved and assumes the body of the dead girl. In this way she loses her nature; all the hardships of earthly existence become familiar to her and, similar to humans, she now carries the burden of «corporeal» life:

О Пери, Пери! тщетно крыла
Ты вновь хотела б развернуть!
Уж человеческая грудь
Тебя мучительно стеснила!
В какую бездну темноты
Из моря блеска пала ты!
<...>
Все трудности земного бытия
Предстали вдруг понятиям ея:
Она несет в заимствованном теле
Страдания, ей чуждые доселе;
Ей темя жжет полудня острый луч;
От жажды грудь горящая теснится...

15 In his ironic review of Senkovsky's literary works, N. Pavlishchev, not noticing or ignoring the burlesque character of *The Scientific Journey*, interprets this finale as an awkward attempt by Brambeus to exceed the «frenetic» authors in depicting the «horrible»: «Flooding... coldness with cholera ... Husband eating his wife ... Frightful even to think of! Eugène Sue with his Szaffie, with the death of starvation, pales compared to this!.. Have you read *The Salamander?*» (Павлищев 1835: 616–617). (He is talking about Eugène Sue's «naval» novel *La Salamandre* (1832), in which the heroes surviving the shipwreck have to feed on the bodies of their dead fellow travellers.)

[Oh, Peri, Peri! In vain the wings
 You strive to unfold again!
 Already the human bosom
 is constraining you painfully!
 To such an abyss of darkness
 You have fallen from the sea of splendour!

<...>

All the hardships of earthy life
 Appeared suddenly in her comprehension:
 She is carrying in the borrowed body
 The sufferings she has not known before;
 Her head is burnt by the sharp ray of midday;
 The burning chest is oppressed with thirst...]
 (Подолинский 1837: 29, 31).

Together with the body, the Peri also assumes the girl's «ardent love» to the young man of her choice. This feeling is the only thing that, in the heroine's opinion, contains the joy of the mortals. Even this feeling, however, cannot pass the test by the «earthly» hardships. The Peri experiences jealousy, physical pain, but the most dreadful and horrible situation comes when she is left alone in the scolding heat of the desert with the body of her lover; first the heroine suffers from «grief and sorrow» of her loss, but soon she experiences the unbearable pangs of hunger and the desire to satisfy it with the already decomposing flesh of the dead man:

И суждено испить до дна
 Ей чашу, полную страданий!
 Других, неведомых терзаний
 Вдруг боли чувствует она:
 Какой-то коршун люгый, гладный
 Когтями внутренность ей рвет,
 На миг забыться не дает,
 Ее терзая беспощадно.
 И – страшно молвить, – может быть,
 Блуждая жадными очами,
 Пир *отвратительный* с орлами
 Она хотела б разделить!..
 [She was destined to drink to the bottom
 The cup filled with sufferings!
 Other, unfamiliar torments
 Of pain she suddenly feels:
 Some vulture fierce, hungry,
 Is tearing her inside with its talons,
 Does not allow her to forget herself even for a moment,
 Tearing her to pieces mercilessly.

And – frightful words – perchance
 Roving with the greedy eyes,
 The *morbid* feast with the eagles
 She would have wanted to share!..]
 (Подолинский 1837: 60–61, emphasis added)

In his commentary to the poem, Podolinsky again repeats the final lines of the fragment given above and provides the following explanation for them, emphasizing their special importance for the development of the underlying artistic concept: «These four verses will probably make an unpleasant impression on the reader; but it seemed to me that if I omitted them, I would not have been able to communicate *the main idea of my poem* and this would have disrupted the integrity of the whole poem» (Подолинский 1837: 71, emphasis added)¹⁶. Indeed, it is hard to imagine a more vivid and powerful demonstration of imperfections inherent to the earthly world and human nature. The episode in question becomes the climax of the poetic work that describes the disappointment and suffering through which the Peri atones for her sin before Allah and gains salvation.

Podolinsky's poem completes the history of the development by Russian authors of the love-tested-by-hunger theme. After having been reproduced actively within a short period of time, it subsequently finds no other manifestation in Russian literature. The dramatic «melmoth» theme completely loses its importance for the writers of the post-romantic era.

Перевод с русского С. Шиловой

References

- Алексеев 1983 – Алексеев М. П. Ч. Р. Метьюрин и его «Мельмот Скиталец» // Метьюрин Ч. Р. Мельмот Скиталец. 2-е изд. М., 1983. С. 531–638 (серия «Литературные памятники»).
- Брамбеус 1834 – Барон Брамбеус [Сенковский О. И.]. Брамбеус и юная словесность // Библиотека для чтения. 1834. Т. 3. Отд. 1. С. 32–60.
- Виноградов 1976 – Виноградов В. В. О литературной циклизации: По поводу «Невского проспекта» Гоголя и «Исповеди опиофага» Де Квинси // Виноградов В. В. Избранные труды: Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 45–62.
- Вяземский 1900 – Из писем князя Вяземского к Жуковскому // Русский архив. 1900. Книга I. С. 355–390.

¹⁶ «The idea for this poem, – as Podolinsky wrote much later, – was inspired by Johann Paul Richter's *The Death of an Angel*. But my subject is totally different» (Подолинский 1885: 82). It should be mentioned, however, that in Richter's work there is no counterparts similar to the key scene of Podolinsky's poem.

- Гоголь 1836 – [Гоголь Н. В.] О движении журнальной литературы, в 1834 и 1835 году // Современник. 1836. Т. 1. С. 192–225.
- Дмитриева 1993 – Дмитриева Е. Е. Незавершенный отрывок Пушкина «Одни стихи ему читала...» (к проблеме Пушкин и Жюль Жанен) // Незавершенные произведения А. С. Пушкина: Материалы научной конференции / Сост. Н. И. Михайлова, В. А. Невская. М., 1993. С. 55–70.
- Дроздов 2012 – Дроздов Н. А. Френетический роман во Франции: автор – издатель – читатель // Новое литературное обозрение, 2012. № 118. С. 363–367.
- Исповедь 1834 – [Без автора] Исповедь англичанина, употреблявшего опиум. Сочинение Матюрина // Библиотека для чтения. 1834. Т. VII. Отд. VI. Литературная летопись. С. 22.
- Ларионова 1993 – Ларионова Е. О. «Пестрые сказки» В. Ф. Одоевского и литературная ситуация 1830-х годов // Культурно-исторический диалог: Традиция и текст. СПб., 1993. С. 87–99.
- Мельмот 1833 – Мельмот Скиталец. Соч. Матюреня, автора Бертрама, Альбигойцев и проч.: 6 частей / Пер. с франц. Н. М. Ч. 3. СПб., 1833.
- Николози 2015 – Николози Р. Апокалипсис перенаселения: политическая экономия и мыслительные эксперименты у Т. Мальтуса и В. Одоевского (пер. с нем. Марии Варгин) // Новое литературное обозрение. 2015. № 132. С. 187–200.
- Одоевский 1996 – Одоевский В. Ф. Пестрые сказки с красным словцом, собранные Иринею Модестовичем Гомозейкою <...>. СПб., 1996 (серия «Литературные памятники»).
- Одоевский 1975 – Одоевский В. Ф. Русские ночи. Л., 1975 (серия «Литературные памятники»).
- Павлицев 1835 – П<авли>щ<е>в Н. Брамбеус и юная словесность // Московский наблюдатель. 1835. Ч. 2. № 7. С. 442–465; № 8. С. 599–637.
- Подолинский 1837 – Подолинский А. Смерть Пери. СПб., 1837.
- Подолинский 1885 – [Семевский М. И.] Андрей Иванович Подолинский. Собрание неизданных его стихотворений. V. О поэзии А. И. Подолинского // Русская старина. 1885. Т. XLV. Январь. С. 81–82.
- Полевой 1832 – Полевой Н. А. О романах Виктора Гюго и вообще о новейших романах // Московский телеграф. 1832. Ч. 43. С. 85–104, 211–238, 370–390.
- Полевой 1838 – Полевой Н. Уголино: Драматическое представление. СПб., 1838.
- Сакулин 1913 – Сакулин П. Н. Из истории русского идеализма: Князь В. Ф. Одоевский: Мыслитель. – Писатель. Т. 1. Ч. 2. М., 1913.
- Сакулин 1929 – Сакулин П. Н. Русская литература: Социолого-синтетический обзор литературных стилей. Ч. 2: Новая литература. М., 1929.
- Сахаров 1990 – Сахаров В. И. От цикла романтических повестей к роману («Русские ночи» В. Ф. Одоевского) // Динамическая поэтика: От замысла к воплощению. М., 1990. С. 39–54.
- Сенковский 1833 – [Сенковский О. И.] Фантастические путешествия барона Брамбеуса. СПб., 1833.
- Соколов 1830 – [Без автора] Влюбленный людоед (Из Furet) / Пер. В. Соколова // Славянин. 1830. Ч. 15. № 17. С. 401–408.
- Турьян 1996 – Турьян М. А. «Пестрые сказки» Владимира Одоевского // Одоевский В. Ф. Пестрые сказки с красным словцом, собранные Иринею Модестовичем Гомозейкою <...>. СПб., 1996. С. 131–168 (серия «Литературные памятники»).

- Шаронова 2003 – Шаронова А. В. О. И. Сенковский в письмах к А. В. Никитенко (1833-1848) // Пушкин. Исследования и материалы: Сборник научных трудов. Т. XVI–XVII. СПб., 2003. С. 398–427.
- Delacroix 1938 – Delacroix E. Correspondance générale / Publ. par A. Jubin. Т. 4. Paris, 1938.
- Malthus 1817 1 ... 3 – Malthus T. R. An Essay on the Principle of Population: in 3 vol. 5Th ed. Vol. 1–3. London, 1817.
- Maturin 1821 – [Maturin Ch. R.] Melmoth The Wanderer: A Tale: in 4 vol. 2nd ed. Vol. 2. Edinburgh, 1821.
- Scott 1826 – Scott W. Ch.-Robert Maturin // Scott Walter. Biographie littéraire des romanciers célèbres, depuis Fielding jusqu'a nos jours. Т. 4. Paris, 1826.

НЕКЛАССИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА
НА ФОНЕ КЛАССИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

Античные мотивы в цикле «Година гнева» Вячеслава Иванова¹

А. Мейер-Фраатц (Йена)

I.

Классическая традиция в неклассической литературе рассматривается в данной статье на примере специфического использования античных мифологем в одном из циклов русского символиста Вячеслава Иванова. Выбор цикла «Година гнева» (Иванов 1995а, 1: 236–246) объясняется тем, что установление связей между актуальными во время создания цикла политическими событиями и античной мифологией позволяет лучше осмыслить тематику сборника «*Cor Ardens*» в целом.

И. Кребель в своей монографии определяет значение мифа для эпохи, в которой творил Вячеслав Иванов, следующим образом:

Понимание языка мысли Серебряного века складывается через понимание эпохи как мифа, повествовательное полотно которого ткется совместным опытом самопонимания и понимания мира людьми, принадлежащими к различным областям культуры, искусства, философии, но объединенными эстетикой письма и чувством времени, которое это письмо фиксирует и замыкает (Кребель 2010: 16).

При этом множество мифологем взято из античной мифологии, опосредованной классической литературой.

Для символизма, в особенности во второй его фазе (ок. 1900–1907), определяемой А. Ханзеном-Лёве как мифопоэтический символизм (Hansen-Löve 1989: 5, 17), характерно мифопоэтическое отношение к внешнему миру. При этом поэты или пользуются традиционными мифами, или сами, в том числе эклектически смешивая традиционные мифы, творят новые. В ранней фазе символизма это тесно связано с эстетизмом; позже, в особенности после революции 1905 года, в символистские произведения входят и элементы турпизма, т. е. культа уродства. Этот перелом наблюдается, например, в творчестве Александра Блока, создающего собственный миф о Прекрасной Даме в первой и разрушающего его во второй фазе творчества.

¹ Данная статья является переработкой опубликованной на немецком языке статьи о цикле «Година гнева» в «*Handbuch des russischen Gedichtzyklus*» (Meyer-Fraatz 2006).

Вячеслав Иванов – один из самых выдающихся мифотворцев символизма. Он всегда сохраняет эстетическое начало поэтического творчества (даже после 1905 года), но никогда в смысле «искусства для искусства»². Эстетическое совершенство у него всегда наполнено глубоким смыслом: «Приближение к цели наиболее символического раскрытия действительности есть мифотворчество» (Иванов 1995б: 126). «К символу же миф относится, как дуб к желудю», – пишет сам Вячеслав Иванов в статье «Поэт и чернь» (Иванов 1995б: 38). То, что выражается в его формуле «a realibus ad realiora» из статьи «Две стихии в современном символизме» (Иванов 1995б: 125), в первую очередь относится к им самим так называемому реалистическому символизму, включающему мифопоэтический подход к «действительности», и не в последнюю очередь к мифопоэтическому истолкованию истории. Эта суть мифотворчества в мышлении Иванова, по истолкованию Г. Лангер (Langer 1990: 107), является одновременно и творчеством религиозным (в прямом значении латинского слова *religia* как «заново связующее»).

II.

Цикл «Година гнева» является пятым циклом первой книги Иванова «Cor Ardens», опубликованной в 1911 году. Он является центральным циклом этой книги стихов и, таким образом, занимает в книге особое место³. Так как она складывается из разных циклов, книгу в целом можно назвать метациклом⁴. Цикл «Година гнева» является реакцией на политические события 1904–1906 годов, т. е. на русско-японскую войну, на революцию 1905 года и на ее последствия. Мифопоэтический подход выражается в использовании не только античных, но и христианских мотивов, например, мотива апокалипсиса, на который указывает заглавие цикла. Кроме как в цитатах и в прямой речи, лирический субъект никогда не выступает в первом лице, что подчеркивает обобщенность историко-политической тематики, которая не ограничивается индивидуальными ощущениями; однако в цикле встречаются, например, обращения на «ты» или на «вы». Отдельные стихотворения цикла расположены автором в хронологическом порядке их создания и тем самым отражают и хронологию событий, на которые они реагируют. В общем, этот цикл представляет центральные историко-философские позиции Иванова, как

2 Об эстетизме символизма см., например: (Holthusen 1957; Hansen-Löve 1989).

3 Р. Фигут определяет первое, среднее и последнее стихотворения лирического цикла как семантически самые значимые позиции, выделяющие соответственные стихотворения (Fieguth 1998: 36–42).

4 Также Хольтхузен пишет, что «Cor Ardens» является большим поэтическим циклом: «a “grand” poetic cycle symmetrically organized and consisting of five books in the final version» (Holthusen 1988: 63). О термине «метацикл» см.: (Meyer-Fraatz 2010).

они уже выражались ранее в эссе «Русская идея» (1909), в котором можно найти и цитаты из стихотворений составленного позже цикла (Иванов 1992).

Первое стихотворение, «Зарева» (Иванов 1995а 1: 236–237), выполняет функцию пролога. Оно посвящено С. А. Полякову, владельцу издательства «Скорпион» (Иванов 1995а, 2: 301), в котором публиковалась книга. Как старинный рапсод, лирический субъект обращается к музам: к Полигимнии, музе торжественных гимнов, к римской богине источников Камене, выступающей в данном контексте и как муза поэзии и наук, к «музе-сопернице» (ст. 11)⁵, музе трагедии Мельпомене, к музе истории Клио и, наконец, к Урании, музе астрономии. Таким образом, уже первое стихотворение автотематически акцентирует мифопоэтический взгляд автора на 1904–1906 годы, тематизируя античную мифологию, поэтическое творчество, историографию и астрономию, т. е. делая данные понятия собственными поэтическими темами.

Все четыре тематические области, представленные музами, оказываются основными для тематики цикла в целом. Основными оппозициями являются «светлое – темное» («зарева» – «из мрака»), «громкое – тихое» («Пой, Полигимния!» (ст. 4), «Хочет ударить – как в колокол веч – / В струны живые Камена; / Рот многшумный отверст...» (ст. 8–10); «Ей запрещаая гнев и стоны, / К устам приложила трагический перст... // Молчание!..» (ст. 14–16)) и «горячее – холодное» («костер» (ст. 19) – «сталью холодной» (ст. 24)). Благодаря постоянному чередованию противоположных свойств, принципов и настроений (не обязательно идентичных с мотивами первого стихотворения) трагически воспринятое историческое время – русско-японская война и революция 1905 года – рассматривается в своем преломлении поэтическим словом и при перенесении в космическое пространство. Первое стихотворение своими семантическими оппозициями выражает, как и цикл в целом, идею времени исторического перелома как времени царствия хаоса Мельпомена, в личине Горгоны, «к устам приложила трагический перст» (ст. 14) и этим пантомимическим жестом приказывает музам молчать: «В ужасе молкнет божественный хор...» (ст. 20). Цикл в целом, однако, служит доказательством того, что музы даже в военное время не молчат. Соединение Клио с Уранией призывает понять историю как попытку угадывания ее (истории) космического измерения. Причем образ Феникса, расширяющийся до символического смысла, обнаруживает присущую ему в христианской традиции связь с образом Христа, что способствует выражению некоего оптимизма. Г. Лангер сравнивает символ Феникса в данном стихотворении с символом семени в других текстах Иванова и ставит оба в контекст дионисийского начала, указывая на ренессансную традицию истолкования Диониса как предвосхищения / прообраз Христа (Langer 1990: 78–79).

5 При цитировании стихотворений цикла в статье указываются порядковые номера стихов соответствующего стихотворного текста.

Й. Хольтхузен указывает в связи с этим на роман Достоевского «Братья Карамазовы», эпиграфом которого является цитата из Евангелия Иоанна (12, 24) о пшеничном семени, и показывает, что Иванов, опираясь на Достоевского, пользуется этим мотивом как символом, ставшим топосом, в разных контекстах (Holthusen 1982: 17–18). Общий возвышенный тон этого стихотворения, согласно В. И. Корецкой, формирует параллель с высокой гражданской лирикой XIX века (Корецкая 1978: 130).

В центре цикла находится сонет «Populus geh» (Иванов 1995а 1: 240), седьмое стихотворение, написанное 18 октября 1905 года, т. е. на следующий день после провозглашения Октябрьского манифеста Николая Второго (ср. Иванов 1995а 2: 302). В стихотворении намечается утопическая картина «настоящего» освобождения народа, в то время как то освобождение, которое принес царь, оказывается только мнимым. Сами цари изображаются как пленники собственного самодержавия, из которого они только «усилием всенародным» (ст. 4) смогли освободиться. Апофеоз свободы в форме космической метафоры, которая (благодаря намеченному в ней мотиву солнца) одновременно намекает и на утопическую традицию, переходит в апофеоз соборности как истинной основы свободы народа. Хольтхузен указывает на символику цветов: «белый лик» солнца вольности (ст. 10), возносящийся «из орифламм алеющей зари / В глубины тихие соборности лазурной» (ст. 11–12) одновременно представляет цвета российского флага (Holthusen 1982: 16), причем «лазурная соборность» придает национальному символу сакральный оттенок, так как это традиционный цвет одеяний Богородицы в европейском искусстве.

Это центральное стихотворение разделяет цикл в целом на две части: в то время как в первой части каждое стихотворение или заглавием, или эпиграфом, или мотивами указывает на исторические события русско-японской войны или революции 1905 года, во второй части «година гнева» истолковывается мифопоэтически, и только датировки позволяют соотнести эти стихотворения с современными событиями. В первой части преобладают античные, во второй части христианские мифологемы, но в каждой части есть и примеры противоположной мифологической традиции. Только самое последнее стихотворение, «Палачам» (Иванов 1995а 1: 246), сосредотачивается на самих исторических событиях без придания им мифопоэтического оттенка. Первая половина цикла как будто обрамляется стихотворениями, содержащими мотивы гадания (первое стихотворение «Зарева»: «Вещих сестер / В ужасе молкнет божественный хор...», ст. 20; шестое стихотворение «Астролог»), и, хотя в них встречается мотив посева имплицитно содержащий элементы надежды, эти стихотворения настроены, скорее, пессимистически. Во второй половине цикла мотив посева подхватывается, а в десятом стихотворении, «Люцина» (Иванов 1995а 1: 243–245), этот мотив переносится в антропологическую сферу: Люцина (второе имя римской богини Юноны) является покровительницей зарождения (Иванов

1995а 2: 303). Но этот сдержанный оптимизм исчезает в двух предпоследних стихотворениях, в которых, при помощи тематизации мотивов Сатаны и Каина, актуализируются негативные аспекты христианства. Последнее стихотворение, цитатой из Пушкина восхваляющее Петра Первого, имплицитно противопоставляется «азиатскому» Николаю Второму⁶. Аллюзией на Ксеркса и одновременно на стихотворение Владимира Соловьева «Ex oriente lux», основную интенцию которого Иванов не признает, указывается на опасность угрозы, исходящей от «азиатской» России. Так, по крайней мере, понимает это стихотворение С. Н. Доценко (Доценко 1988: 85). Цитатой из Пушкина в самом конце последнего стихотворения лирический субъект как будто сопротивляется «азиатским» силам России, символизирующим деспотизм и несвободу.

Напряжение между оптимистической и пессимистической оценками «години гнева», выражающееся в первом стихотворении, поддерживается в течение цикла постоянными сменами противоположно кодированных стихотворений. Мотив гадания, преобладающий в первой половине цикла, возникает в последнем стихотворении как бесстрашный взгляд вперед, в будущее, вместе с тем, все-таки неопределенное. В первой половине цикла актуализируются (в связи с их тематизацией) прежде всего античная мифология и оккультные практики и, одновременно, конкретные исторические события. Во второй половине цикла, наоборот, повседневные политические события отступают на задний план, однако, вопреки используемым христианским и языческим мифологемам, именно конец цикла оказывается обращенным к реальности. Этот парадокс подтверждается тем, что Иванов в одиннадцатом стихотворении осуждает еврейские погромы, отношения к которым православной церковью кажется ему двусмысленным. В осуждении поведения церкви Иванов согласен с Толстым, иные мнения которого он не разделяет (Корецкая 1978: 137). Переплетение мифопоэтики с реальными событиями Доценко объясняет тем, что для Иванова поражение российского флота у Цусимы находится на том же уровне актуальности, как убийство Авеля Каином (Доценко 1988: 86). Но мифологемы могут, как думается, служить и просто образцами истолкования актуальных событий.

Мотивы надежды и отчаяния чередуются в отдельных стихотворениях, причем мотив надежды часто связан с метафорикой посева, прорастания и роста. С одной стороны, нежный росток свободы всегда опасается уничтожения; например, во втором стихотворении:

Поникли нежные посева,
Встает врагами вал морей,

6 Кн. Ухтомский, в изложении В. Гитерманна, указывал на «азиатскую» перспективу российской внешней политики конца XIX века, подчеркивая частичную принадлежность России к Азии, что выразилось, в конце концов, в русско-японской войне (Gitermann 1987 [1949]: 361–362).

И жертв невольных чьи-то гневны
У темных косят алтарей («Месть вечная», ст. 8–12).

С другой стороны росток, который вырос из освобождения крестьян, уже не может быть уничтожен, см. четвертое стихотворение:

Росток младенческий, приземный!
Орлов ютить ты будешь в день,
Как над страной неподъяремной
Могучую раздвинешь сень.

Расти ж! Тебя не скосят люди,
Не истребят премены дней;
Не вырвать из родимой груди
Ничьей руке твоих корней! («Под знаком Рыб», ст. 5–12).

Мотив огня может выполнять также апокалиптическую функцию, как, например, в первом и в пятом стихотворениях:

Молчание!.. Рок нам из мрака зовущую руку простер:
И – в трепете – все же схватили мы руку вожатую...
Темный, влечет он тропой непочатою
Жертву – в костер!.. («Зарева», ст. 16–19)

И в хлябях водного и пламенного ада –
Ко дну идет...

И мы придвинулись на край конечных срывов...
Над бездной мрачною пылает лютый бор...
Прими нас, жертвенный костер,
Мзда и чистилище заблудшихся порывов. –
О Силоам слепот, отмстительный костер!.. («Цусима», ст. 3–9);

или катарсическую функцию, иногда даже обе в одном и том же тексте, например, в пятом стихотворении:

Огнем крестися, Русь! В огне перегори
И свой Алмаз спаси из черного горнила!
В руке твоих вождей сокрушены кормила:
Се, в небе кормчие ведут тебя цари («Цусима», ст. 14–17).

Заглавие девятого стихотворения, «*Sacra Fames*», отличается и неоднозначностью. В комментарии к этому стихотворению в издании сочинений Иванова указывается на то, что это выражение, в первую очередь, представляет собой цитату из Вергилия, из третьей книги «Энеиды», где упоминается «*augi sacra fames*» (проклятая жажда золота), и поэтому заглавие

может быть прочитано как «проклятая жажда». Но у французского поэта Леконта де Лиля есть стихотворение с тем же заглавием, в котором это выражение используется в значении «священный голод» (Иванов 1995 2: 302–303). Двойное значение этого заглавия расширяется далее в стихотворении при помощи противопоставления Мудрости, которая предлагает альтернативу «Сытость – иль свобода» и возвещает, что «Любовь – Алканье», и Жизни, предлагающей иной выбор («Сытость – иль неволя») и заявляющей, что «голод – ненависть и злоба». Эти оппозиции – намек на раскол российского общества не только на бедных и богатых, но и на интеллигенцию и «слабых». Неоднозначность заглавия придает стихотворению существенную роль в структуре цикла: расположенное между двумя текстами, выражающими скорее надежду, своими сложными опосредованными отношениями к обоим соседним стихотворениям оно ослабляет их оптимистический настрой. При этом определение любви как жажды формирует двузначную оппозицию к мифу плодотворности следующего стихотворения «Люцина».

С одной стороны, стихотворения цикла расположены симметрично относительно главных мотивов отдельных текстов: так, стихотворение-пролог «Зарева» содержит мотив гадания, стихотворение-эпилог «Палачам» кончается словами Пушкина «смотрю вперед я без боязни» (ст. 16); второе и третье стихотворения посвящены безутешному положению России, одиннадцатое и двенадцатое стихотворения предлагают объяснение этому при помощи христианских мотивов, связанных с негативными сторонами бытия; четвертое стихотворение полно надежды на освобожденных крестьян («росток младенческий, приземный», ст. 5), десятое стихотворение призывает богиню-покровительницу родов Люцину дать вырасти здоровому потомству. С другой стороны, можно найти и эквивалентности вне оси симметрии цикла, например, когда мотив крейсера «Алмаз» из пятого стихотворения имплицитно повторяется в десятом стихотворении, где сердце сравнивается с алмазом⁷. Некоторые соседние стихотворения вступают в непосредственные отношения⁸, например, образ меча как метонимии войны и мотив жертвы в первых двух стихотворениях, мотив соборности в седьмом и восьмом стихотворениях и т. д.

В данном цикле, как обычно, первое, последнее и центральное стихотворения (см. выше) оказываются самыми значимыми, так как в них скапливаются существенные мотивы цикла в целом: первый текст подчеркивает его авторефлексивное и мифопоэтическое измерения, а

7 Название крейсера в последней строфе стихотворения «Цусима» становится символом, в котором катарсис смыкается с символикой (Holthusen 1982: 20). В связи со стихотворением «Цусима» А. Иоанниду указывает на отождествление Феникса с Римом, в особенности с «Третьим Римом», Москвой (Ioannidou 1996: 170–171).

8 Фигут в своей монографии о циклизациях у Адама Мицкевича различает непосредственные, близкие и отдаленные отношения (Direkt-, Nah- und Distanzbeziehungen) стихотворений в цикле (Fieguth 1998: 36–39).

последний текст содержит историческое измерение, цитатой из Пушкина вызывая в памяти не только роль Пушкина как историка, но и значимость литературы для историографии и понимания истории. Колеблющийся между мифопоэтическим и историко-философским истолкованием событий с одной стороны, отчаянием и надеждой с другой, цикл Иванова представляет собой комментарий к апокалиптически названному «годиной гнева» периоду, актуальность которого выражается именно в амбивалентности.

III.

При описании семантической структуры цикла было упомянуто, что античные мотивы встречаются прежде всего в первой половине цикла. Во второй половине они не исчезают совсем, но используются гораздо реже, и вместо них на первый план выходят мотивы христианские. Вместе с тем, историко-философское и мифопоэтическое начала уходят в и уступают место более конкретному обсуждению настоящих событий. «Година гнева» как центральный цикл книги «Сог Ardens» в своей первой части семантической структурой как будто подтверждает перелом, произошедший в развитии русской литературы того времени. Образы античных богинь и мифологемы, накапливающиеся в первой части цикла, представляют ранний, еще эстетический символизм (Hansen-Löve 1989: 45–61), что подчеркивается обширным использованием мотива муз в первом стихотворении; таким образом вводятся темы автотематизма и авторефлексивности. После «симметрической оси» девятого стихотворения автотематичность отступает на задний план и уступает место политически важным темам, которые, однако, иногда переодеваются в мифологические одеяния. Таким образом, цикл как единое целое представляет собой не только мифопоэтическое рассмотрение важных для России событий и их обсуждение в историко-философском плане, но, в конце концов, отражает, подобно бесконечному отражению вещей между двумя зеркалами, процесс их развития поэтической «переработкой» этих событий в эпоху русского символизма. Античные мотивы, типичные для *poetae docti* этого периода, отступают на задний план, когда речь заходит о современной российской политике. В этом отношении они снова становятся важными именно благодаря их отсутствию в определенных контекстах, или, как в случае «Sacra Fames», двужначности не только их семантического содержания, но и литературного происхождения (из античной или из современной французской литературы), и становятся выражением сути тогдашней русской поэзии. Как Петр Первый представляет в последнем стихотворении европейскую Россию, а Николай Второй – азиатскую, так и античные мотивы представляют Европу, а христианские – Азию. Г. Лангер замечает по этому поводу:

По сущности своей дионийско-варварская Русь (народ/нация) покрывается с времен ПЕТРА ВЕЛИКОГО аполлонически-критическим слоем культуры либо цивилизации, интеллигенции и государственного аппарата <...>. Художник относится к коллективу (русского) народа так же, как последний к коллективу мировому. Так как это отношение одновременно рассматривается в причинно-следственном ряду, первым членом которого является художник, творчество последнего рассматривается как предпосылка поворота⁹.

Поэтому Россия, по Лангер, выполняет культурную функцию в мировом историческом масштабе. В упомянутой двузначности цитаты «Sacra Fames» античное происхождение, однако, более соответствует «азиатскому» началу, а французское – европейскому. Следовательно, даже автоматическое измерение цикла становится и «тематическим», а циклизация оказывается необходимым средством выражения этой сложной диалектики, ибо «целостность цикла эпохи символизма есть результат развертывания универсального единства во множество текстов» (Дарвин 2000: 66). Таким образом, символистское мифотворчество представляет собой специфическое восприятие классической традиции в неклассической литературе.

Литература

- Дарвин 2000 – Дарвин М. Онтологический статус произведения лирики в аспекте его художественной циклизации // *Zyklusdichtung in den slavischen Literaturen. Beiträge zur Internationalen Konferenz, Magdeburg, 18.–20. März 1997*. Bern; Frankfurt am Main, 2000. S. 59–67.
- Доценко 1988 – Доценко С. Н. Проблема историзма в цикле Вяч. Иванова «Година гнева» // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Т. 813. Ал. Блок и революция 1905 года. Блоковский сборник VIII. Тарту, 1988. С. 78–87.
- Иванов 1992 – Иванов В. И. Русская идея // Русская идея. М., 1992. С. 227–240.
- Иванов 1995а – Иванов В. И. Стихотворения. Поэмы. Трагедия. Кн. 1–2. СПб., 1995.
- Иванов 1995б – Иванов В. И. Лики и личины России. Эстетика и литературная теория. М., 1995.
- Кребель 2010 – Кребель И. А. Мифопоэтика Серебряного века. Опыт топологической рефлексии. СПб., 2010.

9 «Die ihrer Substanz nach dionysisch-barbarische “Rus” (Volk/Nation) ist seit PETER DEM GROSSEN von einer apollinisch-kritischen Kultur- bzw. Zivilisationsschicht überlagert, von der Intelligenz und vom Staatsapparat (“Rossija”) <...> Der Künstler verhält sich zum Kollektiv des (russischen) Volkes wie dieses als Einheit zum Kollektiv der Welt. Da diese Relation zugleich als Kausalreihe gesehen wird, deren erstes Glied der Künstler ist, bleibt dessen Leistung die Voraussetzung der Wende» (Langer 1990: 89–91).

- Корецкая 1978 – *Корецкая В. И.* Цикл стихотворений Вячеслава Иванова «Година гнева» // Революция 1905 – 1907 годов и литература. М., 1978. С. 115–138.
- Корецкая 1996 – *Корецкая В. И.* Вячеслав Иванов и «Парнас». // Вячеслав Иванов. Материалы и исследования. М., 1996. С. 274–291.
- Fieguth 1998 – *Fieguth R.* Verzweigungen: Zyklische und assoziative Kompositionsformen bei Adam Mickiewicz (1798–1855). Fribourg, 1998.
- Gitermann 1987 [1949] – *Gitermann V.* Geschichte Russlands. Dritter Bd. Frankfurt am Main, Olten, Wien, 1987.
- Hansen-Löve 1989 – *Hansen-Löve A.* Der russische Symbolismus: System und Entfaltung der poetischen Motive. Bd. 1. Wien, 1989.
- Holthusen 1957 – *Holthusen J.* Studien zur Ästhetik und Poetik des russischen Symbolismus. Göttingen, 1957.
- Holthusen 1982 – *Holthusen J.* Vjačeslav Ivanov als symbolistischer Dichter und als russischer Kulturphilosoph. München, 1982 (Bayerische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Sitzungsberichte. Jahrgang 1982. H. 2).
- Holthusen 1986 – *Holthusen J.* Vyacheslav Ivanov's *Cor Ardens* and the Esthetics of Symbolism // Vyaceslav Ivanov. Poet, Critic and Philosopher. New Haven, 1986. P. 59–83.
- Ioannidou 1996 – *Ioannidou A.* Humaniorum studiorum cultores. Die Gräkophilie in der russischen Literatur der Jahrhundertwende am Beispiel von Leben und Werk Innokentij Annenskij und Vjačeslav Ivanovs. Frankfurt am Main, 1996.
- Langer 1990 – *Langer G.* Kunst – Wissenschaft – Utopie. Die «Überwindung der Kulturkrise» bei V. Ivanov, A. Blok, A. Belyj und V. Chlebnikov. Frankfurt am Main, 1990.
- Meyer-Fraatz 2006 – *Meyer-Fraatz A.* Ivanov, Vjačeslav Ivanovič (1866 – 1949). Godina gneva (Zeit des Zorns; Fassung von 1912) // Der russische Gedichtzyklus. Ein Handbuch. Heidelberg, 2006. S. 300–304.
- Meyer-Fraatz 2010 – *Meyer-Fraatz A.* Leśmianowskie metacykle liryczne jako zwierciadło sobowtóra autorskiego. Szkic problematyki // Cykle i cykliczność. Prace dedykowane Pani Profesor Krystynie Jakowskiej. Białystok 2010. S. 267–273.

«Птицы» Николая Заболоцкого и классическая традиция

У. Екуч (Грейфсвальд)

Хотя русский авангард вступил на литературную сцену, вызвав на бой всю до того написанную беллетристику, хотя первый манифест футуристов, «Пощечина общественному вкусу», громко требовал уничтожения или по крайней мере маргинализации творений прежних времен, скоро выяснилось, что это была провокация, которая не соответствовала практике авангардистов. Ибо и они обращались к традициям прошедших эпох, использовали и трансформировали приемы античной классики, классицизма, барокко и фольклора и создавали из них и с ними новые формы. Это можно проследить в творчестве многих авангардистов, среди которых следует назвать и Николая Заболоцкого. Уже в его раннем творчестве, в «Столбцах», исследователи обнаружили приемы барокко, т. е. явные связи с творчеством Гаврилы Державина (Смирнов 1969; Гусельникова, Калинин 2008). Однако в творчестве Заболоцкого можно найти не только следы барокко, но и следы обращения поэта к традициям античной поэзии и литературы Раннего нового времени. Мы продемонстрируем это на примере его поэмы «Птицы».

«Птицы» – малоизвестный текст Заболоцкого. Поэма была написана в 1933 году (Заболоцкий 1998: 202), но не опубликована. Причиной тому был, вероятно, скандал 1933 г. по поводу публикации его первой, созданной в 1929–1930 гг. поэмы «Торжество земледелия». Она должна была появиться в журнале «Звезда», но была запрещена при выходе номера, из которого вырезали две страницы текста и заменили «исправленными» страницами¹. «Исправление» не помогло: критики снова забросали Заболоцкого упреками в реакционности, извращении, декадентстве и т. д.² В этих обстоятельствах нельзя было даже думать о публикации других поэм³. Поэма «Птицы» не

1 «Торжество земледелия» в: Звезда 1933, №. 2–3; о скандале в связи с публикацией поэмы см.: (Заболоцкий 1998: 212–213).

2 Критика атаковала Заболоцкого, начиная с первого же опубликованного им тома стихотворений «Столбцы» в 1929 г. Отзывы и памфлеты критиков – между ними и на поэму «Торжество земледелия» – Е. Усиевича («Под маской юродства»), А. Амстердама («Болотное и Заболоцкий»), В. Ермилова («Юродствующая поэзия и поэзия миллионов») и др. перепечатаны в: (Заболоцкий 2010); см. также (Заболоцкий 1998: 213–217).

3 В 1936 г., когда положение поэта временно было более обеспеченным, Заболоцкий, кажется, надеялся на возможность опубликовать и поэму «Птицы» при содействии Н. Л. Степанова. См.: (Заболоцкий 1998: 203–204); см. также о доносе Н. В. Лесючевского, приведшего к аресту поэта, в: (Заболоцкий 2010: 256).

печаталась при жизни поэта, она впервые вышла в свет в 1968 г. в восьмом номере журнала «Москва» (стр. 59–63).

В сравнении с другими поэмами этого времени – «Торжество земледелия», «Безумный волк» и «Деревья» – поэма «Птицы» «стоит особняком» (Скоропанова 2005: 102), словно выпадает из рамок творчества Заболоцкого. Во-первых, она небольшого размера: ее различные варианты содержат 212, 217 или 221 стихов⁴. Во-вторых, текст поэмы «Птицы», имеющей астрофическое строение, графически разделен на сегменты, размер которых в большинстве случаев не превышают 10–12 строк (разница между количеством строк в каждом сегменте колеблется между 5 и 18). В-третьих, поэма написана гекзаметром или, точнее, близким к гекзаметру безрифменным стихом. Т. С. Царькова называет гекзаметр Заболоцкого «оригинальной модификацией старого размера», который сразу ориентирует читателя «на античность» (Царькова 1978: 130–131)⁵. Неклассический размер «Птиц» – сознательное подражание античному гекзаметру, или, по мнению Г. Н. Ермоленко, античная стилизация не только размера, но и «манеры ведения рассказа»⁶. В-четвертых, уже на первый взгляд заметно, что «рассказчик, говорящая особа» поэмы отличается от обычного лирического субъекта других стихотворений и поэм Заболоцкого этого времени. Рассказчик «Птиц» не «новый советский человек», стилизованный под наивного, неуклюжего ребенка, это мудрец-учитель, который владеет риторикой, умеет свободно и красноречиво формулировать свои мысли; он – человек старого мира, говорящий совсем иным языком или тоном, нежели персонажи других стихотворений Заболоцкого – как будто он принял стиль другой личности. Это плавный, спокойный, полный любви к окружающему миру тон человека, который привык самостоятельно мыслить.

Поэма «Птицы» связана с античной литературной традицией не только размером, но и жанром. В коммуникативной структуре и стиле «Птицы» следуют прообразу научно-дидактической поэмы, традиции которой восходят

4 Первый вариант 1933 г. содержит 212 строк (Заболоцкий 1983: 412–417); другой вариант (217 строк) 1936 г. заменяет первоначальные последние 5 строк другими 9-ю строками (см. публикацию поэмы в журнале «Москва» (1968. № 8. С. 217), третий вариант комбинирует концы первого и второго вариантов (Заболоцкий 2002: 383–388).

5 Т. С. Царькова описывает модификации гекзаметра у Заболоцкого так: «В гекзаметрах Заболоцкого отступления от строгой формы в виде пятистопного дактиля и пентаметра составляют 44%, а в виде шестистопного дактиля со стяжениями (выпадениями безударного слога, часто дважды в одном стихе) – 28,4%» (Царькова 1978: 131–132).

6 Ермоленко говорит о стилизации размера и манеры ведения рассказа (Ермоленко 2003: 129). Здесь приходят на ум также эксперименты с гекзаметром в первые два десятилетия XIX века, прежде всего эксперименты Жуковского. Его «Овсяный кисель», переложение с немецкого языка Гебеля, связывает с «Птицами» Заболоцкого не только гекзаметр, но и построение текста – обращение старшей особы к детям и тема возрождения новой жизни из смерти. Заболоцкий, однако, более пессимистичен: он показывает неспособность человека к воскрешению мертвого тела.

к античной греческой и латинской поэзии. Жанр научно-дидактической поэмы был обновлен в литературе Просвещения, в качестве примеров можно назвать «Опыт о человеке» А. Попа, «Альпы» А. Галлера и «Письмо о пользе стекла» М. В. Ломоносова. Коммуникативная структура такой поэмы – это или монолог учителя, старшего, опытного человека, обращенный к ученику, младшему неопытному другу или диалог обоих о научных предметах из географии, биологии, антропологии, медицины, теологии, поэтики и т. д.⁷ При этом монолог учителя построен диалогически, с установкой на собеседника, которого он учит основам науки и мышления. Учитель указывает на особенные аспекты предмета, наставляет ученика и ведет с ним «риторический» диалог, разъясняет и опровергает аргументы в пользу своих воззрений. Как «античная» и просветительская научно-дидактическая поэма «Птицы» построены в виде монолога главного героя, старого учителя, дающего юному ученику урок анатомии птиц на примере голубя. Урок сопровождается обращениями к ученику и другим слушателям и размышлениями о способностях человека к преобразению природы. Несколько позже урок обращается в повествование о встрече и совместном обучении человека и птиц.

Урок начинается с обращенного к ученику требования приготовить необходимые для анатомического вскрытия инструменты: найти доску, гладко остругать ее, натереть маслом и дать ей повисеть на воздухе, потом наполнить дно ванночки воском, поставить чашку воды, принести булавки, бечевку и весы. Цель вскрытия – изучение анатомии птиц, объяснение их умения летать – сформулирована в самом начале поэмы:

Если строение голубя хочешь узнать ты – какие
жилы в нем есть, как крылья устроены, ноги,
как расположены органы в нем и, повешены чудно,
между костей образуют они тройную фигурку⁸.

Первая линия повествования связана с изложением ремесла и техники анатомического вскрытия: ученик узнает, какие инструменты как приготовить, как закреплять птицу на доске, «чтобы тело не двигалось больше» (384). При этом закрепленное на доске тело голубя напоминает распятое на кресте тело Христа⁹. Потом надо ощипать перья на груди и сделать первый «надрез

7 О научно-дидактической поэме см.: (Siegrist 1974: 53–88) и (Jekutsch 1981: 52–60, 90–124).

8 (Заболоцкий 2002: 383). В дальнейшем все цитаты из поэмы приводятся по этому изданию с указанием страниц, данных после цитаты в скобках.

9 Ср. следующие строки поэмы: «Голубя навзничь рукой опрокинь. Маховые / перья вверх отяни, закрепи на доске их винтами / так, что крыльев вершины в углах оказались. / Дале две тонких бечевки возьми, завяжи на них петли, / петли на ножки закинь и концы закрепи на свободных / нижних углах, только смотри, чтоб бечевки / крепко натянуты были и тело не двигалось больше» (Заболоцкий 2002: 383).

посредине маленькой грудки, где киль возвышается длинный» (384). Этот шаг сопровождается комментарием учителя о киле голубя как прообразе строения кили кораблей – птицы описаны тут как первые учителя людей: телосложение птиц берется как образец, по которому человек учился строить нужные ему для завоевания мира орудия¹⁰.

Урок прерывается птицами, которые слетаются стаями к окнам школьной комнаты и требуют впустить их. Учитель рассказывает их на скамейках и продолжает урок уже перед учеником и птицами. Сперва он показывает «странное селенье органов» в виде дудочек, ветвей, мешочка, между которыми проложены тончайшие пленки. Присутствующие просматривают трахею, причем учитель объясняет анатомические предпосылки к умению птиц летать. Потом он разделяет птиц на три группы, причем все приглашаются принять активное участие в дальнейшем вскрытии. Дятел разрезает сумку сердца, пересмешник вынимает печень и селезенку, остальные птицы прочие внутренние органы. Цапля по требованию учителя открывает череп и обнажает мозг. Этим вскрытие завершается, и учитель подводит итоги совместных трудов:

Вот и окончены наши труды. Перед нами
голубя тонкие кости, органы, нервы, сосуды,
кучкой лежат. Разрезанный ножиком острым,
голубь больше не птица и вместе с подругой на крышу
больше не вылетит он. Даже если бы мы захотели
органы снова сложить и привесить к костям, и сосуды
так протянуть, чтобы кровь побежала по жилам,
мускулы так сочетать, как прежде они сочетались,
чтобы все тело прежний приняло вид, – и тогда бы
голубь не ожил... Бессильна рука человека –
то, что однажды убито, – она воскресить не умеет. (385)

Человек может изучать внешнее и внутреннее строение птиц, но для этого ему нужно убить их. Он может убить, но не может возратить их к жизни. После признания бессилия человека следует сетование на неразвитость воли, силы слова и познания человека, который совсем не «лучший творец»: разум такого творца «не метался бы» (386). Все это, конечно, находится в явном противоречии с лозунгами 1930-х годов о человеке – властители природы, переустраивающем ее по новому, лучшему, научному образцу. Старый мудрец, говорящий в поэме «Птицы», ощущает себя «в потемках науки», он сожалеет, что его представления о «могучем составе мира», о том, что – как сказал Фауст – «внутренние соединяет нити мира» («was die Welt im Innersten zusammenhält») – ограничены.

¹⁰ Красильникова приводит этот образ как пример «картины соединения человека с птицами <...> в познавательном действии» (Красильникова 1991: 170).

В поэме чередуются две различных линии повествования: в первой рассказывается или передается урок об анатомическом вскрытии птицы. Вторая линия повествует об участии птиц в уроке, о совместном ужине и прогулке учителя с учениками после вскрытия, о том, как все ложатся спать, наконец, о размышлениях учителя по поводу приближающейся смерти. Эта вторая линия вводит мифически-утопический подтекст, обе линии снабжены фантастическими – языческими и христианскими – ассоциациями. Они постоянно переплетаются.

Первая линия повествования ведется с начала поэмы, вторая начинается сразу после первой строфы и представляет собой обращение к птицам: учитель называет их «пустынниками воздуха, жителями неба» и связывает их таким образом с небесным царством. Он обращается к певчим птицам, из которых выделяет «славок, дроздов, соловьев, коноплянок» (383). К певчим птицам причисляется и дятел, которого он описывает как «старого органиста», играющего на «деревянном органчике» и барабаниющего о сухие сучки. Его инструмент высылает «дребезжащие звуки / Arr и Ерр по окрестностям» (383). К музыке дятла он обращается так: «О, деревянная музыка старого, чистого леса! / Первый существ разговор, колыбель человеческой речи!» (383). Птицы являются первыми учителями людей: они учат их говорить и петь. Затем учитель обращается к птицам с просьбой открыть ему их тайны, в особенности их знание о времени человека на земле как оно явлено в куковании кукушки, «азбуке вороны, счете и гербовнике голубя» (383). Названные три птицы относятся к особо мифологизированным образам, связываемых в русских народных легендах и представлениях с предсказанием и символикой смерти. Голубь, ворона и кукушка представляют три разные модели вещей птиц. Голубь, особенно белый, твердо закреплен в христианской иконографии и символике. Это святая птица, которая отождествляется со Святым Духом и символизирует любовь и мир, присутствие которой на крыше дома на свадьбе обещает молодым счастье. Голубь выступает как воплощение души умершего; так, в похоронных причитаниях в образе сизого голубя залетает в окно смерть (Гура 1995б: 516–517). Напротив, ворон и ворона как черные птицы связаны с темными, демоническими, подземными силами, это зловещие птицы, которые предвещают смерть и несчастье (Гура 1995а: 434–435). Кукушка считается посредником между миром живых и мертвых; как и в случае голубя, в ее облике может появиться душа умершего человека. Это птица грусти, ее кукование воспринимается как плач, как гадание о сроке смерти (Гура 2004а, 38). Все три вещи птицы связаны с символикой смерти. Вместе они воплощают связь с миром божественным и дьявольским, с небом и адом, они обладают умением предсказывать будущее человека. К ряду вещей птиц относится и дятел, который по народным легендам выходит из земли, предвещает смерть; в его облике может являться покойник (см.: Гура 1999а: 170–171).

Учитель стремится постичь знание птиц о тайнах мироздания и их способность ясновидения, в этом он уподобляется Фаусту; он хотел бы обратиться в ястреба или орла, то есть в птиц, символика которых, с одной стороны, повторяет дуализм жизни и смерти, добра и зла, с другой, намекает на его стремление стать властителем мира: если орел представляется как божья птица, царь птиц, повелитель небесных сил, то ястреб, в облике которого может выступать смерть или злой дух, наделен символикой смерти и нечистоты (см.: Гура 2004б: 558; 1999б: 613). Учитель просит прощения у птиц за вскрытие, которое оправдывается необходимостью учебы: архаический, анимистический ритуал и наука анатомии соединяются воедино. Сцена вскрытия голубя обретает таким образом характер приношения жертвы научному исследованию, а голубь как жертва напоминает смерть Христа.

Обращение учителя к птицам выполняет в поэме функцию заклинания-призыва: в тот момент, когда сделан первый надрез, птицы слетаются стаями и теснятся около дома, окон, крыши, так что приходится открыть окно и впустить их в класс. Прилетают не только птицы, названные учителем в обращении, но и другие, хищные (ястреб и коршун) и вороновые (ворона и сорока). Учитель отводит им места по росту, чтобы всем было видно вскрытие: в первом ряду сидят маленькие птицы – сойки, малиновки, славки, во втором вороны, дятлы, ястребы, совы, на спинках глухари. Синица сидит на подсвечнике, зяблик на часах, соловей и кукушка тоже находят себе подходящее место. После окончания вскрытия следуют упомянутые выше размышления учителя о бессилии человека, о его неспособности возратить убитую тварь к жизни. Затем начинается совместный ужин учителя с учеником и птицами – Ермоленко говорит о «вечерней трапезе» (Ермоленко 2003, 129). Но, в отличие от вечера Иисуса Христа, они не разделяют трапезу, каждый вид кормят подходящей ему пищей: вороны получают останки голубя, перепелки и овсянки крупу, другие птицы червей и гусениц. А учитель с учеником ужинает супом с говядиной, хлебом и чесноком.

Третья и последняя часть поэмы описывает выход из дома после ужина и прогулку учителя при заходе солнца. Учитель приветствует закат обращением, в котором он уподобляет время дня возрасту («Привет тебе, ясный мой вечер, / вечер жизни моей, старость моя»; 386). Он снова обращается к сопровождающим его птицам с нежной – и одновременно гротескной – апострофой «Малые дети Вселенной, / крошки, зверушки воздушные, жизни животной кусочки, / в воздух поднятые» (386), в которой они больше не предстают небесными учителями человека, но животными, детьми, находящимися между землей и небом. Описания заходящего солнца и форм облаков чередуются с описанием подъема учителя на холм, на котором он прощается с птицами и отправляет их спать. Одна малиновка остается у него, ей он рассказывает сказку на ночь:

Разве не видишь – ночь подходит. Люди и те уж ложатся

спать – кто на полатах, кто на большом сеновале.
Звери в берлогах легли, коровы в стойлах дремлют.
Ходит Сон по дворам, в окошки глядит, все-то смотрит:
«Кто тут не спит еще? Я вот его!» Караульщик
все в колотушку стучит: «Тук-тук-тук!» Знаешь, птичка,
руки вытяну я, ты с ладошки подпрыгни и быстро
стаю лети догонять. Хорошо? Ну, готово, лети. Полетела. (387)

Начало сказки на ночь¹¹ он варьирует после этого и для себя самого:

Ходит Сон по дворам... Земля моя, мать моя, лягу –
скоро лягу и я в твои недра. Тогда, как ребенку,
сказочку эту мне расскажи. Ходит Сон по дворам... Все-то ходит,
все-то смотрит: «Кто тут не спит еще? Я вот его!»... Только эти,
эти только слова, и больше ни слова не надо... (387)

Предложение «Ходит Сон по дворам» появляется трижды в самом конце поэмы. Сон как состояние, подобное смерти, в европейских, в том числе славянских, культурах ассоциируется со смертью (ср. пословицу «Сон смерти брат» и др.; см.: Гура 2012). Персонификация сна здесь играет роль, с одной стороны, убаюкивающей колыбельной песни, с другой, смутно ощущаемой угрозы; сон может преобразиться в насильственную смерть. Так как Заболоцкому в это время были близки мысли об аресте и смерти, можно читать эти строки как намек на реальные тревоги и страхи поэта¹².

Таким образом, в мнимом классическом тексте, имитирующем размер и коммуникативную структуру классического жанра научно-дидактической поэмы, можно различить четыре смысловых слоя, которые расположены как бы друг над другом. Первый, рациональный слой – анатомический урок, вскрытие птицы; второй, фантастический слой – частичная перемена мест учителя и учеников: птицы, первые учителя людей в обретении языка и строительстве кораблей, становятся учениками человека, стремятся перенять его знания о своем внутреннем устройстве, но при этом не разделяют с ним своего тайного знания ясновидения. Третий и четвертый – мифопоэтические слои – это, с одной стороны, народные верования и анимистические ритуалы, связанные с заклинанием птиц, с гуляньем при закате солнца, со сном, с другой, это религиозные, христианские аллюзии и коннотации описанных фигур: приношение голубя в жертву, обряд «проводов солнца» (голубь ассоциируется со Св. Духом, его вытянутое тело на доске напоминает вытянутое тело Христа на кресте), жалоба о бессилии человека воскресить убитую тварь (совместный ужин учителя с птицами указывает на последнюю

11 Мотив этой сказки появляется и в более ранних стихотворениях Заболоцкого, особенно отчетливо в стихотворении «Меркнут знаки Зодиака». См.: (Скоропанова 2005: 104).

12 Ирина Скоропанова даже отождествляет героя поэмы с самим Николаем Заболоцким (Скоропанова 2005: 107–108).

трапезу Христа), параллель сна со смертью, смерть как вечный отдых, образ главного героя поэмы – старого наставника и доброго отца. Христианское освещение образа учителя заключено и в его образе жизни. Он, как кажется, живет в своем доме один, в полном одиночестве среди природы. С ним только его ученик. Такой образ жизни напоминает скит, скитничество – вариант отшельнической жизни, которая, как известно, была распространена в России в XIX веке¹³.

Как можно объяснить обращение поэта к жанру научно-дидактической поэмы, к гекзаметру и к архаической стилизации речи? Скорее всего, отгадка таится в истории создания текста. Текст посвящен «памяти <...> отца» поэта, о чем говорит эпитафия к первой редакции поэмы. Алексей Агафонович Заболоцкий (1864–1929; о нем см.: Измestьев 2013б и Заболоцкий 1998: 7–22), сын освобожденного крепостного, учился в Казанском сельскохозяйственном училище, получил звание агронома и работал потом на опытно-показательных фермах земства, сначала в Казанской, потом в Вятской губерниях. В 1911 г. он получил место агронома на одной из таких ферм в селе Сернур; его обязанности включали как управление образцовым хозяйством, так и обучение местных крестьян основам агрономии и новым методам сельского хозяйства. Алексей Агафонович выполнял эти задачи с усердием, в доме его фермы в Сернуре была лаборатория, которую он использовал в качестве классной комнаты, где показывал крестьянам семена новых сортов хлеба, демонстрировал новые методы обработки земли и беседовал с ними. В своем автобиографическом очерке «Ранние годы» сын описывает его как серьезного, уважающего книги и науки человека, которому были «свойственны многие черты старозаветной патриархальности» и который был «умеренно религиозен» (Заболоцкий 1983: 405)¹⁴. В 1923 г. он был награжден Уржумским советом за 35 лет усердного труда. Он принимал участие в создании краеведческого музея в Уржуме, собирая материалы и руководя музеем в первые годы. Смерть и похороны его в 1929 г., вероятно, побудили сына к написанию поэмы «Птицы» и тем самым к созданию памятника в его честь¹⁵. Поэма «Птицы» – текст в память отца, классичность которого объясняется как его профессией (агронома и учителя) и характером, так и функцией воспоминания. Классическая поэтика текста соответствует облику отца как человека старого времени, учения которого представляют своеобразный комментарий ко времени новому – комментарий, по-своему обнажающий претензии новых времен. Ибо при всей внешней классичности текста, которая проявляется в размере и жанре, он тесно связан с остальным творчеством

13 О скитничестве и его основателе в России, Ниле Сорском, см.: (Dörmann 1967: 44–50).

14 Ср. также: (Заболоцкий 1998: 8–11). Попытку толкования отрывков поэмы в контексте социалистического реализма предпринимает Sarah Pratt (Pratt 2007).

15 Несмотря на то, что на три года раньше отца умерла и мать Заболоцкого (Измestьев 2013а: 20), он ее не упоминает в тексте.

Заболоцкого этих лет: здесь мы тоже встречаем анимистический взгляд человека на мир, интенсивные размышления о сохранении жизни ценой смерти других существ, изобилие образов птиц (Красильникова 1991: 165), щедрое применение приема гротеска, критический взгляд на современного – советского – человека, преобразующего и насилующего природу, соединение аллюзий на народные языческие верования с аллюзиями на представления христианские и др.

Литература

- Гура 1995а – Гура А. В. Ворон, ворона // Славянские древности. Этнолингвистический словарь. Т. 1. М., 1995. С. 434–438.
- Гура 1995б – Гура А. В. Голубь // Славянские древности. Этнолингвистический словарь. Т. 1. М., 1995. С. 515–517.
- Гура 1999а – Гура А. В. Дятел // Славянские древности. Этнолингвистический словарь. Т. 2. М., 1999. С. 170–171.
- Гура 1999б – Гура А. В. Коршун, ястреб // Славянские древности. Этнолингвистический словарь. Т. 2. М., 1999. С. 613–615.
- Гура 2004а – Гура А. В. Кукушка // Славянские древности. Этнолингвистический словарь Т. 3. М., 2004. С. 36–40.
- Гура 2004б – Гура А. В. Орел // Славянские древности. Этнолингвистический словарь Т. 3. М., 2004. С. 558–559.
- Гура 2012 – Гура А. В. Сон // Славянские древности. Этнолингвистический словарь. Т. 5. М., 2012. С. 119–122.
- Гусельникова, Калинин 2008 – Гусельникова М., Калинин М. Державин и Заболоцкий. Самара, 2008.
- Ермоленко 2003 – Ермоленко Г. Н. Поэмы Н. Заболоцкого 1920–1930-х годов и древнеримская философская поэзия // «Странная» поэзия и «странная» проза. Филологический сборник, посвященный 100-летию со дня рождения Н. А. Заболоцкого. М., 2003. С. 129–137.
- Заболоцкий 2002 – Заболоцкий Н. А. Полное собрание стихотворений и поэм. СПб., 2002 (Новая библиотека поэта).
- Заболоцкий 1983 – Заболоцкий Н. А. Собрание сочинений: в 3 т. Т. 1. М., 1983.
- Заболоцкий 2010 – Заболоцкий Н. А. Pro et contra. Личность и творчество Н. А. Заболоцкого в оценке писателей, критиков, исследователей. Антология. СПб., 2010.
- Заболоцкий 1998 – Заболоцкий Н. Н. Жизнь Н. А. Заболоцкого. М., 1998.
- Измestьев 2013а – Измestьев В. И. Мать поэта // Заболоцкие чтения. Материалы Всероссийской конференции (Киров – Уржум, 6–7 мая 2013 года). Киров, 2013. С. 20–24.
- Измestьев 2013б – Измestьев В. И. Отец поэта. Алексей Агафонович Заболотский у истоков музея краеведения в Уруме // Заболоцкие чтения. Материалы Всероссийской конференции (Киров – Уржум, 6–7 мая 2013 года). Киров, 2013. С. 25–29.

- Красильникова 1991 – *Красильникова Е. В.* Птицы. Образные связи в поэзии Н. А. Заболоцкого // Поэтика и стилистика. 1988–1990. М., 1991. С. 165–172.
- Скоропанова 2005 – *Скоропанова И.* Загадки поэмы «Птицы» Н. Заболоцкого // Николай Заболоцкий. Проблемы творчества. По материалам международных научно-литературных чтений, посвященных 100-летию Н. А. Заболоцкого (1903–2003). М., 2005. С. 102–112.
- Смирнов 1969 – *Смирнов И.* Заболоцкий и Державин // XVIII век. Сб. 8. Л., 1969. С. 144–161.
- Царькова 1978 – *Царькова Т. С.* Метрический репертуар Н. А. Заболоцкого // Исследования по теории стиха. Л., 1978. С. 126–151.
- Dörpmann 1967 – *Dörpmann H.-D.* Der Einfluß der Kirche auf die moskowitzische Staatsidee. Staats- und Gesellschaftsdenken bei Josif Volockij, Nil Sorskij und Vassian Patrikeev. Berlin, 1967.
- Jekutsch 1981 – *Jekutsch U.* Das Lehrgedicht in der russischen Literatur des 18. Jahrhunderts. Wiesbaden, 1981 (Opera Slavica. Neue Folge. Bd. 2).
- Pratt 2007 – *Pratt S.* The Stuffed Shirt Unstuffed: Zabolotsky's «Early Years» and the Complexity of Soviet Culture // The Russian Memoir. History and Literature. Evanston, Illinois, 2007. P. 35–52.
- Siegrist 1974 – *Siegrist Ch.* Das Lehrgedicht der Aufklärung. Stuttgart, 1974 (Germanistische Abhandlungen. Bd. 43).

Русский стих XVIII и первой трети XX века: ритмические заимствования и цитаты

К. Ю. Тверьянович (Санкт-Петербург)

1.

Начало XX века в истории русской поэзии нередко сравнивают с XVIII веком. При этом обычно вспоминают известную цитату из статьи Ю. Н. Тынянова «Промежуток» (1924):

Русский футуризм был отрывом от срединной стиховой культуры XIX века. Он в своей жестокой борьбе, в своих завоеваниях сродни XVIII веку, подает ему руку через голову XIX века, Хлебников сродни Ломоносову, Маяковский сродни Державину. Геологические сдвиги XVIII века ближе к нам, чем спокойная эволюция XIX века (Тынянов 2002: 426).

Отмеченное Тыняновым типологическое сходство эпох ярко проявилось в сфере версификации. По словам М. Л. Гаспарова, во «время Блока и Маяковского» «поэтические эксперименты велись <...> так же сознательно и систематично, как при Кантемире и Третьяковском» и «опять-таки, как при Третьяковском, – были предметом и результатом теоретических осмыслений...» (Гаспаров 2000: 215). Разумеется, связи русского стихосложения Серебряного века со стихотворной традицией XVIII столетия не ограничивались типологическими параллелями: они проявились и в частичной преемственности репертуара стиховых форм, и в некоторых особенностях их семантизации. М. Л. Гаспаров указывает, что формы, употребительные в русской поэзии предшествующих периодов, прежде

...стихийно ощущались как живые, привычные и естественные (или, наоборот, отмершие и неестественные), теперь по отношению к ним явилось чувство исторической дистанции, каждая форма стала осознаваться как знак какой-то определенной эпохи, <...> всегда допускающий сознательное использование» (Гаспаров 2000: 214–215).

Одним из вариантов «сознательного использования» «старых» стиховых форм стало употребление их в цитатной функции – для установления смысловой связи между новым текстом и претекстом из поэзии прошлого.

Словосочетание «ритмическая цитата» давно и прочно вошло в научный обиход: оно встречается в трудах таких классиков отечественной филологии,

как З. Г. Минц (Минц 1999), В. Е. Холшевников (Холшевников 2005), М. И. Шапир (Шапир 1995) и др. Будучи употребительным и, казалось бы, интуитивно понятным, это словосочетание, тем не менее, так и не терминологизировалось: исследователи используют его в разных значениях и избегают прямых дефиниций.

З. Г. Минц в статье о реминисценциях у Блока пишет:

...ритмические перебои в стихотворении «Дух пряный марта...» вызывают ассоциации с романсом Ап. Григорьева, а романс Григорьева – с цыганской венгеркой (ассоциация поддерживается на лексическом уровне образом «венгерского танца», а на общеконпозиционном – темой губительной страсти). Содержательные соответствия, вызываемые этой ритмической цитатой, носят культурно-конвенциональный характер, но содержат и элементы иконичности: поскольку сходство планов содержания постулируется на основании сходства планов выражения, между самими этими планами предполагается некая безусловная и однозначная связь (Минц 1999: 370–371).

Оба стихотворения, о которых идет речь, написаны переходными метрическими формами¹, однако метрическую основу «Цыганской венгерки» Ап. Григорьева составляет разностопный хорей, а блоковского стихотворения – 4-стопный ямба с цезурным наращением. Таким образом, З. Г. Минц в данном случае использует словосочетание «ритмическая цитата» для обозначения заимствования не конкретной ритмической формы, а общего композиционного принципа переходной метрической формы, при котором строки основного размера спорадически перебиваются строками иной метрической структуры.

М. И. Шапир также говорит о «ритмической цитате» в связи с творчеством Блока, обозначая этим словосочетанием воспроизведение структуры стихотворного размера претекста в комбинации со специфической фразеологией: «*Едва дойдя до пузырей земли* – не только фразеологическая, но и ритмическая цитата из 5-стопного ямба Шекспира и его русских переводов» (Шапир 1995: 16).

В. Е. Холшевников отмечает, что как «ритмическая цитата» воспринимается использование другими авторами «необыкновенных строфоидов белого 3-стопного ямба», созданных Некрасовым в поэме «Кому на Руси жить хорошо» и в стихотворении «Зеленый шум»: «Чередование дактилических и мужских клаузул не задано моделью строфы, а зависит от синтаксического строя. Внутри одного предложения, которое может охватывать в поэме от 2 до 7 стихов (в стихотворении от 2 до 5), все окончания дактилические; конец фразы обозначается мужской клаузулой» (Холшевников 2005: 270). То есть в данном контексте В. Е. Холшевников называет

¹ Термин П. А. Руднева (Руднев 1972).

«ритмической цитатой» воспроизведение стихотворного размера претекста в сочетании со специфическими особенностями его строфической композиции.

Н. А. Богомолов (Богомолов 2004) и И. А. Пильщиков (Пильщиков 1994) говорят о ритмических цитатах в тех случаях, когда в стихотворной строке употреблена узнаваемая, отсылающая к определенному претексту ритмическая и словораздельная вариация соответствующего стихотворного размера в сочетании с повторением слова в определенной позиции. Так, Н. А. Богомолов указывает, что Ходасевич «цитирует пушкинское “Предчувствие”, в том числе и строчку “Бурной жизнью утомленный”. В том же, что и “Буря”, 1921 г. сам Ходасевич пишет стихотворение “В заседании”, начинающееся: “Грубой жизнью оглушенный, / Нестерпимо уязвленный, / Опускаю веки я...”» С точки зрения исследователя, «ритмическая цитата (вплоть до словоразделов) бросается в глаза» (Богомолов 2004: 518).

И. А. Пильщиков говорит о строках 6-стопного ямба, в которых реализованы специфические ритмико-синтаксические структуры в сочетании с определенными словами в сильных позициях (в начале и конце строки, перед цезурой), то как о содержащих «ритмическую цитату», то как о клишированных. Комментируя интертекстуальные связи элегии Боратынского «Я возвращаюсь к вам, поля моих отцов...», исследователь указывает, что в строках «Пускай летит к шатрам бестрепетный герой <...> Я <...>» содержится лексическая и ритмическая цитата из батюшковского перевода Элегии X: «Пускай, скажу, в полях неистовый герой, / Обрызган кровию, выигрывает бой; / А мне <...>», и далее: «Ср. использование Дмитриевым этого же клише в “Послании к Н. М. Карамзину”» (Пильщиков 1994: 31).

Л. Пильд, анализируя стихотворение Андрея Белого «Маскарад», говорит о ритмической цитате из его же стихотворения «Созидатель» в связи с употреблением в обоих текстах полноударных форм 4-стопного хорей (Пильд: 2006). Подобные примеры указаний на «ритмические цитаты», различной степени убедительности, можно множить.

2.

Приведенные примеры, иллюстрирующие многозначность словосочетания «ритмическая цитата», свидетельствуют о том, что проблема ритмической цитации смыкается, с одной стороны, с проблемой семантического ореола метра, с другой – с проблемой ритмико-синтаксической формульности (Гаспаров 2004). Между тем представляется целесообразным разграничить эти проблемы: все они относятся к сфере интертекстуальности, но характер заимствования «чужого слова» и взаимодействия между текстом и его претекстами оказывается разным.

Понятие семантического ореола метра как «смысловой памяти» стихотворного размера складывалось прежде всего в работах Р. О. Якобсона,

К. Ф. Тарановского, К. Д. Вишневского и М. Л. Гаспарова (Jakobson 1938; Тарановский 2000б; Вишневский 1985; Гаспаров 1976; Гаспаров 1999 и др.), история формирования семантических ореолов конкретных метрических форм разрабатывалась также О. Роненом, И. Лилли, М. Вахтелем, Л. Бельской (Ронен 2009; Ронен 2010; Лилли 1997, Вахтель 1996, Бельская 1980) и другими исследователями. В своей знаменитой статье о семантике русского трехстопного хоря М. Л. Гаспаров отмечал:

...когда поэт берет метр, он вместе с его звучанием поневоле берет и исторически накопленные его смысловые ассоциации, чтобы включить их в общий строй произведения (Гаспаров 1976: 365).

В этом смысле стихотворная речь всегда апеллирует к более или менее определенному кругу эквиметричных претекстов. К. Тарановский говорит также о «заимствованиях ритмико-интонационной модели, которые часто вовсе не сопровождаются текстуальными переключками» (Тарановский 2000б: 402). Таким образом, говорить о ритмической цитате в связи с самим выбором стихотворного размера следует только в тех случаях, когда речь идет о формах с очень отчетливыми и специфическими семантическими ореолами, какие, как неоднократно отмечали исследователи, возникают преимущественно у форм малоупотребительных. Ю. И. Левин указал, что, становясь все более употребительным,

...код теряет первоначальную пустоту и гибкость, начинает предопределять лексическое и синтаксическое наполнение <...> комплекс «код+значение» превращается в канон или шаблон (Левин 1999: 292).

Автоматизируясь, сочетание метра и смысла становится таким образом фактом поэтического языка, а не речи и перестает выполнять цитатную функцию (если принять предложенное Г. А. Левинтоном разграничение цитации и заимствования²). Для того чтобы ритмическая форма прочитывалась как знак более или менее определенного претекста, она должна быть относительно редкой и использоваться в сочетании с каким-либо еще формальным признаком, специфичным для данного претекста, например с расположением рифм и клаузул³.

2 «Цитация – такое включение элемента “чужого текста” в “свой текст” которое должно модифицировать семантику данного текста (именно за счет ассоциаций, связанных с текстом-источником (цитируемым текстом), в противоположность заимствованию, которое не влияет на семантику цитирующего текста и может быть даже бессознательным» (Левинтон 1971: 52).

3 По наблюдениям М. Л. Гаспарова, эти условия необходимы даже для формирования более или менее определенного семантического ореола метра; см. об этом в его трудах, составивших книгу «Метр и смысл» (Гаспаров 1999).

Рассмотрим с этой точки зрения также случай ритмико-синтаксических стереотипов – клише и формул. М. Л. Гаспаров предложил называть ритмико-синтаксическими клише повторяющиеся ритмико-словораздельные вариации одного стихотворного размера, в которых реализована определенная синтаксическая структура (Гаспаров 2004). Клише, содержащие одни и те же слова в одной и той же позиции (например, рифменной), исследователь назвал ритмико-синтаксическими формулами. Первые работы, специально посвященные подобными стереотипным структурам в поэзии, – это статьи С. Боброва и О. Брика (Бобров 1922; Бобров 1925; Брик 1927), где они рассматривались как подражательные и свойственные поэзии эпигонов. М. Л. Гаспаров показал, что их использование объясняется прежде всего не недостатком поэтического таланта, а объективными акцентными и грамматическими особенностями языковых структур, способных «уместиться» в схему того или иного стихотворного размера; требования созвучия слов, занимающих рифменную позицию, накладывают дополнительные ограничения. В результате на основе наиболее частотных синтаксических ходов и слов поэтического языка складываются клишированные и даже формульные структуры: «Сражен наездник молодой», «Взглянул убийца молодой», «Живет наследник молодой»⁴ и так далее. Если пользоваться терминологией В. П. Маркова, такие случаи следует отнести к «материальной интертекстуальности» «стереотипного» характера (Марков 2013: 56–57): это «то, что говорится всегда, говорилось прежде, в другом месте и независимо друг от друга»⁵. Чтобы утверждать, что стихотворение содержит ритмическую цитату, недостаточно выявить в нем присутствие ритмико-синтаксической структуры, ранее использованной в предполагаемом претексте, даже в сочетании с употреблением определенного слова в той же позиции: чтобы такая структура вызывала бесспорные ассоциации с претекстом, она должна быть к тому же редкой. Странно было бы, например, утверждать, будто строчкой «Блестят зеленые кусты» в стихотворении «После грозы» Блок цитирует «Оду на день рождения Е. И. В. 1768 года» Хераскова, где есть строка «Блестит венчанная глава». Другое дело – строка Хомякова «Остров пышный, остров чудный», которая, по наблюдению С. П. Боброва, воспринимается как «повторение» пушкинской строки «Город пышный, город бедный» (Бобров 1925: 256).

Далее, от ритмического цитирования следует отличать ту особую разновидность межтекстового взаимодействия, при которой даже относительно редкая и специфическая стихотворная форма воспроизводится вне смысловых связей с претекстом, просто как средство ритмического разнообразия, приспособленное для выражения нового содержания.

4 Примеры М. Л. Гаспарова из А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова и И. И. Козлова соответственно (Гаспаров 2004: 209).

5 Цитата из М. Пешо в переводе В. П. Маркова (Марков 2013: 57).

Характерный случай – активное использование Андреем Белым в 4-стопном ямбе 1904–1905 гг. III и V ритмических вариаций, популярных в XVIII веке и практически отвергнутых в XIX веке. К. Ф. Тарановский, обнаруживший эту особенность, указывает:

Отход от традиции «пушкинского» ритма в 4-ст. ямбе Белого 1904–1905 гг. не следует истолковывать как сознательный возврат к стиху XVIII века. Если в этом изменении ритмической структуры его 4-ст. ямба и сыграло роль какое-нибудь влияние, то это скорее влияние Брюсова <...> Но и помимо этого влияния, если оно и существовало, новая линия ритма в стихе Белого 1904–1905 гг. могла получиться исключительно как результат его собственных исканий, его стремления создать новое ритмическое движение в его 4-ст. ямбе, в связи с новым содержанием его поэзии (Тарановский 2000а: 302)⁶.

И. С. Рукавишников в поиске новых форм для жанра баллады создает замысловатый и с трудом узнаваемый дериват одического 10-стишия, обнаруженный О. С. Лалетиной:

В балладе «За дьяволом» используется рифмовка одической строфы. От «классического» одического 10-стишия строфы этого стихотворения отличает необычный размер (АмРз 4433234434), а также перемена 4-стишия и 6-стишия местами и зеркальное расположение клаузул (схема строфы Рукавишникова ааВссVdEdE) (Лалетина 2008: 225).

Еще один пример заимствования элементов стиховой формы вне семантических связей с претекстом – использование Блоком цепной рифмовки в стихотворениях «Из хрустального тумана» и «Последнее напутствие»: образцами для таких структур, с точки зрения М. Л. Гаспарова, послужили парные строфы Державина (например, использованные в стихотворении «Храповницкому») (Гаспаров 2000: 264).

3.

Исходя из вышесказанного, представляется целесообразным определить ритмическую цитату как относительно редкую стиховую форму, реализованную в семантически коррелирующих друг с другом стихотворных текстах, в сочетании с одним или несколькими дополнительными формальными признаками, специфичными и общими для этих текстов, и

⁶ Наиболее характерный пример, отмеченный Тарановским, стихотворение «Меланхолия» (1904), имеющее отчетливо экспериментальный характер: «Из двадцати восьми строк этого стихотворения – двадцать представляют третью вариацию (“И жил, и умирал в тоске”), а три – пятую (“Рыдания не обнаружив”»)» (Тарановский 2000а: 305).

способствующую установлению, укреплению или уточнению диалогических отношений между ними.

Цитатная функция той или иной ритмической структуры может определяться спецификой соположения в ней различных составляющих стиховой композиции: метрически сильных и слабых мест, ударных и безударных слогов, словоразделов, созвучий и т. д. Н. А. Кузьмина выделяет несколько «типов цитатных знаков в стихотворном тексте» – в зависимости от того, единицами какого из ритмических уровней они представлены: это метрические и ритмические цитаты, цитатная рифма и цитатные звуковые ряды (или паронимические сближения в поэзии) (Кузьмина 1999: 129–190). З. Г. Минц также говорит о метрических, ритмических, строфических и эвфонических цитатах (Минц 1999: 371). Включая в свои произведения отсылки к поэзии XVIII века, поэты начала XX века используют все перечисленные разновидности ритмических цитат.

Метрические цитаты. Исходя из сказанного выше, метрическим цитированием можно назвать установление смысловых ассоциаций с претекстом за счет использования редкого стихотворного размера (или редкой строфической разновидности популярного стихотворного размера) с «ярким» семантическим ореолом, обычно в сочетании со словами соответствующей семантики. Характерный пример такой цитаты в первой трети XX века из поэзии XVIII века – стихотворение Ю. Верховского «Я молил бы Аполлона...» (1924), в котором 4-стопный хорей в сочетании с легко опознаваемой топикой использован как один из инструментов стилизации анакреонтической оды:

Я молил бы Аполлона,
Чтоб из милостей своих
Дал он мне Анакреона
Светлый взгляд и светлый стих;

Или дал бы мне напевы
Те, что ведал Феокрит,
Те, какими сердцу девы
Он поныне говорит;

Только, смертный, не разгневай
Бога суетной мольбой:
Говоря с любимой девой,
Лучше будь самим собой.

Подчинясь судьбе охотно,
Я красавицу мою
И легко, и беззаботно –
Как умею, так пою (Верховский 2008: 545).

К «анакреонтической» традиции 4-стопного хоря (Вишневский 1972: 190; Гаспаров 2000: 68) здесь отсылают и характерная для нее схема строфы, и любовная тематика, и мотивы веселости и беззаботности, и упоминание имен Аполлона и собственно Анакреона.

Строфические цитаты. Как было сказано выше, цитатная функция метра часто поддерживается сочетанием с определенной строфической схемой. Отличие строфической цитаты состоит в том, что смысловая связь с претекстом устанавливается прежде всего за счет употребления специфичной строфической схемы, которая узнаваема сама по себе, в сочетании с любым метром. Самой характерной и узнаваемой строфической формой XVIII века стала, как известно, одическая строфа, которая чаще всего использовалась в сочетании с 4-стопным ямбом, реже – с 4-стопным хореем, но также и с другими размерами (Смит 2002а). Поэты первой трети XX века, искавшие в поэзии прошлого материал для собственных экспериментов, используют 10-стишия с характерным расположением рифм, в сочетании с классическим для одической строфы 4-стопным ямбом или с другими размерами, в качестве цитатного знака. Классическую модель одической строфы (Я4 AbAbCCdEEEd) находим в стихотворении В. Набокова «Крым» (Назло неистовым тревогам..., 1920)⁷, а также у И. Коневского в стихотворении «Наброски оды» (1900)⁸. В набоковском произведении одним из формальных признаков, поддерживающих ассоциации с одической традицией, является стиховой объем текста: «Крым» – самое длинное стихотворение в сборнике «Горный путь» (1923). Стихотворение Сологуба «Ты незаметно проходила...» (1898) также написано обычным для оды 4-стопным ямбом, однако 4-стишие и 6-стишие разделены пробелом. Цитатность по отношению к одической традиции во всех случаях поддерживается архаизированным стилем, интонационным строем строфы⁹, риторическими обращениями, употреблением специфической архаизированной лексики и фразеологии.

Кроме того, поэты начала XX века, как и их предшественники в XVIII веке, создают на основе одического 10-стишия разнообразные дериваты. Так, Н. Агнивцев в 12-стишных строфах стихотворения «Елисавет» (1923), тематически отсылающего к XVIII веку, воспроизводит структуру финальных 6-стиший классического варианта одической строфы (и размер, и рифмовку, и расположение клаузул); лишь последний стих рефрена укорочен до 2-стопного и состоит из имени «Елисавет», которое уже само по себе является очевидной отсылкой к традиции торжественной оды:

Ау, века! Ах, где ты, где ты –
Веселый век Елизаветы,

⁷ Отметил Дж. Смит (Смит 2002б: 113).

⁸ Пример М. Л. Гаспарова (Гаспаров 2001: 176–177).

⁹ В них преобладают признаки ораторского интонационного типа говорного стиха, по типологии В. Е. Холшевникова (Холшевников 1991: 85–123).

Одетый в золото и шелк?!
 Когда, в ночи, шагая левой,
 Шел на свиданье, как Ромео,
 К императрице целый полк;
 Когда на царском фестивале
 Сержанты томно танцевали
 С императрицей менуэт...
 – Любила очень веселиться
 Веселая Императрица
 Елисавет!

Ау, века!! Ах, где ты, где ты –
 Веселый век Елизаветы,
 Когда на «площади Сенной»,
 Палач в подаренной рубахе
 К ногам Царицы с черной плахи
 Швырнул язык Лопухиной!..
 И крикнул с пьяною усмешкой:
 – «Эй, ты, честной народ, не мешкай!
 Кому язык? Берешь, аль нет?!»
 – Любила очень веселиться
 Веселая Императрица
 Елисавет! (Агнивцев 1923: 36)

По данным К. Д. Вишневого, строфа с рифмовкой ААвССб представляет собой самый популярный вариант 6-стишия в русской поэзии XVIII–XIX вв. (Вишневский 1984: 43) и, разумеется, вовсе не обязательно имеет какое-либо отношение к одической строфе. Однако в стихотворении Агнивцева ассоциации с жанром оды поддерживаются и тематически, и лексически. Лирический сюжет строится на развитии образа императрицы, основанного на контрасте любвеобильности и жестокости: такая интерпретация по-своему полемична по отношению к панегирической оде. Имя Елизаветы Петровны дано в той огласовке, в которой оно встречается в одах XVIII века, к тому же в сильной позиции в конце строфы.

Собственно ритмические цитаты. В этом же тексте Агнивцева можно выделить и ритмическую цитату в узком смысле – использование специфического и хорошо узнаваемого «ритмического хода» (Белый 2010: 206, 208), состоящего в особом расположении ударных и безударных слогов. В данном случае это структура строки «Весёлая Императрица», которая повторяется в рефрене непосредственно перед именем «Елисавет» и таким образом ассоциируется с ломоносовской строчкой «Изволила Елисавет», известной в том числе в качестве хрестоматийного примера редкой ритмической вариации, характерной для 4-стопного ямба XVIII века. Впервые

этот пример приводит Андрей Белый в 1910 году, в сборнике статей «Символизм» (Белый 2010: 220). Учитывая широкий резонанс этого сборника (Гаспаров 2000: 236), выводы Белого относительно хронологического распределения ритмических форм 4-стопного ямба (Белый 2010: 199, 221) были Агнивцеву, скорее всего, известны.

Аналогичный пример ритмической цитаты в узком смысле встречаем в стихотворении Г. Иванова «Видения в Летнем саду» (1915), где та же редкая ритмическая вариация употреблена в сочетании с таким же расположением словоразделов, что у Ломоносова, и имя императрицы также занимает в строке рифменную позицию:

Своей дубинкой суковатой
Стуча, проходит Петр, и вслед
В туманной мгле зеленоватой
С придворными — Елисавет... (Иванов 1994: 111)

Цитатные рифмы. Для того чтобы рифма опознавалась как заимствованная из чужого текста, она должна быть оригинальной или даже экзотической, то есть содержать экзотические слова (например, личные имена и названия, иностранные слова, окказионализмы); грамматические формы, трудно поддающиеся рифмовке (например, деепричастия); либо редкие неточные созвучия¹⁰. Как показали подсчеты М. Л. Гаспарова, поэты XVIII века в основном избегают нетривиальных грамматических и звуковых сочетаний в рифме (Гаспаров 1997). Таким образом, ресурс для создания оригинальных рифм в этот период практически ограничен задействованием редких слов (например, имени «Елисавет» в ломоносовской «Оде на день восшествия на всероссийский престол ея величества государыни императрицы Елисаветы Петровны 1747 года»).

Интересный пример рифменной цитаты, явно отсылающей к поэтической культуре XVIII столетия, встречаем в «Наброске оды» И. Коневского (1900):

Волокна, мышцы все теснятся
Вперед и вверх, тепло и дух
Зовут, чтоб силами меняться,
Чтоб совершился жизни круг (Коневской 2008: 155)¹¹.

Рифма «дух – круг», подразумевающая произнесение слова «круг» с финальным «х», в сочетании с риторической интонацией, высокой архаизированной лексикой и рассуждениями об устройстве мироздания отсылает к оде Державина «Бог»¹² и в целом к традиции духовной оды.

¹⁰ Об оригинальных и банальных рифмах см.: (Холшевников 2002: 90–91).

¹¹ Этот пример использования одической строфы отмечен М. Л. Гаспаровым (Гаспаров 2001: 176–177).

¹² Отмечено М. Л. Гаспаровым (Гаспаров 2001: 177).

К перечисленным типам ритмических цитат можно добавить еще один – когда в функции цитатного знака выступает не форма как таковая, а сам принцип ее организации, например принцип полиметрии в ритмической цитате у Блока из Ап. Григорьева, отмеченной З. Г. Минц (см. выше). Так, в стихотворении Ю. Верховского «Анакреон – Державин» (1922) сам принцип твердой стихотворной формы соотнесен с поэтической традицией XVIII века:

Когда поет старик-Державин
Или старик Анакреон,
Один другому верно равен
И ни один не превзойден.
Звучит чистейшим звуком звон,
Напевы сладостны и юны;
Один настроил Аполлон
Их гармонические струны (Верховский 2008: 352).

Строфическая структура этого текста представляет собой дериват баллады, которая в полном виде состоит из трех строф на одинаковые рифмы и дополнительной полустрофы (посылки). Стихотворный размер и объем строфы могут быть разными, но должны быть скоординированы друг с другом: если размер 8-сложный (в русской традиции 4-стопный ямба), то и строфа 8-стишная, схема ababbcbc (Гаспаров 2003). В данном случае перед нами «неполная» баллада – из одной строфы. В русской поэзии, как указывает М. Л. Гаспаров, эта форма представлена лишь в стилизациях Брюсова, Кузмина и др. (Гаспаров 2003); однако сам принцип строгости и каноничности, присущий в той или иной степени любой твердой форме, устанавливает ассоциации между стихотворением Верховского и классицистической традицией, в то время как выбор конкретной твердой формы, нехарактерной для русского классицизма, как бы намекает на сложные противоречивые отношения с ним державинского творчества. Кроме того, как форма французского происхождения, баллада выступает в данном случае как знак европейской культуры – посредницы между историческим Анакреоном и державинской анакреонтикой, и, таким образом, шире – как знак классической традиции в целом.

Для идентификации ритмических цитат важно учитывать, что параметры редкости и необычности формы, выступающей в функции цитатного знака, могут определяться не относительно поэтической традиции в целом и даже не относительно репертуара форм конкретной эпохи, но относительно репертуара отдельного поэта. Так, в стихотворениях Б. Лившица из сборника «Болотная медуза» (1914–1918) сочетание 4-стопного ямба, повышенной употребительности его III и V ритмических вариаций, 4-стиший перекрестной рифмовки, грамматически однородной и точной рифмы создает архаизирующую форму стиха, связанную в контексте творчества этого поэта с

темой Петербурга и отсылающую одновременно ко вступлению к «Медному всаднику» и к одической традиции XVIII столетия (Тверьянович 2008: 28).

З. Г. Минц, анализируя семиотическую функцию цитат, указывала, что в художественном тексте цитата может выступать как «знак цитируемого произведения», «творчества данного автора в целом», «цитируемой культуры» или «быть знаком некоей общей установки на цитацию» (Минц 1999: 370). В приведенных выше примерах из поэзии первой трети XX века ритмические цитаты из поэзии XVIII столетия представляют собой главным образом знаки третьего типа: они отсылают не столько к конкретному тексту или творчеству конкретного автора, сколько к эпохе в целом или к частным традициям жанров.

Литература

- Агнивцев 1923 – *Агнивцев Н.* Блистательный Санкт-Петербург. Берлин, 1923.
- Бельская 1980 – *Бельская Л. Л.* Из истории русского 5-стопного хоря: О ритмике и семантике хорейских пятистопников С. Есенина // *Studia Slavica Hungarica*. Vol. 26. 1980. P. 401–416.
- Белый 2010 – *Белый А.* Лирика и эксперимент // Белый А. Символизм. М., 2010. С. 176–215.
- Бобров 1922 – *Бобров С.* Заимствования и влияния: попытка методологизации вопроса // *Печать и революция*. 1922. № 8. С. 72–92.
- Бобров 1925 – *Бобров С. П.* Заимствования стихотворные // *Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: в 2 т. М.; Л., 1925. Т. 1: А–П.* Стлб. 255–258.
- Богомолов 2004 – *Богомолов Н. А.* «Арион»: Попытка чтения (Примечания) // Богомолов Н. А. От Пушкина до Кибирова: Статьи о русской литературе, преимущественно о поэзии. М., 2004. С. 517–519.
- Брик 1927 – *Брик О.* Ритм и синтаксис: (Материалы к изучению стихотворной речи) // *Новый Леф*. № 3–6.
- Вахтель 1996 – *Вахтель М.* «Черная шаль и ее метрический ореол // *Русский стих: метрика, ритмика, рифма, строфика.* М., 1996. С. 61–80.
- Верховский 2008 – *Верховский Ю. Н.* Струны: Собрание сочинений. М., 2008.
- Вишневский 1972 – *Вишневский К. Д.* Русская метрика XVIII века // *Уч. зап. Пензенского гос. пед. Института. Сер. филологическая.* Т. 123. Пенза, 1972. С. 129–258.
- Вишневский 1985 – *Вишневский К. Д.* Экспрессивный ореол пятистопного хоря // *Русское стихосложение: Традиции и проблемы развития.* М., 1985. С. 94–113.
- Гаспаров 1976 – *Гаспаров М. Л.* Метри и смысл: К семантике русского трехстопного хоря // *Известия Академии наук СССР. Сер. Литературы и языка.* Т. 35. №. 4. М., 1976. С. 357–366.

- Гаспаров 1997 – *Гаспаров М. Л.* Эволюция русской рифмы // Гаспаров М. Л. Избранные труды. Т. 3. М., 1997. С. 290–339.
- Гаспаров 1999 – *Гаспаров М. Л.* Метр и смысл: Об одном из механизмов культурной памяти. М., 1999.
- Гаспаров 2000 – *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М., 2000.
- Гаспаров 2001 – *Гаспаров М. Л.* Русский стих начала XX века в комментариях. М., 2001.
- Гаспаров 2003 – *Гаспаров М. Л.* Баллада // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2003. Стлб. 69.
- Гаспаров 2004 – *Гаспаров М. Л.* Ритмико-синтаксические клише в 4-стопном ямбе // Гаспаров М. Л., Скулачева Т. В. Статьи о лингвистике стиха. М., 2004. С. 202–225.
- Иванов 1994 – *Иванов Г.* Собрание сочинений: в 3 т. М., 1994. Т. 1: Стихотворения.
- Коневской 2008 – *Коневской И.* Стихотворения и поэмы. СПб.; М., 2008.
- Кузьмина 1999 – *Кузьмина Н. А.* Интертекст и его роль в эволюции поэтического языка. Екатеринбург; Омск, 1999.
- Лалетина 2008 – *Лалетина О. С.* Метрика и строфика И. С. Рукавишниковой // Петербургская стихотворная культура: Материалы по метрике, строфике и ритмике петербургских поэтов. СПб., 2008. С. 176–360.
- Лилли 1997 – *Лилли И.* Динамика русского стиха. М., 1997.
- Левин 1999 – *Левин Ю. И.* Послесловие: семантический ореол метра с семиотической точки зрения // Гаспаров М. Л. Метр и смысл: Об одном из механизмов культурной памяти. М., 1999. С. 291–293.
- Левинтон 1971 – *Левинтон Г.* К проблеме литературной цитации // Материалы XXVII научной студенческой конференции. Литературоведение. Лингвистика. Тарту, 1971. С. 52–57.
- Марков 2013 – *Марков В. П.* Интертекстуальность: Категориальный аппарат и типология // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. № 6 (81). Волгоград, 2013. С. 54–61.
- Минц 1999 – *Минц З. Г.* Функция реминисценций в поэтике Блока // Минц З. Г. Поэтика Александра Блока. СПб., 1999. С. 362–388.
- Панов 1974 – *Панов М. В.* О культурно-историческом подходе к орфографии // Исследование по славянскому языкознанию. Сб., посвященный памяти акад. В. В. Виноградова. М., 1974.
- Пильд 2006 – *Пильд Л.* О литературном генезисе мотива «пляски смерти» в книге стихов Андрея Белого «Пепел» // Кириллица, или Небо в алмазах: Сборник к 40-летию Кирилла Рогова. URL: <http://www.ruthenia.ru/document/539856.html> (дата обращения 28.10.2016).
- Пильщиков 1994 – *Пильщиков И. А.* «Я возвращаюсь к вам, поля моих отцов...»: Баратынский и Тибулл // Известия Академии наук СССР. Сер. литературы и языка. М., 1994. Т. 53. № 2. С. 29–47.
- Ронен 2009 – *Ронен О.* Семантический ореол трехстопного хорее с чередующимися дактилическими и мужскими окончаниями // Славянский стих. VIII: Стих, язык, смысл. М., 2009. С. 235–243.
- Ронен 2010 – *Ронен О.* К сюжетно-тематическому ореолу пятистопного амфибрахия // Отечественное стиховедение: 100-летние итоги и перспективы развития. СПб., 2010. С. 129–137.

- Руднев 1972 – *Руднев П. А.* Метрический репертуар А. Блока // Блоковский сборник. II: Труды Второй науч. конф., посвящ. изучению жизни и творчества А.А. Блока. Тарту, 1972. С. 218–267.
- Смит 2002а – *Смит Дж.* Строфика русской поэзии 1735–1816 гг. // Смит Дж. Взгляд извне: Статьи о русской поэзии и поэтике. М., 2002. С. 49–71.
- Смит 2002б – *Смит Дж.* Русский стих Набокова // Смит Дж. Взгляд извне: Статьи о русской поэзии и поэтике. М., 2002. С. 95–115.
- Тарановский 2000а – *Тарановский К.* Четырехстопный ямб Андрея Белого // Тарановский К. О поэзии и поэтике. М., 2000. С. 300–318.
- Тарановский 2000б – *Тарановский К.* О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики // Тарановский К. О поэзии и поэтике. М., 2000. С. 372–403.
- Тверьянович 2008 – *Тверьянович К. Ю.* Поэтика Бенедикта Лившица: Система стиха. СПб., 2008.
- Тынянов 2002 – *Тынянов Ю. Н.* Промежуток // Тынянов Ю. Н. Литературная эволюция: Избранные труды. М., 2002. С. 415–452.
- Холшевников 1991 – *Холшевников В. Е.* Стихovedение и поэзия. Л., 1991.
- Холшевников 2002 – *Холшевников В. Е.* Основы стихovedения: Русское стихосложение. М., 2002.
- Холшевников 2005 – *Холшевников В. Е.* Мысль, вооруженная рифмами: Поэтическая антология по истории русского стиха. СПб.; М., 2005.
- Шапир 1995 – *Шапир М. И.* «Versus» vs «prosa»: Пространство-время поэтического текста // *Philologica*, 1995. Т. 2. № 3–4. С. 7–47.
- Jakobson 1938 – *Jakobson R.* K popisu Máchova verše // *Torso a tajemství Máchova díla: Sborník pojednání Pražského lingvistického kroužku.* Praha, 1938. S. 207–278.

War and Anti-war Rhetoric: A. Blok's Poem *Петроградское небо мутилось дождем...*

E. M. Matveev (St. Petersburg)

The story behind the creation and publication of the poem entitled *Петроградское небо мутилось дождем...* [The Petrograd Sky was Turbid with Rain] has been analysed in the commentary prepared by A. V. Lavrov for the third volume of A. A. Blok's *Complete Works and Letters* (Блок 1997 3: 959–962). The poem was written one month after the outbreak of WWI, inspired by seeing off troop-trains headed to the frontline. On August 30, 1914, Blok wrote in his notebook: «Мы обедаем у мамы в Петергофе. – Эшелон уходил из Петергофа – с песнями и ура» [We are dining at Mum's place in Peterhof. – A troop-train was leaving Peterhof, with soldiers singing songs and cheering]. On September 3, Blok was at the freight terminal of the Warsaw Railway Station, seeing off his wife, who was heading to the frontline as a nurse. The poem was first published in *Русское слово* [The Russian Word], a Moscow newspaper (1914, No 217, Sept. 21), in the section dedicated to the war; it was entitled *На войну* [To War] and published together with the poem entitled *Россия (Грешить бесстыдно, непробудно...)* [Russia (To sin, unashamed, to lose, unthinking...)] (Блок 1997: 3, 959–960). It was included in the final version of the third volume of the «lyrical trilogy» under the section *Родина* [Motherland]¹. Here is the text of the poem in full:

- I
1. Петроградское небо мутилось дождем,
 2. На войну уходил эшелон.
 3. Без конца – взвод за взводом и штык за штыком
 4. Наполнял за вагоном вагон.
- II
5. В этом поезде тысячью жизней цвели
 6. Боль разлуки, тревоги любви,
 7. Сила, юность, надежда... В закатной дали
 8. Были дымные тучи в крови.

¹ A general analysis of Blok's cycle *Родина* [Motherland] is given, for instance, by D. E. Maksimov: «The poems from *Родина* represent one of the pinnacles of the third volume, a concentration of probably the sunniest and the most heart-warming lyric poems of Blok's later period. The doubts and the worries concerning Russia, expressed in these poems, blend with the ardent love and faith permeating them. In *Родина* the images of paths, roads (symbolic and empirical) are put forward as the principal if not the most important attributes of Russia» (Максимов 1981: 137).

III

9. И, садясь, запевали *Варяга* одни,
 10. А другие – не в лад – *Ермака*,
 11. И кричали ура, и шутили они,
 12. И тихонько крестилась рука.

IV

13. Вдруг под ветром взлетел опадающий лист,
 14. Раскачнувшись, фонарь замигал,
 15. И под черною тучей веселый горнист
 16. Заиграл к отправленью сигнал.

V

17. И военной славой заплакал рожок,
 18. Наполняя тревогой сердца.
 19. Громыханье колес и охрипший свисток
 20. Заглушило *ура* без конца.

VI

21. Уж последние скрылись во мгле буфера,
 22. И сошла тишина до утра,
 23. А с дождливых полей всё несло к нам *ура*,
 24. В грозном клике звучало: *пора!*

VII

25. Нет, нам не было грустно, нам не было жаль,
 26. Несмотря на дождливую даль.
 27. Это – ясная, твердая, верная сталь,
 28. И нужна ли ей наша печаль?

VIII

29. Эта жалость – ее заглушает пожар,
 30. Гром орудий и топот коней.
 31. Грусть – ее застилает отравленный пар
 32. С Галицийских кровавых полей...

Сентябрь 1914

[The Petrograd sky was turbid with rain
 The troop-train was headed to war.
 Without end – platoon after platoon and bayonet after bayonet
 Filled carriage after carriage.

In that train, with a thousand lives bloomed
 The pain of separation, the worries of love,
 Energy, youth, hope... In the distant sunset
 Were the smoky clouds filled with blood.

And, getting on, some started singing the Varyag,
 And others – not in tune – the Ermak,
 And they shouted hurray, and joking they were,
 And the hand quietly made the sign of a cross.

Suddenly under the wind soared upwards a falling leaf,
 Swayed, the lantern started blinking,
 And under the black cloud a merry bugler
 Started playing the signal for departure.

And with the military glory the bugle cried,
 Filling the hearts with worry,
 The rumbling of wheels and the hoarse whistle
 Were muffled by a hurray without end.

Already the last buffers disappeared in the mist,
 And the quiet descended till morning,
 But from the rainy fields the hurray still was floating to us,
 In the thundering cry resounded: it's time!

No, we were not sad, we were not sorry,
 Despite the rainy far away.
 This is the clear, hard, reliable steel.
 And does it need our sadness?

This pity – it is muffled by the fire,
 The boom of the cannons and the thud of hooves.
 The sadness – it is clouded by the poisonous vapour
 From the bloody Galician fields...

September 1914]²

Starting with the first lines of the poem, we clearly become aware of its fundamental distinction from the texts we discussed before. The beginning of the poem is utterly lucid and simple; the poet tends toward words in their direct meaning: not a single metaphor can be found in the first quatrain³. The only literary trope in the first stanza is the word *штык* [bayonet]. This is a synecdoche (a figure of speech in which a term for a part of something refers to the whole, or the whole is used to refer

² (Блок 1997 3: 185–186).

³ L. Ya. Ginzburg uses the first stanza of this poem to illustrate the method employed by Blok in his mature period. The poet deliberately rejects the metaphoric and the symbolic in favour of the real, «which the reader measures against the real life» (Гинзбург 1997: 263–264).

to a part; in our case the phrase *штык за штыком* [bayonet after bayonet] means «soldier after soldier»). The main characteristic feature of synecdoche as a class of metonymy is the combination within one image of the direct and the figurative meaning: the word *штык* refers to a bayonet as a thing (direct meaning), and by means of that part it refers to a soldier (transferred meaning).

The first stanza describes monotonous, continuous actions. Apart from the use of imperfective verbs, the poet uses a variety of literary devices in order to create the semantics of the monotonous and the continuous (convergence phenomenon).

These are, first of all, the verbal rhetorical strategies per se: the common-language hyperbolic word combination *без конца* [without end], the stylistic scheme of polyptoton and rhetorical repetition of words each time in different cases (*взвод за взводом* [platoon after platoon], *штык за штыком* [bayonet after bayonet], *за вагоном вагон* [carriage after carriage]), as well as image parallelism (the motions of the soldiers are as monotonous as the bleak, dull St. Petersburg drizzle, which forms the background for the events described).

Second, this semantics arises through the use of purely versification devices. The poem does not employ alteration of single and double rhymes; it exclusively uses single rhymes, which make the lines sound similar. Rhythmic devices are employed as well: in the second line, word boundaries coincide with foot boundaries *На войну / уходил / эшелон* [to war / was headed / the troop-train]; in the third line, the word *взвод* [platoon] is bearing a hypermetric stress, which makes the combinations *взвод за взводом* [platoon after platoon] and *штык за штыком* [bayonet after bayonet] rhythmically similar; the third word combination with the polyptoton *за вагоном вагон* [carriage after carriage], which uses the principle of chiasmus, or inverted parallelism, ends with a noun in the Accusative Case, which creates the tone of completeness at the end of the stanza.

Finally, the third point is that punctuation also helps to create the effect described above (the dash in the third line emphasizes the pause after the first foot and puts additional stress on the phrase *без конца* [without end]).

The second stanza is richer, in terms of tropes, than the first one. First of all, the verb *цвели* [bloomed] acquires a metaphorical sense («existed, lived»; each of the feelings and conditions of man's inner world described in the stanza has its own life, and everyone on the troop-train have such «lives» of their own; hence the word *тысячью* [with a thousand]). Second, there are two tropes – the metaphoric epithet *дымные* «reminiscent in their form of clouds of smoke» and the metaphor *в крови* («red, the colour of blood») produces an ominous spectre of the imminent catastrophe.

Soldiers going to the front, who are shown in a broad view («from afar»), are cheerful and enthusiastic: they are shouting and joking, putting new heart into their soldiery spirit; they sing *Варяга* and *Ермака* (metonymic designations of the song commemorating the heroic stoicism of the crew of the Russian protected cruiser «Varyag» and the song about Ermak that starts with the words *Ревела буря, дождь шумел...* [The storm was roaring, the rain was rushing], a shortened and adapted

version of K. F. Ryleev's poem *Смерть Ермака* [Ermak's Death] [Блок 1997: 3, 961]). The polysyndeton (the use of several conjunctions) with the conjunction *и* [and], which can create the impression of the increased number of events (Кухаренко 1988: 38), forms the image of vigorous, spirited activity, the busy stirring of «swarming bees». The final line of the third stanza, however, dramatically changes the perspective and the style of the narration: the scale is altered; the general view transforms into a close-up (a more detailed view), and we see the gesture that expresses the true internal emotional condition experienced by everyone: *тихонько крестилась рука* [the hand quietly made the sign of a cross]. The change in the scale of narration in the text is performed through the use of the synecdoche (*рука* [hand]; it can be interpreted in two ways: a) «numerous hands», i. e. the singular referring to the plural, b) «a human being», i. e. a part instead of the whole). This synecdoche provides a certain momentum: the following stanzas of the poem contain emphasis on close-up details of the picture. *Лист* [leaf], *фонарь* [lantern], *рожок* [bugle], *свисток* [whistle] – all these separate images, which are not a synecdoche in this case (since they do not experience any semantic change), function as harbingers of the coming misery and emerge as a kind of signals expressing the true feelings (*Наполняя тревогой сердца* [Filling the hearts with worry])⁴. The last two lines of the fifth stanza once again return the narration to a general view, and the cheerfully optimistic tone again reappears, this time supported with a hyperbole (*ура без конца* [hurray without end]). Thus, the difference in scale⁵ (significant alteration and opposition of the general and the close-up views) in the text embodies two points of view on the war: the outwardly superficial and the internal respectively. The opposition itself can be classified as an antithesis in a broad sense.

In the fourth and the fifth stanzas, the feeling of distress and anxiety builds up by means of numerous antitheses clustered together. The most striking of those – *под черною тучей веселый горнист* [under the black cloud, a merry bugler] – is also used to contrast the outwardly superficial and the internal perceptions of the war (*веселый горнист* [a merry bugler] represents the external behaviour of a person, while *под черною тучей* [under the black cloud] is yet another sign of nature, portending evil; cf. *дымные тучи в крови* [smoky clouds filled with blood] above). The metonymic

4 The motif of worry and restlessness is among the key ones in Blok's Petersburg lyric poetry. According to V. N. Orlov, «the theme of Petersburg is one of the most important <...> The new, the personal something that Blok added to this topic was this vivid perception of Petersburg as not only the city of dreamlike visions but also of restlessness imbuing its air. «Помнишь ли город тревожный?..» [Do you remember the restless city?] – this is the *first* word about Petersburg appearing in the lyric poetry of young Blok» (Orlov 1984: 250). The poem *Петроградское небо мутилось дождем...*, with its storyline unfolding in St. Petersburg, is a good illustration proving the scholar's observation: the motif of restless worry in this poem comes to the foreground.

5 On the issue concerning the scale of narration in a literary text, *see*, for example, (Чудаков 1992: 8–18).

sense can be clearly seen in the word *веселый* [merry] (*горнист* [a bugler] is called *веселый* [merry] because he is playing a merry tune). It is not at all a coincidence that Blok uses the epithet *веселый* in a poem about the war. Z. N. Gippius describes in her memoirs the cheerful attitude of the poet at the beginning of the war:

Насколько помню – первое «свиданье» наше с Блоком после начала войны – было телефонное. Не хотелось, – да и нельзя было говорить по телефону о войне, и разговор скоро оборвался. Но меня удивил возбужденный голос Блока, одна его фраза: «Ведь война – это прежде всего весело!» Зная Блока, трудно было ожидать, что он отнесется к войне отрицательно; страшило скорее, что он увлечется войной, впадет в тот неумеренный военный жар, в который впали тогда многие из поэтов и писателей. Его «весело» уже смущало... Однако, скажу сразу, этого с Блоком не случилось <...> от «упоения» войной его спасала «своя» любовь к России, даже не любовь, а какая-то жертвенная в нее влюбленность, беспредельная нежность [As far as I remember – our first «encounter» with Blok after the start of the war – was by telephone. We did not feel like talking about the war – and it was also not prudent to talk about the war over the telephone, and the conversation soon broke down. But I was surprised at Blok's excited voice, and also one phrase of his: «After all, the war is first of all a m e r r y thing!» Knowing Blok, it would have been unreasonable to expect that he would form a negative attitude to the war; what I was afraid of rather was that he would be carried away by the war, would slip into that excessive warlike fervour, which many of the poets and writers at the time went into. His «merry» was already disconcerting ... However, I should say right away, that this did not happen to Blok <...> He was saved from the «thrill» of war by «his own» love for Russia, not love even, but some sacrificial infatuation, a boundless fondness] (Гиппиус 1991: 28–29)⁶.

In the same (fourth) stanza, there is the oxymoron *взлетел опадающий лист* [soared upwards a falling leaf] (juxtaposition of contra-directional actions), which just like the antithesis *под черною тучей веселый горнист* [under the black cloud a merry bugler] continues the succession of foreboding signs. The same semantics is emphasized once again in the line *Раскачнулись, фонарь замигал* [swayed, the lantern started blinking]: here the disturbance of peace is depicted through the use of two verbs designating unexpected (*вдруг* [suddenly]) and abrupt actions. Images in the next stanza are of a similar antithetic character: the words and phrases that are

6 When speaking about the perception of the poem *Петроградское небо мутилось дождем...* by the readers, A. Paiman says: «Quite surprisingly for a man who had such a deep and lyrical perception of the war as the beginning of Russia's disaster, Blok at the time became famous as a great patriotic poet due to publishing in Rumanov's *Русское слово* [The Russian Word] a cycle of poems under the general resounding title *На войну* [To war]» (Пайман 2005: 167).

directly opposed and contrasted include *военная слава* [military glory] and *тревога* [worry] (lines 17 and 18); *громыханье колес и охрипший свисток* [the rumbling of wheels and the hoarse whistle] and *ура без конца* [hurray without end] (lines 19 and 20). Inversion in lines 19 and 20, which describe the contrasted sounds, reveals the semantics of chaos: *Громыханье колес и охрипший свисток / Заглушило ура без конца* [The rumbling of wheels and the hoarse whistle / Were muffled by a hurray without end]. The linear perception of the text makes it difficult to distinguish right away between the actor and the object of the action.

The stress on details of the close-up view and on actions performed creates the effect of «animation»: one gets a feeling that objects (*лист* [leaf], *фонарь* [lantern], *рожок* [bugle], *свисток* [whistle]) act of their own accord, by themselves⁷. While in the fourth stanza (the list *взлетел* [soared upwards]; the lantern *замигал* [started blinking]) this still remains just a vague feeling, the rhetorical devices used in the fifth stanza give all the reasons to regard this interpretation as correct: here the poem uses metaphors based on personification (the bugle *заплакал* [cried], *охрипший* [hoarse] whistle). These metaphors, however, do not overshadow another important rhetorical strategy used in the poem – the metonymic one. The fourth and fifth stanzas use two «musical» metonymies: *сигнал* [the signal] (the bugler played a tune that served as a signal for departure) and *славой* [glory] (the tune played by the bugle is logically associated with military glory).

The sixth stanza is the transition from the first part of the poem, describing the actual situation – departure of soldiers headed to the frontline and foreboding of the imminent disaster, to the second part, containing the author's explicit characterization of the war as a terrible destructive force. Lines 21 and 22 are still very evidently connected with the previous fragment: the last carriages of the troop-train pass out of sight (here a synecdoche is used – *буфера* [buffers]; it is accentuated with a hyperbaton: *Уж последние скрылись во мгле буфера* [Already the last buffers disappeared in the mist] and the sounds spontaneously following each other are dying out (*сошла* [descended] is a linguistic metaphor⁸). The middle of the sixth stanza sees the change of the chronotope, a new subject appears (*мы* [we]), and the story subsequently is narrated from «we» perspective. *К нам* [to us], i. e. to those who stayed behind in Petrograd, those who did not go to war but are contemplating it from without, from the outside. On first reading it appears that the line *А с дождливых полей все несло к нам ура* [But from the rainy fields the hurray still was floating to us] is in some way a repetition of *ура без конца* [hurray without end] from the preceding stanza; the meaning of these two *ура*, however, is fundamentally different: in the first case, this is a real, loud *ура*, shouted

7 When interpreting the poem *Петроградское небо мутилось дождем...*, V. N. Knyazhnin wrote: «... the poem is more about Russia than the war, or about the attitude to war, but as about something spontaneous, not depending on our will» (Блок 1997 3: 960).

8 СОЙТІ .. 2. *перен.* ... Наступить, появиться (книжн. поэт.). *Ночь сошла на землю* (Словарь Ушакова 4: 362).

by a thousand soldiers' voices; in the second case, the conceptual content of the *ура* is much broader: this is a symbolic echo of the war (it is not easy to determine its exact meaning: on one hand, this could be a memory of the real *ура*, imprinted on the memory of the person seeing off the train and now ringing in his mind; on the other hand, this could mean the triumphant reports from the front in the first days of the war). The meaning of the word *пора* [it's time] is even vaguer and richer in symbolism. S. M. Gorodetsky in his *Воспоминания об Александре Блоке* [Memories about Alexander Blok] (1922) wrote:

У него все-таки хватило силы противостоять шовинистическому угару, охватившему русское общество в 1914 году. «Ура» прозвучало для него как «пора» [He none the less had enough strength to counter the jingoistic frenzy that seized the Russian society in 1914. «Hurray» for him sounded like «it's time»] (Городецкий 1980: 340; *quoted after* Блок 1997 3: 960)⁹.

V. Ryndziun in his article entitled «Сегодня» и «вчера» в русской поэзии [«Today» and «yesterday» in Russian poetry] (Priazovsky Region, Rostov-on-Don, 1916, July 3), when trying to interpret *пора* [it's time], wrote the following:

Пора – недаром курсивом обозначил это слово Блок: в том мощном и трагичном, кровавом и обещающем, что дала война, звучит призыв – пора измениться, встать на дорогу возрождения [*It's time* – it is no coincidence that Blok put this word in italics: whatever powerful and tragic, bloody and promising the war has brought, in there is a call – to change, to start on the road of renewal] (Блок 1997 3: 961).

As can be seen, the vagueness and simultaneous richness of potential meanings of the text are created by means of ellipsis – the fact that the poet omits, unlike his exegete, the necessary infinitive after the word *пора*.

In the next stanza, the feeling of vagueness and elusiveness of meaning deepens further. On the other hand, the closer we are to the end of the poem, the stronger the emotional intensity: line 25 starts with an emotionally charged double negation (*Нет, нам не было грустно, нам не было жаль* [No, we were not sad, we were not sorry]); the double negation is further enhanced with a hypermetric stress, a palilogy and syntactic parallelism. The symbolic conceptual perspective can be found in the image of the rainy far away (*дождливую даль*). The metonymic epithet *дождливый* [rainy] acquires symbolic meanings: this can be recognised by comparing the semantics of the phrase *дождливую даль* [rainy far away] and

⁹ In this connection, interesting material can be found in the draft version of the poem, where we see the following lines which Blok later discarded: *И теперь нашей силе не видно конца / Как предела нет нашим краям, / И твердят о победе стальные сердца, / Приученные к долгим скорбям* [And now can be seen no end to our force / Like there is no limit to our lands / And speak repeatedly about victory the steel hearts / Which are used to long dolefuls] (Блок 1997 3: 543).

the meaning of words with the same root used earlier in a more concrete sense: *Петроградское небо мутилось дождем* [The Petrograd sky was turbid with **rain**]; *А с дождливых полей всё несло к нам ура* [But from the **rainy** fields the hurra still was floating to us] (Petrograd's rainy weather, as if moving away, following the troop-train, becomes a symbol of war). One of the most complex symbolic images of the poem is *сталь* [steel]. The epithets *ясная, твердая, верная* [clear, hard, reliable], arranged in the order of increasing importance (climax) and placed after the pronoun *это* [this], the semantics of which is devoid of definitude, create the symbolic polysemy of the images of war and warriors¹⁰. The string of "indefinite" images is completed with a rhetorical question, also lacking definitude (*И нужна ли им наша печаль?* [And does it need our sadness?]), juxtaposing the passive observer and the spontaneous, powerful might of war¹¹.

The eighth – final – stanza of the poem is to a great extent based on a contrast with regard to the preceding one. First of all, it contains a direct controversy: the words *жалость* [pity] and *грусть* [sadness] unequivocally let the reader understand that these feelings are indeed present (compare with the preceding: *нам не было грустно, нам не было жаль* [we were not sad, we were not sorry]). It turns out, however, that pity and sadness are nothing in comparison with the real sounds and scenes of war. The feelings of the observer and the reality in the poem are contrasted at the rhythmic level: the word combination *эта жалость* [this pity] and the word *грусть* [sadness] are separated with a dash (a pause) from the second part of lines 29 and 31; besides, the word *грусть* is bearing a hypermetric stress. The verbs *заглушает* [muffled] and *застилает* [clouded] combine the direct and the figurative meanings (*заглушает жалость* [pity is muffled] is a linguistic metaphor¹²; *заглушает пожар, гром, топот* [muffled by fire, boom, thud] is a direct meaning; *застилает грусть* [sadness is clouded] is a metaphor; *застилает отравленный пар* [clouded by poisonous vapour] is a direct meaning). The horrible realities of war are made even more pronounced by mean of alliteration (*заглушает пожар, гром орудий, топот коней, отравленный пар ... кровавых*). The author's final characterization of war as absolute evil is formed in the last two lines of the poem. The metonymic epithet *кровавых* [bloody], by

10 The draft version of the poem has a different sequence of epithets: *ясная, верная, твердая* [clear, reliable, hard]. An even earlier variant reads: *Эта – чистая, верная, весе<лая?>* [This – clean, reliable, merry] (Блок 1997 3: 542). On the indefiniteness typical of Blok's lyric poetry in general (including lexical and syntactic means of creating elusiveness of meaning) see, for instance, (Соколова 1980: 161–214).

11 In M. Levidov's article entitled *Бессильные* [The Powerless] and published in the *Жемчужина* newspaper [The Pearl] (1914, No 7, Nov. 24) as a response to the first publication of Blok's poem, the seventh stanza is interpreted in the following way: «Here there is no regret, no decision, no appeal; here there is only a reflection born in the soul of a great poet every time when the waves of events distant from him sweep by» (Блок 1997 3: 961).

12 ЗАГЛУШИТЬ .. 2. *перен.* Сделать неощутимым (книжн.). 3. *неприятный запах.* 3. *боль.* 3. *печальные предчувствия.* Пшкн. (Словарь Ушакова 1: 912).

its very concreteness, is opposed to the metaphor from the second stanza *в крови* [in blood] (now referring not to an abstract foreboding but to quite real hundreds of thousands killed during the Battle of Galicia, whose corpses are rotting on Galician fields). This image is joined with another, no less naturalistic and ghastly, – the image of poisonous vapour, which at the presentational level can be interpreted as post-mortem poison. V. N. Knyazhnin, when speaking about Blok's perception of the war, wrote:

Отношение его к войне представляется моему сознанию как отношение довольно сложное и с течением времени изменявшееся [His attitude to the war appears to my mind as an attitude rather complicated and changing with the course of time] (Knyazhnin 1922: 115; *quoted after* Blok 1997 3: 960).

Blok's work on the text of the poem shows these changes. Thus, for example, the eighth stanza in the draft version sounded more «detached»: *Сердце издали слышит шумящий пожар, / Гром орудий и топот коней, / Грудь вдыхает зловонный, отравленный пар / С Галицийских кровавых полей* [The heart from afar hears the roaring fire / The boom of the cannons and the thud of hooves / The chest is breathing in the fetid, poisonous vapour / From the bloody Galician fields] (Блок 1997 3: 542); it was followed by «jingoistic» lines, which were later rejected by the poet, *see* note 9. There is no longer any *издали* [from afar] in the published version: the perspective of the external observer gives place to the internal perspective from inside, right from the horrible reality of war – a perspective that makes it possible to come close to the truth. The drafts of the poem *Петроградское небо мутилось дождем...* had a different ending: the texts culminated in reflections on the idea that the main threat for Russia comes from the East, and not from the West¹³. One of the drafts has the following lines: *Разве тяжким германская тяжесть страшна? / Тем, чья жизнь тяжела и страшна, / Восходящего солнца страшной тишина – / Легкий хмель золотого вина* [Is the German burden hard for the burdened? / For those whose life is burdensome and terrible, / The silence of the rising sun is more frightening – / The light headiness of the golden wine] (Блок 1997 3: 544). Abandoning the abstract «historiosophic» theme of the threat from the East in the final text of his poem, the poet got the opportunity to emphasize the perils of the real war rather than a hypothetical one (this current war rather than anything else turns out to be *frightening*).

It is hard to define conclusively the dominant rhetorical device used in the poem *Петроградское небо мутилось дождем...* On one hand, it employs a good number of metaphors. On the other hand, no less important (if not more important) role in the text is given to metonymy and synecdoche¹⁴: these are the tropes that

13 The concept of the «Yellow Peril», dating back to V. Solovyev's historiosophy, was a kind of «truism» for the Russian poetry of the 20th century. On that, *see*, for instance, (Пчелинцева 2003: 372–377).

14 Cf. an interesting comparison of views on Blok's poetics held by V. M. Zhirmunsky (in the

form the story line: they create the «thingness» of the image system, «the poetics of realities» (Мицц 1999: 350), and establish the difference of scale as the primary composition principle of the text as well as attention to details, connected with it¹⁵. Besides, words with symbolic undertones are also of high importance for the mechanisms used to create meanings in the poem. These include *ура* [hurray], *пора* [it's time], *сталь* [steel], and other words from the classical stock of Blok's symbolic allusions (*мгла, даль, закат* [mist, far away, sunset], etc.)¹⁶ Among the figures of speech one should first of all mention the antithesis, which appears at different levels of the text (compositional, thematic, verbal) creating a controversial image of the war. Finally, one of the main principles of the poem's verbal composition is a special «echo» effect – repetition (for the most part, across the stanzas) of certain key words and roots, performing the leitmotiv function: *без конца* [without end] (line 3) – *без конца* [without end] (line 20), *наполнял* [filled] (line 4) – *наполняя* [filling] (line 18), *тревоги* [worries] (line 6) – *тревогой* [with worry] (line 18), *ура* (hurray 11) – *ура* [hurray] (line 20) – *ура* [hurray] (line 23), *заглушило* [muffled] (line 20) – *заглушает* [muffles] (line 29), *грустно* [sad] (line 25) – *грусть* [sadness] (line 31), *жаль* [sorry] (line 25) – *жалость* [pity] (line 29), *дождем* [with rain] (line 1) – *дождливых* [rainy] (line 23) – *дождливую* [rainy] (line 26), *дали* [distance] (line 7) – *даль* [far away] (line 26), *тучи* [clouds] (line 8) – *тучей* [cloud] (line 15), *в крови* [with blood] (line 8) – *кровавых* [bloody] (line 32), *громыханье* [rumbling] (line 19) – *гром* [boom] (line 30), *полей* [fields] (line 23) – *полей* [fields] (line 32)¹⁷. All eight stanzas of the poem are interconnected with such echoing. It is important that in each particular case the semantic overtones of repeated and related words are different (cf. the examples

article entitled *Поэзия Александра Блока* [Poetry of Alexander Blok], 1921) and Yu. N. Tynyayov (in the article entitled *Блок*, 1921), provided by L. Ya. Ginzburg: «V. M. Zhirmunsky calls Blok the *poet of the metaphor*. “He prefers”, Tynyayov writes, “traditional, even dead metaphors” <...> The two contradictory characterizations are quite legitimate: they can be explained by Blok's stylistic versatility. Yu. N. Tynyayov had in mind the romancing, the “gypsy”, and, in general, the lyrical and romantic traditions used by Blok. V. M. Zhirmunsky based his analysis primarily on the “snow” cycles of the second book, where the individualistic mind reveals itself with utmost intensity» (Гинзбург 1997: 259–260). The poem discussed in this paper belongs rather to the lyrical-romantic line of Blok's lyric poetry.

15 L. Ya. Ginzburg writes: «In the poem *Петроградское небо мутилось дождем...*, the tension is concentrated in the prosaicisms. Indeed, no poetic formulas can say the things that are said here about the war, about courage and about the “pain of separation” <...> Blok here needs the reality of things, gestures, so that the image would acquire the reality of life which these people live and to which many of them will never return» (Гинзбург 1997: 284).

16 On Blok's symbolic «vocabulary», see, for example, (Жирмунский 2001: 324). Cf. also such typical features of Blok's mature period, described by Z. G. Mints, as «presence in it of a considerable “conservative” layer of imagery», «a vivid rethinking of the old symbolism [i. e. the symbolism of the early period – E. M.]», «“being true to oneself”» together with «the incessant search for new “ways”» (Мицц 1999: 334).

17 On various kinds of word repetition which are important in Blok's lyric poetry and their function see (Кожин 1980: 56–88).

with the shift of meaning found in the words *ура* [hurray], *дождь* [rain] – *дождливую* [rainy], *кровавых* [bloody]).

In conclusion, let us point out the connection between the metrical and strophic structure of the text and its semantics. The poem uses a stanza with multimeter anapaest (An 4343) and single rhymes¹⁸. This metrical and strophic model represents one stanza of the Russian ballad, first used by V. A. Zhukovsky in his poem *Замок Смальгольм* [Smailhome Castle] (1822), a translation of W. Scott's ballad *The Eve of St John* (Гаспаров 2002: 127). The ending of Blok's poem (*С Галицийских кровавых полей* [From the bloody Galician fields]) contains a reminiscence from Zhukovsky's text «...англичанин бежит / С Анкрамморских кровавых полей» [...the Englishman is running / From the bloody fields of Ancram Moor] (Блок 1997 3: 961). This cross-reference with Zhukovsky's poem¹⁹ makes it possible to speak about the influence of the romantic ballad tradition on Blok, finding its manifestation in such features of Blok's poetics found in this text as the pronounced epic (narrative) component as well as the presence of some ballad themes and motifs: the heroic perception of the war, on one hand; the sombre tone, evil forebodings, the tragic element, the motif of worry, on the other hand. It seems highly significant that the poet, who created the text during the popular surge of jingoistic sentiment and himself being somewhat inclined towards a romantic perception of the war that had just started, even though overcoming such sentiment and in the end expressing «the deepest heartfelt grief» (Орлов 1984: 341) for those who were destined to die on the frontline, chose for his only direct response to the events of WWI (Венгров 1963: 319; Орлов 1984: 341) the form of the ballad verse²⁰.

Перевод с русского С. Шиловой

18 It should be mentioned here that stanzas 6 and 7, between which the conventional border of the two parts of the poem is drawn, have no rhyme alteration.

19 In his autobiography (1915) Blok calls A. V. Zhukovsky his «first inspiration» (Блок 1980: 536).

20 Let us mention, however, that Blok's use of An 4343 should not be reduced to the ballad tradition only. According to M. L. Gasparov, the semantic range of this meter is quite broad: «4–3 foot anapaest – <...> a variant of evening out <...> of a 4–3 accented European accentual verse into an even, triple foot meter. The semantics is the same as <with a 4–3 foot amphibrach. – E. M.>, romantic and pathetic; realism rarely attempted it. Nekrasov had satires written with an even triple foot anapaest, but not with the uneven 4-3 foot one. At the origins of this tradition we find Zhukovsky's version of W. Scott's ballad; <...> at the midpoint, there is a transition from the ballad to the song – Navrotsky's *Есть на Волге утес* [There is a cliff on the Volga]; then come the purely lyrical variations from Nadson's civil pathos <...> to romance-like gentleness of K. R.» (Гаспаров 2012: 390). Among the examples of An 4343 given by the scholar, we find not only Zhukovsky's and Navrotsky's poems mentioned above but also *Растворил я окно – стало грустно невмочь...* [I opened the window; I felt intolerably sad] by K. R., *Друг мой, брат мой, усталый, страдающий брат...* [My friend, my brother, a tired, suffering brother] by S. Ya. Nadson, *За гремящую доблесть грядущих веков...* [For the rattling valour of the coming ages] by O. E. Mandelstam, and *Не венчал мою голову траурный лавр...* [The mournful laurel did not crown my head] by A. A. Blok – a poem that is in no way connected with the ballad tradition (Гаспаров 2012: 390–391).

References

- Блок 1980 – *Блок А. А.* Избранные произведения. Л., 1980.
- Блок 1997 3 – *Блок А. А.* Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 3: Стихотворения. Кн. 3: (1907–1916) / отв. ред. тома Ю. К. Герасимов. М., 1997.
- Венгров 1963 – *Венгров Н.* Путь Александра Блока. М., 1963.
- Гаспаров 2002 – *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха. М., 2002.
- Гаспаров 2012 – *Гаспаров М. Л.* Метр и смысл: Об одном из механизмов культурной памяти. М., 2012.
- Гинзбург 1997 – *Гинзбург Л.* О лирике. М., 1997.
- Гиппиус 1991 – *Гиппиус З. Н.* Мой лунный друг: О Блоке // Гиппиус З. Н. Живые лица. Л., 1991. С. 5–42.
- Городецкий 1980 – *Городецкий С. М.* Воспоминания об Александре Блоке // Александр Блок в воспоминаниях современников / сост., подг. текста В. Орлова. М., 1980. Т. 1. С. 325–342.
- Жирмунский 2001 – *Жирмунский В. М.* Поэзия Александра Блока // Жирмунский В. М. Поэтика русской поэзии. СПб., 2001. С. 282–350.
- Княжнин 1922 – *Княжнин В. Н.* Александр Александрович Блок. Пг., 1922.
- Кожин 1980 – *Кожин А. Н.* Лексический повтор в стихотворных текстах А. Блока // Образное слово А. Блока. М., 1980. С. 56–88.
- Кухаренко 1988 – *Кухаренко В. А.* Интерпретация текста. Л., 1988.
- Максимов 1981 – *Максимов Д. Е.* Идея пути в поэтическом мире Ал. Блока // Максимов Д. Е. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1981. С. 6–143.
- Минц 1999 – *Минц З. Г.* Символ у Александра Блока // Минц З. Г. Поэтика Александра Блока. СПб., 1999. С. 334–361.
- Орлов 1984 – *Орлов В. Н.* Поэт и город: Александр Блок и Петербург // Орлов В. Н. «Здравствуйте, Александр Блок». Л., 1984. С. 216–418.
- Пайман 2005 – *Пайман А.* Ангел и камень: Жизнь Александра Блока: в 2 кн. Кн. 2. М., 2005.
- Пчелинцева 2003 – *Пчелинцева К. Ф.* Отражение идей Вл. Соловьева в русской поэзии начала XX века // Минувшее и непреходящее в жизни и творчестве В. С. Соловьева: материалы международной конференции 14–15 февраля 2003 г. СПб., 2003 (Серия «Symposium». Вып. 32). С. 372–377.
- Словарь Ушакова 1 ... 4 – Толковый словарь русского языка: в 4 т. / под ред. Д. Н. Ушакова. Т. 1. М.; Л., 1935; Т. 2. 1938; Т. 3. 1939; Т. 4. 1940.
- Соколова 1980 – *Соколова Л. А.* Неопределенно-субъектные предложения в русском языке и поэтике Блока // Образное слово А. Блока. М., 1980. С. 161–214.
- Чудаков 1992 – *Чудаков А. П.* Слово – вещь – мир: От Пушкина до Толстого. М., 1992.

Об источниках трактата Леонида Липавского «Теория слов»

Ю. М. Валиева (Санкт-Петербург)

В статье содержится источниковедческий и реальный комментарий к основным положениям «Теории слов» Леонида Липавского¹.

Трактат «Теория слов», известный по авторизованной машинописи (ОР РНБ), датированной 1935 г.², состоит из следующих разделов: «Состав слов», «История значений», «Вероятность значений», «О языкознании», «Список Р»³, «Заметки о словах». Первые попытки интерпретации этого текста были во многом опосредованы комментариями Я. С. Друскина:

Л. С. Липавский был философ, особенно его интересовала философская антропология. Лет пять или шесть он занимался лингвистикой. Лингвистики он почти не знал, но создал новую лингвистическую систему, которую назвал «Теория слов» (Друскин 2000: 59).

Попытки рассмотреть трактат Липавского в контексте современных лингвистических учений, соотнести с имеющимися понятийными и терминологическими системами не принесли ожидаемых плодов. Татьяна Цивьян в статье «Происхождение и устройство языка по Леониду Липавскому» отказывается от трактовки его идей: «Это как бы *мнимая лингвистика*, квазилингвистический дискурс» (Цивьян 2001: 238) – и прочитывает трактат как художественный текст:

«Теория слов» Липавского представляет собой высокий образец художественного текста. Это уже характеристика эпохи: научный трактат, метаописание выходит за пределы своей «технической» функции и становится сильным выразительным средством для создания литературного произведения» (Цивьян 2001: 243).

В связи с этим заслуживает внимания вопрос о том, какое языковедческое образование получил Липавский. Был ли он в этой области самоучкой? Период его школьного обучения – в Реальном училище В. П. Кузминой, в Ларинской гимназии, затем, с 1917 г. по 1920 г., в 10-й Трудовой школе имени

1 Впервые выдержки из трактата были приведены Ж.-Ф. Жаккарром в работе «Даниил Хармс и конец русского авангарда» (Jaccard 1991; Жаккар 1995), полностью текст издан В. Сажиным (Липавский 2000). О публикации текста в самиздате мы сведениями не обладаем.

2 Замысел трактата возник, скорее всего, не позднее 1933 г. См.: (Валиева 2016).

3 Комментарий к этому разделу «Теории слов» см.: (Валиева 2016).

Л. Д. Лентовской – освещен достаточно подробно (Дмитренко, Сажин 2000: 10–12, 17–19, 22), детали же его дальнейшего обучения требуют уточнения. Приведем некоторые дополнительные данные по материалам ЦГАЛИ СПб и ЦГА СПб.

По окончании школы Липавский учится на философском отделении факультета общественных наук Петроградского университета (зачислен в студенты 28 июня 1920 г.). Среди прослушанных им лингвистических курсов: латинский язык («уд<овлетворительно>»), немецкий язык («зачет»), введение в языкознание («в<есьма?> уд<овлетворительно>»). Из предметов восточного цикла: история китайской философии («уд<овлетворительно>»), введение в индийскую философию («в<есьма?> уд<овлетворительно>»)⁴.

Вместе с Я. Друскиным Липавский занимался в семинаре под руководством Н. Лосского⁵. В 1921 г. философа отстраняют от преподавания, а в ноябре 1922 г. высылают из России. Возможно, в связи с этим, во избежание неприятностей в университете, осенью 1922 г. Липавский становится студентом Петроградского института живых восточных языков (ПИЖВЯ). (Заметим, что выпускное свидетельство Петроградского университета о выполнении всех требований «индивидуального плана» Общественно-педагогического отделения Липавский получил только в феврале 1923 г.).

Из материалов, хранящихся в Центральном государственном архиве Санкт-Петербурга (ЦГА СПб.) следует, что в 1922–1923 учебном году Липавский учился в ПИЖВЯ на «индийском разряде»⁶. Он был зачислен слушателем 1 курса с 18 сентября 1922 г.⁷ («17 лет, мещанин, образование среднее»), с 1 октября определен на государственную стипендию⁸, которая составляла в месяц 30 миллионов рублей и паек в 1,5 пуда муки⁹.

Согласно «Обзору преподаваемых предметов», в 1922–1923 учебном году занятия по индийскому разряду включали: «Начальный курс санскритского языка» (6 часов в неделю), курс вел индолог Алексей Петрович Баранников¹⁰, увлеченный на тот момент этнографической работой по

4 ЦГА СПб. Ф. 7240. Оп. 4. Ед. хр. 914. Л. 3–3 об.

5 См. об этом также: (Мейлах 1993: 14).

6 Его имя значится в списке слушателей 1 курса индийского разряда, сдавших репетиции с 15 сентября 1922 г. по 1 февраля 1923 г. (ЦГАЛИ СПб. Ф. 7222. Оп. 4. Ед. хр. 12. Л. 4).

7 ЦГА СПб. Ф. 7222. Оп. 3. Ед. хр. 3. Л. 18.

8 Там же. Л. 18 об.

9 ЦГА СПб. Ф. 7222. Оп. 3, Ед. хр. 1. Л. 24 об. Размер стипендии указан до деноминации 1922–1924 гг.

10 А. П. Баранников (1890–1952) преподавал в Петроградском институте живых восточных языков в 1921–1936 гг. С 1922 г. до конца жизни – профессор, заведующий кафедрой индийской филологии восточного ф-та ЛГУ. В 1923 г. был участником экспедиции в Забайкалье и Иркутскую область, собирал материал по буддийским дацанам бурятов по заданию Этнографического отдела Русского музея, где состоял тогда помощником хранителя секции буддизма. В 1925–1928 гг. возглавлял эту секцию. Участвовал в разборе коллекции Э. Э. Ухтомского при передачи ее в музей.

изучению буддизма; «Начальный курс хинди» (2 часа в неделю), курс вел Михаил Израилевич Тубянский, знаток бенгальской литературы (в его переводе и под его редакцией выходили произведения Рабиндраната Тагора¹¹), он же вел семинарий по индологии. Практические занятия по языку у первого курса проходили совместно с третьим курсом, на котором изучались тексты «Калидасы», «Nala», «Законов Ману», прозаическая повествовательная литература на санскрите, современная бенгальская литература. Обучение бенгальскому языку шло по составленному Тубянским и изданному в Институте литографским способом сборнику «Образцы бенгальской литературы» (1922), в состав которого были включены наряду с образцами публицистической прозы XIX–XX вв., научные тексты по истории, грамматике, поэтике, естествознанию, а также фрагменты, представляющие философию (учение школ чарваков и веданты). Занятия по «живым» языкам вел и Дауд Али Датт¹². Совместно с Тубянским им была составлена для студентов «Справочная книга по Индии». Лекции по «Основам индийской культуры» читал академик Сергей Федорович Ольденбург.

Леонид Липавский был слушателем Института один учебный год (полный курс составлял три года). Знакомство с санскритской литературой не прошло для него бесследно и, возможно, сказалось на авторском замысле «Разговоров»¹³ и философских трактатов, их жанровой специфике и структуре. Сам Липавский упоминает о близкой ему индийской (ведической) системе различать «запись» и «разговор»:

У индусов этому делению соответствовало в сочинениях суть и комментарий. Первое – открытие, то, что увидел этот человек и мог сказать только он. Второе – следствие, разъяснения и приложения, они могут со временем меняться (Липавский 2005б: 360).

Интересно, что именно через данное противопоставление Липавский выносит свое суждение о Хлебникове:

Он первый почувствовал то, что лучше всего назвать волновым строением мира. Он открыл нашу эру, как, может быть, Винчи предыдущую. *И даже своими стихами пожертвовал он для этого, сделав их только комментарием к открытию* (курсив наш. – Ю. В.) (Липавский 2005б: 325).

Полагаем, что это высказывание значимо для понимания того диалога с Хлебниковым, с которого начинается «Теория слов». Первый параграф, «Согласные – семена слов» (раздел «Состав слов»), вводит исходное для

11 См. о нем: (Люди и судьбы 2003: 378–379).

12 Дауд Али Датт работал в ПИЖВЯ с 1922 г., преподавал бенгальский язык.

13 Заметим, что из круга чинарей в начале 1930-х гг. буддийской философией и индийской логикой интересуется Я. С. Друскин.

концепции Липавского утверждение о том, что «теория слов считает согласные теми семенами, из которых выросли первые слова языка» (Липавский 2005а: 211), содержащее отсылку к статье Велимира Хлебникова «Наша основа» (1919):

Заумный язык исходит из двух предпосылок:

1. Первая согласная простого слова управляет всем словом – приказывает остальным.
2. Слова, начатые одной и той же согласной, объединяются одним и тем же понятием и как бы летят с разных сторон в одну и ту же точку рассудка (Хлебников 1933: 235–236).

А также:

...всё это разнообразие листвы, стволов, веток создано горстью почти неотличимых друг от друга зерен. Весь лес в будущем – поместится у вас в ладони. Словотворчество учит, что все разнообразие слова исходит от основных звуков азбуки, заменяющих семена слова. Из этих исходных точек строится слово, и новый сеятель языков может просто наполнить ладонь 28 звуками азбуки, зернами языка. Если у вас есть водород и кислород, вы можете заполнить водой сухое дно моря и пустые русла рек.

Вся полнота языка должна быть разложена на основные единицы «азбучных истин», и тогда для звуковеществ может быть построено что-то вроде закона Менделеева или закона Мозелея – последней вершины химической мысли (Хлебников 1933: 228).

Используя хлебниковское сравнение звуков азбуки с семенами, Липавский следует и заветам Велимира, но выбирает для себя не роль «нового сеятеля языков», а – создателя общего закона формирования языка, при этом метафора «семена слов» реализуется у Липавского в буквальном своем значении и становится ключом для выбора метода анализа языковых фактов. За основу своей «теории слов», как мы полагаем, Липавский берет идеи Николая Вавилова о наследственной изменчивости растений и географических центрах происхождения видов («Закон гомологических рядов в наследственной изменчивости» (1920; 1935), «Центры происхождения культурных растений» (1926):

Л. Л.: <...> Сейчас, однако, уже открываются такие законы, *теория параллельных рядов, проверенная на злаках. Параллельные ряды – это есть и в языке* (курсив наш. – Ю. В.)» (Липавский 2005б: 344).

«Закон гомологических рядов» был впервые изложен Вавиловым в 1920 г. на 3-м Всероссийском Саратовском съезде. В год, обозначенный Липавским временем написания трактата, работа Н. Вавилова была издана в дополненном виде (Вавилов 1935), как следовало из аннотации: для широкого круга

«агрономов, естественников, студентов с.-х. ВУЗов и университетов, биологов».

Поясняя свою концепцию, Вавилов указывал:

...при изучении культурных растений нам пришлось столкнуться с поразительными параллелизмами, до деталей включительно. Факты показали наличие в природе в сохранном виде большого числа звеньев, в особенности в условиях культуры. <...> Самое название «гомологические ряды» подразумевало обусловленность их генетическим родством <...> Закон гомологических рядов помог привести в порядок, в систему многообразие культурных и диких форм, выработавшихся в процессе эволюции (Вавилов 1935: 45–46).

Липавский применяет и сам принцип систематизации, и введенную Вавиловым терминологию к анализу происхождения и исторического развития слов (языковых фактов) русского языка, составляет «таблицу исходных слов», которые именуется «словами первого поколения», выделяет в структуре слова «родовой элемент» («семя слова»), передающийся по наследству:

Из параграфа «Таблица исходных слов»:

Все слова, произошедшие от одного и того же исконного слова, будем называть словами одного рода. Всех родов будет столько же, сколько теоретически возможных исконных слов, – 120. Но так как не все эти слова произносимы в действительности и не все из них использованы в языке, то родов будет меньше: примерно сто <...> сто родоначальников дали жизнь бесчисленному ныне населению языка (Липавский 2005а: 214).

Из параграфа «Родовой элемент»:

Семя слова неуничтожимо и присутствует во всех словах своего рода; поэтому мы можем назвать его родовым элементом слова <...> Слова хранят в себе свою историю; каждое слово хранит, точно тщательно запеленав, свою изначальную древность; слова передают друг другу при рождении свой родовой элемент как *наследственный признак* (курсив наш. – Ю. В.) (Липавский 2005а: 214).

Приведем и рассуждения Липавского о механизме образования синонимов в разделе «Вероятность значений»:

Синонимичность будет *гомологичной* (курсив наш. – Ю. В.), когда равнозначные слова образовались по одним и тем же смысловым линиям (Липавский 2005а: 246).

Рассматривая вопрос о том, почему у одних слов много синонимов, а у других мало, автор «Теории слов» говорит о «точках скопления слов» (в одноименном параграфе), отсылая тем самым к вавиловскому понятию центров

происхождения растений и методу их определения по концентрации сортового разнообразия растения:

Эти точки скопления слов можно также назвать точками наибольшей рождаемости слов: тут, вокруг этих понятий, всего легче рождаются слова, всего больше их возникло (Липавский 2005а: 248).

Среди публикаций Н. Вавилова начала 1920-х гг., знакомящих с разработанным и апробированным им дифференциальным ботаническим методом определения географических центров формообразования культурных растений на основе морфологических и физиологических наследственных различий, отметим статью в журнале Всероссийской научной ассоциации востоковедения «Новый Восток» по материалам его экспедиций в Персию, Туркестан, Монголию и изучения вашингтонских коллекций растений Азии и Африки. Объясняя значимость вопросов «о том, откуда пришло данное растение, как оно вошло в культуру, где его начальная родина» (Вавилов 1924: 291), Вавилов писал:

Выяснение центров формообразования и происхождения культурных растений позволяет подойти объективно к некоторым культурно-историческим проблемам, к установлению основных очагов человеческой культуры (Вавилов 1924: 304).

Однако методы биологической науки являются не единственными в аргументации Липавского. Его определение словообразовательного механизма как процесса обмена общим языковым элементом ведут также к исследованиям мифологической школы:

...одно из семян слов становится смыслоутверждающей частицей, как бы всеобщей печатью языка, которая прикладывается ко всем остальным семенам слов и, становясь вторым их слогом, свидетельствует об их зачислении в настоящие слова (Липавский 2005а: 213).

По всей видимости, еще одним источником для Липавского стали «Исторические очерки русской народной словесности и искусства» Федора Буслаева, в том числе статья «Эпическая поэзия», в которой вопрос о происхождении поэзии рассматривается через сопоставительное исследование истории слов со значением «речь», «говорение» и мифологических представлений о слове в эпосе индоевропейцев. Говоря о соединении в семантике *слова* комплекса понятий, связанных с миропорядком, духовными основами жизни народа, Буслаев демонстрировал историческую связь в русском языке слов «говорить» – «думать» – «делать» – «судить» – «лечить» – «знать» – «управлять» и приводил в качестве одного из примеров сохранившуюся в языке частицу <у> *de* (в старину *дей*) – остаток глагола *деяти* в значении ‘говорить’:

Так как с понятием дела постоянно соединяется мысль о его качестве, то есть дело правое или неправое, то весьма естественно правда могла получить смысл дела, и править – делать, поэтому в старинном языке часто встречаем вместо делать править (Буслаев 2006: 8).

Липавский предлагает свой вариант генеалогии русского языка, называя словом-прародителем глагол «БЫТИ», а передаваемой из поколения в поколения «печатью языка» («семенем» слова) «суффикс инфинитива в славянских языках» «ТИ».

Пояснение данной гипотезы дается в параграфе «Неопределенное наклонение»:

Неопределенное наклонение – это остаток той стадии, когда слова означают стихии, т. е. процессы, рассматривавшиеся как нечто существующее самостоятельно, субстрат-процесс (Липавский 2005а: 230).

Та же мысль звучит в «Разговорах»:

Слова обозначают основное – стихии; лишь потом они становятся названиями предметов, действий, свойств. Неопределенное наклонение и есть название стихии, а не действия (Липавский 2005б: 382).

Некоторые идеи, изложенные в «Теории слов», нашли продолжение в публикациях Липавского для детей. Заметим, что Липавский первым из круга обэриутов-чинарей начинает работать в официальной литературе (под псевдонимом Л. С. Савельев). Именно благодаря его рекомендации, по словам И. Бахтерева, на обэриутов обратили внимание редакторы Детгиза. В детской литературе его привлекает научно-популярное направление (в рамках данной статьи стоит упомянуть подготовленную книгу по истории естествознания «Следы на камне: История земли и жизни на ней (по произведению В.-М. Рида)»).

В довоенные годы Липавский работал над книгой «Человек», две главы из которой были посмертно опубликованы в журнале «Костер» (1945. № 10; 1946. № 2/3). В одной из них («Вещество жизни»), объясняя природу белка, Липавский представляет процесс его формирования как *обмен общей молекулой жизни*, что звучит дальнейшим развитием изложенной в «Теории слов» идеи о *всеобщей печати языка*. В то же время круг источников расширяется отсылками к трудам К. Циолковского и натурфилософской лирике Н. Заболоцкого начала 1930-х гг. («Деревья», «Людейников в саду»):

Человек убил птицу и съел ее мясо. И атомы, которые были когда-то воздухом и водой, потом цветочным соком, потом крылом бабочки, потом мясом птицы, станут теперь частью человека, может быть, кусочком его сердца или глаза, или мозга. Но это будет все тот же, или почти тот же кислородно-углеродно-водородно-азотный узор атомов. И

вышила этот узор незабудка, а мотылек, птица, человек, получали его поочередно друг от друга, уже готовым (Савельев 1945: 26)¹⁴.

Возвращаясь к диалогу Липавского с Хлебниковым, остановимся на еще одном аспекте: объяснении ими процесса «смерти слова», его причин. По Хлебникову, слово «делится на чистое и бытовое», слово мертвеет, когда бытовые значения заслоняют все другие; ответом на это является будетлянская идея оживления слова в заумном языке:

Заменяв в старом слове один звук другим, мы сразу создаем путь из одной долины языка в другую и как путеводцы пролагаем пути сообщения в стране слов через хребты языкового молчания (Хлебников 1933: 229).

В «Теории слов» Липавского ракурс иной: причины и ход деформации слова (в т.ч. типичные для разговорной речи стяжения, сокращения слов, как в случае «здравствуйте» – «здрате») (Липавский 2005а: 216–217) объясняются через аналогию с явлением кристаллизации в органическом мире:

Формообразование слов имеет такие же точные законы, как формирование кристаллов. Однако и кристалл может под влиянием внешнего воздействия деформироваться, утратить характерное очертание. Так, например, теряют свои особенности камни, выброшенные морем: их окатали волной, все камни стали округлыми.

Такой же процесс окатывания речью, потери структуры происходит и в языке (Липавский 2005а: 216).

Кристаллизацией автор также называет один из трех способов словообразования, «при котором слово <...> конкретизирует свое старое значение...» (Липавский 2005а: 218). Из примеров Липавского: «Так РЫТИ дает РОВ, РЫЛО, РЫХЛЫХ, РУБ (-обрывок) и т. д.» (Там же). Пояснение: «ров – результат рытья; рыло – то, чем роют; рыхлый – изрытый; руб – следствие рытья» (Там же).

Таким образом рождение и разрушение слова сопоставляется с процессами в органическом мире и адресуется к кристалло-полиамфионной теории В. Я. Курбатова, согласно которой,

...жизнь и смерть <...> две стороны происходящего в организмах процесса кристаллизации вещества <...> основой жизни является

14 В связи с отсылкой к стихам Н. Заболоцкого 1933–1934 гг. представляет интерес вопрос о том, когда Липавский начал работать над этой книгой. К моменту этой публикации в «Костре» Заболоцкий только освободился из лагеря и еще не был восстановлен в Союзе советских писателей, самого Липавского уже не было в живых (в начале Великой Отечественной войны он был призван в армию, пропал без вести в сентябре 1941 г.). Возможным общим источником явились натурфилософские трактаты Гёте, но эта тема требует отдельного исследования.

развитие в организме зародышей кристаллизации. Однако интенсивное развитие в организме зародышей кристаллизации, ведущее к прокристаллизовыванию всей его коллоидно-студневой массы (т. е. склероз), служит основной причиной смерти» (Разумовский 1949: 89).

Исследуя свойства жидкостей, Курбатов обнаружил, что «в жидком состоянии проявляются кристаллические свойства» (Мищенко, Разумовский 1959: 3515). Его теория

...поставила в один непрерывный ряд столь противоположные состояния вещества, как кристаллы – студни – коллоиды – истинные растворы, и установила их единство. Она показала, что кристаллы, студни, коллоиды и растворы связаны между собой взаимными переходами (Мищенко, Разумовский 1959: 3517).

В теории Липавского через жидкое состояние характеризуется начальный этап существования языка, который обозначен стадией «проекции на жидкость», его особенность в том, что «слова отмечают: густоту, вязкость, растекание, течение бурное или спокойное, обволакивание и захватывание потоком» (Липавский 2005а: 227). Отметим и особый интерес Липавского к студням как к особой среде в трактате «Исследование ужаса».

Смеем предположить, что своему интересу к исследованиям Курбатова и в целом к открытиям в химической науке Липавский обязан знакомству с Александром и Владимиром Разумовскими, которое, скорее всего, состоялось в 1926 г., когда А. Разумовский (в скором будущем автор первого обэриутского фильма) перешел с химического отделения физико-математического отделения ЛГУ на отделение кино Высших курсов искусств при Государственном институте истории искусств (ВКИ ГИИИ)¹⁵ и оказался на одном курсе с К. Минцем и Д. Хармсом.

Курбатов был другом семьи Разумовских. Он был хорошо знаком с тетей А. и В. Разумовских – Прасковьей Наумовной Ариян¹⁶, основательницей Санкт-Петербургских женских политехнических курсов (1905), получивших затем статус института, Курбатов принял участие в организации химического факультета этого института, и с 1908 по 1923 г. читал здесь курсы лекций по физической и коллоидной химии¹⁷, а впоследствии посвятил подробный очерк

15 Заметим также, что В. Я. Курбатов, ученый-энциклопедист, в течение многих лет преподавал в ГИИИ историю русского искусства.

16 Ариян Прасковья Наумовна, урожд. Белинская (1865, Петербург – 1944, Ташкент). Окончила физико-математическое отделение Санкт-Петербургских высших женских курсов (Бестужевских), выпуск 1884 г. Занималась исследованием и организацией высшего технического образования для женщин. Издательница «Первого женского календаря» (1899–1915).

17 В. Разумовский посвятил Курбатову целый ряд статей, в том числе: (Разумовский 1949; Разумовский 1953).

деятельности П. Н. Ариян по устройству учебных заведений для женщин (Курбатов 1947).

В 1930-е гг. сделанные Курбатовым открытия не только широко обсуждались в научной среде, но и популяризовались. В 1936 г. киностудия «Лентехфильм» приступила к работе над детским научно-популярным звуковым фильмом «Мороз-живописец» (режиссер Н. Ф. Козловский, научный консультант В.Я. Курбатов) о явлении кристаллизации. В рамках данной статьи этот фильм достоин упоминания также и потому, что для написания сценария был приглашен обэриут (в прошлом) Игорь Бахтерев¹⁸, к тому моменту постоянный соавтор А. Разумовского.

Важно отметить также и тот факт, что В. Я. Курбатов был одним из немногих, кто в те годы поддержал новаторскую идею Владимира Разумовского (младшего брата А. Разумовского), в будущем теоретика и историка химии. В 1932 г., еще будучи студентом Ленинградского университета, В. Разумовский выдвинул новаторскую гипотезу об электронной таутомории органических соединений. Монография В. В. Разумовского «Электронная органическая химия» была передана в химико-теоретическое издательство, но ее не спешили публиковать, т. к. изложенные в ней идеи противоречили существовавшим в то время концепции мезомерии и теории Гейтлера и Лондона, и, как пояснял впоследствии В. Разумовский, с 1932 по 1936 гг. его «рукопись странствовала по институту им. Карпова»¹⁹. Из отзыва проф. В. Я. Курбатова (1932):

В. В. Разумовский впервые стал рассматривать электроны непрерывно циркулирующими внутри молекул. Заслуга В. В. Разумовского в том, что он обратил внимание на длительность пребывания электронов у различных атомов внутри органической частицы и попытался установить правила различия длительности у разных атомов²⁰.

Имеет ли отношение выведенный Липавским принцип словообразования, обозначенный им «вращение слов», к данной гипотезе В. Разумовского, сказать однозначно вряд ли возможно. Параграф «Весовое соотношение» «Теории слов» начинается с вопросов:

18 ЦГАЛИ СПб. Ф. 243. Оп. 2. Ед. хр. 120. Л. 147.

19 ПФА РАН. Ф. 858 (Курбатов Вл. Як.). Оп. 4. Ед. хр. 65. Разумовский В. В. Письмо его Александру Александровичу Максимову. Монография В. Разумовского была опубликована в сб. «Электронная теория в органической химии» (Химтеоретиздат, 1936). В письме речь идет о Научно-исследовательском физико-химическом институте им. Л. Я. Карпова.

20 ПФА РАН. Ф. 858 (Курбатов Вл. Як.). Оп. 4, Ед. хр. 65. Л. 5. Обмен научными идеями между Курбатовым и В. Разумовским не прекращался и во время войны, об этом свидетельствуют письма Курбатова к В. Разумовскому периода 1941–1944 г. из Казани (эвакуации) в Ленинград, затем в Ташкент (после эвакуации Разумовского).

Какой общий принцип лежит в основе изменения звукового состава слова при вращении? Почему из такого-то слова могут получиться не любые по своему звуковому составу слова, а только некоторые, удовлетворяющие каким-то звуковым законам? (Липавский 2005а: 219)

Далее следует ответ:

...каждое слово имеет свою энергию произношения, усилие, которого оно требует; будем называть это весом слова. При присоединении к слову ТИ вес, конечно, меняется. Между тем слово, очевидно, стремится сохранить свой прежний вес. Поэтому в звуковом составе его и происходят изменения: перенос ударения, изменение долготы гласных, сложности и густоты согласных» (Липавский 2005а: 220).

Из данного объяснения следует, что в своей аргументации автор «Теории слов» отсылает к основополагающим химическим законам сохранения элементов (Лавуазье) и атомном весе «как одно<м> из основных свойств каждой элементарной, строго индивидуальной разновидности материи» (открытия Дальтона) (Итоги науки 1911: 559). Очевидно, что задачу своей теории Липавский видел в том, чтобы найти общую схему, раскрыть принципы формообразования, установить законы словообразования по аналогии с законами естественных наук и создать, как завещано Хлебниковым, своего рода «периодический закон» языка. Так появляется у Липавского категория «вес слова» (параграф «Весовое соотношение»): «...каждое слово имеет свою энергию произношения, усилие, которого оно требует; будем называть это весом слова» (Липавский 2005а: 220). Далее эта категория используется в трактате для описания законов словообразования: «...в каждом роду используются только те формы, которые в этом звуковом составе всего более соответствуют принципам близости и весового соотношения» (Липавский 2005а: 221), заставляя вспомнить определение Менделеева, лежащее в основе периодического закона: «Масса вещества есть именно такое свойство его, от которого должны находиться в зависимости все остальные свойства» (Итоги науки 1911: 524).

Вернемся к вопросу о языковедческих источниках работы. Из текста «Теории слов» следует, что Липавскому, безусловно, были известны классические исследования по языкознанию XIX – начала XX в. (Августа Шлейхера, Макса Мюллера, Ф. Буслаева, А. Г. Преображенского, И. И. Срезневского, А. Потебни), входившие в школьный и университетский курсы, основы

яфетической теории²¹, однако он избегает прямых цитат и не указывает названий источников, так или иначе повлиявших на ход его рассуждений (кроме упоминания имени Срезневского). При этом трактат выстроен полемически не только в разделе «О языкознании», но и в предшествующих ему разделах. С этим связана одна из особенностей изложения: не придерживаясь какой-либо одной существующей концепции, Липавский складывает свою теорию, как «пазл», отбирая для нее рациональные зерна из разных источников по принципу селекции.

Такого же подхода он придерживается при описании этимологии слов. Примеры исторической связи значений слов приводятся им не для того, чтобы дать исчерпывающее описание языкового явления, а для иллюстрации основных положений выстраиваемой им теории, чтобы задать необходимый вектор.

Так, в разных параграфах трактата («Синонимы», «Заимствования», «Ассоциативность», «Предел изменения языка»), Липавский обращается к одному и тому же примеру – происхождению слова «ИЗБА» (Липавский 2005а: 247, 264, 266, 255), выражая свое несогласие как с объяснением происхождения этого слова от «истопить», так и с утверждением о заимствовании слова из немецкого. Липавский не называет авторов данных истолкований, поскольку на тот момент эти гипотезы были общеизвестны. Первая из них приводилась Ф. Буслаевым в комментарии к «Летописи Нестора» в хрестоматии по древне-русской литературе для средних учебных заведений: «*истопьку*: в рук. и *истобьку*; вар. *истьбу*: откуда можно заключить, что *изба*, через форму *истьба*, есть не что иное, как сокращенное и испорченное слово *истопка*» (Буслаев 1870: 28–29)²². Аналогичное объяснение Буслаев давал в «Исторической грамматике русского языка»:

Изба, в малорус. *издба* (вм. *истпа* или *изтба*, по закону уподобления), в Шестодн. Иоан. Ексарх. Болг. *истьба*, в Новг. лѣт. *истьба*, т. е. *истьпа* (от гл. истопить), как действительно и встречается в Лавр. сп. лѣт. 1377 г. *истобька* и *истопка* (в значении бани) (Буслаев 1875а: 94).

Оба эти пособия входили в список книг, «допущенных Учебным комитетом к употреблению в средних учебных заведениях Министерства Народного Просвещения» (Календарь для учителей 1916: 449), к последним относилась и гимназия им. Л. Д. Лентовской, которую закончил Липавский²³.

21 В год обучения Л. Липавского в ПИЖВЯ акад. Н. Я. Марр преподавал там на Грузинском разряде. В тот же период в институтском издательстве вышли книги Марра «К изучению современного грузинского языка» (Л., 1922), «Чем живет яфетическое языкознание» (Л., 1923).

22 Здесь и далее цитаты из дореволюционных изданий Ф. Буслаева приводятся преимущественно в современной орфографии. Оригинальная орфография сохранена для некоторых значимых слов и названий источников.

23 Видимо, именно в гимназии им. Л. Д. Лентовской у Л. Липавского зародился интерес к

Вторая гипотеза, основанная на сопоставлении слова с нем. «stuba», приводилась в «Этимологическом словаре русского языка» А. Г. Преображенского: изба – «старое заимств. из герм.: дрвнм *stuba* *теплое помещение, баня* <...>. Формы дррус. истобъка, истопка, без сомнения, появились по народной этимологии из истъба (на ряду с изъба) под влиянием *топить, теплый*» (Преображенский 1910–1914: 265).

Липавский предлагает свое истолкование, утверждая этимологическое родство слова «изба» со словом «ИСТИНА» (параграф «Синонимы») ²⁴, а в качестве промежуточного звена называет древнерусское слово «ИСТО – почки, тестикулы» (Липавский 2005а: 247), значение которого объяснялось у Срезневского в соседней статье с омонимичным наречием «ИСТО – vere, вѣрно») (Срезневский 1893: 1146–1147). В основе этих слов, по Липавскому, лежит значение «внутренний». В параграфе «Предел изменения языка» речь идет о трех этапах трансформации значений, последний из которых – «окаменение» языка, когда «<e>го внутренние законы перестали ощущаться, и он по ним дальше развиваться не может» (Липавский 2005а: 255):

Тот, кто сейчас говорит «изба», не ощущает в этом слове уже значения внутренности или – если бы мы поверили языковедам – истопленного помещения; он не ощущает ничего, потому что изба для него – вещь, отдельная от других вещей (Там же).

В данном случае очевидна отсылка к понятию «внутренней формы слова» (А. Потехня), что обыгрывается многократным повтором самого слова «внутренний». Такой прием косвенной отсылки является характерной чертой языка трактата, и, скорее всего, должен был служить методом создания научного контекста, и, в то же время, дистанцирования автора от какой-либо одной системы описания.

Смеем предположить, что сам выбор слова «изба» в качестве одного из ключевых примеров «Теории слов» неслучаен. Хотя Липавский не акцентирует внимание на аксиологической / мировоззренческой составляющей ряда «истый – исто – истина – изба», нельзя не отметить близость приведенного сопоставления поэтическому языку Н. Клюева (например, образному ряду поэмы «Мать Суббота») ²⁵. В контексте же исходных положений трактата о «согласных – семенах слов» и общего увлечения Липавского алфавитами (Липавский 2005б: 309, 368) можно предположить,

истории языка. Русский язык и литературу здесь преподавал Л.В. Георг. Напомним, что учеником последнего был и Д. С. Лихачев.

24 Интересно отметить, что *јъстъба* и праслав. *isto, *istina сближены в этимологическом толковании В. В. Мартынова, который выдвигал гипотезу об обратном заимствовании слав. *јъстъба* > герм. *stubo*. В процессе анализа привлекается и др.-русс. слово «исто» в значении «testiculus, почка» (Мартынов 1963: 120–126).

25 Учитывая время написания трактата, данная отсылка к Н. Клюеву, возможно, неслучайна. В 1934 г. поэт был арестован и подвергнут ссылке.

что еще одним косвенным источником были работы по истории древнейших алфавитов. В период обучения Липавского в ПИЖВЯ на эту тему вышла книга В. В. Струве «Происхождение алфавита» (Пг., 1923), в которой рассматривались в связи с вновь открытыми Синайскими надписями и гипотезами по их дешифровке особенности финикийского письма: «алфавитность, отсутствие огласовки, пиктографический облик букв, акрофонический принцип и <...> направление письма справа налево» (Струве 1923: 23). Названия букв (2-ая: «бет» – дом), с одной стороны, передавали звуки речи, с другой стороны, обозначали конкретные предметы, при этом в начертании многих букв сохранялась связь с пиктографическим образом.

По своей прагматике трактат не является творческим манифестом, в нем не предлагаются пути обновления языка. Однако нельзя не отметить широту подхода Липавского в понимании языкознания как дисциплины: если в числе научных идей, к которым он обращается, определяя исходные положения своей теории, – открытия в биологии и химии, то в ряду концепций, с которыми полемизирует, – не только сугубо лингвистические, но и эстетические теории поэтов (К. Бальмонта, В. Хлебникова, А. Туфанова). Полагаем, что ориентиром для Липавского была исследовательская позиция Макса Мюллера, считавшего, вслед за Августом Шлейхером, языкознание дисциплиной естественнонаучной. К «Лекциям по науке о языке...» Мюллера восходят и некоторые значимые идеи «Теории слов», например, рассуждения Липавского в параграфе «Родовой элемент» и его объяснения значений слов («Список Р»). По Мюллеру, составные элементы любого языка «арийской группы» сводятся к первоначальным корням (радикалам) двух типов: сказательным (глагольным) и указательным (местоименным). Примером первичного «сказательного радикала» служит корень *AR*, источник слова «*ârua*», который характеризуется тем, что «в каком бы сложном слове <он> ни явился, везде выражает одно и то же понятие, плуг ли это, весло, бык, или поле» (Мюллер 1865: 195). Значение этого корня – «орать, взрывать землю» – дало название плугу, а так как последний в древние времена был средством к пропитанию, то появилось значение «нажива», «богатство» (Мюллер 1865: 191–192). Значение формировалось от частного к общему:

Так как земледелие составляло главное занятие в том раннем состоянии общества, в котором, должно полагать, образовалась и получила свое определенное значение большая часть наших арийских слов, то понятно, как слово, первоначально означавшее этот особый род работы, потом употреблялось для обозначения работы вообще (Мюллер 1865: 192–193).

Тем самым, проясняется вопрос, «почему это имя <*ârua* – Ю. В.> было выбрано земледельческими номадами, предками арийской расы» (Мюллер 1865: 191).

Липавский не случайно выбирает для иллюстрации своей теории генеалогии русского языка слова на Р, начиная анализ со слова «рыти», имеющего значение «рыть землю»: семья *РЫ* – по аналогии с корнем *AR* (сам термин «корень» он не использует и, в отличие от Мюллера говорит не о расширении значения, а о «сужении<и> первоначального смысла» (Липавский 2005а: 276)).

Местоименные (указательные) корни, как демонстрировал Мюллер, трансформировались в грамматические окончания из самостоятельных слов, одним из древнейших был санскритский глагол *AS* – «быть». Источником же происхождения грамматического указания на 3 л. ед. ч. наст. вр. *-s* (*he loves*) автор называл санскритское *ti* (Мюллер 1865: 206). В теории Липавского вторым «семенем слова», всеобщей печатью языка провозглашается *ТИ* – суффикс инфинитива, а ряд слов-«родоначальников» начинается глаголом *БЫТИ*. Заметим, что Липавский не заимствует концепцию Мюллера, а берет из нее отдельные «ростки», «прививая» к ним материал из других источников.

Согласно «Теории слов», зарождение языкового механизма не было связано со звукоподражанием, этой теории в трактате противопоставляется теория «мышечного усилия»:

Слова рождались не из наблюдения звуков, цветов или запахов, а из *мышечного усилия* (курсив наш. – Ю. В.). Основное ощущение при речи – это ощущение работы органов речи, а не слуховое ее восприятие (Липавский 2005а: 258).

В данном случае Липавский следует учению И. Сеченова о рефлексах головного мозга, согласно которому «...все внешние проявления мозговой деятельности могут быть сведены на мышечное движение» (Сеченов 1871: 5). Рассуждения Липавского о «пляшущем человеке», который «ощущает различные мышечные усилия и обращает внимание на них, а не смотрит на себя со стороны: как выглядит он в той или другой позе» (Липавский 2005а: 258), по сути являются парафразом пояснения Сеченова о механизме звукоизвлечения в пении:

...человек, умеющий петь, знает, как известно, наперед, т. е. ранее момента образования звука, как ему поставить все мышцы, управляющие голосом, чтобы произвести определенный и заранее назначенный музыкальный тон; он может даже мышцами, без помощи голоса, спеть <...> какую угодно знакомую песню (Сеченов 1871: 95).

Но и здесь Липавский выступает не копиистом, а смелым комбинатором (позволим себе употребить данное определение, которое в свое время И. А. Бодуэн де Куртенэ высказал об А. Шлейхере – Бодуэн де Куртенэ 1963), дальнейшие его рассуждения касаются происхождения слов, «означающих звуковой процесс»: «в основе этих слов всегда лежит мышечное представление, значение удара или разрыва, бросания, и т. п.» (Липавский 2005: 258). Отрицая происхождение слова «грохотать» из звукоподражания

(такое толкование указывалось, скажем, в «Этимологическом словаре...» Преображенского), Липавский толкует это слово через этимологическую связь с «грешить» – «(в др.-русском “промахиваться, не попадать”, а затем это значение перешло в “действовать, поступать неправильно”» (Липавский 2005а: 258). Такое объяснение слову давал Ф. Буслаев в комментарии к «Летописи Нестора» («Они не сунушася на Яня, един грѣшися Яня топором» – раздел «О кудесниках, или волхвах») в «Хрестоматии по древне-русской литературе»: «грѣшится – не попасть, промахнуться» (Буслаев 1870: 48), а также в «Исторической грамматике» (Буслаев 1875б: 53).

По Липавскому, «в основе всего языка» лежат три пражначения: «тянуть(ся), стремить(ся), хватать(ся)» (Липавский 2005а: 233), которые составляют «треугольник исходных значений». Несмотря на то, что в самом этом названии содержится намек на «семантический треугольник» Ф. де Соссюра, к концепции последнего обозначенный принцип отношения не имеет (можно предположить разве что некоторую эпатажную составляющую). В своем стремлении найти «ключ к значениям всех слов» Липавский выступает, скорее, наследником русского художественного авангарда, он близок А. Туфанову, представлявшему свою периодизацию согласных фонем частью общей системы, в которой все гармонизировано: число этапов образования согласных равно числу цветов солнечного спектра и музыкальных тонов.

«Тянуть(ся), стремить(ся), хватать(ся)» являются у Липавского некими универсалиями, которые позволяют соединить в одну картину / систему механизм звукоизвлечения (при говорении), этапы в развитии языка (как системы) и историю (трансформацию) значений слов-прародителей:

БЫТИ // ЖЫТИ в иск. значении – тянуться, стремиться, расти; отсюда БЫЛЬЕ, БЫЛИНКА – растущее, растение; и ЖЫЛА – тянущееся («Симметричность исходных значений»; Липавский 2005а: 223).

О второй стадии в развитии языка:

Проекция на жидкость сменилась проекцией на деформацию и передвижение. <...> «хватать» – уже не «густеть, затвердевать <...>, а «схватывать рукой или ртом», «держатъ», «рвать», «кусать», «ломать» («Проекция на мускульное усилие»; Липавский 2005а: 232).

Ср. также:

По нынешнему словоупотреблению можно считать, что РЫТЬ имело значение: рвать, раздирать, драть, то есть, первоначально, хватать; ведь рыть землю – это и значит рвать или раздирать землю («Список Р»; Липавский 2005а: 276).

Одним из возможных источников, входящих в «треугольник» исходных значений, могла стать концепция происхождения языка американца Фреда

Ньюмана Скотта (Scott 1908), ее основные положения приводились А. Л. Погодиным в книге, рассчитанной на широкую читательскую аудиторию, «Язык как творчество. (Психологические и социальные основы творчества речи). Происхождение языка». Ф. Н. Скотт рассматривал жест *хватание* как жизнесохраняющий, связанный с добыванием пищи, который затем, «благодаря реакции на него и кооперации», перешел в «социализированный символический жест показывания» (Погодин 1913: 537). Подобный же механизм изменения функции он видел в основе происхождения языка: «речь произошла из дыхания, из движений мускулов грудной клетки и диафрагмы» (Там же).

По Липавскому, слово, речь, голос – модель деятельности человека («суть всякого вообще воздействия человека на мир, всякой деятельности»), выраженная в абстрактных понятиях «растекания – охватывания – стремления» (Липавский 2005а: 225). В «Теории слов» вопрос о происхождении языка рассматривается не с точки зрения отношения «язык – мышление» или эволюции его социальной функции, а в аспекте механизма звукоизвлечения, исходным моментом тут является утверждение: «язык есть подача голоса» (Липавский 2005а: 224), а голос – «есть дыхание; точнее говоря, выдох, преодолевающий сопротивление» (Там же). Важно отметить, что Липавский трактует этот процесс не через понятия ритма и работы (избегая отсылки к популярной в 1920-е гг. теории Карла Бюхера – Бюхер 1899; Бюхер 1923), а через сон, расслабление, и в конечном итоге, через понятие «энтропии»:

...выдыхание получает преобладание в спокойном состоянии и во время сна.

С этой стороны выдыхание есть просто растекание, распространение и угасание прежде бывшего усилия, эманация его, энтропия (Липавский 2005а: 224).

В то же время «преодоление сопротивления» толкуется через артикуляцию согласных, тем самым возвращая к теме «согласные – семена слов».

Претекстовая составляющая трактата далеко не исчерпывается отмеченными в настоящей статье источниками. Однако и на этом этапе комментированного чтения представляется, что ориентиром для автора «Теории слов» были концепции возникновения языка, в которых языкознание понималось естественнонаучной дисциплиной, а также открытия ученых-энциклопедистов (в том числе его современников Н. Вавилова, В. Я. Курбатова), видевших в методах естественных наук ключ к нахождению общего закона устройства мира и человека.

Литература

- Бодуэн де Куртенэ 1963 – *Бодуэн де Куртенэ И. А.* Август Шлейхер // Бодуэн де Куртенэ И. А. Избранные труды по общему языкознанию. Т. 1. М., 1963. С. 35–44.
- Буслаев 1870 – Русская Христоматия. Памятники древне-русской литературы и народной словесности, с историческими, литературными и грамматическими объяснениями, с словарем и указателем. Для средних учебных заведений. Составил Ф. Буслаев. М., 1870.
- Буслаев 1875а – *Буслаев Ф.* Историческая грамматика русского языка. Этимология. Изд. 4-е, испр. и доп. М., 1875.
- Буслаев 1875б – *Буслаев Ф.* Историческая грамматика русского языка. Синтаксис. Изд. 4-е, испр. и доп. М., 1875.
- Буслаев 2006 – *Буслаев Ф.* Эпическая поэзия // Буслаев Ф. Догадки и мечтания о первобытном человечестве. М., 2006.
- Бюхер 1899 – *Бюхер К.* Работа и ритм. Рабочие песни, их происхождение, эстетическое и экономическое значение / Пер. с нем. И. Иванова. СПб., 1899.
- Бюхер 1923 – *Бюхер К.* Работа и ритм / пер. с нем. и предисл. С. С. Заяицкого. М., 1923.
- Вавилов 1924 – *Вавилов Н.* О восточных центрах происхождения культурных растений // Новый Восток. 1924. №6. С. 291–305.
- Вавилов 1935 – *Вавилов Н.* Закон гомологических рядов в наследственной изменчивости. М.; Л., 1935.
- Валиева 2016 – *Валиева Ю. М.* Заметки о «Теории слов» Леонида Липавского («Список Р» и др.) // Подробности словесности: сборник статей к юбилею Людмилы Владимировны Зубовой. СПб., 2016. С. 71–77.
- Дмитренко, Сажин 2000 – *Дмитренко А. Л., Сажин В. Н.* Краткая история «чинарей» // «...Сборище друзей, оставленных судьбою». А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников: «чинари» в текстах, документах и исследованиях: в 2 т. Т. 1. М., 2000. С. 5–45.
- Друскин 2000 – *Друскин Я. С.* «Чинари» // «...Сборище друзей, оставленных судьбою». А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников: «чинари» в текстах, документах и исследованиях: в 2 т. Т. 1. М., С. 46–64.
- Дэвидс 1899 – *Дэвидс Т. В. Р.* Буддизм. СПб., 1899.
- Жаккар 1995 – *Жаккар Ж.-Ф.* Даниил Хармс и конец русского авангарда / пер. с фр. Ф. А. Перовской. СПб., 1995.
- Итоги науки 1911 – Итоги науки в теории и практике. Т. II. Кн. V. М., 1911.
- Календарь для учителей 1916 – Календарь для учителей на 1916–1917 уч.г. Ч. II. Пг., 1916.
- Курбатов 1947 – *Курбатов В. Я.* Женские политехнические курсы и первые женщины-инженеры // Природа. 1947. №3. С. 77–80.
- Липавский 2005а – *Липавский Л.* Теория слов // Липавский Л. Исследование ужаса. М., 2005. С. 211–300.
- Липавский 2005б – *Липавский Л.* Разговоры // Липавский Л. Исследование ужаса. М., 2005. С. 307–423.
- Липавский 2005в – *Липавский Л.* Исследование ужаса // Липавский Л. Исследование ужаса. М., 2005. С. 18–40.
- Липавский 2000 – *Липавский Л.* Теория слов // «...Сборище друзей, оставленных судьбою». А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников: «чинари» в текстах, документах и исследованиях: в 2 т. Т. 1. М., 2000. С. 254–320.

- Люди и судьбы 2003 – Люди и судьбы. Биобиблиогр. словарь востоковедов-жертв политического террора в советский период (1917–1991). СПб., 2003.
- Мартынов 1963 – *Мартынов В. В.* Славяно-германское лексическое взаимодействие древнейшей поры: (К проблеме прародины славян). Минск, 1963.
- Мейлах 1993 – *Мейлах М.* «Дверь в поэзию открыта...» // Введенский А. Полное собрание произведений: В 2 т. Т. 1. М., 1993. С.10–39.
- Мищенко, Разумовский 1959 – *Мищенко К. П., Разумовский В. В.* Владимир Яковлевич Курбатов (1878–1957) // Журнал общей химии. 1959. Т. 29. Вып. 11. С. 3513–3523.
- Мюллер 1865 – *Мюллер М.* Лекции по науке о языке, читанные в Королевском Британском институте в апреле, мае и июне 1861 г. СПб., 1865.
- Погодин 1913 – *Погодин А. Л.* Язык как творчество. (Психологические и социальные основы творчества речи). Происхождение языка. Харьков, 1913. (Вопросы теории и психологии творчества. Т. 4)
- Преображенский 1910–1914 – *Преображенский А.* Этимологический словарь русского языка. Т. 1. М., 1910–1914.
- Разумовский 1949 – *Разумовский В. В. В. Я.* Курбатов (к 70-летию со дня рождения и 50-летию научной деятельности) // Природа. 1949. №1. С. 88–90.
- Разумовский 1953 – *Разумовский В. В. В. Я.* Курбатов и его физико-химические труды (К 75-летию со дня рождения) // Журнал общей химии. 1953. Т. 23. Вып. 4. С. 529–537.
- Савельев 1945 – *Савельев Л.* Вещество жизни // Костер. 1945. № 10. С. 25–26.
- Сеченов 1871 – *Сеченов И.* Рефлексы головного мозга. Изд. 2-е. СПб., 1871.
- Срезневский 1893 – Материалы для словаря древне-русского языка по письменным памятникам. Труд. И. И. Срезневского. Т. 1. СПб., 1893.
- Струве 1923 – *Струве В. В.* Происхождение алфавита. Пг., 1923.
- Хармс 2002 – *Хармс Д.* Записные книжки. Дневник: в 2 кн. Кн. 1. СПб., 2002.
- Хлебников 1933 – *Хлебников В.* Наша основа // Собрание произведений Велимира Хлебникова. Т. V. Стихи, проза, статьи, записная книжка, письма, дневник. Л., 1933. С. 228–243.
- Цивьян 2001 – *Цивьян Т. В.* Происхождение и устройство языка по Леониду Липавскому (Л. Липавский «Теория слов») // Цивьян Т. В. Семиотические путешествия. СПб., 2001. С. 232–243.
- Jaccard 1991 – *Jaccard J.-Ph.* Daniil Harms et la fin de l'avant-garde russe. Bern, 1991.
- Scott 1908 – *Scott F. N.* The Genesis of Speech. Reprinted from the Publications of the Modern Language Association of America. XXIII. 4. The modern language Association of America, 1908.

«Река времен в своем стремлении...» в контексте темы бессмертия поэта: Державин – Мандельштам – Лосев – Кушнер

М. В. Пономарева (Санкт-Петербург)

Стихотворение Державина «Река времен в своем стремлении...» (1816), как правило, привлекало и привлекает исследователей с точки зрения обстоятельств его написания, жанровой идентификации произведения и возможных интерпретаций акrostиха. Более или менее восстановлен историко-литературный и бытовой контекст возникновения восьмистишья. Так, общим местом стало упоминание висевшей в кабинете Державина карты Ф. Штрасса «Река времен, или Эмблематическое изображение Всемирной истории от древнейших времен по конец осьмого надесять столетия», на которой в соответствующем месте значилось имя самого поэта. Известен теоретический интерес позднего Державина к акrostиху (Сочинения Державина 1871: 316; Халле 1959), высказываются предположения о литературных источниках и о культурных параллелях – от проповедей Гавриила Петрова и Платона Левшина (Лаппо-Данилевский 2000: 156–157) до акrostиха А. Н. Козлянинова, посвященного Державину (Морозова 2002: 140–142), возможно, оказавших влияние на образность державинского стихотворения. По-прежнему актуален вопрос о чтении акrostиха («РУИНА ЧТИ»), хотя окончательного решения здесь, кажется, быть не может и все высказываемые версии остаются гипотетическими (Халле 1959; Левицкий 1996: 69–70; Лаппо-Данилевский 2000: 149).

Более перспективным представляется введение последнего державинского стихотворения в общий контекст творчества поэта. Несмотря на то, что такие попытки осуществлялись¹, данная тема, без сомнения, требует дальнейшего анализа. Осмысление значимости «Реки времен...» не только необходимо для понимания творчества Державина в целом, но позволит уяснить актуальность и внутреннюю связь стихотворения с русской поэзией XX в.

Одна из главных тем лирики Державина, к которой поэт обращался на протяжении всего своего творчества, – смерть и бессмертие. Именно этой теме посвящено последнее державинское произведение. О его трагическом звучании, нехарактерном для поэзии XVIII в., и особом статусе, которым наделяет «Реку времен...» читательская рецепция, упоминалось в исследовательских работах (Лаппо-Данилевский 2000: 150, 158; Пономарева

1 См., в частности: (Лаппо-Данилевский 2000: 151–156; Левицкий 1996; Смолярова 2011: 523–533).

2015: 274–275). Тема смерти и бессмертия в творчестве Державина имеет три решения², и все они позитивны: во-первых, религиозное, утверждающее бессмертие души; во-вторых, гедонистическое, которое признает конечность человека, но при этом утверждает ценность его жизни; и третье – устанавливающее связь между тем, кто прославляет империю, и вечностью самой империи (классический пример этого последнего – «Eregi monumentum...» Горация). В «Реке времен...» Державин отрицает заданные традицией решения и оказывается открытым другому, эсхатологическому, взгляду, проникнутому горьким сознанием смертности человека и полного забвения его деяний.

Остановлюсь только на одном из аспектов темы – бессмертия поэта и поэзии. Значимость этой темы для Державина подчеркивалась практически всеми исследователями его творчества. Кроме неоднократного прямого обращения к теме, Державин указывает на ее важность, располагая стихотворения о поэтическом бессмертии на ключевых позициях своего прижизненного собрания сочинений (Сочинения Державина 1808–1816): в конце первого, второго, третьего и пятого томов, в посвящении к первому, «екатерининскому» тому собрания³.

«Памятник» (1795), одно из центральных стихотворений Державина, посвященных теме бессмертия поэта, напрямую отсылает к «Eregi monumentum...» Горация (Пумпянский 2000б: 198–205). Два этих произведения принадлежат одной традиции, в которой бессмертие поэта понимается через его глубокую связь с империей (с Римской в случае Горация, с Российской в случае Державина, но в обоих случаях с Империей как с «абсолютным государством»), с представлением о ее величии и бессмертии: «тема о величии поэзии только в великом государстве и может быть поставлена; великое же государство предполагает себя вечным», «быть бессмертным и быть совечным <...> государству – буквально одно и то же» (Пумпянский 2000б: 201).

При сопоставлении державинских «Реки времен...» и «Памятника» обнаруживается целый ряд параллелей, устанавливающих связь этих текстов, благодаря которой становится возможным включение последнего стихотворения Державина в контекст его произведений, разрабатывающих тему бессмертия поэта.

Державинская «Река времен...» строится на общих для европейской культуры образах, каждый из которых несет в себе целый комплекс

2 О путях преодоления смерти в творчестве Державина см.: (Бухаркин 2009).

3 Стоит отметить, что в композиции державинских «Сочинений» тема бессмертия поэта «рифмуется» с темой бессмертия человеческой души: начальные произведения первого и второго томов собрания (оды «Бог» и «Бессмертие души») и их конечные произведения («Памятник» и «Лебедь» соответственно) представляют собой два возможных решения темы бессмертия. На связь этих стихотворений указывает А. А. Левицкий (Левицкий 2001: 584).

потенциальных значений и возможность по-разному реализовываться в конкретных текстах: *река времен, лира, труба, вечность*. В основе образа реки времен лежит, во-первых, универсальный мифологический символ реки как границы миров и, во-вторых, представление о водной стихии как о стихии уничтожающей и животворящей одновременно. В последнем стихотворении Державина в этом образе присутствует только одна его составляющая – губительная, разрушающая стихия (*Река времен... / Уносит все дела людей / И топит в пропасти забвенья / Народы, царства и царей* (Державин 1957: 360)). В державинском «Памятнике» водная стихия представлена конкретными географическими объектами, а именно: Белое и Черное моря, реки Волга, Дон, Нева, Урал. По выражению Л. В. Пумпянского, это «названия мест будущей славы» поэта (Пумпянский 2000б: 203):

Слух пройдет обо мне от Белых вод до Черных,
Где Волга, Дон, Нева, с Рифея льет Урал;
Всяк будет помнить то в народах неисчетных,
Как из безвестности я тем известен стал...

(Державин 1957: 233)

Если в стихотворении 1816 г. река уничтожает человека, его дела и всякую память о нем, то в «Памятнике», напротив, реки – это пути, по которым распространяется поэтическая слава. Так актуализируется другая сторона образа – вода, дарующая жизнь. В данном контексте ценными оказываются наблюдения Л. В. Пумпянского, касающиеся темы наводнения в «Медном всаднике» Пушкина. Анализируя «одические речные мифологемы», исследователь показывает, какими разными они предстают в текстах Горация, Овидия, Малерба, русских поэтов XVIII в. и Пушкина: от рек, которые способствуют торговле, изобилию, красоте города, до рек, несущих катастрофу, наводнение или потоп (Пумпянский 2000а: 169–179). В качестве разрушительных сил в державинском «Памятнике» выступает не водная, а воздушная стихия: вихрь, гром и *времени полет* (ср. *река времен*).

Различными способами – лексикой, семантикой будущего времени глаголов – подчеркивается направленность все возрастающей славы в будущее, славы, которая является залогом бессмертия поэта и после его физической смерти:

Так! – весь я не умру, но часть меня большая,
От тлена убежав, по смерти станет жить,
И слава возрастет моя, не увядая...

(Державин 1957: 233)

Мотив славы сведен в «Памятнике» к славе поэтической и детализирован Державиным через перечисление своих заслуг в поэзии, развернуто

представленных в четвертой строфе стихотворения. В «Реке времен...» речь идет о двух возможных проявлениях славы – поэтической и воинской, однако их описание редуцировано до называния образов-знаков: *звуки лиры и трубы* (Державин 1957: 360).

Образ вечности дан Державиным в соответствии с общим замыслом каждого из стихотворений. В «Памятнике» он соотносится с возрастающей, восходящей славой и светом (*Непринужденною рукой неторопливой / Чело твое зарей бессмертия венчай*⁴ (Державин 1957: 233)), в «Реке времен...» – с окончательным уничтожением, гибелью и всепожирающей смертью (*...вечности жерлом пожрется / И общей не уйдет судьбы* (Державин 1957: 360)).

Как видно, общие для анализируемых произведений образы представлены Державиным с противоположных сторон, амбивалентно. Их конкретные воплощения резко противопоставлены друг другу (река, уничтожающая жизнь ↔ реки, по которым распространяется слава; вечность как бессмертие ↔ вечность как забвение). Слава также показана как слава воинская (*труба*) и слава поэтическая (*лира*)⁵. Однако вместе эти противоположности дают исчерпывающий единый образ⁶.

Срашенность, связь поэзии с империей, о которой говорилось по отношению к «Памятнику», обнаруживается и в «Реке времен...». Свообразным знаком взаимозависимости поэзии и государства в исследуемых произведениях выступают два изначально архитектурных образа, один из которых символизирует сохранение и память, другой – разрушение и забвение. Это памятник и руина. Первый вынесен в заголовок стихотворения, второй представляет собой часть акростиха, оба этих образа являются ключевыми для данных текстов.

Впрочем, значимыми образами памятник, монумент, обелиск, пирамида, здание и, с другой стороны, руина, развалина являются для всего творчества Державина (как пишет Пумпянский, «Державин всегда любил архитектурный словарь» (Пумпянский 2000а: 180)). Любопытно, что по крайней мере дважды образ распада, запустения возникает в текстах Державина, связанных с

4 Здесь и далее выделено мной – М. П.

5 Противопоставление трубы и лиры может интерпретироваться также как противопоставление поэзии государственной и поэзии частной. Поскольку воспевание империи в значительной степени предполагает воспевание ее воинских подвигов, то эти две интерпретации не только не противоречат, но и усиливают друг друга.

6 В этом смысле структура этих образов во многом аналогична образу державинской Фелицы, который строится на сочетании трех планов бытия – идеального, исторического и частного. Все эти планы присутствуют как составляющие в образе Фелицы изначально и собранные вместе дают цельный образ императрицы, однако каждый из них актуализируется Державиным в определенный момент (Серман 1973: 87–90; Пономарева 2010: 199–204, 211).

императрицей Екатериной II. В посвящении императрице (1795), предпосланному первому тому собрания своих сочинений читаем:

И алчный червь когда, меж гробовых обломков,
Оставший будет прах костей моих глотать;
Забудется во мне последний род Багрима,
Мой вросший в землю дом никто не посетит...⁷

(Державин 2002: 55)

Второй случай – знаменитые «Развалины» (1797), описывающие Царское Село после кончины Екатерины II.

По сути своей памятник и руина представляют два возможных воплощения одного образа, две его противоположные стороны, можно сказать, что они находятся в отношениях бинарной оппозиции. Если в «Памятнике» поэзия и государство «совечны», то в «Реке времен...» обречены на смерть – наряду с гибелью «народов, царств и царей» уничтожаются и память, и поэтическое творчество.

То, что поэзия стоит в одном ряду с государством, народами, царями, военной славой, без сомнения, свидетельствует о ее значимости для Державина и для риторической культуры в целом. Но еще бóльшую важность представляет то, что поэтическое творчество – любое творчество вообще – воспринимается риторической культурой как одна из многих возможных сфер человеческой деятельности. Творчество приравнивается к любой другой деятельности и ценность его, как и всех остальных, оказывается **вне** человека, отчуждается от его внутренней, личной сферы. Именно это отчуждение и позволяет поэзии «слиться» с государством (или делает это слияние необходимым?), с государством как неоспоримой и главной ценностью земного мироустройства. Отказ от «чудесного, вечного» памятника, от поэтического бессмертия есть прямое следствие этой зависимости: у народов, царств, царей, славы, дел человеческих и творчества – «общая судьба».

Написанное Державиным в 1816 г. стихотворение «Река времен в своем стремленьи...» демонстрирует, с одной стороны, свою принадлежность литературной традиции и риторической культуре. С другой, оно словно доводит эту традицию до логического конца, до полного завершения, парадоксальным образом размыкая ее границы. Неслучайным кажется, что именно это стихотворение с его эсхатологическим настроением и сомнением в

⁷ Этот образ разрушающегося дома будет повторен Державиным в «Жизни Званской» (1807):

Разрушится сей дом, засохнет бор и сад,
Не вспомнется нигде и имя Званки;
Но сов, сычей из дулл огнезеленый взгляд
И разве дым сверкнет с землянки. (Державин 1957: 333)

незыблемости империи стало актуальным для русской поэзии двадцатого столетия – целый ряд поэтических произведений содержит реминисценции на державинскую «Реку времен...» и полемизирует с данным текстом.

* * *

Поэзия Державина с ее вниманием к действительности, обнаружением ценности реальности как таковой, с его осязаемым, «первобытным» словом, нередко корявым, неприглаженным стихом⁸ оказалась созвучной таким разным направлениям в литературе как акмеизм и футуризм. Кажется, впрочем, что при любой ломке поэтического языка, спровоцированной творческими поисками, фигура Державина может быть актуальна. Он привлекает своим положением на границе риторической и постриторической культур, тем, что в его творчестве, глубоко укорененном в традиции, начинают формироваться новые художественные принципы современной нам литературной эпохи.

Державинская поэзия оказывается значимой не только для Серебряного века, но и для ряда поэтов последующих десятилетий. Однозначно определить и обозначить их связи с творчеством Державина непросто, так как лежат они не только в области поэтики, но и в области идеологии в широком смысле слова (так, например, для Тимура Кибирова эти связи проявляются в поиске собственного голоса на фоне предшествующей литературной традиции).

Из всего корпуса текстов, содержащих реминисценции на последнее произведение Державина, мной выбрано три стихотворения, для которых образы державинской «Реки времен...» стали смыслообразующими. Это «Грифельная ода» Осипа Мандельштама (1923), «XVIII век» Льва Лосева (сб. «Новые сведения о Карле и Кларе», 1987–1996) и «Поднимаясь вверх по течению реки времен...» Александра Кушнера (сб. «Кустарник», 2002)⁹.

Стихотворения написаны в разное время и имеют различную степень семантической нагруженности, однако все три текста объединяет ряд общих черт; обозначу основные из них.

8 Яркую и емкую характеристику державинского поэтического языка дал Владислав Ходасевич: «В слове он видел материал, принадлежащий ему всецело <...> Не мудрено, что плоть русского языка в языке державинском нередко надломлена или вывихнута. Но дух дышит мощно и глубоко. Это язык первобытный, творческий. В нем – абсолютная творческая свобода, удел дикарей и гениев» (Ходасевич 1988: 200); «обильные пиррихии и спондеи среди хореев и ямбов, введение рифмоидов, квазикакофоническая инструментовка: все, с чем при жизни Державина и после него боролись более или менее успешно и к чему в конце концов все-таки обратились: иногда лет через сто или больше» (Ходасевич 1988: 199).

9 Тексты стихотворений публикуются в приложении к статье.

В названных стихотворениях встречаются непосредственные, прямые отсылки к творчеству Державина, выходящие за пределы образности его последних строк. Так, у Кушнера и Мандельштама присутствует указание на биографический контекст написания «Реки времен в своем стремленьи...». Кушнер открыто обозначает его в первой строфе стихотворения¹⁰:

Поднимаясь вверх по теченью реки времен,
Ты увидишь Державина, как бы ни славил он
В своей оде предсмертной прожорливое теченье,
Ужасаясь ему, обрывая стихотворенье
И готовясь руиной стать, вроде террас, колонн.

(Кушнер 2002: 24)

В процитированных строках находим указание на время и историю написания последнего державинского произведения – *ода предсмертная, обрывая стихотворенье, готовясь руиной стать* (эвфемизм – *готовясь умереть*). Здесь же, помимо введенного Кушнером биографического контекста написания «Реки времен...», содержатся и некоторые характеристики последнего державинского текста: его жанровая принадлежность и незавершенность (Кушнер апеллирует к распространенному взгляду на державинские строки как на незаконченную оду), образ руины (*готовясь руиной стать, вроде террас, колонн* (Кушнер 2002: 24)), который соотносит произведение Кушнера не только с последними стихами Державина, но и с его «архитектурным словарем», то есть с творчеством в целом.

У Мандельштама непосредственная связь с обстоятельствами написания державинского текста обнаруживается в одном из центральных образов стихотворения, несколько раз обыгранных им в самом тексте и в его названии. Грифельная доска, на которой Державиным были записаны последние сочиненные им строки, становится у Мандельштама местом противостояния стихии и творчества (Гаспаров 1995: 155). Лосев отсылает читателя к державинской поэзии через упоминание Фелицы – пожалуй, самого известного образа, созданного Державиным.

В качестве важнейших, определяющих связей с опорным текстом для всех трех произведений выступают образы, формирующие семантику стихотворения Державина: река времен, лира, труба, разрушение, «общая судьба». Обладающие большим смысловым потенциалом образы могут по-разному преломляться в анализируемых текстах.

Кушнер строит свое произведение на развернутом описании реки времен, опираясь на образы державинского текста: государства (у Державина – *народы, царства и цари*, у Кушнера – *царства, короны, венки, клочки*

10 Анализ стихотворения А. Кушнера «Поднимаясь вверх по теченью реки времен...» см.: (Пономарева 2015: 275–279).

порфиры, Сарданапал), творчества (у Державина – *звуки лиры*, у Кушнера – *цезвицы, свирели, лиры*), истории и воинской славы (у Державина – *звуки... трубы*, у Кушнера – *солдатня, полководцы, щиты*). В тексте Кушнера атрибуты культуры и власти (кочки порфиры, щиты, лиры и т. д.) в ценностном отношении уравниваются с животным миром (зайцы, мыши-полевки) – и то, и другое смывает, уносит поток времени. Таким образом, «великое» рядоположено «малому», и в этом соседстве можно усмотреть отсылку к главному принципу поэтики Державина – принципу контраста.

В последних строчках своего стихотворения Кушнер также обращается к мотиву «общей судьбы», но решает его совершенно противоположным Державину образом. Если у Державина ничто и никто «общей не уйдет судьбы», то Кушнер говорит о бессмертии поэта, при этом о бессмертии самого Державина: *А Гавриле Романовичу под шумок шепни, / Что мы любим его, из судьбы извлекая общей* (Кушнер 2002: 24). Называние Державина по имени-отчеству придает этим строкам особую интимность и подчеркивает выделенность поэта, его непричастность *общей судьбе*.

В предпринятом М. Л. Гаспаровым детальном разборе разных редакций «Грифельной оды» Мандельштама, показаны глубокие и разнообразные отношения стихотворения как с «Рекой времен...», так и с другими произведениями Державина, и даже с известным портретом поэта, выполненного С. Тончи. Именно с Державиным связывает Гаспаров «основные образные ряды стихотворения Мандельштама: 1) всеуничтожающая река времен; 2) борющееся с нею творчество (лира и труба); 3) учебная грифельная доска, на которой происходит эта борьба; 4) от скалы на портрете <работы С. Тончи – *М. П.*> – горы, олицетворяющие природу; 5) от меховой шапки, напоминающей овечью, чабанью, – пастушеский сельский быт, олицетворяющий предкультуру <...> 6) от другой реки времен, из державинского же «Водопада», – ночь как время прозрения (Гаспаров 1995: 160–161).

Державинский образ реки времен предстает у Мандельштама как вода, водный поток (*вода проточная, родник, вода голодная*), либо разложен на двое – воды и времени (*вода их учит, точит время*).

Образ воды у Мандельштама лишен однозначности. Вода выступает как угрожающая, властная, голодная, животная стихия, приравненная к хаосу (и в этом она созвучна державинской «реке времен»): *Вода голодная течет, / Крутясь, играя, как звереныш. // И как паук ползет по мне...* (Мандельштам 2009: 135). Точно так же с хаосом связан и образ ночи. Традиционное противопоставление дня (как света, гармонии, порядка) и ночи решено Мандельштамом в пользу последней. При этом и ночь, и водная стихия выступают в «Грифельной оде» как хтоническая и темная первооснова бытия (*Как мусор с ледяных высот – / Изнанка образов зеленых – / Вода голодная течет...*) (Мандельштам 2009: 135) и – одновременно – творчества (*Как мертвый шершень возле сот, / День пестрый выметен с позором. / И ночь-*

кориунница несет / Горящий мел и грифель кормит) (Мандельштам 2009: 134).

Главная тема «Грифельной оды» Мандельштама – не смерть, не забвение, как это было у Державина, а поэтическое творчество. Творчество рождается в противоборстве со стихиями, которые есть необходимое условие для творческого акта. Задача поэта погрузиться в хаос, слиться с ним и преобразовать его:

Ломаю ночь, горящий мел,
Для твердой записи мгновенной.
Меняю шум на пенье стрел,
Меняю строй на стрепет гневный.

(Мандельштам 2009: 135)

Амбивалентность образов воды и ночи, проявляющаяся в их одновременной направленности на уничтожение и созидание, коррелирует с двойственной природой поэта, который заключает в себе два противоположенных начала: *Двурушник я, с двойной душой, / Я ночи друг, я дня застрельщик* (Мандельштам 2009: 135). Вот как об этом говорит М. Л. Гаспаров:

Ночь – творческое время, ночью активизируется та творческая память о человеческом прошлом, которая борется с рекой забвенья. Но с другой стороны, ночь – воплощение первозданного хаоса, носитель прапамяти о вселенском прошлом, для которого человеческое прошлое – ничто. <...> Чтобы сохранить память культуры, недостаточно обратиться к ночной стихии – нужно сочетать мощь ночи и ясность дня. Этого соединения и ищет поэт (Гаспаров 1995: 162).

Эта оппозиция «природа – культура» проходит через все стихотворение Мандельштама, собственно на ней и построен текст. На рядах противоположных по своей семантике, но спаянных друг с другом образов¹¹. Например, «кремень с водой, с подковой перстень», дважды возникающие в тексте, в первой и последней строфе, противопоставлены друг другу как природное (кремень и вода) и культурное (подкова и перстень). Сама грифельная доска, на которой поэт своим словом преодолевает хаос («твердая запись мгновенная»), ранее названа Мандельштамом «иконоборческой»:

С иконоборческой доски
Стереть дневные впечатленья
И, как птенца, стряхнуть с руки
Уже прозрачные виденья!

¹¹ См., например: (Гаспаров 1993).

(Мандельштам 2009: 134)

То есть, грифельная доска в данном контексте уподобляется водяному потоку, функция которого не удерживать, не созидать образы, а разрушать, обращать в хаос.

В стихотворении Льва Лосева державинский образ представлен рекой, прочь уносящей, смывающей XVIII век. Это движение показано через оппозицию «природа – культура», которая участвовала в смыслообразовании стихотворения Мандельштама. У Лосева проплавание по «реке времен» изображено как гибель наносного, искусственного и обнажение естественного, природного: *силу теряют духи, заглушавшие запахи тела* (Лосев 2012: 299); от Фелицы остается одна телесная, полухтоническая масса, которая пахнет, возится и пытит. При этом обнаруживается, что скрытое под обваливающимся гримом лицо XVIII столетия неприглядно (*свинья в парике, волглые избы, все построено грубо, простым топором*), это хаос прорывается из-за декораций:

Восемнадцатый век проплывает, проплыл,
лишь свои декорации кой-где забыл,
что разлезлись под натиском прущей
русской зелени дикорастущей.

(Лосев 2012: 299)

«Декорации» вызывают ассоциацию с одной из ярких примет екатерининской эпохи – с «потемкинскими деревнями», символом ложного благополучия и великолепия империи. Таким образом, разрушению подвержено только то, что относится к сфере государства, незыблемого с точки зрения риторической культуры, но не с точки зрения культуры более поздней. Единственное, что оказывается вне этого движения, не меняет своего облика – это стих, характеристикой которого (*занозистый, душу скребущий*) (Лосев 2012: 299) завершается лосевское стихотворение. Почему это происходит? Потому ли, что стихотворение принадлежит миру природному, естественному или тому есть другая причина?

Во всех анализируемых текстах – Державина, Мандельштама, Лосева и Кушнера – возникает тема творчества. У Державина творчество наравне со всем остальным уничтожается временем. В текстах XX в. эта тема решается иначе. Именно творчество и слово поэта самоценны и противостоят смерти и забвению, именно они есть залог бессмертия. У Мандельштама смерть, которая представлена губительной водной стихией, побеждается преобразованием этой стихии творческим усилием и культурной памятью, у Кушнера – личной памятью, у Лосева – представлением о творчестве как о сфере предельной искренности. Таким образом, тексты Мандельштама,

Кушнера и Лосева вступают в полемику со стихотворением Державина, утверждая творчество как единственную несомненную ценность, которая не подвержена смерти и забвению.

Три анализируемых текста объединяет между собой еще один мотив, который прямо, непосредственно не выражен в державинском стихотворении, но, возможно, присутствует скрыто в читательском сознании. Это мотив боли. Так у Кушнера: *...души своей не порань, / Оцарапаешь руки, и ноги в ручье промочишь* (Кушнер 2002: 24). У Мандельштама мотив боли возникает дважды: в стихах, которые в последней редакции 1937 г. стали эпиграфом к тексту: *Мы только с голоса пойдем, / Что там царапалось, боролось...* (Мандельштам 2009: 135) и в заключительной строфе стихотворения: *И я теперь учу дневник / Царапин грифельного лета* (Мандельштам 2009: 135). В двух последних строках Лосева: *Накорябан в тетради гусиным пером / стих занозистый, душу скребущий* (Лосев 2012: 299).

Обращает на себя внимание, что во всех случаях боль описывается однокоренными, либо синонимичными друг другу, либо принадлежащими одному смысловому гнезду лексемами: **оцарапаешь // царапалось - царапин // накорябан**¹², **занозистый, душу скребущий**. В текстах Лосева и Мандельштама эта боль прямо соотносится с процессом творчества. Возможно, что ее незначительность, «невеликость», пустяковость парадоксальным образом противостоит забвению и безличному потоку времени и придает особый статус личному творческому акту.

Источники

- Державин 1957 – *Державин Г. Р.* Стихотворения. Л., 1957. (Библиотека поэта)
Державин 2002 – *Державин Г. Р.* Сочинения. СПб., 2002. (Новая библиотека поэта)
Кушнер 2002 – *Кушнер А.* Кустарник. Книга новых стихов. СПб., 2002.
Лосев 2012 – *Лосев Л.* Стихи. СПб., 2012.
Мандельштам 2009 – *Мандельштам О.* Полное собрание сочинений и писем: В 3 томах. Т. 1. Стихотворения. М., 2009.
Сочинения Державина 1808–1816 – Сочинения Державина: в V ч. Ч. I–IV. СПб., 1808; Ч. V. СПб., 1816.
Сочинения Державина 1871 – Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. К. Грота. СПб., 1871. Т. VI.

Литература

- Александрова 2010 – *Александрова З. Е.* Словарь синонимов русского языка: Практический справочник. М., 2010.

12 Ср. статью «Написать» в (Александрова 2010: 266).

- Бухаркин 2009 – *Бухаркин П. Е.* Поэтическая система Г. Р. Державина. [Электронный документ] // Учебно-методический комплекс «История русской литературы и культуры XVIII века» на основе лекций проф. П. Е. Бухаркина. 2009. URL: <http://18vek.spb.ru/umki.html> (дата обращения 10.06.2016). (Занятие 9. Поэтическая система Г. Р. Державина).
- Гаспаров 1995 – *Гаспаров М. Л.* «Грифельная ода» Мандельштама: история текста и история смысла // *Philologica*. 1995. Т. 2. № 3/4. С. 153–193.
- Лаппо-Данилевский 2000 – *Лаппо-Данилевский К. Ю.* Последнее стихотворение Г. Р. Державина // *Русская литература*. 2000. №2. С. 146–158.
- Левицкий 1996 – *Левицкий А. А.* Образ воды у Державина и образ поэта // XVIII век. Сб. 20. СПб., 1996. С. 47–71.
- Левицкий 2001 – *Левицкий А. А.* Вместо послесловия // *Derzhavin G. R. Poetic Works. A Bilingual Album*. Providence, 2001. P. 583–589.
- Морозова 2002 – *Морозова Н. П.* О последнем стихотворении Г. Р. Державина // *Русская литература*. 2002. № 2. С. 137–169.
- Пономарева 2010 – *Пономарева М. В.* Стихотворения Г. Р. Державина к Фелице // *Окказиональная литература в контексте праздничной культуры России XVIII века*. СПб., 2010. С. 196–211.
- Пономарева 2015 – *Пономарева М. В.* Державинская «река времен» в стихотворении А. Кушнера: трансформация образа // *Petra Philologica: профессору Петру Евгеньевичу Бухаркину ко дню шестидесятилетия* (Литературная культура России XVIII в. Вып. 6). СПб., 2015. С. 273–280.
- Пумпянский 2000a – *Пумпянский Л. В.* «Медный всадник» и поэтическая традиция XVIII века // *Пумпянский Л. В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы*. М., 2000. С. 158–198.
- Пумпянский 2000б – *Пумпянский Л. В.* Об оде А. Пушкина «Памятник» // *Пумпянский Л. В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы*. М., 2000. С. 197–209.
- Серман 1973 – *Серман И. З.* Русский классицизм. Поэзия. Драма. Сатира. Л., 1973.
- Смолярова 2011 – *Смолярова Т.* Зримая лирика. Державин. М., 2011.
- Халле 1959 – *Халле М.* О незамеченном акростихе Державина // *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*. 1959. I/II. P. 232–236.
- Ходасевич 1988 – *Ходасевич В.* Державин. М., 1988.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Гаврила Державин
Памятник

Я памятник себе воздвиг чудесный, вечный,
Металлов тверже он и выше пирамид;
Ни вихрь его, ни гром не сломит быстротечный,
И времени полет его не сокрушит.
Так! – весь я не умру, но часть меня большая,
От тлена убежав, по смерти станет жить,
И слава возрастет моя, не увядая,
Доколь славянов род вселенна будет чтить.
Слух пройдет обо мне от Белых вод до Черных,
Где Волга, Дон, Нева, с Рифея льет Урал;
Всяк будет помнить то в народах неисчетных,
Как из безвестности я тем известен стал,
Что первый я дерзнул в забавном русском слоге
О добродетелях Фелицы возгласить,
В сердечной простоте беседовать о боге
И истину царям с улыбкой говорить.
О муза! возгордись заслугой справедливой,
И презрит кто тебя, сама тех презирай;
Непринужденною рукой неторопливой
Чело твое зарей бессмертия венчай.
1795

(Державин Г. Р. Стихотворения. Л., 1957. С. 233. (Библиотека поэта))

Река времен в воем стремленьи
Уносит все дела людей
И топит в пропасти забвенья
Народы, царства и царей.
А если что и остается
Чрез звуки лиры и трубы,
То вечности жерлом пожрется
И общей не уйдет судьбы.
6 июля 1816

(Державин Г. Р. Стихотворения. Л., 1957. С. 360. (Библиотека поэта))

Осип Манделъштам
Грифельная ода

Звезда с звездой – могучий стык,
Кремнистый путь из старой песни,
Кремня и воздуха язык,
Кремень с водой, с подковой перстень,
На мягком сланце облаков
Молочный грифельный рисунок -
Не ученичество миров,
А бред овечьих полусонок.

Мы стоя спим в густой ночи
Под теплой шапкою овечьей.
Обратно в крепь родник журчит
Цепочкой, пеночкой и речью.
Здесь пишет страх, здесь пишет сдвиг
Свинцовой палочкой молочной,
Здесь созревает черновик
Учеников воды проточной.

Крутые козы города,
Кремней могучее слоенье;
И все-таки еще гряда –
Овечьи церкви и селенья!
Им проповедует отвес,
Вода их учит, точит время –
И воздуха прозрачный лес
Уже давно пресыщен всеми.

Как мертвый шершень возле сот,
День пестрый выметен с позором,
И ночь-коршунница несет
Горящий мел и грифель кормит.
С иконоборческой доски
Стереть дневные впечатленья
И, как птенца, стряхнуть с руки
Уже прозрачные виденья!

Плод нарывал. Зрел виноград.
День бушевал, как день бушует.
И в бабки нежная игра,
И в полдень злых овчарок шубы;

Как мусор с ледяных высот –
Изнанка образов зеленых –
Вода голодная течет,
Кругась, играя, как звереныш.

И как паук ползет по мне -
Где каждый стык луной обрызган,
На изумленной крутизне
Я слышу грифельные визги.
Твои ли, память, голоса
Учительствуют, ночь ломая,
Бросая грифели лесам,
Из птичьих клювов вырывая?

Мы только с голоса пойдем,
Что там царапалось, боролось,
И черствый грифель поведем
Туда, куда укажет голос.
Ломаю ночь, горящий мел,
Для твердой записи мгновенной.
Меняю шум на пенье стрел,
Меняю строй на стрепет гневный.

Кто я? Не каменщик прямой,
Не кровельщик, не корабельщик, –
Двурушник я, с двойной душой,
Я ночи друг, я дня застрельщик.
Блажен, кто называл кремень
Учеником воды проточной.
Блажен, кто завязал ремень
Подошве гор на твердой почве.

И я теперь учу дневник
Царапин грифельного лета,
Кремня и воздуха язык,
С прослойкой тьмы, с прослойкой света,
И я хочу вложить персты
В кремнистый путь из старой песни,
Как в язву, заключая встык –
Кремень с водой, с подковой перстень.
1923

(Мандельштам О. Полное собрание сочинений и писем: В 3 т. Т. 1. Стихотворения. М., 2009. С. 134–135.)

Лев Лосев
XVIII век

Восемнадцатый век, что свинья в парике.
Проплывает бардак золотой по реке,
а в атласной каюте Фелица
захотела пошевелиться.
Офицер, приглашенный для ловли блохи,
вдруг почувял, что силу теряют духи,
заглушавшие запахи тела,
завозилась мать, запыхтела.
Восемнадцатый век проплывает, проплыл,
лишь свои декорации кой-где забыл,
что разлезлись под натиском пружей
русской зелени дикорастущей.
Видны волглые избы, часовня, паром.
Все построено грубо, простым топором.
Накорябан в тетради гусиным пером
стих занозистый, душу скребуший.

(Лосев Л. Стихи. СПб., 2012. С. 299.)

Александр Кушнер

Поднимаясь вверх по теченью реки времен,
Ты увидишь Державина, как бы ни славил он
В своей оде предсмертной прожорливое теченье,
Ужасаясь ему, обрывая стихотворенье
И готовясь руиной стать, вроде террас, колонн.

Ты увидишь, как царства, короны плывут, венки,
Огибая воронки, цепляясь за топляки,
Ты увидишь цевницы, свирели, увидишь лиры
И щиты, на которых, спасаясь, сидят зверьки:
Зайцы, мыши-полевки, увидишь клочки порфиры.

Твердо, вверх по теченью, стремясь за земную грань,
Как Семенов Тян-Шанский, взбиравшийся на Тянь-Шань,

Ты увидишь хоть Сарданопала, кого захочешь,
И кого не захочешь; души своей не порань,
Оцарапаешь руки, и ноги в ручье промочишь.

Ты запишешь смешки и ругательства солдатни,
Как своих полководцев честят почем зря они,
Ты подслушаешь чью-то молитву в священной роще.
А Гавриле Романовичу под шумок шепни,
Что мы любим его, из судьбы извлекая общей.
2002

(Кушнер А. Кустарник. Книга новых стихов. СПб., 2002. С. 24.)

Азбучные истины «Кавказского пленника»

О. Сазончик (Йена)

Между 11-м и 25-м марта 1872 года Лев Толстой пишет «совсем новую статью в “Азбуку”» (ср. Толстой 1957: 668), получившую позже статус рассказа и вошедшую в русскую литературу под названием «Кавказский пленник». Название рассказа, очевидно сознательно, отсылает читателя к теме, появившейся в русской литературе в период слома классической традиции и нашедшей наиболее яркое свое (романтическое) воплощение в одноименной поэме Пушкина. Примерно полвека спустя в рассказе Толстого тема кавказского пленника преломляется вновь, причем (пушкинскому) переходу от классицизма к романтизму в данном случае можно сопоставить, на первый взгляд, отказ от всяческого романтизма и обращение к реалистической традиции (на этот момент уже сформировавшейся в русской литературе)¹. В известном смысле Толстой «переводит» тему с языка (литературно) романтического на язык (литературно) реалистический, соответственно трансформируя при этом сюжет, фигуры, языковые средства и пр. (Layton 2005: 250; Корчагина 1994: 8–9; и др.). Однако обращает на себя внимание особое положение данного текста: автор создает и рассматривает свой «Кавказский пленник» как часть «Азбуки», помещая его – с подзаголовком *Быль* – между вольным переводом басни Эзопа и пересказом народной былины (Толстой 1957: 668–669). Это, в известной мере, растушевывает степень «реалистичности» описываемого, что, в свою очередь, побуждает внимательнее присмотреться к произведенной Толстым трансформации романтического сюжета в целом.

Данная статья представляет собой попытку представить многослойный семантический потенциал толстовского текста, причем в качестве основного приема, помогающего выявить его особенности, является сравнение рассказа с дальнейшими (неклассическими) его трансформациями, а именно *экранизациями*, понимаемыми в первую очередь как *перевод* на язык иной знаковой системы.

Рассмотрение рассказа «Кавказский пленник», очевидно, возможно с различных точек зрения. Будучи одной из составных частей «Азбуки», текст, как предполагается, предназначен в первую очередь для детей, причем для

¹ В пользу такой трактовки истории написания и замысла говорят, кроме прочего, многочисленные свидетельства современников, подчеркивающих реальную предысторию описываемых событий (и соотносящих их как с личными переживаниями автора, так и со многочисленностью подобных историй, известных из мемуаров разного рода; ср. Толстой 1957: 668–669).

детей крестьянских (Толстой 1957: 668). Так, например, использованное при введении героя в первом предложении выражение «один барин» имплицитно предполагает определенное социальное положение читателя или слушателя (при отсутствии дальнейшего подтверждения использования приема иронического дистанцирования как варианта его прочтения). Неоднократно указывается на «простоту языка» как особенность и сознательно преследуемую при написании рассказа цель (см. часто цитируемую «декларацию о намерениях» самого Толстого в письме Н. Н. Страхову: «Это образец тех приемов и языка, к<оторым> я пишу и буду писать для больших» (Толстой 1953: 279), ср. также: Lönnqvist 2007: 77; Корчагина 1994; Williams 1985: 62–63; и др.). Рассказ в целом рассматривается как противопоставление двух характеров, причем Жилин являет собой позитивный, а Костылин – негативный полюса сравнения (Williams 1985). Толстовский *Пленник* ставится в один ряд с пушкинским и лермонтовским, первичным обоснованием чего служит уже заголовок текста, причем часто подчеркивается содержащаяся в нем имплицитная и/или эксплицитная критика романтизма и романтических представлений о Кавказе (Layton 2005: 250; Beaujour 2008: 64; Lönnqvist 2007 и др.): в центре рассказа стоит не любовь «туземной» девушки к русскому офицеру, а постепенно возникающие дружеские отношения взрослого с ребенком (что более соответствует содержанию рассказа для детей), и всяческая романтика (например, бездеятельность и *скука* как приемлемый в определенных социальных кругах способ времяпрепровождения) становится атрибутом Костылина, персонажа, коннотированного негативно:

Костылин <...> всё ждал присылки денег и скучал. По целым дням сидит в сарае и считает дни, когда письмо придет, или спит (Толстой 1957: 312²).

Возможность и самодостаточную оправданность подобного прочтения текста Толстого подтверждает и известная его экранизация, осуществленная в 1975 году на киностудии «Грузия-фильм» режиссером Георгием Калатоцишвили³. Фильм создается как «детский», что можно подтвердить многими присущими ему ориентированными на юного зрителя формальными признаками и кинематографическими приемами. Так, основным героем и «рассказчиком» истории становится ребенок, а именно девочка (Дина), которая появляется уже в первых кадрах фильма и в прямом и переносном смыслах *вводит* зрителя в события на экране (КП 1975: TC0.00.00,46-0.00.02,00); в дальнейшем большая

2 Далее в тексте статьи ссылки на данное издание оформляются сокращенно с указанием страницы в скобках.

3 В дальнейшем ссылки на этот фильм даются в сокращении (КП 1975), при ссылке на конкретную секвенцию или кадр указывается примерный или точный временной код (ТС, timecode) – в полном формате (h.mm.ss,ss) или с указанием часа и минут (h.mm).

часть событий фильма также показывается с ее точки зрения или разворачивается с ее непосредственным участием.

Дино «бытие ребенком» подчеркивается, кроме прочего, развернутым представлением эпизодов создания и дарения игрушек, радости девочки этим подаркам и огорчения их разрушению (КП 1975: ТС 0.00.29,00-0.33.00,00), причем несколько схематично описанным куклам («Слепил он раз куклу, с носом, с руками, с ногами и в татарской рубахе, и поставил куклу на крышу» (313)) придает при визуализации отчетливый традиционный кавказский колорит и сходство с Диной (КП 1975: ТС 0.28.09,64) и другими женщинами аула (см. илл. 1–2).



Илл. 1. Кукла с кувшином
(ТС 0.31.56,38)



Илл. 2. Женщины с кувшинами
(ТС 0.32.11,58)

Обращает на себя внимание усиление социально-критической линии, манифестация анти-романтической направленности фильма по сравнению с исходным текстом. Имплицированная критика романтизма у Толстого (проявляющаяся, большей частью, именно в *отсутствии* пассажей, романтизирующих пейзажи, отношения или чувства) становится не только открытой, но и постоянно подчеркиваемой, причем основным носителем негативно коннотируемого становится Костылин.

С одной стороны, его особость, отличие от Жилина и сотоварищей, выражается основным кинематографическим средством, то есть визуально: например, он постоянно носит белую униформу и золотые погоны, ездит на белом коне – внешние признаки, позволяющего, в духе традиционной романтики, выделить этого «героя» из «толпы» или отделить его от фигур остальных сослуживцев, в том числе и от Жилина (см. илл. 3–5)⁴.

4 Нет необходимости подчеркивать, что такое «особое» обмундирование не описано у Толстого, чрезвычайно непрактично в условиях армейской жизни или реальных боевых действий и не отвечает нормам повседневной жизни кавказского корпуса (ср.: Нечитайлов 2006; Лапин 2008). Подобное визуальное решение обособления негативной фигуры, скорее, создает ассоциацию с визуальной традицией советского кинематографа при изображении, например, событий гражданской войны, когда противниками



Илл. 3. Костылин среди сослуживцев
(ТС 0.07.00,77)



Илл. 4. Костылин в обозе
(ТС 0.08.42,70)

С другой стороны, приверженность Костылина романтической традиции и его принадлежность к «иным» критикуется эксплицитно. Так, причину своего пребывания на Кавказе он объясняет словами «начитался», «наслушался легенд» (КП 1975: ТС0.40-0.41), многократно упоминается его богатство (ср., например, КП 1975: ТС0.34-0.35) или показывается его эгоизм (ср. КП 1975: ТС0.27-0.28, когда Костылин ест что-то тайком, прячась от Жилина). Костылин представляется как дурной офицер, бездельник и неженка: в сцене пленения, данной в ретроспективе, как воспоминание Жилина, именно на него по умолчанию перекладывается основная вина (он не стреляет, хотя держит ружье; КП 1975: ТС0.22, 0.34-0.35), он не принимает активного участия в подготовке к побегу (по контрасту с Жилиным, копающим лаз; КП 1975: ТС0.48-0.49), во время побега является, скорее, обузой (см. илл. 6) и причиной его неудачи, и пр.



Илл. 5. Жилин и Костылин
(ТС 0.22.25,78)



Илл. 6. В бегах
(ТС 0.58.17,00)

Дистанция между ним и Жилиным эксплицитно подчеркивается не столько обращением между ними на «Вы» (что несколько необычно для боевых

красноармейцев были золотопогонники и белогвардейцы.

товарищей и не соответствует тексту Толстого, но, строго говоря, не противоречит обычаям эпохи), сколько подчеркиванием этого – в данном случае – разграничительного обращения (ср. реплику Жилина КП 1975: ТС0.45: «Я Вам не дворовый, не орите!»). Костылин, в отличие от Жилина, открыто презирает «примитивное» местное население (ср. реплику «Дикость какая!») (КП 1975: ТС0.38) как комментарий к рассказу Жилина о предьстории знакомства последнего со стариком-горцем) и отстраненно ругает Кавказ (ср. ироническое замечание про «ваш благословенный край», КП 1975: ТС0.60); именно ему приходит на ум традиционная «романтическая» идея приписать Дине любовь к Жилину, на которую тот отвечает негодующей и недоуменной репликой: «Она же еще ребенок совсем» (КП 1975: ТС0.39).

Однако, несмотря на все представленные выше отличия от литературного первоисточника, экранизацию Георгия Калатоцишвили в целом можно рассматривать как экранизацию-иллюстрацию в соответствии с классификацией, предложенной Неей Зоркой (Зоркая 2010: 53–54).

Такое понимание текста (как имплицитно-нравоучительного рассказа для детей) и обращение с ним не являются бесспорными или единственно возможными. Исследователи обращают внимание на особое положение текста рассказа в «Азбуке», его отличие от остальных и окружающих его текстов с точки зрения объема (около 30 страниц вместо обычных трех-четырех), подробность описаний (вплоть до иллюзии их этнографичности), индивидуальность характеров (по контрасту с их схематичностью или типичностью в большинстве остальных составляющих «Книги для чтения» текстов), отсутствие ярко выраженной морали (см., например: Lönnqvist 2007: 75). Также *реальность* предьстории (как *per se* подразумеваемая предпосылка особой реалистичности описываемого), подкрепляемая ссылкой на случай с почти пленением Толстого и его сослуживцев (668) или подзаголовком *Быль*, вызывает сомнение исследователя, приходящего к выводу о возможном влиянии, оказанном на Толстого новеллой Ксавье де Местра «Пленники Кавказа» (Lönnqvist 2007). Не вступая в полемику вокруг первенства или влияния де Местра (см.: Beaudeau 2008), саму возможность историко-литературного происхождения сюжета отвергнуть нельзя (об очевидной связи с произведениями Пушкина и Лермонтова уже говорилось выше; ср. также Толстой 1957: 668, вкл. сноску 1). Неоднозначным оказывается и тезис об образцовой (см. выше) простоте языка рассказа, призванный поддержать, кроме прочего, идею его «детской» направленности: некоторые исследователи подчеркивают как раз особую сложность языка этого рассказа, его отклонение от общепринятых норм (что проявляется, кроме прочего, в нестандартной позиции прилагательных или постановке глагола в начало предложения; ср. Beaudeau 2008: 64–65). Гарет Уильямс (Williams 1985) рассматривает рассказ «Кавказский пленник» с точки зрения наличия в нем архетипических сюжетов (укладывающихся в схему: мирная жизнь – катастрофа – неадекватная деятельность – спасательная акция – возвращение состояния покоя); Барбара

Лонквист (Lönnqvist 2007), кроме прочего, упоминает некоторую обобщенность места и действия и иные признаки фольклора (например, в имени главного героя).

Все эти нарушающие привычную «реалистичную» схему прочтения отклонения побуждают еще раз обратиться к тексту рассказа и попытаться прочесть его «наивно», без готовой схемы школьного («азбучного») его восприятия, обращая особое внимание на содержащиеся в нем случаи амбивалентности или неоднозначности⁵.

На сомнительности подзаголовка *быль* уже указывалось выше; однако и заголовок «Кавказский пленник» не более однозначен. Неким парадоксальным образом его постановка в ряд произведений с этим названием (то есть вписывание в некий построенный на интертекстуальности кавказский текст русской литературы) снижает степень его амбивалентности: указание на Пушкина и Лермонтова отвлекает от факта практической невозможности сделать выбор между осциллирующими в нем семантическими полями «пленник Кавказа» (очарованный им), «пленник на Кавказе» (географическое прочтение) и «происходящий с Кавказа» (как блюдо, народ и пр.)⁶.

Рамочную конструкцию повествования образуют факт получения Жилиным письма от матери с просьбой о приезде и женитьбе, побудившего его отправиться в путь, и принятое после возвращения из плена решение не ехать и не жениться – конструкция, традиционная для сказки (начальная ситуация недостатка и попытка его компенсации). Для нее же типично подчеркнутое пересечение героем неких пространственно-временных границ как исходная точка отсчета и признак восстановления «истинного» порядка. В рассказе Толстого нарушение заведенного порядка проявляется в удалении обоза от крепости, а Жилина и Костылина – от обоза, в голую раскаленную степь; «ошибочное» пересечение границы чужого мира сопряжено с переходом через реку в вечерних сумерках, а восстановление миропорядка происходит при выходе из леса на рассвете, ср.:

Солнце уже и за полдни перешло, а обоз только половину дороги прошел. Пыль, жара, солнце так и печет, а укрыться негде. Голая степь, ни деревца, ни кустика по дороге (303).

5 Такой «наивностью» восприятия нередко обладают читатели, недостаточно владеющие русским языком и потому вынужденные обращаться либо к словарю, либо к переводу текста Толстого. Этот «метод» прочтения рассказа можно рассматривать как особый вариант «остраненного» его восприятия, возникающего в данном случае хотя и неосознанно, но со счастливой закономерностью.

6 Различие, особенно явно проявляющееся при попытке перевода названия на иные языки. Так, на немецкий название рассказа обычно переводится как «Der Gefangene im Kaukasus» («пленник на Кавказе»), на английский – «The Prisoner of the Caucasus» («пленник Кавказа»); в обоих случаях неоднозначность названия подлинника разрешается в пользу *одного* из возможных вариантов.

Ехали они долго с горы на гору, переехали вброд реку, выехали на дорогу и поехали лощиной. <...> Стало смеркаться. Переехали еще речку, стали подниматься по каменной горе, запахло дымом, забрехали собаки (307).

Уж стал месяц бледнеть, роса пала, близко к свету, а Жилин до края леса не дошел. <...> Прошел тридцать шагов, видит – лес кончается. Вышел на край – совсем светло, как на ладонке перед ним степь и крепость, и налево, близехонько под горой, огни горят, тухнут, дым стелется и люди у костров. (Толстой 1957: 325)

Время и место проистекания описываемых событий если и определены, то чрезвычайно обобщенно и нечетко, ср.:

Служил на Кавказе офицером один барин (304).

Пришло раз ему письмо из дома (304).

На Кавказе тогда была война (305).

Обозначенный уже в названии как место действия Кавказ – понятие, однако, географически неопределенное (горы? регион? территория по одну из сторон (какую?) Кавказского хребта? и т. д.), и указание места («на Кавказе») прочитывается, скорее, как «где-то там, далеко, в чужой и опасной стороне», то есть «не дома». *Тогда* как единственное определение времени лишь подчеркивает его неопределенность, а конкретизация *летом*, скорее, вводит в заблуждение: лето как время действия остается постоянным с начала («Дело было летом» (305)) и до конца рассказа («На деревьях все листочки видны» (324)). Сам ход времени описывается в соответствии с событийной его насыщенностью, то затормаживаясь, то ускоряясь; например, напряженность ожидания начала основных событий усиливается описанием как бы застывших пространства и времени:

Ехать было 25 верст. Обоз шел тихо; то солдаты останятся, то в обозе колесо у кого соскочит, или лошадь станет, и все стоят – дожидаются.

Солнце уже и за полдни перешло, а обоз только половину дороги прошел (305).

Ехали они долго с горы на гору, переехали вброд реку, выехали на дорогу и поехали лощиной (307).

Ретардирование производится не только использованием соответствующих деепричастий (*долго, тихо*), но и повторением (также с вариацией префиксов: *ехали – переехали – выехали – поехали*) глаголов движения, а также за счет сопоставления движения солнца (*уже и*) и движения обоза (*только*).

Время, его измерение и отсчет становятся одним из основных мотивов рассказа. Единицей измерения времени является месяц, причем некой условной, неопределенной длины, ср.:

Жил так Жилин с товарищем месяц целый (312).

Прожил так Жилин месяц (315).

А Костылина только еще через месяц выкупили за пять тысяч (326).

Первый (одним коротким предложением) отсчитанный месяц обобщает распространенное на пять страниц (308–312, то есть занимающего почти четверть текста) описание событий первого дня в плену; второй месяц посвящен знакомству с укладом жизни жителей аула и овладению их языком⁷; месяц, проведенный Костылиным в плену, кажется таким же непредставимым (по длине), как объем суммы заплаченного им выкупа.

Метафора месяца (как единицы измерения времени) реализуется как часть целой системы ориентации во времени и пространстве, построенной на использовании небесных светил и иных явлений природы. Так, солнце становится естественным (а также природным) атрибутом русской крепости и связанных с ней событий:

Солнце уже и за полдни перешло, а обоз только половину дороги прошел. Пыль, жара, солнце так и печет, а укрыться негде (305).

Стал Жилин вспоминать, когда он в крепости дома жил, где солнце всходило и где заходило. Видит: так точно, в этой долине должна быть наша крепость. Туда, промеж этих двух гор, и бежать надо. Стало солнышко закатываться (316).

Параллельно этому, пребывание Жилина в плену постоянно сопровождает месяц:

Хотел он бежать в ту же ночь. Ночи были темные – ущерб месяца (316).

Месяц только народился, ночи еще темные были (318).

...над горой молодой месяц покраснелся, кверху рожками заходит (318).

Звезды видны, а месяц еще не всходил (323).

...налево за горой зарево красное загорелось, месяц встает (324).

⁷ Представление Толстым разного уровня владения Жилиным языком жителей аула может стать темой отдельного исследования: если в первый день плена Жилин, очевидно, не понимает ни слова и его восприятие событий – подчеркнуто визуальное и пассивно-акустическое (указывается на жесты, интонации говорящих и т. п.), то постепенно он оказывается в состоянии делать определенные выводы из отдельных слов и фраз и, в конце концов, воспринимает целые рассказываемые ему истории (ср. историю старика; 315).

Астрономически неправдоподобная вечность месяца (никогда не луны) подчеркивает его, кроме прочего, метафорический характер и – в данном случае – коннотацию, связанную с мусульманством.

Сценам побега, то есть попыткам пересечения заповедной границы, постоянно сопутствуют туман и звезды как неверные, то есть то появляющиеся на небосклоне, то исчезающие светила⁸, служащие единственными ориентирами во времени и пространстве:

Темно; звезды высоко стоят на небе... (318).

Туман густой, да низом стоит, а над головой звезды виднешеньки. Жилин по звездам примечает, в какую сторону идти (318–319).

Уж высокожары спускаться стали, до утра недалеко (319).

Туман в лесу еще гуще сел, <...> и звезды уж чуть видны (320).

А туман уж расходиться стал, и как будто тучки заходить стали, не видать уж звезд (321).

Всё поглядывает вверх. Звезды видны, а месяц еще не всходил (323).

Еще одним из способов обозначения хода времени в ауле и изменений в его пространстве являются у Толстого религиозные обычаи татар, ср.:

Уж поздно стало. Слышно – мулла прокричал (316).

Тронулись; только отошли, слышат – запел мулла на крыше: «Алла! Бесмила! Ильрахман!» Значит – пойдет народ в мечеть (318).

Мулла прокричал, затихло всё (325).

Пение муллы, призывающего жителей аула на молитву в мечеть, одновременно начинает отсчет времени, удобного для побега, – то есть организует и (свободное) пространство.

Время и его измерение нетехническими способами, однако, нельзя рассматривать как имплицитное указание на отсутствие цивилизованности (например, в духе ориентализма). С одной стороны, этим способом ориентации вполне владеет Жилин; с другой стороны, речь, скорее, можно вести о сознательном отрицании цивилизации, ср.:

Шапку с него сбили, сапоги стащили, всё обшарили, деньги, часы вынули, платье всё изорвали (307).

8 Ср. пушкинское «У ночи много звезд прелестных...» («Евгений Онегин», глава 7, ЛП), в котором еще прочитывается и церковнославянское значение прилагательного («неверный, обольстительный, обманчивый»; ср. Виноградов 1935: 182). Сложно судить, насколько случайно появление у Толстого именно этих небесных тел в функции попутчиков и проводников опасного предприятия.

Были у Абдула часы русские, сломанные. Позвал он Жилина, показывает, языком щелкает. Жилин говорит:

– Давай, починю.

Взял, разобрал ножичком, разложил: опять сладил, отдал. Идут часы.
<...>

С тех пор прошла про Жилина слава, что он мастер. Стали к нему из дальних деревень приезжать: кто замок на ружье или пистолет починить принесет, кто часы (314).

Жители окрестных аулов, очевидно, владеют часами во множестве; основным качеством этих устройств, однако, является не их польза или ценность, а некая постоянная их сломанность, нужда в починке. Способность Жилина чинить часы приносит ему признание и славу мастера, но на то, что починенными часами начинают пользоваться по назначению, прямых указаний в тексте нет, время (*с тех пор*) и пространство (*из дальних деревень*) по-прежнему остаются вне цивилизационных игр(ушек).

Однако и в этом случае явления природы как таковые остаются амбивалентными (см. выше): солнце становится врагом в сцене удаления от обоза, создавая нестерпимую жару; месяц как источник света является как помощником (при ориентации в ночном пространстве), так и источником опасности (быть увиденным), туман помогает Жилину скрыться и мучает Костылина и т. д.

Не разрешимая однозначно «равнозначимость различного» постепенно становится главной чертой описания положения протагониста, достигая своего (буквального и метафорического) пика в сцене рекогносцировки местности как части подготовки Жилиным плана побега из плена, ср.:

Сел Жилин, стал место разглядывать. На полдни, за горой, лощина, табун ходит, и аул другой в низочке виден. От аула другая гора – еще круче, а за той горой еще гора. Промеж гор лес синееется, а там еще горы всё выше и выше поднимаются. А выше всех – белые, как сахар, горы стоят под снегом. И одна снеговая гора выше других шапкой стоит. На восход и на закат – всё такие же горы; кое-где аулы дымятся в ущельях. «Ну, – думает – это всё ихняя сторона». Стал смотреть в русскую сторону: под ногами речка, аул свой, садики кругом. На речке, как куклы маленькие, видно, – бабы сидят, полоскают. За аулом, пониже, гора, и через нее еще две горы, по ним лес; а промеж двух гор синееется ровное место, а на ровном месте, далеко-далеко, точно дым стелется. Стал Жилин вспоминать, когда он в крепости дома жил, где солнце всходило и где заходило. Видит: так точно, в этой долине должна быть наша крепость. Туда, промеж этих двух гор, и бежать надо. <...> Вернулись они домой (316).

Поднявшийся на гору Жилин бросает взгляд сверху во все стороны, «на восход и на закат», и видит, по существу, одно и то же: горы, равнины, аулы (*своей и чужой*), садики, дым от очагов; при этом крепость вспоминается как дом, в который надо вернуться, татарский аул – тоже как дом, в который он возвращается. Это описание замечательно именно заложенным в нем противоречием между очевидным желанием провести границу и практической невозможностью ее (объективного) проведения, ее – лишь – «вспоминанием», долженствованием быть.

Таким образом, сквозь прозрачную маску рассказываемой детям и основанной на случае из жизни *были* проступает некий древний, сказочный⁹ и/или мифологический остов: повествование о герое, находящемся *между* двух миров и принадлежащем им обоим, разрушающем некий мировой порядок и стремящемся к его восстановлению, характеризующемся постоянной амбивалентностью, способностью воспринимать чужое, не растрчивая при этом свое; реальное наполнение этой схемы становится признаком вторичным, варьируемым.

Заложенность в самом тексте Толстого потенциала для такого его прочтения подтверждает еще один его «перевод» на язык кино, а именно фильм «Кавказский пленник», снятый по мотивам рассказа (Eichenberger 1997: 37) Сергеем Бодровым-старшим¹⁰.

При всей – на первый взгляд – конкретности и узнаваемости деталей, параметры пространства и времени не определены, вводятся как некие обобщенные «параметры состояния» с координатами *там* (место), *тогда* (время), *то* (состояние войны) (ср. выше: «На Кавказе тогда была война»). Место (*там*) не конкретизируется, лишь обозначается горной панорамой, видом на поселение с высоты птичьего полета и неким «типичным» видом поселения (см. илл. 7–8; КП 1996: ТС 0.07.04-0.07.42, 0.25.00-0.26.00).

9 Подробная разработка признаков *сказочного* в этом тексте может стать предметом отдельного исследования; кроме уже упомянутых рамочной конструкции возникновения ситуации недостатка и ее исправления и особенностей пространства и времени можно коротко упомянуть многочисленные трехкратные повторы (три погони, три побега, три письма, трехкратное упоминание кукол и пр.), такие языковые особенности, как эпитеты, повторяющиеся формулы, архаизированный – но типичный для сказок – порядок слов (те самые глаголы на первом месте и прилагательные – после определяемого существительного, которые отмечались исследователями, см. выше), сниженные банальностью раскрытия тайны «таинственные» звери в лесу, повышенная степень поэтизации языка (многочисленные повторы и иные риторические фигуры и тропы) и пр.

10 В дальнейшем ссылки на этот фильм даются в сокращении (КП 1996), с указанием временного кода.



Илл. 7. Горный ландшафт с аулом
(ТС 0.07.15,57)



Илл. 8. На дороге в аул
(ТС 0.08.28,98)

Зрителю предоставляется возможность (для зрителя современного и российского – довольно однозначная, для зрителя вообще – несколько произвольная¹¹) более или менее сознательно «выбрать» опасную горную местность как место основного действия¹². Время (*тогда*) не указывается, и лишь некие материально-технические признаки (оружие, военная форма, боевые машины) позволяют соотнести его с приближенным настоящим. Необходимо отметить, что большинство этих признаков современности маркируют одну из воюющих сторон (российскую); противостоящие ей горцы (за исключением оружия) в большинстве своем не являются носителями отчетливо манифестируемых временных признаков (ср. илл. 9–10).



Илл. 9. Аул и его жители
(ТС 0.09.00,27)



Илл. 10. Костылин
(ТС 0.06.04,58)

Специфичен кинематографический прием, использованный режиссером для обозначения состояния войны: еще до начала каких бы то ни было однозначно боевых действий (таких, как осмысленная стрельба, засада, плен) тема войны

11 Несмотря на то, что вышедший на экраны в 1996 году фильм прочитывался зрителем прежде всего в дискурсе шедшей тогда чеченской войны, идея фильма (и первый сценарий, впоследствии едва измененный) возникли еще до начала этих «актуальных» военных действий (Hutchings 2007: 225; Ерошок 1996), что может служить еще одним косвенным подтверждением представляемой автором данной статьи точки зрения.

12 Причем и для «наивного» российского зрителя также существует некий начальный выбор между кавказскими и, например, афганскими горами (по крайней мере, до тех пор, пока дальнейшее развитие действия не позволяет склониться к одному из предположений).

вводится акустически, песней «Синий платочек» (КП 1996: ТС 0.03.11-0.03.49; ср. с текстом ТС 0.04.08-0.05.11), в исторической памяти россиян с советских времен практически однозначно ассоциирующейся со временем Великой отечественной войны¹³ и до конца советского периода истории являющейся (обычно в исполнении Клавдией Шульженко) неперенной частью телевизионных праздничных концертов, посвященных Дню Победы (Кружнов 2016). Акустическое обозначение состояния войны (насытивание мелодии кем-то в военной униформе, расположившимся на бампере БПМ) поддерживается визуально сценой около бильярдного стола, обитого сукном не традиционного для этой игры красного цвета: игра на кроваво-красном поле прочитывается (в сопровождении едва спровоцированной пьяной стрельбой) как метафора бессмысленной войны (КП 1996: ТС 0.03.49-0.04.08).

Начало и конец фильма (секвенции, которым обычно придан особый семантический вес; подробный анализ финальной сцены см.: Hutchings 2007: 229–230) представляю собой, в их совокупности, замкнутый круг метафор в библейском коде. Первая сцена – медосмотр обнаженных новобранцев (КП 1996: 0.01.29-0.03.05), – с одной стороны, реализует метафору «пушечного мяса», с другой – может также быть воспринята как воплощение библейского «наг я вышел из чрева матери моей» (Иов 1, 21; ср. также Еккл. 5, 14: «вышел он нагим из утробы матери своей»), особенно в сопоставлении с завершающим действие фильма эпизодом пролета над головой героя четырех боевых вертолетов, как современных всадников апокалипсиса¹⁴, в сторону мятежного аула (КП 1996: 1.35.04-1.36.17).

Вообще, *круг* является одной из визуальных констант рассматриваемой экранизации, причем чаще – при изображении жизни жителей гор. В кругу танцуют дети (КП 0.34.45,35-0.35.03,91), кругом вокруг борцов в рукопашную стоят парни, по кругу медленно передвигаются ослики, приводящие в движение каменные жернова (см. илл. 11–12). В фильме возникает и развивается и тема сломанных часов (КП 1996: ТС 0.29.57,95 и ТС 0.49.04,43), а движение камеры с лежащих на соломе часов (КП 1996: ТС 0.29.57,95), мимо медленно движущихся жерновов во двор, к бесконечно (за счет многократного повторения) гонящим по кругу осликов женщинам, идущим по кругу вслед за ними (КП 1996: ТС 0.30.03,47-0.30.54,23), сопоставимо с выявленным выше отрицающим суетную измеряемость хода времени имплицитно выраженным воззрением Толстого¹⁵.

13 Реальная история создания песни (до войны и с несколькими известными вариантами текста; см.: Бирюков 1994 и 2003; Кружнов 2016) не играет при этом существенной роли.

14 С точки зрения военного дела, вертолетные подразделения (как часть армейской авиации со времен вьетнамской войны) являются функциональными приемниками кавалерии, ср. их английское наименование: *air cavalry, helicopters quadron*.

15 Об ощущении замедленного до полной остановки хода времени в дагестанском ауле, где проходили съемки фильма, см.: (Eichenberger 1997: 33–34; Ерошок 1996).



Илл. 11. Круг борцов в рукопашную
(ТС 1.05.00,13)



Илл. 12. Ослики в вечном кругу
(ТС 0.17.38,62)

Обобщенность пространства и времени поддерживается в сценарии и высокой степенью обобщенности действующих лиц, причем с особым углом отражении по сравнению с литературным претекстом. Главный герой назван у Толстого по имени уже в первом абзаце («Звали его Жилин» (304)). Однако формулировка «звали его» в сочетании с дальнейшим описанием качеств героя (выносливость, надежность, верность убеждениям, способность терпеть плен и иные невзгоды и пр.) усиливает возможность восприятия этой номинации и как прозвища (а не только как фамилии), подобно тому как имя героя, по существу, до конца рассказа остается неизвестным: лишь не говорящие по-русски татары зовут его – традиционным при обозначении русских со стороны иных народов – именем Иван/иван, то есть для них он, по сути, безымян¹⁶. В фильме Бодрова протагонист представляется по имени и званию (как рядовой Жилин) гораздо позже, уже будучи в плену, своему товарищу по несчастью (КП 1996: ТС 0.12.10-0.12.15), причем последний постоянно забывает его имя и многократно его переспрашивает (например, как бы в шутку, КП 1996: ТС 1.22.21-1.22.26). Имя *Костылин* в фильме эксплицитно не называется; на 22-й минуте персонаж сообщает, что его зовут *Сашей*¹⁷; очевидно, для людей в функции «пушечного мяса» (см. выше) конкретные имена не важны.

В фильме Бодрова актуализируется сюжетная функция письма матери и вообще повышается роль матери Жилина как инстанции, стремящейся к восстановлению миропорядка: если у Толстого получение письма с просьбой о возвращении «домой» служит первопричиной нарушения привычного хода жизни протагониста (а отказ от поездки обозначает возвращение его на круги своя), то в экранизации мать приезжает в район боевых действий и всеми силами борется за возвращение сына домой, причем решение этой проблемы

16 Важна и строчная, и прописная буквы; ср., например, часто встречающееся в русском языке *фриц* (для обозначения немца как такового) и *Фриц* (как имя конкретного лица, человека или персонажа). О внимании Толстого к выбору имен действующих лиц его произведений см.: (Bagby, Sigalov 1987).

17 Примечательно, что при обсуждении экранизации кинокритикой герой Олега Меньшикова *Костылиным* называется часто (Barta 2004). В дальнейшем при сопоставлении рассказа и экранизации эта фигура будет – для простоты ориентации – обозначаться как *Костылин.

находится в обращении к *отцовским* чувствам Абдула, то есть в возврате к ценностям общечеловеческим. «Осовремененность» взгляда на активную общественную роль женщины¹⁸ особенно очевидна в случае Дины. В то время как Толстой «реалистически» отказывается от описания истории романтической любви русского офицера и «туземной» девушки и Дина воспринимается Жилиным как «ребенок» (см. выше), у Бодрова она одновременно и ребенок, и дочь, и сестра, и соратница (в буквальном смысле слова), и невеста-жена (хранительница домашнего очага), и вдова – то есть выступает во всех возможных женских функциях, что визуально подчеркивается, например, и цветом ее одежды (см. илл. 13–16).



Илл. 13. Дина (в красном) с подаренной игрушкой (ТС 1.07.42,91)



Илл. 14. Дина (в желтом жилете) как соратница (ТС 0.09.34,77)



Илл. 15. Дина (в желтом жилете) за домашней работой (ТС 0.11.44,67)



Илл. 16. Дина в трауре (ТС 1.33.37,00)

Сходным образом (то есть с сохранением глубинной функциональной сути при вариации внешней атрибутики) разрешается в фильме Бодрова и противостояние Жилина с *Костылиным. В рассказе Толстого Жилин стремится к восстановлению нарушенного начального миропорядка, действуя *активно* (см. многочисленные попытки побега), но пытаясь при этом, по мере возможности, не разрушить миропорядок чужой, понять иную позицию татар

18 Рассказ Толстого в этом смысле «современен», так как женские персонажи играют в нем ‘нормальную’ для того времени роль (матери и ребенка); простое сохранение этих функций при очевидном изменении времени действия (в случае фильма Бодрова) привело бы к их восприятию с оттенком архаизации. Об усилении женских линий в фильме см. также: (Barta 2004: 137–138; Hutchings 2007: 227–228).

(их «правду»), присмотреться к их обычаям и т. д.¹⁹ Его литературный антагонист, Костылин, пассивен, что приводит к попаданию героев в плен, препятствует успешности побега, способствует ухудшению отношений с жителями деревни и пр. Парадоксальным образом в фильме Бодрова Жилин преследует те же цели (не разрушения, восстановления и т. д.), но отличительной чертой его является, скорее некоторая *пассивность*: он (что многократно оговаривается) *не* стреляет и вообще еще никого *не* убил, он – покорно – пишет письмо матери (не сочиняя при этом историй про актрис и генералов, как это делает Саня), вовлеченный в заряженную потенциалом насилия сцену состязания в рукопашной борьбе без правил (в которой он обречен на поражение), он разрешает ситуацию криком, вызывающим – как очистительную реакцию (катарсис) в карнавальном духе – смех. Попытки внешних активных действий, предпринимаемые как *Костылиным²⁰, так и прочими склонными к активным показательным действиям фигурами (например, комендантом гарнизона), в противоположность этому, заканчиваются катастрофами, причем не столько в (переносном) смысле их безуспешности или безрезультатности, сколько как таковыми, то есть приводящими к ненужным, бессмысленным и жестоким смертям (Хасана, чабана, сына Абдула и пр.); столь же жестоко бессмысленной в ее почти будничности оказывается и его – Саши – собственная смерть. Остающаяся за кадром финальная бомбардировка деревни может рассматриваться как заключительный аккорд этой темы напрасно пролитой крови и бесконечно порождающего самого себя насилия; ей противостоит голос (Жилина) за кадром, сопровождающий показ фотографий персонажей – погибших (*Костылин) или погибших вероятно (Дина, Абдул), и объединяющий и воскресающий их в этом воспоминании (КП 1996: ТС 1.36.29-1.36.53).

Разумеется, фильм Бодрова может быть рассмотрен (по классификации Неи Зоркой (Зоркая 2010: 68–69)) как интерпретация. Однако важно подчеркнуть, что возможность такой интерпретации (в той же степени, как возможность иллюстративного перенесения на экран, реализованная Калатоцишвили) не столько представляет собой результат свободного выбора художника (режиссера), но подхватывает и развивает внутренний потенциал литературного претекста, его классическую структурную основу, сводящую проблематику рассказываемого к вечным проблемам человеческого существования, вопросам о *быть или не быть* как выборе варианта *действия* или *бездействия* (с учетом вечной относительности его правильности), об

19 С учетом сказанного выше трудно согласиться со мнением режиссера о занятой Толстым в рассказе однозначно прорусской позиции по поводу описанного конфликта с татарами (Eichenberger 1997: 34).

20 В связи с этим представляется совершенно закономерным, что музыкальной темой, сопровождающей фигуру *Костылина, является песня о синем платочке, о сильной ассоциативной связи которой с темой войны уже говорилось выше.

амбивалентности положения человека среди себе подобных и сущности этого подвоя (в сопоставлении с незначительностью и мелочностью всяческих внешних отличий) и, в конечном итоге, о сущности Добра и Зла.

Одним словом, к обычным «азбучным истинам».

Литература

- Бирюков 1994 – *Бирюков Ю. Е.* «Синий платочек» // Родина: российский исторический иллюстрированный журнал. 1994. № 9. С. 121–122.
- Бирюков 2003 – *Бирюков Ю. Е.* «Двадцать второго июня, ровно в четыре часа...» // Родина: российский исторический иллюстрированный журнал. 2003. № 4. URL: https://archive.is/20130126115639/www.istrodina.com/rodina_articul.php3?id=1580&n=1#selection-218.3-527.648 (дата обращения: 07.07.2016).
- Виноградов 1935 – *Виноградов В. В.* Язык Пушкина: Пушкин и история русского литературного языка. М.; Л., 1935.
- Ерошок 1996 – *Ерошок З.* Кавказский пленник // Московские новости. 1996. № 2. 2 февраля. URL: http://www.menshikov.ru/cinema/kp/kp_020296.html (дата обращения: 23.06.2013).
- Зоркая 2010 – *Зоркая Н. М.* Кино, театр, литература. Опыт системного анализа. М., 2010.
- Корчагина 1994 – *Корчагина Л. П.* «Нам надо учиться писать хорошо...»: рассказы Л. Н. Толстого для детей. // Русская речь: научно-популярный журнал. 1994. № 5. С. 8–14.
- КП 1975 – Кавказский пленник. 1975. [Фильм] Реж. Георгий Калатоцишвили. СССР: Грузия-фильм.
- КП 1996 – Кавказский пленник. 1996. [Фильм] Реж. Сергей Бодров-старший. Россия: АО «Караван» (Россия) & «БГ Продакшн» (Казахстан).
- Кружнов 2016 – *Кружнов Ю. Н.* Незабвенный «Синий платочек», или история длиной в 70 лет. URL: <http://www.norma40.ru/articles/siniy-platochek-kruzhnov.htm> (дата обращения: 7.07.2016).
- Лалин 2008 – *Лалин В.* Армия России на Кавказе: Приватизация войны. // НЛО. 2008 (93). URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2008/93/la12.html> (дата обращения: 7.07.2016).
- Нечитайлов 2006 – *Нечитайлов М. В.* Военно-бытовая повседневность солдат и офицеров Кавказского корпуса (1817–1864 гг.). Материальный аспект / Автореф. дис. канд. истор. наук. М., 2006. URL: http://www.reenactor.ru/ARH/PDF/Nechitailov_00.pdf (дата обращения: 7.07.2016).
- Толстой 1953 – *Толстой Л. Н.* [Письмо] Н. Н. Страхову. 1872 г. Марта 22, 25. Москва // Толстой Л. Н. Собрание сочинений: в 90 т. Т. 61. Письма 1863–1872. М., 1953. С. 277–279.
- Толстой 1957 – *Толстой Л. Н.* Кавказский пленник // Толстой Л. Н. Собрание сочинений: в 90 т. Т. 21. М., 1957. С. 304–326 (варианты: с. 334–338; примечания: с. 668–669).

- Bagby, Sigalov 1987 – *Bagby L., Sigalov P.* The Semiotics of Names and Naming in Tolstoj's *The Cossacks* // *The Slavic and East European Journal*. 1987. Vol. 31. № 4. С. 473–489.
- Barta 2004 – *Barta P.* The Prisoner of the Caucasus a Hundred Years On: «Updating» Tolstoy on the Screen // *Studia Russica (StRu)*. 2004. № 21. С. 133–142.
- Beaujour 2008 – *Beaujour E. K.* Reply to Barbara Lonnqvist's Research Note «Tolstoy Rewriting the Caucasus» (*Tolstoy Studies Journal*, Volume XIX). // *Tolstoy Studies Journal (TSJ)*. 2008. № 20. С. 61–69.
- Eichenberger 1997 – *Eichenberger A.* «Aufruf zur Rettung bedrohter Werte». Interview mit Sergej Bodrov // *Film-Dienst*. 1997. 49. № 5. С. 33–35.
- Hutchings 1996 – *Hutchings S.* *Kavkazskii plennik* / *The Prisoner of the Mountains: Sergei Bodrov, Russia, 1996* // *The Cinema of Russia and the Former Soviet Union*. London, 1996. P. 223–231.
- Layton 2005 – *Layton S.* *Russian Literature an Empire. Conquest of the Caucasus from Pushkin to Tolstoy*. Cambridge, 2005.
- Lönnqvist 2007 – *Lönnqvist B.* Tolstoy Rewriting the Caucasus // *Tolstoy Studies Journal (TSJ)*. 2007. № 19. С. 75–79.
- Williams 1985 – *Williams G.* Tolstoy's *Kavkazskiy plennik* // *Essays in Poetics: The Journal of the British Neo-Formalist School (EiP)*. 1985. № 10 (2). С. 58–75.

ИНОЯЗЫЧНЫЙ
КОНТЕКСТ

Окказиональная поэзия во Франции XVIII века: «летучие» тексты и их сборники

Н. В. Карева (Санкт-Петербург)

Об эпохе Просвещения во Франции часто говорят как о времени расцвета прозаических жанров и кризиса поэтических (Monglond 2000: 92; Condé 1991: 25). Так, авторы «Словаря французской литературы XVIII века» констатируют, что насмешливый дух эпохи, склонный к сатире, научным, философским и социально-экономическим построениями, плохо подходил для выражения лирических эмоций (Mougeau 1995: 1044–1045), а С. Менан, автор фундаментального исследования о французской поэзии XVIII в., пишет, что Музы в это время покинули Францию (Menant 1981: 217). Это не означает, что во Франции было мало поэтов – напротив, любое даже незначительное событие политической или светской жизни становилось сюжетом стихотворения, издавались многочисленные поэтические альманахи и журналы. Тем не менее, в конце XVII – начале XVIII вв. начали появляться теоретические и художественные произведения, в которых литераторы возражали против метрической организации речи и рифмы (Карева 2008: 147–148). Жанры оды, героической поэмы, элегии перестали восприниматься всерьез, и на авансцену литературной жизни вышла окказиональная литература – так называемые *pièces fugitives* ('ускользающие произведения') (Condé 1991). Написанные «на случай», они писались для развлечения читателей и не претендовали на то, чтобы обессмертить своего творца. Однако эти «летучие» тексты оказали существенное влияние на последующее развитие французской литературы.

В настоящей статье, опираясь на словари и тексты XVIII века, а также на современные работы о французской поэзии, мы определим границы жанра *pièce fugitive*, опишем, как распространялись эти тексты, по каким критериям они объединялись в книги, охарактеризуем особые отношения, связывающие авторов и читателей этих произведений, предложим типологию сборников окказиональных текстов и, наконец, покажем, как изменился жанр на рубеже XVIII и XIX веков, в эпоху Французской революции.

Сочетание *pièce fugitive* стало использоваться для обозначения литературного явления с начала XVIII в., после того как в 1700 г. в Амстердаме вышла книга «Летучая библиотека или лучшие из ускользающих произведений»

(«Bibliothèque volante ou Elite de pièces fugitives»). «Летучая библиотека» была необычной книгой: под одной обложкой были собраны переводы античных произведений, любовная лирика, религиозные стихи, авантюрная повесть, критические рецензии на новые издания и переписка двух членов Падуанской Академии о том, какой год следует считать началом XVIII столетия, 1700 или 1701. Понимая, что подобная подборка может вызвать удивление читателей, издатель «Летучей библиотеки» (его имя спрятано под инициалами Sr. J. G. J. D. M.) пояснил в предисловии, что «любопытные вещицы» (*pièces curieuses*), как современные, так и те, что были написаны несколько десятилетий назад, часто теряются, неопубликованные – чтобы спасти эти вещицы от забвения, он и решил составить свой сборник (Bibliothèque volante 1700: 1–3).

В 1704 г. *pièce fugitive* как устойчивое сочетание было зафиксировано в «Словаре Треву» («Dictionnaire universel françois et latin»):

On appelle *pièces fugitives* certaines feuilles ou livres de très petit volume, qui se perdent, ou s'abolissent en peu de temps. Les curieux ont soin de faire des recueils de ces *pièces fugitives*¹ (Trévoux 1704: 2, 2061).

В вышедшей спустя почти полвека «Энциклопедии» («Encyclopédie») Дидро и д'Аламбера мы находим гораздо более подробное определение:

FUGITIVE (PIECES), Littérat. On appelle pièces fugitives, tous ces petits ouvrages sérieux ou légers qui s'échappent de la plume & du portefeuille d'un auteur, en différents circonstances de sa vie, dont le public jouit d'abord en manuscrit, qui se perdent quelquefois, ou qui recueillis <...> font ou l'honneur ou la honte de celui qui les a composés. Rien ne peint si bien la vie & les caractères d'un auteur, que ses pièces fugitives: c'est là que se montre homme triste ou gai, pesant ou léger, tendre ou sévère, sage ou libertin, méchant ou bon, heureux ou malheureux. On y voit quelquefois toutes ces nuances se succéder, tant les circonstances qui nous inspirent sont diverses² (Diderot 1976: 313).

1 «*Pièces fugitives* (ускользающие произведения) – так называют листки или книги небольшого объема, которые вскоре теряются или уничтожаются. Интересующиеся берут на себя труд составить сборники этих летучих произведений» (здесь и далее перевод наш – Н. К.).

2 «FUGITIVE (PIECES), Лит. Ускользающие произведения – так называют все те небольшие тексты, серьезные или шуточные, которые высказываются из-под пера автора, а потом ускользают из его портфеля при различных обстоятельствах; публика наслаждается ими сначала в рукописях, которые иногда теряются; собранные в сборник ... эти тексты приносят славу или стыд тому, кто их написал. Ничто не живописует так живо жизнь и характер автора, как его летучие произведения: именно в них мы видим человека грустного или веселого, неповоротливого или острого умом, нежного или жестокого, благоразумного или развратного, злого или доброго, счастливого или несчастного. Иногда мы видим, как все эти нюансы настроения сменяют друг друга, ибо

Согласно данному в «Энциклопедии» определению, *pièces fugitives* – случайные порождения их автора. Именно поэтому в составе сборников они часто печатались анонимно. В тех же случаях, когда автор указывал свое имя, он подчеркивал, что тексты, вышедшие из-под его пера, – всего лишь безделушки, плоды праздных развлечений.

Французская литература эпохи Просвещения испытала значительное влияние идей сенсуализма (Moser 1972). В начале XVIII в. «Опыт о человеческом разуме» Дж. Локка («An Essay concerning human understanding»), опубликованный в 1690 г. в Лондоне, стал известен во Франции (Schösler 1997: 155). Книга Локка произвела переворот в умах не только философов, но и литераторов: отношения человека и окружающего его мира, душевный опыт конкретного индивида – эти темы в XVIII в. стали затрагиваться и в философских трактатах, и в лирических стихотворениях, и в частной переписке (Hazard 1935: 1, 250; Hazard 1946: 1, 54; Moser 1972). При этом Локк в предваряющем трактат «Письме к читателю» охарактеризовал свой «Опыт» как «несколько торопливых, необработанных мыслей» (Локк 1985: 79) (ср. фр. «pensées indigestes <...> formées à la hâte» (Locke 1972: XXIX)). Это нарочито небрежное отношение Локка к собственному произведению удивительным образом рифмуется с тем, как некоторые поэты XVIII в. отзывались о своих текстах. Например, Ш. А. де ла Фар (Charles Auguste de La Fare, 1644–1712) в поэме «О стихах» («Sur les vers») называл свои стихи «детьми безделья», невольно вырвавшимися из-под его пера:

Présents de ma seule Nature,
Amusements de mon loisir,
Vers aisés, par qui je m'assure
Moins de gloire que de plaisir;
Coulez, enfants de ma paresse:
Mais si d'abord on vous caresse,
Refusez-vous à ce bonheur.
Dites qu'échappés de ma veine
Par hasard, sans force et sans peine,
Vous méritez peu cet honneur³ (Bibliothèque poétique 1745: 3, 346).

меняются обстоятельства, вдохновляющие автора на создание этих текстов».

3 «Дары моей природы, утхи моих отдохновений, легкие стихи, которые доставляют мне больше удовольствия, нежели славы; струитесь, дети моей праздности, но если вы будете обласканы, откажитесь от этого счастья; скажите, что, вырвавшиеся из моей души, случайно, без боли и усилия, вы едва ли заслуживаете этой чести».

Этот образ – стихотворный текст как случайное дитя, небрежное порождение поэта – на протяжении XVIII в. использовался многими литераторами (Masson 2002: 44): Вольтер называл свои стихи «случайными записками, детьми прекрасных дней» («vains écrits, enfants de mes beaux jours») (Voltaire 1988: 543), а П. Дефорж-Мейярд (Paul Desforges-Maillard, 1699–1772), публиковавшийся под псевдонимом «мадемуазель де Малкре де ля Винь» (Mlle de Malcrais de la Vigne), называл их «детьми досуга, легкими плодами вдохновения» («enfants de mon loisir, fruits légers de ma veine») (Desforges-Maillard 1735: 1). Вообще отношение к поэзии как к праздному занятию, не требующему усилий, было характерным для эпохи Просвещения. Так, Ш. Бурет (Charlotte Bourette, 1714–1784) писала, что стихи может сочинять каждый:

Faire des Vers c'est métier ordinaire,
C'est bagatelle: en Provence, à Paris,
Tout s'en mêle, les Sots comme les beaux Esprits⁴ (Bourette 1755: 1, 17).

И во многом это действительно было так: в конце XVII – начале XVIII вв. во Франции увеличилось количество иезуитских школ, в которых в обязательном порядке учили стихосложению (Delon, Malandain 1996: 59). Почти каждый образованный человек сочинял стихи, и довольно неплохие, поэтому поэт перестал восприниматься как высшее существо. Начался медленный, но необратимый процесс развенчания высоких поэтических жанров (Condé 1991). Светские стихотворцы декларативно отказывались от поэтической славы, ставя выше нее сиюминутные радости жизни (Карева 2008: 149–150); воспевание этих радостей – любви, праздников, фейерверков, дружеских встреч – стало основной темой лирических стихотворений. Так, Ж.-Б. Л. Грессе (Jean-Baptiste Louis Gresset, 1709–1777) в стихотворении «Письмо к Музе» («Épître à ma Muse») описывает трагическую участь «мучеников таланта», приносящих в жертву сомнительному будущему удовольствия настоящего:

Trop insensé, qui séduit par la gloire
Martir constant du talent suborneur
Se fait d'écrire un ennuyeux bonheur,
Et s'immolant au soin de la mémoire
Perd le Présent pour l'Avenir trompeur!
Tout cet éclat d'une gloire suprême,
Et tout l'Encens de la Postérité
Vaut-il l'instant où je vis pour moi-même
Dans mes plaisirs et dans ma liberté,

4 «Писать стихи – это занятие простое, это пустяк: в провинции и в Париже все занимаются этим, умные и дураки».

Trouvant sans cesse auprès de ce que j'aime
Des Biens plus vrais que l'Immortalité⁵ (Gresset 1736 : 22).

А аббат Берни (François-Joachim de Pierre, cardinal de Bernis, 1715–1794) в своем «Письме о праздности» («Épître sur la paresse») вопрошал бессмертных поэтов, стоил ли лавровый венец потери лучших лет и любви:

Dites-moi, mânes de Corneilles,
Vous, qui par des Vers immortels,
Des Dieux égalez les merveilles,
Et leur disputez des Autels,
Cette couronne toujours verte
Qui pare vos fronts triomphants,
Vous venge-t-elle de la perte
De vos Amours, de vos beaux ans⁶ (Bernis 1756: 69).

Разумеется, это воспевание праздности, отказ от славы, отношение к своим произведениям как к пустяку, не стоившему усилий, было своеобразным кокетством со стороны авторов. Феномен окказиональной литературы зародился в мире салонов (Viala 2008: 159–166), поэтому стиль галантных стихов часто приближался к стилю непринужденной беседы, а желание нравиться, возбуждать любопытство было основным – вспомним признание Лафонтена (Jean de La Fontaine, 1621–1694) в предисловии к роману «Любовь Психеи и Купидона» («Les amours de Psyché et de Cupidon», 1669): «Mon principal but est toujours de plaire: pour en venir là je considère le goût du siècle»⁷ (Génetiot 1997: 265).

Мир литературных салонов был аристократическим (в большинство из них был закрыт доступ буржуазии), отвергавшим профессионализм в какой бы то ни было области – быть поэтом или художником, зарабатывающим себе на жизнь, считалось недостойным. И для светского человека было невозможным

5 «Безумен тот, кто гонится за славой и, вечно мучась талантом-соблазнителем, заставляет себя описывать унылое счастье, жертвует собой, чтобы жить в памяти потомков и теряет настоящее ради обманчивого будущего! Сияние высшей славы и воскуряемый грядущими поколениями фимиам, стоят ли они того мгновения, которое я проживаю сам для себя в радости и свободе, беспрестанно находя во всем том, что я люблю, блага в большей степени истинные, нежели бессмертные».

6 «Скажите мне, души корнелей, чьи бессмертные стихи подобны чудесам и кто оспаривает у божеств их алтари, этот вечнозеленый венец, украшающий ваши торжествующие лбы, вознаграждает ли вас за потерю любовей и лучших лет».

7 «Моя основная цель – понравиться: чтобы достичь ее я следую за вкусами своего столетия».

публичное признание в том, что он ищет поэтической славы (Viala 1992; Viala 2008: 184–191). Поэтому задача собрать собственные тексты в сборник и позаботиться об их публикации доверялась издателю. Так, А.-Г. Менье де Керлон (Anne-Gabriel Meusnier de Querlon, 1702–1780) опубликовал стихотворения своего друга, аббата Г.-Ш. де Латтеньяна (Gabriel-Charles de Lattaignant, 1697–1779), в сборнике, само название которого подчеркивало полную непричастность автора к издательскому процессу: «Стихи, украденные у одного моего друга» («Pièces derobées à un ami»). В предисловии Менье де Керлон следующим образом характеризовал отношение светского человека к литературному творчеству:

Un homme voué aux plaisirs de la société, qui ne fait des vers que pour s’amuser, ou pour amuser ses amis, qui par conséquent craint le nom de l’Auteur autant que celui d’ennuyeux, et qui donne ce qu’il fait avec la même facilité qu’il le fait, était sans doute éloigné de contribuer à la publication de ses amusements (Lattaignant 1750: 1, 4)⁸.

Поэты, сами составляющие сборники, вынуждены были объясняться перед читателями. Так, Э.-А.-Ж. Фетри (Aimé-Ambroise-Joseph Feutry, 1720–1789), книга стихов которого вышел в Ренне в 1760 г., в предисловии писал, что только нескончаемые просьбы поклонников заставили его заняться составлением сборника:

On m’a demandé dans cette Province tant de copies de la plupart de ces petites Pièces, qui se trouvent éparses dans différents Ouvrages, que je me suis déterminé à les réunir <...> J’ose assurer que ce n’est point l’un de ces prétextes ordinaires aux Auteurs qui croient étendre leur gloire en multipliant leurs éditions⁹ (Feutry 1760: 3).

Некоторые авторы восставали против этого лицемерного маскарада, навязываемого веком. Так, некий месье де Куланж (de Coulange), опубликовавший в 1754 г. в Париже сборник стихов, в предисловии писал:

Je m’éloignerai encore ici du style de la plupart des Préfaces. Leurs Auteurs, se couvrant d’une fausse modestie, nous y disent qu’ils n’avaient jamais eu le dessin de se faire imprimer ; qu’ils y ont été forcés par les importunes

8 «Преданный наслаждениям общества человек, сочиняющий стихи лишь для того, чтобы развлечь себя или своих друзей, страшась прослыть Сочинителем, как страшится прослыть скучным человеком, отдающий свои произведения с той же легкостью, с которой он их сочинял, разумеется, был далек от того, чтобы участвовать в публикации этих безделок».

9 «В Провинции у меня просили столько копий этих небольших рассыпанных по разным книгам текстов, что я решил объединить их в одну книгу <...> Я осмеливаюсь утверждать, что это не один из тех обычных предлогов, которыми пользуются Сочинители, полагая, что, умножив издания своих произведений, они умножат свою славу».

instances de leurs Amis <...> Quelques-uns même plaignent qu'on les a imprimé furtivement, sur les Copies subreptices et mal digérées sur lesquelles ils ne se reconnaissent point : sur de si bonnes raisons, le Public voit bien qu'ils ne pouvaient pas se dispenser de lui présenter eux-mêmes leurs Ouvrages¹⁰ (Coulange 1754: 3–4).

Разумеется, эта нарочитая непричастность большинства авторов к публикации собственных текстов часто использовалась издателями в собственных целях. Деньги от продажи книг доставались издателям, а не авторам (Masson 2002: 22). Произведения печатались анонимно, и при публикации подвергались порой столь радикальной правке, что текст менялся до неузнаваемости.

Следует заметить, однако, что применительно ко многим произведениям этого жанра невозможно говорить об авторстве текста или о его каноническом варианте. Плагиат, заимствование отдельных образов, строк или даже целых строф было обычным делом. Часто обвиняли в литературном воровстве Жака Делилля (Jacque Delille, 1738–1813), который шутливо отвечал своим оппонентам: «Je fais six vers: M.*** m'en prend deux; M.*** m'en prend trois; il m'en reste un sans rime»¹¹ (Guitton 1979: 228). Ему вторил Н.-Л. Ф. де Нёфшато (Nicolas-Louis François de Neufchâteau, 1750–1828), говоря, что «в наш век всякий живет заимствованием»:

Vous parlez de propriété
C'est un grand mot <...>
Chacun vit d'emprunt aujourd'hui.
Il n'est point de fortune au monde
Sans quelque peu de bien d'autrui¹² (Guitton 1979: 228).

Некоторые произведения «на случай» с самого начала являлись продуктом коллективного творчества. Так, стихотворения из сборника «Развлечения в замке Со» («Les Divertissements des Sceaux»), воспевающие двор герцогини дю Мэн (Anne-Louise-Bénédicte de Bourbon, 1676–1753), состоят из фрагментов, написанных разными поэтами. Процесс создания стихотворной сказки «Гребень индийского петуха» («La crête de coq de l'Inde») следующим образом описывается в предисловии к сборнику:

10 «Я далек от стиля большинства предисловий. Их авторы, скрываясь под маской ложной скромности, говорят нам, что никогда не имели намерения печататься, что они сделали это, лишь уступив настоятельным просьбам друзей <...> Некоторые жалуются, что их напечатали помимо их воли, что в этих тайных изданиях, полных ошибок, они не узнают свои тексты: удовлетворенные этими объяснениями читатели понимают, что авторы не могут растрачиваться на то, чтобы самим представить публике свои произведения».

11 «Я пишу шесть строк: месье *** берет у меня две, месье *** берет три, и мне остается одна, нерифмованная».

12 «Вы говорите о собственности, это громкое слово <...> каждый сегодня живет заимствованием. Нет в мире состояния без частички чужого добра».

Monsieur de Malézieu prit la plume et écrivit les quinze premiers vers. Monsieur l'abbé Genest y en ajouta quinze autres, après lesquels monsieur de Malézieu en fit une trentaine, qui en furent suivis de trente autres, que fit monsieur l'abbé Genest. Ainsi firent composés les treize cent vers de cette fable, en trois après-dîners¹³ (Les Divertissements des Sceaux 1712: 410).

Иногда даже адресат оказывался сопричастен созданию произведения. Так, Н. Массон цитирует переписку Франсуазы Граффины (Françoise de Graffigny, 1695–1758) и Франсуа-Антуана Дево (François-Antoine Devaux 1712–1786). Дево прислал мадам де Граффины посвященные ей стихи, однако она переписала их и отправила ему назад, оправдывая свой поступок тем, что хотела улучшить их перед тем, как отослать Вольтеру (Masson 2002: 86 – 87).

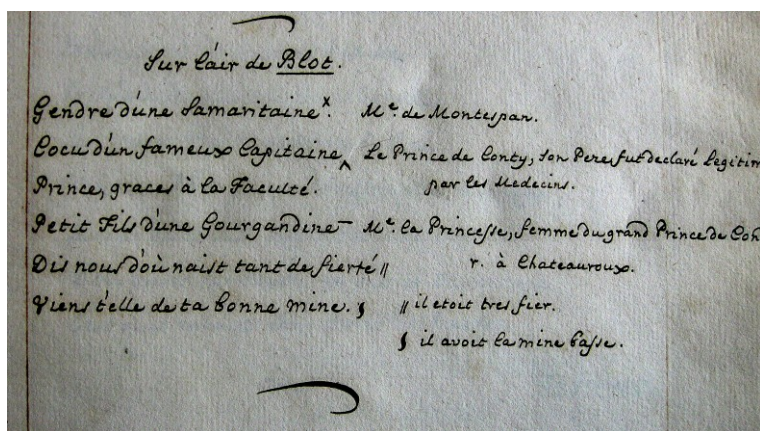
Следует подчеркнуть, что читателя и автора окказиональных произведений связывали совершенно особые отношения. Стихотворные тексты часто имели конкретного адресата – его имя указывалось в посвящении или в названии: например, «Послание сестре по случаю выздоровления» («Epître à ma sœur sur ma convalescence») Грессе или «Стихи месье Вольтера месье де Жервази, врачу» («Vers de M. Voltaire à M. de Gervasi médecin»). Стихотворный текст в этом случае превращались в одну из реплик начатого ранее диалога. Иногда стихи содержали намек на обстоятельство, известное только узкому кругу посвященных. В этом случае текст был адресован читателям, способным разгадать загадку. Иногда текст целиком превращался в шараду, как, например, следующее стихотворение Г.-Ш. де Латтеньяна:

Le bruit court à Paris
Et je n'en serois point surpris :
Que le jeune D... de F...
A déjà pour vous de l'amour,
Et vous donne la préférence
Sur les plus belles de la Cour
La première fois qu'il vous vit
On dit qu'à C... il dit
J'ai vû, je crois, cette Immortelle
Que vous appelez la Vertu;

13 «Месье Малезье (Nicolas de Malezieu, 1650–1727) взял перо и написал первые пятнадцать строк. Месье аббат Жене (Charles-Claude Genest, 1639–1719) добавил туда еще пятнадцать, после которых месье Малезье написал еще тридцать, за которыми последовало тридцать, написанных месье аббатом Жене. Так были написаны тысяча триста строк этой сказки, после ужина в течение трех вечеров».

Dieux! que je sens d'attrait pour elle,
Et que mon cœur en est ému¹⁴ (Lattaignant 1750: 1, 120).

Иногда, сжалившись над читателями, авторы поясняли на полях или в комментарии, что имелось в виду. Так, в рукописном сборнике «Забавы Валантона» («Les Amusements de Valanton», B. N., f. fr., 12776, in-4, 26 ff.), который был составлен группой друзей-поэтов, проводивших лето 1743 г. в загородном доме в Валантоне, расшифрованы имена действующих лиц и выражения, которые могли быть непонятны непосвященному читателю (см. илл. 1). Маленькая тайна и ее раскрытие посредством намека составляли, таким образом, основную прелесть окказиональной поэзии. Разгадавший произведение-загадку читатель чувствовал себя избранным – он догадался о том, о чем не догадались другие, ему доверили то, о чем не стали рассказывать остальным.



Илл. 1. «Les Amusements de Valanton ou recueil des Pièces choisies commencé le 5 juin M DCCXLIII par B. D. T.» (B. N., f. fr., 12776, in-4, 26 ff., p. 7).

Об особых отношениях читателя и автора окказиональной лирики пишет и К.-Ж. Дора (Claude-Joseph Dorat, 1734–1780) в теоретическом «Рассуждении о поэзии в целом и об окказиональной поэзии в частности» («Le discours sur la poésie en général, & particulièrement sur les pièces fugitives»). По мнению К.-Ж. Дора, поэт его эпохи не прячется за классическими формами эпopeи или трагедии; искренность тона составляет основную прелесть его лирики.

14 «По Парижу прошел слух, и я этим не был удивлен, что молодой Д. де Ф. уже влюблен в Вас и предпочитает Вас всем красавицам двора. Говорят, что, когда в первый раз он Вас увидел, он сказал С. “Я видел, думаю, ту Богиню, которую вы зовете Добродетелью. Боги! Как влечет меня к ней и как волнуется мое сердце!”».

Читатель, отождествляя себя с лирическим героем, становится свидетелем и соучастником его ежедневных дел, радостей и печалей:

C'est l'homme que l'on cherche, c'est lui qu'on est censé voir et entendre; il parle, il converse, il s'abandonne à cette indiscretion qui fait l'honneur de l'âme qu'elle trahit. Ses goûts, ses penchants, ses humeurs, ses défauts mêmes, tout lui échappe, comme si le public ne devoit jamais être dans la confidence¹⁵ (Dorat 1776: 2, 16).

По мнению К.-Ж. Дора, феномен окказиональной поэзии восходит к лирике Горация, который сходным образом эмоционально вовлекал читателя в описываемые события:

Qu'on lise Horace; on verra chez lui le précepte renfermé dans l'exécution. Exceptez-en des satyres, l'art poétique, quelques odes dans le goût de Pindare, ce poète charmant est tout en pièces fugitives. <...> Il vous transporte à son Tivoli, entre Philis & Ligurinus; vous devenez le témoin de ses fêtes, le confident de ses amours, & l'admirateur de ses chansons»¹⁶ (Dorat 1776: 2, 17).

Сближение окказиональной поэзии и лирики Горация кажется натянутым: тематика «саге дием», конечно, была свойственна французской поэзии XVIII в., однако горацианство нельзя считать основной характеристикой окказиональной лирики. Сопоставление с Горацием, по-видимому, потребовалось К.-Ж. Дора для того, чтобы вписать «ускользающие» произведения в существующую иерархию жанров, приблизить к некому образцу, авторитет которого незыблем. Вообще Гораций и Анакреон воспринимались в XVII–XVIII вв. как предтечи окказиональной лирики (Viala 2008: 64). Так, в сборнике «Стихи, украденные у одного моего друга» («Pièces dérobées à un ami») есть стихотворение неизвестного автора, посвященное Латеньяну; в нем стихи последнего сравниваются с произведениями Анакреона и Горация как с высшим образцом галантного стиля:

Ces héros du plaisir, Anacréon, Horace,
Badinaient avec moins de grâce¹⁷ (Lattaignant 1750: 1, 15–16).

15 «Мы ищем человека, мы хотим видеть и слышать его; и вот он говорит, вступает в диалог, отдается всей этой нескромности, делающей честь душе, выдающей себя. Его вкусы, склонности, его настроение, сами его недостатки – он рассказывает о себе все так, как будто это никогда не должно было стать достоянием публики».

16 «Читайте Горация, в его поэтическом мастерстве вы найдете правила. За исключением сатир, «Поэтического искусства», нескольких од во вкусе Пиндара, все творчество этого милейшего поэта – это «ускользающие» произведения. <...> Он переносит вас в свой Тиволи, к Филлиде и Лигурину, вы становитесь свидетелем его праздников, вам он доверяет свою любовь, вам поет свои песни».

17 «Анакреон и Гораций, эти герои наслаждений, шутили с меньшим изяществом».

Рассуждая о специфике «летучих произведений», К.-Ж. Дора говорит только о лирической поэзии. Однако термин *pièce fugitive* использовался в XVIII в. и для обозначения коротких прозаических сочинений. А в «летучие» сборники включались также музыкальные отрывки. Сопровождаемые партитурами песни вошли, например, в книгу «Стихи, украденные у одного моего друга», причем в предисловии Менье де Керлон подчеркнул изначальную связь песни и лирической поэзии¹⁸:

La Poésie & le Chant vont si bien ensemble: ils se marient si naturellement, qu'il y a bien de l'apparence que, dès que les hommes ont chanté, ils ont cherché des expressions qui poussent s'unir au chant, & en conserver l'image; ou, qu'après avoir inventé un langage plus propre que le vulgaire à peindre les mouvements de l'âme, ils y ont attaché le chant¹⁹ (Lattaignant 1750: 1, 8).

Кроме того, в «летучие» сборники включались часто и нелитературные жанры. Так, в сборник «Забавы Валантона» («Les Amusements de Valanton») вошли рецепты лекарств, формулы письменной корреспонденции, определения абстрактных понятий (например, «вкус» или «комическое») и библиографические сведения о некоторых любопытных изданиях.

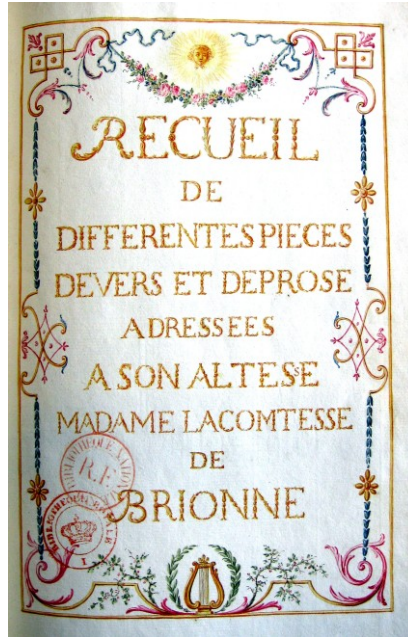
Вообще, говоря о сборниках той эпохи, следует рассматривать книгу – рукописную или печатную²⁰ – как единство, смыслы которого составлялись из

18 Ж.-Ж. Руссо (Jean-Jacques Rousseau, 1712–1778) в «Музыкальном словаре» («Dictionnaire de musique») определяет песню как лирическое стихотворение с добавлением мелодии: «CHANSON. Espèce de petit Poème lyrique forte courte qui roule ordinairement sur les sujets agréables, auxquelles on ajoute un Air pour être chanté dans des occasions familières, comme à table, avec ses amis, avec sa maitresse & même seul, pour éloigner, quelques instants, l'ennui si l'on est riche; & pour supporter plus doucement la misère & le travail, si l'on est pauvre» (Rousseau 1768: 78) («ПЕСНЯ. Разновидность очень короткого лирического стихотворения, сюжетом которого обычно является нечто приятное, к которому добавляется мелодия для того, чтобы его можно было исполнять при случае, например, за столом, или с друзьями, с возлюбленной или даже одному, чтобы богатому – на несколько мгновений прогнать скуку, а бедному – беспечно переносить бедность и работу»).

19 «Поэзия и песня очень хорошо сочетаются: они соединяются столь естественно, что кажется, как только люди начали петь, они начали искать средства выражения, которые могли бы соединиться с песней и сохранить ее образ; и, после того, как был изобретен язык, более подходящий для изображения движений души, нежели вульгарный, он был соединен с песней».

20 Так, в определениях из «Словаря Французской Академии» (1694; 1762), подчеркивается, что книга может быть как печатной, так и рукописной: «LIVRE. s. m. Volume, plusieurs feuilles de papier <...> écrites à la main ou imprimées, & reliées ensemble» (DAF 1694: 657; DAF 1762: 46) («КНИГА, сущ., м. Том, несколько листов бумаги <...> написанные рукой или напечатанные и переплетенные вместе»).

совокупности вошедших произведений. Графическое оформление также играло немаловажную роль, ведь сборники окказиональных произведений часто преподносились как подарки. Примером такого подарка (*livre-cadeau*) может служить «Сборник различных произведений в стихах и в прозе, адресованных ее высочеству герцогине де Брионн» («Recueil de différentes pièces de vers et de prose adressées à son altesse madame comtesse de Brionne») (B. N., ms. f. fr. 12778).



Илл. 2. «Recueil de différentes pièces de vers et de prose adressées à son altesse madame la comtesse de Brionne» (B. N., ms. f. fr. 12778, page du faux titre).

Этот украшенный рисунками каллиграфический манускрипт (см. илл. 2) был составлен по случаю выздоровления герцогини и содержал стихи, песни и диалоги, восхваляющие ее красоту и добродетели. Другой пример книгоподарка – «Альманах с эмблемой пчелы» («Almanach à l’emblème de la Mouche à miel») – рукописный сборник, составленный кавалерами Ордена Пчелы²¹ для

²¹ Шуточный Орден Пчелы был учрежден герцогиней дю Мэн 11 июня 1703 г. при дворе в Со. Тридцать восемь членов Ордена взяли себе вымышленные имена и принесли клятву верности герцогине дю Мэн, обещав все время, когда они находятся в замке Со носить

герцогини дю Мэн, страницы которого были иллюстрированы символикой Ордена: пчелой, цветочным орнаментом и полумесяцем (Meuembourg 2003: 161–175).

Упомянув книги-подарки (*livre-cadeau*), скажем несколько слов о принципах, в соответствии с которыми в современной научной литературе принято классифицировать сборники окказиональных произведений. Так, Н. Массон (Masson 2002) противопоставляет печатные и рукописные сборники на том основании, что первые адресовались широкому кругу читателей, тогда как вторые были предназначены для узкого круга друзей или личного пользования. Среди печатных сборников можно выделить следующие типы. Во-первых, сборники, в которых были собраны произведения одного автора, – как мы отметили выше, они печатались иногда с согласия авторов, но чаще без ведома последних. Во-вторых, так называемые «библиотеки» (*bibliothèques*), в которых для развлечения читающей публики собирались произведения разных, в том числе и нелитературных жанров. Так, в 1771 г. вышел сборник «Общественная библиотека» («Bibliothèque de la société»), в котором наряду со стихами, сказками и анекдотами, были опубликованы описания физических опытов и судебных процессов (Chamfort 1771). В-третьих, так называемые «антологии» (*anthologies*), целью которых было не только развлечь читателя, но и привить ему литературный вкус. В 1772 г. в Льеже была опубликована книга «Новое сокровище Парнаса или лучшие окказиональные стихотворения» («Le nouveau trésor du Parnasse ou Elite de poésies fugitives») – в ней были собраны лучшие произведения наиболее известных авторов XVII и XVIII вв. При этом антология должна была не только просвещать, но и развлекать, поэтому произведения располагались не в хронологическом порядке, а вперемешку – оды рядом с эпиграммами и игривыми сказками:

Dans un ouvrage fait pour plaire, une forme agréable devoit être préférée à une forme utile <...> Un semblable mélange de pièces de diverses nature (sic!), joint avec la différence du style de chaque auteur, produiroit une variété qui rendroit la lecture de cette collection beaucoup plus intéressante²² (Le nouveau trésor 1772: 1, XI–XII).

Также окказиональные произведения публиковались в литературных альманахах, наиболее известным из которых был «Альманах Муз» («Almanach des Muses»), основанный в 1765 г. К.-С. Сотеро де Марси (Claude-Sixte Sautereau de Marsy, 1740–1815) и выходивший ежегодно вплоть до 1833 г. (Moureau 1995: 37–38).

медаль с профилем герцогини (Meuembourg 2003: 161–175).

22 «В издании, цель которого – нравиться, полезную форму следует предпочесть форме приятной <...> Подобная смесь произведений различных жанров, соединенная с неповторимостью стиля каждого автора, должна произвести разнообразие, которое сделает интереснее чтение этой коллекции».

Среди рукописных сборников, кроме уже упомянутых книг-подарков, Н. Массон были выделены коллективные сборники (*cahiers de société*), посвященные описанию совместного досуга (как, например, «Забавы Валантона») и литературные дневники (*anthologies personnelles*) – тетради, в которых стихи чередовались с личными заметками, рисунками и памфлетами на злобу дня. Литературные дневники вели в ту эпоху практически все, поэтому одни только фонды Французской национальной библиотеки их насчитывают десятки тысяч. Кроме того, в отдельную группу выделяют рукописные тетради, в которые записывались запрещенные цензурой произведения. Так, например, нам удалось ознакомиться с тетрадь (B. N., ms. f. fr. 12796), в которой собраны песни, стихи и прозаические памфлеты на смерть Людовика XIV, осуждающие, в частности, неумеренную расточительность недавно усопшего короля:

Ayez pitié de Louis le Grand
 Qui nous a laissé sans argent
 Accordez-lui pour récompense
 Après avoir pillé Paris
 Et les quatre coins de la France
 Qu'il pille encore le Paradis²³ (B. N., ms. f. fr. 12796: 26).

Традиция объединять политические памфлеты в «летучие» сборники оказалась востребованной во время Великой французской революции. В 1790–1800-е гг. появляются книги и тетради, объединяющие тексты на политические сюжеты – как, например, сборник «Певец свободы, летучие и патриотические стихотворения» («Le chantre de la liberté, poésie fugitives et patriotiques»), опубликованный в 1795 г. в Париже. Несмотря на то, что в названии сборника фигурировало сочетание *poésie fugitive*, вошедшие в него произведения имели мало общего с легкой шуточной лирикой. Напротив, некоторые стихотворения сборника возрождали риторику и топику эпопеи и религиозной оды, как, например, поэма «Триумф свободы» («Le triomphe de la liberté»), посвященная победам французской армии над бельгийскими войсками и начинающаяся с обращения к Свободе – божественного существа, приближение которого чувствуют звери, рыбы и птицы:

O, toi! fille du ciel qui fonda leur empire;
 L'élément du bonheur de tout ce qui respire;
 Toi, notre premier droit, que chantent dans les airs

23 «Имейте жалость к Людовику Великому, который оставил нас без денег! Пожалуйста ему в виде воздаяния, чтобы он, ограбивший Париж и всю Францию, ограбил бы еще и Рай».

Les timides oiseaux dans leurs touchants concerts,
 Dont jouit la baleine et le goujon sous l'onde;
 Qui charme encore de l'ours la caverne profonde;
 Que le cerf dans les bois, le tigre, le lion,
 Le daim sur ses rochers, l'éléphant, le ciron,
 Tout ce sent, enfin, nomme le bien suprême ...²⁴ (Le chantre de la liberté
 1795: 1).

Таким образом, термин *pièce fugitive* на рубеже XVIII и XIX в. меняет свою семантику – он по-прежнему обозначает произведение на актуальную тему, однако если при Старом порядке описывались балы, карнавалы и фейерверки, то в эпоху Террора окказиональные произведения рисуют картины военных действий, казней и разрушения. И хотя, по мнению некоторых историков литературы (Menant 1981: 272), французская романтическая поэзия заимствовала отдельные приемы и сюжеты из окказиональной лирики XVIII в., следует признать, что «летучая» поэзия была явлением, характерным именно для эпохи Просвещения. Несмотря на то, что в первой половине XIX в. сочетание *pièce fugitive* порой продолжало употребляться для обозначения литературного жанра, легкая галантная поэзия «на случай» отошла в прошлое вместе с эпохой Старого порядка.

Список сокращений

B. N., ms. f. fr. – Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, fond français.

Литература

- Гречаная 2005 – Гречаная Е. П. Первый поэтический сборник Тредиаковского и французская галантная поэзия конца XVII – начала XVIII в. (к постановке вопроса) // Новый филологический вестник. №1. 2005. С. 121–128.
- Карева 2008 – Карева Н. В. «Pièces fugitives» и распад жанровой иерархии в европейской литературе XVIII века // Литературная культура России XVIII века. СПб., 2008. С. 138–153.
- Локк 1985 – Локк Дж. Сочинения: в 3 т. Т. 1 / Под ред. И.С. Нарского. М., 1985.
- Allem 1966 – Allem M. Anthologie poétique française, XVIII^e siècle. Paris, 1966.

24 «О ты! Дочь небес, основавшая их империю, частица счастья всего, что дышит, ты, наше первое право, воспеваемое робкими птицами в небесах во время трогательных концертов, которому радуются кит и пескарь под водой, которое вызывает восторг у медведей в их глубокой пещере, ощущают и называют высшим благом олень в лесу, тигр, лев, лань на утесе, слон и клещ».

- Bernis 1756 – *Bernis, F.-J. de Poésies diverses* par M. l'abbé de Bernis. Nouvelle édition augmentée. Paris, 1756.
- Bibliothèque poétique 1745 – Bibliothèque poétique, ou Nouveau choix des plus belles pièces de vers en tous genres, depuis Marot, jusqu'aux poètes de nos jours, avec leurs vies et les remarques sur leurs ouvrages. 4 vol. Paris, 1745.
- Bibliothèque volante 1700 – Bibliothèque volante ou Elite de pièces fugitives. Par Sr. J. G. J. D. M. Amsterdam, 1700.
- Bourette 1755 – *Bourette (Bouret) Ch.* La Muse limonadière ou Recueil d'ouvrages en vers et en prose, par Madame Bourette, ci-devant Madame Curé, avec les différentes pièces qui lui ont été adressées. 2 parties en 1 vol. Paris, 1755.
- Chamfort 1771 – *Chamfort S.-R.-N. de* (éd.) Bibliothèque de la société, contenant des mélanges intéressants de littérature & de morale; une élite de bons mots, d'anecdotes, de traits d'humanité. 4 vol. Londres; Paris, 1771.
- Condé 1991 – *Condé M.* Note sur la poésie française au XVIII^e siècle // *Etudes françaises*. 27. I. 1991. P. 25–47.
- Coulanges 1754 – *Coulanges de Poésies variées* de M. de Coulanges, divisées en quatre livres. Paris, 1754.
- DAF 1694 — Le dictionnaire de l'Académie française, dédié au Roy. 1^{ère} édition. 2 vol. Paris, 1694.
- DAF 1762 — Le dictionnaire de l'Académie française, dédié au Roy. 4^{ème} édition. 2 vol. Paris, 1762.
- Delon, Malandain 1996 – *Delon M., Malandain P.* Littérature française du XVIII^e siècle. Paris, 1996.
- Desforges-Maillard – *Desforges-Maillard P.* Poésies de Mlle Malcrais de La Vigne. Paris, 1735.
- Diderot 1976 – *Diderot D.* Encyclopédie III (Lettres D – L) / Ed. critique et annotée présentée par J. Lough et J. Proust. Paris, 1976.
- Dorat 1776 – *Dorat C.-J.* Collection complète des Œuvres de Monsieur Dorat. 6 vol. Neuchâtel, 1776.
- Feutry 1760 – *Feutry A.-A.-J.* Recueil de poésies fugitives, par M. Feutry. Rennes, 1760.
- Génetiot 1997 – *Génetiot A.* Poétique du loisir mondain, de Voiture à La Fontaine. Paris, 1997.
- Gresset 1736 – *Gresset J.-B. L.* Epître de M. Gresset à sa Muse. Amsterdam, 1736.
- Gresset 1780 – *Gresset J.-B. L.* Œuvres de M. Gresset. Londres, 1780.
- Guitton 1979 – *Guitton E.* Jeu, poésie et jeux poétiques // Le Jeu au XVIII^e siècle: colloque d'Aix-en-Provence, 30 avril, 1^{er} et 2 mai 1971. Aix-en-Provence: Edisud, 1976. P. 215–230.
- Hazard 1935 – *Hazard P.* Le crise de la conscience européenne (1860–1715). 2 vol. Paris, 1935.
- Hazard 1946 – *Hazard P.* La pensée européenne au XVIII^e siècle: de Montesquieu à Lessing. 3 vol. Paris, 1946.
- Lattaignant 1750 – *Lattaignant G.-Ch.* de Pièces dérobées à un ami. En 2 vol. Amsterdam, 1750.
- Le chantre de la liberté 1795 – Le chantre de la liberté, poésie fugitives et patriotiques, Par le citoyen F. P. F., A. C. D. B. Paris, An III de la République.
- Le nouveau trésor 1772 – Le nouveau trésor du Parnasse, ou Elite de poésies fugitives. 5 vol. Liège, 1772.

- Les Divertissements des Sceaux 1712 – Les Divertissements des Sceaux. Trévoux, 1712.
- Locke 1972 – *Locke J.* Essai philosophique concernant l'entendement humain / traduit par Pierre Coste. 5^e éd. revue et corrigée, reprod. en fac-sim / précédée d'une introd. et suivie de notes d'E. Naert. Paris, 1972.
- Masson 2002 – *Masson N.* La poésie fugitive au XVIII^e siècle. Paris, 2002.
- Masson 2003 – *Masson N.* Entre création individuelle et collective, la poésie fugitive à la cour de Sceaux // La duchesse de la Maine (1676–1753). Une mécène à la croisée des arts et des sciences. Bruxelles, 2003. P. 189–196.
- Menant 1981 – *Menant S.* La chute de l'Icare: la crise de la poésie française, 1700–1750. Genève, 1981.
- Meyenbourg 2003 – *Meyenbourg M.* de L'Almanach de 1721 et l'emblème de la Mouche à miel // La duchesse de la Maine (1676–1753). Une mécène à la croisée des arts et des siècles. Bruxelles, 2003. P. 161–175.
- Monglond 2000 – *Monglond A.* Le préromantisme français. Genève, 2000.
- Moser 1972 – *Moser W.* De la signification de la poésie insignifiante: examen de la poésie fugitive au XVIII^e siècle et de ses rapports avec la pensée sensualiste en France. Zurich, 1972.
- Moureau 1995 – Dictionnaire des lettres françaises. Le XVIII^e siècle / Ed. rev. et mise à jour sous la dir. de François Moureau. Paris, 1995.
- Rousseau 1768 – *Rousseau J.-J.* Dictionnaire de musique. Paris, 1768.
- Schøsler 1997 – *Schøsler J.* John Locke et les philosophes français. La critique des idées innées en France au dix-huitième siècle. Oxford, 1997.
- Trévoux 1704 – Dictionnaire universel françois et latin contenant la signification et la définition avec des remarques d'érudition et de critique. Nouvelle édition corrigée. 3 vol. Paris, 1704.
- Viala 1992 – *Viala A.* Naissance de l'écrivain: sociologie de la littérature à l'âge classique. Paris, 1992.
- Viala 2008 – *Viala A.* La France galante. Essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines jusqu'à Révolution. Paris, 2008.
- Voltaire 1998 – *Voltaire* Les œuvres complètes de Voltaire. 8, 1731–1732 / ed. by W. H. Barber, Ulla Kölving. Oxford, 1988.

Термінус на роздоріжжі української культури (Стаття до 80-річчя перекладача й есеїста Андрія Содомори)

М. С. Трофимук (Львів)

Adtendite populus meus legem meam
incline aures vestras in verba oris mei
Aperiam in parabola os meum
eloquar propositiones ab initio
Послухай, мій люду, науки моєї,
нахилить своє ухо до слів моїх уст,
нехай я відкрию уста свої приказкою,
нехай стародавні прислів'я я висловлю!
Псалом 77; український переклад І. Огієнка.

Beatus ille, qui procul negotiis

Фраза Ігоря Калинця «ми живемо в епоху Андрія Содомори» уже стала крилатою. Це – магічне привітання тих, хто вважає себе причетним до «паралельного часу» української дійсності, де час вимірюється не звичними хвилинами, а ЧАСОМ, коли можеш насолоджуватися буттям: часом треба посидіти під деревом і подивитися, як трава росте... Не розраховуючи при тому навіть, що тобі на голову впаде яблуко...

Оце священне неробство – otium – оте «сидіння під деревом і дивлення» – ґрунт для мислення і творчості. Для мислення насамперед. Бо творчість – праця, мало не сізіфова. Ріка часу мило обпливає нас, коли ми дивимося у безмежність і вільно зависаємо поміж поверхнею морської блакиті та голубим низом небес. Уся різниця – лише у глибинах: зверхня глибина таки глибша, аніж нижня. І це вселяє надію. Навіть не зважаючи на те, що зверхня – геть прозора і не має того згустка смаку (для нас, земноводних – тих, що водяться на землі), що солонувата чи й прісна атмосфера водних глибин. Я б утопився у тій невидимій прозорій блакиті без жодного жалю, але навчений плавати у воді не має ані змоги ані долі на таке щастя. Залишається єдиний вихід у цьому сумному, блідо-сіро-голубому світі: спостерігати. Сумним поглядом споглядати, як хмари химерно намагаються нам перетлумачити вічну істину:

що несть навколо нас, довкола нас – та й ми самі! – що таки нічого тривкого... Хоча!

Нині мені навіть смішно, коли думаю, що перша публікація Андрія Содомори відбулася 1961 року: мені тоді «минало перший». Я ж тепер оповідаю студентам про унікальний випадок опублікування 1962 року українського перекладу новознайденого твору «Відлюдник» Менандра – першого у колишньому Радянському союзі (був би першим у світі, якби наші видавці довго не чухалися).

Проте необхідно одягнути строгий піджак і безвиразну краватку і вибрати академічну позу, щоби строгість вислову, рівний голос університетського професора і безапеляційні ноти переконаності у правильності висловлюваних істин не залишали у реципієнта сумніву.

Отож...

Ессе homo:

1981 – член Національної спілки письменників України.

1993 – дійсний член Наукового товариства ім. Шевченка.

Хронологія:

1986 – лауреат літературної премії ім. Максима Рильського за переклад творів античних поетів Горація, Овідія, Катулла.

19 вересня **1989** – нагороджений медаллю «Ветеран праці».

1992 – за наукові заслуги визнаний Лондонським бібліографічним центром Людиною року.

2004 – лауреат літературної премії Фундації Омеляна та Тетяни Антоновичів «за створення унікальної бібліотеки перекладів та майстерність перекладу українською з латини та давньогрецької».

2007 – Національною Спілкою письменників України нагороджений медаллю «Почесна відзнака» «за вагомий внесок у відродження духовності та особисті досягнення в літературній творчості».

2008 – рішенням сесії сільської Ради с. Вирів Кам'яно-Буського р-ну Львівської області присвоєно звання «почесного громадянина» села.

2009 – нагороджений Капітулою Незалежного культурологічного часопису «І» Срібним орденом – «За інтелектуальну відвагу».

2009 – лауреат обласної премії у галузі культури, літератури, мистецтва, журналістики та архітектури «Львівська слава» у номінації «Літературознавство, сучасна літературна критика та переклади – ім. Михайла Возняка».

2010 – перший лауреат щорічної літературної премії ім. Г. Кочура «за визначні здобутки в галузі поетичного художнього перекладу та перекладознавства».

2012 – лауреат літературної премії імені Романа Федоріва «за найкращу публікацію прози у 2011 р. на сторінках часопису „Дзвін“».

2012 – світовою громадською організацією «Rotary international» нагороджений відзнакою Paul Percy Harris'a «за вагомий внесок у справі кращого порозуміння і дружніх відносин між народами світу».

2012 – Андрія Содомору визнано почесним громадянином міста Львова.

Хронологічна презентація публікацій Андрія Олександровича Содомори виглядає так (Андрій Содомора 2013)¹:

1961 – перша публікація А. Содомори – переклад з латинської ліричного твору Горация (у збірнику; далі – книжкові видання).

1962 – переклад комедії давньогрецького драматурга Менандра «Відлюдник».

1979 – науковий трактат Н. Бидлоо «Наставление для изучающих хирургию в анатомическом театре» (переклад з латинського рукопису).

1980 – «Комедії» Аристофана в перекладі з давньогрецької.

1982 – «Твори» Горация в перекладі з латинської.

1983 – оригінальна прозова книжка А. Содомори «Жива античність».

1985 – «Метаморфози» Овідія в перекладі з латинської.

1988 – поема Лукреція «Про природу речей» в перекладі з латинської.

1989 – «Трагедії» Софокла в перекладі з давньогрецької.

1990 – «Трагедії» Есхіла в перекладі з давньогрецької.

1993 – «Трагедії» Евріпіда в перекладі з давньогрецької.

1996 – «Моральні листи до Луцилія» Сенеки в перекладі з латинської.

1999 – «Любовні елегії», «Мистецтво кохання», «Скорботні елегії» Овідія в перекладі з латинської.

1999 – збірка есе та новел «Наодинці зі словом».

2000 – роман-есе «Під чужою тінню».

2002 – «Комедії» Аристофана в перекладі з давньогрецької (перевидання).

2002 – «Розрада від Філософії» С. Боеція в перекладі з латинської.

2002 – збірка новел та повість про Горация – «Сивий вітер».

2003 – «Жива античність» (друге видання).

2003 – літературні портрети «Лініями долі».

2005 – «Моральні листи до Луцилія» Сенеки в перекладі з латинської (перевидання).

2005 – поетична книжка «Наодинці зі Львовом : поетичні проходи».

2006 – есеї «Студії одного вірша».

¹ Всі твори А. Содомори, про які йде мова нижче, зареєстровані в цьому покажчику, тому в статті не дається їх бібліографічний опис.

- 2007 – поетичні оповіді для дітей Г. Гоффманна «Петер-Нечесаха» у перекладі з німецької.
- 2007 – «Пісня про зубра» М. Гусовського в перекладі з латинської.
- 2007 – «Поезія вагантів» в перекладі з латинської.
- 2007 – «Моральні листи до Луцилія» Сенеки в перекладі з латинської (перевидання).
- 2007 – поетична збірка «Пригорща хвилин».
- 2008 – переклади латинських написів Львова «Anno Domini = Року Божого» у співавторстві з М. Домбровським.
- 2008 – «Метаморфози» Овідія в перекладі з латинської (перевидання).
- 2009 – «Дистихи Катона» в перекладі з латинської.
- 2009 – «Римська елегія» в перекладі з латинської.
- 2009 – «Жива античність» (перевидання).
- 2010 – збірка новел «Сльози речей».
- 2011 – «Салернський кодекс здоров'я» Арнольда де Вілланова в перекладі з латинської (перероблене, доповнене видання).
- 2011 – «Буколіки. Георгіки. Малі поеми» Вергілія в перекладі з латинської.
- 2011 – антологія пізньої латинської поезії «Відлуння Золотого віку» в перекладах з латинської.
- 2012 – «Від слова до серця, від серця – до слова: з нотаток про мову».
- 2012 – поетична збірка «Пригорща хвилин» (друге доповнене видання).
- 2012 – «Елегії вигнанця» Теогніда в перекладі з давньогрецької.
- 2012 – «Пісні з Лесбосу» Сапфо в перекладі з давньогрецької.
- 2012 – «Поезія. Проза» (вибране).
- 2013 – «Сто загадок Симфосія» у перекладі з латинської.
- 2016 – «Діалоги» Сенеки у перекладі з латинської.

Що стосується точнішої бібліографії публікацій Майстра, доцільно подати коротку інтродукцію. Першим опублікованим окремою книгою був переклад комедії Менандра «Відлюдник». Книга одержала багато позитивних відгуків, причому одну із рецензій написав визнаний авторитет перекладацького цеху України Григорій Порфирівич Кочур (Кочур 1962). Наголошу, що на той час авторові було 25 років, шойно три роки перед тим він закінчив навчання у Львівському держуніверситеті. То був інший час: за твердженням самого Андрія Содомори,

Іншими були тоді студенти (та що буває незмінним?), якісь наче сором'язливіші. Інтимне – й було тоді інтимним. Іншою, тихішою, була музика (ще не гриміли дискотеки), на інші фільми ходили ми після пар (хто – й під час пар), з іншими настроями на „рантки“ поспішали... (Андрій Содомора 2013: 20).

Так, іншими були тоді студенти. Насправді. Мені особисто видається, що головною різницею було уміння слухати, прислухатися, намагатися

зрозуміти... Тобто, раніші покоління уміли чи, вірніше, ще мали природні навички спілкуватися. Спілкуватися «на-живо», спостерігаючи жести, вираз обличчя, вслухатися в інтонації співрозмовника, дивлячись йому в очі. Щоби сприйняти не лише прагматичний зміст сказаного, але й інтонаційно-настрійний контекст. «Запам'яталась мені одна дуже співзвучна з моїми думками фраза сучасного, ще зовсім молодого, російського філософа й політолога О. Скіперских із його новели «Он, ты, я» (подаю в оригінальному звучанні):

То было замечательное время отсутствия сотовых телефонов – только спустя некоторое время они стремительно ворвутся в нашу жизнь. И она от этого станет несколько дешевле (Андрій Содомора 2013: 20–21).

Сказане стосується не лише побутових ситуацій. Культурний процес тих часів теж був розміренішим. Оті «інші фільми», на які ще у 80-х роках ми ходили, демонструвалися зазвичай цілий тиждень поспіль. І після перегляду відбувалося обговорення, осмислення. Те саме стосувалося філармонічних концертів, театральних вистав, прочитаних книжок. «Суспільна комунікація», як це прийнято тепер називати, точилася довкола саме таких подій насамперед. Тому людина, якщо хотіла, мала час подумати, зважити, засвоїти...

Ось як згадує сам Андрій Содомора про вплив тих перших рецензій на своє становлення:

Була, щоправда, одна дуже важлива для мене рецензія Г. Кочура на мій перший книжковий переклад – комедії Менандра «Відлюдник» (1962). Рецензія, – а вийшла вона в «Літературній Україні» під назвою «Вперше в Радянському Союзі», – сувора, та водночас прихильна, доброзичлива. Григорій Порфірович звертав увагу на мої похибки в українській мові, а їх тоді було чимало (найбільше – русизмів): я щойно лиш почав торкатися струн того дивовижного інструмента, який називаємо мовою. Рецензія справді була відром холодної води на голову (як-не-як – перша книжка, одразу ж після закінчення університету!). Відтоді, що б не писав, що б не перекладав, орієнтиром для мене – Кочурове критичне слово. Великою приємністю й заохотою до подальшої літературної праці був адресований мені листовний відгук Григорія Порфіровича на опубліковану в часописі «Жовтень» (нинішній «Дзвін») мою коротку повість про Горація «Наче те листя дерев» (фактично, це була моя проба пера у малих жанрах). «Портрет Горація вийшов доволі імпресіоністичний, але тут я не змінив би жодного слова», – чую мовби живий голос Григорія Кочура (Андрій Содомора 2013: 19).

Наступним за хронологією визнанням перекладацького доробку Андрія Содомори можна вважати введення Олександром Білецьким до складу укладеної ним хрестоматії з античної літератури (Антична література 1968) шеругу перекладів – теж із царини давньогрецької літератури. Крім тексту уже

згаданої комедії Менандра, до хрестоматії увійшли ще ліричні твори Архілоха, Алкея, Сафо, Вакхіліда. Хрестоматія Олександра Білецького по нинішній час все ще залишається одним із підставових навчальних посібників.

Давньогрецьку канву перекладацького доробку Андрія Содомори продовжує ще одне унікальне видання – перекладів комедій Арістофана, опубліковане 1980 р., перевидане 2002, де бачимо співпрацю трьох видатних філологів – Олександра Білецького, Йосипа Кобіва та Андрія Содомори (якщо не враховувати Володимира Свідзінського). Треба зазначити, що 12-річний хронологічний розрив між хрестоматією античної літератури (1968) та шойно згаданою публікацією Арістофанових комедій вщерть заповнюють журнальні публікації. Це і переклади, і наукові статті, і методичні освітні розробки.

Зазначу, що це одна із виразних рис праці перекладача: опрацювання спадщини кожного античного чи ранньомодерного автора починається публікацією декількох перекладів у журналі чи навіть у газеті – і від цієї хронологічної точки можна вести відлік опрацювання і осмислення творчої спадщини обраної персоналії.

Наприклад, публікацію першого перекладу твору Горация фіксуємо 1961 р., а лише 1982 р. побачила світ окрема книга, яка акумулювала плоди 20-річної праці. Те саме стосується й творчої спадщини інших античних авторів, хоча спостерігаємо пришвидшення процесу перекладання і осмислення в міру того, як Майстер вживається у реалії і психологічні нюанси епохи. Наприклад, початок праці зі спадщиною Овідія припадає на 1975 р. – а вже за 10 років надруковано переклад «Метаморфоз».

Зауважу, що доки Андрій Содомора не «здолає» левову частку літературної спадщини вибраного античного автора, праця ніколи не закінчується. Отож, маємо книгу «Любовні елегії», «Мистецтво кохання», «Скорботні елегії» Овідія в перекладі з латинської у 1999 р., як завершення чвертьстолітнього процесу формування українською мовою цілості спадщини «співця любові». Як справедливо констатовано у біобібліографічному покажчику публікацій Андрія Содомори – «перша повна українська інтерпретація найпопулярніших творів поета» (Андрій Содомора 2013: 59).

Це дуже важливий аспект, адже упродовж тривалого часу Андрій Содомора нагромаджує переклади творів, вивчає реалії часу, епохи, коли жив і творив конкретний автор, порівнює тематику, топіку, провідні ідеї творчої спадщини. У результаті одержуємо об'ємне панно – шедру барвами і відтінками мозаїчну картину античної культури у багатстві видатних особистостей, жанрових видозмін гатунків античного літературного процесу й чільних філософських ідей. Маємо виразний і вичерпний візерунок античної епохи. Зрештою, особливістю праці перекладача і мислителя є не лише «перфектний» рельєфний, багатий на світлотіні зліпок «давноминулих» епох, а й поліфонічний перегук давньої і сучасної епох, коли Андрій Содомора промовистим «жестом думки» демонструє закоріненість сучасного у

минулому і роль минулого у формуванні і кшталтуванні сучасності. Така «дво-», а – радше – «багатовекторність» його відчуття тяглості і тривання культури органічно виростає саме упродовж довших часових відтинків опрацювання багатьох текстів різноманітних авторів різних епох. Наслідком цього процесу усвідомлення особливостей давноминулих епох постають есеїстичні авторські книги, як, наприклад, «Жива античність», про що мова піде нижче.

Ця методика комплексної праці дає добрі результати. Зрештою, погляньмо на перелік тих імен.

Давньогрецькі автори, твори яких переклав Андрій Содомора: *Алкей Мессенський, Алкей, Алфей, Анакреон й Анакреонтична поезія, Аніта, Антіпатр Сідонський, Антіпатр Фессалонік, Арістофан, Архілох, Асклепіад Самоський, Ваххлід, Гіппонакт, Гомер, Діоскорід, Евріпід, Езон, Есхіл, Івік, Іон Ефеський, Каллімах, Корінна, Ксенофан, Лукілій, Мелеагр, Менандр, Мімнерм, Носсіда, Паллад, Паррасій, Піндар, Платон, Посідипп, Сапфо, Семонід, Сімії Родоський, Сімонід Кеоський, Солон, Софокл, Теогнід, Філіпп Фессалонік, Філодем, грецька народна лірика.*

Осібю стоять видання творів давньогрецьких трагіків. Причому ця бібліографія буквально вражає своєю хронологією: після згаданого раніше видання «Комедій» Арістофана (1980) упродовж 1989–1993 р. опубліковані книги «Трагедії» Софокла, «Трагедії» Есхіла та «Трагедії» Евріпіда. Сягнувши у наступне – XXI ст., – побачимо завершення «давньогрецького проекту» Андрія Содомори. Це видання перекладів творів Теогніда та Сапфо.

Цей «давньогрецький проект» тривав загалом 46 років, ведучи відлік від першої публікації – статті про творчість Алкея і Сапфоу 1966 р. Якщо врахуємо перелік імен, поданий у попередніх абзацах, можемо з повним правом констатувати той факт, що у контексті української культури була переважно заповнена «біла пляма», пов'язана із адаптацією давньогрецької літератури.

Видавалося б, що симпатії Андрія Содомори на боці давньогрецької літератури. Проте поміж перекладами бачимо й класиків сучасної грецької літератури, як от доробок Яніса Ріцоса. Треба ствердити, що старогрецька і новогрецька мови насправді є двома різними мовами, а давньогрецька історична епоха і реалії новогрецької культури абсолютно різняться. Отож, ця праця Андрія Содомори в галузі інтерпретації творів класика сучасної грецької літератури фактично є перекладом з іншої мови й адаптацією світогляду цілком іншої – вже новітньої – епохи.

Звернімо увагу і на те, що у цей же період часу у різних видавництвах України побачили світ ще й переклади творів давньоримських авторів: уже згадувані «Метаморфози» (1985, нове видання 2008) та «Любовні елегії», «Мистецтво кохання», «Скорботні елегії» Овідія (1999), поема «Про природу речей» Лукреція (1988), «Моральні листи до Луцілія» Сенеки (1996, 2005, 2007), «Розрада від Філософії» С. Боєція (2002), «Дистихи» Катона (2009),

«Буколіки. Георгіки. Малі поеми» Вергілія (2011), «Діалоги» Сенеки (2016), антологія «Римська елегія» (2009), а також антологія пізньої латинської поезії «Відлуння Золотого віку» (2011).

Отож, перелік давньоримських авторів, твори яких перекладав Андрій Содомора: *Альбій Тібулл, Гай Валерій Катулл, Гай Петроній Арбітр, Гай Пліній Секонд (Старший), Квінт Горацій Флакк, Гай Пліній Цеціліус (Молодший), Луцій Анней Сенека, Марк Порцій Катон Старший, Публій Овідій Назон, Публій Вергілій Марон, Северин Боецій, Секст Проперцій, Тит Лукрецій Кар, Целій Фірміан Симфосій.*

Дивно, але факт: кожен, хто тривалий час студіює класичну філологію у всій її повноті, насправді проходить той самий шлях: напочатку усім подобається власне давньогрецька література, її сюжети, її персонажі. Особливо цікавими зазвичай є переходи поміж різними стадіями, творення – винахід і розвиток – нових жанрових форм, які відображають зміну мислення, насамперед мистецького, на різних стадіях еволюції давньогрецького суспільства. Саме поняття «античність» вміщує у собі доволі багато різних і різноманітних епох і періодів, які репрезентують різне бачення і розуміння світу, а відтак – різноманітну-таки техніку літературного втілення ідей.

Як зауважує сам Андрій Содомора із властивою йому іронією а насамперед самоіронією:

...доводилося поступово зводити до того, що я – «tłumacz». Так говорив про мене старенький поляк, господар, у якого я винаймав помешкання у шістдесяті роки, ще й додавав пошепки, мовби то секрет який був: «on żenic się nie może» (власне, тому – що tłumacz) – про нього в новелі «Фотель пана Дучака», вміщеній у прозовій збірці «Сивий вітер». Оповідав мені, що в гімназії мав вибір: міг вивчати або латину, або греку. Пішов на латину, і так «został uratowany», бо ті, хто вибрав греку, дістали «promieszenie zmysłów»... (Андрій Содомора 2013: 16).

Повторюся: видавалося б, що симпатії Андрія Содомори на боці давньогрецької літератури. Проте смію стверджувати що це не так. По-перше, щоби це зрозуміти, треба говорити із Андрієм Олександровичем, і чути його оцінки цих двох епохальних літератур, які творять для нас двоєдиний світ літератури античності. По-друге, треба усвідомити, що переклади із давньогрецької становлять, власне, «мозаїку» окремих творів давньогрецьких авторів. Переклади ж із латинської мови, переклади давньоримської літературної спадщини переважно становлять цілісні мега-твори, великі епічні поеми, об'єднані хронологією описуваних подій, лексичною, синтаксичною і стилістичною однорідністю, філософською одноцільністю. Тобто тих творів, які становлять окреме, суб'єктивне сприйняття, світобачення і світовідчуття, – відокремлений мікросвіт духовної ойкумени античної культури.

Хоча термін Ойкумена, можливо, тут і не слід вживати: на відміну від усередненої «койне» еллінізму у мові, світосприйнятті і світорозумінні

римських авторів відчувається індивідуальність, особисті враження і переживання, намагання подати персональні, чи, принаймні, персоналізовані оцінки довколишнього світу і розуміння свого буття у цьому світі. Зрештою, у римській літературі, як наступній і, певною мірою, досконалішій стадії розвитку античної літератури як сукупного процесу розвитку греко-римського літературного процесу, відчуваються й нові, тонші, прецизійніші і конкретизованіші філософські й мистецько-поетичні мотиви, прецизійніші і конкретизованіші щодо висловлюваних тем вібрації ритмічної структури віршованого тексту, унікальніші застосування стандартних правил побудови віршованих рядків (як то формальні і певним чином формалізовані в античній поезії упродовж еллінізму і пізніших часів засоби *junctura pedum* та *junctura versuum*). Читаючи голосно віршові рядки римських поетів, інтуїтивно розумієш, що ритмо-мелодика їхніх творів таки довершеніша від ритмо-мелодійного рисунка давньогрецьких авторів (хоча, переконаний, що він – Андрій Содомора – цього і не досліджує, а просто собі читає і перекладає, ословлюючи українською мовою всю палітру віршовано-поетичної палітри кожного автора зокрема). Як каже сам автор:

Працював я з приємністю, бо й матеріал мені близький, і – віршова форма: я давно оволодів елегійним дистихом, і «зміст» того чи того пасажу одразу ж вкладався у потрібний розмір – я, сказати б, уже тим розміром мислив (отож, метричний буквалізм, штучність вірша – виключені)... (Андрій Содомора 2013: 25).

Наші спроби читання, перекладу, аналізу й інтерпретації окремих творів з метою формулювання і формування ширшої, загальнішої парадигми літературного процесу античності неминуче будуть позначені суб'єктивністю сьогодення, хоча б із причини неповноти нашого знання про цю літературу. Проте власне практика Андрія Содомори формувати комплексне, насамперед особисте, враження – а відтак і знання – про окремі твори і про творчість окремих авторів і про філософські, літературно-мистецькі та індивідуально-світоглядні особливості цього унікального масиву європейської культури має не лише печать *особистої методики перекладу, дослідження особливостей стилістики, метрики*, а й демонструє дійсно справжній, дієвий інструментарій пізнання саме європейської культури загалом.

Зрештою, це конструктивна методика і для пізнання загалом *інших культур*.

Насправді поняття «інших культур» дуже амбівалентне. Дещо вище уже йшлося про переклад Андрія Содомори із новогрецької, де стверджувалося, що

новогрецька література і новогрецька епоха, якщо не цілком, то дуже різняться від класичної античної літератури. Інтерпретація таких літературних творів потребує інших навиків і інших знань. Те саме можна б сказати і про середньовічну та ранньомодерну літератури. Вони послуговуються цілком тими самими – грецькими, латинськими – словами, скомпонованими згідно з тою ж граматиною і синтаксисом, що і твори класичної античної літератури. Проте це не зовсім так. Якщо порівнювати античні і середньовічні чи ренесансні твори, то вони мають ту саму «матерію», проте висловлюють цілком інші поняття, містять в основі авторського мовлення зовсім інше світосприйняття і світорозуміння.

Андрій Содомора багатоаспектний і універсальний, як мало хто із сучасних перекладачів і дослідників. Ще 1975 р. він береться за переклад «Салернського кодексу здоров'я» Арнольда з Вілланови. Це – чи не перший у доробку переклад твору середньовічного твору. У тому ж числі журналу друкується й розвідка про цей твір і його автора. Наступного року – чергова публікація, на цей раз – подорожніх записок Вільгельма де Рубрука, яка теж супроводжується аналітичним матеріалом. В іншому журналі – «Жовтень» (тепер «Дзвін») 1979 р. побачили світ переклади поетичного спадку вагантів, зокрема «Сповідь» Архипіти Кельнського. Зацікавлення поезією вагантів аж майже через 30 років втілилося в окремому виданні, яке по-своєму унікальне в українському книговидавництві, бо є двомовним: подає тексти латинських оригіналів і українські переклади, ясна річ, із передмовою та «Словом від перекладача».

Зрештою, 2007 рік для українського книговидання був особливим, бо світ побачила ще одна двомовна книга – оригінал і переклад Андрія Содомори «Пісні про зубра» одного із чільних авторів ренесансної поезії Миколи Гусовського. Ці два видання демонструють адекватну для латиномовних текстів едичію техніку (Трофимук 2009), прийняту у світі, і в цій ініціативі теж можна вбачати заслугу саме перекладача: якщо «Поезія вагантів» побачила світ у співпраці двох класичних філологів – Андрія Содомори і Мирона Борецького, то видання поеми Миколи Гусовського здійснило товариство «Просвіта» у місті Рівному. На жаль, запропонована форма двомовного видання, добре коментованого і з ґрунтовними передмовами на разі в Україні не прийнялася.

Отож, треба ствердити, що доробок Андрія Содомори у хронологічному і сукупно-історичному вимірі складається із багатьох частин. Це не просто переклади із «грецької» чи «латинської» мов. Бо мова як матеріальний засіб вислову людської думки є «тим-часовим» поняттям, синхронним із епохою. Тому й давньогрецька мова має свою періодизацію і свої часові особливості, – і тут мова не йде про діалекти, стилістичну організованість чи фонетичні особливості і зміни мови як такої. Мова іде про питомий для людей різних часів і різних епох спосіб сприйняття світу і про зміни у поняттєвому апараті, які відображають зміни дуже глобальних категорій нашого мислення.

Наприклад, що таке «добро», і що таке «зло». Навіть у античності категоріальний апарат різних філософських шкіл різнився. Що вже говорити про наступні епохи, люди яких не відвідували традиційної античної школи, не читали й не аналізували «класичних» текстів, і не сягали, скажімо, до «Поетики» Арістотеля чи до «Послання до Пісонів» Горация, щоб засвоїти основоположні категорії мистецької гармонії.

За влучним висловом Майстра,

...чого не може собі дозволити перекладач, працюючи над античним (та й над будь-яким іншим) твором? Не може дозволити собі примітивізувати (що нерідко трапляється) античний твір – і щодо його художніх цінностей, і щодо філософського сенсу. Кажемо, наприклад: «В здоровому тілі – здоровий дух». Ювенал же (це з його сатири) переконаний в іншому: «Маємо благати богів, щоб у здоровому тілі – ще й дух був здоровий» (порівняймо в І. Франка: «В здоровому тілі – здорова душа, та часто буває не варта й гроша»). Не можемо також приписувати античному авторові такого сміху, до якого він ніколи не опускався (маю на увазі, зокрема, «Гараськові оди» П. Гулака-Артемівського)... (Андрій Содомора 2013: 15–16).

Для нас, нинішніх, цю складну і багатоаспектну працю «наближення» давноминутих епох проробляє упродовж свого творчого життя власне він – Андрій Содомора. І тут необхідно приточити цілу низку передмов, вступних статей до видань перекладів, глибоких культурологічних і психологічних коментарів. Одною із виразних методологічних традицій, яку намагається утвердити Андрій Содомора в українському книгодрукуванні – це поєднання перекладу античного тексту із передмовою, яка прояснює-роз'яснює суть тексту. Цей симбіоз роз'яснення та власне тексту корениться ще в античних схолях, пізніше він остаточно утвердився едиційною практикою гуманістів епохи Ренесансу. Саме передмови, які, зрештою, були окремим самостійним жанром ранньомодерної літератури, дають можливість читачеві поперед читанням тексту зрозуміти параметри і можливості сприйняття перекладу античних – визнаних класичними, гідними наслідування – творів... Як саме слід слухати, вслухатися, сприймати, відчувати, розуміти й мислити над своїм особистим сприйняттям «просто текстів». Це важливо для нинішнього читача, бо колись ці тексти виголошувалися авторами, а реципієнт слухав, – і емоційний вплив читаного автором твору був набагато сильнішим, аніж наше сьогоднішнє «перебігання» очима тексту...

Так – читача у передмовах Андрія Содомори чекають завдання-установки складні, проте які захоплюючі: він пропонує нам у тих своїх розмислах про античний твір зосередитися над кольористикою, яку застосовує автор, над звукописом його вірша, над психологічними підтекстами тверджень, фраз і сюжетів, над етимологією понять. Так, ми сливе щодня можемо сказати «плакуча верба», «чиста сльоза» тощо. Але не задумуємося, не намагаємося

відчути, зрозуміти, вхопити і пережити, а що вони, ці вирази, звичні для нещоденно-літературного вжитку, означають, і чому ми їх таки вживаємо... І знову повертаюся до свого улюбленого: не треба спішити, не треба «бігти», пере-бігати, щось здоганяючи; просто намагаймося зрозуміти, відчути, внутрішньо пережити. Тобто – за-своїти.

Сам Андрій Олександрович так про це мовить:

Те, що я загалом пишу, хай це поезія, хай проза, хай перекладаю (переважна більшість моїх перекладів – поетичні), – завдячую своєму дитинству на селі, непримітній природі, до якої приглядався і дослухався, теплій батьківській хаті, де завжди, хай упівголоса, звучала пісня – козацька, стрілецька, повстанська... Великій любові до мене моїх батьків, сестер (я – наймолодший), всієї родини. Тут і торкнуло душу Слово. Ще й нині з тієї далини пробиваються слова якоїсь давньої пісні: «Хтось колисав мене до сну, / Хтось пісню ту співав сумну, / Це ньеньки спів, що з уст її плыв, / Це пісня та, що я любив»... Львів дав знання, необхідні для того, щоб писати й перекладати. Дав відчути, що таке подих Середньовіччя. Звідси – й до античності проснувалася стежка.

На неї, очевидно, спровадила сама доля: я народився з початком грудня тридцять сьомого року, а наприкінці листопада, цього ж таки року, загинув на засланні Микола Зеров. Треба було, щоб хтось продовжував вести його латинську борозну, а грецьку – Бориса Тена, щоб не переривалася тяглість. Невипадково й батько, тільки-но зауважив якесь моє розчарування, не втомлювався повторювати: «Взявся за чепіги – не выпускай із рук»... Отож, вела – доля, а впроваджував її лінію у життя – випадок: поступав я на історичний, перевели (за браком балів) – на класичну філологію... (Андрій Содомора 2013: 12–13).

На сфері-глобусі української культури материк Андрія Содомори має чіткі і конкретні обриси. Він омивається блакиттю античного океану, а над ним – чиста традиційна українська атмосфера.

Є простий і доступний шлях пізнання цього унікального материка: поєднувати вдумливе читання перекладів із пізнанням творчості самого МАЙСТРА. Адже його власна літературна творчість й переклади невіддільні, – у сукупності вони творять специфічний і своєрідний світ.

Це як фундамент будинку – і хитромудро-доцільні форми модерної архітектури. Таке поєднання творить сучасну – саме сучасну – українську культуру. Цілком модерну, але закорінену у традиції.

Ну, хто б вдруге і втретє мав задоволення зі споглядання заморських архітектурних чудес?.. Тоді як проста українська хата з намальованими «банальними» півниками, тоді як витончена українська вишиванка із уже незрозумілою нам семантикою її кольористики й узорів якимось дивним чином захоплюють нас, викликають певні вібрації – трем – у душі й навіюють нам якесь таке неозначене враження, яке неможливо визначити на раціональному рівні, проте перцептивно відчутне, буттєве і водночас емоційне.

Очевидно, ідеться таки про традицію, про передання від покоління до покоління цінностей і вартостей, яке створює і формує *національну* культуру.

Ця національна культура живе у Майстрові в різних формах: це і народна пісня, про що вже ішлося, і любов до музикування.

Тут А. Содомора виходить поза національні рамки, що цілком природно, маючи, якщо перефразувати Квінта Еннія, «багато сердець». Адже найлюбіше йому – на гітарі («гітара, спів у супроводі гітари – це моя молодість, навіть дитинство... іноді мені сниться, що я вільно володію гітарою – легко виконую кожен, який мені до вподоби, твір. Але це – тільки вві сні...»), а з чужих нових мов «люблю передусім іспанську, що є, здається мені, особливо „гітарною“ мовою. „Porque ploras, guitarrista...“ (*Чому плачеш, гітаристе?*)» (Андрій Содомора 2013: 14).

Проте, як видається, насамперед основним інструментом для нього є таки слово. Сам Майстер так визначив свої стосунки зі стихією рідної культури, мови:

Не можу сказати, що володію, як от володіють інструментом, українською мовою – радше вона – мною володіє. І все ж, коли вже обрано предмет для писання чи текст для перекладу і коли цей предмет і текст тримаєш, як каже Гораций, «у пальцях», тоді й слова «самі собою лягають на папір». Що легше перо, то важча тій легкості передуює праця. Отож музика допомагає не лише в перекладах, а й в писанні: поки в потрібному ритмі й звукописі не визріє початкова фраза, поти й не починаю писати... Музика, а ще – рисунок. До речі, спочатку я хотів поступати у Львівський поліграфічний інститут на відділ художнього оформлення книг і журналів... Художнє письмо – це єдність звуку, образу, сенсу (Андрій Содомора 2013: 15).

Творчість МАЙСТРА спонукає вчитуватися, намагатися розуміти і зрозуміти слово, яким він до нас промовляє чи то у перекладі, чи то у власному есеї, чи у віршованому тексті. І водночас вдивлятися у плесо його прози, намагаючись зазримити щонайлегші «брижі» змісту і настрою, які сколихують рівність, спокій цього плеса. А також вдивлятися, причому уважно, у довколишній світ, намагатися навчитися знаходити у ньому «лінії долі», хитросплетіння яких створює неповторну чорно-білу фреску нашого особистого «свіжого» враження.

Нашого персонального – як свого власного слова у діалозі епох і культур.
Прислухаймося ще раз до голосу Андрія Содомори:

Але варто, навіть дуже варто, щоб і грека, і латина були «віконцями» у живий світ античності, щоб учень (студент) зрозумів: не буває «мертвих» мов, адже людина покликана жити в духовному просторі, де Гомер бесідує з нашим Кобзарем, Горацій – з Франком, Паскаль – з Архілохом... Без тих віконць навіть при найяскравішому освітленні світ буде сутінним і навіть при потужних децибелах – німим, а людина й у гамірному гурті – самотньою... (Андрій Содомора 2013: 15).

Тим самим ми стаємо самі для себе зрозумілішими, озвучуємо себе, а заодно і відчуваємо себе справжніми, нормальними. Бо лише через ЛЬОГОС–СЛОВО людина знаходить свою сутність, свою душу й емоції. Саму себе. А знайшовши – знаходить рівновагу і душевний спокій. Стає само-стійною. Проте відкритою до світу, до світів культури, до різних культур.

Художнє письмо – це єдність звуку, образу, сенсу...
(А. Содомора)

Літературна творчість самого Андрія Содомори багатожанрова і політематична. Це повісті, есеї про античну епоху, які несуть печать глибокого знання давніх часів, це і специфічний вид мемуаристики, і «власні» твори.

Розпочав я своє оригінальне писання з уже згаданої *короткої повісті* про Горація (1982). Далі були *поетичні розповіді* про видатних грецьких і римських поетів; маю на увазі «Живу античність» (перше видання – 1983 р.). Це була наче підготовка до створення *літературних портретів* «античників», наших львівських професорів греки і латини («Лініями долі», 2003 р.), а водночас – написання *есеїв* («Наодинці зі словом», 1999 р.). З приємністю працював над *романом-мозаїкою* «Під чужою тінню» (2000 р.). Однак, найбільше ваблять короткі форми: *оповідання, новела, настроєвий образок* – те, що зібрано у прозових книжках «Сивий вітер» (2002) та «Сльози речей» (2010). Є, однак, чимало речей, це теж переважно малі форми, де важко визначити жанр; тут просто – думається: думка бігає, як їй заманеться (біг не тільки ногами, а й думкою – це загалом дуже приємне заняття). Та коли приглянемось, наче збоку, як бігає думка, то відкриємо для себе цікаві закони асоціацій. Асоціативне мислення – передусім образне мислення, тому й

так приваблює... Люблю фіксувати й окремі думки; чимала добірка їх – у книзі «Поезія. Проза» (Львів, 2012) (Андрій Содомора 2013: 20).

Оце поняття «власні» твори згідно із Аристотелівською дефініцією потрапляє під визначення «поезія», незалежно від того, чи вони написані віршовим розміром чи прозою. Причина цього феномену проста: весь тривалий досвід спілкування зі СЛОВОМ – а це, як вже стверджувалося, «ціле життя» – 80 літ (хтозна, коли колись Андрійкові написався перший вірш?..) Для особливо суворих скептиків, озброєних гострим стилосом «об'єктивної реальності», можу запропонувати конкретнішу цифру: 55 років, беручи за нижню хронологічну межу дату опублікування першого перекладу твору Горація: «До друга» (Сарм. II, 7) – це 1961 р. Зрештою, це й неважливо. Отож – весь тривалий досвід спілкування зі СЛОВОМ сформував у Андрія Содомори поетичне бачення світу, проте вивірене ренесансною, гуманістичною точністю філософського розуміння і щасливим талантом афористичного формулювання думки.

Це не словоплетіння риторичних «laudationum» – це стан і спосіб мислення МАЙСТРА. За твердженням самого Андрія Содомори:

Оригінальна творчість – теж своєрідний переклад: що лягло на душу – перекладаємо на папір. Такий переклад, однак, рідко буває адекватним: спробуймо перекласти на папір, за допомогою слова, настроїв – зрозуміємо, чому. Адекватність тут – результат натхнення, що так нечасто навідує нас (Андрій Содомора 2013: 16).

І ще:

Щоби «зліпити» літературний портрет – людину в життєвих ситуаціях – потрібно бути вправним у найрізноманітніших літературних жанрах, уміти вибрати деталь, яка й «витягає» живий образ людини у кожній із тих ситуацій; потрібно, словами Горація, вловлювати найтонші «барви життя»... (Андрій Содомора 2013: 16).

Вербальні твердження Майстра підтверджуються уподобаннями самого Андрія Содомори, на цей раз візуальними: він любить чорно-білі світлини. Саме чорно-білі: колір, на думку Андрія Содомори, небажано втручається у сприймання, особливо у сприйняття минулого:

Мов із небуття виринають контури, постаті, обличчя. Що було темним, те стає, яким і повинно бути, – світлим; що біліло – робиться темним. Жодних кольорів. Мова світлини – чорно-біла, її інтонації – світло-тіньові² (Андрій Содомора 2013: 6).

2 «Світлина». Із книги «Наодинці зі словом». Львів, 1999.

Чорно-білі світлини із світлотіньовими нюансами, які спонукають замислитися, осмислювати... Як любив повторювати мандрівний філософ Фабіян із «Вавилону ХХ» устами Івана Миколайчука: «Я думаю, думаю... я повсякчас думаю».

А я собі думаю, як можна було б, крім біо-бібліографічних описів, описати загально здійснене Майстром. І знаходжу багато прикладок, кожна з яких означатиме якусь галузь діяльності, яку будь-яка пересічна «нормальна» людина спокійно-рівномірно виконує все своє життя: перекладач й інтерпретатор поетичних і прозових текстів, автор наукових статей, поет, есеїст, викладач ВНЗ, філософ, який мандрує вулицями Львова і просторами культури завдовжки 3000 к/років... Зрештою, чоловік, батько, дідусь.

Дідусь? А й дійсно. Ось один із відгуків про творчий вечір Майстра:

Як же було дивно бачити, щоб такий поважний статечний дідусь, який ще хвилину перед виступом був серйозним і задумливим, у перші ж секунди виступу почав так хвилюватися, що щоразу ховав руки до кишень – ні, не обурює це, – навпаки, усміхає, адже хвилювання було справжнім. Чи усі перетворились на скульптури, чи забули власну мову, але в залі була тиша, та тиша, про яку Андрій Содомора каже, що її можна почути. Слухати А. Содомору без захоплення важко, – здається, вся Античність живе у тій голові, і через його губи тонкими нитками плете власний світ у кожного в думках. Серед усіх знань, які приписували йому, забули вказати «публіцист» чи то пак «оратор». Адже своєю мовою він приворожував; він – приклад хорошої усної публіцистики: адже за його словами – багаточисельні пласти думок з міцним корінням античної мудрості. Він не вів моралізаторство, не вихвалявся, взагалі не робив нічого несправжнього. Він розповідав про те, що любить, що плекає: про свою родину, про свою стару хатину, про панянку «Осінь», про Львів, про сплячих левів, про сосни, чиї стовбури загубили компас; цитував мудреців, і непомітними порухами по нитках лунала візія сучасності: такі тонкі, але гострі і точні зауваження – світ, здається теж втратив компас... Хіба не кожному захотілося прочитати щось з Античності, хіба не захотілось напиться з криниці води, хіба не захотілось понишпорити на горищі власного помешкання та власної свідомості?.. (Андрій Содомора 2013: 21–22).

Або – лаконічно-виразно – інший відгук після зустрічі-виступу Майстра:

Сьогодні у мене з'явився Андрій Содомора. Тепер маю дбати о тім, щоб у Нього з'явилася я. З Великою Вдячністю – студентка філологічного факультету Надія (Андрій Содомора 2013: 21).

Андрій Содомора:

Кажуть ще так: однією ногою стоїть в античному, другою – у сучасному світі. Це теж не відповідає дійсності. Дійсність – це духовний простір, де між античністю і сучасністю не буває межі. Ось у цьому просторі й намагаюсь перебувати, на цьому ґрунті й стою обома ногами – «антична» і «сучасна» людина *водночас* (Андрій Содомора 2013: 29).

Усе дотепер сказане і назване (в останній частині цього есею) насправді може виглядати журналістською профанацією, якщо не згадати про те, що існує насправді: за визначенням непопулярного сьогодні класика вчорашнього часу – у кожній національній культурі таки є дві культури...

Одна із них – КУЛЬТУРА з великої букви, термін (та й не термін – бо «термін» – слово із вузьким конкретним значенням), семантика якого починається «із незапам'ятних часів» і триває по сьогодні – для тих її adeptів, які є справжніми. Бо латинське слово *cultura* у дослівному перекладі означає «те що слід / необхідно плекати». Комусь плекати, як покликання.

А є інша «культура» – спрощена і полегшена, як проста простецька розжована їжа...

А хто ж ликати буде?..

Тому я особисто бачу Андрія Содомору як TERMINUS'а – доброго бога *нашої* культури, який стоїть «на сторожі» ні – не слова, а – таки *думки, мислення, буття*.

І саме звідси – масив перекладів, масив культурологічних есеїв, власної – поетичної і прозової – творчості Майстра, його унікального вміння жити *одночасно* у двох вимірах: сучасності і сконцентрованої в афористичному вислові минувшини. З одного боку.

З одного боку – такий довгий і тривалий діалог «зі своїми» – з тими, хто відійшов, і з тими, хто годен прочитати і зрозуміти, – за посередництвом друкованого слова, книги, книг.

А ще – ходіння по землі і по ЗЕМЛІ, спілкування із собі подібними (без різниці в освіті, захопленнях, причетності чи непричетності до літератури), які розуміють, можуть, хочуть зрозуміти. Зовсім не патетичні «періпатетичні» спокійні діалоги з людьми на вулицях рідного міста. Такі сковородинівські розмови про зміст нашого життя, спровоковані конкретною думкою, висловом, віршем. Такі безхосенні подарунки – роздаровування власного досвіду без огляду на «авторське право» і пріоритет першовислову. Неначе Майстер знемагає під вагою власних осягнень і шукає за кимось, хто гідний, щоби на нього переклали цю дорогоцінну ношу. Шукає того, хто зміг би і може (побажає?) понести цей хрест, це «перехрестя слів і думок, емоцій» це знання, ці осягнення. А, може, ще й докине дешицу свого інтелектуального чи емоційного багажу, поділиться своїм розумінням. Ці «діалоги на перехрестях Львова» – окремий жанр, який опосередковано втілено у декількох виданнях «про довколишній простір», про простір довкола мисленої і мовленої думки.

Пишучи оце, раптом усвідомлюю ще один вимір, недоступний текстові. Я вже згадував про емоційний первень спілкування автора і реципієнта в античну епоху, коли сам автор читав свої тексти, виразно акцентуючи ритмомелодійні особливості авторського мислення і мовлення.

Я постійно вчився писати, працюючи над синтаксисом, добираючи потрібних слів, фразеологічних висловів, пізнаючи вагу розділових знаків, зокрема, – тире (дуже його люблю); головне ж, передусім у перекладах римських поетів, намагався, як і вони, бути стислим, економним у письмі (Андрій Содомора 2013: 17).

Дійсно, треба поглянути на поведінку Майстра, на його жести, на поставу, почути його павзи – і впевнімося у симфонічності його промовистої виразності (вкупі із павзами), яка дуже виразно промовляє до нас. Слухаймо, прислухаймося і намагаймося сприйняти і зрозуміти.

Але повернімося до ще одного авторського висловлювання:

Переклади, які я здійснював давніше (з десять років тому) я вже не редагую – переважно роблю заново, бо ж нині по-іншому дивлюсь на латинський чи грецький текст, дещо по-іншому, вільніше й сміливіше «виконую» цей твір (перекладач – як музикант-інтерпретатор)... (Андрій Содомора 2013: 14).

Тому насамкінець саме такий «заново зроблений переклад»:

Ad Melpomenam (латинський оригінал (Erodon, III, 30)

Exegi monumentum aere perennius
regalique situ pyramidum altius,
quod non imber edax, non Aquilo inpotens
possit diruere aut innumerabilis

annorum series et fuga temporum. 5
Non omnis moriar multaque pars mei
uitabit Libitinam; usque ego postera
crescam laude recens, dum Capitolium

scandet cum tacita uirgine pontifex.
Dicar, qua uiolens obstrepit Aufidus 10
et qua pauper aquae Daunus agrestium
regnauit populorum, ex humili potens

princeps Aeolium carmen ad Italos
deduxisse modos. Sume superbiam

quaesitam meritis et mihi Delphica 15
lauro cinge uolens, Melpomene, comam.

До Мельпомени (переклад, опублікований 1982 р.)

Звів я пам'ятник свій. Довше, ніж мідь дзвінка,
Вищий од пірамід царських, простоїть він.
Дощ його не роз'їсть, не сколихне взимі,
Впавши в лють, Аквілон; низка років стрімких –

Часу біг коловий – в прах не зітре його.
Смерті весь не скорює: не западе в імлу
Частка краща моя. Поміж потомками
Буду в славі цвісти, поки з Весталкою

Йтиме понтифік-жрець до Капітолію.
Там, де Авфід бурлить, де рільникам колись
Давн за владаря був серед полів сухих, –
Будуть знати, що я – славний з убогого –

Вперше скласти зумів по-італійському
Еолійські пісні. Горда по праву будь,
Мельпомено, й звінчай, мило всміхаючись,
Лавром сонячних Дельф нині й моє чоло (Квінт Гораций Флакк 1982:
89–90).

До Мельпомени (переклад, опублікований 2006 р.)

Я звів пам'ятник, від міді триваліший,
від царської постави пірамід вищий,
його ні дощ їдкий, ні аквілон нестямний
не зможе зруйнувати, ані незчислений

ряд років, ні перебіг часів.
Не весь я вмру: значна частка мене
Уникне Лібітіни: всякчас майбутньою
зростатиму славою, свіжий, поки на Капітолій

ступатиме з мовчазною дівою понтифік.
Буду на устах, де бурлить рвучкий Авфід,
І вбогий на воду Давн селянським
правив людом, із низького – могутній,

я першу еолійську пісню до італійських
спровадив ладів. Прийми гордість,
добуту заслугами і мені дельфійським
лавром вповий охоче, Мельпомено, волосся (Содомора 2006: 18–19).

Улюблене слово, термін Андрія Содомори – камертон. Зрештою, це й не термін – не слово в усталеному вузькому значенні. Це – символ. Він його прикладає іноді до найнесподіваніших контекстів і реалій. Найчастіше не до музичних. До ситуацій вербальних, ритмомелодійних, поетичного вислову – насамперед. Саме поетичних, а не віршованих.

Точність цього символу – чистота. Благородність і довершеність, влучність і відповідність помислу, думки, слова і фрази – відповідність світові особистому, ширше – людському, ще ширше – вселюдському.

Він таки його має, той свій власний КАМЕРТОН...

Література

- Андрій Содомора 2013 – Андрій Содомора: біобібліографічний покажчик / М-во освіти і науки України, Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, Наук. б-ка; [уклад. М. Кривенко; редкол.: В. Кметь (голова), Л. Панів, О. Седляр]. Львів, 2013. (Українська біобібліографія. Нова серія. Чис. 31: Біобібліографія вчених університету).
- Антична література 1968 – Антична література: хрестоматія / [упоряд. О. І. Білецький]. 2-е вид., доповн. К., 1968.
- Квінт Гораций Флакк 1982 – *Квінт Гораций Флакк*. Твори / пер. з латин. К., 1982.
- Кочур 1962 – *Кочур Г.* Вперше в Радянському Союзі: Рец. на кн.: Менандр. Відлюдник. Львів, 1962 // Літ. Україна. 1962. 6 лип. (№ 54).
- Содомора 2006 – *Содомора А.* Студії одного вірша. Львів, 2006.
- Трофимук 2009 – *Трофимук М.* Рец. на кн.: Микола Гусовський. Пісня про зубра. Пер. з латин. Андрій Содомора. Рівне, 2007 // Записки НТШ. Львів, 2009. Т. 257: Праці Філологічної секції. С. 753–761.

Авторы, резюме и ключевые слова

Автухович Татьяна Евгеньевна, доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой русской филологии Гродненского государственного университета имени Янки Купалы (Гродно, Беларусь), avtuchovich@mail.ru

Федор Эмин как родоначальник массовой литературы в России: стратегии творческого поведения

Резюме. В статье выявляются черты типологического сходства между поведенческими и творческими стратегиями Федора Эмина и представителей современной массовой литературы. Это сходство характеризует все составляющие триады автор-текст-читатель: в аспекте автора это создание писательского автимифа, скандальная модель поведения, демонстративная установка на материальный успех; в аспекте читателя – ориентация на расширение читательской аудитории и следование ее вкусам и запросам; в аспекте текста – соединение авантюрного и / или любовного сюжета с познавательной информацией, адаптация и тиражирование сюжетов и мотивов известных произведений западноевропейской литературы. Как итог сопоставления выступает, во-первых, проблематизация вопроса об истоках и времени возникновения массовой литературы, которая, по мнению автора статьи, всегда присутствует в литературном процессе, актуализируясь прежде всего в переходные эпохи; во-вторых, определение статуса Ф. Эмина как родоначальника массовой литературы в России.

Ключевые слова: массовая литература, русская литература XVIII века, авторская стратегия, творческое поведение

Аршинова Ирина Владимировна, аспирант, старший лаборант Отдела взаимосвязей русской и зарубежных литератур ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН (Санкт-Петербург, Россия), ivarshinova@gmail.com

Русская литература XI–XVIII веков и проблема классического: к постановке вопроса

Резюме. В статье на основе анализа некоторых особенностей русского литературного процесса и сопоставления понятий «классическая культура» и культура «готового слова» показывается, что понятие классики продолжает оставаться проблемой. Оно принадлежит не столько собственно литературоведению, сколько «духовной истории» (*Geistesgeschichte*), поэтому контекстуальные рамки, в которых «классическое» традиционно рассматривается, должны быть значительно расширены и учитывать всё вплоть до истории естествознания. Отмечается также существование ряда более частных, но существенных вопросов, связанных с понятием классики, до сих пор не получивших должного освещения в гуманитарных исследованиях.

Ключевые слова: классика, классическая культура, русский литературный процесс, духовная история, «готовое слово»

Бухаркин Петр Евгеньевич, доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия), p_bukharkin@hotmail.com

Классическая традиция и эволюция русской литературы

Резюме. В статье рассматриваются основные характерные черты классической традиции европейской культуры и анализируется ее рецепция русской словесностью. Основное внимание уделяется актуализации эстетического потенциала классической традиции в процессе развития русской литературы второй половины XX в.

Ключевые слова: классическая традиция, европейская литература, русская литература второй половины XVII – первой трети XIX в., И. Бродский, материя стиха, рецептивная эстетика

Валиева Юлия Мелисовна, кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия), jouliali@gmail.com

Об источниках трактата Леонида Липавского «Теория слов»

Резюме. В статье предлагается источниковедческий и реальный комментарий к некоторым положениям трактата Леонида Липавского «Теория слов» (1935). Как показывает анализ, Липавский делает попытку выявить и описать механизм происхождения и эволюции языка, взяв за основу как исследования мифологов и историков языка (например, Ф. Буслаева), так и методы биологической и химической наук, в частности идеи Н. И. Вавилова и В. Я. Курбатова.

Ключевые слова: Л. Липавский, В. Хлебников, ОБЭРИУ, чинари, русская литература XX в.

Варда Анна, доктор гуманитарных наук, профессор Института русистики, заместитель декана филологического факультета Лодзинского университета (Лодзь, Польша), annawarda@uni.lodz.pl

Драматическая кантата «Фелица мать народов» Петра Челищева и классическая традиция

Резюме. Предметом рассуждений в данной статье является один из текстов, входящий в состав «Фелицейского цикла» – драматическая кантата «Фелица мать народов» П. Челищева. Как и другие тексты этого цикла, кантата Челищева содержит образы и мотивы, которые относятся непосредственно к оде Г. Р. Державина «Фелица», а опосредованно к «Сказке о царевиче Хлоре» Екатерины II. Прототипом кантаты Челищева была кантата немецкого автора П. А. Фогта «Catharina. Die Mutter Ihres Volkes», музыку к которой создал

И. В. Гесслер. Произведение Челищева – это типичная кантата «на случай». Ее целью было прославить Екатерину за ее достижения, связанные с Тарговицкой конфедерацией. Кантата содержит ряд мифологических и античных мотивов, которые связывают ее с классической и западноевропейской традициями.

Ключевые слова: кантата, Фелица, П. Челищев, классическая традиция, Г. Державин, Екатерина II, П. А. Фогт, И. В. Гесслер

Вачева Ангелина, доктор филологии, профессор, заведующая кафедрой русской литературы Софийского университета им. св. Климента Охридского (София, Болгария), avacheva@slav.uni-sofia.bg

«Философ на троне» в «Размышлениях» Марка Аврелия и в автобиографии императрицы Екатерины II

Резюме. В статье рассматриваются реминисценции из «Размышлений» Марка Аврелия в автобиографии императрицы Екатерины II. Познакомившаяся еще в детстве с образом римского императора, первого «философа на троне», героиня мемуаров стала свидетельницей актуализации этого персонажа в «сценариях власти» Елизаветы Петровны. Императрица наследует у предшественницы этот образ наравне с образом милосердного Тита и активно включает его в систему персонажей, через которые осмысливались послания престола. В автобиографии реминисценции из «Размышлений» Марка Аврелия служат императрице аргументами в заочном споре с Фридрихом Великим о качествах, которыми должен обладать настоящий «философ на троне». Наряду со ссылками на трактат «Государь» Н. Макиавелли, они отражают проблематику дискуссий о «просвещенном монархе» своего времени, важное место в которых принадлежало образу Петра Великого. Кроме того, наследие Марка Аврелия и в философском, и в историческом плане давало повод Екатерине II осмыслить итоги собственного правления и сформулировать идеи своего политического завещания.

Ключевые слова: Екатерина II, автобиография, Марк Аврелий, «Размышления», «философ на троне»

Веселова Александра Юрьевна, кандидат филологических наук, научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук (Санкт-Петербург, Россия), aveselova@inbox.ru

Архангельские новаторы и архаисты В. В. Крестинин и А. И. Фомин

Резюме. В статье рассматривается деятельность архангелогородцев В. В. Крестинина и А. И. Фомина в качестве провинциальных членов-корреспондентов Академии наук и активных местных общественных деятелей. Предметом анализа является биография Крестинина и Фомина, их роль в общественной жизни Архангельска и материалы их журнальных публикаций и книг. Новаторская по своей сути деятельность на общественном поприще противопоставлена архаичным научным концепциям, которые они предлагали, и устаревшему языку их произведений.

Ключевые слова: В. В. Крестинин, А. И. Фомин, Архангельск, Академия наук, русская провинция XVIII века

Волхонович Юлия Александровна, Ph. D., Университет Южной Калифорнии (Лос-Анджелес, США), volkhonov@hotmail.com

Жанр героиды и русская поэзия XVIII–XIX вв.

Резюме. Во второй половине XVIII века на страницах литературных изданий появляются поэтические произведения под названием «героиды» («ироиды»). До настоящего времени русские героиды были изучены мало. Как демонстрирует наше исследование, героиды оказали заметное влияние на роман Пушкина «Евгений Онегин», а также в целом на развитие русской поэзии и прозы. Данная работа, представляет основные результаты изучения корпуса русских героид, написанных в период с 1759 по 1843 гг., впервые собранных для анализа. Корпус включает в себя около шестидесяти произведений, в большинстве своем поэтических и написанных александрийским стихом. В него входят переводы из «Героид» Овидия, переводы и имитации западноевропейских героид восемнадцатого века, а также оригинальные произведения русских поэтов.

Ключевые слова: русская героиды, русская поэзия XVIII века, Овидий, переводы французской поэзии, М. Херасков, Е. Урусова, «Евгений Онегин»

Гуськов Николай Александрович, кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия), n.guskov@spbu.ru, kakto@mail.ru

Об одном из претекстов «Деревни» А. С. Пушкина

Резюме. В статье в качестве одного из претекстов известного стихотворения А. С. Пушкина «Деревня» рассматривается стихотворное «Письмо ко князю Александру Михайловичу Голицыну, сыну Михаила Васильевича» А. П. Сумарокова. Эти тексты сближает преобразование реальности из идеального пространства в ужасающее (из locus amoenus в locus terribilis) в восприятии лирического субъекта под воздействием идейных раздумий и эмоциональных переходов. В обоих стихотворениях стилистические и жанровые формы на протяжении текста трансформируются исключительно по воле лирического субъекта, вопреки литературному канону.

Ключевые слова: русская литература XVIII в., русская литература XIX в., А. П. Сумароков, А. С. Пушкин, русская лирика.

Душечкина Елена Владимировна, доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия), e.dushechkina@spbu.ru, dushechkina@yandex.ru

Война: от панорамного видения к крупному плану

Резюме. Цель работы состоит в раскрытии комплекса основных литературных приемов визуального изображения войны (сражения, битвы, боя). Это может быть батальная панорама, всё видимое наблюдателем пространство, охваченное сражением, но это может быть и предмет, сцена, человек или группа людей, показанные крупным планом с определенной точки зрения. Поэтому наиболее значимым, становятся вопросы о том, *кто* видит, *как* видит и почему видит именно *так*. В сфере моего внимания период с XVIII века (Ломоносов, Херасков, Державин), первая треть XIX века (Пушкин) и далее – Лермонтов, Толстой, Гаршин.

Ключевые слова: война, русская литература, визуальное изображение, батальная панорама, крупный план, точка обзора, перспектива

Екуч Ульрике, Dr. phil. habil., профессор кафедры литературоведения Института славистики Университета им. Э. М. Арндта (Грейфсвальд, Германия), jekutsch@uni-greifswald.de

«Птицы» Николая Заболоцкого и классическая традиция

Резюме. Статья предлагает анализ поэмы «Птицы», написанной Николаем Заболоцким в 1933 году в память об умершем отце. Цель статьи состоит в раскрытии разных смысловых уровней текста, использующего поэтику жанра классической научно-дидактической поэмы для изображения отношений человека-исследователя с природой. Особое внимание в работе уделено со- и противопоставлению сюжета анатомического вскрытия с народными верованиями о птицах, жизни и смерти.

Ключевые слова: Н. Заболоцкий, птицы, анатомическое вскрытие, научно-дидактическая поэма, народные верования и мифы

Карева Наталия Владимировна, кандидат филологических наук, научный сотрудник Института лингвистических исследований РАН, (Санкт-Петербург, Россия), natasha.titova@gmail.com

Окказиональная поэзия во Франции XVIII века: «летучие» тексты и их сборники

Резюме: Во французской литературе XVIII века особой популярностью пользовался жанр *pièce fugitive* (букв. 'ускользающее произведение'). В настоящей работе делается попытка определить границы этого жанра, а также описывается, как распространялись подобного рода «летучие» тексты и по каким критериям они объединялись в книги. Мы характеризуем особые отношения, связывающие авторов и читателей этих произведений, предлагаем типологию сборников окказиональных текстов и, наконец, показываем, как изменился жанр на рубеже XVIII и XIX веков, в эпоху Французской революции.

Ключевые слова: французская литература XVIII века, окказиональная литература, *pièce fugitive*, галантная поэзия, светская поэзия, поэтический сборник, политический памфлет

Карпов Александр Анатольевич, доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия), aleksandrkarpoff@yandex.ru

Победа голода над любовью: русская судьба одного «мельмотовского» мотива

Резюме. В статье рассматривается история освоения русскими авторами мотива испытания любви голодом, заимствованного из романа Ч. Р. Метьюрина «Мельмот Скиталец». Если в повести В. Одоевского «Жизнь и похождения одного из здешних обывателей в стеклянной банке, или Новый Жоко» и в «Ученом путешествии на Медвежий Остров» О. Сенковского он используется в пародийно-полемических целях (в «Новом Жоко», в частности, в рамках антимальтузианского контекста произведения), то в антиутопии Одоевского «Последнее самоубийство» и в поэме А. Подолинского «Смерть Пери» этот мотив имеет трагическое звучание, близкое первоисточнику.

Ключевые слова: русско-английские литературные связи, мотивный анализ, «неистовая словесность», В. Одоевский, О. Сенковский, А. Подолинский, Ч. Р. Метьюрин, Т. Р. Мальтус.

Левитт Маркус, Ph. D., профессор кафедры славянских языков и литератур Университета Южной Калифорнии (Лос-Анжелес, США), levitt@usc.edu

О пользе мифологии: мифологические сюжеты сумароковских опер

Резюме. В статье идет речь о «Цефале и Прокрис» и «Альцесте» А. П. Сумарокова – двух первых оперных либретто на русском языке. Почему Сумароков выбрал для своих опер именно эти мифологические сюжеты, которые являлись проблемными с точки зрения идеологии и эстетических вкусов эпохи? Автор статьи предполагает, что Сумароков намеренно выделял эти сюжеты, чтобы их «исправить». Подобную цель он преследовал, когда писал трагедию на тему шекспировского «Гамлета».

Ключевые слова: А. Сумароков, опера, либретто, мифология, сюжеты

Матвеев Евгений Михайлович, кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия), e.matveev@spbu.ru, ematveev@list.ru

Военная и антивоенная риторика: стихотворение А. Блока «Петроградское небо мутилось дождем...»

Резюме. Статья посвящена анализу риторических стратегий в стихотворении А. А. Блока «Петроградское небо мутилось дождем...» (1914). Среди них отмечены сюжетобразующие тропы (метонимия и синекдоха), слова с символическим подтекстом, антитеза, система словесных повторов. Главная цель работы – показать, какие функции выполняют выявленные

стратегии художественного языка и как они связаны с механизмами смыслообразования и формирования художественного мира стихотворения, актуализирующего военную и антивоенную темы.

Ключевые слова: А. А. Блок, Первая мировая война, риторическая стратегия, метонимия, синекдоха, символ, антитеза, повтор

Мейер-Фраатц Андреа, Dr. phil. habil., профессор кафедры славянской филологии, директор Института славистики и кавказоведения Университета им. Ф. Шиллера (Йена, Германия), andrea.meyer-fraatz@uni-jena.de

Античные мотивы в цикле «Година гнева» Вячеслава Иванова

Резюме. Классическая традиция в неклассической литературе рассматривается в данной статье на примере специфического использования античных мифологем в одном из циклов русского символиста Вячеслава Иванова. Их анализ показывает, что символистское мифотворчество представляет собой специфическое восприятие классической традиции в неклассической литературе.

Ключевые слова: символизм, циклизация, метацикл, мифопоэтика, Вяч. Иванов, античные мотивы, история, политика

Монахов Сергей Игоревич, кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия), sergomon@gmail.com

«Горе от ума» А. С. Грибоедова в контексте полемики вокруг русской баллады в 1810–1820 гг.

Резюме. Принято считать, что публичное участие А. С. Грибоедова в спорах вокруг романтической баллады ограничивается статьей в журнале «Сын отечества» 1816 г. по поводу двух переводов бюргеровой «Леноры». Цель настоящей статьи – показать, какое любопытное преломление находит данный теоретический спор в собственной поэтической практике Грибоедова, в первую очередь в его шедевре – комедии «Горе от ума» (1822–1824). Анализ показывает, что целый ряд важнейших фабульных элементов комедии может быть интерпретирован нами в логике обыгрывания писателем расхожих балладных сюжетов. В этом свете сам любовный треугольник Софья – Молчалин – Чацкий предстает вариацией баллады о женихе-мертвце, а бал в доме Фамусова – сатирическим преломлением сюжета о пирующих чудовищах.

Ключевые слова: романтизм, комедия, архаисты, новаторы, сюжет

Пономарева Марина Валерьевна, кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры истории русской литературы Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия), marinus.ponomarus@gmail.com

«Река времен в своем стремлении...» в контексте темы бессмертия поэта: Державин – Мандельштам – Лосев – Кушнер

Резюме. Статья посвящена анализу стихотворений Г. Р. Державина «Река времен в своем стремлении...» и «Памятник», роли «Реки времен...» для ряда произведений русской поэзии XX в., посвященных теме поэтического бессмертия, полемике поэтов XX вв. с державинской трактовкой темы.

Ключевые слова: Г. Р. Державин, О. Мандельштам, Л. Лосев, А. Кушнер, риторическая культура, постриторическая поэзия, тема творчества, поэтическое бессмертие

Сазончик Ольга, Dr. phil., научный сотрудник Института славистики и кавказоведения Университета им. Ф. Шиллера (Йена, Германия), olga.sazontchik@uni-jena.de

Азбучные истины «Кавказского пленника»

Резюме. Рассказ Льва Толстого «Кавказский пленник», традиционно рассматриваемый как часть классической русской детской литературы, обладает многослойным семантическим потенциалом. В статье предпринимается попытка выявить эту многослойность текста, обратившись к его «переводам» на иной медиальный язык, а именно к экранизациям, осуществленным Георгием Калатоцишвили в 1975 г. и Сергеем Бодровым-старшим в 1996 г. При всем отличии кинематографических решений можно показать, что их основа заложена уже в литературном претексте.

Ключевые слова: Л. Толстой, «Кавказский пленник», экранизация, Калатоцишвили, Бодров, уровни прочтения

Тверьянович Ксения Юрьевна, кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры истории русской литературы Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия), k.tverianovich@spbu.ru, ksutver@gmail.com

Русский стих XVIII и первой трети XX века: ритмические заимствования и цитаты

Резюме. Словосочетание «ритмическая цитата», активно используемое исследователями русского стиха, до сих пор не терминологизировалось: оно употребляется в разных значениях, применительно к разным видам заимствований. В статье предпринимается попытка наметить границы явления ритмического цитирования и предлагается обзор основных видов соответствующих цитатных знаков на материале ритмических цитат из поэзии XVIII века, встречающихся в поэзии первой трети XX века.

Ключевые слова: стиховедение, поэзия, русский стих, серебряный век, классическая традиция, ритм, ритмические цитаты, семантический ореол метра, ритмико-синтаксические клише, интертекстуальность

Тираспольская Анна Юрьевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка для гуманитарных и естественных факультетов Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия), tiraspoljskaja-77@yandex.ru

Две повести о «блудных дочерях» («Наталья, боярская дочь» Н. М. Карамзина и «Станционный смотритель» А. С. Пушкина)

Резюме. Статья посвящена типологическому сопоставлению образов двух «блудных дочерей», самовольно покинувших отцовский дом: боярской дочери Натальи у Н. М. Карамзина и дочери станционного смотрителя Дуни у А. С. Пушкина. Отправной точкой служит гипотетически намеченный, но оставшийся нереализованным у Карамзина в «Наталье, боярской дочери» трагический сюжет, согласно которому отец Натальи смог не пережить побега дочери. В процессе исследования выявляется очевидная интертекстуальная аллюзивная соотнесённость трагического сюжета «Станционного смотрителя» с нереализованным в повести Карамзина трагическим вариантом развития событий. Делается акцент на оригинальности интерпретаций данного архетипического образа в повестях писателей: дочь боярина Матвея оказывается «антиблудной», дочь Самсона Вырина не совершает духовного возвращения к своему отцу.

Ключевые слова: Карамзин, Пушкин, образ «блудной дочери», типологическое сопоставление героинь.

Трофимук Мирослав Степанович, доктор филологических наук, доцент кафедры истории украинской прессы Львовского национального университета им. И. Франко (Львов, Украина), m.trofymuk@gmail.com

Терминус на перекрестке украинской культуры

Резюме. Цель статьи состоит в описании и оценке переводческой и эссеистической деятельности Андрея Содомора на протяжении более чем половины столетия. А. Содомора – украинский филолог, переводчик, эссеист, автор многочисленных книг: переводов и оригинальных сочинений, научных статей, эссе, собственных стихотворений, новелл. В статье обрисована индивидуальность А. Содомора в вышеописанных аспектах.

Ключевые слова: А. Содомора, античная культура, украинская литература, художественный перевод, адаптация античного опыта, гуманизм XXI столетия.

Цылина Анастасия Алексеевна, аспирант кафедры славистики Браунского университета (Провиденс, США), anastasia_tsyлина@brown.edu

«Потерянный рай» Д. Мильтона: предисловия к первым русским переводам поэмы

Резюме. В статье рассматриваются предисловия к первым переводам «Потерянного рая» Джона Мильтона на русский язык: А. Г. Строганова (1745), В. П. Петрова (1777) и Амвросия (Серебренникова) (1780). Особое внимание

уделяется трактовке переводчиками смысловой доминанты произведения: взгляд Строганова сосредоточен на падении человека и его предназначении, Амвросия – на богословских вопросах (возможность брачных отношений в раю, арианство и др.), Петрова – на изображении ада. Анализ предисловий помогает проникнуть в творческую лабораторию переводчиков и в некоторой степени пролить свет на судьбу текста. Чувствительный и исполненный просветительского духа перевод Амвросия нашел живой отклик у сентиментального читателя, в то время как мрачный барочный перевод Петрова оказался не вполне воспринятым не только из-за своей незавершенности, но и общей чуждости современной ему эпохе.

Ключевые слова: Д. Мильтон, Потерянный рай, англо-русские литературные связи, духовная поэма, А. Г. Строганов, В. П. Петров, Амвросий (Серебренников), предисловие, барокко, сентиментализм

Чердаков Дмитрий Наилевич, старший преподаватель кафедры русского языка Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия), d.cherdaikov@spbu.ru, dm.cherdaikov@gmail.com

Образец, идеал, норма: к эволюции понятия «литературный язык» в русской филологии

Резюме. Своеобразие русской теории литературного языка обычно объясняется влиянием советской политической и идеологической системы или считается отголоском романтического миропонимания, берущего начало в эпохе формирования современного русского литературного языка. Более точно, однако, определять главную особенность русской теории литературного языка как одновременную актуализацию и попытку примирения трех понятийных категорий, определявших осмысление литературного языка в разные периоды XVIII – XX века: категорий образца, идеала и нормы. Русские взгляды на литературный язык принципиально пассеистичны, обращены к прошлым состояниям культуры в той же степени, что и к настоящим.

Ключевые слова: литературный язык, стандартный язык, национальный язык, теория литературного языка, язык писателя, языковая норма, романтический идеал, русское языкознание, советское языкознание

Authors, summaries and key words

Avtukhovich, Tatiana Yevgenyevna, Doctor of Philological Sciences, Professor, Head of the Department of Russian philology, Yanka Kupala State University of Grodno (Grodno, Belarus), avtuchovich@mail.ru

Fedor Emin as the Founder of the Popular Literature in Russia: Strategies of Creative Behaviour

Summary. The article reveals the features of the typological similarity between Fedor Emin's behavioral and creative strategies and the representatives of contemporary popular literature. This similarity characterizes all the components of the triad author-text-reader: in the author's aspect it is the creation of his own writer's automyth, a scandalous behavior model, a demonstrative intention of the financial success; in the reader's aspect – the focus on the expansion of readership and following their tastes and needs; in the text's aspect – the connection of the adventure and / or love story with the interesting information, adaptation and replication of themes and motifs of famous works of West European literature. The result of the comparison is firstly the problematization of the question of the origins and time of emergence of the popular literature, which according to the author of the article is always present in the literary process and reveals itself especially in transitional periods; secondly the definition of Fedor Emin's status as the founder of the popular literature in Russia.

Key words: popular literature, 18th century Russian literature, the author's strategy, creative behavior

Arshinova, Irina Vladimirovna, postgraduate student and research assistant at the Correlation of Russian and Foreign Literature Department, the Institute of Russian Literature (Pushkin House) of Russian Academy of Sciences (Saint Petersburg, Russia), ivarshinova@gmail.com

The Concept of «Classical Culture» and Russian Literary Process of the 11th – 18th Centuries

Summary. The paper analyzes Russian literary process of the 11th – 18th centuries, compares the concepts of «classical culture» and «prepared word» culture (A. Mikhailov) and shows that the «classical» still remains a problem. It should be studied as part of *Geistesgeschichte* and considered in a variety of contexts including even history of science. It is also pointed out that some essential questions about the «classical» still have been nearly out of scholars' attention.

Key words: classics, classical culture, Russian literary process, *Geistesgeschichte*, «prepared word»

Bukharkin, Petr Yevgenyevich, Doctor of Philological Sciences, Professor, Department of the History of Russian Literature, Saint Petersburg State University (Saint Petersburg, Russia), p_bukharkin@hotmail.com

The Classical Tradition and Evolution of Russian Literature

Summary. The article considers the main characteristics of classical tradition in the European culture and analyzes its reception by Russian literature. The major focus is made on actualization of aesthetic potential of classical tradition in the process of the development of Russian literature in the second half of the 20th century.

Key words: classical tradition, European culture, Russian literature of the second half of the 17th century – first third of the 19th centuries, J. Brodsky, matter of poetry, receptive aesthetics

Cherdakov, Dmitry Nailevich, Senior Lecturer, Department of the Russian Language, Saint Petersburg State University (Saint Petersburg, Russia), d.cherdakov@spbu.ru, dm.cherdakov@gmail.com

Pattern, Ideal, Norm: the Development of the Literary (Standard) Language («literaturnyj jazyk») Concept in the Russian Philology

Summary. The peculiarities of the Russian literary (standard) language theory are usually either explained by the influence of the USSR political and ideological system or considered to be an echo of the traditional romantic world perception that traces back to the period of formation of the Russian standard language itself. However, the main specialty of this theory should be defined in terms of both actualization and reconciliation of three standard language concepts that in different periods of the 18th – 20th centuries were considered to be the dominant ones: pattern, ideal and norm. The Russian view of the concept of the standard language is culturally both past- and present-oriented.

Key words: literary (standard) language («literaturnyj jazyk»), standard language, national language, the theory of literary (standard) language, writer's language, linguistic norm, the romantic ideal, Russian linguistics, Soviet linguistics

Dushechkina, Elena Vladimirovna, Doctor of Philological Sciences, Professor, Department of the History of Russian Literature, Saint Petersburg State University (Saint Petersburg, Russia), e.dushechkina@spbu.ru, dushechkina@yandex.ru

War: from Panoramic View to Close-up

Summary. The task of the work is to reveal the system of basic literature methods used for visual picture of war (battle, fighting, combat). It may be a war panoramic view or a close-up object, a scene, a human being showed from the observer's point of view. So, the more important problem is *who* sees, *how* he/she sees, and *why* he/she sees this way. My attention is focused on the period of Russian literature from the 18th century (Lomonosov, Kheraskov, Derzhavin) to the first third of the 19th century (Pushkin) and further – Lermontov, Tolstoi, Garshin.

Key words: war, Russian literature, visual sight, war panoramic view, close-up, point of observation

Guskov, Nikolay Alexandrovich, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Department of the History of Russian Literature, Saint Petersburg State University (Saint Petersburg, Russia), n.guskov@spbu.ru, kakto@mail.ru

On One of the Pretexts of A. S. Pushkin's *Деревня*

Summary. The article considers a poetic *Письмо ко князю Александру Михайловичу Голицыну, сыну Михаила Васильевича* [Letter to Prince Alexander Mikhailovich Golitsyn, son of Mikhail Vasilyevich] by A. P. Sumarokov as one of the pretexts of the famous Pushkin's poem *Деревня* [The Village]. These texts are aligned by transformation of reality from the ideal space into the terrible one (from locus amoenus into locus terribilis) in the perception of the lyrical character under the influence of ideological reflections and emotional transitions. In both poems stylistic and genre forms throughout the whole text are transformed solely of the will of the lyrical character despite the literary canon.

Key words: 18th century Russian literature, 19th century Russian literature, A. P. Sumarokov, A. S. Pushkin, Russian lyrics

Jekutsch, Ulrike, Dr. phil. habil., Professor, Literary studies, Institute of Slavic Studies, Ernst-Moritz-Arndt University (Greifswald, Germany), jekutsch@uni-greifswald.de

Nikolay Zabolockiy's Long Poem *Птицы* and Classical Tradition

Summary. The paper analyses the long poem *Птицы* [The Birds], written by Nikolay Zabolockiy in 1933 in honor of his late father. It aims at clarifying different layers of the hidden meaning in the text which uses the classical genre of the scientific-didactic poem as a model for depicting the relation between man, science and nature. Special focus in the paper is made on comparing and contrasting the description of an anatomical dissection and popular (superstitious) knowledge about birds, life and death.

Key words: Zabolockiy, birds, scientific-didactic poem, anatomical dissection, popular myths

Kareva, Natalia Vladimirovna, Candidate of Philological Sciences, Research Fellow, Institute for Linguistic Studies, Russian Academy of Sciences (Saint Petersburg, Russia), natasha.titova@gmail.com

Occasional Poetry of the 18th century in France: «Fugitive Texts» and Collections of them

Summary. *Fugitive pieces* were very popular in the French literature of the 18th century. In the present article we try to define the limits of this very specific genre. We describe the process of their distribution, and criteria used to unite them in books. We also propose a typology of these books, characterize special relations

that connected their authors and readers, and describe the evolution of the genre at the turn of the 18th and 19th centuries.

Key words: 18th century French literature, occasional literature, fugitive piece, gallant poetry, secular poetry, poetry books, political pamphlets

Karpov, Alexander Anatolyevich, Doctor of Philological Sciences, Professor, Department of the History of Russian Literature of Saint Petersburg State University (Saint Petersburg, Russia), aleksandrkarpo@yandex.ru

Victory of Hunger over Love: the Russian Fate of the Melmoth Theme

Summary. In this article Dr. Karpov explores the history of a topic *Love versus Hunger* in writings of various Russian authors. The topic initially appears in Charles Robert Maturin's novel *Melmoth the Wanderer*, but later emerges in multiple works of Russian novelists. At times it is shown as a polemical parody, as for example in Odoevsky's *Жизнь и похождения одного из здешних обывателей в стеклянной банке, или Новый Жоко* [Life and Adventures of One Local Inhabitant in a Glass Jar, or the New Jocko] or Senkovsky's *Ученое путешествие на Медвежий Остров* [The Scientific Journey to Bear Island]. But in other works, such as Odoevsky's anti-utopian *Последнее самоубийство* [The Last Suicide], or Podolinsky's *Смерть Перу* [The Death of a Peri], it has a more tragic interpretation, similar to the one of Maturin's.

Key words: Russian-English literary connections, motive analysis, «frenetic literature», V. Odoevsky, O. Senkovsky, A. Podolinsky, Ch. R. Maturin, T. R. Malthus

Levitt, Marcus, Ph. D., Professor, Department of Slavic Languages and Literatures, University of Southern California (Los Angeles, USA), levitt@usc.edu

On the Utility of Mythology: The Mythological Plot of Sumarokov's Operas

Summary. The paper analyzes A. P. Sumarokov's *Цефал и Прокрис* [Tsefal and Prokris] and *Альцеста* [Altsesta] – the first two opera libretti in Russian. Why did Sumarokov choose the mythological plots that he did, considering that both had been criticized for violating the ideological and aesthetic tastes of the era? Levitt suggests that Sumarokov chose them on purpose in order to «correct» them, a procedure he had followed in choosing to write a tragedy called *Гамлет* [Hamlet].

Key words: A. Sumarokov, Russian opera, libretto, mythology, plots

Matveev, Evgeniy Mikhailovich, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Department of the History of Russian Literature, Saint Petersburg State University (Saint Petersburg, Russia), e.matveev@spbu.ru, ematveev@list.ru

War and Anti-war Rhetoric: A. Blok's Poem *Петроградское небо мутилось дождем...*

Summary. The paper focuses on the rhetorical analysis of A. Blok's poem *Петроградское небо мутилось дождем...* [The Petrograd Sky was Turbid with Rain] (1914). Among the most important rhetorical devices are the tropes that form

the story line (metonymy and synecdoche), words with symbolic undertones, antithesis, repetition of certain key words and roots. The major objective of the paper is to show the functions of the revealed rhetorical strategies in A. Blok's poem which actualize both war and anti-war themes.

Key words: A. Blok, World War I, rhetorical strategy, metonymy, synecdoche, symbol, repetition

Meyer-Fraatz, Andrea, Dr. phil. habil., Professor, Head of the Department of Slavic Philology (Literary Studies), Director of the Institute of Slavic and Caucasian Studies, Friedrich Schiller University (Jena, Germany), andrea.meyer-fraatz@uni-jena.de

Ancient Motifs in Vyacheslav Ivanov's Cycle *Година гнева* [The Time of Wrath]

Summary. Classical tradition in non-classical literature is considered in the article in the context of specific use of ancient mythologems in one of the cycles of the Russian symbolist Vyacheslav Ivanov. This analysis shows that symbolist mythopoetry presents a specific perception of classical tradition in non-classical literature.

Key words: symbolism, cyclization, metacycle, mythopoetics, Vyacheslav Ivanov, ancient motifs, history, politics

Monakhov, Sergey Igorevich, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Department of the History of Russian Literature, Saint Petersburg State University (Saint Petersburg, Russia), sergomon@gmail.com

Горе от ума by Alexander Griboedov in the Light of Debates about Russian Ballads in 1810 to 1820

Summary. It is commonly believed that Alexander Griboedov's participation in the debates about the notion of romantic ballads was limited to the article he wrote in 1816. That article concerned two translations of *Lenore* by Gottfried August Bürger. The current paper is aimed at demonstrating a peculiar interpretation of this theoretical debate in Griboedov's own poetic practice, first and foremost, in his masterpiece – the comedy entitled *Горе от ума* [Woe from wit]. The analysis shows that several important elements of the plot can be considered as the writer's interpretation of different ballads. In this light, the love triangle of Sofia, Alexey Molchalin and Alexander Chatsky becomes a variation of the ballad about the dead bridegroom, and the ball at Famusov's – a satiric version of the feast of beasts.

Key words: Romanticism, comedy, the Archaists, the Innovators, plot

Ponomareva, Marina Valeryevna, Candidate of Philological Sciences, Senior Lecturer, Department of the History of Russian Literature, Saint Petersburg State University (Saint Petersburg, Russia), marinus.ponomarus@gmail.com

Река времен в своем стремленьи... in the Context of the Topic of Poet's Immortality: Derzhavin –Mandelshtam – Losev – Kushner

Summary. The paper focuses on the analysis of G. Derzhavin's poems *Река времен в своем стремленьи...* [Time's river in its rushing current...] and *Памятник* [Monument], the importance of the former for some works of 20th century Russian poetry devoted to poetical immortality, the debate of 20th century Russian poets on Derzhavin's treatment of the topic.

Key words: G. Derzhavin, O. Mandelshtam, L. Losev, A. Kushner, rhetorical culture, post-rhetorical poetry, the topic of creativity, poetical immortality

Sazontchik, Olga, Dr. phil., Research Fellow, Institute of Slavonic and Caucasian Studies, Friedrich Schiller University (Jena, Germany), olga.sazontchik@uni-jena.de

Truism of *Кавказский пленник*

Summary. Leo Tolstoy's story *Кавказский пленник* [The Prisoner of the Caucasus], which has traditionally been considered as part of the classical Russian children's literature, actually possesses a multi-layered and complex semantic potential. The article attempts to reveal this ambiguity by contemplating the «translations» of the narrative in the language of another medium, namely film. The comparison is based on two screen versions of *Кавказский пленник*: one directed by Georgy Kalatozishvili in 1975, the other by Sergey Bodrov Sr. in 1996.

Key words: Leo Tolstoy, *The Prisoner of the Caucasus*, film, Kalatozishvili, Bodrov, levels of reading

Tiraspol'skaya, Anna Yuryevna, Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of the Russian Language for Humanitarian and Natural Science Faculties, St. Petersburg State University (Saint Petersburg, Russia), tiraspolskaja-77@yandex.ru

Two Tales about «Prodigal Daughters» (*Наталья, боярская дочь* by N. M. Karamzin and *Станционный смотритель* by A. S. Pushkin)

Summary. The article offers a typological comparison of two images of «prodigal daughters» who have willfully left their fathers' houses: boyar's daughter Natalya in Karamzin's work and stationmaster's daughter Dunya in Pushkin's story. The starting point of the analysis is a hypothetical tragic scenario that is hinted at in Karamzin's *Наталья, боярская дочь* [Natalya, the Boyar's Daughter], according to which Natalya's father does not survive his daughter's escape. The study reveals a clear intertextual allusive correlation between the tragic plot of *Станционный смотритель* [The Stationmaster] and the hypothetical tragic scenario outlined in Karamzin's story. We focus on the original interpretation of this archetypal image in the two stories: the daughter of boyar Matvey proves to be «antiprodigal», whereas the daughter of Samson Vyrin does not return to her father spiritually.

Key words: Karamzin, Pushkin, «prodigal daughter,» typological comparison of female characters

Trofymuk, Myroslav Stepanovych, Doctor of Philological Sciences, Associate Professor, Department of the History of Ukrainian Press, Lviv National University named after Ivan Franko (Lviv, Ukraine), m.trofymuk@gmail.com

Terminus at the Crossroads of Ukrainian Culture

Summary. The aim of the article is to describe and evaluate the works of Andriy Sodomora as translator and essayist throughout more than half a century. Andriy Sodomora is a literary man, scholar, translator, essayist, the author of numerous books: translations and original works, scholarly articles, essays, his own poems and short stories. The article gives an outline of Andriy Sodomora's personality in the above aspects.

Key words: Andriy Sodomora, ancient culture, Ukrainian literature, literary translation, adaptation of ancient experience, humanism of the 21st century

Tsylyna, Anastasia, Ph. D. student, Department of Slavic Studies, Brown University (Providence, Rhode Island, USA), anastasia_tsylyna@brown.edu

Forewords to the First Russian Translations of John Milton's *Paradise Lost*: Reception and Response

Summary. The paper considers forewords to the very first Russian translations of John Milton's *Paradise Lost* written by Alexander Stroganov (1745), Vasily Petrov (1777) and Ambrose Serebrennikov (1780). Special attention is paid to the translators' interpretations of the semantic dominant of the book: Stroganov's view is focused on the human fall and destiny, while Ambrose's attention is drawn to the theological matters (the possibility of marital relations in Paradise, Arianism, etc.), Petrov's one – to the image of hell. Preface analysis helps us to realize the place of English poetry in the 18th century Russian culture, to penetrate into the translators' creative laboratory, and even to shed light on the fate of the text. Sentimental and enlightening translation by Ambrose received a lively response from the readers while a gloomy Baroque translation by Petrov was not fully understood not only because of its incompleteness, but also because of the general alienation from the contemporary epoch.

Key words: J. Milton, *Paradise Lost*, Anglo-Russian literary relations, religious poem, A. Stroganov, V. Petrov, Ambrose (Serebrennikov), foreword, baroque, sentimentalism

Tveryanovich, Ksenia Yuryevna, Candidate of Philological Sciences, Senior Lecturer, Department of the Russian Language, Saint Petersburg State University (Saint Petersburg, Russia), k.tverianovich@spbu.ru, ksutver@gmail.com

18th – early 20th century Russian Verse: Rhythmical References and Borrowings

Summary. The term «rhythmical reference» is widely used by specialists in Russian verse, but still awaits official recognition and definition, being used in different meanings and contexts. The paper considers the limits of the phenomenon and its different types. The discussion is based on examples of rhythmical references from the 18th century Russian poetry in that of the early 20th century.

Key words: Verse theory, poetry, Russian verse, Silver age, classical tradition, rhythm, rhythmical references, semantic «halo» of verse forms, rhythmical-syntactic clichés, intertextuality

Vacheva, Angelina, Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of Russian Literature, Sofia University named after St. Kliment Ohridski (Sofia, Bulgaria), avacheva@slav.uni-sofia.bg

«Philosopher on the Throne» in Marcus Aurelius' *Meditations* and Empress Catherine the Great's Autobiography

Summary. The article focuses on the reminiscences from Marcus Aurelius' *Meditations* in empress Catherine the Great's autobiography. The image of this Roman emperor, the first «philosopher on the throne», had been well-known to Catherine since her childhood. The reminiscences from Marcus Aurelius' *Meditations* in Catherine's autobiography serve as arguments in a «dispute» between Catherine the Great and Frederick the Great about the traits of a true «philosopher on the throne». They reflect the discussion about the image of an enlightened monarch. The image of Peter the Great played an important role in this discussion. Besides, Marcus Aurelius' heritage allowed Catherine the Great to interpret the results of her own reign and form her political testament.

Key words: Catherine the Great, autobiography, Marcus Aurelius, *Meditations*, «Philosopher on the Throne»

Valieva, Yulia Melisovna, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Department of the History of Russian Literature, Saint Petersburg State University (Saint Petersburg, Russia), jouliali@gmail.com

The Sources of Leonid Lipavsky's *Теория слов*

Summary. The article points out some important sources of *Теория слов* [The Theory of Words] by Leonid Lipavsky. The analysis demonstrates that in describing the origin of language and its evolution Lipavsky refers to F. Buslaev's works on mythology studies and the history of language as well as methods typical for biology and chemistry researches, mainly N. Vavilov's and V. Kurbatov's theories. The article also studies linguistical sources of Lipavsky's work.

Key words: L. Lipavsky, V. Khlebnikov, OBERIU, the chinari group, 20th century Russian literature

Veselova, Alexandra Yuryevna, Candidate of Philological Sciences, Research Assistant, Institute of Russian Literature, Russian Academy of Sciences (Saint Petersburg, Russia), aveselova@inbox.ru

Arkhangelsk's Innovators and Archaists: V. V. Krestinin and A. I. Fomin

Summary. The paper discusses the activities of V. V. Krestinin and A. I. Fomin as provincial members of the Academy of Sciences and active community leaders in Arkhangelsk. The subject of the analysis is the biography of Krestinin and Fomin and their role in the social life of Arkhangelsk, as well as the materials of their

journal publications and books. Their innovative activities in public sphere are opposed to archaic scientific concepts offered by them, and the outdated language of their works.

Key words: V. V. Krestinin, A. I. Fomin, Arkhangelsk, Academy of Sciences, Russian province of the 18th century

Volkhonovych, Yuliya, Ph. D., University of Southern California (Los Angeles, USA), volkhonov@hotmail.com

The Genre of Heroide and the Russian Literature in the 18th and early 19th centuries

Summary. In the decades leading up to the Golden Age of Russian poetry, poems called «heroides» [geroidy] frequently appeared in journals and pamphlets. These works had a pronounced influence on the development of Russian poetry and prose, including the lode star of Russian literature, Pushkin's *Евгений Онегин* [*Evgenii Onegin*]. Yet heroides have been largely overlooked in Russian literary studies. This paper identifies the entire corpus of Russian heroides, more than 60 works in verse and some in prose, written between 1759 and 1843, which are analyzed here for the first time. This corpus includes translations of Ovid's famous *Heroides*, the main prototype of the genre, as well as Russian versions of French *héroides* and original works by Russian poets.

Key words: Heroides, 18th century Russian poetry, Ovid, translations of French poetry, M. Kheraskov, E. Urusova, *Evgenii Onegin*

Warda, Anna, Candidate of Philological Sciences, Professor, Institute of Russian Studies, Vice Dean, Faculty of Philology, University of Lodz (Lodz, Poland), annawarda@uni.lodz.pl

Dramatic Cantata *Фелица мать народов* by Peter Chelishchev and Classical Tradition

Summary. The subject of discussion in this article is one of the songs included in the «Felica Cycle» – dramatic cantata entitled *Фелица мать народов* [Felica Mother of Nations] by Peter Chelishchev. Like other texts of the cycle, Chelishchev's cantata contains images and themes that come directly from G. Derzhavin's *Фелица* [Felitsa], and indirectly from *Сказка о царевиче Хлоре* [A Tale of Tsarevich Chlorine] by Catherine II. The prototype of Chelishchev's cantata was a cantata by the German author P. A. Fogt *Catharina. Die Mutter Ihres Volkes* (music for it was written by I. W. Gessler). The song is a typical Chelishchev's occasional cantata, written in honor of Catherine II in the light of her success for Russia related to Targowica confederation. The cantata includes a series of ancient and mythological motifs which are associated with the ancient and Western European tradition.

Key words: cantata, P. Chelishchev, the classical tradition, G. Derzhavin, Catherine II, P. A. Fogt, I. W. Gessler