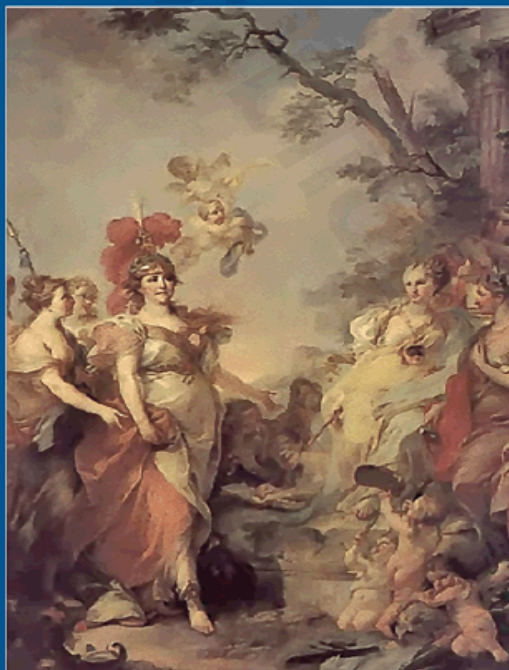


ИОАХИМ КЛЕЙН



РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА
В XVIII ВЕКЕ



ИОАХИМ КЛЕЙН

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА
В XVIII ВЕКЕ

<http://www.bibliorossica.com>



ИОАХИМ КЛЕЙН

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА
В XVIII ВЕКЕ



МОСКВА «ИНДРИК» 2010

УДК 821.161.1 (091)
К 64

Клейн Иоахим.

Русская литература в XVIII веке. —
М.: Издательство «Индрик», 2010. — 440 с.

ISBN 978-5-91674-083-7

В предлагаемой книге русская литература XVIII века анализируется в европейском контексте, в основном — французских и немецких авторов XVII–XVIII вв. Речь идет о контрастном определении исторической специфики русской литературы. При разборе отдельных произведений учитывается тот факт, что представление об автономности художественного текста было чуждо русским авторам XVIII века. Помимо эстетической, литература этого времени обладала и практическими функциями — дидактической, панегирической, полемической, религиозной, политической и социальной (в том числе была средством социального продвижения авторов). Русская литература предстает в книге как составная часть истории русской культуры XVIII века — культуры, развивавшейся под знаком культурной революции Петра I и европейского Просвещения.

ISBN 978-5-91674-083-7

© Клейн Иоахим (Klein Joachim),
Текст, 2010
© Издательство «Индрик»,
Оформление, 2010

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	13
ЧАСТЬ ПЕРВАЯ	
ЭПОХА ПЕТРА I: КУЛЬТУРНАЯ РЕВОЛЮЦИЯ И ЛИТЕРАТУРА	
ГЛАВА 1. ОБЩАЯ КАРТИНА	19
<p>Разрыв с прошлым (19). Государственная пропаганда и театрализованная публичная сфера (22). Государство берет в свои руки народное образование (24). Языковая политика (26). Литература (29).</p>	
ГЛАВА 2. ЛЮБОВНАЯ ПЕСНЯ	31
ГЛАВА 3. ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНАЯ ПРОЗА	35
ГЛАВА 4. ТЕАТР И ДРАМА	39
<p>Начало русского театра (39). Школьная драма (41). Поэтика (42). Секуляризация школьной драмы (46).</p>	
ГЛАВА 5. ФЕОФАН ПРОКОПОВИЧ	49
<p>Спорная фигура (49). Биография (49). Трагикомедия «Владимир» (51). Ориентация на античность; умеренное барокко (51). Сатира на «языческое» невеже-</p>	

6 ОГЛАВЛЕНИЕ

ство (52). *Петр I или Мазепа?* (54). *Проповеди* (55). *К жанровой истории проповеди в России* (55). *Новый стиль* (56). *Проповедь на службе петровской пропаганды; близость к раннему Просвещению* (57). *Простреленная шляпа царя и «ботик»* (59).

ГЛАВА 6. КАНТЕМИР 61

Между барокко и классицизмом (61). *Биография* (61). *Сатиры* (63). *Самоутверждение автора* (63). *Литературные образцы; работа над стилем и стихом; запоздалая публикация* (64). *Поэтика* (65).

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

РУССКИЙ КЛАССИЦИЗМ: ЛИТЕРАТУРА «НОВОЙ» РОССИИ

ГЛАВА 7. ОБЩАЯ КАРТИНА 71

Классицизм как стиль эпохи (71). *Культурный импорт* (71). *Ориентация на Францию* (71). *Учение об imitatio* (72). *Искусство языка* (73). *Смена контекста; русский классицизм как литература «новой» России* (73). *Поэтика правил* (75). *Внешние условия литературного творчества* (77). *Петербургский Кадетский корпус; Московский университет* (77). *Журналы; узкий круг читателей* (78). *Социальный статус автора* (79). *Двор как литературный ориентир; меценатство; цензура* (82). *Поэтическое состязание; авторское самолюбие* (83).

ГЛАВА 8. ТРЕДИАКОВСКИЙ 85

«Дуракрусская литература» (85). *Биография* (85). *«Езда в остров любви»* (88). *Реформа стиха* (90). *Кризис русской силлабики* (91). *Синтез старого и нового* (92). *Ломоносовская радикализация стиховой реформы* (93). *Духовная поэзия* (93). *«Тилемахида»* (96).

ГЛАВА 9. ЛОМОНОСОВ 99

Культовая фигура (99). Биография (99). Концепция литературного языка (103). Торжественная ода (105). *К истории жанра* (105). *Прагматический контекст* (107). *Экскурс о вопросе, почему поэтическое прославление царя не считалось позорным* (109). *Прагматический контекст (продолжение)* (109). *Поэзия и политика* (112). *Лирический субъект и его панегирическое пространство; сакрализация монарха* (116). «*Прекрасный беспорядок*», *furor poeticus*, «*рагение*» (118). *Еще раз о поэзии и политике* (120). Дидактическая и религиозная поэзия в духе раннего Просвещения (121). «*Письмо о пользе стекла*» (121). *Экскурс о «деизме» Ломоносова* (125). *Книга природы; наука как служение Творцу. Свобода науки?* (126). «*Ода, выбранная из Иова и теодицея*» (127). *Лиссабонское землетрясение: экскурс о судьбах оптимистической картины мира в России XVIII века* (129). «*Вечернее размышление о Божием величестве*» (131).

ГЛАВА 10. СУМАРОКОВ 135

В тени Ломоносова (135). Биография (136). Представления о литературе (140). *Концепция жанровой системы* (140). *Литературная критика* (143). *Пародия* (146). *Трагедии* (147). *Сумароков как «русский Готшед»* (147). *Поэтика* (147). *Сценические декорации, костюмы, декламация* (149). *Язык* (150). *Любовная трагедия и придворный театр* (151). «*Синав и Трувор*» (154). *Два варианта театрального самоубийства* (157). *Идеализация любви; Сумароков и Расин* (158). *Сумароков и Вольтер; миф о «дворянской фронде»* (159). *Политическая дидактика: образ монарха* (161). «*Димитрий Самозванец*» (162). *Любовная поэзия* (166). *Любовная песня* (166). *Элегия* (169). *Пасторальная поэзия* (171). *Басня* (174). *Сумароков – основоположник новой русской басни* (175). *Басня как пасквиль* (176). *Шероховатый стих, повествователь-балагур, вульгарный стиль* (176). *Свободный комизм; поэзия абсурда* (179).

8 ОГЛАВЛЕНИЕ

ГЛАВА 11. РУССКИЙ КЛАССИЦИЗМ: ВТОРОЕ ПОКОЛЕНИЕ 181

«Школа Сумарокова» (181). Майков и бурлеск (182). «Елисей, или раздраженный Вакх» (183). Два уровня бурлескного повествования (184). Пародия на «Энеиду» в русском контексте (185). В чем заключается успех «Елисея»? (186). Бунт против политеса (187). Русский карнавал; внутренний конфликт «русского европейца» (188). Барков и обценный бурлеск (190). Терпимость русской публики (191). Мир улицы и кабака; еще раз о «богатстве» русского языка (192). Функция обценной пародии (193). Херасков и героический эпос (194). Биография (194). «Россияда» (196). Реабилитация русского средневековья; антитурецкая пропаганда (196). Синкретизм источников: отказ от классицизма во имя барочного разнообразия и пышности (197). Синкретизм стилей; морализм (200).

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

ЭПОХА ЕКАТЕРИНЫ II:

ЛИТЕРАТУРА ПОД ЗНАКОМ ПРОСВЕЩЕННОЙ МОНАРХИИ

ГЛАВА 12. ОБЩАЯ КАРТИНА 203

Книги и читатели (203). Культурная политика Екатерины II (204). Самосознание дворянства и дворянская культура (208). Русское масонство и конец просвещенной монархии в России (209). Смена литературных эпох (212).

ГЛАВА 13. МОРАЛИСТИЧЕСКИЕ ЖУРНАЛЫ 215

Екатерина II и публичная сфера в России (215). «Немедленное искоренение всех пороков» (216). Новая этика для дворянской публики (221). Игра, вымысел и веселая анонимность; читательская публика нового типа (225). Сатира (228). Спор о сатире; терпимость императрицы (229). Щеголи и щеголихи (232). Галлофобия (235). Чиновники (237). Провинциальная семейственность (238). Помещики и крепостные (239).

ГЛАВА 14. ТЕАТР 241

Придворный театр и частные театры (241). Публичный театр (244). «Благонравие и нежность в обхождении»: Театр и дворянская культура (248).

ГЛАВА 15. ФОНВИЗИН И КОМЕДИЯ 251

Начало русской комедии (251). «Склонение на наши обы-
чаи» (253). Биография (254). «Недоросль» (256). Сатирана
отсталое дворянство (256). Союз литературы и власти (258).
Стародум (260). Только политический скандал? (263).

ГЛАВА 16. КОМИЧЕСКАЯ ОПЕРА 267

Новый жанр (267). «Мельник» Аблесимова (270). *Сенса-
ционный успех* (270). *Поэтизация русской деревни* (272).
Апелляция к патриотическим чувствам (273). *Протесты
во имя «хорошего вкуса»* (274). «Несчастье от кареты»
Княжнина (276). *Сатира на галломанию и крепостное
право* (277). *Нарушение сословного правила* (278). *Замы-
сел автора и практика постановки* (279).

ГЛАВА 17. БОГДАНОВИЧ И ЕГО «ДУШЕНЬКА» 281

Беспечная жизнь поэта? (281). Биография (281). «Ду-
шенька» (283). Принцип «*plaire*» и новый образ авто-
ра (284). Ориентация на женскую публику (286). «Воль-
ность» поэта и фактура стиха (287). «Нежный вкус»,
салонный стиль, стилевой коизм (288). Краткость и про-
стота; апсихологизм (291). Эротика с мужской точки зре-
ния (292). Мотивы русской народной сказки (293). Ориен-
тация на придворную публику (294).

ГЛАВА 18. ДЕРЖАВИН 297

Державин и Ломоносов (297). Биография (297). Вне
правил и конвенций: Ода «Фелица» (301). Автобиогра-

10 ОГЛАВЛЕНИЕ

фическая поэзия (305). «Жизнь званская» — дворянская идиллия (306). «Памятник» и самосознание поэта (308). «Поэзия-живопись»: открытие чувственного мира (311). Религиозная поэзия: ода «Бог» и «кризис европейского сознания» (316). «Множество миров» (317). Непостижимость Бога (318). Децентрализация вселенной (320). «Цепь бытия» (321). Экскурс: «Совсем особый путь» — Державин между Ломоносовым и Горацием (322).

ГЛАВА 19. РАДИЩЕВ 325

Воинствующий просветитель (325). Биография (325). Экскурс о самоубийстве Радищева (329). «Путешествие из Петербурга в Москву» (331). Моральный пафос, архаичный стиль (331). Реализм? (332). Композиционный сумбур (334). Критический разум как принцип единства «Путешествия» (335). Радищев и Кант (338). «Птенцы учат матку» (339).

ГЛАВА 20. КАРАМЗИН 343

Писатель в обществе «генералов и министров» (343). Биография (344). О литературе и языке (348). «Святая поэзия» (348). Чувствительное Просвещение (349). «Что нужно автору?» (350). Феминизация литературы (351). Феминизация языка (353). Нивелирование стилевой системы (356). Салонная литература (357). «Письма русского путешественника» (358). История текста (358). Литература путешествий как жанр европейской литературы; литературные образцы «Писем» (359). Эпистолярная форма: «нежнейшие чувства» (360). «Зеркало моей души»? (362). «Любопытство»; идеал личной независимости (364). Открытость миру; критика национальных предрассудков (366). Терпимость, человеколюбие (368). Жизнерадостность: скрытая полемика с московскими масонами (369). «Искусство жить»; *Bildungsreise* (372). Чем не интересуется путешественник (374). «Люблю великих мужей» (375). Пейзажи (378). Повести (381). Подъем повествовательной прозы в эпоху русского сентиментализма (381). «Бедная Лиза» (382). Шумный успех (382).

Лирическое вступление; «правдивая» история (383). Вне конвенциональной морали (384). Сентиментализм и словное правило (387). Разрушенная идиллия (387).

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ:	
ЛИТЕРАТУРА И ГОСУДАРСТВО В РОССИИ XVIII ВЕКА	389
БИБЛИОГРАФИЯ	395
УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН	425

<http://www.bibliorossica.com>

ПРЕДИСЛОВИЕ

В историях русской литературы XVIII века нет недостатка, как русскоязычных (Д. Д. Благой, Е. Иглои, О. В. Орлов / В. И. Федоров, Л. Е. Тартинова, О. М. Буранок, О. Б. Лебедева, Ю. И. Минералов, И. А. Атаджанян, Т. Л. Воронин и пр.), так и написанных на других языках (Чарльз Л. Дрейдж, Виллиам Э. Броун, Рейнхард Лауер). Однако все эти работы не могли заменить учебник Григория Гуковского. Его «Русская литература XVIII века» вышла в 1939 году и с тех пор переиздавалась несколько раз — за границей (1971) и в России (1999, 2003). Даже если не во всем соглашаться с концепциями Гуковского, о чем пойдет еще речь, нельзя не признать, что его книга до сих пор является образцовой по своей европейской эрудиции, аналитической проницательности и стилистическому блеску. Однако с момента выхода в свет этой классической работы прошло уже семьдесят лет. В России и на Западе за это время стало известно не мало новых фактов и были выдвинуты новые идеи. С 1939 года значительно изменилась и методология литературоведческой работы (не говоря уже о том, что автор этих строк, будучи иностранцем, подходит к своему предмету не «изнутри», а «извне»).

Эти соображения побудили меня предложить новую историю русской литературы XVIII века. Моя книга вышла по-немецки в 2008 году; русский перевод представляет собой ее исправленную и дополненную версию; расширена глава о Державине, добавлена заключительная глава о «литературе и государстве в России XVIII века». Книга обращена в первую очередь к студентам и преподавателям русской литературы и смежных областей; подстрочные примечания должны помочь читателю ориентироваться как в русской, так и в западной научной литературе. Художественные произведения XVIII века цитируются преимущественно по наиболее доступным научным изданиям, например по «Библиотеке поэта».

При переработке немецкого текста я старался учитывать точку зрения своих новых — русских — читателей, что особенно сказалось на отборе и дозировке историко-литературной информации. Тем не менее, знатоки нередко будут находить в моей книге давно известное — даты жизни писателей, содержание их произведений и т. д. Однако как автор истории русской литературы, которая предназначена служить и в качестве справочника, я больше боялся упреков в недосказанности, чем в банальности.

14 ПРЕДИСЛОВИЕ

Не претендуя на энциклопедическую полноту, предлагаемая читателю история литературы сосредотачивается на наиболее важных авторах, жанрах и текстах. Что именно при этом считается «важным»? Критерием выбора является или новаторский характер того или иного произведения, или его эстетические качества, или, наконец, успех у современной публики. Поэтому наряду с лирикой Державина речь пойдет, например, о комической опере, популярном жанре развлекательной литературы, и о поэзии Баркова. С другой стороны, нет раздела о трагедиях Княжнина, нет главы о Дмитриеве...

В русской литературе XVIII века в течение долгого времени жанр оставался той эстетической категорией, которая более всего определяла как создание художественного произведения, так и его восприятие. Однако в XVIII веке продолжается и усиливается тенденция, которая началась во второй половине XVII века: появление индивидуального автора. То есть литературное произведение ассоциируется в сознании читателя теперь уже не только с определенной темой или функцией (назидательной, развлекательной и т. п.), но также с представлением о творческой личности, чьи эрудиция, мудрость и искусство отражаются в данном тексте. Литераторы конкурировали друг с другом, добиваясь вождельного статуса «первого русского поэта»; отдельные авторы становились мишенями литературной полемики. В соответствии с этим, моя история организована не только по жанрам и отдельным произведениям, но и по их авторам. Выдающиеся авторы представлены в биографических очерках, что позволяет обогатить конкретными деталями общую картину социальной истории русской литературы XVIII века, в частности внешних условий писательского труда. Речь пойдет о социальном происхождении авторов, чрезвычайно важном факторе в сословном обществе, об их образовании, самосознании, позиции в литературной жизни и пр.

Однако центральное место в моей книге занимают, конечно, литературные тексты, то есть произведения с эстетической установкой (проповеди Феофана Прокоповича представляют собой пограничный случай). Много места уделяется интерпретациям отдельных произведений. Тем не менее, при всем внимании к специфически литературным аспектам учитывается и тот факт, что представление об автономности художественного произведения было чуждо русским авторам XVIII века. Помимо эстетической эта литература в высокой степени обладала и практическими функциями — дидактическими, панегирическими, полемическими, лингвистическими, религиозными, политическими и социальными (включая как средство социального продвижения авторов). Цель интерпретации заключается при этом в реконструкции функциональных и семантических контекстов, в которых возникает исторический смысл литературного произведения; образцом мне служила в этом и в других отношениях классическая «История французской литературы XVII века» Антуана Адама (Париж, 1948–1956). Таким образом, литература предстает в моей книге не как самодовлеющий «литературный ряд», а как составная часть истории русской культуры XVIII века — культуры, развивавшейся в первую очередь под знаком культурной революции Петра I и европейского Просвещения.

Особой проблемой русской литературы XVIII века являются иностранные влияния. Подробнее речь об этом пойдет далее; здесь я ограничусь несколькими замечаниями. Трудно представить себе другую эпоху русской культуры Нового времени, когда так безудержно, а пожалуй и наивно следовали бы иностранным образцам, прежде всего французским и немецким, а в последней трети века еще и британским. Иными словами, русская культура XVIII века характеризуется широким импортом культурных ценностей — очень сходным с тем культурным импортом, который осуществлялся в классический Рим из Греции, а в XVII–XVIII вв. в Германию из Франции. Такой перенос культурных ценностей всегда сопровождается сменой культурного контекста. Мотивы, темы, идеи, произведения и жанры вырываются из первоначального контекста и попадают в иной, причем в новом контексте происходят изменения — иногда фундаментальные — изначальных функций и значений. С этой точки зрения различия представляют больший интерес, чем сходства, так что сравнивать — значит прежде всего учитывать различия. Поэтому в настоящей работе речь пойдет не столько о влияниях, не столько о зависимости русской литературы от иностранных образцов, сколько об ее специфике в общем контексте европейской литературы.

В этом отношении моя книга продолжает историко-литературный подход Гуковского, а также порожденную им традицию. Однако есть и значительные расхождения. В отличие от книги Гуковского настоящая история русской литературы XVIII века уделяет особое внимание лингвистическим аспектам литературного сознания эпохи, т. е. речь пойдет о той исключительной роли, которую в литературном процессе XVIII века играли языковые вопросы. Помимо того, моя книга стремится уделить больше внимания христианскому субстрату русской культуры XVIII века, в том числе и русского Просвещения. В литературе этот христианский элемент выражается особенно наглядно в религиозной поэзии, составлявшей в XVIII веке огромный и при этом еще мало исследованный массив литературно-исторического материала. Устранение этой лакуны в исследовательской литературе, по понятным причинам возникшей в советскую эпоху, является задачей будущего; в этой работе приведены лишь некоторые примеры анализа религиозной лирики.

Специального внимания заслуживает и вопрос о политической функции русской литературы в XVIII веке. Гуковский исходит из мысли об оппозиционной роли этой литературы, утверждая в частности существование в 1750–1760-е гг. некоей «дворянской фронды», возглавляемой Сумароковым; такая оппозиционность нередко приписывается и новиковским журналам. Я, напротив, убежден в том, что отношение русской литературы к государству осталось в основном бесконфликтным до 1780–1790-х гг., т. е. до Фонвизина, автора «Недоросля», и Радищева. Решающим фактором этого вполне мирного взаимоотношения между литературой и государством являлась общая приверженность петровским традициям и — особенно в ека-

16 ПРЕДИСЛОВИЕ

терининское время — европейскому Просвещению. В связи с политической функцией русской литературы в XVIII веке следует говорить также о распространённом до сих пор мнении о Ломоносове как поэте-гражданине, который своими одами якобы давал «уроки» царям. Это представление основывается на анахронистической концепции политической культуры эпохи абсолютизма, при которой на Россию середины XVIII века проецируются политические категории более поздних эпох. Мне представляется, что Ломоносов был придворным поэтом, который своим панегирическим творчеством активно способствовал официальному культу русского монарха. В какой-то мере нуждается в пересмотре и идеализированная картина героической личности Радищева.

* * *

Автор выражает благодарность Лейденскому университету, на кафедре славистики которого он работал в 1992–2005 гг. В особенности я обязан Лейденской университетской библиотеке. Благодаря финансовой поддержке Нидерландской организации научного труда (NWO) я получил возможность на досуге довести до конца свою работу. Я признателен коллегам из Сектора XVIII века Пушкинского Дома и международной Study Group on Eighteenth-Century Russia, членом которой состою. Автор особенно многим обязан своим многолетним друзьям Б. А. Успенскому и В. М. Живову. Я благодарен Манфреду Шрубе за критическое прочтение рукописи. При переводе немецкого текста мне помогала Ирина Паперно. Автор глубоко признателен Аркадию Блюмбауму, тщательно отредактировавшему русский текст. Однако и в редакции текста последнее слово принадлежало автору. Ответственность за ошибки лежит целиком на нем.

Беркли, август 2009
И. К.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ
ЭПОХА ПЕТРА I:
КУЛЬТУРНАЯ
РЕВОЛЮЦИЯ
И ЛИТЕРАТУРА

<http://www.litrossica.com>

<http://www.bibliorossica.com>

ГЛАВА 1

ОБЩАЯ КАРТИНА

РАЗРЫВ С ПРОШЛЫМ

Как известно, царствование Петра I (1689–1725) представляет собой поворотную эпоху русской истории¹. В эти годы, прошедшие под знаком петровских реформ, произошла принципиальная смена культурной ориентации. Переход от средневековья к Новому времени, который начался на Западе несколькими столетиями ранее, в России намечается только в XVII веке. В петровское время этот процесс модернизации получил новые импульсы, становясь все более динамичным, а для современников болезненным. Основной движущей силой деятельности Петра стало сознание цивилизационной отсталости, особенно в области военного дела. Следует, правда, отметить, что новаторские устремления не были чужды и предшественникам Петра. Благодаря этому, Россия XVII века испытала культурное влияние Польши, своего западного соседа, что помимо всего прочего привело к появлению в России культуры барокко. Однако все это касалось лишь небольшой социальной группы, прежде всего придворных. Крупные перемены произошли только при Петре. В России XVIII века модернизация приобрела целенаправленный и радикальный характер. То, что раньше делалось мимоходом, теперь стало главной целью правительства, опиравшегося на деспотическую власть русского самодержавия.

Петровские реформы начинались и проходили в условиях многолетней («Северной») войны со Швецией. Часто приходилось импровизировать, не

¹ Основными исследованиями, на которые опирается эта глава, являются следующие: *Wittram R.* Peter I. Czar und Kaiser. Zur Geschichte Peters des Großen in seiner Zeit. Bd. I–II. Göttingen, 1964; *Handbuch der Geschichte Rußlands*. Bd. II. Halbbd. 1. Hrsg.: M. Hellmann. Stuttgart, 1986. S. 214–369; *Анисимов Е.* Время петровских реформ. Л., 1989; *Павленко Н. И.* Петр Великий. М., 1990; *Hughes L.* Russia in the Age of Peter the Great. New Haven/Conn.; London, 1998. См. также: *Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века). В: *Успенский Б. А.* Избранные труды. Т. I. М., 1996. С. 338–380; *Успенский Б. А.* Historia sub specie semioticae, там же, с. 71–82; *Живов В. М.* Культурные реформы в системе преобразований Петра I. В: *Живов В. М.* Разыскания в области истории и предыстории русской культуры. М., 2002. С. 381–435.

было общего плана. Тем не менее, основное направление петровской политики достаточно ясно. В противоположность прежним царям Петр был убежден, что процесс модернизации не должен ограничиваться военным делом, а, напротив, охватывать всю русскую жизнь. Прежде всего нужно было покончить с культурной гегемонией православной церкви, основного оплота традиции. Феофан Прокопович, ученый монах и бывший ректор Киевской духовной академии, ставший главным идеологом Петра, снабжал его нужными аргументами и формулами. Православная церковь в будущем должна была довольствоваться положением строгого подчинения светской власти.

Своей секуляризационной политикой Петр продолжал линию общеевропейской истории, которая на Западе началась еще до эпохи Возрождения и усилилась в последующие века. Таким образом, в петровскую эпоху секуляризация и ориентация на Запад оказались двумя сторонами одной медали. Допетровская Россия являлась самодостаточной; в гордом сознании своей православной избранности она пыталась ограничить контакты с «языческим» или «еретическим» Западом и свести их к неизбежному минимуму. Правда, иностранные специалисты жили в России уже со второй половины XV века. Однако власти старались отделять их от местного населения; указ 1652 года принудил московских иностранцев переселиться из центра города в «Немецкую слободу». При Петре этот традиционный изоляционизм русской культуры был отменен. Ярким сигналом нового направления явилось ставшее европейской сенсацией «Великое посольство», путешествие в Европу, предпринятое молодым царем вместе с большой свитой в 1697 году. Впервые в истории русский монарх вступил на чужую землю. Петр поехал через Лифляндию и Курляндию в Пруссию, потом довольно долго пребывал в Голландии и Англии; на обратном пути он посетил Вену.

Царь находился в дороге больше года. Опыт путешествия утвердил его в радикализме его планов. Жизнь русского человека должна была фундаментально измениться и стать похожей на жизнь западного человека, вплоть до деталей внешнего облика; вспомним неоднократные указы о бородобритии и «немецком» платье. Появился целый ряд произведений о «хорошем», т. е. западном, поведении, среди них напечатанная по личной инициативе царя книга «Юности честное зерцало» (с 1717 по 1723 вышли четыре издания). Новые формы социального обихода практиковались на знаменитых «ассамблеях» (= фр. *assemblées*), в которых участвовали и русские женщины — они должны были покинуть терем и играть столь же активную роль в общественной жизни, как и европейские женщины.

Государственные меры петровского времени часто носили вызывающий характер. Для древней Руси запрет на бородобритие имел религиозный смысл и был связан с представлением о подобии человека Богу. Отныне эти нормы систематически нарушались, нужно было унижить привержен-

цев традиционного образа жизни и внушить им сознание обособленности и бессилия. Следствием такой политики были напоминающие гражданскую войну конфликты с населением. Правительство вело ожесточенную борьбу против того, что считалось «прошлым» и эпохой варварства. Это, однако, не мешало царю время от времени использовать это прошлое в своих целях, как, например, при учреждении в 1699 году ордена Св. Андрея, святого-заступника древней Руси, или при основании монастыря Св. Александра Невского в Петербурге (1710). Однако основной смысл петровской политики заключался в другом: нужно было осуществить культурную революцию, т. е. порвать с национальной традицией и сызнова начать русскую историю — «темнота» древней Руси должна была отступить перед «светом» нового времени.

Несмотря на секуляризационный пафос петровской политики, нельзя не заметить религиозную подоплеку таких лозунгов. Ориентиром в этом случае служили мифологемы «возрождения», «нового» человека и «новой» России. Таким образом был создан образ петровской России, который имел мало общего с исторической действительностью, но глубоко запечатлелся в сознании не только современников, но и потомков; не трудно обнаружить следы этой мифологии еще в советской историографии.

Мифология петровской эпохи получила символическое воплощение в основании новой столицы². Мечта о новом, свободном от всех традиций начале русской истории как будто осуществилась: в малонаселенной области на периферии царства, среди северных болот создавался якобы «из ничего» громадный город, причем установка на отказ от национальной традиции как нельзя лучше маркировалась его иностранным названием — Санкт-Петербург. Уличная сеть нового города была устроена геометрически, что соответствовало идеалам «порядка» и «регулярности». В этих словах, которые часто встречаются в петровских указах, выражается тот рационализм, который связывал устремления царя с ранним Просвещением. С одним из главных представителей этого рационализма, Готфридом Вильгельмом Лейбницем (1646–1716), Петр поддерживал многолетнюю переписку.

Однако одно дело — символически порвать с прошлым и провозгласить начало новой эпохи, другое — сделать культурную революцию реальностью и изменить складывавшиеся на протяжении столетий культурные навыки населения. Можно спорить о том, в какой мере самим носителям новой культуры удавалось освободиться от древнерусских традиций и проникнуться духом Нового времени. Тем не менее представляется бесспорным, что число таких культуртрегеров было достаточно ограничено. Это была элита петровской России: столичное дворянство, высшее чиновничество и офицерство.

² См. отличную работу: *Geyer D. Peter und St. Petersburg // Jahrbücher für Geschichte Osteuropas. 1962. Bd. 10. S. 181–200.*

Подавляющее большинство населения, напротив, не желало отказываться от привычных форм жизни. Таким образом в петровскую эпоху возникла культурная пропасть, которая определяла историческое развитие страны и в дальнейшем, вплоть до Октябрьской революции. В XVIII веке по одну сторону этой пропасти находилась небольшая группа образованных на западный лад людей, в основном дворян; по другую оказалась основная масса населения, которая и в дальнейшем придерживалась традиции, одеваясь, выражаясь и мысля по-старому.

ГОСУДАРСТВЕННАЯ ПРОПАГАНДА И ТЕАТРАЛИЗОВАННАЯ ПУБЛИЧНАЯ СФЕРА

Стремясь преобразовать страну, петровское государство развернуло широкую пропаганду. Нужно было перевоспитывать строптивое население и вести его на путь истины. Одновременно государство испытывало потребность в создании собственного положительного образа, в оправдании своей политики и прославлении своих успехов. Эта пропаганда была адресована не только подданным русского царя, но и иностранным государствам: весь мир должен был принять к сведению, что россияне, благодаря неусыпным стараниям великого монарха, наконец вступили «в общество политических народов», что они вышли «из тьмы неведения на театр славы всего света, и тако рещи, из небытия в бытие»³.

Одним из главных инструментов петровской пропаганды были публичные зрелища. Так возникала публичная сфера подчеркнуто театрального характера — формулировка о «театре славы» в этом отношении не случайна⁴. Публичным зрелищем стало не в последнюю очередь поведение самого царя. Петр показывал себя подданным гораздо чаще, чем его отец Алексей Михайлович, причем его появления часто носили постановочный характер. Царь

³ Эта часто цитируемая формулировка восходит к речи канцлера Г. И. Головкина, произнесенной по случаю Ништадтского мира (1721), которым закончилась (благоприятным для России образом) война со Швецией. См.: *Соловьев С. М.* История России с древнейших времен. Кн. IX. Т. 17. М., 1963. С. 321.

⁴ См.: *Державина О. А., Демин А. С., Робинсон А. Н.* Рукописная драматургия и театральная жизнь первой половины XVIII века. В: Пьесы любительских театров. Изд. подгот. В. П. Гребенюк, О. А. Державина, А. С. Демин, А. С. Елеонская, Л. А. Итигина, В. Д. Кузьмина, З. Т. Лихтман, Е. К. Пиотровская, А. Н. Робинсон, Л. И. Сазонова. Под ред. А. Н. Робинсона. М., 1976. С. 7–52, здесь с. 25–47 («Театральность» эпохи и ранняя русская драматургия); *Гребенюк В. П.* Публичные зрелища петровского времени и их связь с театром. В: Новые черты в русской литературе и искусстве (XVII — начало XVIII в.). Под ред. А. Н. Робинсона. М., 1976. С. 133–145; *Холодов Е. Г.* Театр и зрители. Страницы истории русской театральной публики. М., 2000. С. 102 и сл. (Содержание этой книги шире, чем указано в ее заглавии.)

особенно любил выступать в роли неутомимого «труженика на троне», который не чурается лично брать в руки молот или пилу. Неформальным характером таких проявлений Петр демонстрировал свой отказ от квазисакральной торжественности, характерной для публичного самопредставления его предшественников на троне — с его точки зрения, царская власть легитимировалась в первую очередь не Божией благодатью, а личными заслугами монарха. Постановочный момент заметен и в тех случаях, когда Петр выступал в роли, не соответствовавшей его императорскому статусу, например, когда он появился в мундире капитана флота. Таким образом царь наглядно демонстрировал, что он сам подчиняется принципу меритократии, учету личных заслуг в служебной карьере, на котором основывалась введенная в 1722 году табель о рангах с ее 14 классами.

К инсценировкам петровской эпохи принадлежали и публичные действия «Всепьянейшего собора», наиболее активным участником которого являлся сам царь. Основным смыслом этих карнавальных представлений было глумление над православной церковью. Той же цели служили такие зрелища как шутовская свадьба и похороны карлика. Так на глазах у всех снова и снова разрушался авторитет церкви; кощунственно-обсценным характером таких зрелищ Петр также давал понять, что русский император стоит выше пиетета и традиционной морали.

Театральному характеру публичной сферы в петровскую эпоху соответствовали и официальные празднества, например, триумфальные шествия по случаю военных успехов, спуски кораблей на воду и т. п. Такие празднества могли тянуться по нескольку месяцев, как, например, торжество по поводу Полтавской победы в 1709 году. Предметом уличных действий стало и взятие Азовской крепости в 1696 году. Царь имел особое пристрастие к иллюминациям и фейерверкам. Средствами пиротехники зрителям наглядно демонстрировалось, как российский орел торжествует над шведским львом или турецким полумесяцем. Эти зрелища представляли собой поздний отголосок культуры европейского барокко с ее развитой эмблематикой⁵.

Иллюстрированные гравюрами описания этих празднеств выходили в печатном виде, что значительно расширяло публичность зрелищ. Той же цели служили описания триумфальных шествий, которые устраивались на улицах Москвы, а впоследствии и Петербурга. После Полтавской победы триумфальная процессия, состоявшая из русских войск и шведских пленных, много часов тянулась по улицам Москвы. В соответствии с эстетикой барокко возвышенное здесь соединялось с комичным — некоторые участники шествия были одеты в шутовские наряды. Специально построенные триумфальные арки были украшены эмблематическими и мифологическими

⁵ См.: Морозов А. А. Эмблематика барокко в литературе и искусстве петровского времени. В: XVIII век. Сб. 9. Л., 1974. С. 184–226.

изображениями, смысл которых объяснялся в печатных описаниях. Подобно театральным декорациям, эти арки делались из дерева и расписанного полотна; некоторые из них действительно были взяты из театрального реквизита. Таким образом, московские улицы буквально превращались в сцену, а московское население — в публику.

ГОСУДАРСТВО БЕРЕТ В СВОИ РУКИ НАРОДНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

Логика культурной революции требовала больших усилий в области народного образования⁶. Молодых людей посылали учиться за границу, часто против их воли и с сомнительными результатами. Понятно, что такие меры не могли заменить создание своей собственной системы образования. Для того, чтобы повысить интеллектуальный уровень духовного сословия, еще в 1685 году в Москве была основана Духовная академия (впоследствии известная как Славяно-греко-латинская). Поначалу в Академии господствовала греческая ученость, пока Петр не потребовал перейти на латынь, в то время все еще являющуюся *lingua franca* европейской науки. Впоследствии духовные семинарии возникли и в Петербурге, Новгороде, Тобольске, Ростове и других городах. При Петре в этих школах учились не только будущие священники, но и чиновники. Кроме духовных предметов здесь преподавались риторика, поэтика и философия.

Были основаны также училища для артиллеристов, моряков, инженеров, врачей и переводчиков; менее удачным оказалось устройство начальных школ по математике, так называемых «циферных школ». Петербургская Академия наук была открыта только в 1726 году, через год после смерти царя. Образцами для Петербургской академии служили Royal Society в Лондоне, Académie des Sciences в Париже и — не в последнюю очередь — Берлинская академия наук. Главным советником Петра в вопросах образования был сначала Лейбниц, а потом его ученик, знаменитый в это время философ Христиан Вольф (1679–1754). В большинстве случаев назначение новых академиков основывалось на его рекомендациях; эти ученые почти все были немцами. В их служебные обязанности входило в том числе преподавание, к которому они, однако, относились без особенного рвения.

Успех культурной политики Петра далеко не всегда соответствовал ожиданиям. В этом были повинны не только высокомерные иностранцы, которые не желали осваивать русский язык и аккуратно выполнять свои педагогиче-

⁶ См.: Пекарский П. Наука и литература в России при Петре Великом. Т. I–II. Лейпциг, 1972 (репринт изд. СПб., 1862); Рождественский С. В. Очерки по истории систем народного просвещения в России в XVIII–XIX веках. Т. I. СПб., 1912. С. 5–195; Black J. L. Citizens for the Fatherland. Education, Educators, and Pedagogical Ideas in Eighteenth Century Russia. New York, 1979. P. 23–43.

ские обязанности. Государственная власть, стремившаяся во имя абстрактного разума и посредством угроз преобразовать страну, быстро натолкнулась на границы возможного. По своим традициям великорусское население не было подготовлено к требованиям петровского государства. В юго-западной России дело обстояло лучше. В условиях конфессиональной борьбы с польским католицизмом там с конца XVI века успела сформироваться образовательная система, состоящая не только из начальных школ, но также из духовных семинарий, которые были устроены по примеру иезуитских коллегий. Именно Киевская академия и послужила образцом для латинизированной Московской академии; она же снабжала ее преподавателями.

По сравнению с юго-западной Россией московская Россия в вопросах образования была неразвитой страной. Здесь не существовало ни регулярных школ, ни университетов с медицинскими, юридическими, философскими и богословскими факультетами. С точки зрения традиционного благочестия, наука и вера не дополняли, как на Западе, а исключали друг друга: образование противоречило идеалу христианского смирения, оно приводило к гордыне и ереси. В такой ситуации Петр не видел иного пути, кроме принуждения: священникам без свидетельства о школьном образовании было отказано в посвящении в сан; дворяне должны были выдержать экзамен, чтобы получить право жениться. Однако такие меры были не очень действенны — в большинстве случаев преодолеть сопротивление духовенства и остального населения не удавалось. Понятно, что русские писатели XVIII века в своих произведениях неустанно ратовали за образование и науку; похвала наукам и сатира на невежество принадлежат к наиболее популярным литературным темам столетия.

Одной из главных задач культурной политики Петра было развитие книжного дела⁷; при этом царь руководствовался соображениями не только образовательного, но и пропагандистского характера. В петровское время число типографий выросло с трех до десяти; резко возросло и производство книг. В допетровскую эпоху печатались почти исключительно религиозные книги (больше 95% книжной продукции) — псалтири, молитвенники и пр. В петровское время духовной письменностью не пренебрегали, однако государство считало печатание светских книг более важным делом. Среди русских царей Петр был первым, кто оценил пропагандистский потенциал печатного станка, которым он систематически пользовался, чтобы сообщать населению о правительственных мерах и объяснять их смысл; его прокламации распространялись по всей стране и читались с церковных амвонов.

⁷ См. здесь и далее основную работу: *Marker G. Publishing, Printing, and the Origins of Intellectual Life in Russia, 1700–1800. Princeton/NJ, 1985*; см. также: *Луннов С. П. Книга в России в первой четверти XVIII века. Л., 1973*; *Луннов С. П. Книга в России в послепетровское время. Л., 1976*.

Среди опубликованных в петровскую эпоху книг доля литературных произведений была ничтожной; как и прежде, они более всего распространялись в списках. Петр не видел особенной необходимости в художественной литературе, предпочитая снабжать страну учебниками по фортификации, кораблестроению, математике, истории, географии. Кроме того, печатались книги о мифологии, которая использовалась в публичных зрелищах и оказалась полезной для культа царя, который в этих действиях представлял российским Марсом или Геркулесом. Однако результаты этих усилий в области книжного дела опять-таки не были удовлетворительными, поскольку организовать эффективную систему распространения светских книг не удалось, не говоря уже о создании книжного рынка. Книги часто не доходили до читателя, пылясь на государственных складах. Несмотря на все просветительские старания правительства, в России продолжали читать в первую очередь не светскую, а религиозную литературу.

Большая часть книг, напечатанных в петровское время, состояла из переводов с европейских языков, причем доля переводов с польского заметно уменьшилась в пользу латинского, немецкого и голландского. Это еще один пример смены культурной ориентации по сравнению с XVII веком⁸. Петр сам заказывал многочисленные переводы, часто он оставался недовольным результатами и требовал исправлений, что и понятно: работа переводчиков была тяжелой — необходимо было перевести большое количество иностранных речевых оборотов и научных терминов на язык, который к этому не был готов. Один из переводчиков не нашел другого выхода, как самоубийство, «перерезав себе артерию»⁹.

Языковая политика

Внимание, уделяемое Петром I переводческому делу, находится в тесной связи с его языковой политикой¹⁰. Она началась с реформы алфавита (1708–1710). Прошло немало времени, прежде чем это нововведение стало общепринятым; цель была достигнута только под конец петровской эпохи. Традиционный алфавит был похож на греческий; в процессе реформы некоторые буквы были отменены, а внешний образ шрифта латинизирован — в этом отношении также сказывалась ориентация на западную культуру. Новый алфавит назывался «гражданским шрифтом»

⁸ См.: Николаев С. И. Первая четверть XVIII века: Эпоха Петра I. В: История русской переводной художественной литературы. Древняя Русь. XVIII век. Т. I: Проза. Под ред. Ю. Д. Левина. СПб., 1995. С. 74–93.

⁹ Цит. по: Пекарский, Наука и литература при Петре Великом, с. 226.

¹⁰ Ср. здесь и далее: Живов В. М. Язык и культура в России XVIII века. М., 1996. С. 69–154 («Петровская реформа языка. Культурно-языковая ситуация петровской эпохи»).

и был предназначен для печатания светской литературы. Употребление старого шрифта было ограничено сферой духовной словесности, чем подчеркивалось ее периферийное место в официальной культуре светского государства.

«Новая» Россия должна была получить не только новый алфавит, но и новый литературный язык. Инициатором этой реформы также был Петр. Это явствует из его наказов переводчикам. Литературным языком допетровской эпохи был церковнославянский. По воле царя он разделил судьбу старого алфавита, будучи предназначен в будущем только для церковной литературы. Светские тексты следовало писать на новом литературном языке, от которого Петр ждал большей ясности и простоты. Однако лингвистическая природа этого нового языка оставалась неясной — высказывания царя на эту тему отличаются туманностью, его терминология далека от четкости. Что именно имел он в виду? Ответ на этот вопрос дает анализ того, каким образом переводчики выполняли его инструкции, т. е. анализ их языковой практики.

В результате возникает следующая довольно простая картина. Переводчики и в дальнейшем употребляли традиционный письменный язык, но отказывались при этом от определенных форм, несвойственных разговорному языку. К этим специфическим для письменного языка элементам относились, например, глагольные формы аориста и имперфекта. Они заменялись формами прошедшего времени на *-л*. Кроме того, переводчики избегали глагольных форм двойственного числа, синтаксической формы абсолютного дательного и т. д. В целом, эти «запретные» формы представляли собой достаточно узкий набор. Однако элементы этого набора обладали большим значением для языкового сознания эпохи, поскольку их присутствие или отсутствие решало вопрос о классификации текста как церковнославянского или нецерковнославянского. Текст мог содержать сколько угодно элементов, восходящих не к церковнославянским, а к русским или иностранным источникам — однако если он содержал названные формы, то считался церковнославянским, т. е. функция этих форм заключалась в том, чтобы указывать на принадлежность или непринадлежность данного текста к церковнославянской письменности.

Языковая традиция, которую продолжали переводчики петровского времени, представляет собой особый вариант церковнославянского языка. В силу своего пестрого состава, содержавшего не только церковнославянские, но также русские и иностранные элементы, этот язык носит название «гибридного» варианта церковнославянского. Приблизительно с середины XVII века гибридный, наряду с каноническим вариантом церковнославянского, функционировал как самостоятельный «регистр» письменного языка. Этим регистром и пользовались переводчики петровского времени, не употребляя при этом указанные выше маркированные формы. Именно в

этом и заключается суть петровской языковой реформы. Однако в данной языковой ситуации трудно было представить себе что-либо другое. В допетровское время гибридный вариант церковнославянского был общим культурным языком, который использовался не только в духовных, но и в светских текстах. Заменить его русским языком было невозможно, поскольку сфера применения русского была слишком узкой, ограничиваясь бытовым обиходом — для решения трудных задач, стоявших перед переводчиками петровского времени, русский язык еще не был готов.

Опуская в своих текстах аорист, имперфект и т. д., но в остальном придерживаясь языковой традиции, переводчики петровского времени разрушали связи с прошлым не реальным, а только символическим образом, что соответствовало и другим аспектам культурной революции; ср. указы о бранобритии и «немецком» платье. Кроме того, «новый» литературный язык отнюдь не был проще и понятнее старого, несмотря на все увещания царя, обращенные к переводчикам. Этому способствовало резко возросшее в петровское время количество иностранных слов в русском языке: маккаронизм стал знаком времени¹¹, причем чужие слова как правило восходили уже не к польскому, как раньше, а к голландскому или немецкому языкам. Часто они оказывались избыточными и авторам было нетрудно пояснить их значение путем включения русских эквивалентов. Слово «резон», например, сопровождалось словом «довод», «экземпли» — словом «примеры», «рапорт» — словом «доношение» и т. д. Таким образом, авторы часто употребляли иностранные слова не с тем, чтобы назвать неизвестную доселе вещь, а скорее чтобы продемонстрировать послушание царю и внести свой вклад в европеизацию русской культуры. Символический характер петровской языковой реформы сказывается и в этом отношении.

С точки зрения позднейшего развития языка значение петровской реформы тем не менее не является ничтожным, скорее напротив. Принципиальным, пусть и только символическим на практике отказом от церковнославянского было намечено новое направление в развитии литературного языка. На следующем этапе отказ от церковнославянского утратил свой отрицательный характер, приобретя и положительное содержание, которое состояло в теоретически осмысленном обращении к русскому языку. Трудно переоценить значение начатого таким образом процесса. Развитие нового литературного языка на основе русского являлась одной из великих задач русской культуры XVIII — начала XIX веков: перед нами поздний аналог того языкового процесса, который в Европе начался в эпоху Ренессанса с *questione della lingua* в Италии¹².

¹¹ См.: *Виноградов В. В.* Очерки по истории русского литературного языка XVII–XIX вв. М., 1938. С. 48–62.

¹² См.: *Успенский Б. А.* Из истории русского литературного языка XVIII — начала XIX века. Языковая программа Карамзина и ее исторические корни. М., 1985. С. 65 и сл.

ЛИТЕРАТУРА

Культурная революция Петра I претендовала на всеохватывающий характер. Однако в области художественной литературы значительные изменения пока не происходили¹³. Проникший в Россию с середины XVII века литературный стиль барокко оставался актуальным и в дальнейшем. Не утратил своего значения и другой продукт польского культурного импорта — силлабический стих; стиховой ритм как и прежде опирался на принцип исчисления слогов, т. е. длину строк, а также на цезуру и женскую парную рифму.

Тем не менее, в петровское время произошли некоторые перемены общекультурного порядка, которые имели значение и для литературы. К ним принадлежит снятие «запрета на смех»¹⁴. В допетровской России смех был несовместим с поведением благочестивого христианина. Смех считался исходящим от дьявола и поэтому был исключен из официальной культуры. В петровское время этот запрет утратил свой вес, опять-таки по инициативе царя и в связи с уже известными нам пародийно обценными ритуалами «Всеппянейшего собора», культурное значение которого заключалось и в том, что это действие было публичным и официально санкционированным проявлением комического; то же самое можно сказать о таких карнавальных представлениях, как шутовская свадьба и похороны карлика.

Не менее значительным для литературного развития является оправдание земной, а не небесной любви, которое приходится именно на петровское время¹⁵. В допетровской России любовь между мужчиной и женщиной не была культурной ценностью; европейский культ куртуазной любви был здесь немыслим. Как и смех, земная любовь противоречила религиозным нормам благочестивой жизни, согласно которым женщина считалась сосудом сладострастия. Эта система ценностей восходила к христианскому дуализму тела и души и к осуждению плотской любви в послании ап. Павла к Галатам. В такой ситуации можно было писать о любовных чувствах только как о чем-то греховном; отклонения от этого правила опять-таки были возможны лишь вне письменной культуры, например в народной (фольклорной) песне.

В этом отношении поведение царя свидетельствовало о начале новой культурной эпохи. Рано расставшись с первой супругой Евдокией и заключив ее в монастырь, 19 февраля 1712 года Петр женился на своей многолетней любовнице, литовской служанке Марте Скавронской, ставшей позднее императрицей Екатериной I. Этот брак, нарушавший все религиозные и династические нормы, был браком по любви, именно в этом качестве он

¹³ См.: Панченко А. М. Русская стихотворная культура XVII века. Л., 1973. С. 236–241; Николаев С. И. Литературная культура петровской эпохи. СПб., 1996.

¹⁴ См.: Панченко, Русская стихотворная культура, с. 239–240.

¹⁵ Там же, с. 240.

и представлялся публично¹⁶. Об этом свидетельствует гравюра И. Ф. Зубова (1667 – после 1744), изображающая устроенную в последний год жизни царя коронацию Екатерины. Коронация проходит в некоем театральном пространстве. Одета в элегантное платье европейского покроя с глубоким декольте, Екатерина появляется на сцене с правой стороны; над ее головой парят держащие корону купидоны. Другие купидоны поднимают занавес над Петром, стоящим в царственной позе в левой части изображаемого пространства; купидон держит гербовый щит с двуглавым орлом. Гравюра снабжена поясняющими текстами, в которых прославляются добродетели новобрачных; речь идет о дружбе и любви. Любовная тема присутствует и в художественном оформлении Летнего сада в Петербурге с его многочисленными купидонами и статуей обнаженной Венеры. Подобно тому, как это было при дворе молодого Людовика XIV в Версале, любовь в петровскую эпоху стала составной частью репрезентации монархии.

¹⁶ См.: *Wortman R. S. Scenarios of Power. Myth and Ceremony in Russian Monarchy. Vol. I. Princeton/NJ, 1995. P. 67 ff.*

ГЛАВА 2

ЛЮБОВНАЯ ПЕСНЯ

Жанровая история русской литературной — не народной — песни начинается с возникновения во второй половине XVII века духовной песни. Многочисленные духовные песни можно найти и в песенниках петровского времени. На этой основе развивалась в 1690-е годы светская песня. Кроме панегирических, сатирических и других песен это были любовные песни. Начавшаяся таким образом традиция расцвела не сразу, однако в дальнейшем проявляла большую жизненную силу. В русской литературе XVIII века любовная песня представляет собой один из самых популярных литературных жанров¹.

Любовные песни петровского времени были как правило анонимными, они собирались в рукописные песенники, в которых часто имеются указания для музыкального исполнения (ноты, обозначения рефрена). Некоторые из этих песен являются уникальными, другие представлены в многочисленных вариантах. Из владельческих записей явствует, что владельцами песенников были мелкие чиновники, студенты, младшие офицеры, купцы и др., то есть те, кто принадлежал к средним слоям городского населения. В некоторых случаях тексты содержат акростиhi, популярное явление барочной поэзии. В текстах появляются имена аристократок, таких как Прасковья Юрьевна Трубецкая и Настасья Гавриловна Головкина. Это значит, что любовные песни исполнялись и в знатных домах. То же можно сказать и о царском дворе: целый ряд песен восходит к архиву Виллима Монса, камергера супруги Петра Екатерины. Кроме того известно, что дочь царя, а позднее императрица Елизавета, любила петь любовные песни². С любов-

¹ См.: *Перетц В. Н.* Очерки по истории поэтического стиля в России (Эпоха Петра Великого и начало XVIII столетия) // Журнал Министерства народного просвещения. 1905. № 10. С. 345 и сл.; 1906. № 6. С. 382 и сл.; 1907. № 6. С. 326 и сл.; *Позднеев А. В.* Рукописные песенники XVII–XVIII вв. Из истории песенной силлабической поэзии. М., 1996; *Giesemann G.* Die Strukturierung der russischen literarischen Romanze im 18. Jahrhundert. Köln; Wien, 1985; *Sullivan J., Drage C. L.* Introduction. In: Russian Love-Songs in the Early Eighteenth Century. A Manuscript Collection. Vol. I. London, 1988. P. V–XXXIII.

² См.: *Пыпин А.* Дело о песнях в XVIII веке // Известия Отделения русского языка и словесности. 1900. Т. 5. С. 554–590.

ной песней приходит и западная форма досуга. Таким образом, любовная песня как литературный жанр сыграла свою роль в той европеизации быта, к которой стремился Петр, учреждая ассамблеи.

В любовных песнях петровского времени господствует силлабический стих, однако многочисленные песни написаны также досиллабическими стихами (парная рифма при неравной длине строк). Языковой основой этих песен является гибридный церковнославянский язык, причем некоторые песни достаточно близки каноническому церковнославянскому, в то время как другие — разговорному русскому языку. Тексты пестреют украинизмами и полонизмами; многие из них переведены с польского языка, некоторые представляют собой записанный кириллицей польский текст.

Кроме иностранных образцов при возникновении любовной песни играла важную роль и отечественная традиция духовной песни. Общим для них является не только силлабический стих и богатство метрических и строфических форм, но и выбор слов и фразеология. В России сочинение любовных песен требовало языковых средств, которые еще предстояло создать. Пока же авторы использовали то, что было под рукой, то есть духовные песни. Трудно было при этом избежать смысловых сдвигов: найденные обороты наполнялись иным, уже не религиозным, а светским содержанием. Таким образом семантика отдельных слов стала ареной характерной для петровской эпохи культурной борьбы.

В таких текстах слово «любовь» относится уже не к любви небесной, а к любви между мужчиной и женщиной. Такой же профанации подвергалось слово «ангел», например: «Ангел мой, не сомневайся о любви моей к тебе»³. Для приверженцев старины такие выражения звучали кощунственно. Возникла амбивалентность, которая, в зависимости от точки зрения, могла восприниматься как пикантная или возмутительная.

Среди любовных песен петровского времени некоторые носят эротический характер, речь идет о «натуралистических подробностях» и фривольном тоне⁴. Однако большинство этих песен меланхоличны, они говорят о несчастной любви, используя при этом традиционные приемы европейской поэзии, прежде всего любовной жалобы с ее метафорикой огня, плена, раны и исцеления. Лирический субъект желает умереть от несчастной любви, он вспоминает счастливое прошлое и жалуется на «жестокость» возлюбленной. Лирический субъект, одиночеству которого соответствует форма монолога, обращается к отсутствующей возлюбленной, к окружающей его природе или же к собственному сердцу. Нередко упоминаются Венера, Купидон и богиня судьбы, Фортуна.

В некоторых любовных песнях эти мифологические мотивы соединяются с изощренной формой — широко представлен церковнославянский язык, ис-

³ Позднеев, *Рукописные песенники*, с. 267.

⁴ Там же, с. 349–353.

пользуется сложная строфика, например сапфическая строфа (строфа из четырех строк, последняя из которых укорочена). Можно предположить, что такие песни сочинялись студентами духовных училищ, это семинарская поэзия. Форма других песен проста. Они состоят из куплетов, вместо классической мифологии встречаются фольклорные мотивы, язык близок к разговорному.

Одна из песен второго типа была особенно популярной — в XVIII веке известны 38 вариантов⁵. Песня состоит из восьми куплетов, вторая строка каждого из которых повторяется в качестве рефрена; она написана силлабическим двенадцатисложником с цезурой после шестого слога. Однако вместо обычной женской рифмы в конце строки используются мужские и женские внутренние рифмы. Песня написана от лица женщины, которая на лоне природы обращается к далекому возлюбленному. Она говорит о своей тоске и желании смерти. Если не считать звательного падежа в первом куплете («друзе»), нет славянизмов — стихотворение написано на русском языке; формула «зеленая дубрава» восходит к народной песне. Внутритекстовые связи не везде очевидны; однако при пении это не бросалось в глаза. Песня заканчивается обращением к Богу:

Прийди, друже, ко мне, посмотри, что зло мне:
Радость вся пропала и сердце упало. (2)

Мучусь непрестанно, погибаю странно.
Время тако стало и зло показало. (2)

Легче ж бы мне было, коли б отступило [!]
Печаль жестокая, а смерть была злая. (2)

Пойду ж я бедная, коли печаль злая
Пойду в леса дале, лягу я на траве, (2)

Принесу жалобу во всю ту дубраву.
Пущу эхо дале в зеленой дубраве. (2)

Ах, что будет в свете, в таком злом навете?
Будет ли премена, тому злу измена? (2)

Взгляну ж я на реки, вспомню свои веки,
Ах, то-то мне смертно, что лишилась вечно. (2)

Боже, дай мне вскоре позабыти горе
Или смерть мне ныне в несчастной године. (2)

⁵ См.: Позднеев, Рукописные песенники, с. 294; здесь приведен и текст песни.

<http://www.bibliorossica.com>

ГЛАВА 3

ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНАЯ ПРОЗА

Уже со второй половины XVII века русские читатели ждали от чтения не только «душеполезности», но и развлечения¹. Свое чтиво они находили в определенных жанрах западной литературы, особенно в авантюрно-рыцарском романе. Такие произведения переводились с польского языка и распространялись в рукописном виде. Эта традиция не угасла и в XVIII веке. В тесной связи с ней находится небольшая группа прозаических анонимных произведений, известных под названием «петровских повестей»².

Язык этих повестей восходит к XVII столетию, они написаны на гибридном церковнославянском языке — часто встречаются формы аориста, имперфекта, двойственного числа и *dativus absolutus*, которые исчезают только в списках второй половины XVIII века. Нет никакой попытки стилизованной дифференциации — церковнославянские обороты чередуются с русскими (в более поздних списках церковнославянские слова заменяются русскими); часто встречается фонетическое правописание («ево» вместо «его» и т. д.). Иногда используются полонизмы; тексты кишат варваризмами. Встречаются, например, такие обозначения чина как «лейб гвардии ундер офицер», «оберкаморгер» и «гофмаршал». Отец одного из героев — купец, обладающий «капиталом»; его сын изучает «математические науки» (в другой повести речь идет о «науках арихметических»), затем служит «наканторе» и пользуется при этом доверием хозяина, который вручает ему «пакгаузныя ключи». Другой персонаж посылает родителям деньги с помощью «векселя»; когда пришел «урочной термин», ему приходится «моршировать в Санктъпетербурх». Рассказывается об «аммуре» [!], персонажи поют «амурные любительныя спевания»; ни «медикаменты», ни «дохтур» не помогают от любовной тоски, так что влюбленный пребывает «в великом десперате».

¹ См.: Малек Е. [Małek E.] «Неполезное чтение» в России XVII–XVIII веков. Warszawa; Łódź, 1992.

² См. следующие издания: Русские повести XVII–XVIII вв. Под ред. и с предисловием В. В. Сиповского. СПб., 1905; Русские повести первой трети XVIII века. Исследование и подгот. текстов Г. Н. Моисеевой. М.; Л., 1965; в дальнейшем указанные в скобках страницы относятся к этому изданию.

Герой петровских повестей не знатного происхождения, как в рыцарском романе; он бедный дворянин, молодой купец или моряк, как в «Гистории о российском матросе Василии» (с. 191–210). Приключения героя разыгрываются на фоне тех возможностей блестящей карьеры, которые открывались независимо от сословных границ для тех, кто сумел приспособиться к требованиям петровской эпохи. Будучи сыном бедного дворянина, Василий родился в «Российских Европиях» (а не в средневековой «Московии»). Получив отцовское благословение, он отправляется в новую столицу, чтобы там записаться «в морской флот в матросы». Он проявляет похвальное рвение, быстро усваивая «морские науки»; за усердие его награждают тем, что посылают «за моря в Галандию для лутчаго познания наук». Прибыв в Голландию, он отличается энергией и умом, быстро заслужив расположение своего хозяина. Теперь он может вернуться в Россию и сделать хорошую карьеру. Однако эта сюжетная линия остается нереализованной, автор поддается влиянию авантюрной литературы. На обратном пути в Россию Василий попадает в кораблекрушение и оказывается среди разбойников. Затем в него влюбляется Ираклия, дочь флорентийского короля, и после некоторых превратностей судьбы он добивается ее руки и «поживе многия лета и с прекрасной королевой Ираклией, и потом скончался».

Объемистая «Гистория о храбром российском кавалере Александре» (с. 211–294) отчасти также следует образцу авантюрного романа, через посредничество которого тема «земной любви» проникла в XVII веке в русскую прозу. В повести об Александре эта тема трактуется очень обстоятельно. Быть может, в этом и заключался секрет популярности этой повести: она существует в 23 списках (повесть о матросе Василии, напротив, известна только в 8), самые поздние из которых датируются концом XVIII – началом XIX в.

В повести о кавалере Александре любовная тема разворачивается в трех вариантах. Любовь героя к Тире, дочери королевского гофмаршала в Париже, соответствует идеалам рыцарской любви – речь идет о вечной верности и Александр должен в духе рыцарского целомудрия уважать «венец девства» своей дамы. В противоположность этой линии, серия включенных в текст повествований рассказывает о бордельных авантюрах, причем нередко встречается слово «блядь» (или «блять») (с. 271 и сл.). Такие грубости также свидетельствуют о влиянии переводной литературы, однако не рыцарского романа, а шуточных повестей (фацеций), также попавших в Россию из Польши.

Эти два варианта любовной темы осуществляются в рамках одного произведения и на одном повествовательном уровне. Можно предположить, что тут все еще действует традиционный запрет: если любовь между мужчиной и женщиной считалась греховной, противоположные формы изображения не исключали друг друга, высокие и низкие формы земной любви оказывались равноправными. Это положение дел изменилось лишь по мере того, как одиозные коннотации этой темы становились слабее и наконец исчезли.

Третий вариант любовной темы в повести о кавалере Александре находится посередине между возвышенным и вульгарным. Во французском городе Лилле Александр влюбляется в Елеонору, дочь пастора. О «венце девства» речи уже нет: возлюбленная сначала сопротивляется, но в конце концов Александр добивается своего и расцветает от «радости аки тюльпан». Однако он неверен Елеоноре, поддаваясь соблазнам Гедвидг-Доротеи, генеральской дочери. Повесть далека от этоса рыцарского романа, однако вместо вульгарного мы находим здесь галантную чувствительность, реализованную через уже известную нам метафорику огня, плена, раны и т. д.

Герои петровских повестей выражают свои чувства не только в пространственных диалогах, но и в письмах³. Эти наполненные галантными формулами, иногда остроумные послания следуют барочному идеалу *elegantia*⁴. Влюбленный герой ведет себя как благовоспитанный на западный лад кавалер, владеющий тонкостями галантного тона. В «Истории о российском купце Иоанне и о прекрасной девице Елеоноре» находим пример этого эпистолярного стиля. Обращаясь к своей возлюбленной, автор письма прибегает к множественному числу личного местоимения, модной форме западного политеса, которая соответствует фр. *vous*; однако в одном случае он обращается к своей даме и на «ты», что свидетельствует о непривычности новой формы:

Любезнейшая елеонора,
милостивая государыня!

Вчерашнего числа ваша милость перьвыми своими приятными словами изволили одолжить ивнутри сердца моего огненное, огненное пламя воспалить и в великое уныние привести! и ныне прошу сие мое писмо рассмотреть и в моем унынии хотя малое веселие учинить и принять меня, беднаго, ксебе влюбь, за что до смерти моей вам всякие верные ирабские услуги чинить готов! а порукою даю я посебе всещедраго Бога, да в ево милости любезно поживем лета многи. Ежелиж неизволишь комне милость показать, товобеки небудете очей моих в париже видать! ожидаю от вас ответа, остаюсь искатель вашей любви в приязнь склоннии и вернии слуга

Иоанн⁵

³ См.: *Fraanje M. The Epistolary Novel in Eighteenth-Century Russia. München, 2001. P. 29–31* («Letters in the Petrine Tales»).

⁴ См.: *Böckmann P. Formgeschichte der deutschen Dichtung. Bd. I. Darmstadt, 1973. S. 318–470* («Идеал *elegantia* и риторический пафос барокко»)

⁵ Русские повести XVII–XVIII вв., с. 242–253, здесь с. 245.

Такие письма — образцы любовной риторики. Если они не достигают цели, герои могут рассчитывать на воздействие «арии» — любовной песни, которую автор включил в свое письмо. Этот галантный стиль часто характеризует и речь повествователя. В «Гистории о некоем шляхецком сыне» (с. 295–313) героиня также очень дорожит своей невинностью. Однако это не мешает ей целовать влюбленного «во уста, во очи и во уши» (с. 297). Бросается в глаза пристрастие к эротической пикантности. Герой вторгается в свадебную комнату своей возлюбленной, которую против ее воли выдали замуж за другого. Увидев ее «нагое тело и красоту, толико возже [!], яко пламень дышася [...]. И толико возжеся огонь похоти, яко достиже сердца его, и тако пад и умре» (с. 312). Характерно, что и в этой повести нет различий между изысканным и бытовым, поэтическим и прозаическим. Такую стилевую дифференциацию мы найдем только в эпоху классицизма. Вот, например, каким образом описывается исполнение любовной песни и ее воздействие на слушателей:

Он же пришед, взя арфу и направил, толь играл сладко, спевал многие амурные любительныя спевания, что нежели от предстоящих дам ум умрачен тогда был. Кой мужеска полу, всех на любление и на зрение до себя привел и похоть огня во всех так возжег, что уже были бы растаеватися их крепости, из дамских же персон також пот излился, что познав и преста на арфе играть и спевать. (С. 307)

ГЛАВА 4

ТЕАТР и ДРАМА

НАЧАЛО РУССКОГО ТЕАТРА

В древней Руси театр считался непристойным, ряжение — бесовским делом. Поэтому история русского (литературного, не народного) театра начинается только со второй половины XVII века¹. В рамках все еще нерешительной западной ориентации первый русский театр был основан в Москве царем Алексеем Михайловичем, отцом Петра I, с помощью пастора из Немецкой слободы Иоганна Готтфрида Грегори. Предназначенный для развлечения царской семьи, этот придворный театр был доступен очень небольшому кругу зрителей.

После смерти Алексея Михайловича в 1676 году деятельность придворного театра прекратилась и была возобновлена лишь в петровское время. Наряду с Прасковьей Федоровной, вдовой старшего брата Петра царя Иоанна Алексеевича, большой интерес к театру проявляла младшая сестра Петра, царица Наталья Алексеевна. Играли для нее сначала в Преображенском дворце близ Москвы (1707–1709 или 1711), а впоследствии и до самой ее смерти в 1716 году в Петербурге. Репертуар ее театра был пестрым и состоял из духовных пьес и постановок авантюрных романов.

Однако придворный театр не устраивал Петра — ему нужен был публичный театр. В июле 1702 года по его приглашению в Москву прибыла данцигская театральная труппа Иоганна-Христиана Кунста. На Красной площади была построена Комедиальная хранина, деревянное здание для театра, причем следует учесть, что в это время Красная площадь еще не была государственным сакральным местом, но походила скорее на рынок².

¹ См.: Морозов П. О. История русского театра до половины XVIII столетия. СПб., 1889; Игнатов С. С. Театр петровской эпохи. В: История русского театра. Т. I. Под ред. В. В. Каллаша, Н. Е. Эфроса. М., 1914. С. 69–88; Всеволодский-Гернгросс В. Н. История русского драматического театра. Т. I: От истоков до конца XVIII века. М., 1977. С. 76–164 («Русский театр первой половины XVIII века»); Старикова А. Театр в России XVIII века. Опыт документального исследования. М., 1997. С. 8–19 («Театр в России петровского времени»); Холодов, Театр и зрители, с. 118–157.

² Там же, с. 124.

Строительство Комедиальной храмины было закончено в сентябре 1703 года. Однако представления начались еще до этого, к концу 1702 года, в Немецкой слободе, во дворце соратника Петра Франца Лефорта. После того, как некоторые пьесы были в спешном порядке переведены на русский язык и несколько русских молодых людей с грехом пополам обучено актерскому делу, представления могли даваться не только на немецком, но и на русском языке. Репертуар театра Кунста был пестрым во всех отношениях; здесь ставили пьесы Мольера, Томаса Корнеля (младшего брата Пьера Корнеля), немецких барочных драматургов Лоэнштейна, Грифиуса и др. Однако то, что зрители видели на сцене, имело мало общего с произведениями этих авторов, поскольку все пьесы давались в импровизационной манере народного театра. При этом не было столь уж важно, что говорилось на сцене — остросюжетные, сопровождаемые яркими эффектами постановки с пышными декорациями были понятны и так.

Самая низкая плата за вход составляла 3 копейки, самая высокая — 10 (московский ремесленник тогда зарабатывал около 5 копеек в день)³. Петр поощрял посещение театра посредством конкретных мер. В те дни, когда шли представления, т. е. по понедельникам и четвергам, городские и кремлевские ворота оставались открытыми до девяти часов, и посетители театра были освобождены от пошлины. Однако театру на Красной площади не была суждена долгая жизнь. Кунст умер вскоре после своего приезда в Москву, после чего руководство театра перешло в руки мало компетентного Отто Фюрста, золотых дел мастера. По мере того, как исчезала прелесть новизны, зрителей становилось меньше, и в результате всего через пять лет в 1707 году театр был закрыт; декорации были перевезены в Преображенское, в театр Натальи Алексеевны.

Впрочем, и сам Петр был не очень доволен театром на Красной площади. Он ждал от театра больше чем развлечения: театр должен был в первую очередь служить пропагандистским целям, прославлять новую Россию и восхвалять ее монарха. Сразу после своего приезда в Москву Кунст получил приказ написать за одну неделю пьесу на взятие шведской крепости Нотебурга (Орешка), известной впоследствии под именем Шлиссельбурга. Предписанный срок был, конечно, слишком кратким; неизвестно, была ли когда-нибудь окончена пьеса. В следующем году Кунст получил еще одно поручение этого типа — ему заказали панегирическую пьесу по поводу триумфального прибытия царя в Москву, что он и исполнил; неизвестно, однако, была ли эта пьеса поставлена.

Несмотря на неуспех, предприятие Кунста-Фюрста пробудило вкус к театру. Студенты или дворцовые слуги устраивали на масленицу или святки представления в частных домах. Репертуар состоял из постановок рыцарских

³ Там же, с. 143–144.

романов, фарсов и исторических пьес. Из этого раннего периода русского театра известны некоторые плохие переводы мольеровских комедий, сделанные с французского оригинала.

ШКОЛЬНАЯ ДРАМА

Выписав труппу Кунста, Петр I основал публичный театр светского типа. Приблизительно в то же самое время в Московской духовной академии укоренилась школьная драма⁴. Благодаря тому, что греческая ориентация Академии сменилась на латинскую, целый ряд киевских профессоров и студентов переселился в Москву, а с ними пришла и школьная драма, которая в свою очередь восходила к театру польских иезуитских коллегий. Со временем эта драматическая форма утвердилась не только в московской, но и в остальных великорусских семинариях, в Ростове, Новгороде, Петербурге, Твери, Тобольске и т. д. С 1720-х гг. школьные драмы ставились также учениками Московского госпиталя, многие из которых сначала учились в Духовной академии. Школьная драма была представлена и в репертуаре придворного театра Натальи Алексеевны. В дальнейшем пьесы школьной драмы ставились и театральными труппами, возникшими во второй четверти XVIII века в обеих столицах, а также в провинции.

Подобно Киевской академии, великорусские семинарии культивировали школьную драму в качестве практического дополнения к курсам по риторике и поэтике. Кроме того, в школьной драме излагалось православное вероучение; служила она и к восхвалению знатных господ. Пьесы чаще всего ставились в связи с каким-то праздником, например, именинами царя, или в честь высокопоставленного посетителя; целый ряд пьес посвящен победам русского оружия в Северной войне.

В отличие от театра Кунста-Фюрста школьная драма была обращена в первую очередь к узкому кругу зрителей, состоявшему в основном из преподавателей и студентов духовных училищ. Однако одна из драм Духовной академии была разыграна и в Грановитой палате Кремля, может быть в при-

⁴ См.: *Резанов В. И.* Из истории русской драмы: Школьные действия XVII–XVIII вв. и театр иезуитов. М., 1910; *Демин А. С.* Эволюция московской школьной драматургии. В: Пьесы школьных театров Москвы. Изд. подгот. О. А. Державина, А. С. Демин, А. С. Елеонская, В. Д. Кузьмина, В. В. Кусков. Под ред. О. А. Державиной. М., 1974. С. 7–48; *Елеонская А. С.* Творческие взаимосвязи школьного и придворного театров в России. В: Пьесы столичных и провинциальных театров первой половины XVIII в. Изд. подг. О. А. Державина, А. С. Демин, А. С. Елеонская, С. В. Калачева, Е. В. Колосова, В. Д. Кузьмина, З. Т. Лихтман, Л. П. Сидорова. Под ред. А. С. Елеонской. М., 1975. С. 7–46. См. также: *Одесский М. П.* Очерки исторической поэтики русской драмы. Эпоха Петра I. М., 1999; *Одесский М. П.* Поэтика русской драмы. Последняя треть XVII – первая треть XVIII в. М., 2004.

сутствии царя, с пышными декорациями. В 1724 году Петр I и его супруга Екатерина находились среди зрителей постановки театра Московского госпиталя; в 1742 году пьеса Новгородской семинарии была сыграна в присутствии императрицы Елизаветы Петровны. Другая пьеса этого типа была поставлена при дворе еще в 1752 году.

Однако в это время школьная драма перестала быть актуальным явлением, оказавшись в тени классицистической драмы, русский вариант которой был создан Сумароковым во второй половине 1740-х гг. Тем не менее закат школьной драмы на русской почве объясняется не только литературными причинами. Выступать с религиозной критикой такого официально поддерживаемого института, как театр, в петровское время не рекомендовалось; «Духовный регламент» 1721 года предусматривал занятия театром как часть духовного образования⁵. Однако после смерти Петра политический климат стал иным; возвращаясь к своим традициям, церковь отменила театральные занятия в духовных училищах⁶. В этой связи заслуживает внимания светский трактат «О позорищных играх, или комедиях и трагедиях», датированный 1733 годом. Анонимный автор доброжелательно говорит о различных драматических жанрах, однако критически относится к пьесам на религиозные сюжеты:

Некоторые еще весьма и такую смелость возымели, что в Библии содержащиеся и христианских мучеников истории трагедиями изображали, которых чтение не только приятно, но еще и зело душевно полезно есть. Однакож сие не весьма пристойно быть кажется, ежели бы оныя на театре показывать и зрителям в подобии игры для увеселения представлять.⁷

Поэтика

В отличие от театра Кунста-Фюрста, близкого к народному театру, школьная драма обладала ученым характером. Ее язык — гибридный церковнославянский; многочисленные украинизмы и полонизмы свидетельству-

⁵ Текст см. в: *Верховской П. В.* Учреждение Духовной коллегии и Духовный регламент. К вопросу об отношении Церкви и государства в России. Т. II. Геппенгейм, 1972 (репринт изд. Ростов-на-Дону, 1916). С. 12–76, здесь с. 61.

⁶ См.: *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* Театр в России при императрице Елизавете Петровне [1912]. СПб., 2003. С. 174.

⁷ Текст см. в: *Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны. Документальная хроника. 1730–1740.* Вып. 1. Сост. Л. М. Старикова. М., 1995. С. 516–525, здесь с. 520.

ют о юго-западном происхождении авторов. Пьесы написаны силлабическим стихом с преобладанием тринадцатисложника; иногда встречаются прозаические фрагменты. От зрителей ожидалось знание духовной и светской истории, а кроме того классической мифологии. Они должны были понимать латинские фразы и ученую игру слов. Правила школьной драмы были зафиксированы в рукописных учебниках, восходящих к поэтикам польского барокко⁸.

Рукописные тексты школьных драм доступны нам лишь в исключительных случаях; зато мы имеем пространные программы, некоторые из которых печатались тиражом в двести экземпляров. Они дают отчетливое представление о содержании и композиции пьес. Пролог и антипролог, иногда и «синопсис» образуют введение, в котором объясняется религиозная доктрина пьесы или ее панегирическое содержание; кроме того дается пересказ сюжета. Эпилог содержит поучительное заключение и *captatio benevolentiae*. В большинстве своем пьесы состоят из трех или пяти, иногда из двух действий, которые в свою очередь членятся на многочисленные явления (доходящие до 22-х), каждое из которых описывается в программе. Эта композиционная дробность является типичным признаком школьной драмы. Еще большую пестроту вносят песни и танцы. Есть и комические фрагменты, язык которых близок к просторечию. Так, в одной сцене изображается кормление нищих, при этом говорится: «Вот жри щи, покамест еще не простыли». В этой пьесе находим и диалог глухих⁹. Такие комические пассажи нередко образуют самостоятельные «интермедии» (или «интерлюдии») между действиями или явлениями. Интермедии, тематически не связанные с остальным текстом, были взаимозаменяемыми; в программах они только называются, об их содержании ничего не сообщается.

Композиционная пестрота школьной драмы соответствует барочным идеалам изобилия и разнообразия; сосуществование христианских и мифологических мотивов не казалось предосудительным. На сцене толпились десятки различных персонажей, так что многие студенты получали возможность выступать в качестве актеров. Персонажи были заимствованы из ветхого Завета или из классической мифологии. В школьных драмах встречается множество аллегорических фигур, кочующих из пьесы в пьесу. С одной стороны, это Благочестие, Правоверие, Милость божия, Отмщение, Правда, Небесная любовь, Надежда, Смирение и Терпение, с другой — Идолослужение, Безбожие, Земная любовь, Сластолюбие, Отчаяние, Прелесть, Гордость, Злоба, Зависть и Убийство. Перед зрителями проходят Смерть и дьявол; «мень-

⁸ См.: *Lewin P. Wykłady poetyki w uczelniach rosyjskich XVIII w. (1722–1774) a tradicje polskie.* Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1972.

⁹ «Венец Димитрию», в: Пьесы столичных и провинциальных театров, с. 49–92, здесь с. 74, 72–73.

шая Смерти пляшут» на сцене, появляются ангелы, сам Бог представлен как «глас с небес». Персонифицированная церковь ликует по поводу поражения идолопоклонников и победы православия.

В панегирических пьесах на сцене появляются государства: Россия в виде двуглавого орла, Швеция в образе льва, Турция — полумесяца. Такие «персонажи» иногда снабжены надписью; встречаются и щиты с девизами, объясняющими действие. Литературное и визуальное дополняют друг друга, что характерно для эмблематики. Барочный характер пьес сказывается также в объемистых, подчас остроумно составленных заглавиях. Например, одно из них относится к аллегорическому изображению Полтавской победы, причем используется библейское повествование о Давиде и Голиафе. Парадоксальный рассказ о победе слабого над сильным становится предметом сложной словесной игры, состоящей из многократного повторения слова «уничтожение» и его морфологических вариантов в разных синтаксических и семантических функциях. Заглавие этой пьесы гласит:

«Божие уничтожителей гордых, в гордом Израиля уничтожителе чрез смиренна Давида уничтоженном Голиафе уничтожение»¹⁰.

Сценическое пространство школьных драм построено по образцу христианского космоса¹¹. Небо с облаками расположено наверху. На нижнем уровне помещается не только земля, но также рай и ад, причем ад изображается в виде зияющей пропасти или змия, из открытой пасти которого валит дым; иногда ад представлен в виде дыры в полу, из которой вырывается пламя, или темницы с дверью, которую отпирает ангел. Таким образом, сценическое действие разворачивается не только по горизонтали, но и по вертикали: в награду за свое постоянство праведники возносятся на небо, а грешники низвергаются в ад. В одной сценической ремарке читаем: *«З неба гром ударяет, земля отверзает, тело пожирает, от пропасти же пламень и вопль»*¹².

Такие эффекты часто встречаются в школьной драме; техника сценической иллюзии (живопись, машинерия) играла большую роль¹³. Здесь заметна установка барочного театра на эмоциональное воздействие — публику нужно было удивить и потрясти театральными эффектами. На сцене фигу-

¹⁰ Пьесы школьных театров, с. 228.

¹¹ См.: *Адрианова-Перетц В.* Сцена и приемы постановки в русском школьном театре XVII–XVIII ст. В: *Старинный спектакль в России.* Под ред. В. Н. Всеволодского-Гернгросса. Л., 1928. С. 7–63, здесь с. 25.

¹² «Ужасная измена», в: *Пьесы школьных театров Москвы*, с. 51–83, здесь с. 79.

¹³ См.: *Перетц В. Н.* Театральные эффекты на школьной сцене в Киеве и Москве XVII и начала XVIII веков. В: *Старинный спектакль в России*, с. 64–98.

рируют уже упоминавшийся змий или семиглавая гидра; Дух Святой сходит в образе голубя; сердце спящего императора Нерона носится по воздуху; апостол Петр убивает Симона мага молнией; один из грешников совершает самоубийство; другим грешникам рубят головы; им ломают ноги и руки, а затем вешают; речь идет об ужасах и прочих «гадах»; одного из персонажей называют «собакой смердящей».

Композиция пьес определяется противопоставлением добра и зла. Сюжет, как правило, восходит к Библии, т. е. хорошо известен зрителям, и чаще всего носит аллегорический характер: библейское событие аллегорически заменяет событие настоящего времени. Здесь заметна склонность барочной культуры рассматривать мир и мировую историю как сеть неслучайных соответствий. Однако аллегорический принцип был еще неизвестен русской публике и поэтому нуждался в объяснении: аллегорическое изображение основано на сравнении; составные части этого сравнения одновременно похожи и непохожи друг на друга — «всякое подобие хромает», что подчеркивается как по-русски, так и по-латыни¹⁴.

Перед авторами стояла задача свести к минимуму эту «хромоту» и найти библейский сюжет, который был бы по возможности схож с событиями настоящего, а тему — с темой данной пьесы. Особенно удачный пример аллегорического изображения находим в уже известной нам пьесе о Полтавской победе¹⁵, в которой используется библейский рассказ о Давиде и Голиафе. В другом случае эта аналогия между Полтавской победой и библейским рассказом о Давиде и Голиафе была проведена самим Петром¹⁶. В отличие от Швеции, известной в то время всей Европе своей военной мощью, Россия, несмотря на свою огромную территорию, действительно находилась в положении Давида, так что эта аналогия как нельзя лучше выражала недоброе чувства отсталой России по отношению к сильному сопернику. Кроме того, этот библейский сюжет давал возможность обратиться к истории об Авессаломе, предательском сыне Давида, для того чтобы аллегорически представить другую связанную с Полтавской победой тему — «предательство» украинского гетмана Мазепы. При этом мотив сына и отца эффектно выражал разочарование Петра в многолетнем союзнике, перешедшем на сторону врага. Эта тема была особенно важна для Петра — второе действие пьесы, в котором разыгрывается сюжет о Давиде и Авессаломе, значительно длиннее первого, где фигурируют Давид и Голиаф.

Таким образом, школьная драма о Полтавской победе содержит два разных сюжета, которые связаны образом Давида. В других пьесах сюжет обладает еще меньшей целостностью, будучи еще более запутанным и охва-

¹⁴ Пьесы школьных театров Москвы, с. 229 («Божие уничижителей гордых [...] уничижение»).

¹⁵ Там же, с. 228–238.

¹⁶ См.: Морозов, История русского театра, с. 327.

тывающим большое число разнородных событий, что соответствует дроблению целого на множество отдельных явлений. Вообще говоря, единство сценического мира школьной драмы создается не за счет сюжета, а за счет морально-дидактической или панегирической точки зрения, причем значительную роль играет декламационное начало. Некоторые школьные драмы состоят исключительно или по большей части из монологов; иногда встречается такое жанровое название как «декламация».

Секуляризация школьной драмы

Русская школьная драма является консервативным в художественном отношении жанром, ее форма не эволюционирует: школьная среда склонна скорее к сохранению, чем к изменению традиции; исключением из этого правила является лишь поставленная в 1705 году в Киевской академии трагикомедия «Владимир» Феофана Прокоповича, о которой еще пойдет речь. Если в краткой истории школьной драмы на русской почве вообще происходят какие-то изменения, они касаются не эстетического, а мировоззренческого аспекта, причем эти изменения объясняются не внутренним развитием, а внешним фактором — пропагандистскими интересами петровского государства¹⁷.

Связанная с этим проблема церковной автономии задевала современников за живое, как явствует из школьной драмы «Венец Димитрию»¹⁸. Эта пьеса была поставлена в 1704 году в Ростовской семинарии по случаю именин митрополита Димитрия Туптало (св. Димитрия Ростовского). Димитрий не был приверженцем Петра I; мораль посвященной ему пьесы заключается в том, что покорность Творцу важнее послушания мирской власти. Однако среди русских школьных драм эта пьеса является исключением; она не смогла остановить начавшийся процесс идеологического обмирщения школьной драмы. Этот процесс привел к тому, что панегирик монарху сначала стал включаться в виде композиционно немотивированного фрагмента, а затем постепенно превратился в тематический центр пьесы.

В качестве средства государственной пропаганды школьная драма стоит в одном ряду с другими формами театрализованной публичной сферы, такими как фейерверк и уличное шествие. Выше уже говорилось о театральных декорациях, которые использовались для уличных шествий. Особенно поразительным примером этой близости театра и улицы является представленная 16 января 1703 года в Московской академии школьная

¹⁷ Там же, с. 309 и сл.; данный процесс интерпретируется в этом исследовании с точки зрения литературного реализма XIX века как «сближение» школьной драмы «с действительной жизнью» (с. 309).

¹⁸ Пьесы столичных и провинциальных театров, с. 49–92.

драма «Торжество мира православнаго»¹⁹. В 8 явлении III действия этой пьесы повторяется триумфальное шествие, которое состоялось 4 декабря прошедшего года на улицах Москвы по поводу взятия Нотебурга русскими войсками: «лев и змий», представляющие Швецию и Турцию, тянут «торжественный воз» русского Марса «до Капитолия, торжествующих храма», т. е. везут его по улицам Москвы к одной из церквей; триумфальный воз сопровождается Славой, Торжеством и героями античности Александром и Помпеем.

Подчинение школьной драмы целям петровской политики соответствует вынужденному отказу от религиозной точки зрения. В уже упомянутой пьесе 1703 года царь все еще предстает воином за веру, его победа над шведами у Эррестфера в южной Ливонии именуется в заглавии пьесы «Торжеством мира православнаго». Однако в пьесах последующих лет Северная война рассматривается уже не как религиозная, а как война за территории. В 1720-е годы сам Петр настаивал на этой светской интерпретации²⁰. В школьной драме мы обнаруживаем такой взгляд еще раньше — в пьесе, которая была поставлена в 1705 году по случаю «освобождения» Ливонии (здесь как и в других школьных драмах язык соответствует не утратившему своей актуальности и в наши дни жаргону военной пропаганды)²¹. Речь здесь не идет уже о воинствующей церкви (*ecclesia militans*) и «ревности Православия»²², как в пьесе 1704 года, а о «Ревности отечества росска» или просто об «отечестве росском».

Однако в этой пьесе к концу военных действий появляется ангел возмездия; враги, уничтоженные им в наказание за похищение ливонской земли, низвергаются в ад. Такой след религиозной точки зрения находим и в пьесе, представленной в Московской духовной академии в 1710 году по случаю Полтавской победы: Россия издревле ревновала «за веру христову», на ее стороне находится «Благочестие», в конце пьесы русское смирение торжествует над шведской «гордостью». Тем не менее, побежденный враг уже не попадает в ад, а только становится предметом насмешки: шведский лев хромает подобно раненному в ногу Карлу XII. В школьных драмах Госпитального театра секуляризации подвергается и язык, тексты кишат иностранными словами. Большинство этих варваризмов относится к военному делу: «марш», «акция», «мушкетеры», «бомбы», «транжаменты», «гранодеры», «военные артикулы», «войска регулярна». Кроме того, встречаются

¹⁹ Пьесы школьных театров Москвы, с. 200–206, здесь с. 206.

²⁰ См.: Мартынов И. Ф. Три редакции «Службы благодарственной о великой победе под Полтавой». В: XVIII век. Сб. 9. Л., 1974. С. 139–148, здесь с. 143.

²¹ «Свобождение Ливонии...», в: Пьесы школьных театров Москвы, с. 216–227.

²² Этими словами начинается заглавие пьесы — «Ревность православия...», там же, с. 207–215.

48 ЧАСТЬ ПЕРВАЯ. ЭПОХА ПЕТРА I

мореходные («шлюпки», «галеры»), научно-технические («геометры», «инженеры») и прочие термины — «виктория», «триумф», «кавалеры» и «венеровать» (= благоговеть перед кем-то; ср. фр. vénérer)²³.

²³ «Слава российская» (1724), в: Пьесы школьных театров Москвы, с. 256–283; это одна из редких пьес, полный текст которых сохранился.

ГЛАВА 5

ФЕОФАН ПРОКОПОВИЧ

СПОРНАЯ ФИГУРА

Идеологический советник Петра I и выдающийся церковный деятель, Феофан Прокопович является не менее спорной фигурой, чем сам царь¹. Одни осуждают его как изменника православной церкви, другие восхваляют как красноречивого пропагандиста культурной революции и поборника раннего Просвещения. Феофан оставил после себя значительное количество политических, дидактических, богословских и других трактатов. Кроме того, из-под его пера вышли стихотворения на латинском, польском и церковнославянском языках, трагикомедия «Владимир» и множество проповедей.

БИОГРАФИЯ

Феофан Прокопович (1677 или 1681–1736) родился в семье небогатого купца². Рано лишившись родителей, он воспитывался в доме своего дяди, ректора Киевской духовной академии. Благодаря этому молодой Феофан смог получить школьное образование, а затем продол-

¹ См.: *Флоровский Г. В.* Пути русского богословия. Париж, 1983 (третье изд.). С. 84 и сл.; *Venturi F.* Feofan Prokopovič // *Annali delle facoltà di lettere, filosofia et magistero dell' Università di Cagliari.* 1953. Т. 21. Р. 627–680; *Winter E.* Zum geistigen Profil Feofan Prokopovičs. In: *Studien zur Geschichte der russischen Literatur des 18. Jahrhunderts.* Bd. II. Hrsg.: H. Graßhoff, U. Lehmann. Berlin, 1968. S. 24–28; *Cracraft J. G.* Feofan Prokopovich. In: *The Eighteenth Century in Russia.* Ed.: G. Garrard. Oxford, 1973. P. 75–105.

² О биографии Феофана см. основную работу: *Чистович И.* Прокопович и его время. Нендельн, 1996 (репринт изд. СПб., 1868); см. также: *Автухович Т. Е.* Прокопович Елисей (Елеазар). В: *Словарь русских писателей XVIII века.* Т. II. СПб., 1999. С. 488–496; *Смирнов В. Г.* Феофан Прокопович. М., 1994. Анализ творчества см. в: *Морозов П.* Феофан Прокопович как писатель. СПб., 1880; *Tetzner J.* Theophan Prokopovič und die russische Frühaufklärung // *Zeitschrift für Slawistik.* 1958. Bd. 3. S. 351–368. См. издание, снабженное тщательным комментарием: *Прокопович Ф.* Сочинения. Под ред. И. П. Еремина. М.; Л., 1961. В дальнейшем указанные в скобках страницы относятся к этому изданию.

жить обучение в Академии. Однако со временем оказалось, что интеллектуальные возможности Академии были слишком ограничены для столь талантливого юноши. Следуя распространенной в среде киевских студентов практике, Феофан перешел в другую веру, став униатом, чтобы учиться в одной из польских иезуитских коллегий. Ему быстро удалось приобрести благосклонность новых учителей, которые послали его на учебу в Рим в коллегия св. Афанасия, созданную для миссионерской деятельности в Восточной Европе.

Во время своего трехлетнего пребывания в Риме Феофан изучал античную литературу, знакомился с актуальными тенденциями европейского рационализма и современной науки. Вернувшись на родину, он вернулся к православию и в 1705 году постригся в монахи под именем Феофана (он получил при крещении имя Елеазар). Таким образом Феофан добился обеспеченного существования, дававшего ему возможность и в дальнейшем жить, предаваясь интеллектуальным занятиям. Став монахом, Феофан поступил подобно многим книжникам Запада, где церкви помимо выполнения религиозных задач часто функционировали и как институты социального устройства. Вообще Феофана следует в первую очередь представлять себе не как церковника, а как интеллектуала и просветителя.

В 1705–1706 гг. в Киевской академии он прочитал курс поэтики, используя при этом написанный им учебник «De arte poetica». Кроме того, Феофан сочинил учебник риторики, также написанный по-латыни. Оба произведения следуют традиции ренессансных и барочных теоретиков, однако при этом Феофан отстаивает и свою собственную позицию³. Распространившиеся только в рукописном виде, эти учебники тем не менее оказали значительное влияние на преподавание литературы и риторики в великорусских духовных училищах. Ломоносов, питомец Московской академии, со своим учением о трех стилях опирался на риторику Феофана.

В Киевской академии Феофан выступал не только как преподаватель, но и как проповедник. В этой роли ему удалось привлечь к себе внимание Петра I, посещавшего несколько раз Киев. Благодаря покровительству царя Феофан был назначен в 1711 году игуменом Киево-Братского монастыря и ректором Академии. В 1716 году Петр вызвал его в Петербург; в 1718 году Феофан стал епископом Псковским, а в 1725 году Новгородским архиепископом. С 1721 года он играл ведущую роль в только что учрежденном Св. Синоде. Феофан принадлежал теперь к кругу ближайших советников царя, служил ему своими трактатами и проповедями в качестве идеолога и пропагандиста. Помимо этого, в 1721 году он открыл на свои средства школу

³ См.: *Łuźny R. Pisarze kręgu akademii Kijowsko-Mohylańskiej a literatura polska. Z dziejów związków kulturalnych polsko-wschodniosłowiańskich w XII–XVIII w. Kraków, 1966. P. 58 sq.*

для детей бедных родителей, переводя в практический план свою пропаганду просвещения. Школа просуществовала 15 лет; 160 учеников получили в ней образование. В Петербурге Феофан держал открытый дом, превратив его в центр интеллектуальной жизни новой столицы.

ТРАГИКОМЕДИЯ «ВЛАДИМИР»

Ориентация на античность; умеренное барокко

Как преподаватель поэтики Феофан сочинил школьную драму, трагикомедию «Владимир», которая была поставлена студентами академии во время летних каникул 1705 года⁴. Пьеса имела успех; у нас есть множество ее списков. Отрывки текста были напечатаны в 1862 году; целиком он был напечатан лишь в 1874 году.

В своих учебниках поэтики и риторики Прокопович часто цитирует классических авторов. В отличие от киевских и московских школьных драм, «Владимир» следует античным образцам. Ссылаясь на Горация и на пример «почти всех драматических писателей, как трагиков, так и комиков», Феофан пишет в своей поэтике⁵, что в «драме должно быть не меньше и не больше пяти действий» (с. 433), чему соответствует и «Владимир». Пьеса открывается «Прологом к слышателю» и заключается «хором», в котором св. Андрей вместе с ангелами говорит о будущих судьбах России; в II и IV действиях мы также находим «хоры». В своей поэтике Феофан объясняет, что такое «хор»: «это пляска в дополнение к пению», причем под «пляской» имеется в виду не выражение веселья, а «некое искусное соединение жестов и поступи» (с. 434).

«Владимир» отличается от обыкновенной школьной драмы не только ориентацией на античность, но и своей темой, взятой из русской истории — крещение киевского князя Владимира в конце 987 – начале 988 г. Кроме того, нельзя не заметить простую конструкцию сюжета и отказ от композиционной дробности, типичной для школьной драмы: у Феофана число явлений в одном действии не превышает пяти; ограничено и число персонажей. Пьеса написана силлабическими стихами, с преобладанием тринадцатисложника, на гибридном церковнославянском языке, причем заметно большое количество украинизмов.

Пьеса построена на конфликте христианской веры с язычеством. Князь Владимир собирается принять христианство, чему противодействуют язы-

⁴ См.: Тихонравов Н. С. Трагедокомедия Феофана Прокоповича «Владимир». В: Тихонравов Н. С. Сочинения. Т. II. М., 1898. С. 120–155; Резанов, Из истории русской драмы, с. 290–293.

⁵ «De arte poetica», с. 229–333; русский перевод: «О поэтическом искусстве», с. 335–455.

ческие жрецы. Во 3 явлении III действия их невежественный предводитель вступает в богословский спор с византийским «философом» и терпит позорное поражение. Однако дело язычников еще не проиграно — они заключили союз с адскими силами, с «бесом мира», то есть с бесом гордыни, с «бесом плоти» и с «бесом противства Божия». В конце IV действия (которое выполняет функцию «эпитасиса», т. е. обострения сюжета) уверенность языческих жрецов в победе выражается хором ликования. Кульминация конфликта между добром и злом наступает во 2 явлении IV действия, где он разыгрывается в душе Владимира — мы сталкиваемся здесь с психоманией, распространенной формой европейского средневековья, которая также восходит к античности.

Сначала Владимир должен победить «беса мира». Второе искушение исходит от «беса плоти»: Владимир безудержно предается «земной любви», в пьесе говорится о не менее чем трехстах его наложницах. После недолгих колебаний он снова выходит победителем: подчиняясь христианской аскезе, он умоляет Христа угасить в нем огонь похоти. Это очередное поражение сил зла является предметом следующего «хора», жалобного монолога, произносимого олицетворением похоти, которая выступает под именем Прелести (поэтика Феофана допускает, чтобы хор состоял лишь из одного персонажа, с. 434).

Ориентация на античные образцы, стремление к простоте и отказ от барочного изобилия сближают пьесу с поэтикой классицизма. Однако этому противоречит жанровая форма трагикомедии⁶, которая в поэтике Феофана представляет собой третий из драматических жанров, причем образцом является «Амфитрион» Плавта (с. 432). Характерное для этого жанра сосуществование серьезного и комического противоречит установке классицизма на четкие разграничения и «чистые» формы. Поэтому вернее считать Феофана представителем не классицизма, а предклассицизма или «умеренного барокко» (*barocco moderato*); с этим вариантом европейского барокко он мог познакомиться во время своего пребывания в Риме.

Сатира на «языческое» невежество

Жанровое смешение комического и серьезного встречается также в школьных драмах других авторов, причем комическое нередко представлено отдельно, в интермедиях. У Прокоповича интермедий нет, что способствует единству пьесы — смешное и серьезное здесь тесно связаны

⁶ См.: Буранок О. М. Жанровое своеобразие пьесы Феофана Прокоповича «Владимир». В: Проблемы изучения русской литературы XVIII века. Метод и жанр. Под ред. В. А. Западова. Л., 1985. С. 3–11.

на уровне сюжета. Носителями комического начала являются языческие жрецы с говорящими именами Жеривол, Курояд и Пиар. Они питаются животными, которые легковерный народ приносит в жертву языческим богам — понятно, почему языческие жрецы так нервно реагируют на возможный переход Владимира в христианство. Главный жрец Жеривол отличается колоссальным обжорством. Однако угроза, которая представляет собой христианство, так действует на его желудок, что он уже не может поглощать больше одного вола в день. О том, каким аппетитом обладал он в более спокойные времена, мы узнаем из диалога Курояда с Пиаром. Курояд с восхищением рассказывает о том, что Жеривол не перестает есть даже во сне, причем комический эффект усиливается благодаря заключительной *figura etymologica* «жрет Жеривол»:

Дивну вещь реку: видех, когда напитанный
 Многими он жертвами лежаше во хладе,
 а чрево его бяше превеликой кладе
 Подобное; обаче в ситости толикой
 знамение бе глада и алчбы великой:
 Скрежеташе зубами, на мнозе без мери
 движи уста и гортань. И достойно вери
 Слово твое, Пиаре: «время не имеет».
 И во сне жрет Жеривол. (II.2, с. 161–162)

Обжорство сочетается у язычников с невежеством. Христианство, напротив, предстает религией образованных людей. Это прежде всего явствует из диспута Жеривола с византийским философом. Триумфом христианства и просвещения становится крещение Владимира; о пышности этой церемонии мы узнаем, как это принято в театре, из рассказа вестника. Поражение язычества также представлено осквернением кумиров и унижением жрецов. Во втором явлении последнего действия победители заставляют Курояда и Пиара участвовать в уничтожении кумиров, несмотря на их жалкие отговорки. Ранее Пиар уже рассказывал, какие именно формы приняла эта месть: одному из кумиров отрезали ноги, лишив его возможности плясать; оставшись без носа, другой кумир уже не способен чувствовать фимиам, а третий хромает. Пиар заканчивает свой рассказ особенно выразительным эпизодом:

дети студнии [= позорные], кумир разсекши подробно,
 Во главу, аки в сосуд, испраздняют стомах. (V.1, с. 195)

Резкость этой скатологической сатиры лишь незначительно смягчается тем, что детей именуют «позорными». Чем объяснить такую агрессивность? Можно предположить, что в первую очередь речь здесь идет не о язычестве,

которое в начале XVIII века едва ли представляло собой реальную опасность, а скорее о том, что язычество обозначало в этом случае, а именно о самодовольном невежестве. Иначе говоря, сатира направлена не против язычества, а против того, что с точки зрения Феофана являлось обскурантистской традицией православной церкви, традицией, которая таила смертельную опасность для существования Киевской академии и самого Феофана. В его пьесе язычество предстает не мишенью, а лишь средством сатиры — это полемическая метафора: если христианство понимается как религия просвещения, естественно отождествлять врагов просвещения с язычеством.

Петр I или Мазепа?

Исследователи склонны интерпретировать борьбу Феофана с невежеством в контексте петровских реформ, проводя параллель между Владимиром, героем его пьесы, и царем-преобразователем⁷. В свете карьеры Феофана эта интерпретация представляется естественной. Возникает, однако, вопрос, были ли основные черты культурной политики Петра в достаточной мере понятны в Киеве в 1705 году⁸? Кроме того, хотелось бы, чтобы текст «Владимира» отличался в этом отношении большей ясностью, чего можно ожидать от школьной драмы с ее тенденцией к дидактической эксплицированности. Имя Петра упоминается всего два раза в финале пьесы (с. 205, 206), и то мимоходом. Иначе обстоит дело с И. С. Мазепой (около 1640–1709), гетманом Украины (который вскоре станет «изменником»). Из пространного заглавия пьесы явствует, что Мазепа присутствовал на спектакле в 1705 году. В прологе и в финальном хоре, который исполняют св. Андрей и ангелы, Мазепа ставится на одну ступень со св. Владимиром, с которым его сближает любовь к просвещению; с благодарностью упоминается новое здание, которое Мазепа недавно подарил Киевской академии. Сама академия в заглавии пьесы именуется «преславной академии [!] могило-мазеповианской киевской [!]».

Все это позволяет по-новому взглянуть на образ Феофана и споры вокруг его личности. Оказывается, что он не только карьерист и царедворец: с самого начала, т. е. до первой встречи с Петром, Феофан занимал свою собственную, независимую от царя позицию интеллектуала и поборника просвещения. Иными словами, в Петре Феофан нашел не только всесильного покровителя, но и идеологического союзника. С другой стороны, трудно не признать, что Феофан как видный член русской церкви остается сомнитель-

⁷ См., например: *Лотман, Успенский*, Роль дуальных моделей, с. 359–360.

⁸ См.: *Šerech Ju.* On Teofan Prokopovič as Writer and Preacher in his Kiev Period. In: *Harvard Slavic Studies*. Vol. II. Cambridge/MA, 1954. P. 211–223.

ной фигурой. Просветитель и церковник, он переживал своего рода ролевой конфликт, который разрешил в пользу далеких от православной традиции ценностей: нарушив верность церкви, он пошел на службу светской власти, пропагандируя ее идеологию.

ПРОПОВЕДИ

К жанровой истории проповеди в России

Жанровая история русской проповеди характеризуется разительным отсутствием преемственности⁹. В отличие от Запада, где проповедь была само собой разумеющейся частью церковной жизни, в России чтение проповедей прекратилось после эпохи раннего средневековья и на несколько столетий. Поэтому еще в первые десятилетия XVIII века проповедь воспринималась в России как нежелательное новшество. В своей проповеди 1721 года, произнесенной по случаю открытия Св. Синода, Феофан с возмущением восклицает:

о окаянных времен наших! суть и мнози суть, которые всепагубным безпечалием учения, проповеди, наставления Христианская, то есть, единый свет стезям нашим, отвергати не стыдятся, к чему де нам учителя, к чему проповедники?¹⁰

После того как раннесредневековая традиция русской проповеди оборвалась, реформаторское движение «боголюбцев» в первой половине XVII века дало толчок новой жизни жанра. Однако не влияние боголюбцев оказалось определяющим для дальнейшего развития русской проповеди, а юго-западные церковники, которые во второй половине XVII века были приглашены в Москву для правки церковных книг. Вместе с этими книжниками в московскую Русь попадала и барочная проповедь в том виде, в каком она существовала на юго-западе под польским влиянием. Соответствующую теорию можно было найти в учебниках по риторике Киевской академии и других духовных училищ; риторика Феофана также содержит главу о проповеди.

⁹ См.: *Заведеев П.* История русского проповедничества от XVII века до настоящего времени. Тула, 1879; *Katajew N.* Geschichte der Predigt in der russischen Kirche. Eine kurze Darstellung ihrer Entstehung und Entwicklung bis auf das XIX. Jahrhundert. Stuttgart, 1889; *Зубов В. П.* Русские проповедники. Очерки по истории русской проповеди. М., 2001; об истории русской проповеди с лингвистической точки зрения см.: *Живов,* Язык и культура, с. 376–402.

¹⁰ *Прокопович Ф.* Слова и речи поучительныя, похвальныя и поздравительныя. Ч. II. СПб., 1761. С. 63–70, здесь с. 66.

Как нововведение, воспринимавшееся большинством населения с недоверием, проповедь в течение нескольких десятилетий была обращена лишь к узкому кругу. Ее ученый, риторически насыщенный стиль предполагал образованную аудиторию; Димитрий Туптало, митрополит Ростовский, завершал некоторые из своих проповедей особенной частью, которая предназначалась для простой публики¹¹.

Новый стиль

Феофан сочинил не меньше 56 проповедей¹². Их можно разделить на две группы, первая из которых относится к киевскому, вторая — к петербургскому периоду его жизни; мы будем говорить только о второй группе. Стилистическое и тематическое разнообразие отдельных проповедей связывает их с барокко. Стилевой и тематический диапазон охватывает как возвышенное, так и бытовое и даже комическое; многочисленные цитаты отсылают не только к Св. Писанию, но и к античным текстам; наряду с учеными рассуждениями в проповедях Феофана можно найти пословицы. Нередко у него прорывается темперамент прирожденного полемиста, который обрушивается на противников или глумится над ними. Феофан часто прибегает к шутовой сатире, как, например, в проповеди «О власти и чести царской» (1718), где он рассказывает историю двух мужчин, собирающихся ограбить церковь (с. 91). В этой же проповеди Феофан сравнивает своих идеологических врагов с саранчой, у которой толстое брюхо, но слабые крылья (с. 78); ранее он выражал надежду, что его ценящие правду слушатели согласятся с его аргументами и «плюнут» на противоположные мнения (там же).

Приверженец умеренного барокко, Феофан добивается понятности; в проповеди «О власти и чести царской» он обещает, что будет пользоваться «словом простым и ясным» (с. 77). С его точки зрения, проповедь — не остроумная игра слов, а средство повлиять на чувства и мысли слушателей. Композиция барочной проповеди носит ассоциативный характер; у Феофана царят последовательность и логика. В начале его проповедей мы часто находим какую-нибудь максиму, которая потом доказывается аргументами и библейскими цитатами. Отказываясь от словесной орнаментики барочной

¹¹ См.: *Berndt M.* Die Predigt Dimitrij Tuptalos. Studien zur ukrainischen und russischen Barockpredigt. Bern; Frankfurt/M., 1975. S. 196.

¹² Литературоведческий анализ проповедей Прокоповича см. в: *Della Cava O. T.* The Sermons of Feofan Prokopovič. Themes and Style. PhD Diss. Columbia University, 1972; *Кочеткова Н. Д.* Ораторская проза Феофана Прокоповича и пути формирования литературы классицизма. В: XVIII век. Сб. 9. Л., 1974. С. 50–80; *Кагарлицкий Ю. В.* Риторические стратегии в русской проповеди переходного периода. 1700–1775. Канд. дисс. М., 1999. С. 61–76; *Буранок О. М.* Ораторская проза Феофана Прокоповича и историко-литературный процесс в России первой трети XVIII века. Самара, 2002.

проповеди, Феофан экономно употребляет сравнения, метафоры и аллегории; они служат наглядности или уточнению. Проповедник должен соблюдать сдержанность и в других отношениях:

Ненадобе проповеднику шататься велми, будто в судне веслом гребет; ненадобе руками спляскивать, в боки упираться, подсакивать, смеяться: да ненадобе и рыдать: но хотя бы и возмутился дух, надобе елико мощно [!] унимать слезы. Вся бо сия лишняя, и неблагообразна суть, и слышателей возмущают¹³.

У нового стиля проповедей Феофана нашлось немало подражателей. Особенно влиятельным оказался его язык¹⁴. Предшественники Феофана прибегали к строго регламентированному варианту церковнославянского языка, характерному для канонических произведений духовной словесности. При этом они любили щеголять редкими словами и изощренным синтаксисом. В то же время раздавались голоса, призывающие к простоте и понятности. У Феофана эта тенденция усиливается. В своих петербургских проповедях он употребляет не канонический, а гибридный вариант церковнославянского языка, причем одновременно ему удается включать и элементы разговорного языка. Однако благодаря наличию уже известных сигнальных форм — аориста, имперфекта, двойственного числа и др. — язык его проповедей остается маркированным в качестве церковнославянского.

*Проповедь на службе петровской пропаганды;
близость к раннему Просвещению*

В случае петербургских проповедей Феофана церковнославянская маркированность тем более заметна, что в них идет речь преимущественно о светских темах. Речь о Боге заходит в них лишь в определенных контекстах — когда нужно было оправдать безграничную власть Петра и напомнить подданным о необходимости безусловной покорности царской власти; кроме того, Бог фигурирует в проповедях Феофана как небесный союзник, который помогает царю в борьбе с врагами.

¹³ Духовный Регламент, с. 64–65.

¹⁴ См.: *Кутина Л. Л.* Феофан Прокопович. Слова и речи. Проблема языкового типа. В: *Язык русских писателей XVIII века*. Под. ред. Ю. С. Сорокина. Л., 1981. С. 7–46; *Кутина Л. Л.* Феофан Прокопович. Слова и речи. Лексико-стилистическая характеристика. В: *Литературный язык XVIII века. Проблемы стилистики*. Под. ред. Ю. С. Сорокина. Л., 1982. С. 5–51; *Живов В. М.* Язык Феофана Прокоповича и роль гибридных вариантов церковнославянского в истории славянских литературных языков // *Советское славяноведение*. 1985. Т. 3. С. 70–85.

В этом преобладании светской тематики, характерной для петербургских проповедей Феофана, сказывается тот отказ от религиозной точки зрения, который уже известен нам из школьной драмы. В киевский период своей жизни Феофан заботился о спасении душ; в петербургский он выступает пропагандистом петровской идеологии. В это время светская письменная культура еще находилась на начальном этапе своего развития; тем большим весом обладало живое слово. Поскольку в России не было традиции светской риторики, пришлось прибегать к услугам юго-западных проповедников, в частности Феофана. В официальной культуре петровской эпохи жанр проповеди занимал центральное место, будучи необходимым для идеологической индоктринации петровских элит. Значение проповеди уменьшилось в последующие десятилетия с развитием светской литературы. Восхваление монарха можно было теперь также найти в одах или торжественных словах Ломоносова, а дидактические задачи решались в таких жанрах, как стихотворная сатира и комедия. В такой ситуации проповедь смогла вернуться к своим духовным истокам, однако утратила свое центральное место, все больше попадая на периферию официальной культуры, носившей в основном мирской характер.

Вызвав Феофана в Петербург, царь сделал удачный выбор: Феофан с неизмеримо большей готовностью использовал жанр проповеди в официально-политических целях, чем большинство его коллег. Без всяких, как кажется, колебаний он превратил проповедь в средство государственной политики и оружие культурной борьбы. Это оружие он нередко обращал и против своих собратьев-церковников, прежде всего Стефана Яворского (1658–1722), местоблюстителя патриаршего престола, а впоследствии президента Св. Синода.

Феофан-проповедник не уставал возглашать хвалы царю-реформатору и праздновать победу «новой» России над «старой», чем в значительной мере способствовал укоренению формулы «двух Россией» в историческом сознании современников и потомков.

В духе раннего Просвещения Феофан боролся против религиозного отрицания мира, нашедшего свое крайнее выражение в старообрядчестве. В проповеди «О власти и чести царской» он нападает на тех «мудрецов», для которых земная жизнь — юдоль плача, он насмехается над помраченными «меланхолиею» умами, которые «лучше любят день ненасливый, нежели ведро». Когда такие чудачки встречают человека, пользующегося хорошим здоровьем, он для них «конечно не свят; хотели бы всем человеком быть злообразным, горбатым, темным, не благополучным и разве в таком состоянии любили бы их» (с. 79). Далее Феофан рассказывает комически-макаберную историю о Тимоне «жителе афинском», который призывал сограждан повеситься у себя в саду (с. 79–80). Этот выпад направлен против тех старообрядцев, которые считали, что самоубийство предпочтительно среди развращенного и одержимого антихристом мира.

Простреленная шляпа царя и «ботик»

Проповеди Феофана обязаны своей риторической эффектностью мастерскому использованию броских деталей, как, например, в проповеди 1717 года, произнесенной по случаю восьмой годовщины полтавской победы. В отличие от проповеди 1709 года на ту же тему, в центре внимания здесь находится не описание битвы, а конкретная деталь, повторяемая в качестве лейтмотива — простреленная вражеской пулей шляпа царя. Вся проповедь построена на сочетании возвышенного и банального; однако барочное пристрастие к парадоксальному остроумию является здесь не самоцелью, а ставится на службу государственной пропаганды.

Сначала Феофан представляет себе с верноподданническим ужасом, что царь был близок к смерти. Крайняя тревога соединяется с благодарностью, восклицания и риторические вопросы следуют один за другим:

шляпа пулею пробита. О страшный и благополучный случай! Далече ли смерть была от боговенчанная главы? Не явственна ли сим показа [Б]ог, яко сам он с царем нашим воует? (С. 56)

С помощью ряда антитез разговор переходит к храбрости и самоотверженности царя. Кульминацией становится парадоксальное сравнение:

О шляпа драгоценна! Не дорогая веществом, но вредом сим своим всех венцев, всех утварей царских дражайшая! Пишут историки, которые Российское государство описуют, что ни на едином европейском государе не видети есть так драгоценной короны, как на монархе российstem. Но отселе уже не корону, но шляпу сию цареву разсуждайте и со удивлением описуйте. (С. 57)

8 сентября 1720 года в петербургском Троицком соборе Феофан выступил в присутствии Петра и правительственных деятелей с похвальной проповедью, посвященной российскому флоту. Поводом послужила морская победа над шведами в Северной войне при острове Гренгаме (в районе Аландских островов); текст проповеди был напечатан по указу царя (с. 468). Вместо простреленной царской шляпы в качестве лейтмотива мы находим здесь знаменитый «ботик», с помощью которого молодой Петр приобрел первый опыт в морском деле. У Феофана «ботик» превращается в мифический исток российского военного флота, в «дедушку русского флота». «Ботик» сохранился до наших дней; его можно видеть в петербургском Центральном военно-морском музее.

<http://www.bibliorossica.com>

ГЛАВА 6

КАНТЕМИР

МЕЖДУ БАРОККО И КЛАССИЦИЗМОМ

Творчество Кантемира приходится на первые два десятилетия после смерти Петра. Подобно Феофану, в истории русской литературы Кантемир занимает промежуточное положение: во многом еще связанные с барочным стилем, его произведения предвосхищают классицизм; общим является и близость к европейскому Просвещению.

БИОГРАФИЯ

Антиох Дмитриевич Кантемир (1709–1744) происходил из высокообразованной и знатной семьи¹. Его отец Дмитрий Кантемир, бывший господарь Молдавии, перешел на сторону Петра во время неудачного

¹ Биографию Кантемира см. в: *Стоюнин В. Я.* Князь Антиох Кантемир. В: *Кантемир А. Д.* Сочинения, письма и избранные переводы. Т. I. Примеч. и вступ. статья В. Стоюнина. Под ред. П. А. Ефремова. СПб., 1867. С. IX–CXIII; *Майков Л. Н.* Материалы для биографии кн. А. Д. Кантемира. С введением и примеч. В. Н. Александренко. В: Сборник Отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук. Т. 73. № 1. СПб., 1903. С. 1–344; *Гершкович З. И.* К биографии А. Д. Кантемира. В: XVIII век. Сб. 3. М.; Л., 1958. С. 456–459; *Николаев С. И.* Кантемир Антиох Дмитриевич. В: Словарь русских писателей XVIII века, т. II, с. 15–21. Характеристику творчества см. в: *Пумпянский Л. В.* Кантемир. В: История русской литературы. Т. III. Ч. 1. Дюссельдорф; Гаага, 1967 (репринт изд. М.; Л., 1941). С. 175–212; *Grafshoff H.* Antioch Dmitrievič Kantemir und Westeuropa. Ein russischer Schriftsteller des 18. Jahrhunderts und seine Beziehungen zur westeuropäischen Literatur und Kunst. Berlin, 1966. См. также: *Прийма Ф. Я.* Антиох Дмитриевич Кантемир. В: *Кантемир А. Д.* Собрание стихотворений. Подгот. текста и примеч. З. И. Гершковича. Л., 1956. С. 5–52; *Čiževskij D.* History of Russian Literature. From the Eleventh Century to the End of the Baroque. 's Gravenhage, 1960. P. 392–401; *Берков П. Н.* Первые годы литературной деятельности Антиоха Кантемира (1726–1729). В: Проблемы русского Просвещения в литературе XVIII века. М.; Л., 1961. С. 190–220. Из собраний сочинений см.: *Кантемир*, Сочинения, письма и избранные переводы; *Кантемир*, Собрание стихотворений; в дальнейшем указанные в скобках страницы относятся к этому изданию. Библиографию

Прутского похода 1711 года; поэтому ему пришлось переселиться с семьей в Россию. Молодой Кантемир получил домашнее образование, изучая итальянский, французский, греческий и латинский языки. Одним из его учителей был И. И. Ильинский (?–1737), питомец Московской духовной академии; под его руководством Кантемир познакомился с русской силлабикой. Впоследствии он слушал лекции по математике, физике, истории и моральной философии в новоучрежденной Академии наук. В молодые годы Кантемир принимал активное участие в политической жизни; в конфликте 1730 года вокруг восшествия на престол императрицы Анны Иоанновны он оказался на стороне победителей. В 1731 году в возрасте двадцати двух лет Кантемир был назначен русским послом в Лондоне.

Как заграничный представитель российского правительства Кантемир добросовестно исполнял свои служебные обязанности. Однако при этом он не пренебрегал и интеллектуальными занятиями — выучил английский язык и читал английских авторов (Локка, Свифта, Поупа, моралистические журналы Аддисона и Стиля). Кроме того, он вращался в лондонском кружке итальянских художников и литераторов, которые оказали на него значительное влияние; некоторые аспекты его литературного творчества становятся понятными только на фоне итальянских источников². В 1738 году Кантемир был назначен русским послом в Париже, где прожил последние шесть лет своей короткой жизни. Он принимал участие в интеллектуальной жизни и здесь — посещал парижские салоны, переписывался с Вольтером и общался с Монтескье³; к сожалению, его перевод «Персидских писем» Монтескье не сохранился.

Подобно большинству русских писателей XVIII века Кантемир не был профессиональным писателем — литературой он занимался лишь в свободное от службы время. Автор-дилетант, он подчеркивал частный характер своих литературных занятий, заверяя читателей, что пишет «в забаву» (с. 164, 186, 361). Тем не менее, писательский труд был для него чем-то неизмеримо бóльшим, чем лишь приятным времяпрепровождением; об этом еще пойдет речь. Впрочем, отстаивание частного характера писательского дела дорого обошлось Кантемиру: в первой половине XVIII века русские авторы, которые не писали по заказу государства или церкви, как, например, Феофан

см. в: Берков П. Н., Степанов В. П. Материалы для библиографии изданий А. Д. и Д. К. Кантемиров и литературы о них (1917–1959). В: Проблемы русского Просвещения, с. 260–270.

² См.: Пумпянский Л. В. Очерки по литературе первой половины XVIII века. В: XVIII век. [Сб. 1]. М.; Л., 1935. С. 83–132, здесь с. 83–102 («Кантемир и итальянская культура»); Маиелларо Л. Дж. [Maiellaro L. G.] Кантемир и Италия // *Arbor mundi/Мировое Древо*. 1998. № 6. С. 199–211.

³ См.: Ehrhard M. Le prince Cantemir à Paris 1738–1744. Lyon, 1938; Прийма Ф. Я. Антиох Кантемир и его французские литературные связи. В: Русская литература. Труды Отдела новой русской литературы. Т. I. М.; Л., 1957. С. 7–45.

Прокопович, часто не имели возможности печататься. Большинство кантемировских произведений было напечатано лишь посмертно; многие из них не сохранились.

Как писатель, Кантемир воплощал идеал универсальной эрудиции. Своим творчеством, которое отличается чрезвычайным тематическим разнообразием, он продолжал петровскую программу европеизации русской культуры. Неслучайно переводы занимают среди его произведений такое большое место.

Из-под его пера вышли введение в алгебру и (неоконченный) русско-французский словарь. Он с филологической точностью переводил античных авторов, прежде всего Горация и Анакреона. Его перевод научно-популярной книги Франческо Альгаротти «Il newtonianismo per le dame» (Ньютон для дам, 1737) не сохранился, в отличие от перевода книги Бернара ле Бовье де Фонтенеля «Entretiens sur la pluralité des mondes» (опубл. 1686, Разговоры о множестве миров). Одно из центральных произведений раннего Просвещения, книга Фонтенеля является популярным изложением идей Коперника и его гелиоцентрической теории; благодаря своему изящному стилю, «Entretiens» читались по всей Европе. Кантемир трудился над этим переводом в первой половине 1730-х гг.⁴, снабдив текст множеством объяснительных примечаний. Однако перевод был неодобрительно встречен православной церковью, которая в своей борьбе против веяний Нового времени настаивала на библейском геоцентризме. В результате кантемировские «Разговоры о множестве миров» были допущены к печати только в 1740 году, после чего они переиздавались еще два раза. Этот перевод во многом способствовал распространению среди русских читателей картины мира Нового времени. Следы изложенных здесь идей заметны во многих произведениях русской литературы XVIII века, не в последнюю очередь в оде Державина «Бог». Кроме того, перевод Кантемира играл значительную роль в развитии научно-популярного стиля в России; многие термины, перенесенные им из французского подлинника, вошли в язык русской науки.

САТИРЫ

Самоутверждение автора

Среди оригинальных произведений Кантемира помимо небольших текстов (од, басен и пр.) следует упомянуть «Петриду» 1730 года — фраг-

⁴ О датировке см.: Сорокин Ю. С. У истоков литературного языка нового типа. Перевод «Разговоров о множестве миров» Фонтенеля. В: Литературный язык XVIII века, с. 52–85, здесь с. 61–62.

мент героического эпоса, посвященного Петру I. Однако литературное имя Кантемира связано в первую очередь с его стихотворными сатирами⁵; подобно переводу книги Фонтенеля, они снабжены целым рядом комментариев Кантемира. Иногда в них встречаются автобиографические мотивы. В таких примечаниях Кантемир говорит о себе в третьем лице, как, например, в примечаниях к Сатире VII «О воспитании», где читатель узнает возраст автора: «Стихотворец наш родился 10 сентября 1709 года» (с. 165). В другом примечании читаем, что Кантемир писал эту сатиру «в забаву [...] во время его посольства при французском дворе 1739 года» (с. 164). Сатира III «О различии человеческих страстей» посвящена другу Кантемира «архиепископу новгородскому», т. е. Феофану Прокоповичу, в чем также заключается элемент автобиографизма. Таким образом, Кантемир отказывается от смиренной анонимности русской старины, подчеркивая свою авторскую индивидуальность в духе Нового времени⁶.

*Литературные образцы; работа над стилем и стихом;
запоздавая публикация*

Кантемир — основоположник и главный автор русской стихотворной сатиры. Образцами, которым он следует, являются знаменитые сатирики античности и Нового времени — Ювенал, Гораций и Буало; однако действительно ли Кантемиру принадлежат опубликованные в собрании сочинений (с. 339–354) переводы четырех сатир Буало, является спорным⁷. В целом он написал восемь сатир (так называемая Сатира IX принадлежит анонимному автору⁸). Первые четыре сатиры написаны еще в России, остальные — в Лон-

⁵ См.: *Гуковский Г. А.* Русская литература XVIII века. Учебник для высших учебных заведений. М., 1939. С. 49–57; *Schroeder H.* Russische Verssatire im 18. Jahrhundert. Köln; Graz, 1962. S. 46–142; *Серман И. З.* Кантемир. В: История русской поэзии. Т. I. Л., 1968. С. 55–61; *Стенник Ю. В.* Русская сатира XVIII века. Л., 1985. С. 54 и сл.; *Серман И. З.* Кантемир и Буало (Проблема литературной ориентации). В: *Russia and the World of the Eighteenth Century.* Columbus/Ohio, 1988. P. 634–650; *Глухов В. И.* Кантемир и жанр стихотворной сатиры (К вопросу о творческой эволюции сатирика). В: *Антиох Кантемир и русская литература.* Под ред. А. С. Курилова. М., 1999. С. 76–94; *Щеглов Ю. К.* Антиох Кантемир и стихотворная сатира. СПб., 2004.

⁶ См.: *Jones W. G.* The Image of the Eighteenth-Century Russian Author. In: *Russia in the Age of the Enlightenment: Essays for Isabel de Madariaga.* Ed.: R. Bartlett, J. Hartley. London, 1990. P. 57–74, здесь p. 60 f.

⁷ См.: *Tschizëvskij D.* Das Barock in der russischen Literatur. In: *Slavische Barockliteratur I.* Hrsg.: D. Tschizëvskij. München, 1970. S. 9–39, здесь S. 19–20. Традиционная точка зрения представлена в: *Шкляр И. В.* Приписываемые А. Д. Кантемиру переводы сатир Буало и оригинальные сатиры Кантемира. В: *Проблемы русского Просвещения,* с. 248–259.

⁸ См.: *Муравьева Л. Р.* Проблема так называемой «девятой» сатиры А. Д. Канте-

доне или Париже. В течение своей жизни Кантемир несколько раз переписывал свои сатиры, сокращая число славянизмов и варваризмов. Другие внесенные им изменения касаются версификации. Придерживаясь в основном силлабической системы и ее главного размера, тринадцатисложника, Кантемир пытался упорядочить стиховой ритм введением постоянных ударений перед цезурой и в конце строки. Соответствующую теорию он изложил в прозаическом «Письме Харитона Макентича к приятелю о сложении русских стихов» (1744); имя Харитона Макентича является анаграммой имени Антиох Кантемир.

Кантемиру не удалось напечатать свои сатиры в России, несмотря на все хлопоты. Поэтому его тексты распространялись в рукописном виде, причем с немалым успехом — существовали «сотни списков»⁹; появились и подражатели. Первое печатное издание сатир вышло только в 1762 году, через восемнадцать лет после смерти автора. Однако тринадцатью годами ранее, в 1749 году, появился прозаический французский перевод сатир, опиравшийся в свою очередь на итальянский перевод; второе издание последовало уже через год. На основе этого французского перевода в 1752 году появилось и немецкое издание. Французское издание было выпущено стараниями Оттавиано Гуаско (1712–1781), итальянского священника, с которым Кантемир дружил в последние годы жизни¹⁰. Гуаско снабдил это издание жизнеописанием Кантемира; это была первая биография русского автора¹¹. В русском издании 1762 года, в котором биография Гуаско опубликована в сокращенном виде, можно также найти портрет Кантемира; в России у этого был лишь один прецедент — портрет Ломоносова в первом томе его сочинений (1757). Таким образом, русский читатель узнавал, что общественное признание и даже славу можно обрести, будучи не только полководцем или государственным деятелем, но и писателем. Как мы увидим далее, борьба за социальный престиж писательства является одним из лейтмотивов русской литературной жизни XVIII века.

Поэтика

Сатиры Кантемира образуют цикл, построенный по принципу приятно-го разнообразия — *varietas delectat*. Написанная еще в Петербурге Сатира I «На хулящих учения» обращена против приверженцев допетровской старины, которые не перевелись и после смерти царя (как мы увидим далее,

мира. В: XVIII век. Сб. 5. М.; Л., 1962. С. 153–178.

⁹ См. комментарий З. И. Гершковича в: *Кантемир*, Собрание стихотворений, с. 431–434, здесь с. 431.

¹⁰ См.: *Evans R. J. M. Antiokh Kantemir and his First Biographer and Translator*. In: *The Slavonic and East European Review*. Vol. 37. 1958–1959. P. 184–195.

¹¹ Ср.: *Jones*, *The Image of the Eighteenth-Century Russian Author*, p. 63.

этот культурный конфликт продолжался долго, в течение всего XVIII века). Сходные мотивы встречаются и в Сатире III, адресованной идеологическому соратнику по реформенной политике Петра Феофану Прокоповичу. Остальные сатиры Кантемира преследуют более общие цели. Сатира II, например, дает портрет дворянского щеголя с говорящим именем «Евгений» (= благородный). В противоположность своим героическим предкам, которыми он любит похвастаться, молодой барин занят исключительно роскошью и удовольствиями. В то время, когда полковник выводит своих солдат в поле, Евгений еще спит, подражая своим славным предкам лишь тем, что он, «Углублен мягко в пуху телом и душою / Грозно соплет» (с. 71). Когда он, наконец, открывает глаза, он зеваает и потягивается еще «час-другой». Потом, выпив чаю — «пойло, что шлет Индия или везут с Китая» (там же), — он энергично прыгает из постели и принимается за тяжелый труд утреннего туалета, который описывается со всеми утонченными подробностями. У Кантемира впервые в русской литературе появляется образ петиметра, столь популярный в сатирах следующих десятилетий.

Кантемир часто использует форму сатирического портрета. Это отличает его от Буало и сближает с еще одним представителем французской классической литературы — с Жаном де Лабрюером и его «Характерами» (1688). В Сатире III встречается целая галерея таких портретов — сребролюбец Хризипп, мот Клеарх, сплетник Менандр, зануда Лонгин, ханжа Варлам и др. С помощью собственных имен, большинство которых созданы по античному образцу, эти персонажи являются олицетворениями общечеловеческих слабостей.

В этих портретах заметна наблюдательность сатирика, его внимание к ярким деталям. Сатирическим целям служит у Кантемира и пышная образность — близость к барочному стилю очевидна¹². Эти образы нередко бывают очень меткими. Если, например, гордец Ирган из Сатиры III входит в наполненную народом залу, он всех расталкивает в стороны, «как корабль плывущ сечет воду» (с. 96). В той же сатире сплетник Менандр бежит весь день по городу, чтобы разнести последние новости: его речь похожа на молодое вино, брожение которого грозит взорвать бочку, пока наконец вино не выбьет пробку и не разольется, шипя и пенясь. Затем образный ряд меняется, следует второе сравнение, которое по яркости не уступает первому: не успел Менандр сообщить новости одному знакомому, он уже спешит к следующему — подобно судье-взяточнику, который торопливо удаляется, когда чувствует, что у клиента уже нечего взять.

В других текстах сатирическое жало теряет свою остроту, уступая место медитативности, так что жанровая граница между стихотворной сатирой

¹² См.: *Lehmann V.* Sind die Satiren Kantemirs barock? Eine Untersuchung ihrer Metaphern als Stilkennzeichen. In: *Festschrift für Alfred Rammelmeyer*. Hrsg.: H. B. Harder. München, 1975. S. 143–174; *Tschizewskij*, *Das Barock in der russischen Literatur*, S. 17–22.

и эпистолой оказывается размытой. Как мы уже знаем, Сатира VII говорит «О воспитании», любимой теме европейского Просвещения и русской литературы XVIII века. В Сатире VI автор размышляет «О истинном блаженстве»: перед нами горацианская картина творческого досуга, далекого от городской суеты. В своих сатирах Кантемир любит рассуждать о «здравом уме», причем мысль о разумном поведении носит стоический характер: основная ценность человеческой жизни заключается в душевном спокойствии (*tranquillitas animi*) — следует избегать «страстей» и стремиться к *aurea mediocritas*, к «золотой середине» Горация.

Это учение о житейской мудрости, которое в основном тексте сатир нередко подается косвенным путем, эксплицировано проговаривается в многочисленных авторских примечаниях. Эти примечания были предназначены для публики, нуждавшейся в самых элементарных сведениях (во французском издании сатир эти примечания отсутствуют). Тем не менее, Кантемир стремился удовлетворить и самые высокие эстетические требования. В (последней) Сатире VIII он издевается над плохими поэтами: подобно литератору-халтурщику из 5 сатиры I книги Горация, такой поэт за час и «на одной ноге стоя» сочинит двести стихов (с. 173). Сам Кантемир относится к своему писательскому труду не менее добросовестно, чем Гораций, призывавший поэтов неустанно шлифовать свои тексты («*De arte poetica*», стихи 289 и сл.). Как свидетельствует история создания сатир Кантемира, сочинение стихов представлялось ему чрезвычайно требовательным искусством.

В научной литературе говорят о «трудном Кантемире»¹³. Действительно, его сатиры не представляют собой легкого чтения. Разговорная стилизация обманчива: она соответствует традиционному стилю стихотворной сатиры как низкого жанра (*genus humile*), что, однако, не облегчает чтение. В этом отношении Кантемир очень далек от Буало и классицизма с его требованием простоты и гладкости — здесь опять заметна близость Кантемира к эстетике барокко. Труден прежде всего латинизированный синтаксис с *accusativum cum infinitivo* и многочисленными инверсиями. Между прилагательным и соответствующим существительным нередко вклинивается целая группа слов (гипербатон); в своих примечаниях Кантемир обращает внимание читателя на такие случаи и предлагает удобопонятный прозаический «перевод». Концепция поэтического языка, которая стоит за этим затрудненным стилем, проливает свет и на многочисленные метафоры и сравнения у Кантемира: они служат не только наглядности и сатирической остроте, но кроме того подчеркивают дистанцию, отделяющую художественную речь от бытовой¹⁴. Кантемиру чужд классицистический идеал стилевой «естественности».

¹³ См.: Николаев С. И. Трудный Кантемир (Стилистическая структура и критика текста). В: XVIII век. Сб. 19. СПб., 1995. С. 3–14.

¹⁴ См. ценную работу: Маиелларо Л. Дж. [Maiellaro L. G.] Концепция «поэтического языка» А. Кантемира и ее итальянские источники. Автореф. дисс. М., 1998.

Особенного внимания заслуживают многочисленные литературные цитаты в сатирах Кантемира. Они как правило специально оговариваются в авторских примечаниях. В большинстве случаев речь идет о классиках сатирического жанра — Ювенале, Горации, Буало; здесь мы часто находим текст латинского или французского подлинника. В этих цитатах заметна установка эпохи ренессансного гуманизма: выражается чувство близости к образцовым поэтам прошлого, к «мертвым друзьям»¹⁵. В ахронном пространстве литературной традиции возникает дружеский кружок: русская поэзия предстает в сатирах Кантемира полноправным членом европейского культурного сообщества.

¹⁵ «Письма о природе и человеке» (1743), в: *Кантемир*, Сочинения, письма и избранные переводы, т. II, с. 21–96, здесь с. 24–25.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ
РУССКИЙ
КЛАССИЦИЗМ:
ЛИТЕРАТУРА
«НОВОЙ» РОССИИ

<http://www.litiorossica.com>

<http://www.bibliorossica.com>

ГЛАВА 7

ОБЩАЯ КАРТИНА

КЛАССИЦИЗМ КАК СТИЛЬ ЭПОХИ

К концу петровской эпохи барочный стиль утратил свое господствующее положение. Правда, он продолжал существовать, но лишь в жестких рамках иной литературной системы — классицизма¹. На смену барочной эстетике свободы, пестрого разнообразия и пышного изобилия пришла эстетика строгих правил и разумной уравниваемости. Русский классицизм стал господствующим стилем к концу 1740-х гг. и затем сохранял за собой это положение на протяжении двух десятилетий. Если классицизм выходит за пределы этих временных рамок, то лишь в качестве не господствующего, а конкурирующего с другими течениями стиля. Ранняя фаза его существования относится к 1730–1740-м гг., поздняя — к последним трем десятилетиям XVIII столетия; поздние отголоски встречаются еще в XIX веке.

КУЛЬТУРНЫЙ ИМПОРТ

Ориентация на Францию

Барочный стиль был перенесен в Россию из Польши. Однако в петровскую эпоху Польша утратила свое культурное значение для России, уступив более развитым странам протестантской Европы, прежде всего Голландии и северо-восточной Германии. В 1730-е годы произошла еще одна смена культурной ориентации, когда французское влияние, заметное во всей Европе, на-

¹ См. классические работы Г. А. Гуковского: 1) О русском классицизме. В: *Гуковский Г. А. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века*. Под. ред. В. М. Живова. М., 2001. С. 277–328; 2) К вопросу о русском классицизме (Состязания и переводы), там же, с. 251–276. См. также: *Пумпянский Л. В. К истории русского классицизма*. В: *Пумпянский Л. В. Классическая традиция. Сборник трудов по истории русской литературы*. М., 2000. С. 30–157; *Серман И. З. Русский классицизм. Поэзия. Драма. Сатира*. Л., 1973; *Москвичева Г. В. Русский классицизм*. М., 1986; *Смирнов А. А. Литературная теория русского классицизма*. М., 1981.

чало распространяться и в России. Немецкая культура продолжала восприниматься, но только на втором месте; с британской литературой читатели знакомились в большинстве случаев по французским переводам. Античные авторы упоминались, но читались редко; для русского классицизма они имели значение лишь в отдельных случаях — в отличие от Феофана Прокоповича и Кантемира, авторы русского классицизма следовали в основном литературе Нового времени: русский классицизм был классицизмом вторичным, заимствованным из Франции и Германии, классицизмом, в котором античное наследие играло незначительную роль. В этом заключается фундаментальное отличие русского классицизма от западноевропейского, поскольку во Франции, Германии и других странах знание античных авторов считалось обязательным для каждого образованного человека; в России об этом не могло быть и речи.

То, что происходило в эпоху русского классицизма, было подготовлено Кантемиром — это культурный импорт очень больших масштабов. В литературе этого времени трудно найти текст, который не был бы обязан тому или иному западноевропейскому источнику; буквальные совпадения встречаются на каждом шагу², границы между переводом, подражанием и плагиатом оказываются размытыми. Нередко возникает впечатление, будто русские авторы просто обкрадывают своих европейских предшественников. Такая практика соответствовала логике петровской культурной революции; для ее оправдания можно было апеллировать к доктрине европейского классицизма.

Учение об imitatio

Согласно этому учению, принцип *imitatio* (подражание) обладал бóльшим престижем, чем принцип *inventio* (изобретение) — только путем подражания признанным образцам можно было приблизиться к тому идеалу независимого от времени и места совершенства, который являлся основой классицистической эстетики. Авторам нравилось, когда их называли «наших стран Мальгерб» (Ломоносов как одописец) или «северный Расин» (Сумароков как автор трагедий)³. При этом элементы оригинального творчества не исключались — современники различали подражание рабское и творческое, причем последнее осмыслялось как соревнование с оригиналом (принцип *aemulatio*)⁴.

² Поразительные примеры приведены в: *Achinger G. Der französische Anteil an der russischen Literaturkritik des 18. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der Zeitschriften (1730–1780). Bad Homburg v. d. H. etc., 1970.*

³ См. отличную работу: *Thiergen P. Translationsdenken und Imitationsformeln. Zum Selbstverständnis der russischen Literatur des XVIII. und XIX. Jahrhunderts // Arcadia. 1978. Bd. 13. S. 24–39.*

⁴ Подробнее см.: *Николаев С. И. Оригинальность, подражание и плагиат в представлениях русских писателей XVIII века (Очерк проблематики). В: XVIII век. Сб. 23. СПб., 2004. С. 3–19; Клейн И. [Klein J.] Русский Буало? Эпистола Сумарокова «О стихотворстве»*

Однако на практике в этом отношении требования не были слишком строгими⁵. Хотя в пылу литературной полемики русские авторы часто обвиняли друг друга в плагиате, тем не менее требование нового и стремление к оригинальности *de facto* играли лишь второстепенную роль. Под знаком такой «эстетики тождества» (vs. «эстетики противопоставления», принятой в романтическую и последующие эпохи⁶) литература русского классицизма часто представляла собой лишь вариацию на давно известные темы и мотивы; внимание читателя направлялось скорее на форму, чем на тему литературного произведения. В идеале это было искусство тонких различий и стилистических нюансов.

Искусство языка

В таких условиях язык литературного произведения был особенно значим; тексты нередко строились и воспринимались в качестве языковых артефактов. Причины такой установки следует искать в современной языковой ситуации. Авторы русского классицизма писали на литературном языке, границы которого были еще расплывчатыми и использование которого сопровождалось постоянными сомнениями по поводу стилистической уместности тех или иных слов или форм. С этой точки зрения становится понятно, почему современная критика столь педантически останавливалась на языковых деталях. Примату языкового аспекта соответствовало и особое уважение, которым в России XVIII века пользовалось искусство переводчика. Ученик Ломоносова и впоследствии профессор Московского университета, Н. Н. Поповский (1726 или 1728–1760) был обязан своим литературным успехом прежде всего переводу «Опыта о человеке» Александра Поупа. Третьяковский без колебаний ставил переводчика на одну ступень с оригинальным автором. С его точки зрения, «переводчик от творца только что именем рознится»⁷.

СМЕНА КОНТЕКСТА; РУССКИЙ КЛАССИЦИЗМ КАК ЛИТЕРАТУРА «НОВОЙ» РОССИИ

Зависимость русского классицизма от западных образцов очень велика; большие возможности открываются здесь для изучения всевозможных «влияний». Однако русский классицизм — нечто большее, чем нагромо-

в восприятии современников. В: *Клейн И.* [Klein J.] Пути культурного импорта. Труды по русской литературе XVIII века. М., 2005. С. 301–318, здесь с. 303–307 («Плагиат?»).

⁵ Поразительные примеры см. в: *Гуковский*, О русском классицизме.

⁶ См.: *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М., 1970. С. 350 и сл.

⁷ *Третьяковский В. К.* Сочинения. Изд. А. Ф. Смирдина. Т. III. СПб., 1849. С. 647–651 (Предисловие к «Езде в остров любви»), здесь с. 649.

дение литературных заимствований. Если поставить простой мысленный эксперимент и вычесть западные влияния из русской культуры XVIII века, итог отнюдь не будет нулевым. Литературная рецепция никогда не сводится к механическому переносу культурных ценностей⁸. Напротив, эти ценности в процессе освоения всегда попадают в силовое поле уже существующей национальной традиции. Происходит смена контекста, в результате которой значение и функция чужеродных элементов подвергаются трансформации, часто глубокой и не зависящей от намерений авторов. С этой точки зрения, русский классицизм выглядит не большим или меньшим искажением западных образцов, но приобретает специфическое значение — как продолжение петровской культурной революции, как литература «новой» России.

Основоположниками русского классицизма были Тредиаковский, Ломоносов и Сумароков. Они начали свой литературный путь, полагая, что история русской литературы начинается только с них. Позднее этот радикализм стал несколько слабее, позиции поэтов стали более дифференцированными, что, прежде всего, выгодно сказалось на отношении к традиционному литературному (церковнославянскому) языку. Однако в целом петровская идея разрыва с национальным прошлым оставалась господствующей. Предшествующая литература русского барокко не соответствовала нормам классицизма и поэтому не заслуживала названия литературы. Русская литература прошлого как будто не существовала, о ней не говорили; даже Кантемир был признан лишь нехотя. Исполненные гордости за свое новаторство, Тредиаковский, Ломоносов и Сумароков ожесточенно спорили о приоритете — каждый из них желал называться «отцом русской поэзии».

Свойственное русским классицистам представление о себе как начале русской литературы ярче всего выражается в их поэтологических сочинениях. В этих текстах не кодифицируется уже существующая литературная практика, как это было во Франции (Буало) или Германии (Готшед), а планируется литературное будущее, которое еще предстояло создать. В одном стихотворении 1734 года Тредиаковский говорит о «Российской музе», которая во всех отношениях еще «млада и нова»⁹, а в «Письме о правилах российского стихотворства» 1739 года Ломоносов пишет мимоходом, как будто речь идет о само собой разумеющемся факте, что «наше стихотворство только лишь начинается»¹⁰; такие высказывания встречаются и у других авторов.

⁸ Об этом фундаментальном для моей работы вопросе см.: *Успенский*, Из истории русского литературного языка, с. 11 и сл.

⁹ Речь идет о комплиментарном стихотворении Тредиаковского в адрес барона Иоганна Альберта фон Корфа, директора и фактического президента Петербургской академии: «Зде сия, ДОСТОЙНЫЙ МУЖ, что ТИ поздравляет...», см.: Сборник материалов для истории Императорской академии наук в XVIII веке. Под ред. А. Куника. Т. I. СПб., 1865. С. 4.

¹⁰ *Ломоносов М. В.* Полное собрание сочинений. Т. VII. М.; Л., 1952. С. 7–18, здесь с. 10.

На ранней стадии русский классицизм всецело существовал под знаком петровского отрицания национальной традиции. Резко дистанцировавшись от литературного прошлого, которое предавалось нарочитому забвению, авторы стремились перенести литературные достижения Европы в Россию. В культурной ситуации, которая представлялась им как *tabula rasa*, русские классицисты мечтали о том, чтобы воздвигнуть дворец новой литературы на якобы пустом месте: они строили литературный Санкт-Петербург.

Однако русский классицизм связан с петровской эпохой не только пафосом культурной революции, но и ее проблематикой: несмотря на все радикальные декларации, национальная традиция, от которой авторы пытались освободиться, оставалась действенной, как можно видеть, например, в том, что поэтика барокко продолжала существовать в литературной практике. В конце концов, Тредиаковский, Ломоносов и Сумароков вынуждены были признать фактическую преемственность нового и старого; об этом еще пойдет речь.

ПОЭТИКА ПРАВИЛ

Эстетика европейского классицизма основывается на представлении о том, что врожденный талант недостаточен для поэта; ренессансный идеал *poeta eruditus* еще не утратил своего значения. Поэт должен был быть не только одаренным, но и ученым, причем имелось в виду не только знание образцовых авторов, но также владение литературными правилами, восходящими к античности и кодифицированными авторитетными теоретиками Нового времени. Поэзия равнялась науке; если в России XVIII века говорили о «науках», то думали при этом не только о математике, истории и грамматике, но также о поэзии¹¹: русским писателям было чуждо уже получившее распространение на Западе представление об эстетике как автономной и самодостаточной сфере. Тот, кто желал освоить поэтическую «науку», нуждался в учебниках: Ломоносов написал руководство к риторике и «Письмо о правилах российского стихотворства»; Тредиаковский оставил после себя не только «Новый и краткий способ к сложению российских стихов», но и перевод «*De arte poetica*» Горация и «*Art poétique*» Буало. В своей эпистоле «О стихотворстве» Сумароков следовал тому же Буало; из-под его пера вышло также стихотворное «Наставление будущим писателям».

Из таких сочинений явствует, что западноевропейские теории поэзии воспринимались в России особым образом. Основным фактором рецепции этих построений был догматический рационализм раннего Просвещения. Для русских авторов литературные правила представляли собой не ре-

¹¹ Ср.: Словарь русского языка XVIII века. Вып. 14. СПб., 2004. С. 87–88.

комендации, а законы. Подобно законам естественных наук, они как будто коренились в самой «природе вещей»; красота мыслилась не иначе как красота, в основе которой лежат определенные законы. Представление Буало о «*je ne sais quoi*», о том, что независимо от всех литературных правил составляет таинственную прелесть художественного произведения, не играло никакой роли в художественном сознании русского классицизма. То же самое относится к принципу «*plaire*», который противопоставлялся догматизму правил: с точки зрения русского классицизма, поэзия должна была быть в первую очередь не приятной, а правильной.

Поэтика европейского классицизма требовала «естественной» простоты, ясности, чистоты, единства, приличия (*bienséance*), правдоподобия и гармонического соответствия стиля и темы (*decorum*)¹². Однако в России не всегда легко выявить конкретное содержание этих норм; кроме того, они признавались современниками не единогласно и в разной степени. Другое дело — жанровый принцип и аккуратное соблюдение жанровых границ: в этом пункте Тредиаковский, Ломоносов и Сумароков придерживались единого мнения, как бы они ни спорили друг с другом об иных предметах. В соответствии с европейскими образцами русский классицизм строился на поэтике жанров.

Для русских авторов и их читателей жанровая норма являлась основным литературным ориентиром. Вне рамок жанровой системы и независимо от жанровых правил не могло быть эстетического совершенства, не могло быть поэзии, достойной этого названия. Жанровые правила претендовали на абсолютную значимость, которая русскими авторами принималась безоговорочно и не оспаривалась. Заглавия отдельных произведений часто ограничивались указанием на жанр; собрания сочинений строились по жанрам, а не по темам (которые часто задавались жанром) или по хронологии. Основным мерилом как создания, так и восприятия произведения являлась не творческая индивидуальность автора, а надличностный жанровый канон и литературные правила. Таким образом произведение создавалось и воспринималось в первую очередь не как сочинение определенного автора, но как образчик определенного жанра. Поэтому произведения отдельных авторов не всегда легко выделить.

В свою очередь отдельные жанры были составными частями общей жанровой системы. Существовали жанры высокого, среднего и низкого стилей. Это разграничение соответствовало принципу социальной иерархии. Произведения высоких жанров говорили о Боге или о властителях и героях. В низких жанрах царила бытовая тематика, героями таких произведений не могли быть представители элиты, что неизбежно ассоциировалось с представлениями о порочном или комическом. В этом пункте социальная детерминированность классицизма сказывается особенно четко. Средние жанры

¹² См.: *Bray R. La Formation de la doctrine classique en France. Paris, 1966.*

разделяли идеальный характер высоких жанров, однако были посвящены не государственным предметам, а частной жизни, в том числе любви.

В рамках благоустроенного космоса классицистической жанровой системы уместается удивительное разнообразие тем, форм и функций. Духовная ода и поэтическое переложение псалмов находятся на вершине жанровой иерархии. На противоположном полюсе находим обценный бурлеск à la Иван Барков. Между полюсами возвышенного и крайне вульгарного обретают свое место жанры эпической, драматической и лирической поэзии: героический эпос, торжественная ода, трагедия, жанры любовной поэзии — элегия, песня и пасторальная поэзия, которая, в свою очередь, предстает в трех пасторальных поджанрах (эклога, любовная идиллия и панегирическая идиллия); кроме того, здесь располагается стихотворная сатира, басня, комедия, а также ирои-комический эпос, основная разновидность бурлеска (существуют и бурлескные трагедии, элегии и т. д.). Культивировались также жанры определенной поэтической формы — сонет, баллада, рондо и т. д.¹³

В духовной оде и в переложениях псалмов выражается религиозное чувство; торжественная ода служит культу монарха. Другие жанры критикуют человеческие слабости («пороки») или социальное неустройство; они учат, трогают или смешат читателя. Однако это разнообразие не было безграничным: «литературными» считались только стихотворные жанры. Исключение составляли прозаическая комедия, проповедь и торжественное слово. Повествовательная проза не входила в число законных жанров; то же касалось и романа, который уже давно начал свое триумфальное шествие на Западе. О романе русские авторы говорили с презрением, допуская лишь несколько исключений; только в последней трети века намечаются некоторые сдвиги. Что же касается восходящей к XVII веку традиции переводных любовно-авантюрных романов, в эпоху классицизма они относились к рукописному литературному подполью, что, впрочем, не мешало их популярности у широкого читателя.

ВНЕШНИЕ УСЛОВИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ТВОРЧЕСТВА

Петербургский Кадетский корпус; Московский университет

Для истории русского классицизма большое значение имело основание в 1731 году петербургского Сухопутного шляхетного кадетского корпуса¹⁴. Благодаря этому учебному заведению, которое было учреждено по образцу немецких

¹³ См.: *Lauer R. Gedichtform zwischen Schema und Verfall. Sonett, Rondeau, Madrigal, Ballade, Stanze und Triolett in der russischen Literatur des 18. Jahrhunderts. München, 1975.*

¹⁴ Корпус открылся в следующем — 1732 — году, см.: *Лузанов П. Сухопутный шляхетный кадетский корпус (ныне 1-й кадетский корпус) при графе Минихе (с 1732 по 1741). СПб., 1907.*

рыцарских академий, молодым дворянам уже не приходилось учиться вместе с разночинцами, как это было принято в петровское время. Кроме того, они больше не нуждались в дорогих и часто невежественных гувернерах; отпадала необходимость получать образование в Европе. Изменились и цели обучения: установка петровского образования на то, чтобы подготовить полезного для государства специалиста теперь уступила место стремлению создать светского человека. Помимо геометрии, географии, истории и пр., воспитанники Кадетского корпуса обучались французскому, немецкому и итальянскому языкам; преподавалась и латынь, однако «педантические» знания этого рода не пользовались популярностью среди молодых дворян. Кроме того, в Кадетском корпусе преподавали декламацию, танцы, конную езду и фехтование.

Тот идеал образования, на который ориентировался Кадетский корпус, сначала следовал немецкому, потом, с 1740-х гг., французскому образцу. В учебной программе не было места ни для античности, ни для национальной традиции церковнославянской словесности: такая антикварная ученость не входила в амплуа русского дворянина. О преподавании литературы в Кадетском корпусе ничего не известно; существование «литературного общества» среди кадетов следует считать легендой. Однако кадеты писали панегирические стихотворения, адресованные императрице, и занимались театром, причем в 1730-е годы преобладающей все еще оставалась школьная драма, пока вкусы не сместились к трагедии французского классицизма.

Учреждение Кадетского корпуса благотворно повлияло на литературную жизнь; из него вышел целый ряд русских поэтов, прежде всего Сумароков. Не меньшим значением для литературной жизни обладало открытие Московского университета и двух гимназий при нем, одной для дворян, другой для разночинцев; девушкам пришлось ждать еще несколько лет, пока в 1760-е годы не было открыто учебное заведение и для них.

Журналы; узкий круг читателей

В середине века институциональные условия литературной жизни в России оставались неудовлетворительными во многих отношениях. О том, насколько плохо обстояло дело с возможностями печататься, свидетельствует пример Кантемира. Многие произведения и в дальнейшем распространялись только в рукописном виде. В 1750-е годы ситуация улучшилась, однако авторам часто приходилось оплачивать печатание своих произведений из собственного кармана. Литературная критика находилась в зародышевом состоянии и нередко сводилась к личной брани. Литературные журналы¹⁵, в которых можно было

¹⁵ См.: Берков П. Н. История русской журналистики XVIII века. М., 1952; Занодов А. В. Русская журналистика XVIII века. М., 1964.

публиковать произведения небольшого объема, возникли только в середине 1750-х гг., причем бросается в глаза их недолговечность. Издаваемые Петербургской академией «Ежемесячные сочинения к пользе и увеселению служащих» были основаны в 1755 году и просуществовали до 1764 года. Однако в них преобладали научно-популярные материалы; поэзия встречается здесь не так уж часто. Первым журналом чисто литературного характера стала «Трудолюбивая пчела» (1759) Сумарокова; она продержалась всего год, что объясняется противодействием Ломоносова, не благоволившего своему сопернику. Большим успехом пользовалось «Полезное увеселение», издававшееся при Московском университете учеником Сумарокова Херасковым — журнал выходил в течение двух с половиной лет (1760–1762).

Основная трудность заключалась в том, что в середине XVIII века не было достаточного спроса на такие вещи. Даже в 20-е годы XIX века лишь 5% населения были грамотными, и в этой группе только незначительная часть привыкла читать¹⁶. В России XVIII века читалась преимущественно религиозная литература. Что же касается немногочисленной группы образованных на западный манер читателей обеих столиц, то они часто предпочитали французские книги. Произведения русских авторов читались немногими — в середине 1750-х гг. их число едва ли превышало несколько сотен. В 1740-е годы тираж од Ломоносова, которые в первом издании выходили отдельными брошюрами, сводился к 200–300 экземплярам. Эта ситуация со временем улучшилась; в 1760-е годы ломоносовские оды достигли максимального тиража 1225 экземпляров. Что же касается трагедий Сумарокова, первые издания которых также выходили отдельно, в 1740–1770-е годы они печатались тиражом 1200 экземпляров¹⁷; однако это еще ничего не говорит о реальном спросе (продавались они туго¹⁸).

Социальный статус автора

В таких условиях еще долго не мог возникнуть тип профессионального автора в новом значении этого термина, т. е. автора, который делает литературу основным источником существования¹⁹; книжный рынок начал разви-

¹⁶ См.: *Рейтблат А. И.* «Дайте нам пищу в отечественной литературе, и мы откажемся от иностранной» (Формирование читательской аудитории). В: *Рейтблат А. И.* Как Пушкин вышел в гении. М., 2001. С. 14–35, здесь с. 14. См. также: *Marker, Publishing, Printing*, p. 41 ff.

¹⁷ См.: Сводный каталог русской книги гражданской печати XVIII века (1725–1800). Т. I–V (и один дополнительный том). М., 1963–1975, здесь т. II, с. 162 и сл. (Ломоносов), и т. III, с. 181 и сл. (Сумароков).

¹⁸ См.: *Marker, Publishing, Printing*, p. 260.

¹⁹ См.: *Гриц Т., Тренин В., Никитин М.* Словесность и коммерция. Книжная лавка А. Ф. Смирдина [1929]. М., 2001; *Meunieux A.* La Littérature et le métier d'écrivain

ваться только в последние десятилетия XVIII века. Об авторских правах нечего было и думать²⁰. Литература как импортированный недавно из Европы институт общественной жизни в середине века пребывала в начальной фазе своего развития. Социальная роль автора была неопределенной, его деятельность не обладала престижем²¹: в русском обществе XVIII века, говоря языком ученого XIX века, «писатель должен был *завоевать* право гражданства своему званию — труд не легкий, требовавший борьбы и многих усилий. Не вдруг могли согласиться дать новому званию место, если оно не предъявляло своих родословных или чиновных прав [...], если его нельзя было вместить в общую иерархию чинов и званий»²².

В такой ситуации могло случиться, что Третьяковский, который состоял при императрице Анне Иоанновне кем-то вроде придворного поэта, был в феврале 1740 года собственноручно побит вельможей А. П. Волынским (1689–1740); когда он пожаловался на такое обращение, Волынский избил его снова. Однако при этом следует учесть, что в первой половине XVIII века физическое насилие было не столь уж исключительным явлением даже в придворной среде: сам Волынский за взяточничество познакомился в начале 1720-х годов с дубинкой Петра I²³.

Сумароков в течение своей жизни был несколько раз оскорблен вельможами, например графом И. Г. Чернышевым, который в мае 1758 года публично назвал его «вором». Однако трудно сказать, в какой мере такие случаи типичны. Тем не менее, разница с Западной Европой очевидна. Правда, в 1726 году нечто похожее на историю с Третьяковским произошло с Вольтером, в то время уже известным писателем — он был побит слугами шеваляе де Роана. Однако во второй половине века подобное представить себе уже трудно: во Франции, Англии и Германии такие авторы как Вольтер, Поуп или Клопшток были окружены ореолом всеобщего восхищения; литература здесь пользовалась самым высоким уважением; молодые люди мечтали о том, что-

en Russie avant Pouchkine. Paris, 1966; *Занатов В. А.* Проблема литературного сервизма и дилетантизма и поэтическая позиция Г. Р. Державина. В: XVIII век. Сб. 16. Л. 1989. С. 56–75; *Serman I. Z.* [Серман И. З.] Le statut de l'écrivain au XVIII^e siècle. In: Histoire de la littérature russe. Des Origines aux Lumières. Ed.: E. G. Etkind. Paris, 1992. P. 681–689; *Marker G.* The Creation of Journals and the Profession of Letters in the Eighteenth Century. In: Literary Journals in Imperial Russia. Ed.: D. A. Martinsen. Cambridge, 1997. P. 11–33.

²⁰ См.: *Levitt M. C.* The Illegal Staging of Sumarokov's «Sinav i Truvor» in 1770 and the Problem of Authorial Status in Eighteenth-Century Russia // The Slavic and East European Journal. 1999. Vol. 43. P. 299–323.

²¹ См.: *Степанов В. П.* К вопросу о репутации литературы в середине XVIII в. В: XVIII век. Сб. 14. Л., 1983. С. 105–120; *Jones, The Image of the Eighteenth-Century Russian Author.*

²² *Стоюнин В. Я.* Александр Петрович Сумароков. СПб., 1856. С. 15.

²³ См.: *Анисимов Е. В.* Волынский Артемий Петрович. В: Три века Санкт-Петербурга. Т. I: Осмнадцатое столетие. Кн. 1. СПб., 2001. С. 198.

бы стать литераторами и добиться громкой славы (с этим связано возникновение в Европе писательского «пролетариата»²⁴).

В России XVIII века мало кто предавался подобным мечтаниям; в этом отношении молодой Карамзин представляет редкое исключение (см. ниже). Социальное положение автора определялось здесь не литературными достижениями, а местом в петровской табели о рангах, где деятельность писателя не предусматривалась. Любопытное свидетельство такой установки находим в литературных словарях эпохи, например в «Пантеоне российских авторов» (1802) Карамзина: Ломоносов представлен здесь в первую очередь не как «русский Пиндар (или Малерб)», но как чиновник: «Ломоносов, Михайло Васильевич. Статский советник. Санкт-Петербургской Академии наук профессор» и т. д. То же самое читаем о Сумарокове: «Сумароков, Александр Петрович. Действительный статский советник и св. Анны кавалер»²⁵. Еще в 1827 году публицист и историк русской литературы Н. И. Греч (1787–1867) в своем некрологе «О жизни и сочинениях Карамзина» мало говорит о литературном творчестве Карамзина, считая более значительными следующие биографические факты:

В 1803 году пожалован в императорские историографы; в следующем году награжден чином надворного советника, в 1810 получил орден Св. Владимира 3 степени. В 1812 пожалован в Коллежские советники, а в 1816, по поднесении им государю императору Александру Павловичу первых восьми томов Истории Государства Российского, награжден чином статского советника и орденом Св. Анны I класса. В 1824 году пожалован чином действительного статского советника.²⁶

В этой связи заслуживает внимания и высказывание графа Н. И. Панина (1718–1783), воспитателя будущего царя Павла I. Панин говорил своему питомцу, что «уметь стихи делать и знать правила Поэзии похвально», однако подчеркнул при этом, что «конечно» не следует превращать поэзию в «профессию»²⁷. Соответственно, многие русские писатели XVIII века чуж-

²⁴ См.: *Darnton R. The Literary Underground of the Old Regime. Cambridge/Mass.: London, 1982.*

²⁵ *Карамзин Н. М. Сочинения в двух томах. Состав., вступ. статья и комм. Г. П. Макогоненко. Т. II. Л., 1984. С. 110–114, здесь с. 110, 111.*

²⁶ См.: *Карамзин: pro et contra. Личность и творчество Н. М. Карамзина в оценке русских писателей, критиков, исследователей. Антология. СПб., 2006. С. 468–473, здесь с. 469.*

²⁷ *Порошин С. Записки, служащие к истории государя Павла Петровича. СПб., 1844. С. 453. См.: Западов, Проблема литературного сервизма и дилетантизма и поэтическая позиция Г. Р. Державина, с. 66–67. Автор приводит аналогичное место из переведенной с французского языка книги: *Бельгард Ж. Б. М. де [Bellegarde J. V.**

дались звания «ремесленного» или «учрежденного» автора²⁸: это было несовместимо со статусом русского дворянина. Современные русские авторы в подавляющем большинстве были дворянскими дилетантами, занимавшимися литературой только в свободное от службы время; как дипломат и *homme de lettres*, Кантемир является характерным представителем этого писательского типа. Даже в XIX веке литература еще долго «одета в гвардейские мундиры и дипломатические фраки»²⁹.

Двор как литературный ориентир; меценатство; цензура

В середине XVIII столетия императорский двор являлся основным адресатом авторов³⁰. Императрица Елизавета Петровна была гораздо хуже образованна, чем ее преемница Екатерина, однако она с удовольствием принимала панегирические стихотворения и любила театр. Подражая западным аристократам, некоторые из ее вельмож покровительствовали русским поэтам, которые, в свою очередь, восхваляли их в качестве «меценатов». Среди этих высокопоставленных любителей литературы следует назвать в первую очередь И. И. Шувалова (1727–1797)³¹, не только фаворита императрицы, но и основателя Московского университета. Такие люди выступали посредниками между писателями и тронем, что было связано для писателей с материальными или служебными выгодами.

В отличие от Петра I, императрицы Анна Иоанновна (прав. 1730–1740) и Елизавета Петровна (прав. 1741–1761) не думали о том, чтобы систематически регламентировать интеллектуальную жизнь; централизованное и специализированное цензурное ведомство в это время еще не существовало; как мы увидим далее, такое учреждение появилось в России только к концу века. Цензурные функции выполнялись Петербургской академией для светской, Св. Синодом — для духовной словесности³². Не было четких критериев, и со-

М. de] Совершенное воспитание детей [...]. Пер. С. Волчкова. СПб., 1747. С. 91; *Основат* К. Сумароков — литератор в социальном контексте 1740 — начала 1760-х гг. В: *Eighteenth-Century Russia: Society, Culture, Economy*. Ed.: R. Bartlett, G. Lehmann-Carli. Berlin, 2007. P. 35–51.

²⁸ Подробнее см.: *Западов В. А.* Проблема литературного сервизма и дилетантизма и поэтическая позиция Г. Р. Державина, с. 68 и сл.; *Клейн И.* [Klein J.] Поэт-самохвал. «Памятник» Державина и статус поэта в русской культуре XVIII века. В: *Клейн*, Пути культурного импорта, с. 498–520, здесь с. 511 и сл.

²⁹ *Лотман Ю. М.* Сотворение Карамзина. М., 1987. С. 15.

³⁰ См.: *Гуковский Г. А.* Очерки по истории русской литературы XVIII века. Дворянская фронда в литературе 1750-х — начала 1760-х годов. М.; Л., 1936. С. 13–14; *Основат*, Сумароков-литератор в социальном контексте 1740 — начала 1760-х гг.

³¹ О личности Шувалова см.: *Анисимов Е.* Елизавета Петровна. М., 1999. С. 217–230.

³² См.: *Скабичевский А. М.* Очерки истории русской цензуры (1700–1863 г.). СПб., 1892; *Энгельгардт Н.* Очерки истории русской цензуры в связи с развитием печати

ответствующие решения принимались *ad hoc*. Впрочем, учитывая незначительный объем литературной продукции в эти годы, мало что можно было подвергать цензуре, тем более, что авторам не приходило в голову противопоставлять себя власти или высказываться в свободолобивом духе. Ситуация изменилась только в последние десятилетия века.

Поэтическое состязание; авторское самолюбие

При всей зависимости от императорского двора, во второй трети XVIII века литератор перестал быть лишь инструментом государственной политики, как в петровскую эпоху³³. Подобно Кантемиру в далеком Лондоне или Париже, теперь литератор мог самоутверждаться своим творчеством и в России. Авторы демонстрировали свое литературное мастерство в постоянном соревновании друг с другом. Эта конкуренция нашла формальное выражение в поэтическом состязании, устроенном Тредиаковским, Ломоносовым и Сумароковым в 1743 году³⁴ (в это время отношения трех писателей еще были коллегиальными); покровителем этого предприятия выступал высокопоставленный любитель поэзии, генеральный прокурор Правительствующего Сената князь Н. Ю. Трубецкой (1699–1767). Участники состязания поставили себе задачей перевод с церковнославянского языка на русский 143 псалма. Это был литературный эксперимент: на практике нужно было решить вопрос о стилистической выразительности ямба и хорей. Однако самое главное заключалось в том, чей перевод был наиболее удачным, кто из трех участников соревнования являлся «лучшим поэтом», причем критерием сравнения служил свойственный классицистической эстетике идеал абсолютного совершенства.

Сопоставительный анализ трех переводов проливает свет на стилистическое своеобразие участвовавших в поединке поэтов³⁵. Бросается в глаза

(1703–1903). СПб., 1904; *Papmehl K. A. Freedom of Expression in Eighteenth-Century Russia*. The Hague, 1971; *Западов В. А.* Краткий очерк истории русской цензуры 60–90-х годов XVIII века. В: *Русская литература и общественно-политическая борьба XVII–XIX веков*. Л., 1971. С. 94–135; *Marker, Publishing, Printing*, p. 212–236 («Цензура»).

³³ См.: *Панченко А. М.* О смене писательского типа в петровскую эпоху. В: XVIII век. Сб. 9. Л., 1974. С. 112–128.

³⁴ Три оды парафрастическая псалма 143 сочиненная чрез трех стихотворцов из которых каждой одну сложил особливо. СПб., 1744. См.: *Шишкин А. Б.* Поэтическое состязание Тредиаковского, Ломоносова и Сумарокова. В: XVIII век. Сб. 14. Л., 1983. С. 232–246; *Стенник Ю. В.* К вопросу о поэтическом состязании 1743 года // *Русская литература*. 1984. № 4. С. 100–104.

³⁵ См.: *Jensen K., Meller P.* Paraphrase and Style. A Stylistic Analysis of Trediakovskij's, Lomonosov's and Sumarokov's Paraphrases of the 143 Psalm // *Scandoslavica*. 1970. Vol. 16. P. 57–73; *Воронцова Т. А.* Переложения псалмов в поэзии XVIII века. В: *Формирование норм русского литературного языка XVIII века*. Сборник статей. Ижевск,

мирная атмосфера, в которой проходило это соревнование. В последующие годы в этом отношении заметен сдвиг в худшую сторону³⁶. Та спокойная самоуверенность, которая была характерна для Кантемира, превратилась у Третьяковского, Ломоносова, Сумарокова и других авторов в безмерную потребность в самоутверждении. Поэты бранили друг друга «пьяницей», «свиньей» или «крокодиллом»; донос также служил оружием в этих конфликтах. Однако такое поведение характерно только для классицистов первого поколения; у младших авторов уже заметно стремление дистанцироваться от дурного примера старших и придерживаться в литературном быту более пристойного тона.

1994. С. 33–39, здесь с. 34 и сл.

³⁶ См.: *Серман И. З.* Из литературной полемики 1753 года // Русская литература. 1964. № 1. С. 99–104; *Гринберг М. С., Успенский Б. А.* Литературная война Третьяковского и Сумарокова в 1740-е — начале 1750-х годов. М., 2001; *Jones W. G.* Familiar Solidarity and Squabbling: Russia's Eighteenth-Century Writers. In: *Russian Writers on Russian Writers*. Ed.: F. Wigzell. Oxford; Providence/RI, 1994. P. 1–14. Тексты см. в: *Поэты XVIII века*. Т. II. Л., 1972, с. 371–444.

ГЛАВА 8

ТРЕДИАКОВСКИЙ

«ДУРАК РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ»

Василий Кириллович Тредиаковский (1703–1768) был своеобразным до эксцентричности человеком, который любил поражать современников оригинальными идеями и настаивать на своем. В 1730-е годы он был ведущим русским писателем. Однако его молодые соперники, сначала Ломоносов, а затем и Сумароков, не позволили ему сохранить это положение. К концу 1740-х гг. конфликты обострились до состояния «литературной войны»¹, в которой противники Тредиаковского одержали полную победу. Им удалось подорвать его репутацию до такой степени, что современники и потомки привыкли видеть в нем скверного поэта, ученого педанта и вообще смешную фигуру, «дурака русской литературы»². Это положение дел изменилось лишь в начале XX века, когда русские авангардисты обнаружили в Тредиаковском своего человека, смелого борца против эстетических конвенций. Историки русской литературы окончательно реабилитировали Тредиаковского. В наши дни нет сомнений в том, что в истории русской культуры он занимает почетное место.

БИОГРАФИЯ

Жизнь Тредиаковского была богата перипетиями и неясностями³. Сын и внук православных священников, он в родной Астрахани посещал латинскую школу, которую содержали итальянские

¹ См.: *Гринберг, Успенский*, Литературная война Тредиаковского и Сумарокова.

² См.: *Reyftan I. Vasilii Trediakovsky. The Fool of the «New» Russian Literature.* Stanford/CA, 1990.

³ Биографию Тредиаковского см. в основной работе: *Пекарский П.* Тредиаковский, Василий Кирилович [!]. В: *Пекарский П.* История Императорской академии наук в Петербурге. Т. II. Лейпциг, 1977 (репринт изд. СПб., 1873). С. 1–232; см. также: *Кузнецов В. А.* Тредиаковский Василий Кириллович. В: Три Века Санкт-Петербурга, т. I, кн. 2, с. 409–416. Социологическая точка зрения представлена в: *Живов В. М.* Первые русские литературные биографии как социальное явление: Тредиаковский,

монахи-капуцины. Отец Тредиаковского, без разрешения которого сын не мог бы посещать католическую школу, явно ставил просвещение выше конфессиональных различий (вспомним Стефана Яворского и Феофана Прокоповича, которые в поисках хорошего образования даже перешли в другую веру). В двадцатилетнем возрасте Тредиаковский бросил родителей и молодую жену и отправился в Москву, где поступил в Духовную академию. Курса, однако, Тредиаковский не кончил; в бумагах Академии он числился в качестве беглого студента. Затем несколько лет он провел в Европе — в Гааге, Париже и Гамбурге (1726–1730); конкретные обстоятельства этой поездки не ясны⁴. В Париже Тредиаковский слушал лекции в Сорбонне и в Collège de France. Вернувшись на родину, он получил место переводчика в Петербургской академии, где в его обязанности помимо прочего входило «вычищать язык русской пишучи как стихами, так и не стихами»⁵.

В 1735 году Тредиаковский вместе с молодыми коллегами-переводчиками основал «Российское собрание». Подобно Французской академии, по образцу которой и было создано это ученое общество, Российское собрание ставило своей задачей заботу о развитии литературного языка. В 1745 году Тредиаковский был назначен академическим профессором «как латинския, так и российския элоквенции». Однако это повышение в должности произошло по инициативе Св. Синода и против воли академиков. Таким образом, служебное положение Тредиаковского оказалось скомпрометированным. В 1752 году он еще сумел опубликовать двухтомное собрание своих сочинений (императрица пожаловала Тредиаковскому 300 рублей для финансирования этой затеи). Однако это не помешало дальнейшему ухудшению его положения. Дело дошло до того, что в 1759 году Тредиаковский не видел другого выхода, как подать в отставку и покинуть Академию. Последние годы жизни он проводил в нищете и социальной изоляции.

Тредиаковский оставил после себя огромное творческое наследие⁶.

Ломоносов, Сумароков. В: *Живов*, Разыскания, с. 557–637, здесь с. 564–585. Собрание сочинений см. в: *Тредиаковский*, Сочинения, т. I–III; см. также: *Тредиаковский В. К.* Избранные произведения. Вступ. статья и подгот. текста Л. И. Тимофеева. Примеч. Я. М. Строчкова. М.: Л., 1963; *Тредиаковский В. К.* Лирика, «Тилемахида» и другие сочинения. Астрахань, 2007. Библиографию см. в: *Стрижев А. Н.* Василий Кириллович Тредиаковский (К 300-летию ученого поэта). Указатель литературы. М., 2003; *Николаев С. И.* Тредиаковский в исследованиях последних десятилетий. В: В. К. Тредиаковский: к 300-летию со дня рождения. Под ред. А. Н. Стрижева. СПб., 2004. С. 172–179.

⁴ См.: *Успенский Б. А., Шишкин А. Б.* Тредиаковский и Янсенисты // Символ. 1990. № 23. С. 105–261.

⁵ Цит. по: *Пекарский*, История Императорской академии наук, т. II, с. 43.

⁶ Характеристику Тредиаковского-писателя см. в: *Пумпянский Л. В.* Тредиаковский. В: История русской литературы, т. III, ч. 1, с. 215–263; *Chichkine A.* [Шишкин А.] Vasili Trédiakovski. In: Histoire de la littérature russe, p. 373–385. См. также классическую работу: *Пумпянский Л. В.* Тредиаковский и немецкая шко-

Однако не все его произведения были напечатаны при его жизни, кое-что оказалось утраченным. Подобно Кантемиру, Тредиаковский посвятил свою жизнь петровскому делу просвещения; львиная доля его произведений состоит из переводов⁷. Среди них находится перевод тридцатитомного труда Шарля Роллена и его ученика Жана-Батиста-Луи Кревье о древней истории. Снабженный многочисленными примечаниями наподобие «Разговоров» Кантемира, этот перевод в течение нескольких десятилетий оставался главным источником русских читателей о древней истории.

Как переводчик, Тредиаковский проявлял особенный интерес к жанру государственного романа. Этот популярный в XVII–XVIII веках тип романа был пронизан политическим морализмом, что спасало его от общего презрения к романному жанру. В 1751 году Тредиаковский опубликовал перевод написанного по-латыни двухтомного романа Джона Баркляя «Argenis» (Аргенида, опубл. 1621), а в 1766 году перевод романа «Les aventures de Télémaque, fils d'Ulysse» Франсуа де Салиньяк де ла Мот-Фенелона (Приключения Телемака, сына Улисса, опубл. 1699). Этот последний перевод выполнен не прозой, а стихами и озаглавлен «Телемахида». О нем еще пойдет речь, как и о «Езде в остров любви», переводе любовно-аллегорического романа галантного abbé Поля Тальмана «Voyage de l'isle d'amour» (опубл. 1663).

Тредиаковский выступал также в роли ученого филолога, автора ряда трактатов о языке и поэзии. Лингвистические концепции, которых он придерживался в разные периоды своей жизни⁸, были влиятельны и все еще играли важную роль в спорах «архаистов» и «новаторов» о языке в конце XVIII — начале XIX вв. «Новый и краткий способ к сложению российских стихов» (опубл. 1735) Тредиаковского содержит теорию новой версификации; кроме того, впервые в истории русской литературы мы находим здесь программу жанровой системы, выстроенной по европейскому образцу. Уже знакомые нам переводы Тредиаковского «De arte poetica» Горация и «Art poétique» Буало также служили теоретическому обоснованию новой русской литературы.

Тредиаковский сочинил для «Нового и краткого способа» целый ряд стихотворений. В этих произведениях, как и в трактате в целом, автор видит себя в роли основоположника и изобретателя, что было характерно для

ла разума. В: Западный сборник. Под ред. В. М. Жирмунского. Т. I. М.; Л., 1937. С. 157–186; Серман И. З. Тредиаковский и просветительство (1730-е годы). В: XVIII век. Сб. 5. М.; Л., 1962. С. 205–222; Гуковский Г. А. Тредиаковский как теоретик литературы. В: XVIII век. Сб. 6. М.; Л., 1964. С. 43–72.

⁷ См.: Дерюгин А. А. Тредиаковский-переводчик. Саратов, 1985.

⁸ См.: Алексеев А. А. Эволюция языковой теории и языковая практика Тредиаковского. В: Литературный язык XVIII века, с. 86–128; Успенский, Из истории русского литературного языка.

первого поколения русских классицистов; в другом месте Тредиаковский с гордостью провозглашает, что его ода «На взятие Гданска [!]» 1734 года, в которой он подражает знаменитой оде Буало на взятие Намюра, является «первой» одой «на нашем языке»⁹.

Помимо од, Тредиаковский писал любовные песни, элегии, эпистолы, басни, эпиграммы и сонеты. Из-под его пера вышло также несколько драм: комедия, написанная по образцу Теренция, и трагедия; две пьесы, созданные в студенческие годы, не сохранились. Религиозные произведения Тредиаковского занимают особое место в его творчестве: стихотворный перевод церковнославянской псалтири и «физико-теологическая» поэма, озаглавленная изобретенным им словом «Феоптис», т. е. «богозрение»¹⁰. В этом объемистом дидактическом произведении существование Бога выводится из красоты созданного им мира, что соответствует физико-теологическому учению, распространенному в эпоху раннего Просвещения; к этому мы еще вернемся.

«ЕЗДА В ОСТРОВ ЛЮБВИ»

Когда в 1730 году Тредиаковский вернулся в Россию, он имел в своем багаже «Езду в остров любви»; этот труд был посвящен князю А. Б. Куракину (1697–1749), который покровительствовал Тредиаковскому во время пребывания в Париже¹¹.

Привыкший к грубоватым прелестям любовно-авантюрного романа, русский читатель теперь столкнулся с любовным произведением совершенно иного рода, произведением, пронизанным утонченным духом парижских салонов. Как переводчик, Тредиаковский обнаружил немало изобретательности в поисках русских эквивалентов галантного языка подлинника: «coquetterie» передается им как «глазлюбость», «amour-coquet» — как «купидон-глазун», «petits soins» — как «малые прислуги» и т. д.¹² В предисловии он большими буквами подчеркивает, что тема его перевода — «СЛАДКАЯ ЛЮБОВЬ»¹³. Это было провокацией, направленной

⁹ «Разсуждение о оде вообще», в: *Тредиаковский В.* Сочинения и переводы. Т. II. СПб., 1752. С. 30–34, здесь с. 34.

¹⁰ См. полезную работу: *Breitschuh W.* Die Feoptija V. K. Trediakovskijs. Ein physiko-theologisches Lehrgedicht im Rußland des 18. Jahrhunderts. München, 1979. S. 19. См. также: *Серман И. З.* Неизданная философская поэма В. Тредиаковского // *Русская литература.* 1961. № 4. С. 160–168.

¹¹ Литературоведческий анализ перевода см. в: *Karlinsky S.* Tallemant and the Beginning of the Novel in Russia // *Comparative Literature.* 1963. Vol. 15. S. 226–233; *Серман,* *Русский классицизм,* с. 104–113.

¹² См.: *Karlinsky,* *Tallemant and the Beginning of the Novel in Russia,* p. 229.

¹³ *Тредиаковский,* *Сочинения,* т. III, с. 647–651, здесь с. 649.

против приверженцев допетровской культуры и благочестивого презрения к земной любви. В свою очередь староверы называли Тредиаковского «первым развратителем российской молодежи»¹⁴, что однако не помешало успеху «Езды» при дворе.

Можно предположить, что перевод Тредиаковского имел известное воспитательное значение¹⁵. Роман состоит из целого ряда разнообразных любовных ситуаций, которые могли служить «русской молодежи» в качестве поведенческих образцов. Таким образом, русские читатели, еще неопытные в галантном обхождении с прекрасным полом, могли видеть, как идеальный кавалер ухаживает за своей дамой. С этой точки зрения, перевод Тредиаковского выполняет в России такую же функцию, как современные руководства о правилах поведения, вроде «Юности честного зеркала». Вообще, «Езда» способствовала тому, что земная любовь утрачивала свою одиозность и со временем получила право гражданства в русской литературе. Однако для истории жанра роман прошел бесследно: в литературной системе русского классицизма повествовательной прозе не было места.

Тем больше бросается в глаза значение «Езды» для истории литературного языка¹⁶. В предисловии Тредиаковский демонстрирует свою приверженность языковой политике Петра, дистанцируясь от церковнославянского языка. С его точки зрения, церковнославянский язык, будучи языком духовной словесности, не годится для светских тем. Кроме того, ему кажется, что церковнославянский язык является малопонятным для современного читателя. Наконец, Тредиаковский апеллирует к своему личному вкусу, утверждая, что церковнославянский язык «ныне жесток моим ушам слышится»¹⁷. Перед нами эстетизирующая, рассчитанная на эпатаж установка парижского *bel esprit*. Далее Тредиаковский иронизирует над временем своего студенчества, когда он вместе с другими семинаристами прибегал к церковнославянскому языку даже в устном обиходе.

Тредиаковский следует французскому образцу в еще одном отношении. Языковая политика Петра в своем отказе от церковнославянского языка обладала в основном отрицательным характером — новый литературный язык предстал в качестве «нецерковнославянского». Тредиаковский сделал следующий шаг и выдвинул и положительный момент: он перевел книгу «несла-

¹⁴ Из написанного на французском языке письма Тредиаковского от 18 января 1731 года академическому секретарю Иоганну-Даниелю Шумахеру, в: Письма русских писателей XVIII века. Под ред. Г. П. Макогоненко. Л.: 1980. С. 45–46, здесь с. 45.

¹⁵ См.: Лотман Ю. М. «Езда в остров любви» Тредиаковского и функция переводной литературы в русской культуре первой половины XVIII века. В: Лотман Ю. М. Избранные статьи. Т. II. Таллин, 1992. С. 22–28.

¹⁶ См. ценную работу: Сорокин Ю. С. Стилистическая теория и речевая практика молодого Тредиаковского (Перевод романа П. Тальмана «Езда в остров любви»). В: Венок Тредиаковскому. Волгоград, 1976. С. 45–54.

¹⁷ Тредиаковский, Сочинения, т. III, с. 649.

венским языком [...], но почти самым простым Руским словом, то есть, каковым мы меж собой говорим»¹⁸.

Этой мыслью о примате разговорного языка Тредиаковский был обязан языковой теории французского классицизма, в частности «*Remarques sur la langue françoise*» Клода Вожеля (Замечания о французском языке, опубл. 1647)¹⁹. Трудность заключалась в том, что изящный разговорный язык, предполагаемый этой теорией, не существовал в России — в отличие от французского, употреблявшегося при дворе и в салонах, русский разговорный язык еще всецело зависел от бытовой практики и не подчинялся никакой стилевой норме. У Кантемира употребление разговорного языка соответствовало низкому стилю, обязательному для жанра стихотворной сатиры; с нежными чувствами, которыми наполнена «Езда в остров любви», дело обстояло иначе. Не удивительно поэтому, что Тредиаковский оговаривает свое намерение использовать «простой» русский язык словом «почти». В целом он следует не устному употреблению, а той традиции письменного языка, которая уже успела сформироваться в результате языковой реформы Петра. Подобно Кантемиру, Тредиаковский, однако, соблюдает в своем переводе классицистическую норму чистоты, избегая маккаронизмов предшествующих десятилетий.

Как видим, лингвистическая программа молодого Тредиаковского в основном носит декларативный характер: это лишь повторение французской теории, перенесенной на русскую почву без учета специфических условий русской языковой ситуации. Тем не менее, в последующие десятилетия эта программа оказала значительное влияние не только на теорию, но и на практику нового литературного языка, который действительно развивался на основе разговорного русского. Так начался тот процесс, который привел через многочисленные конфликты к языковой нормализации пушкинской эпохи.

РЕФОРМА СТИХА

Тредиаковский сыграл важную роль в истории русской лингвистической мысли. Его вклад в реформу русского стиха не менее значителен²⁰. Эта реформа представляет собой крупное событие в истории русской литературы. Она была начата в середине 1730-х гг., добилась полного успеха в течение нескольких лет и утратила свое монопольное положение в русской поэзии лишь 150 лет спустя, к концу XIX века. С точки

¹⁸ Там же.

¹⁹ См.: *Успенский*, Из истории русского литературного языка, с. 89 и сл.

²⁰ Из обширной литературы на эту тему см.: *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М., 1984. С. 33–40.

зрения современников, реформа стиха стала эпохальным рубежом между старой и новой литературой. Тот факт, что Кантемир еще прибегал к силлабическому стиху, пусть несколько измененному, был достаточным, чтобы литераторы следующего поколения исключили его из канона новой русской литературы. Затрудненный синтаксис Кантемира, противоречивший классицистическим требованиям простоты и естественности, утвердил их в этом мнении.

Реформа русского стиха обретает свою историческую аналогию в реформе немецкого стиха, проведенной Мартином Опицем (1597–1639) и его последователями столетием ранее, в первой половине XVII века²¹. В обоих случаях суть реформы заключалась в переходе от силлабики к силлаботонике, причем в Германии следовали голландскому, а в России — немецкому образцу²².

Кризис русской силлабики

Реформа русского стиха началась с середины 1730-х гг. с «Нового и краткого способа», где Тредиаковский исходит из радикальной критики силлабической системы. Как мы уже знаем, эта система была перенесена из Польши в Россию в XVII веке Симеоном Полоцким. С тех пор она в течение многих десятилетий использовалась в русской поэзии — силлабическими стихами писали сначала духовную, а потом и светскую поэзию; в своих любовных песнях молодой Тредиаковский также прибегает к силлабике. Свою точку зрения он изменил под влиянием немецкого стиха. Как сотруднику Петербургской академии, Тредиаковскому приходилось переводить на русский язык панегирические стихотворения, написанные академическими немцами в честь Анны Иоанновны; часть этих стихотворений он переводил стихами. Значение этой переводческой работы для реформы русской версификации заключается в том, что она заставляла Тредиаковского сравнивать обе стихотворные системы и понимать их специфику, причем сравнение с чужой системой помогло ему увидеть в новом свете свою собственную.

Силлабика опирается на принцип исчисления слогов; женская рифма обязательна. Силлаботоника следует иному принципу: не только длина

²¹ См.: *Wagenknecht Chr. Weckherlin und Opitz: Zur Metrik der deutschen Renaissancepoesie*. München, 1971.

²² Иная точка зрения, подчеркивающая русские истоки реформы, представлена в: Тимофеев Л. И. Очерки теории и истории русского стиха. М., 1958. С. 309–339 («Реформа Тредиаковского и Ломоносова»); Гончаров Б. П. О реформе русского стихосложения в XVIII веке (К проблеме ее национальных истоков) // Русская литература. 1975. № 18. С. 51–69.

строк подлежит версификационному упорядочению, но и расположение словесных ударений. Поэтому ритм силлаботоники в отличие от силлабики значительно более регулярен (и монотонен), являясь более отчетливо противопоставленным прозе. Это соответствовало классицистической любви к ритмической гладкости и четким разграничениям. Когда в более поздней статье Третьяковский говорит о предыстории своей реформы, он представляет случившееся как некое озарение. Определяющим фактором была насмешливая критика, направленная против его силлабических любовных песен. Эта критика, которая, по-видимому, опиралась на нормативность немецкой силлаботоники, привела Третьяковского к внезапному осознанию того, что его поэзия «не состоит стихами, исключая рифму, но точно странными некакими прозаическими строчками»²³.

Синтез старого и нового

Третьяковский критикует силлабику (и собственные стихотворения) как нельзя резче. Тем не менее, в «Новом и кратком способе» он не был готов безоговорочно перенять немецкую систему. С его точки зрения, новый русский стих должен представлять собой синтез старого и нового. Здесь сказывается новое понимание национальной традиции. В середине 1730-х гг. Третьяковский уже не был тем молодым радикалом и восторженным приверженцем западной культуры, каким пять лет назад он вернулся на родину. Национальная традиция, от которой тогда, в начале 1730-х гг., он так решительно отстранялся, теперь предстала в более выгодном свете. В этом заключается противоречивость его «Способа». Несмотря на беспощадную критику силлабической системы, Третьяковский переносит в свою новую систему тринадцатисложник из все той же силлабики, ссылаясь при этом на «употребление», «которое «от всех наших старых стихотворцев принято»²⁴. Вместе с тринадцатисложной строкой Третьяковский перенимает из старой системы и сплошную женскую рифму, отвергая при этом во имя национальной самобытности характерное для немецкой и французской поэзии чередование мужских и женских рифм. Национальное чувство также сказывается в его пристрастии к хорею, который он считает специфически «русской» стопой, в противоположность «немецкому» ямбу²⁵.

²³ «О древнем, среднем и новом стихотворении российском» (1755), в: *Третьяковский, Избранные произведения*, с. 425–450, здесь с. 441–442.

²⁴ Там же, с. 370.

²⁵ См.: *Бомштейн Г. И.* Третьяковский-филолог и фольклор. В: XVIII век. Сб. 5. М.: Л., 1962. С. 249–272, здесь с. 260, 261.

Ломоносовская радикализация стиховой реформы

Своим «Способом» и новым отношением к допетровской традиции Тредиаковский знаменует поворот в развитии русского национального самосознания. Несчастье Тредиаковского заключалось в том, что его мысли противоречили умственным навыкам современников, которые продолжали придерживаться принципов культурной революции и презирать старину. Представителем этой позиции оказался и молодой Ломоносов. Во время учебы в Германии (1736–1741) он прочитал «Способ» Тредиаковского, о чем свидетельствуют его пометы на полях книги²⁶. Прозаическое «Письмо о правилах российского стихотворства» (1739), которое он послал из Германии в Петербургскую академию, содержало его собственную концепцию; в качестве иллюстрирующего новые правила примера Ломоносов приложил свою знаменитую впоследствии оду на взятие Хотина.

Вклад Ломоносова в реформу русского стиха заключается в том, что он радикализировал ее в духе петровской идеологии. В соответствии со ставшей уже конвенциональной установкой на разрыв с национальной традицией, он без колебаний покончил с силлабическим прошлым и всецело перешел на немецкую систему. Подражая немецкому поэту Иоганну Христиану Гюнтеру (1695–1723) и его оде на мир с Турцией 1718 года, в своей оде на взятие Хотина Ломоносов использовал десятистрочную строфу и чередование мужских и женских рифм. Это соответствовало французской традиции классицистической торжественной оды, основанной Франсуа де Малербом (1555–1628), предшественником французской классической литературы. В последующие годы Ломоносов создал и другие оды этого типа — причем успех его был таков, что даже Тредиаковский почувствовал необходимость согласиться с точкой зрения Ломоносова и переработать свои собственные стихотворения в соответствии с его системой. В 1752 году вышла переработанная версия «Нового и краткого способа», где Тредиаковский учел ломоносовскую реформу и на теоретическом уровне. Однако он не упомянул при этом имени своего соперника: слава основателя нового русского стиха должна была принадлежать не Ломоносову, а ему, Тредиаковскому.

ДУХОВНАЯ ПОЭЗИЯ

Новое отношение Тредиаковского к национальной традиции, еще довольно противоречиво представленное в «Новом и кратком способе», стало очевидным с середины 1740-х гг. Хотя он продолжал придерживаться представления о русской основе нового литературного языка,

²⁶ См.: Берков П. Н. Ломоносов и литературная полемика его времени. 1750–1765. М.; Л., 1936. С. 54 и сл.

он изменил свое мнение о церковнославянском²⁷. В постоянной полемике с иными точками зрения и в противоположность убеждениям своей молодости, теперь Тредиаковский пытался реабилитировать церковнославянский язык: с его новой точки зрения, это не чужой, а свой язык, т. е. теперь Тредиаковский признавал его составной частью нового литературного языка. Одновременно изменились его представления о задачах писателя. Отвергнув галантные увлечения юных лет, он проявил пристрастие к серьезной литературе: отныне Тредиаковский стремился не развлекать читателя, а поучать и апеллировать к его чувству возвышенного. Со свойственной ему последовательностью он скупил оставшиеся экземпляры «Езды в остров любви» и сжег их.

Зрелый Тредиаковский простился также со своим прежним свободомыслием и стал ближе к церкви, в результате чего он был пожалован академическим профессором при посредничестве Св. Синода (его противники Ломоносов и Сумароков искали своих покровителей не в церкви, а при дворе). Этот умственный поворот сказался и на писательской практике: в начале 1750-х гг. Тредиаковский написал «Феоптию» и создал поэтический перевод Псалтири²⁸.

В XVIII веке жанр поэтического переложения псалмов пользовался большой популярностью не только в европейской, но и в русской литературе — чуть ли не все русские поэты XVIII века культивировали его. Переложения псалмов писались сотнями; некоторые псалмы существовали более чем в тридцати вариантах. В России этот жанр был основан Симеоном Полоцким, который переводил Псалтирь силлабическими стихами. Его собрание псалмов было опубликовано в 1680 году и получило широкое распространение. Однако с точки зрения новой русской литературы, перевод Симеона должен был казаться устаревшим как в версификационном, так и в языковом отношении. Именно поэтому, когда Тредиаковский, в свою очередь, начал переводить псалмы, он следовал не Симеону, которого резко критикует в своем предисловии, а французскому поэту Жану-Батисту Руссо (1669 или 1670–1741), чьи переложения псалмов считались образцовыми.

По замыслу Тредиаковского Псалтирь должна была предстать с «новой красотой и сладостью»²⁹. Нужно было обновить восприятие давно

²⁷ См.: Успенский, Тредиаковский и история русского литературного языка, с. 42–43; Алексеев А. А. Эволюция языковой теории и языковая практика Тредиаковского.

²⁸ См.: Левицкий А. [Levitsky A.] Литературное значение Псалтири Тредиаковского. В: *Trediakovskij V. K. Psalter 1753. Erstausgabe*. Hrsg.: R. Olesch, H. Rothe. Paderborn; München; Wien; Zürich, 1989. S. XI–LXXVIII; Живов В. М. К предыстории одного переложения псалма в русской литературе XVIII века. В: Живов, Разыскания, с. 532–555; Воронцова, Переложения псалмов в поэзии XVIII века; Луцевич Л. Ф. Псалтырь в русской поэзии. СПб., 2002. С. 281–317.

²⁹ *Trediakovskij, Psalter 1753, S. 3–8* («Предуведомление»), здесь S. 6.

известных текстов и усилить их назидательное воздействие. Одновременно в переводах Тредиаковского сказывается ученый филолог. Считая, что церковнославянская Псалтирь слишком сильно отклоняется от древнееврейского оригинала, Тредиаковский обратился к греческому, латинскому и французскому переводам, чтобы приблизить свою версию к оригинальному тексту.

В своей псалмической поэзии Тредиаковский использовал как ямб, так и хорей. Наряду с женскими и мужскими рифмами, встречаются дактилические; особенным разнообразием отличается строфика. В соответствии с лингвистическими идеями зрелого Тредиаковского, язык переложения содержит значительную примесь церковнославянского; синтаксис затруднен всевозможными инверсиями. Таким образом, Тредиаковский добился нужной для этого сакрального жанра высоты стиля. Однако он метил еще выше. В его глазах псалмопевец является сосудом божественного вдохновения. Экстатически выходя за пределы человеческого разума, он охвачен благочестивым исступлением. Характерные признаки псалмического стиля Тредиаковского — крайний гиперболизм и напряженное сочетание конкретных и абстрактных, динамических и статических элементов: в своих переложениях псалмов Тредиаковский испытал предельные возможности высокого стиля и поэтического выражения.

Основной фигурой его переложений является амплификация — объемистые синтаксические конструкции обрамляют каскады синонимических рядов. Происходят постоянные сдвиги значения, встречаются редкие метафоры. Вообще бросается в глаза противоположность этого стиля классицистическим идеалам умеренности, разумности и ясности. Этим и определяется место псалмической поэзии Тредиаковского в классицистической системе жанров: это санкционированная поэтикой жанра ниша, в которой продолжает существовать барочный стиль³⁰.

В качестве примера приведу первую строфу его переложения 143 псалма, того стихотворения, с которым Тредиаковский участвовал в переводческом состязании 1743 года. Стихотворение написано десятистрочными рифмованными строфами и четырехстопным хореем. Прибегая к хорее, Тредиаковский хотел продемонстрировать, что эта стопа годится для высокой поэзии в не меньшей мере, чем ямб, используемый Ломоносовым и Сумароковым в их переводах псалма. Первая строфа версии Тредиаковского состоит из объемистой синтаксической конструкции — лирический субъект обращается к Богу с прославлением его величия. Эта похвала осуществляется нагромождением эпитетов, панегирический характер кото-

³⁰ См.: Шишкин А. Б. Тредиаковский и традиции барокко в русской литературе XVIII века. В: Барокко в славянских культурах. Под ред. А. В. Липатова. М., 1982. С. 239–254.

рых доходит до гиперболического абсурда, как, например, в слове «превечный»; ср. также именование Бога «Совершенство пресовершенство». У Тредиаковского Божие величие выше всякой логики, выше познавательных и выразительных способностей человека. Интенсивная звуковая инструментовка и графическое оформление также способствуют экстатичному характеру стиля:

Крепкий, чудный, бесконечный,
 Полн хвалы, преславный весь,
 БОЖЕ! ТЫ един превечный,
 Сый ГОСПОДЬ вчера и днесь:
 Непостижный, неизменный,
 Совершенство пресовершенство,
 Неприступна окружен,
 САМ величества лучами
 И огньпальных слуг зарями,
 О! будь ввек БЛАГОСЛОВЛЕН!³¹

«ТИЛЕМАХИДА»

Героический эпос «Тилемахида» (опубл. 1766), главное сочинение позднего Тредиаковского, был в XVIII веке популярным объектом насмешек. Предубеждения против автора мешали современникам понять, что перед ними смелое по своей неконвенциональности произведение.

Тредиаковский считал, что героический эпос — это «крайний верх, венец и предел высоким произведениям разума человеческого»³². По общепринятому среди современников мнению, этот жанр действительно предъявлял самые высокие требования таланту и эрудиции поэта. Тем труднее было мириться с тем, что такие произведения будто бы не по силам русским поэтам: в работе над «Петридой» Кантемир остановился после первой песни, Ломоносов — после первых двух песен своего «Петра Великого»; эти две песни были напечатаны в 1760 году³³.

³¹ *Trediakovskij*, Psalter 1753, S. 425–446, здесь S. 436. В этом издании находим репринт брошюры 1744 года: Три оды парафрастическая псалма 143.

³² См. его теоретическое предисловие к «Тилемахиде»: «Предъяснение об ироической пииме». В: *Тредиаковский*, Сочинения, т. II, с. III–LXXIX, здесь с. III.

³³ Об истории русского героического эпоса см.: *Соколов А. Н.* Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века. М., 1955; *Weeda E.* Diversität und Kontinuität. Oldenburg, 1999. Ценный анализ «Тилемахиды» см. в: *Алексеев А. А.* Эпический стиль «Тилемахиды». В: *Язык русских писателей XVIII века*, с. 68–95. См. также: *Орлов А. С.* «Тилемахида» В. К. Тредиаковского. В: XVIII век. [Сб. 1]. М.; Л., 1935. С. 5–55. Автор приписывает «Тилемахиде» оппозиционную тенденцию;

«Тилемахида» Тредиаковского представляет собой первый доведенный до конца героический эпос русской литературы. Однако поэтические притязания Тредиаковского шли еще дальше. В своей знаменитой «Генриаде» (опубл. 1723) Вольтер выбрал в качестве героя исторического персонажа Нового времени — короля Генриха IV; этому примеру следовали Кантемир и Ломоносов со своими эпическими фрагментами о Петре Великом. Однако с точки зрения Тредиаковского, тематика Нового времени не годилась для «настоящего» эпоса: он хотел вернуться к античным истокам жанра и создать гомеровский эпос.

Тредиаковский нашел свой тематический материал у Фенелона, в «Приключениях Телемака, сына Улисса» — политическом романе, который пользовался огромным успехом в современной Европе (в России XVIII века кроме «Тилемахиды» было создано еще четыре прозаических перевода³⁴). Характерным признаком гомеровского стиля являются составные прилагательные. Фенелон не прибегает к ним, но они часто встречаются у Тредиаковского, нашедшего многие из них в античных источниках: «златозарный», «легкопарящий», «пенородный» и пр.³⁵ В XVIII веке простонародные элементы считались еще одним признаком гомеровского стиля. В «Тилемахиде» встречаются поэтому не только многочисленные славянизмы, но и обороты, присущие народной песне и повседневному быту. Возникавшее таким образом стилевое многообразие противоречило классицистической норме стилевого единства и лишь подкрепляло отрицательное мнение современников о «Тилемахиде».

Стиховая форма «Тилемахиды» заслуживает особого внимания. В отличие от Ломоносова, Тредиаковский выбрал для своего эпоса не шестистопный ямб, а безрифменный дактилохореический размер, с которым экспериментировал и ранее. Этот размер представляет собой силлаботонический эквивалент классического гекзаметра: Тредиаковский является не только основоположником русского гомеровского стиля, но и русского гекзаметра³⁶; в немецкой литературе аналогичную роль играл Фридрих Готтлиб Клопшток (1724–1803) первыми тремя песнями своего христианского эпоса «Мессиада», вышедшими в 1748 году³⁷.

Своим гекзаметром Тредиаковский проложил путь, по которому русские поэты не хотели следовать в течение долгого времени. В своем героическом

обоснованную критику этой позиции см. в: *Западов*, Проблема литературного сервизизма и дилетантизма и поэтическая позиция Г. Р. Державина, с. 60 и сл.

³⁴ См.: *Алексеев*, Эпический стиль «Тилемахиды», с. 79 (примеч. 35).

³⁵ См.: *Малеин А. И.* Приложение к статье А. С. Орлова «Тилемахида». В: XVIII век. [Сб. 1]. М.; Л., 1935. С. 57–60.

³⁶ См.: *Burgi R.* A History of the Russian Hexameter. Hamden/Conn., 1954.

³⁷ См.: *Freydank D.* Trediakovskij und die deutsche Literatur. In: Die russische Literatur der Aufklärung (1650–1825). Hrsg.: H. Schmidt. Halle/Saale, 1985. S. 34–46, здесь S. 40 ff.

98 ЧАСТЬ ВТОРАЯ. РУССКИЙ КЛАССИЦИЗМ

ческом эпосе «Россияда» (опубл. 1779) Херасков употреблял шестистопный ямб; таким же образом поступил Е. И. Костров в своем переводе «Илиады» (опубл. 1787–1811). Когда в 1807 году Н. И. Гнедич приступил к работе над своим знаменитым переводом Илиады, он также начал с шестистопного ямба, пока наконец не перешел к гекзаметру.

ГЛАВА 9

ЛОМОНОСОВ

КУЛЬТОВАЯ ФИГУРА

В памяти русской культуры Ломоносову повезло гораздо больше, чем Тредиаковскому. Произведения Ломоносова пользовались большим успехом уже при его жизни; после смерти его превозносили как «Петра Великого» и «отца» новой русской литературы. Этот культ сложился после кончины Ломоносова, держался в XIX веке с разной степенью интенсивности и достиг своего апогея в советское время. Особенно впечатляющим примером этого культа является известный памятник Ломоносову Н. В. Томского¹, воздвигнутый в 1953 году перед воротами Московского университета. Высота этой бронзовой статуи четыре с половиной метра; вместе с гранитным цоколем памятник достигает добрых девяти метров в высоту, что, в свою очередь, соответствует колоссальным размерам университетского здания.

БИОГРАФИЯ

Подобно Тредиаковскому, Михаил (Михайло) Васильевич Ломоносов (1711–1765) родился в недворянской семье: он был сыном вольного крестьянина на Русском Севере². Подобно Тредиаковскому, Ломоносов учился в Московской академии (1731–1735) и в молодости провел несколько лет в Европе (1736–1741). Петербургская Академия наук, куда Ломоносов был переведен вместе с другими студентами из Московской академии, послала

¹ См.: Глинка М. Е. М. В. Ломоносов (Опыт иконографии). М.; Л., 1961. С. 44. Эта книга сама по себе является красноречивым свидетельством советского культа Ломоносова. Монументом постсоветского культа Ломоносова является следующая биография: Лебедев Е. Н. Ломоносов. М., 2008.

² См. основную биографию: Пекарский П. Ломоносов Михаил Васильевич. В: Пекарский, История Императорской академии наук, т. II, с. 259–963; см. также: Меншуткин Б. Н. Михайло Васильевич Ломоносов. СПб., 1912 (четвертое изд.); Летопись жизни и творчества М. В. Ломоносова. Под ред. А. В. Топчиева, Н. А. Фигуровского, В. Л. Ченакала. М.; Л., 1961; Морозов А. А. М. В. Ломоносов. Путь к зрелости. 1711–1741. М.; Л., 1962. Социологическая точка зрения представлена в: Живов, Первые русские

его на учебу в Германию. Там он сначала учился в Марбургском университете, затем в Горной академии саксонского города Фрейберга. Во время трехлетнего пребывания в Марбурге его научным руководителем был Христиан Вольф, знаменитый тогда по всей Европе философ раннего Просвещения; мы уже упоминали его имя в связи с учреждением Петербургской академии. Вернувшись на родину, Ломоносов стал адъюнктом в Петербургской академии; в 1745 году он был назначен профессором химии.

Ломоносов обучался грамоте в возрасте 11–12 лет у деревенского дьячка и соседа-крестьянина. Школьное образование он получил только в двадцатилетнем возрасте. Из-за «злой и завистливой мачехи», которая не одобряла его любви к чтению³, в конце 1730-х годов Ломоносов бросил родительский дом и отправился в Москву. Там он стал студентом Духовной академии, выдав себя за дворянина, так как представители податных сословий не имели права учиться в этом учреждении (впоследствии Ломоносову приходилось еще несколько раз скрывать свое происхождение).

Московские годы Ломоносова, в течение которых он вел полунищенское существование, были началом поприща, которое в целом оказалось чрезвычайно успешным. Его карьера, построенная на личных заслугах и преодолении сословных границ, иллюстрирует один из главных принципов петровской модернизации. Крестьянский сын, который в течение длительного времени был известен властям как принадлежавший к податным сословиям беглец, Ломоносов со временем добился наследственного дворянства и чина статского советника (это был пятый класс табели о рангах, т. е. первый «генеральский» чин).

Своему жизненному успеху Ломоносов был обязан не в последнюю очередь благоволению высокопоставленных лиц при дворе, которые сумели оценить его литературные достижения. Среди его покровителей первое место занимал И. И. Шувалов, который использовал свое положение фаворита императрицы в культурных целях. Усилиями Шувалова в 1757 году вышел первый том собрания сочинений Ломоносова с уже упоминавшимся портретом автора и эпиграфом, написанным его учеником Н. Н. Поповским; Ломоносов здесь предстает не только как основоположник русской поэзии и прозы, но и как «русский Цицерон» и «русский Вергилий» — как выдающийся ритор и как автор эпического фрагмента «Петр Великий»:

литературные биографии, с. 585–608. О жизни и творчестве Ломоносова см. отличную книгу: Морозов А. А. Ломоносов. М., 1965 (пятое изд.); см. также: *Serman I. Z.* [Серман И. З.] *Mikhail Lomonosov. Life and Poetry.* Jerusalem, 1988; *Берков П. Н.* Ломоносов и литературная полемика его времени. 1750–1765. М.; Л., 1936. Из собраний сочинений Ломоносова см.: *Ломоносов М. В.* Сочинения. С объясн. примеч. М. И. Сухомлинова. Т. I–VIII. СПб.; М.; Л., 1881–1948; см. также: *Ломоносов*, Полное собрание сочинений. В дальнейшем указанные в скобках тома и страницы относятся к этому изданию, например: (VIII, 196–207).

³ Из его письма И. И. Шувалову от 31 мая 1753 года (X, 478–480, здесь 479).

Московский здесь Парнас изобразил витию,
 Что чистый слог стихов и прозы ввел в Россию.
 Что в Риме Цицерон и что Вергилий был,
 То он один в своем понятии вместил, —
 Открыл природы храм богатым словом россов
 Пример их остроты в науках Ломоносов.⁴

Однако после смерти императрицы Елизаветы, свержения с престола ее преемника Петра III и прихода к власти Екатерины II 28 июня 1762 года политическая ситуация приняла неблагоприятный для Ломоносова поворот. Его покровители утратили влияние, а новая императрица не сразу была готова признать заслуги человека, столь тесно связанного с царствованием ее предшественницы. Однако в конце концов она решила проявить милость: 7 июня 1764 года Екатерина почтила в сопровождении свиты визитом Ломоносова в его доме и благосклонно приняла поднесенные поэтом стихи «Геройство с кротостью, с премудростью щедроты...»; об этом визите можно было узнать 15 июня 1764 года из 48 № «Санктпетербургских ведомостей». Когда в следующем году Ломоносов умер, за его гробом шла необозримая толпа; граф М. И. Воронцов (1714–1767), бывший канцлер империи и один из покровителей Ломоносова, поставил ему надгробный памятник из белого мрамора.

В еще большей мере, чем Кантемир, Ломоносов принадлежал к тем универсальным умам, которые были известны в немецкоязычных странах XVII–XVIII вв. под именем «полигисторов»⁵. В своем типичном для полигисторов стремлении к *variagum rerum cognitio* Ломоносов мог следовать примеру своего марбургского учителя Вольфа. Исторический тип эрудита-полигистора возник в эпоху, когда научная специализация еще находилась в начальной фазе и границы между отдельными дисциплинами не стали отчетливыми. В таких условиях ученый мог быть не только специалистом в разных областях знания, но и успешным литератором, как, например, швейцарец Альбрехт фон Галлер (1708–1777), основоположник физиологической науки, профессор Гёттингенского университета и знаменитый в свое время поэт.

Как профессор Петербургской академии и впоследствии влиятельный член академической канцелярии, Ломоносов энергично отстаивал интересы русской науки и заботился о продвижении молодых; как советник Шувалова, он принимал участие в основании Московского университета. Ломоносов был профессором химии; однако его научные интересы распростра-

⁴ Поэты XVIII века. т. I, с. 114.

⁵ См.: *Gusdorf G. La Révolution galiléenne*. Paris, 1969. Т. I. P. 59–60; т. II, p. 442–445. Стремление к энциклопедической эрудиции было типичным и для таких представителей французской культуры XVIII века, как Фонтенель или Вольтер; см.: *Gusdorf G. Les principes de la pensée au siècle des Lumières*. Paris, 1971. P. 30–31.

нялись значительно дальше⁶, охватывая такие предметы, как физическая сущность материи, преломление света и электричество. Кроме того, он занимался астрономией, геологией, минералогией, шахтерским делом, метеорологией и географией. Он строил научные аппараты и даже основал стеклянную мануфактуру, которая, правда, в коммерческом отношении была не очень успешной. Ломоносов-естественник пользовался международной репутацией. Его публикации читались за границей и заслужили ему уважение таких корифеев европейской науки, как Вольф и математик Леонард Эйлер (1707–1783). Ломоносов был членом-корреспондентом Стокгольмской и Болонской академий.

Ученая деятельность Ломоносова охватывала не только естественные, но и гуманитарные науки, в которых он также проявлял удивительную многосторонность. Он был автором популярной у современных читателей истории древней Руси; «Краткое руководство к красноречию» (опубл. 1748) Ломоносова и его «Российская грамматика» (опубл. 1755) неоднократно переиздавались в XVIII веке и также способствовали славе автора. Его «Предисловие о пользе книг церковных в российском языке» (опубл. 1758) является важным вкладом в теорию русского литературного языка; об этом еще пойдет речь. О замечательном успехе его реформы русского стиха мы уже говорили. Кроме того стоит отметить, что 20 июня 1746 года Ломоносов первым выступил с публичной лекцией на русском языке; т. е. он действительно «открыл натуры храм богатым словом россом», как писал в своем эпитафии его ученик Поповский. Это был вызов академической традиции преподавания на латыни: наука должна была принадлежать не только ученой касте, но и широкой публике, что соответствовало одному из основных требований европейского Просвещения. Аналогичную роль сыграл в Германии профессор юриспруденции и философии Христиан Томазиус (1655–1728), один из главных представителей раннего немецкого Просвещения, когда он выступал осенью 1687 года в Лейпциге с университетской лекцией на родном языке.

В творческом наследии Ломоносова, который видел себя в первую очередь ученым-естественником, поэзия не занимала лидирующего положения. Один из иллюстративных примеров его «Российской грамматики» гласит: «Стихотворство — моя утеха; физика — мои упражнения» (VII, 555)⁷. Тем не менее,

⁶ См.: *Меншуткин*, Михайло Васильевич Ломоносов; см. также изданную академическим Институтом истории естествознания и техники книгу: *Павлова Г. Е., Федоров А. С.* Михаил Васильевич Ломоносов. Жизнь и творчество. М., 1980.

⁷ См. также его письмо 27 января 1749 года историку В. Н. Татищеву (1686–1750), предложившему ему перевести Псалтирь. Ломоносов отказался, сославшись, между прочим, на «недосуги»: «ибо главное мое дело есть горная наука, для которой я был нарочно в Саксонию послан, также химия и физика много времени требуют, кроме текущих дел в Академических собраниях» (X, 461–462, здесь 462).

в своих служебных отчетах Ломоносов упоминает не только свои научные, но и литературные труды; ср. служебный договор молодого Тредиаковского, где мы уже сталкивались с таким представлением о поэзии как разновидности государственной службы. В центре литературного творчества Ломоносова находятся торжественные оды, большинство которых обращено к императрице Елизавете Петровне. Начатый, но не доведенный до конца героический эпос «Петр Великий» уже упоминался. Кроме того, Ломоносов писал панегирические слова, стихотворения разных жанров — эпитафии, басни, религиозные стихотворения; не последнее место в его поэтическом наследии занимает «Письмо о пользе стекла» (1762), ключевое произведение раннего русского Просвещения.

КОНЦЕПЦИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ЯЗЫКА

Как мы уже знаем, зрелый Тредиаковский отказался от лингвистических идей своей молодости, стремясь реабилитировать церковнославянский язык. Теоретические представления, на которых основывался этот интеллектуальный поворот, разделялись его современниками. Никто не сомневался в том, что русский язык должен стать фундаментом языка литературного. Однако не было секретом, что русский язык еще не был настолько развит, чтобы самостоятельно выполнять независимые от повседневного обихода функции. Поэтому в своей эпистоле «О русском языке» 1748 года⁸ Сумароков рекомендует чтение «духовных книг», в частности Псалтири, задавая при этом риторический вопрос: если отказаться от церковнославянского, «так чтож осталось бы при Русском языке?»⁹ Подобно Тредиаковскому, он был убежден в том, что русский и церковнославянский являются не разными языками, а составными частями единого литературного языка, из которого исключаются лишь устаревшие элементы церковнославянского, вроде «аще» и «точию»¹⁰.

«Предисловие о пользе книг церковных» Ломоносова¹¹ датируется предположительно 1758 годом (VII, 892). Сформулированная здесь лингвистическая концепция в принципе не отличается от концепций зрелого Тредиаковского и Сумарокова. Общим знаменателем является представление о синтезе

⁸ О датировке см.: *Гринберг, Успенский*, Литературная война, с. 92, примеч. 6.

⁹ См.: *Сумароков А. П.* Избранные произведения. Вступ. статья, подгот. текста и примеч. П. Н. Беркова. Л., 1957. С. 112–115, здесь с. 115.

¹⁰ Там же.

¹¹ См.: *Виноградов*, Очерки по истории русского литературного языка, с. 91 и сл.; *Вомперский В. П.* Стилистическое учение М. В. Ломоносова и теория трех стилей. М., 1970; *Успенский*, Из истории русского литературного языка, с. 158 и сл.; *Живов*, Язык и культура, с. 334–344.

церковнославянского и русского языков. Различия заключаются лишь в расстановке акцентов, то есть в представлениях о том, в какой именно мере церковнославянский должен участвовать в этом синтезе.

В своем «Предисловии» Ломоносов пытается согласовать жанрово-стилевую систему русского классицизма с синтетической концепцией нового литературного языка. Он говорит о реабилитации церковнославянского, который рассматривается не как необходимое зло, что бы было естественно с точки зрения петровской языковой политики, но как источник языкового «богатства» (VII, 588, 590) — благодаря «изобилию» церковнославянского, русской культуре нечего опасаться конкуренции с литературными языками Запада, прежде всего с французским. Одновременно речь идет о новой концепции национальной истории: то примирение с допетровской культурой, которое вырисовывалось в языковых концепциях зрелого Третьяковского и Сумарокова, утверждается Ломоносовым. Таким образом, петровская догма о необходимости революционного разрыва с старомосковским прошлым теряет свое значение хотя бы в одной важной области; теперь можно было с интересом обратиться и к другим аспектам национальной традиции.

Ломоносов и его коллеги-литераторы уже ранее использовали элементы церковнославянского языка в стиливых целях. «Предисловие» санкционирует эту практику, предлагая ее теоретическое осмысление. Ломоносов подразделяет словарный состав церковнославянского и русского языков на отдельные группы и соотносит их с отдельными стилями и жанрами классицизма. Перед нами стилистическая классификация литературного словаря, которая охватывает, с одной стороны, устаревшие, но все еще употребительные элементы церковнославянского, с другой — элементы русского языка. Основным критерием дифференциации является стиливый уровень. Церковнославянский язык предстает сферой высокого стиля и высоких жанров; однако при этом следует избегать устаревших слов (ср. эпистолу Сумарокова «О русском языке»). Низкий стиль свойственен комическим или сатирическим жанрам. Это область русского языка, из которой исключены «презренные», т. е. вульгарные слова (VII, 589). Средний стиль состоит из сбалансированной смеси обоих языков; этот стиль соотносится с любовной поэзией, стихотворной эпистолой и другими жанрами.

Вопросы возникают по поводу деталей. Читая ломоносовское «Предисловие», мы узнаем, что слова «отверзаю», «господень», «насажденный» и «взываю» (VII, 588) принадлежат к тем словам церковнославянского языка, которые малоупотребительны, но все еще понятны образованному человеку. Этим они отличаются от полностью устаревших слов, таких, как «обаваю», «рясны», «овогда», «свене» «и сим подобные». Последняя формулировка симптоматична: и здесь, и в дальнейшем вместо обширного списка мы найдем лишь несколько примеров. Кроме того, Ломоносов ограничивается лексикой. Морфология и синтаксис, которые обладают

особенным значением для разграничения русского и церковнославянского языков, почти не затрагиваются; в «Российской грамматике» соответствующий материал едва ли представлен в большем объеме. Таким образом, языковая концепция Ломоносова оставалась абстрактной; в языковой ситуации, в которой стилистическая дифференциация отдельных слов и форм только начиналась, писателям постоянно приходилось бороться с сомнениями. Поэтому не случайно, что литературная дискуссия в России XVIII — начала XIX века ограничивается в основном именно такими «мелочными» вопросами.

ТОРЖЕСТВЕННАЯ ОДА

К истории жанра

Своей поэтической славой Ломоносов обязан в первую очередь торжественной оде¹². Торжественная ода — панегирический жанр придворной поэзии, поэтическое прославление монарха. Русская традиция панегирической поэзии восходит к XVII веку¹³, к похвальным стихотворениям Симеона Полоцкого, обращенным к царю Алексею Михайловичу, а также к панегирическим песням эпохи; кроме того, писались панегирические проповеди и речи. В своих одах Ломоносов многое позаимствовал из допетровской литературы. Фразеология и образы его поэзии восходят по большей части к Библии¹⁴; в

¹² Об истории русской оды см. отличную книгу: *Алексеева Н. Ю.* Русская ода. Развитие одической формы в XVII–XVIII веках. СПб., 2005; см. также: *Погосян Е.* Восторг русской оды и решение темы поэта в русском панегирике 1730–1762. Тарту, 1997; *Ram H.* The Imperial Sublime. A Russian Poetics of Empire. Madison/WI, 2003. P. 63–120 («The Ode and the Empress»). Конкретно о ломоносовской оде см. классические работы: *Тынянов Ю. Н.* Ода как ораторский жанр. В: *Тынянов Ю. Н.* Поэтика, история литературы, кино. М., 1977. С. 227–252; *Пумпянский Л. В.* Очерки по литературе первой половины XVIII века, с. 83–132, здесь с. 110–132 («Ломоносов и Малерб»); *Пумпянский Л. В.* Ломоносов и немецкая школа разума. В: XVIII век. Сб. 14. Л., 1983. С. 3–44; *Гуковский Г. А.* Ломоносов, Сумароков, школа Сумарокова. В: *Гуковский*, Ранние работы, с. 40–71. См. также: *Серман И. З.* Поэтический стиль Ломоносова. М.; Л., 1960; *Западов А. В.* Поэты XVIII века. М. В. Ломоносов. Г. Р. Державин. М., 1979. О версификационных аспектах ломоносовской оды см.: *Тарановский К. Ф.* Из истории русского стиха XVIII в. (Одическая строфа AbAb // CCdEEd в поэзии Ломоносова). В: XVIII век. Сб. 7. М.; Л., 1966. С. 106–115; *Шапир М. И.* У истоков четырехстопного ямба: генезис и эволюция ритма (К социолингвистической характеристике стиха раннего Ломоносова) // *Philologica*. 1996. № 3. С. 69–106.

¹³ См.: *Покотилова О.* Предшественники Ломоносова в русской поэзии XVII-го — начала XVIII-го столетия. В: 1711–1911. М. В. Ломоносов. Под. ред. В. В. Сиповского. СПб., 1911. С. 66–92; *Сазонова Л. И.* От русского панегирика XVII в. к оде Ломоносова. В: Ломоносов и русская литература. Под. ред. А. С. Курилова. М., 1987. С. 103–126.

¹⁴ См.: *Дороватовская В.* О заимствованиях Ломоносова из Библии. В: 1711–1911.

соответствии с его теорией нового литературного языка, в ломоносовских одах присутствует и значительный элемент церковнославянского.

Однако в том, что касается композиции, версификации и лирической экспрессии, Ломоносов следует не домашней, а иностранной традиции. Как мы уже знаем, его первая — хотинская — ода написана в подражание торжественной оде Гюнтера на мир с Турцией 1718 года; другими образцами Ломоносова были оды петербургских немцев, Якоба Штелина (1709–1785) и в особенности Готтлоба Фридриха Вильгельма Юнкера (1705–1746) (оба поэта позднее служили профессорами Петербургской Академии). Ломоносов переводил на русский язык одну панегирическую оду Штелина и одну Юнкера. Эти два немецких автора в свою очередь следовали французской традиции, восходящей к классицистическим одам Малерба. Стихотворение этого типа представляет собой объемистое лирическое стихотворение, написанное высоким стилем. Оно состоит из десятистрочных строф, которые чаще всего рифмуются по схеме *AbAbCCdEEd*; восьмисложному стиху французской силлабики соответствует четырехстопный ямб русской (и немецкой) силлаботоники.

Опираясь в своих одах не только на иностранную, но и на домашнюю традицию, Ломоносов создал поэтическую форму, в которой старое и новое, свое и чужое не исключают, а дополняют друг друга; ср. его синтетическую концепцию нового литературного языка.

Как уже упоминалось, в 1734 году Третьяковский опубликовал свою гданьскую оду, написанную по образцу оды Буало «На взятие Намюра». С точки зрения автора, как мы уже знаем, это была «первая» торжественная ода «на нашем языке». Однако ода Третьяковского была написана силлабическими стихами. Первая русская торжественная ода, созданная в рамках силлаботоники, принадлежит Ломоносову — это ода «На взятие Хотина» 1739 года; отсюда распространённое представление о Ломоносове как «отце» русской поэзии. В общей сложности Ломоносов написал двадцать торжественных од, не считая переводов. Созданный этими стихотворениями жанровый канон оставался действенным вплоть до первых десятилетий XIX века. Влияние ломоносовского одического стиля еще долго ощущается в русской лирике и после упадка торжественной оды.

Благодаря Ломоносову торжественная ода стала ведущим жанром русской лирики XVIII века; этим она отличается от французской торжественной оды, которая занимала в французской литературе почетное, но отнюдь не выдающееся место¹⁵; в Германии торжественная ода была явлением уже совсем

М. В. Ломоносов, с. 33–65; Солосин И. И. Отражение языка и образов Св. Писания и книг богослужбных в стихотворениях Ломоносова // Известия Отделения русского языка и словесности. 1913. № 18. Кн. 2. С. 238–293.

¹⁵ См.: Janik D. Geschichte der Ode und der «Stances» von Ronsard bis Boileau. Bad Homburg v. d. H.; Berlin; Zürich, 1968.

периферийным¹⁶. Во второй половине XVIII века чуть ли не все русские поэты писали торжественные оды — благодаря удачной оде можно было приобрести известность и сделать карьеру; корпус од насчитывает сотни стихотворений. Правда, такие жанры, как переложение псалмов и любовная песня, представлены не меньшим числом произведений, но в отличие от них торжественная ода занимала центральное место в теоретическом сознании эпохи: споры о высоком стиле являлись спорами о торжественной оде.

Прагматический контекст

Торжественная ода представляет собой жанр поэзии «на случай»; она писалась по поводу какого-нибудь праздника и служила прославлению монарха, правление которого уподоблялось в соответствии со старой топижкой «золотому веку»¹⁷. Таким образом, поэт выполнял свою традиционную роль *dispensator gloriae*. Ломоносов посвятил по крайней мере одну оду каждому из пяти правивших при его жизни монархов: императрице Анне Иоанновне, после ее смерти годовалому Иоанну Антоновичу, затем Елизавете Петровне, Петру III и, наконец, Екатерине II. Большинство его од обращены к Елизавете; для современников и потомков Ломоносов был не только «русским Малербом» (или «Пиндаром»), но и «певцом Елизаветы». С панегирическими стихотворениями среднего стиля Ломоносов обращался и к елизаветинским вельможам — с панегирической идиллией 1750 года к своему новому начальнику графу К. Г. Разумовскому (1728–1803), только что назначенному президентом Петербургской академии, и с панегирической эпистолой того же года к Шувалову, новому фавориту императрицы.

Торжественные оды писались по случаю военных, политических и династических празднеств¹⁸. Другими поводами для сочинения од являлись высочайшие именины, дни рождения или годовщины восшествия на престол. Ода представляла собой часть придворного праздника; роскошным обрамлением при этом выступали барочная архитектура Зимнего дворца и разукрашенная столица. Наряду с такими формами репрезентации власти как фейерверк, иллюминация, банкет, музыкальное представление, торжественная ода способствовала праздничному блеску памятного дня.

Подобно Московской духовной академии в петровское время, Петербургская академия наук была призвана участвовать в подготовке таких празднеств. В качестве церемониймейстера выступал приглашенный из

¹⁶ См.: *Viëtor K.* Geschichte der deutschen Ode. München, 1923.

¹⁷ См.: *Baehr S. L.* The Paradise Myth in Eighteenth-Century Russia. Utopian Patterns in Early Secular Russian Literature and Culture. Stanford/CA, 1991.

¹⁸ О европейской культуре придворных празднеств см. классическую книгу: *Alewyn R.* Das große Welttheater: die Epoche der höfischen Feste. München, 1985.

Лейпцига Якоб Штелин. Приходилось участвовать в таких приготовлениях и Ломоносову. Он переводил, как уже упоминалось, некоторые из од, написанных академическими немцами в честь императрицы, планировал иллюминации и сочинял соответствующие эпитафии. Приказы такого рода могли исходить и прямо от императрицы, как в 1750 году, когда Ломоносов и Третьяковский получили приказ написать по одной трагедии для придворного театра.

Тем более знаменательным является тот факт, что Ломоносов писал свои оды, по-видимому, не «по заказу», как часто утверждают, а по собственной инициативе¹⁹ — о приказах такого рода ничего не известно. Он публиковал свои оды или под собственным именем или от лица академии; в последнем случае он был избавлен от необходимости оплачивать публикацию из собственного кармана. При всем этом Ломоносов преследовал, как можно предположить, не только художественные цели. В стихотворении Державина «Дар» (1797) Аполлон дарит поэту лиру, предлагая ему многообразные возможности ее использования; одна из этих возможностей гласит:

Пой вельможей и царей,
Коль захочешь быть им нравен;
Лирою чрез них ты сей
Можешь быть богат и славен.²⁰

Эти слова применимы не только к самому Державину, но и к Ломоносову. На самом деле торжественная ода предоставляла автору возможность привлечь к себе благосклонное внимание монарха, что было связано если не с «богатством», то со служебными и материальными выгодами (см. ниже). В России XVIII века такое сочетание поэзии и личной выгоды не казалось одиозным; пользоваться монаршей милостью считалось легитимным счастьем. Ситуация изменилась лишь с появлением культа романтического гения и представления о поэзии как отдаленной от житейской практики квазисакральной деятельности. Еще Карамзин и Жуковский писали торжественные оды; в пушкинскую эпоху это уже казалось малоприличным: панегирическая поэзия и в частности торжественная ода теперь стали восприниматься не только как наводящие скуку, но и как сервильные. Надо было ждать еще больше столетия до «возрождения» панегирической традиции в сталинскую эпоху²¹.

¹⁹ См.: Живов, Первые русские литературные биографии, с. 603; Алексеева, Русская ода, с. 176.

²⁰ Державин Г. Р. Сочинения с объясн. примеч. Я. Грота. Т. II. СПб., 1869 (второе изд.). С. 58.

²¹ На эту тему существует книга, которую я однако не нашел очень полезной: *Garstka Chr.* Das Herrscherlob in Russland: Katharina II., Lenin und Stalin im russischen Gedicht: ein Beitrag zur Ästhetik und Rhetorik politischer Lyrik. Heidelberg, 2005.

Экскурс о вопросе, почему поэтическое прославление царя не считалось позорным

Как объяснить такую утрату морального престижа столь когда-то почетного и популярного жанра? Ответ на этот вопрос вытекает из сакрального статуса русского монарха в XVIII веке. Прославлять Божье величие было обязанностью каждого верующего. Если царь считался наместником Бога на земле, можно было восхвалять и его без урона для собственного достоинства. Ситуация изменилась лишь под влиянием Просвещения, когда русский монарх утратил свой сакральный ореол, превратившись в политическую фигуру, которая несет ответственность за свое правление не только перед Богом, но и перед своими подданными. Эти подданные теперь превратились из объектов в субъекты политики, т. е. в носителей критической, гражданской мысли. В таких условиях сочинение панегирических од могло показаться принципиально неуместным.

Другой возможный ответ на наш вопрос связан с новым самосознанием поэта в романтическую эпоху. Поэт теперь сам претендовал на тот сакральный статус, который раньше являлся монополией монарха, т. е. видел себя уже не как подданного, а как боговдохновенного поэта-пророка²². В такой ситуации обращение к царю с торжественной одой оказывалось несовместимым с достоинством «настоящего» поэта.

Прагматический контекст (продолжение)

В XVIII веке торжественные оды, как правило, печатались для праздничных целей в виде особых брошюр. Брошюра с одой Ломоносова 1761 года на восшествие на престол Петра III имела особый успех: она вышла несколькими изданиями, причем совокупный тираж составил 2112 экземпляров. Часть тиража была предназначена для продажи, другая — для раздачи при дворе. Эти подарочные экземпляры были украшены виньетками, печатались на роскошной бумаге и переплетались в дорогие переплеты. Самый красивый экземпляр предназначался для высочайшего адресата.

Торжественная ода была составной частью особого придворного церемониала, который восходил к практике немецких дворов, например дрезденского двора Августа Сильного²³. В России этот церемониал укоренился при Анне Иоанновне стараниями петербургских академических немцев, в частности Штелина, который в 1730-е годы написал не менее девятнадцати панегирических од²⁴.

²² См.: Живов В. М. Кошунственная поэзия в системе русской культуры конца XVIII — начала XIX века. В: Живов, Разыскания, с. 638–681, здесь с. 656–663 («Сакрализация поэта»).

²³ См. полезную работу: Heldt K. Der vollkommene Regent. Studien zur panegyrischen Casuallyrik am Beispiel des Dresdner Hofes Augusts des Starken. Tübingen, 1997. S. 77–84.

²⁴ См.: Алексеева, Русская ода, с. 134 и сл.

На титульном листе панегирических брошюр встречается слово «подносить». Как происходило подобное «подношение»?²⁵ В России известен лишь один случай, когда сам автор поднес свое панегирическое стихотворение монарху — это был Херасков, который 24 ноября 1762 года лично вручил свою панегирическую эпистолу Екатерине II²⁶. При Елизавете Петровне было немислимо, чтобы автор сам подносил свою оду монарху — для этого он нуждался в высокопоставленном посреднике. В 1748 году граф К. Г. Разумовский принял эту роль на себя и поднес императрице оду Ломоносова на годовщину ее восшествия на престол.

За два года до этого в качестве посредника выступал граф М. И. Воронцов, когда он поднес императрице оду Ломоносова на день ее рождения. Праздничные события этого дня хорошо известны²⁷. В половине двенадцатого утра Елизавета Петровна отстояла со своей свитой праздничную службу в придворной церкви. Потом она отправилась в одну из зал Зимнего дворца, где знатным придворным и заграничным послам была предоставлена возможность поздравить государыню и припасть к ее руке. Можно предположить, что именно в этот момент Воронцов поднес ломоносовскую оду. После праздничной аудиенции состоялся банкет, в котором помимо свиты Елизаветы принимали участие генеральские чины. Стол был богато украшен кондитерскими изделиями; блюда подавались на серебряной посуде, члены царской семьи ели с золотой посуды. Раздавалась салютная пальба, играл итальянский оркестр; вечером императрица открыла бал, который длился до полуночи. Однако сам Ломоносов не мог участвовать в этих торжествах — в 1746 году он был еще далек от генеральского чина.

Торжественную оду принято характеризовать как «ораторский жанр»²⁸. Это правильно, если иметь в виду одический стиль, рассчитанный на максимальное эмоциональное воздействие. Однако эти «ораторские» стихотворения не были предназначены для публичного исполнения. Нет никаких све-

²⁵ См.: *Heldt*, *Der vollkommene Regent*, S. 77 ff.

²⁶ См. его благодарственные «Стихи к Епистоле, поднесенной ей императорскому величеству, Ноября 24 дня, 1762 года» // *Свободные часы*. 1763. С. 5:

Плоды, которых науки производят,
 Похвальные стихи в чертоги Царски водят,
 И часто предстоят МОНАРШЕМУ лицу:
 Но редко честь сия бывает их творцу,
 Благополучия того и я участен:
 Минервой [= Екатериной] принята Епистола моя,
 Вещала то пред НЕЙ, что думал только я.

Бросается в глаза, что Херасков обратился к Екатерине не панегирической одой, а эпистолой: по-видимому, придворный этикет при Екатерине уже не соблюдался так строго, как раньше.

²⁷ См. комментарий М. И. Сухомлинова в: *Ломоносов*, *Сочинения*, т. I, с. 269–270 (раздел комментариев).

²⁸ *Тынянов*, *Ода как ораторский жанр*.

дений о том, что оды декламировались во время придворного празднества²⁹. В отличие от торжественного слова, которое действительно произносилось публично, ода была предназначена для чтения. Однако в момент подношения она существовала только в виде красиво изданной брошюры, материального дара среди других подарков; литературным произведением она становилась позднее, после празднества.

Елизавета Петровна была малообразованной женщиной, несмотря на хорошее знание французского языка. Прочла ли она хоть одну из поднесенных ей од? Это неизвестно. Однако все приятное, что было написано Ломоносовым о ней и ее правлении, могло дойти до нее и другими путями. Нет сомнения, что ее фаворит Шувалов, который брал уроки поэзии у Ломоносова, читал его оды. Другим высокопоставленным читателем Ломоносова был граф М. И. Воронцов, который в 1746 году поднес императрице оду на день рождения. В 1748 году он послал ломоносовскую оду на годовщину восшествия на престол графу Н. И. Панину, который в это время состоял русским послом в Швеции (позднее он стал президентом Коллегии иностранных дел и воспитателем царевича Павла Петровича). В своем ответном письме от 19 декабря того же года Панин писал:

Ваше сиятельство сообщением оды сочинения г. Ломоносова меня чувствительно одолжить изволили. Есть чем, милостивый государь, в нынешнее время наше отечество поздравить; знатный того опыт она одя в себе содержит. (VIII, 946–947)

Своими одами Ломоносов поддерживал культ русского монарха, он укреплял его славу и способствовал его земному бессмертию. Поскольку монарх олицетворял идею российской государственности, торжественная ода также служила выражением патриотических чувств. Таким образом, ода предоставляла автору возможность публично продемонстрировать свою любовь к отечеству и восхищение монархом. Если ода принималась милостиво, поэт мог надеяться на повышение по службе, на денежное вознаграждение или

²⁹ См.: Панов С. И., Ранчин А. М. Торжественная ода и похвальное слово Ломоносова: общее и особенное в поэтике. В: Ломоносов и русская литература, с. 175–189. Другая точка зрения представлена в: Алексеева Н. Ю. Ода. В: Три века Санкт-Петербурга, т. I, кн. 2, с. 43–45, здесь с. 43. Автор иллюстрирует свою статью гравюрой голландского художника Оттомара Эллигера [Ottomar Elliger] 1731 года. Гравюра представляет придворную сцену: один придворный стоит на коленях перед императрицей Анной Иоанновной и держит в руках открытую книгу. Н. Ю. Алексеева комментирует эту гравюру следующими словами: «Чтение оды перед императрицей Анной Иоанновной». Кроме того, она сообщает, что гравюра является заставкой в книге: Beckenstein J. B. *Sermo panegyricus in solenni Academiae scientiarum. Petropoli, 1731.* Однако из заглавия этой книги явствует, что стоящий на коленях читает на самом деле не оду (сармен или ода), а панегирическое слово (*sermo panegyricus*), т. е. текст, который в отличие от оды действительно был предназначен для декламации.

на драгоценный подарок — золотое кольцо или золотую табакерку. За свою оду 1748 года на восшествие на престол Ломоносов получил от Елизаветы 2000 рублей, что было в два с половиной раза больше, чем его годовое содержание. В 1750 году Шувалов представил его императрице. В благодарность за эту аудиенцию Ломоносов написал в том же году торжественную оду; в следующем году (1 марта 1751 года) он был произведен в коллежские советники (шестой класс табели о рангах).

Поэзия и политика

Учет этих обстоятельств необходим для правильного понимания торжественной оды как элемента придворного быта. Исследователи творчества Ломоносова создали впечатляющий образ автора, далекого от всякой лести, выступающего в своих одах в качестве «наставника», который поучает императрицу о ее обязанностях³⁰. Сомнения нет, что Елизавета очень нуждалась в таких наставлениях. Тем не менее, это анахронистическое представление, которое несовместимо с сакральным авторитетом русского самодержца. По-видимому, мысль о том, что Ломоносов, этот выдающийся поэт, выступал при дворе не как критически мыслящий гражданин, но как усердный подданный, который с помощью своих панегирических стихов стремился напомнить о себе прославленному властителю, трудно принять.

Заметим, что такая деятельность вполне соответствовала обычаям придворного общества в условиях абсолютной монархии и не ощущалась как угодничество³¹; критика такого поведения впервые появляется в России только в начале 1780-х гг., когда упрекали Державина-автора «Фелицы» в «лести» (см. ниже); ср. также «Слово о Ломоносове» в «Путешествии из Петербурга в Москву» Радищева. Ломоносов, согласно Радищеву, «льстил» императрице Елизавете в своих хвалебных стихах тем, что следовал «общему обычаю ласкати царям, нередко недостойным не токмо похвалы, стройным гласом воспетой, но ниже гудочного бряцания»³².

³⁰ См., например: *Гуковский*, Русская литература XVIII века, с. 99, или *Serman, Mikhail* Lomonosov, p. 85, где ломоносовская ода характеризуется как выражение «общественного мнения» при отсутствии других возможностей «свободного выражения мысли». О якобы критическом содержании ломоносовских од можно прочитать и в учебниках последних лет, например: *Буранок О. М.* Русская литература XVIII века. Учебно-методический комплекс. Для студентов и преподавателей-филологов. М., 1999. С. 110 и сл., а также: *Лебедева О. Б.* История русской литературы XVIII века. М., 2003. С. 169.

³¹ Иначе обстоит дело, если адресатом панегирического стихотворения был не царь, а вельможа — в таких случаях могли раздаваться упреки в сервильности; см.: *Западов*, Проблема литературного сервильизма и дилетантизма и поэтическая позиция Г. Р. Державина.

³² *Радищев А. Н.* Путешествие из Петербурга в Москву. Вольность. Изд. подгот. В. А. Западов. СПб., 1992. С. 115–123, здесь с. 121.

Конечно, в оде могли найти выражение и личные убеждения автора — однако это было возможно лишь в той мере, в какой это не противоречило требованиям политической осторожности. Ломоносов как одописец выступал «всеподданнейшим рабом» императрицы, как можно прочитать на титульных листах панегирических брошюр. Приведу один пример:

ОДА
 НА ПРЕСВЕТЛЫЙ ПРАЗДНИК
 ВОСШЕСТВИЯ НА ВСЕРОССИЙСКИЙ ПРЕСТОЛ
ЕЯ ВЕЛИЧЕСТВА
 ПРЕСВЕТЛЕЙШИЯ ДЕРЖАВНЕЙШИЯ
ВЕЛИКИЯ ГОСУДАРЫНИ
ЕЛИСАВЕТЫ ПЕТРОВНЫ
 ИМПЕРАТРИЦЫ
 И
 САМОДЕРЖИЦЫ ВСЕРОССИЙСКИЯ,
 КОТОРОЮ
ЕЯ ВЕЛИЧЕСТВУ
 ВСЕУСЕРДНЕЙШЕЕ ПОЗДРАВЛЕНИЕ ПРИНОСИТ
 ВСЕПОДДАННЕЙШИЙ РАБ
 МИХАЙЛО ЛОМОНОСОВ
 1746.
 НОЯБРЯ 25 ДНЯ.³³

Фраза «всеподданнейший раб» была не выражением придворной вежливости, но официальной формулой, с помощью которой подданные царя должны были признавать его абсолютную власть. Эта формула была введена Петром I и упразднена Екатериной II, явно считавшей, что этот словесный ритуал подчинения не соответствует духу просвещенной монархии³⁴.

Торжественная ода писалась под знаком политического оппортунизма, особенно актуального в условиях русской истории XVIII века, изобилующей дворцовыми переворотами. В таких ситуациях от одописца требовалась исключительная идеологическая гибкость, поскольку писать нужно было именно то, что хотел услышать новый государь, т. е. рекомендовалось следо-

³³ Ломоносов, Сочинения, т. I, с. 121.

³⁴ См.: Марасинова Е. Н. «Раб», «подданный», «сын отечества» (К проблеме взаимоотношений личности и власти в России XVIII века) // Canadian American Slavic Studies. 2004. Vol. 38. P. 83–104. Стоит отметить, что Ломоносов был вполне способен поэтизировать верноподданническое рабство. В «Надписи на иллюминацию» 1746 года он пишет: «Пусть мнимая других свобода угнетает, / Нас рабство под Твоей державой возвышает» (Ломоносов, Сочинения, т. I, с. 143; этого текста нет в: Ломоносов, Полное собрание сочинений, т. VIII).

вать официальным декларациям нового властителя, к которому было обращено данное стихотворение³⁵. При этом столь же настоятельной необходимостью была дискредитация прежнего царствования, которое было предметом поэтических восторгов того же автора незадолго до этого. Именно так и поступил Ломоносов в своей оде на восшествие на престол Екатерины II (в которой он, однако же, не нашел правильного тона — но это уже другой вопрос³⁶). Впрочем, у нас нет никаких оснований предполагать, что изменение политической ситуации могло вызвать конфликт между личными убеждениями Ломоносова и содержанием его од. Приспособление к новой политической реальности явно не было проблематичным для него, послушного подданного абсолютного государства.

Однако в пределах, заданных официальной точкой зрения, для одописца существовал и какой-то простор для выражения собственных идей. Такие предметы, как легитимность нового монарха, спорные вопросы внешней политики не подлежали обсуждению автора — иметь собственное мнение о таких вещах подданному не полагалось: Ломоносов-одописец не был автором передовиц; не было и «общественного мнения», которое было бы независимым от правительства и на которое мог опираться автор. С точки зрения Ломоносова, право русского самодержца на безграничную власть было бесспорным. Как мы увидим далее, в трагедиях Сумарокова представлена мысль о том, что власть монарха подлежит известным ограничениям. Ломоносову-одописцу такая идея чужда. Тем не менее, в некоторых вопросах он показывает собственное лицо, например в том, что касалось культа Петра I, которого прославляет в качестве образцового правителя³⁷. При Елизавете Петровне русская церковь стремилась использовать этот культ в собственных целях, представляя великого царя защитником православной веры. Об этом нет ни слова у Ломоносова: в его произведениях Петр предстает светским правителем и поборником просвещения.

Однако не всегда легко установить, в какой именно мере торжественные оды Ломоносова были выражением его собственных политических мнений. Во всяком случае, следует учитывать, что в рамках панегирического жанра персональная точка зрения автора или совпадает с официальной позицией, или вынуждена под нее подстраиваться. Характерна в этом отношении тема войны и мира. Ломоносов развивает военную тему не только в оде «На взятие

³⁵ См.: Чернов С. Н. Ломоносов в одах 1762 г. В: XVIII век. [Сб. 1]. М.; Л., 1935. С. 133–180.

³⁶ См.: Проскурина В. Перемена роли: Екатерина Великая и политика имперской трансверсии // Новое литературное обозрение. 2002. № 54. С. 98–118, здесь с. 103–104.

³⁷ См.: Серман И. З. Поэзия Ломоносова в 1740-е годы. В: XVIII век. Сб. 5. М.; Л., 1962. С. 33–69, здесь с. 47 и сл.; Гребенюк В. П. Петр I в творчестве М. В. Ломоносова, его современников, предшественников и последователей. В: Ломоносов и русская литература, с. 64–80.

Хотина», но и в оде 1759 года на именины императрицы. Ода посвящена крупному событию Семилетней войны — русской победе над прусскими войсками при Кунерсдорфе. Однако с таким же энтузиазмом Ломоносов мог писать и о мире, прежде всего в знаменитой первой строфе оды 1747 года на восшествие Елизаветы на престол:

Царей и царств земных отрада,
Возлюбленная тишина,
Блаженство сел, градов ограда,
Коль ты полезна и красна!
Вокруг тебя цветы пестреют
И класы на полях желтеют;
Сокровищ полны корабли
Дерзают в море за тобою;
Ты сыплешь щедрою рукою
Свое богатство по земли. (VIII, 196)

В этом стихотворении тема мира сочетается с прославлением науки. Задача науки заключается в том, чтобы раскрыть природное богатство страны; рисуется великолепная картина Российской империи с ее горами, степями и реками. Прямо обращаясь к императрице, лирический субъект здесь явно выражает точку зрения самого Ломоносова, профессора Петербургской академии:

[...]
Воззри на горы превысоки,
Воззри в поля Свои широки,
Где Волга, Днепр, где Обь течет:
Богатство, в оных потаенно,
Наукой будет откровенно,
Что щедростью Твоей цветет.

Толикое земель пространство
Когда Всевышний поручил
Тебе в щастливое подданство,
Тогда сокровища открыл,
Какими хвалится Индія;
Но требует к тому Россия
Искусством утвержденных рук.
Сие злату очистит жилу,
Почувствуют и камни силу
Тобой восставленных наук. (VIII, 202–203)

Здесь слышен голос автора, который сам был минералогом и изучал шахтерское дело в Фрейберге. В связи с «индустриальной» темой ломоносовских од можно добавить, что они были написаны в эпоху, когда Россия стала «самым большим экспортером железа»³⁸. У Ломоносова Елизавета Петровна представлена покровительницей добывающей промышленности. В двадцать первой строфе она предстает в образе Минервы, богини мудрости, которая копьем бьет по Уральским горам, заставляя их отдать свое золото и серебро — к великой досаде Плутона, который как властитель подземного мира не хочет терять свой «дорогой металл». В следующей строфе поэт высказывает ставшее хрестоматийным патриотическое пожелание, чтобы Россия в будущем не зависела от иностранных ученых, а выращивала своих собственных «Платонов» и «быстрых разумом Невтонов» (VIII, 206).

*Лирический субъект и его панегирическое пространство;
сакрализация монарха*

В своих одах Ломоносов продолжает традицию государственной мысли, восходящей к доктрине европейского абсолютизма, откуда ее позаимствовал Петр I: властитель «новой» России уже не ограничивается защитой православия и государственных границ от внешних врагов, осуществлением правосудия и заботой о мире внутреннем: в его задачи входит также использование природных ресурсов страны, усиление власти государства и его международного престижа. Таким образом, Ломоносов-одописец не только поздравляет высокопоставленного адресата и прославляет его, но поднимается до высоты государственного видения. Как ни у кого другого, в одах Ломоносова мы находим поэтическое выражение программных установок петровской России. Неслучайно к почитателям его поэзии принадлежали такие государственные деятели, как М. И. Воронцов и Н. И. Панин.

Высокому пафосу ломоносовских од соответствует образ лирического субъекта. Он строится на платоническом представлении о восторге вдохновенного богами поэта. Лирический субъект этого типа встречается и в романтической поэзии. Различие заключается в том, что в эпоху классицизма это условный образ, прикрепленный к одическому жанру и лишенный какой бы то ни было претензии на автобиографичность: в реальной жизни Ломоносов видел себя не поэтом-пророком, а российским чиновником и подданным, который в свободное от служебных обязанностей время пишет стихи *ad maiorem gloriam imperatoris*.

³⁸ См.: Fenster A. Bevölkerung und Wirtschaft des Petersburger Imperiums in der nachpetrinischen Zeit (1725–1762). In: Handbuch der Geschichte Rußlands, Bd. II, Halbbd. 1, S. 489–520, здесь S. 510–511.

Перед взором лирического субъекта разворачивается панегирический универсум, наполненный славой адресата. Это фиктивное пространство охватывает Россию и весь мир, прошлое и будущее, небо и землю, естественное и сверхъестественное. В центре его находится русский монарх, образ которого обладает божественными чертами. Сакрализация монарха в одах Ломоносова³⁹ следует традиции, возникшей в России к концу XVII века под влиянием Запада: вместе с идеологией европейского абсолютизма петровская Россия позаимствовала и религиозный культ монарха, в том виде, в котором он существовал, например, во Франции Людовика XIV. Однако при этом, попав на русскую почву, сакрализация монарха вступила в странное противоречие с политической реальностью. Противоречие заключалось в том, что на протяжении всего XVIII века русская элита устраивала дворцовые перевороты, несмотря на сакральность монарха, низлагала и возводила на престол царей по собственному выбору. В послепетровской России сакральность русской монархии, ее религиозная легитимация обладала шаткой основой.

Кроме того, далеко не все подданные царя разделяли представление о сакральном характере царской власти, которое в глазах многих носило кощунственный характер⁴⁰. Правда, у Ломоносова сакрализация монарха нередко осуществляется за счет античной мифологии, благодаря чему обретает скорее литературный, чем религиозный характер. Так, например, обстоит дело в оде 1743 года на именины царевича Петра Федоровича, впоследствии Петра III. О Петре I, фигурирующем в оде в качестве образца, которому необходимо следовать юному адресату, речь заходит в тринадцатой строфе: «Он Бог, он Бог твой был, Россия» (VIII, 109) — высказывание, которое принадлежит не лирическому субъекту оды, а Марсу, римскому богу войны⁴¹ (поскольку в этой цитате имеется в виду не христианский Бог, следовало бы писать слово «Бог» не с большой, а с маленькой буквы: «Он бог, он бог твой был, Россия»).

Однако сакрализация монарха у Ломоносова может носить и христианский характер — его оды вообще отличаются тем барочным синкретизмом христианских и языческих элементов, который нам уже известен из проповедей Феофана Прокоповича⁴². Внушительный пример христианской сакрализации монарха мы находим в последней строфе оды 1748 года на годовщи-

³⁹ См.: Успенский Б. А., Живов В. М. Царь и Бог. Семиотические аспекты сакрализации монарха в России. В: Успенский, Избранные труды, т. I, с. 205–337, здесь с. 289–294.

⁴⁰ Там же, с. 241–242, 252.

⁴¹ Там же, с. 291.

⁴² См.: Живов В. М., Успенский Б. А. Метаморфозы античного язычества в истории русской культуры XVII–XVIII века. В: Живов, Разыскания, с. 461–531, здесь с. 485 и сл. О других аспектах барочного стиля у Ломоносова см.: Čiževskij, History of Russian Literature, p. 419 ff.; Морозов А. А. Ломоносов и барокко // Русская литература. 1965. № 2. С. 70–96.

ну восшествия Елизаветы Петровны на престол. Императрица предстает как «в женах благословленна», т. е. она уподобляется Богородице; оборот «воздвигнуть рог» также восходит к Библии:

[...]
 Но естли гордость ослепленна
 Дерзнет на нас воздвигнуть рог,
 Тебе, в женах благословленна,
 Против ее помощник Бог. (VIII, 225)

«Прекрасный беспорядок», *furor poeticus*, «*parenie*»

Символическим музыкальным инструментом одического субъекта является лира: своим «гремящим звуком», «как вихорь, слух пронзая»⁴³, она наполняет вселенную славой императрицы. Рукоплескания подданных возносятся к небу; горы и долины, реки и города встречают ее радостными возгласами, народы Европы преклоняются перед ней. На тверди небесной появляется Бог и благословляет государыню. Появляются и великие монархи русской истории, в первую очередь Петр I, который приветствует свою дочь Елизавету как свою законную преемницу (что было сомнительно, поскольку Елизавета рождена до брака и получила власть благодаря дворцовому перевороту, свергнувшему легитимного императора-младенца Иоанна Антоновича). У Ломоносова лирический субъект нередко уступает слово другим инстанциям — ради риторического эффекта разрушается единство лирического монолога, так что стихотворение принимает сценический характер, подобный школьной драме⁴⁴.

Высокому пафосу ломоносовских од соответствует значительный объем; максимальное число строф составляет 44, в большинстве случаев 23 или 24. В начале стихотворения лирический субъект задает эмоциональный тон; вспомним первую строку хотинской оды: «Восторг внезапный ум пленил» (VIII, 16). При этом лирический субъект может обратиться к музе, своему поэтическому alter ego, как в первой строфе оды 1754 года на рождение цесаревича, будущего императора Павла I; в этом фрагменте «лира» фигурирует как символический инструмент одической поэзии, а «труба» как инструмент мировой — «громкой», «гремящей» — славы⁴⁵:

⁴³ Эпистола «О стихотворстве» (Сумароков, Избранные произведения, с. 118).

⁴⁴ См.: Серман И. З. Оды Ломоносова и поэтика школьной драмы. В: XVIII век. Сб. 24. СПб., 2006. С. 4–14.

⁴⁵ Подробнее об этой символике см. в: Клейн И. [Klein J.] Труба, свирель, лира и гудок (Поэтологические символы русского классицизма). В: Клейн, Пути культурного импорта, с. 219–234.

Надежда наша совершилась,
И слава в путь свой устремилась.
Спешите, спешите, о Муза, в след
И, Лиру согласив с трубою,
Гремит, что Вышняго рукою
Обрадован Российский свет!
[...] (VIII, 557)

В конце стихотворения обыкновенно помещается молитва о благополучии адресата. В общем строе текста царит тот композиционный принцип сдержанной спонтанности, который Буало обозначил своей парадоксальной формулой «прекрасный беспорядок» (*beau désordre*). Этот «беспорядок» осуществляется техникой внезапных переходов, резких контрастов и постоянной смены интонации — утвердительной, вопросительной и восклицательной. Лирический субъект часто выражает удивление по поводу величия адресата. Это удивление, наряду с восторгом, являясь одной из основных эмоций ломоносовской оды и панегирической поэзии вообще, относится к сверхчеловеческому величию адресата. Общему тону взволнованности противопоставлены формы рационального контроля, что соответствует принципу «прекрасного» беспорядка. К этому примыкает и логическое сочетание синтаксических единиц с помощью союзов, соблюдение стиливого декорума, симметрия строфики и стихов.

Тем сильнее, с другой стороны, заметны стиливые элементы иррационального; как мы увидим далее, над ними насмехались противники Ломоносова, прежде всего Сумароков. В ломоносовских одах внутритекстовые связи строятся не только на логических отношениях, но и на ассоциативной цепочке сходно звучащих слов⁴⁶. При этом сдвигаются привычные значения, как, например, в уже цитировавшейся первой строфе оды 1747 года. Мотив мира здесь выражен словом «тишина»⁴⁷. В свою очередь, эта «тишина» фигурирует в разных семантических контекстах, обрастая многообразными значениями: «градов ограда», «Вокруг тебя цветы пестреют», «Сокровищ полны корабли / Дерзают в море за тобою», наконец «тишина» персонифицируется — она «щедрою рукою» сыплет «богатство по земли».

Одержимый *figo* роетический лирический субъект пренебрегает законами логической последовательности и прибегает к гиперболам, которые далеко выходят за рамки чувственного опыта. Внутри жанровых границ классицистической системы снова сказывается барочная стиливая тенденция. Как мы уже видели, сам лирический субъект обозначает свое душевное состояние

⁴⁶ См.: *Серман*, Поэтический стиль Ломоносова, с. 117 и сл.

⁴⁷ Там же, с. 115 и сл.; см. также: *Бухаркин П. Е.* Топос «тишины» в одической поэзии М. В. Ломоносова. В: XVIII век. Сб. 20. СПб., 1996. С. 3–12.

словом «восторг»; далекий от всякой реальности характер его экстатического видения принято обозначать словом «парение». В этой связи также говорят о «пindariческой» оде; ей противопоставит ода горацянская, которая отличается более спокойным тоном, эмоциональной сдержанностью, «приятным» стилем и тематическим разнообразием. Горацянская ода была распространена в эпоху русской силлабики⁴⁸. Подъем русской силлаботоники совпадает с подъемом пindariческой оды.

Еще раз о поэзии и политике

Экстремальный пример «парения» мы находим в девятой и десятой строках оды 1746 года на годовщину восшествия Елизаветы на престол; как мы увидим далее, именно этот фрагмент Сумароков сделал мишенью своей сатиры. При этом он сосредоточился на стилевом аспекте, который, однако, не является самодостаточным, а обладает политической функцией. Перед нами оборотная сторона панегирической установки: прославлению нынешнего властителя соответствует хула на его предшественника, в этом случае Анну Иоанновну, правление которой изображается как эпоха тьмы и крайнего неурядства. Таким образом, выстраивается контрастный фон, на котором еще ярче сияет слава Елизаветы. В этом фрагменте, где речь идет о «минувшем времени», мы находим представление о якобы «мрачной эпохе» Анны Иоанновны, которое и в наши дни остается устойчивым (по сравнению с петровской эпохой правление Анны на самом деле никакими особенными ужасами не отличалось⁴⁹). Прибегая в своей оде к этому мифу, Ломоносов выступает как пропагандист правительницы, которая старалась компенсировать свою сомнительную легитимность дискредитацией предшествовавшего режима.

В данном случае эта задача осуществляется посредством доведенных до абсурда гипербол. Режим Анны Иоанновны изображается в виде первобытного хаоса; возникает апокалиптическая картина разрушения, которая подается через инструментовку, построенную на какофоническом скоплении звуковых повторов; одический субъект выступает при этом не только в качестве лирического «я», но и лирического «мы», т. е. от лица совокупности подданных:

Нам в оном ужасе казалось,
Что море в ярости своей
С пределами небес сражалось,

⁴⁸ См.: Алексеева, Русская ода, часть I: «Ранняя русская ода или ода горацянская».

⁴⁹ См.: Lipski A. A Re-Examination of the «Dark Era» of Anna Ioannovna // The American Slavic and East European Review. 1956. Vol. 25. P. 477–488; Anisimov E. Россия без Петра. 1725–1740. СПб., 1994. С. 424–479 («Что есть “бионовщина” или Мятный подхалим»).

Земля стенала от зыбей,
Что вихри в вихри ударялись,
И тучи с тучами спирались,
И устремлялся гром на гром
И что надуты вод громады
Текли покрыть пространны грады,
Сравнять хребты гор с влажным дном.

Я духом зрю минувше время:
Там грозный зрится исполин
Рассыпать земнородных племя
И разрушить природы чин!
Он ревом бездну возмущает,
Лесисты с мест бугры хватает
И в твердь сквозь облака разит.
Как Этна в ярости дымится,
Так мгла из челюстей курится
И помрачает солнца вид. (VIII, 140–141)

ДИДАКТИЧЕСКАЯ И РЕЛИГИОЗНАЯ ПОЭЗИЯ В ДУХЕ РАННЕГО ПРОСВЕЩЕНИЯ

«Письмо о пользе стекла»

Ломоносовское «Письмо о пользе стекла» 1752 года встраивается в жанровую традицию дидактической поэзии Нового времени⁵⁰. Авторы писали на такие темы, как барометр, часы или порох, выбирая при этом нередко форму стихотворной эпистолы. Корпус таких произведений, написанных поллатыни, был доступен Ломоносову; они, по-видимому, и послужили ему в качестве образцов. «Письмо о пользе стекла» связано с хлопотами Ломоносова о государственной поддержке для своей стекольной мануфактуры. Адресатом «Письма» является И. И. Шувалов, выступавший в этом деле в роли ходатая перед императрицей. Независимо от своего прагматического контекста, стихотворение заслуживает внимания и само по себе как манифест раннего Просвещения в России, его картины мира и взгляда на науку.

Как явствует уже из заглавия, значимость науки определяется здесь попетровски — через пользу. Тем самым выбор столь скромного предмета, как

⁵⁰ См. комментарий В. Л. Ченакала (VIII, 1005–1006). См. также: *Основат К. Ломоносов и «Письмо о пользе стекла»: поэзия и наука при дворе Елизаветы Петровны // Новое литературное обозрение. 2007. № 87. С. 148–183.*

стекло, приобретает программное значение: в отличие от презренного золота, причинившего человечеству на протяжении всей его истории столько зла, стекло «везде наш дух увеселяет: / Полезно молодым и старым помогает» (VIII, 515).

Это объемистое стихотворение, содержащее 440 написанных шестистопным ямбом строк, построено как пространный, прерываемый отступлениями перечень всех тех полезных и приятных вещей, которые производятся из стекла. При этом Ломоносов иногда прибегает к галантному тону, идя навстречу вкусам адресата, известного не только своими литературными интересами, но и в качестве щеголя и представителя придворной *jeunesse dorée*⁵¹. Ломоносов обращается к «прекрасному полу»: что бы сделали «красавицы», если бы им во время туалета пришлось обойтись без зеркала (VIII, 512)? Стекло необходимо и «сельским нимфам»: чтобы понравиться своим возлюбленным, крестьянские девушки украшают себя не только лилиями и розами, но и бисером (VIII, 513) — здесь речь идет о продукции ломоносовской стекольной мануфактуры.

Однако, прежде всего, в эпистоле речь идет о предметах серьезных, например об использовании стекла в медицине, где оно служит материалом для аптекарских склянок. Кроме того, стекло помогает пожилым людям, которые своими слабыми глазами уже не могут читать: от этой ужасной ситуации — она «скучнее вечной тьмы, тяжелее вериг» (VIII, 515) — их спасают очки. В своей эпистоле Ломоносов называет и описывает удивительное множество предметов из стекла: окно, оранжерея, зажигательное стекло, телескоп, микроскоп, стеклянный шар электростатической машины, барометр и т. д. Все эти достижения человеческой изобретательности выражают идею прогресса: стихотворение пронизано гордостью за современность, за «благословенный наш и просвещенный век» (VIII, 519). В «споре древних и новых» Ломоносов решительно на стороне «новых»: он убежден в том, что его собственная эпоха значительно превосходит предшествующие: «О коль со древними дни наши несравненны!» (VIII, 521).

Ломоносов неоднократно прерывает свои перечисления и описания, чтобы восхвалить науку и обрушиться на ее врагов; ср. Кантемира и его Сатиру I «На хулящих учения». Говоря о зажигательном стекле, Ломоносов рассказывает о Прометее, который дал людям огонь и был за это жестоко наказан Зевсом. Теперь, «в просвещенны дни», человечество знает, что это просто «вымысл», который, однако, заключает в себе зерно истины: Прометей пал жертвой «невежд свирепых полка» (VIII, 516) и должен поэтому считаться первым мучеником науки. Автор здесь имеет в виду тех врагов научного знания, которые говорят от имени религии и лицемерно укрываются «под святости покров» (там же).

⁵¹ См.: Анисимов, Елизавета Петровна, с. 222–223.

Своими выпадами против «невежд» Ломоносов продолжает культурную борьбу Петра I. Его полемика приобретает особенно актуальное звучание там, где речь идет об астрономии и предложенной Коперником теории вселенной⁵². Это была центральная тема раннего Просвещения, которая породила немало острых споров⁵³. Гелиоцентрическая теория Коперника вызывала раздражение католической церкви еще в первой половине XVIII века; официальный протестантизм проявлял в этом отношении не больше терпимости. Как уже упоминалось в связи с Кантемиром и «Разговорами о множестве миров» Фонтенеля, эта теория и в России натолкнулась на противодействие церкви, для которой пересмотр библейского геоцентризма, а тем самым и традиционного представления о вселенной, оказался не менее трудным, чем для западных церквей⁵⁴.

Вслед за Кантемиром Ломоносов в своих научных и литературных произведениях продолжал активно отстаивать «еретическую» точку зрения, предложенную Коперником. Яркий пример этой установки мы находим в том месте «Письма о пользе стекла», где Ломоносов выступает против клерикального обскурантизма. Образ Коперника вырастает здесь до героических масштабов, он предстает «презрителем зависти и варварству соперником» (VIII, 517). Антиклерикальная позиция заметна у Ломоносова и позже, в предисловии к «Гимне бороде» (1756–1757), обсценно-сатирическом стихотворении, направленном в духе петровского Всешутейшего собора против авторитета православной церкви. Поводом к написанию «гимна» послужил инцидент, связанный с духовной цензурой: своим переводом знаменитой поэмы Александра Поупа «Опыт о человеке» ученик Ломоносова Поповский вызвал неудовольствие Св. Синода, в результате чего он был вынужден вычеркнуть те места перевода, где речь шла о коперникианской теории⁵⁵.

Однако, несмотря на свое негодование на синодальных чиновников, Ломоносов как автор «Письма о пользе стекла» прекрасно отдавал себе отчет в том, что для христианина с его традиционными верованиями встреча с наукой Нового времени была болезненной и чреватой внутренними конфликтами. Именно поэтому Ломоносов размышлял всю свою жизнь «о возможности примирения научного миропонимания с верой»⁵⁶. В этом он идет дальше петровской традиции. Ломоносов хорошо представлял себе духовную ситуацию своих соотечественников. Петр I стремился насадить в сознании

⁵² См.: *Jekutsch U.* Das Lehrgedicht in der russischen Literatur des 18. Jahrhunderts. Wiesbaden, 1981. S. 106–107.

⁵³ См.: *Alt P.-A.* Aufklärung. Lehrbuch Germanistik. Stuttgart; Weimar, 2001 (zweite Auflage). S. 25–34 («Новая картина мира естественных наук»).

⁵⁴ См. отличную книгу: *Райков Б. Е.* Очерки по истории гелиоцентрического мировоззрения в России. М.; Л., 1947 (второе изд.).

⁵⁵ См.: *Скабичевский,* Очерки истории русской цензуры, с. 20–21.

⁵⁶ *Алексеева Н. Ю.* Ломоносов Михайло Васильевич. В: *Словарь русских писателей XVIII века*, т. II, с. 212–226, здесь с. 219.

своих подданных новую картину мира с помощью указов и карательных мер. Ломоносов, напротив, ищет тот путь, который соединит новое со старым и облегчит воспитанному в православной традиции русскому человеку переход в Новое время.

В своих устремлениях Ломоносов опирается на физико-теологическую доктрину, разработанную ранним Просвещением; о ней уже шла речь в связи с «Феопией» Третьяковского. Зародившись в Англии, физико-теологическое учение широко распространилось по Европе; в Германии оно пользовалось особым успехом, благодаря школьной философии Лейбница-Вольфа⁵⁷. В основе физико-теологической доктрины лежит мысль о том, что, обратившись к научному изучению природы и исследованию ее законов, человек способен более глубоко постичь мудрость Творца; по знаменитой формулировке Вольфа, учителя Ломоносова по Марбургскому университету, природа предстает «зеркалом божественного совершенства».

Физико-теологическое учение находит свое точное выражение в том месте ломоносовского «Письма», где речь заходит о телескопе и о созданной в Новое время концепции вселенной. Тонем религиозного умиления Ломоносов говорит о вселенной и множестве его «солнц» (ср. «Разговоры» Фонтенеля о «множестве миров»); вокруг одного из этих бесчисленных солнц вращается земля с луной «среди других планет», тем самым, в духе теории Коперника, теряя свое традиционное место центра мироздания. Более того: хотя земля и кажется человеку «весьма пространной», она всего лишь «точка» (VIII, 518) в космической бесконечности. Такого рода воззрения должны были вызвать неудовольствие церковных кругов, и кроме того могли дать и другим людям повод к тревожным сомнениям относительно устройства вселенной⁵⁸. У Ломоносова эти самые воззрения вызывают благоговейное удивление:

Коль созданных вещей пространно естество!
О коль велико их создавше Божество! (Там же)

Далее религиозная тема разворачивается Ломоносовым подробнее:

О коль велика к нам щедрот его пучина,
Что на землю послал возлюбленного Сына!
Не погнушался Он на малой шар сотти,
Что бы погибшаго страданием спасти. (VIII, 519)

⁵⁷ См.: *Philipp W.* Das Werden der Aufklärung in theologiegeschichtlicher Sicht. Göttingen, 1957.

⁵⁸ Ср. в новиковском «Трутне» сатирическое изображение некоего Безрассуда, который «помешался в уме, прочитав книгу “Разговоры о множестве миров”» (Сатирические журналы Н. И. Новикова. Ред., вступ. статья и комм. П. Н. Беркова. М.: Л., 1951. С. 113–114, здесь с. 113).

Экскурс о «деизме» Ломоносова

Как просветитель, Ломоносов не был верным сыном церкви, хотя при этом являлся благочестивым христианином. Однако в посвященной ему научной литературе он нередко предстает деистом⁵⁹, причем деизм может подаваться как «стыдливая форма перехода к атеизму, к полному отрицанию веры в бога»⁶⁰. С таким утверждением трудно согласиться: оно по-своему воспроизводит клерикальную точку зрения на Западе, где церкви пытались дискредитировать «еретиков», обвиняя их в атеизме. На самом деле деизм представляет собой внутрирелигиозное течение⁶¹, распространенное в Европе эпохи Просвещения, которое было направлено против конфессиональной раздробленности; свою роль сыграл здесь опыт религиозных войн. Деизм основывается на рационалистическом, чуждом мистицизму представлении о «естественной религии», которая мыслилась ее приверженцами как антропологическая константа, предшествующая религиям откровения, будь то христианство, иудаизм или ислам, и существующая независимо от них.

У нас нет никаких оснований полагать, что Ломоносов придерживался таких идей. То же самое относится к деистическому представлению о Богетворце, устранившемся от непосредственного участия в упорядоченной им жизни тварного мира. Мысль о том, что порядок вселенной разумен, а в его основе лежат законы природы, еще не делает Ломоносова деистом. Он вполне мог придерживаться такой точки зрения как православный христианин, допуская при этом, что Бог в своем всемогуществе может остановить ход мирового механизма, чтобы сотворить чудо, например воскресение Богочеловека.

Столь же неосновательным, как тезис о деизме Ломоносова, является утверждение о его пантеизме, о том, что Бог-творец для него есть не что иное как олицетворение природы⁶². Такие идеи, которые с церковной точки зрения должны были выглядеть еретическими, не свойственны Ломоносову, лишенному богословского честолюбия: его главная цель — защитить любимую им науку от нападок церкви и повысить ее, а вместе с тем и свой собственный социальный статус, окружив научное знание ореолом святости.

⁵⁹ См., например: *Серман И. З.* Ломоносов в борьбе с церковью и религией. В: Русская литература в борьбе с религией. М., 1963. С. 23–36, здесь с. 25, или: *Трилесник В. И.* Проблемы науки и религии, разума и веры в мировоззрении Ломоносова. В: Ломоносов. Сборник статей и материалов. Т. 9. СПб., 1991. С. 15–27, здесь с. 21–22.

⁶⁰ *Серман*, Ломоносов в борьбе с церковью и религией, с. 25.

⁶¹ См., например: *Hazard P.* La Pensée européenne au XVIII^e siècle. De Montesquieu à Lessing. Paris, 1963. P. 234–247, или: *Cassirer E.* Die Philosophie der Aufklärung. Tübingen. 1973 (dritte Auflage). S. 178–262; см. русский перевод: *Кассирер Э.* Философия Просвещения. М., 2004.

⁶² См.: *Серман*, Ломоносов в борьбе с церковью и религией, с. 26; *Стенник Ю. В.* «Вечернее размышление о божием величестве при случае великого северного сияния». В: Поэтический строй русской лирики. Под. ред. Г. М. Фридендера. Л., 1973. С. 9–20, здесь с. 20.

Книга природы; наука как служение Творцу. Свобода науки?

Следуя западноевропейской физико-теологической концепции, Ломоносов создает новый для России тип религиозности⁶³: на месте традиционного благочестия, устремленного в мир иной, возникает новое, укорененное в здешнем бытии мирское благочестие, основа которого — благоговейный и одновременно исследовательский взгляд на сотворенную Богом природу. Таким образом, у Ломоносова возникает еще одно обоснование значимости науки, идущее дальше петровского утилитаризма: наука служит не только пользе и прогрессу, но является особой формой служения Господу; так, ломоносовское «Слово о происхождении света» 1756 года начинается следующими словами: «Испытание природы трудно, слушатели, однако приятно, полезно, свято» (III, 315).

Тем самым снимается возможный конфликт между религией и наукой. В «Прибавлении» к своей статье о солнечном затмении 1761 года Ломоносов вновь защищает коперникианскую картину мира и критикует тех ревнителей церкви, которые противопоставляют Писание знанию, добытому современной наукой. Для Ломоносова

правда и вера суть две сестры родные, дочери одного всевышнего родителя: никогда между собою в распрю прийти не могут, разве кто из некоторого тщеславия и показания своего мудрования на них вражду всклеплет. (IV, 373)

Возникающие порой противоречия между Писанием и наукой легко устранимы, если понимать сказанное в Библии не буквально («грамматическим разумом»), но в переносном смысле («риторическим разумом», IV, 372), то есть обращаясь к аллегорическому способу толкования священных книг⁶⁴.

Чтобы наглядно представить равнозначность научного познания и религиозного откровения, Ломоносов прибегает к образу «книги природы», ключевой метафоре в истории европейской мысли⁶⁵, восходящей к латинскому средневековью и еще не забытой в XVIII веке. У Ломоносова этот образ служит воплощением основной мысли физико-теологического учения. Бог даровал людям «две книги», одна из которых — Святое Писание, где Бог раскрыл «свою волю». Другая — «видимый сей мир, им созданный, чтобы человек, смотря на огромность, красоту и стройность его зданий, признал божественное всемогущество,

⁶³ Об истории этого «нового благочестия» (*nouvelle piété*) см.: *Gusdorf*, *La Révolution galiléenne*, t. I, p. 209–210; см. также: *Shapin* S. *The Scientific Revolution*. Chicago/Ill., 1998. P. 135 ff.

⁶⁴ Об истории аллегорической интерпретации Библии в контексте научной революции см.: *Gusdorf*, *La Révolution galiléenne*, t. I, p. 114 sq.

⁶⁵ См. классическую книгу: *Curtius E. R.* *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern; München, 1978 (neunte Auflage). S. 323–329; см. также: *Blumenberg H.* *Die Lesbarkeit der Welt*. Frankfurt/M., 1981. S. 180–198; *Shapin*, *The Scientific Revolution*, p. 136–139 et pass.

по мере себе дарованного понятия». Далее речь заходит о том, кто же является авторитетным истолкователем каждой из этих книг. Библия — это удел «великих церковных учителей»; книга природы, напротив, толкуется «физиками, математиками, астрономами и прочими»; на свой лад они решают те же самые задачи, что и «пророки, апостолы и церковные учителя» (VI, 375).

Такие сравнения нужны Ломоносову, как уже подчеркивалось, в первую очередь для того, чтобы повысить престиж науки по отношению к церкви; церковь при этом должна была окончательно утратить свою традиционную монополию на истолкование мироздания. Ломоносов при этом придерживается принципов, заложенных петровской церковной реформой⁶⁶. Основной результат этой реформы заключался в том, что теперь, в рамках европеизированного светского государства, церковь была вынуждена довольствоваться статусом казенного учреждения наряду с прочими. Бюрократическая логика этого нового порядка заставляет Ломоносова разграничивать сферы действия и авторитета науки и церкви. Со стороны каждой из них было бы неразумно вмешиваться в дела другой: пытаться познать «волю Божию» с помощью циркуля математика столь же бессмысленно, как учить астрономию и химию «по псалтире» (там же).

Практическое следствие этого положения (о чем Ломоносов не говорит прямо) состоит в том, что церковной цензуре надлежит заниматься исключительно церковными сочинениями. Для цензуры же светских книг следует привлекать только светские учреждения, и в первую очередь Академию наук, то есть академическую канцелярию, в которой с 1757 года Ломоносову принадлежала центральная роль. Этот момент важен, поскольку защищая науку Ломоносов заботился прежде всего не о ее свободе, но о ее престиже, о повышении ее статуса, окружив ее религиозным ореолом. Для него самого не было никаких сомнений в необходимости подвергать науку цензуре. Это следует со всей ясностью из его позиции в конфликте с коллегой по Академии историком Герхардом Фридрихом Миллером (1705–1783) по вопросу о происхождении русского народа, т. е. по «норманскому вопросу»: свобода исторического исследования заканчивается для Ломоносова там, где возникает опасность для славы Отечества⁶⁷.

«Ода, выбранная из Иова» и теодицея

Физико-теологическое учение наложило отпечаток и на духовную поэзию Ломоносова — как на «Оду, выбранную из Иова», так и на оба «Размышления о Божием величестве»⁶⁸. «Оду, выбранную из Иова» (1749–1751) связы-

⁶⁶ См.: Cracraft J. The Church Reform of Peter the Great. London, 1971.

⁶⁷ Ср.: Каменский А. Б. Ломоносов и Миллер: два взгляда на историю. В: Ломоносов. Сборник статей и материалов. Т. 9. СПб., 1991. С. 39–48.

⁶⁸ См.: Schamschula W. Zu den Quellen von Lomonosovs «kosmologischer» Lyrik // Zeitschrift für Slavische Philologie. 1969. Bd. 34. S. 225–253. Автор убедительно доказы-

вали с теодицеей⁶⁹, философским учением, сформулированным Лейбницем⁷⁰ и активно пропагандировавшимся его учеником Вольфом; это учение оказало мощное влияние на XVIII век. Центральной проблемой теодицеи является вопрос о существовании зла в мире, сотворенном Богом. Сам термин был создан Лейбницем и в переводе означает «оправдание Бога»; основная проблема теодицеи заключается в том, как примирить страдания человека со всемогуществом и благостью Творца. Лейбниц отвечает на этот вопрос своей знаменитой теорией о «лучшем из всех возможных миров», закладывая тем самым основы оптимистического мировосприятия раннего Просвещения. Помня о том, что Ломоносов три года учился в Марбурге у Вольфа, естественно предположить, что учение о теодицее не прошло для него бесследно. Особенно уместно помнить об этом тогда, когда речь заходит об Иове.

Однако с этой точки зрения «Ода, выбранная из Иова», несмотря на свои литературные достоинства, кажется едва ли заслуживающей внимания. Если применительно к ней и можно говорить о теодицее, то лишь с серьезными оговорками, и уж во всяком случае теодицея не является ее главной темой. В центре внимания Ломоносова — не проблема зла, но обращенное к человеку требование смирения перед Богом, которое, в свою очередь, вытекает из основной мысли физико-теологического учения: ветхозаветный Бог требует от ропщущего Иова видеть в Нем Творца прекрасного и мудро устроенного мира, осознать свою собственную тварность и с безусловным доверием предаться милости Божьей.

Все это мы находим и в Библии, однако Ломоносов очевидно читал соответствующие фрагменты книги Иова под оптимистическим углом зрения раннего Просвещения. Поэтому он совершенно не касается темы страданий Иова: существенным в данном случае оказывается лишь представление о совершенстве мира, созданного всемогущим и мудрым Творцом. Основная проблема теодицеи, оправдание Бога перед лицом зла, царящего в мире, остается при этом не затронутой: если существование зла и составляло для Ломоносова проблему, в «Оде, выбранной из Иова» ее решение предполагается заранее.

Более того, Бог в своем величии не нуждается ни в каком оправдании, и своим ропотом Иов грешит против абсолютного доверия Господу. Любому сомнению, порожденному столкновением со злом, Ломоносов противо-

вает близость ломоносовских «Размышлений» к физико-теологической поэзии немецкого поэта раннего Просвещения Бартольда Генриха Брокеса (1680–1747), поэта, чье творчество было известно в России уже в 1730-е гг.; см.: Берков, История русской журналистики, с. 66.

⁶⁹ См.: Лотман Ю. М. Об «Оде, выбранной из Иова» Ломоносова. В: Лотман, Избранные статьи, т. II, с. 29–39, здесь с. 37; Serman, Mikhail Lomonosov, p. 141–147.

⁷⁰ См.: Leibniz, G. W. von Essais de théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal. Amsterdam, 1710; см. также: Kreimendahl L. Gottfried Wilhelm Leibniz: «Die Théodicée» (1710). In: Interpretationen. Hauptwerke der Philosophie. Rationalismus und Empirismus. Stuttgart, 1994. S. 351–384.

поставляет безусловность веры. Особенно мощно его мысль о возвышенной красоте и мудрой гармонии творения выражена в образе орла, которому посвящена восьмая строфа стихотворения. В ней, так же как и в других строфах, Бог обращается к ропщущему Иову и повелительно требует от него признать мудрость Творца:

Твоей ли хитростью взлетает
Орел, на высоту паря,
По ветру крила простирает
И смотрит в реки и моря?
От облак видит он высоких
В водах и пропастях глубоких,
Что в пищу Я ему послал.
Толь быстро око ты ли дал? (VIII, 390)

*Лиссабонское землетрясение: экскурс о судьбах
оптимистической картины мира в России XVIII века*

Непоколебимая вера Ломоносова в Бога и мудрое мироустройство, о которой свидетельствует ода, видна и в его реакции на лиссабонское землетрясение 1755 года, унесшее около пятидесяти тысяч жизней. Значение этой катастрофы для истории европейской мысли трудно переоценить: она нанесла тяжелый удар по оптимизму раннего Просвещения⁷¹. Событие это, ставшее известным в России к концу 1755 года, и здесь произвело замешательство в умах⁷². В центре разгоревшегося мировоззренческого спора оказался вопрос о том, следует ли понимать случившееся как Божью кару или как механическое следствие природных процессов. Однако говорить в этом случае о русском кризисе оптимистического мировоззрения нет оснований, тем более применительно к Ломоносову.

В своем «Слове о рождении металлов от трясения земли» (1757) Ломоносов упоминает не только лиссабонское землетрясение, но и столь же крупное землетрясение в Лиме, произошедшее десятилетием ранее. Речь Ломоносова начинается с рассуждения о том, что всякое несчастье, каким бы страшным оно ни было, заключает в себе определенное благо и приносит «купно пользы и услаждения»: на море разразилась ужасная буря, но эта буря помогает «нагруженным богатством кораблям» быстрее достичь

⁷¹ См.: Die Erschütterung der vollkommenen Welt. Die Wirkung des Erdbebens von Lissabon im Spiegel europäischer Zeitgenossen. Hrsg.: W. Breidert. Darmstadt, 1994.

⁷² См.: Морозов, Ломоносов [1965], с. 378–380; Вагеманс Э. [Waegemans E.] Литературно-философская интерпретация лиссабонского землетрясения. Португало-франко-русская теодицея. В: XVIII век. Сб. 22. СПб., 2002. С. 111–121.

«желаемых берегов» (V, 296); что корабли при этом могут и погибнуть, не принимается в расчет. Так же обстоит дело и с землетрясениями: хотя они и наносят колоссальный вред, однако в то же время способствуют возникновению металлов в земной коре.

В своей речи Ломоносов не видит причин для сомнения в оптимистической картине мира и в учении школы Лейбница-Вольфа. Однако его оптимистическая речь звучит не в унисон с европейским Просвещением, вступившим к этому времени в новую полосу своего развития. Годом ранее Вольтер опубликовал свою «Поэму на разрушение Лиссабона в 1755 году, или рассмотрение аксиомы: *всё — благо*». С точки зрения Вольтера, оптимизм раннего Просвещения выглядит по меньшей мере наивно, если не цинично.

Поэма Вольтера не осталась незамеченной и в России: в 1763 году двадцатилетний И. Ф. Богданович, впоследствии автор шуточной поэмы «Душенька», перевел стихотворение Вольтера под названием «Поэма на разрушение Лиссабона». И в русском переводе эта поэма представляет собой страстный, пронизанный горьким сарказмом монолог человека, который под влиянием лиссабонского кошмара восстает против идеи мировой гармонии. Полемика направлена не только против Лейбница, но и против Поупа, чья дидактическая поэма «Опыт о человеке» повторяет основные положения теодицеи лейбницианской. Как уже упоминалось, за несколько лет до этого поэма Поупа вышла в переводе на русский язык. Вместе со «Словом» Ломоносова «о рождении металлов от трясения земли» этот перевод стал составной частью того фона, на котором перевод Богдановича обрел свое специфическое для России звучание. Уже первые строки поэмы с их «обманутым мудрецом», громко заявляющим о том, что «все полезно», могли быть поняты русским читателем как неприязненный намек на Ломоносова:

Несчастливый народ! плачевная страна,
Где всех ужасных язв жестокость собрана!
О, жалость вечная, воспоминанье слезно!
Обманутый мудрец, кричишь ты: всё полезно;
Приди, взгляни на сей опустошенный град,
На сей несчастный прах отцов, и жен, и чад;
[...].⁷³

Другой выпад против оптимистической картины мира, рисуемой учением о теодицее, на этот раз уже в сатирической форме, находим в знаменитой повести Вольтера «Кандид, или Оптимизм» (1759). В русском переводе повесть впервые появилась в 1769 году, а всего в течение XVIII века выходила

⁷³ Богданович И. Ф. Стихотворения и поэмы. Вступ. статья, подгот. текста и примеч. И. З. Сермана. Л., 1957. С. 207–212, здесь с. 207.

пять раз⁷⁴. Учитывая этот успех, можно было бы предположить, что благодаря Вольтеру предложенная учением о теодицее оптимистическая точка зрения на мироустройство, разделявшаяся Ломоносовым, оказалась окончательно дискредитирована в русской культуре. Однако дело обстоит не так; иначе трудно объяснить тот факт, что Поуп со своим «Опытом о человеке» имел у русской публики успех еще больший, чем Вольтер со своим «Кандидом», не говоря уже о поэме Вольтера о лиссабонском землетрясении. Сделанный Поповским перевод «Опыта» выдержал в XVIII веке четыре издания⁷⁵; к 1806 году поэма Поупа была переведена на русский язык еще как минимум три раза⁷⁶. В этой связи следует также указать на появившееся в 1788 году прозаическое «Письмо, содержащее некоторые рассуждения о поэме Г. Волтера [!] на разрушение Лиссабона, писанное В. Лвшим [!] к приятелю его Господину Z***»⁷⁷. Автор сочинения — В. А. Левшин (1746–1826), известный в свое время издатель «Русских сказок», выступает против Вольтера, защищая веру. Для него на земле нет зла: то, что представляется человеку злом, объясняется тем, что своим слабым умом он не в состоянии постичь Божий промысел.

«Вечернее размышление о Божиим величестве»

Мысль о смирении тварного мира перед Творцом развивается Ломоносовым в связи с физико-теологическим учением не только в «Оде, выбранной из Иова», но и в написанных несколькими годами ранее «Размышлениях о Божиим величестве», причем «Вечернее размышление» (1743) заслуживает особого внимания⁷⁸. Стихотворение состоит из восьми строф по шести рифмованных строк каждая, написанных четырехстопным ямбом. В соответствии со стихо-

⁷⁴ См.: Заборов П. Р. Русская литература и Вольтер. XVIII — первая треть XIX века. Л., 1978. С. 59 и сл.

⁷⁵ См.: Сводный каталог русской книги гражданской печати XVIII века, т. II, с. 447–448.

⁷⁶ См.: Keipert H. Pope, Popovskij und die Popen. Zur Entstehungsgeschichte der russischen Übersetzung des «Essay on Man» von 1757. Göttingen, 2001. S. 9.

⁷⁷ В: Мысли о душе. Русская метафизика XVIII века. Под ред. Т. В. Артемьевой. СПб., 1996. С. 220–254. Это произведение поразительным образом свидетельствует о том, что физико-теологическое учение продолжало жить в России и в эту эпоху; среди прочего здесь встречается известная нам фраза Вольфа о том, что «весь видимый мир сей есть зеркало Божия совершенства» (с. 223).

⁷⁸ Анализ стихотворения см. в: Стенник, «Вечернее размышление о божиим величестве при случае великого северного сияния»; Западов А. В. Поэты XVIII века. М. В. Ломоносов. Г. Р. Державин, с. 73–76; Lauer R. Večernee razmyšlenie o božiem veličestve pri slučae velikago severnago sijanija — «Abendliche Betrachtung über die Größe Gottes bei Gelegenheit des großen Nordlichts». In: Die russische Lyrik. Hrsg.: B. Zelinsky. Köln; Weimar; Wien, 2002. S. 45–50; Левитт М. «Вечернее размышление о Божиим величестве» и «Утреннее размышление о Божиим величестве» Ломоносова: опыт определения теологического контекста. В: XVIII век. Сб. 24. СПб., 2006. С. 57–70.

вой теорией своих ранних лет, Ломоносов старается по возможности реализовать метрические ударения, избегая пиррихий. Возникающему в результате стучащему, жесткому ритму соответствует синтаксический строй стихотворения — бессоюзная серия предложений-«блоков», каждое из которых заполняет одну строку. Благодаря сквозному употреблению мужских («тупых») рифм и многочисленным анафорам возникает лирический монолог, стиль которого создает впечатление авторитетной резкости.

В первых трех строфах стихотворения речь идет о бесконечности вселенной. Наступил вечер, и, глядя на безграничную ширь звездного неба, лирический субъект проникается сознанием собственной ничтожности (вспомним представление о земле как «точке»). Эта мысль подчеркивается серией из трех сравнений: лирический субъект ощущает себя «песчинкой [...] в морских волнах», «малой искрой в вечном льде» и «в сильном вихре тонким прахом». Однако далее на помощь ему приходит успокоительная мысль о современной науке. Здесь снова возникает гелиоцентрическая система Коперника: «уста премудрых» возвещают человечеству, что вселенная состоит из «множества светов» и «несчетных солнцев»: как и земля, эти миры, возможно, населены людьми (ср. «Разговоры» Фонтенеля), и царствуют там те же самые законы природы: «Там равна сила естества» (VIII, 121).

Кажется, что теперь непостижимое стало доступным разуму. Однако эта спасительная мысль уничтожена следующей, четвертой строфой, состоящей из симметрической серии коротких предложений, выдержанных в форме риторических вопросов и восклицаний. Крайнее удивление лирического субъекта вызвано видом северного сияния — явления возвышенного и загадочного, что подчеркивается скоплением описывающих северное сияние оксюморонов: заря, встающая с севера; огонь ледяных морей; холодное пламя; ночь, обращенная в день. Парадоксальность этих образов напоминает стиль барокко, однако мотивируется в первую очередь не стремлением к эффектности, а самой сутью ломоносовской мысли, то есть невозможностью дать северному сиянию рациональное объяснение. Эти противоречивые формулировки вводятся риторическим вопросом, выражающим бессилие человеческого разума перед непостижимостью природы:

Но гдеж, натура, твой закон?
С полных стран встает заря!
Не солнце ль ставит там свой трон?
Не льдисты ль мещут огонь моря?
Се хладный пламень нас покрыл!
Се в ночь на землю день вступил! (VIII, 121)

В пятой строфе лирический субъект в своем замешательстве вновь обращается к науке («О вы, которых быстрый зрак / Пронзает в книгу вечных правд») и просит ответа на исполненные внутреннего драматизма вопросы

(шестая строфа). Однако ответы, данные в седьмой строфе, не могут его утешить, поскольку все они являются лишь набором гипотез современной науки, несводимых к общему знаменателю и ставящих под сомнение друг друга.

Как становится ясно из восьмой, последней строфы, современная наука оставляет без ответа сомнения лирического субъекта: создав гелиоцентрическую теорию вселенной, она не в состоянии объяснить такое пространственно близкое, непосредственно доступное чувствам явление, как северное сияние. Ломоносов вводит серию риторических вопросов, обращенных к представителям науки, которые со все большей настойчивостью и не без сарказма подводят читателя к мысли об ограниченности научного познания: если современная наука неспособна понять природу северного сияния, она должна тем более потерпеть неудачу, обратившись к такой более крупной задаче, как постижение вселенной. Слабость научной рациональности становится очевидной перед лицом Божьего величия:

Сомнений полон ваш ответ
 О том, что окрест ближних мест.
 Скажитеж, коль пространен свет?
 И что малейших дале звезд?
 Несведом тварей вам конец?
 Скажитеж, коль велик Творец? (VIII, 123)

Скептическое отношение к безграничным возможностям научного познания, вызванное невозможностью постичь природу северного сияния, приобретает в последней строфе «Вечернего размышления» принципиальное значение. Учитывая мировоззренческий оптимизм Ломоносова, его скепсис удивляет; в последующие годы этот скепсис и не помешал ему заниматься исследованием северного сияния, размышлять над ним и добросовестно протоколировать свои наблюдения. Учитывая все это, позицию Ломоносова можно описать как некую последнюю *reservatio mentalis*, которая отнюдь не является несовместимой с ученой деятельностью. В свою очередь эта *reservatio mentalis* сама по себе не имеет научного характера, как, например, в случае картезианского принципа универсального сомнения, а обусловлена религиозным сознанием бесконечного величия Господа: перед нами вновь возникает мысль о христианском смирении.

Вместе с тем изменяется представление о бесконечности. В рамках коперниканской картины мира это представление носило научный характер — теперь к нему возвращается мистико-религиозный смысл, которым идея бесконечности обладает в христианской традиции⁷⁹. Стремясь примирить в своем

⁷⁹ См.: *Pannenberg W. Unendlichkeit*. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 11. Darmstadt, 2001. Sp. 140–146.

стихотворении религию и науку, Ломоносов на самом деле далек от того, чтобы ставить их на одну и ту же ступень, что предполагает метафора «двух книг», и представлять их отношения в качестве взаимодополнительных. С точки зрения, представленной в «Вечернем размышлении», наука и разум скорее выступают в качестве элементов всеобъемлющего мирового целого, которое в конечном итоге по-прежнему определяется религиозно.

В России XVIII века иного и нельзя было ожидать⁸⁰. В отличие от Франции XVIII столетия, в России как и в Германии нет оппозиции между христианской верой и Просвещением. Христианские основы русского Просвещения объясняют, почему здесь так легко могло утвердиться физико-теологическое учение, дававшее людям возможность в условиях Нового времени и научного прогресса твердо держаться религии своих предков. Проиграла в этом случае православная церковь, а не православное христианство.

⁸⁰ Ср.: Keipert, Pore, Popovskij und die Poren. Исследователь убедительно доказывает, что в своем переложении «Опыта о человеке» Поповский трансформировал оригинал в духе христианского учения, ориентируясь при этом на один промежуточный латинский перевод, сделанный в Германии.

ГЛАВА 10

СУМАРОКОВ

В ТЕНИ ЛОМОНОСОВА

Александр Петрович Сумароков (1717–1777) — третий основоположник русского классицизма и новой русской литературы. Потомки были о нем не очень высокого мнения; крайне отрицательно отозвался о Сумарокове молодой Пушкин¹. В противоположность Ломоносову Сумароков ни в XIX, ни в XX веках не считался автором, достойным полного собрания сочинений; вместо этого печатались избранные произведения, дававшие очень неполное представление о его творчестве².

Однако многие читатели XVIII века едва ли одобрили бы столь пренебрежительное отношение к Сумарокову: с их точки зрения, как поэт он отнюдь не уступал Ломоносову. В области торжественной оды Ломоносов считался образцовым автором; Сумароков слыл мастером трагедии: «отец русского театра» и «северный Расин» был ничуть не хуже «русского Миллера». Однако читатели прекрасно знали, что такое уподобление двух авторов не совсем справедливо, поскольку литературное творчество Сумарокова никак не исчерпывается его трагедиями. Так, один современник рассказывает о некоем литературном споре вокруг вопроса о том, кто из русских авторов является «лучшим Стихотворцем». Один из участников спора обладает особенным авторитетом благодаря тому, что он «в Науках упражняется»³. По его мнению,

¹ См.: *Imendörffer H.* Hohn und Spott für den klassizistischen Dichter. Puškin über Sumarokov. In: *Arion. Jahrbuch der Deutschen Puschkin-Gesellschaft.* Bd. 4. Bonn, 1996. S. 96–118.

² Единственное полное собрание сочинений Сумарокова восходит к XVIII веку: *Сумароков А. П.* Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе. Под ред. Н. И. Новикова. Т. I–X. М., 1781–1782; второе издание вышло в 1787 году. Первое советское издание сочинений Сумарокова содержит наряду с выбранными стихотворениями и его критические статьи: *Сумароков А. П.* Стихотворения. Под ред. А. С. Орлова, при участии А. Малеина, П. Беркова и Г. Гуковского. Л., 1935. См. также: *Сумароков*, Избранные произведения. В дальнейшем указанные в скобках страницы относятся к этому изданию.

³ Адская почта, или Переписки храмоногаго беса с кривым. Ежемесячное издание 1769 года. СПб., 1769–1770. С. 266.

Ломоносов «служил с великою славою одной только Музе, и то в одном роде Одическом», в то время как Сумароков «служил многим Музам с немалым успехом». С точки зрения этого знатока, Ломоносов

имеет славу от одних только Од, которыми он несравненно превосходит Оды другаго [т. е. Сумарокова]. Но сей вместо того несравненно лучше его писал Трагедии; Еклоги его, лучше собственных его трагедий, а басни совершеннее всего рассказаны; следовательно, один из них в одном роде Стихотворства весьма хорош, а другой в двух родах с ним в хорошестве равен, а в третьем превосходит и самого де ла Фонтена [...].⁴

Сумароков предстает здесь выдающимся автором если не торжественной оды, то трагедий, пасторальной поэзии (эклог) и, прежде всего, басен. Однако поэтическое творчество Сумарокова далеко не исчерпывается этими жанрами: за исключением героической поэмы (если не считать «Димитриады» 1769 года, оставленной после 28 начальных стихов) и героико-комической поэмы, нет ни одного жанра классицистического спектра, в котором не выступал бы Сумароков. Наряду с духовной и торжественной одой, мы находим у него комедии, разнообразные жанры любовной поэзии — песни, элегии, идиллии, а также стихотворные эпистолы, сатиры и, наконец, малые поэтические формы, такие как эпиграмма, сонет, баллада, рондо, стансы и мадригал. Как никто другой, Сумароков способствовал рождению новой русской литературы не только в теории, но и на практике.

БИОГРАФИЯ

В отличие от Тредиаковского и Ломоносова и подобно Кантемиру Сумароков был дворянином по рождению⁵ — можно сказать, что с него начался тот дворянский период русской литературы, который достиг

⁴ Там же, с. 267.

⁵ Существует обзор биографической литературы о Сумарокове, который я однако нашел не очень полезным: *Мстиславская Е. П.* Путь к Сумарокову (Краткий очерк истории изучения биографии и творчества А. П. Сумарокова). В: Александр Петрович Сумароков. 1717–1777. Жизнь и творчество. Сб. статей и материалов. Под ред. Е. П. Мстиславской. М., 2002. С. 161–203. Нет еще научной биографии Сумарокова, которая бы соответствовала современным требованиям; однако см.: *Булич Н.* Сумароков и современная ему критика. СПб., 1854. С. 1–94; *Стоюнин*, Александр Петрович Сумароков; *Лонгинов М. Н.* Последние годы жизни Александра Петровича Сумарокова (1766–1777) // Русский архив. 1871. № 10. Стлб. 1637–1717; *Берков П. Н.* Жизненный и литературный путь А. П. Сумарокова. В: *Сумароков*, Избранные произведения, с. 5–46; *Берков П. Н.*

своей вершины в эпоху Пушкина. Сумароков происходил из старой боярской семьи, его отец дослужился до высокого чина действительного тайного советника (второй класс табели о рангах). В отличие от Третьяковского и Ломоносова, Сумароков никогда не бывал за границей — свое европейское образование он получил в петербургском Кадетском корпусе, в который поступил в 1732 году, вскоре после его открытия. Закончив курс, в 1740 году Сумароков вступил на военную службу; будучи адъютантом графа А. Г. Разумовского, фаворита, затем и морганатического супруга императрицы, он попал ко двору. В своей военной карьере Сумароков дослужился до бригадира, что на гражданской службе соответствовало чину статского советника (пятый класс табели о рангах).

До этого момента биография Сумарокова в принципе не отличалась от биографий других дворян. Склонность к занятиям литературой, проявившаяся уже в Кадетском корпусе, могла казаться эксцентричной, но в качестве времяпрепровождения молодого дворянина не обязательно считалась предосудительной. Не позже конца 1740-х гг. Сумароков, однако, вступил на новый путь, став «профессиональным» писателем в смысле XVIII века, т. е. сделал литературу своим главным занятием в жизни, явно под благожелательным оком начальства. Вокруг него собирались сторонники — «школа Сумарокова», состоявшая отчасти из бывших питомцев Кадетского корпуса⁶.

Как мы уже знаем, в 1759 году Сумароков издавал «Трудолюбивую пчелу», первый литературный журнал на русском языке. Деятельность Сумарокова драматурга началась во второй половине 1740-х гг.; в 1756 году она была удостоена официального признания: наряду с итальянской и французской театральными труппами была основана и русская, руководителем которой был назначен Сумароков. Несмотря на то, что у этой труппы на протяжении ряда лет не было своего помещения, Сумароков теперь мог называть себя директором «Российского театра»; соответствующее жалование он получал дополнительно к своему офицерскому содержанию.

Вспыльчивый и гордящийся своим дворянским происхождением, Сумароков не умел вести себя с начальством. Дело нередко доходило до конфликтов, и в 1761 году ситуация стала настолько критической, что он не видел

Несколько справок для биографии А. П. Сумарокова. В: XVIII век. Сб. 5. М.: Л., 1962. С. 364–375; *Гринберг М. С.* Новые материалы о жизни и творчестве А. П. Сумарокова // Известия Академии Наук СССР. Серия литературы и языка. 1989. Т. 48. № 1. С. 65–75; *Алексеева Н. Ю., Стенник Ю. В.* Сумароков Александр Петрович. В: Три века Санкт-Петербурга, т. I, кн. 2, с. 362–363; *Мстиславская Е. П.* Жизнь и творчество А. П. Сумарокова. В: Александр Петрович Сумароков, с. 8–41. Социологический анализ представлен в: *Живов*, Первые русские литературные биографии, с. 53–65.

⁶ См.: *Гуковский*. Ломоносов, Сумароков, школа Сумарокова.

иного выхода как уйти с поста театрального директора⁷. К счастью, у Сумарокова был влиятельный покровитель И. И. Шувалов, который благоволил не только Ломоносову, но и ему, Сумарокову. С помощью Шувалова он сумел уладить это дело так, что продолжал получать двойное жалование гвардейского офицера-бригадира и директора Российского театра. Соответствующее распоряжение императрицы гласит:

Е. и. в. изволила указать: господина бригадира Суморокова [!], имеющего дирекцию над российским театром, по его желанию от сей должности уволить. [...] Господин Сумороков, пользуясь высочайшею е. и. в. милостию, будет стараться, имея свободу от должностей, усугубить свое прилежание в сочинениях, которые сколь ему чести, столь всем любящим чтение, удовольствия приносить будут.⁸

Сумарокову удалось удержать за собой это привилегированное положение и даже укрепить его, несмотря на все политические перипетии. Он рано принял сторону великой княгини Екатерины Алексеевны, позднее императрицы Екатерины II. Поэтому после дворцового переворота 28 июня 1762 года в отличие от Ломоносова он оказался в стане победителей. В день коронации Сумароков был пожалован в действительные статские советники (четвертый класс табели о рангах). Еще ранее ему простили долги перед академической типографией, накопившиеся за печатание его произведений; впоследствии они издавались за счет казны.

Теперь Сумароков принадлежал к окружению Екатерины; она советовалась с ним о государственных делах и ценила его произведения, в том числе многочисленные торжественные оды, которые он писал в ее честь⁹. Однако Сумароков не обладал качествами успешного придворного, его отношения с Екатериной испортились. Хотя в 1767 году он получил орден Св. Анны первой степени, его просьба о повышении в чине в награду за литературные достижения не была удовлетворена, и до конца жизни он оставался действительным статским советником. В этой ситуации ничто уже не могло удержать его в Петербурге, и в 1769 году он переселился в Москву, чтобы там заниматься театром.

⁷ Другое мнение см. в: *Основат*, Сумароков-литератор в социальном контексте 1740 — начала 1760-х гг., с. 42. Автор считает, что Сумароков не ушел добровольно в отставку с поста директора Российского театра, а был уволен. Я опираюсь на: *Всеволодский-Гернгросс*, Театр в России при императрице Елисавете Петровне, с. 236–237, где цитируется письмо Сумарокова Шувалову от 24 апреля 1761 года (см.: *Письма русских писателей*, с. 92).

⁸ См.: Ф. Г. Волков и русский театр его времени. Сборник материалов. Под ред. Ю. А. Дмитриева. М., 1953. С. 144–145.

⁹ См. тщательно прокомментированное репринтное издание: *Сумароков А. П. Оды торжественныя. Елегии любовныя*. Изд. подгот. Р. Вроон [R. Vroon]. М., 2009.

Однако и здесь не обошлось без конфликтов. Еще до переселения в Москву Сумароков оказался замешанным в скандальном деле по поводу отцовского наследства, за что получил выговор от императрицы. Кроме того, его денежные дела были расстроены, а в последние годы Сумароков пристрастился к алкоголю. Незадолго до смерти он женился третьим браком на своей крепостной, что в этом случае следует понимать не как выражение независимости от сословных предрассудков, а скорее как дальнейший симптом маргинализации.

Думается, что в социальной деградации этого некогда блестящего автора сыграл свою роль не только его характер, но и его положение писателя, находящегося на содержании у государства. Сумароков не был доволен этой якобы завидной ситуацией и мечтал об общепризнанной позиции в социальной иерархии. Так, в одном из многочисленных писем к императрице Сумароков жалуется на свое положение. Он просит у нее денег на планируемое им двухлетнее путешествие по Европе, о котором намерен написать книгу. Чуть далее он пишет:

Я [...] не имею никакого места и должности. Я ни при военных, ни при штатских, ни при придворных, ни при академических делах, ни в отставке.¹⁰

Сумарокова печалит тот факт, что литературная деятельность не обладает формальным статусом в бюрократической иерархии, и он сетует на то, что младшие обгоняют его на служебной лестнице¹¹. Он явно желает, чтобы его литературные занятия были признаны в качестве государственной службы и вознаграждены повышением в чине; вспомним Ломоносова, упоминавшего свои литературные произведения в служебных отчетах. Так поступает и Сумароков, когда в другом письме Екатерине дает подробный отчет о своих литературных достижениях последнего времени¹².

Сумарокову приходилось жить в обществе, в котором литература как социальный институт и писатель как социальная роль появились лишь недавно. В такой ситуации он как писатель без «регулярного» места и карьерной перспективы переживал кризис социального самосознания. Правда, в своих письмах к императрице Сумароков ставил себя на одну ступень с Вольтером и другими европейскими знаменитостями. Кроме того, он считал, что заслуги писателей, причем он имел в виду именно свои собственные заслуги в деле прославления отечества и монархии, не уступали заслугам полководца¹³; при

¹⁰ Из письма от 3 мая 1764 (Письма русских писателей, с. 95–98, здесь с. 96).

¹¹ Там же.

¹² См. письмо от 30 апреля 1772 (там же, с. 152–153, здесь с. 153).

¹³ См. его письма Екатерине II от 25 февраля 1770 (там же, с. 134–137, здесь с. 136) и от 4 марта 1770 (там же, с. 138–140, здесь с. 138–139).

этом он, вероятно, имел в виду современную Францию и ее безграничное благоговение перед Вольтером. Однако то, что во Франции воспринималось как естественное явление, должно было казаться смешным в России XVIII века, даже если не принимать в учет различие интеллектуального уровня Сумарокова и Вольтера. Для современников и для самого Сумарокова основным мерилom социального престижа был чин — место, занимаемое человеком в петровской табели о рангах. В таких условиях свобода от служебных обязанностей, которой пользовался Вольтер и о которой в Германии мечтал Лессинг, должна была казаться не благом, а несчастьем.

ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О ЛИТЕРАТУРЕ

Пафос основоположника и изобретателя, свойственный первым русским классицистам, выражается особенно отчетливо в сумароковских эпистолах «О русском языке» и «О стихотворстве» (с. 112–129). Сумароков опубликовал эти дидактические стихотворения в 1748 году, за свой счет и отдельным изданием, большим для своего времени тиражом в 1012 экземпляров. Молодой писатель, которому в то время шел тридцать первый год, выступает в этих эпистолах в качестве авторитетного наставника новой русской литературы.

Концепция жанровой системы

В эпистоле «О стихотворстве» Сумароков опирается на «Поэтическое искусство» Буало. Совпадения очевидны, часто они носят дословный характер (то же самое можно сказать о поэме Буало и «De arte poetica» Горация — в свете доктрины *imitatio* это не считалось предосудительным, а свидетельствовало, напротив, об эрудиции автора и его уважении к великому предшественнику). При всей близости Сумарокова к Буало, между их произведениями существуют, однако, и значительные различия. Буало в своем «Поэтическом искусстве» кодифицирует литературное прошлое, исходя из классицистической поэтики. Его цель заключается в том, чтобы на основе этого прошлого, которое Буало воспринимает в качестве великого прошлого, выстроить художественные ориентиры для молодых писателей. Речь идет о традиции, которая подвергается критике, подчас резкой, но которая также оказывается предметом рефлексии. Сумарокову такая установка чужда. В его эпистоле царит пафос петровской культурной революции: он намерен не продолжать традицию русской литературы, а порвать с ней.

В эпистоле «О стихотворстве» Сумароков упоминает множество образцовых поэтов — Гомера, Феокрита, Вергилия, Горация, Теренция, Ма-

лерба, Расина, Вольтера, Ариоста, Тассо, Поупа, Гюнтера и других; с оговорками упоминается и Шекспир. Эти авторы очень различны, отнюдь не все они соответствуют поэтике классицизма. Единственным признаком, объединяющим всех этих знаменитых авторов, является их иностранное происхождение. Из русских авторов Сумароков упоминает лишь Ломоносова, которого хвалит как достойного преемника Пиндара и — с большими историческими основаниями — как «наших стран Мальгерба» (с. 125). Однако возможно, что эта похвала является не столь уж искренней, что Сумароков превозносит своего соперника из тактического расчета¹⁴. Из прочих русских авторов он упоминает только тех, кого можно было счесть предшественниками русского классицизма — Феофана Прокоповича и Кантемира. Однако и эти авторы, которые подвергаются резкой критике, фигурируют не в печатном тексте эпистолы, а только в ее рукописном варианте¹⁵. Доклассицистическая русская литература не упоминается ни единым словом. Возникает впечатление, будто русское барокко, не говоря уж о литературе средневековья, не существовало.

Здесь мы снова сталкиваемся с мифом о рождении русской литературы в эпоху классицизма. Сумароков направляет свой взгляд не в прошлое, а в будущее. Большая часть тех жанров, которые он называет и описывает в эпистоле «О стихотворстве», следуя за Буало, в это время еще не существовала в русской литературе. В этом отношении сумароковская эпистола совпадает с «Новым и кратким способом» Третьяковского 1735 года: в обоих произведениях разговор идет не об описании существующей, а о проекте будущей русской литературы — литературы, которую еще предстояло создать. Что же касается Сумарокова, в своей эпистоле он одновременно как бы предвосхищает основные контуры своей будущей литературной практики.

Дальнейшие указания об отношении Сумарокова к Буало, а также русского классицизма к классицизму французскому мы находим в эпистоле «О русском языке». Наряду с наставлениями по поводу хорошего стиля и правил художественного перевода основной темой здесь является новый литературный язык и значение церковнославянского языка; ср. «Предисловие» Ломоносова. И Ломоносов, и Сумароков обращаются к проблеме, которая в эту эпоху являлась актуальной для русской культуры, но уже давно была разрешена во Франции. Благодаря совместным усилиям французских писателей, Французской академии, придворного общества и столичных салонов, французский литературный

¹⁴ Текстологические аргументы см. в: *Гринберг М. С.* Об отношении Сумарокова и Ломоносова в 1740-х годах // *Slavica*. 1990. Т. 24. С. 113–124.

¹⁵ В издании *Сумароков, Избранные произведения*, соответствующее место «восстановлено» как часть канонического текста (с. 116). В комментарии П. Н. Берков обосновывает это тем, что этот фрагмент был исключен из окончательного текста против воли Сумарокова и под давлением Третьяковского и Ломоносова (с. 527); однако для такого предположения нет никаких оснований.

язык во второй половине XVII века был сформирован, не представляя особенных трудностей ни в устном, ни в письменном виде. Русский литературный язык, напротив, в XVIII веке находился в начальной фазе своего развития. Именно понимание этого факта придает сумароковским эпистолам «О стихотворстве» и «О русском языке» концептуальную целостность.

Ответственность поэта за родной язык занимает центральное место в эпистоле «О русском языке», причем классицистическая норма «чистоты» играет определяющую роль. Сумароков отвергает использование иностранных слов. С его точки зрения, русский язык не беден — он страдает не от недостатка слов, но от недостатка авторов, которые могли бы использовать его «богатство» (с. 115). В соответствии с уже известными нам идеями Тредиаковского и Ломоносова, Сумароков утверждает, что русский язык обязан этим богатством «духовным книгам» (там же), т. е. церковнославянскому языку, причем он упоминает Псалтирь. Подобно Ломоносову и зрелому Тредиаковскому, Сумароков мыслит новый литературный язык как синтез русского и церковнославянского языков.

С точки зрения Сумарокова, «богатство» национального литературного языка является *raison d'être* классицистической жанровой системы. Эту мысль он развивает в связи с вопросом о литературной ценности отдельных жанров, на который впоследствии откликнется Ломоносов в своем «Разговоре с Анакреоном» (1756–1761). В этом программном стихотворении Ломоносов противопоставляет поэзию жизнерадостного наслаждения, связанную с именем Анакреонта, своей собственной поэзии высокого стиля и патристического пафоса, отдавая предпочтение, конечно, последней.

Для Сумарокова, напротив, все литературные жанры равноценны (причем и он высказывается *pro domo sua*). Того же убеждения придерживается Буало: с его точки зрения, равноценность отдельных жанров вытекает из принципа эстетического совершенства, которое универсально и достижимо в пределах любого жанра, так что удачный сонет может превосходить по художественной ценности длинную поэму. Идеал эстетического совершенства обладает для Сумарокова не меньшим значением, чем для Буало. Однако представление о жанровой равноценности обретает у Сумарокова иной смысл. В финале его эпистолы «О стихотворстве» читаем:

Все хвально: драма ли, эклога или ода —
Слагай, к чему тебя влечет твоя природа;
Лишь просвещение [,] писатель [,] дай уму:
Прекрасный наш язык способен ко всему. (С. 125)

Снова подчеркивая богатство русского языка, Сумароков проявляет в этом случае не меньше патриотизма, чем Ломоносов. Между тем, его оборонительный, а иногда и заклинательный тон указывает на то, что речь идет

скорее о постулате, чем о реальном положении дел. Как становится очевидным из эпистолы «О русском языке», функциональное богатство русского литературного языка для Сумарокова еще не данность, но лишь желанная цель — возможность, которая еще ждет своего осуществления благодаря стараниям поэтов. Связь между жанровой системой и концепцией нового литературного языка теперь понятна: для Сумарокова каждый стиль и жанр, любовная и героическая поэзия, возвышенность эпоса и вульгарность бурлеска, обладают специфической, лингвистически обоснованной ценностью. Между тем, согласно Сумарокову, каждый из этих жанров должен не только демонстрировать определенные возможности нового литературного языка, но и развивать их: потенциальное богатство литературного языка должно осуществляться в разнообразных стилистических регистрах и жанрах классицистической литературной системы.

Теория жанров, сформулированная Сумароковым в эпистоле «О стихотворстве», становится программой языкового развития. На протяжении всей своей жизни Сумароков неустанно подчеркивал свои заслуги, состоящие в том, что своей поэзией он способствовал развитию литературного языка; в его переписке с Екатериной этот мотив встречается особенно часто. Во второй половине XVIII века такая концепция литературного творчества обнаруживается и у других авторов¹⁶: мысль о языковом богатстве становится общим местом литературного сознания — если хвалят какое-то произведение, то, прежде всего, говоря о вкладе в совершенствование русского языка и доказательстве богатства его выразительных возможностей.

Сумароковская теория языкового значения отдельных жанров и жанровой системы является важным этапом в истории русской литературы. В противоположность ломоносовскому пониманию литературы как прославления государства и монарха, Сумароков отстаивает концепцию литературного творчества, которое выполняет, прежде всего, языковые задачи и которое следует судить в первую очередь на основе языковых критериев. Таким образом, в самодержавной России начинает утверждаться литературная культура, претендующая на определенную автономию по отношению к государству.

Литературная критика

Сумароков сформулировал свои представления о литературе не только в поэтических произведениях, но и в ряде критических статей¹⁷. Интел-

¹⁶ Подробнее см.: *Клейн И.* [Klein J.] Сумароков и Буало: Эпистола «О стихотворстве» и «Поэтическое искусство». В: *Клейн*, Пути культурного импорта, с. 319–360, здесь с. 355.

¹⁷ См.: *Гуковский Г. А.* Литературные взгляды Сумарокова. В: *Сумароков*, Стихотворения, с. 333–343; см. также: *Осват К.* Эстетика Сумарокова: к социальным

лектуальный уровень этих работ невысок. В них провозглашаются стилевые нормы европейского классицизма — естественность, ясность, простота и т. д., причем преобладает точка зрения эстетического догматизма; основное значение этих статей заключается в том, что в них выражен типический для эпохи взгляд на литературу.

Некоторые из этих работ появились в «Трудолюбивой пчеле»; другие были опубликованы посмертно. Поэтому их не всегда легко датировать, но это и не важно: в течение всей своей жизни Сумароков отстаивал всегда и с одинаковой настойчивостью одни и те же принципы; никакого развития мы здесь не найдем. В большинстве случаев его критика направлена против Ломоносова, ставшего главным противником Сумарокова после того, как Тредиаковский перестал играть видную роль в литературной жизни. В своих критических статьях Сумароков стремится утвердить собственные стилевые нормы и уничтожить литературную репутацию своего соперника с тем, чтобы стать единоличным властителем русского Парнаса.

При анализе критических высказываний Сумарокова не следует терять из виду этот личный момент. В действительности между творчеством Сумарокова и Ломоносова более общего, чем хотелось бы Сумарокову. В его одах нельзя не заметить влияния Ломоносова; в них он нередко использует именно те обороты, за которые журит Ломоносова¹⁸. Такое противоречие объясняется не чем иным, как личным антагонизмом.

Одна из статей Сумарокова озаглавлена «Критика на оду»¹⁹. Речь идет о ломоносовской оде 1747 года, первая строфа которой уже цитировалась: «Царей и царств земных отрада...». Эта критика строится на педантичном применении нормативной поэтики. Сумарокова не интересует ни внутренняя цельность ломоносовского стихотворения, ни художественный замысел автора. Подобно школьному учителю, свое внимание он направляет на отдельные фрагменты, в которых обнаруживает всевозможные «ошибки». Таким же образом поступают и другие критики эпохи, в частности Тредиаковский в большой статье, полемически направленной против молодого Сумарокова: «Письмо, в котором содержится рассуждение о стихотворении, поныне на свете изданном от автора двух од, двух трагедий, и двух эпистол, писанное от приятеля к приятелю» (1750)²⁰. Вообще, можно сказать, что

измерениям литературной рефлексии. В: *Сумароков*, Оды торжественныя. Елегии любовныя, с. 498–552.

¹⁸ Подробнее см.: *Живов В. М., Клейн И.* [Klein J.] К проблематике и специфике русского классицизма: оды Василия Майкова. В: *Клейн*, Пути культурного импорта, с. 393–445, здесь с. 402–404 (примеч.); *Гаспаров М. Л.* Стиль Ломоносова и стиль Сумарокова — некоторые коррективы // *Новое литературное обозрение*. 2003. № 59. С. 235–243.

¹⁹ *Сумароков*, Стихотворения, с. 344–354.

²⁰ Сборник материалов, т. II, с. 435–500.

в русской литературе XVIII века развитие литературной критики отстает от собственно литературного развития; эта ситуация меняется лишь с появлением на литературной сцене Карамзина с его статьей 1803 года «О Богдановиче и его сочинениях».

Сумароков комментирует оду Ломоносова строфа за строфой. Иногда он замечает, что такая-то строфа «выработана хорошо», однако критический настрой преобладает. Критика направлена на детали стиховой техники, например против неудачной рифмы «Индия» — «Россия», или против переносов, нарушавших, с точки зрения классицизма, ритмическое единство стиха. Далее речь идет о погрешностях против грамматики и стиля. Сумароков разоблачает вульгаризмы и неверное употребление фразеологии. Больше всего его возмущает отсутствие ясности и логики.

Статья открывается цитатой из первой строфы ломоносовской оды 1747 года:

Возлюбленная тишина,
Блаженство сел, градов ограда.

Сумароков не одобряет звучную *figura etymologica* «градов ограда»: то, что с точки зрения барочной эстетики представляет собой остроумную игру слов, является с его точки зрения лишь тавтологией: «Градо́в ограда — сказать не можно. Можно молвить селения ограда, а не ограда града; град от того и имя свое имеет, что он огражден». Кроме того, Сумароков осуждает метафорическое употребление слова «тишина»: «Я не знаю сверх того, что за ограда града тишина. Я думаю[,] что ограда града войско и оружие, а не тишина»²¹.

Сумароков не возражает против использования метафор, однако прямое и переносное значения не должны отстоять слишком далеко друг от друга; сам он предпочитает конвенциональные, не бросающиеся в глаза метафоры. В «Кратком руководстве к красноречию» Ломоносов допускает такой принцип, как сопряжение «далековатых идей»; в другом месте он пишет о «замысловатых словах или острых идеях [...], в которых подлежащее и сказуемое сопрягаются некоторым странным, необыкновенным или сверхъестественным образом»²². Здесь снова сказывается близость Ломоносова к поэтике барокко. Сумароков придерживается противоположной эстетики: отвергая пристрастие Ломоносова к «странному» и неожиданному, он проповедует семантическую предсказуемость, стилевую гладкость и следование языковому узусу.

²¹ Сумароков, Стихотворения, с. 344.

²² «Краткое руководство к красноречию» — VII, 89–378, здесь с. 245–246 (§ 182–183: о метафоре); с. 111 (§ 27); с. 204–205 (§ 129).

Пародия

Сумароков полемизирует с Ломоносовым не только средствами литературной критики, но и пародии. Первые четыре из его пяти «Вздорных од»²³ направлены против Ломоносова, пятая — против В. П. Петрова (1736–1799), младшего одописца, пользовавшегося большим успехом при дворе, где его считали «вторым Ломоносовым»²⁴. Основной мишенью сумароковской пародии является ломоносовское «парение». Рационалистический анализ заменяется сатирическим утрированием, причем в глаза бросается не столько эстетический догматизм автора, сколько его чувство комического. «Вздорные оды» Сумарокова принадлежат к самой живой части его поэтического наследия.

В качестве примера приведу первую строфу I Вздорной оды:

Превыше звезд, луны и солнца
 В восторге возлетаю нынь,
 Из горных областей взираю
 На полуночный океан.
 С волнами волны там воют,
 Там вихри с вихрями дерутся
 И пены плещут в облака;
 Льды вечные стремятся в тучи
 И их угрюмость раздирают
 В безмерной ярости своей. (С. 287)

Схема десятистрочной одической строфы в этом стихотворении аккуратно выдержана, хотя встречается, по крайней мере, одна нечистая рифма («нынь» — «океан») и целый ряд неполных рифм. В результате Ломоносов предстает версификатором-халтурщиком. На каноническую оду также указывают мотивы огромного пространства и лирический субъект, охваченный пиндарическим «восторгом», который возносит его «превыше звезд, луны и солнца». Следующие стихи обращены непосредственно к девятой строфе уже анализировавшейся нами оды 1746 года. В этой оде Ломоносова речь шла о «вихрях», которые «в вихри ударялись»; в сумароковской пародии эти самые вихри «дерутся». Мотив взволнованного океана встречается и здесь, причем подлежащее опять повторяется дословно: «С волнами волны там воют» (вместо «И тучи с тучами спирались»). Вместе с многочисленными

²³ См.: *Гуковский Г. А.* Из истории русской оды XVIII века (Опыт истолкования пародии). В: *Гуковский*, Ранние работы, с. 229–250; *Алексеева Н. Ю.* Вздорные оды А. П. Сумарокова в их отношении к его торжественным одам. В: XVIII век. Сб. 25. СПб., 2008. С. 4–25.

²⁴ *Кочеткова Н. Д.* Петров Василий Петрович. В: *Словарь русских писателей XVIII века*, т. II, с. 425–429.

аллитерациями («волнами» — «волны» — «воюют», «пену плещут» и т. д.) такие повторы производят впечатление бессмысленной тавтологичности и звукового сумбура. Строфа кончается доведением до полного абсурда ломоносовской гиперболики, причем в качестве сатирической нормы выступает классицистический принцип умеренности, или, говоря сумароковским языком, «здорового ума», который «завсегда гнушается мечты»²⁵.

ТРАГЕДИИ

Сумароков как «русский Готшед»

Как мы уже знаем, современники превозносили Сумарокова как «русско-го (или северного) Расина». С тем же правом его можно было бы назвать и «русским Готшедом». В своей трагедии «Умиравший Катон», впервые поставленной в Лейпциге в 1731 году, Готшед подражал французским трагикам, его целью было заложить основы классицистической реформы немецкого театра. Заслуга Сумарокова-драматурга аналогична: его первая трагедия «Хорев» (1747) является первой «правильной», т. е. соответствующей классицистическим нормам трагедией на русском языке. К 1774 году Сумароков написал еще восемь пьес, принадлежащих к этому типу. Эти девять трагедий, в которых Сумароков в свою очередь следует французской классицистической трагедии, заложили основы жанрового канона, который еще долго оставался актуальным²⁶; жанровая альтернатива, которую пытался выстроить Ломоносов своими двумя трагедиями начала 1750-х годов, не оказала никакого влияния на развитие этого жанра²⁷. Трагедии Сумарокова продержались на русской сцене до первых десятилетий XIX века.

Поэтика

Программа русской трагедии изложена в эпистоле «О стихотворстве». Следуя «Поэтическому искусству» Буало, Сумароков требует соблюде-

²⁵ Ср. его поэтологическое стихотворение «Ответ на оду Василью Ивановичу Майкову» (с. 311–312, здесь с. 311).

²⁶ См.: Harder H. B. Studien zur Geschichte der russischen klassizistischen Tragödie. 1747–1769. Wiesbaden, 1962; Стенник Ю. В. Жанр трагедии в русской литературе. Эпоха классицизма. Л., 1981; Смолина К. А. Русская трагедия. XVIII век. Эволюция жанра. М., 2001. Анализ сумароковских трагедий см. в: Гуковский Г. А. О сумароковской трагедии. В: Гуковский, Ранние работы, с. 214–228. См. также: Серман, Русский классицизм, с. 97–155; Вишневская И. Аплодисменты в прошлое. А. П. Сумароков и его трагедии. М., 1996.

²⁷ Подробнее см.: Клейн И. [Klein J.] Ломоносов и трагедия. В: Клейн, Пути культурного импорта, с. 263–279.

ния классицистических правил, в частности «трех единств» — места, времени и действия. Другое правило касается сословного статуса героев: носителями трагического пафоса могли выступать только высокопоставленные лица и их окружение, чем объясняется близость классицистической трагедии к придворному театру. Кроме того, Сумароков подчеркивает принцип разделения жанров, строго запрещая смешение трагического с комическим. В качестве образцовых авторов он называет Расина и Вольтера, упоминает он и Корнеля. В его трагедиях встречаются параллели с пьесами этих авторов.

Актуален для Сумарокова и Шекспир. Одна из трагедий Сумарокова называется «Гамлет»; его трагедия «Димитрий Самозванец» имеет точки соприкосновения с «Ричардом III»²⁸. В обоих случаях Сумароков следует Вольтеру, пытавшемуся познакомить французскую публику с Шекспиром. Однако, подобно Вольтеру, Сумароков понимал, что драматургия Шекспира не соответствует нормам классицизма. Отсюда неоднозначность его отношения к Шекспиру: в эпистоле «О стихотворстве» Шекспир предстает не только образцовым, но и «непросвещенным» автором (с. 117). Неудивительно поэтому, что сходство русского и английского «Гамлетов» не является глубоким — пьесы имеют мало общего; то же самое относится к «Димитрию Самозванцу» и его схождениям с «Ричардом III».

Своими трагедиями «Гамлет» и «Димитрий Самозванец» Сумароков представил русской публике «эстетически корректного» Шекспира. Однако в середине XVIII века классицизм уже не был последним словом европейской драматургии; в Англии и Франции давно возникли такие смешанные формы, как слезливая комедия и буржуазная трагедия: классицистическая театральная система оказалась поколебленной. Реакцией на эту ситуацию стало предисловие Сумарокова к «Димитрию Самозванцу» (1771), где он обрушивается на новые театральные тенденции, апеллируя при этом к авторитету Вольтера, придерживавшегося сходной позиции в этом вопросе.

Однако в 1740-е — начале 1750-х гг., когда Сумароков писал свои первые трагедии, кризис классицизма еще не был актуален для русской драматургии, скорее напротив: под знаком классицизма предстояло порвать с барочной традицией школьной драмы. В соответствии с эпистолой «О стихотворстве» Сумароков в своих трагедиях строго соблюдает «три единства». Следуя классицистическим конвенциям, он разделяет трагедии на пять актов; alexandрийскому стиху французских трагедий соответствует шестистопный ямб с чередованием мужских и женских рифм и постоянной цезурой. В отличие от школьной драмы, Сумароков использует не духовную, а светскую тематику, за исключением «Гамлета», где встречаются и религиозные мотивы; кроме

²⁸ См.: Алексеев М. П. Первое знакомство с Шекспиром в России. В: Шекспир и русская культура. Под ред. М. П. Алексеева. М.; Л. 1965. С. 9–69, здесь с. 19 и сл.; *Levitt M. C. Sumarokov's Russianized «Hamlet». Texts and Contexts // Slavic and East-European Journal. 1994. Vol. 38. P. 319–341.*

того, Сумароков отказывается от аллегоризма школьной драмы и барочного принципа пышного изобилия.

Стремясь к простоте и ясности в своих трагедиях, Сумароков прибегает к «крайней экономии средств»²⁹. Драматические события тщательно дозируются, число персонажей ограничено — в трагедии «Синав и Трувор» их четверо; здесь отсутствуют даже привычные «наперсники». Что же касается драматического диалога, то он у Сумарокова не только способствует разворачиванию сюжета, но часто обладает лирическим характером. Трагедии Сумарокова, тем не менее, увлекательны, в них нет недостатка в *coups de théâtre*.

В этом пункте снова сказывается близость Сумарокова к Вольтеру. В XVIII веке французская трагедия уже перешла высшую точку своего развития³⁰; все труднее стало конкурировать с другими драматическими жанрами. В своих трагедиях Вольтер пытался остановить этот упадок жанра с помощью театральных эффектов по образцу английской драмы, в частности Шекспира. Правда, Сумароков в своем «Гамлете» не заходит столь далеко, чтобы вывести на сцену призрак мертвого отца героя. Однако в его трагедиях нередко становятся на колени; персонажи, которые считаются мертвыми, вновь появляются на сцене (дважды в трагедии «Мстислав»), другие герои размахивают кинжалами, а в первом явлении пятого действия «Димитрия Самозванца» звучат колокола. Такие эффекты вызывали не только аплодисменты. Во имя сценических приличий Третьяковский протестует против трагедии «Хорев», где несчастливо влюбленный герой совершает самоубийство на сцене: «Любовник сей Хорев, еще зделал и неблагопристойно, и против Театральных правил, тем что он кровию своею *обагрил пред всеми театр*», вместо того, чтобы идти за кулисы и там наложить руки на себя³¹.

Сценические декорации, костюмы, декламация

В других театральных жанрах XVIII века, прежде всего в опере, сцена пышно декорировалась; однако когда давали трагедию, сцена оставалась пустой, а в качестве бутафории использовалось ограниченное число предметов, например кресло, кинжал или письмо³²: в своей идеальной форме классиче-

²⁹ Гуковский, О сумароковской трагедии, с. 216.

³⁰ См.: Lancaster H. C. French Tragedy in the Time of Louis XV and Voltaire. 1715–1774. Vol. II. Baltimore; London, 1950. P. 614–624 («Заключение»).

³¹ «Письмо [...] от приятеля к приятелю» (Сборник материалов, с. 487).

³² См.: Всеволодский-Гернгросс, Театр в России при императрице Елизавете Петровне; Бродский Н. Л. Театр в эпоху Елизаветы Петровны. В: История русского театра, с. 103–153; Театральная жизнь в России в эпоху Елизаветы Петровны. Документальная хроника 1741–1750. Вып. II. Ч. 1–2. Сост. Л. М. Старикова. М., 2003–2005.

ская трагедия представляет собой чисто речевое явление, отличающееся абсолютным приматом литературного слова. Не совсем ясно, как обстояло дело со сценическими костюмами. Штелин сообщает, что французская труппа, которая с марта 1743 года входила в штат придворного театра, использовала роскошные костюмы «с подлинными серебряными или золотыми галунами»; кроме того, актеры получали «от знатных придворных немало изящного и едва ли ношенного платья»³³, т. е. актеры на представлениях носили современную одежду с напудренным париком и косичкой или кошельком. Однако мы не знаем, относится ли сообщение Штелина ко всем драматическим жанрам, в том числе и к трагедии, или только к комедии.

Для постановки трагедии «Синав и Трувор» Сумароков заказал парчу и другие дорогие ткани³⁴, которые, однако, предназначались, по-видимому, не для современных, а для старинных русских костюмов (местом действия трагедии является древний Новгород). Действие «Хорева» разворачивается в средневековом Киеве; судя по иллюстрации на титульном листе трагедии, актеры носили древнерусские костюмы — окаймленные мехом длинные кафтаны и шапки. Если действие происходило на востоке, как в трагедии Ломоносова «Тамира и Селим», использовались турецкие костюмы с тюрбанами, как явствует и в этом случае из иллюстрации на титульном листе. Что же касается сценической речи, русские актеры, по-видимому, ориентировались сначала на торжественно-певучую, похожую на оперный речитатив декламацию «à la Racine», которую культивировала французская труппа; впоследствии они перешли на более близкую к бытовой речевой манере декламацию «à la Molière».

Язык

В языке своих трагедий³⁵ Сумароков придерживается теории, изложенной в эпистоле «О русском языке», и не чуждается маркированных элементов церковнославянского (славянизмов). Однако, с другой стороны, требовалось, чтобы драматический диалог звучал по возможности непринужденно. Поэтому у Сумарокова наряду с церковнославянскими словами встречаются и их русские эквиваленты, что дало повод Третьяковскому упрекнуть его в недостатке стилистического единства³⁶. Так, мы находим

³³ *Stählin J. von* Zur Geschichte des Theaters in Rußland. In: *Stählin J. von* Theater, Tanz und Musik in Rußland. Leipzig, 1982. S. 397–432, здесь S. 406 (репринт из: M. Johann Joseph Haigold's Beylagen zum Neuveränderten Rußland. Riga; Mietau, 1769. Kap. VIII).

³⁴ См.: Ф. Г. Волков и русский театр его времени, с. 130–131.

³⁵ См.: Живов В. М. Язык и стиль Сумарокова. В: *Сумароков*, Оды торжественныя. Елегии любовныя, с. 553–614.

³⁶ «Письмо [...] от приятеля к приятелю» (Сборник материалов, с. 476).

следующие дублеты: «очи» и «глаза», «дщерь» и «дочь», «вещати» и «говорить», «лобзати» и «целовать», «зрети» и «видеть» и т. д. К маркированным элементам русского языка (русизмам) принадлежат указательные местоимения «ето», «ета», «етот» [!], наряду с письменными формами «сей», «сия», «сие». То же самое относится к окончанию существительных им. пад. ср. рода мн. ч. на *-ы* вместо *-а* («правы», не «права») и к окончанию прилагательных им. пад. м. рода ед. ч. на *-ой* вместо *-ый* («которой», «любезной», «высокой» и т. д.). Благодаря фонетическому правописанию, некоторые слова приобретают разговорный облик: «сево» (вместо «сего») или «тово» (вместо «того», в первых редакциях трагедий и «таво») и «зделать» вместо «сделать» (к сожалению, в новых изданиях правописание Сумарокова «исправлено»).

В своих трагедиях Сумароков изменяет семантику некоторых слов, превращая их в перевод с французского, в результате чего стиль его диалогов сближается с разговорным употреблением европеизированного столичного дворянства. Трехактового особенно рассердило выражение «тронуть сердце» в значении «toucher le cœur»³⁷. В любовных сценах встречаются и другие примеры этого модного языка: «суровости» возлюбленной дамы являются русским эквивалентом фр. «rigueurs», «заразы» этой же дамы встречаются в значении фр. «appas», и «прелестный» в значении фр. «charmant» вместо старинного значения «(дьявольская) лесть», которое также встречается. То же самое относится к слову «ад», которое используется не только в религиозном, но и в литературном значении «подземный мир».

Любовная трагедия и придворный театр

Трагедии Сумарокова затрагивают по существу две темы — любви и монархической власти. Как уже говорилось, в трагедии «Гамлет» речь идет также о религиозных предметах, однако в остальных трагедиях преобладает любовная тема; исключение составляет лишь политическая трагедия «Димитрий Самозванец», о которой речь пойдет ниже. Когда современники наделяли Сумарокова титулом «северного» или «российского Расина», они имели в виду удачную трактовку любви в его трагедиях. В XVIII веке Расин считался непревзойденным мастером любовной трагедии; о нем говорили как о «tendre Racine»³⁸. Такая характеристика, известная и в России³⁹, пере-

³⁷ Там же.

³⁸ См.: Theile W. Die Racine-Kritik bis 1800. Kritikgeschichte als Funktionsgeschichte. München, 1974. S. 41 ff., 59–62, 103–105.

³⁹ См.: Gukovskij G. A. [Гуковский Г. А.] Racine en Russie au XVIII^e siècle: les critiques et les traducteurs. In: Гуковский, Ранние работы, с. 329–347.

носились на Сумарокова, которого, имея в виду его трагедии, один современник именует «нежностей писателем»⁴⁰.

Пристрастие Сумарокова к любовной трагедии едва ли можно объяснить только его личным вкусом. Первые его трагедии ставились поначалу в Кадетском корпусе, пока в 1750 году Сумарокову не удалось проникнуть на придворную сцену, где уже в тридцатые годы кадеты участвовали в театральных постановках. Сумароков начал писать трагедии для придворной сцены не позднее 1750 года, если не с самого начала своей карьеры драматурга. В датированном октябрем 1758 года письме к императрице Елизавете Петровне он жалуется на материальную стесненность, возникшую из-за того, что в течение девяти месяцев он не получал своего жалования. Связанные с этим житейские заботы отнимают у него время, которое он, как драматург, мог бы посвятить «увеселению двора»; он заверяет Елизавету в своем намерении и дальше прилагать все силы для «увеселения» Ее Императорского Величества (и для славы «российского языка»)⁴¹.

Обращаясь к придворной публике, Сумароков имел дело с адресатом, ожидания и вкусы которого было трудно игнорировать. Эти вкусы были сформированы, как можно предположить, французской придворной труппой и преобладающей в французской трагедии XVIII века любовной темой. Кроме того, следует учесть общий контекст придворной жизни. Постановки трагедий являлись составной частью придворного быта, звеном в нескончаемой цепи празднеств и развлечений⁴². Как и при дворе молодого Людовика XIV, в царствование Елизаветы при русском дворе господствовала атмосфера галантности, а ее центром являлась сама императрица. Дело здесь не только в жажде развлечений праздного придворного общества: следуя традициям Петра I, русская монархия культивировала определенный бытовой стиль, демонстрируя отказ от высокой степенности древнемосковского церемониала, а тем самым и свою ориентацию на Европу; речь в этом случае идет о том же самом разрыве с прошлым, к которому в области литературы стремились русские поэты.

Придворные увеселения при Елизавете Петровне включали балы, балы-маскарады и «метаморфозы», когда женщины переодевались мужчинами и наоборот (в воспоминаниях Екатерины II мы читаем, что эти «метаморфозы» давали тщеславной Елизавете возможность показывать свои красивые

⁴⁰ Ср. анонимную «Эпистолу к творцу сатиры на петимеров» (Поэты XVIII века, т. II, с. 380–384, здесь с. 380); см. также: *Клейн И. [Klein J.] Любовь и политика в трагедиях Сумарокова*. В: *Клейн И. Пути культурного импорта*, с. 361–376, здесь с. 362 (примеч.).

⁴¹ Письма русских писателей, с. 83.

⁴² *Анисимов, Елизавета Петровна*, с. 114–142 («Царь-девица, или как править Россией, лежа на боку»), здесь с. 139–140.

ноги — «elle avait la plus belle jambe que j'aie jamais vue»⁴³). Этой любви к маскам и переодеваниям соответствовали многочисленные театральные постановки⁴⁴. Сцена оказывалась поэтическим отражением придворной жизни⁴⁵. Граница между искусством и жизнью размывалась, тем более, что в качестве исполнителей нередко выступали не профессионалы, а молодые дворяне, питомцы Кадетского корпуса, или придворные, которые занимались театральной игрой в качестве модного времяпрепровождения.

Императрицы Анна Иоанновна и Елизавета Петровна продолжали традицию, восходящую к придворному театру царя Алексея Михайловича. В особых случаях ставились оперы; на коронацию Елизаветы давали пышную постановку оперы Пиетро Метастазियो «La clemenza di Tito» (Милосердие Титово)⁴⁶. В 1735 году кадеты поставили на придворной сцене школьную драму, а в 1748 «нежную трагедию» Вольтера «Заира», сначала в корпусе, а затем и при дворе. Однако в придворном театре тон задавали не кадеты, а заграничные труппы, сначала итальянские, потом немецкие, а главным образом французские. В начале 1740-х гг. в Петербурге гастролировала немецкая труппа соратницы Готшеда Фридерики Каролины Нейбер (1697–1760). Репертуар этой труппы, как и французской, составляли классицистические пьесы.

Теперь была подготовлена почва для обновления русского театра Сумароковым. Благодаря постановке трагедии «Хорев» 8 февраля 1750 года придворное общество открыло для себя русский классицистический театр и начало поощрять его (ранее пьеса была поставлена в кадетском корпусе). Решающую роль при этом играла Елизавета. Именно она, находясь под впечатлением сумароковских трагедий, приказала в 1750 году Ломоносову и Третьяковскому написать по одной трагедии для придворного театра. Основание русского театра в Петербурге под руководством Сумарокова в 1756 году также являлось ее инициативой. В своих мемуарах Екатерина

⁴³ Mémoires de l'Impératrice Catherine II, écrits par elle-même et précédés d'une préface par A. Herzen. Londres, 1859. P. 149.

⁴⁴ Это «структурное сродство двора и театра» является типичной чертой европейской придворной культуры, см.: *Daniel U. Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert.* Stuttgart, 1995. S. 36; автор говорит в этой связи и о «придворной мании переодевания» (S. 35).

⁴⁵ Там же, S. 37.

⁴⁶ В XVIII веке оперы были известны не по имени композитора, как в наши дни, а по имени автора либретто, в данном случае знаменитого в свое время театрального поэта Пиетро Метастазियो [Pietro Metastasio] (1698–1782). Музыка оперы «Милосердие Титово» принадлежит Доменико Даль Ольо [Domenico Dall'Oglio] и Луиджи Мадонису [Luigi Madonis], которые использовали некоторые арии одноименной оперы Иоганна Адольфа Гассе [Johann Adolf Hasse], впервые поставленной в 1737 году в Дрездене; см.: Сводный каталог книг на иностранных языках, изданных в России в XVIII веке, 1701–1800. Т. II (H–R). Л., 1985. С. 207 (№ 1922).

рассказывает об активном интересе Елизаветы к русскому театру. Елизавета сама участвовала в подготовке постановок и заказывала «роскошные», «посеянные диамантами» костюмы для актеров. Все это соответствовало популярному среди европейских властителей XVII–XVIII вв. времяпрепровождению⁴⁷. Императрица особенно интересовалась первым любовником, «довольно красивым молодым человеком восемнадцати или девятнадцати лет», который получал от нее богатые подарки⁴⁸. Речь идет о Н. А. Бекетове (1729–1794), подобно Сумарокову выпускнике Кадетского корпуса и известном тогда щеголе; поговаривали, что в начале 1751 года он какое-то время был любовником императрицы⁴⁹.

«Синав и Трувор»

Понятно теперь, что Сумароков, обратившись вслед за Расином к любовной трагедии, шел наиболее естественным путем, сулившим успех. Неслучайно Ломоносов в своих трагедиях подражал своему конкуренту, сочиняя не политические трагедии à la Corneille, а любовные à la Racine.

Среди сумароковских трагедий «Синав и Трувор» более всего соответствует жанровому типу любовной трагедии. Именно на долю этой пьесы выпал наибольший успех: ее дважды ставили в присутствии императрицы, при этом актерами были кадеты, а режиссером — сам автор. Всего пьесу сыграли около пятидесяти раз, причем последние постановки пришлось на первое десятилетие XIX века; вскоре после первого представления трагедию перевели сначала на французский язык⁵⁰, а затем на немецкий (позднее такая же честь выпала сумароковской «Семире»). В Париже и Лейпциге появились положительные рецензии. Автором немецкой рецензии был не кто иной, как Готшед, с похвалой отметивший, что Сумароков аккуратно следовал правилам классицистического театра.

Кроме того, Готшед с одобрением указывает, что Сумароков позаимствовал для своей трагедии материал из отечественной истории — с чего, по его мнению, должны брать пример немецкие драматурги⁵¹ (можно предпо-

⁴⁷ См.: *Daniel*, Hoftheater, S. 73.

⁴⁸ *Mémoires de l'impératrice Catherine II*, p. 150, 151.

⁴⁹ См.: *Степанов В. П.* Бекетов Никита Афанасьевич, в: *Словарь русских писателей XVIII века*, т. I, с. 75–76.

⁵⁰ См.: *Evstratov A.* [Евстратов А.] *Russian Drama in French: Sumarokov's «Sinav i Truvor» and its Translations*. In: *Study Group on Eighteenth-Century Russia Newsletter*. 2009. Vol 37. P. 24–34.

⁵¹ См. рецензию: *Gottsched J. Chr.* «Sinave et Trouvore», Tragédie russe en vers, faite par Mr. Soumarokoff et traduite en françois par Mr. Le Prince Alexandre Dolgorouky [...] // *Das Neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit*. 1753 (Wintermonat). S. 684–691, здесь S. 685, 687.

ложить, что Сумароков был избран в 1756 году почетным членом «Немецкого общества» Готшеда именно в качестве образцового автора трагедий⁵²). В отличие от европейской трагедии, сюжет которой разворачивается в античную эпоху или в экзотических странах, Сумароков выбирал местом действия своих трагедий города средневековой Руси, Новгород, Киев и Москву. В своем интересе к национальной истории Сумароков, возможно, следовал историческим драмам Шекспира. Одновременно он учитывал возникший к этому времени интерес придворного общества к русскому средневековью; ср. успех «Древней российской истории» (1754–1758) Ломоносова, написанной по желанию императрицы.

Историчность сумароковских трагедий условна; несколько выделяется на этом фоне только «Димитрий Самозванец». Однако и в этом случае универсализм классицистической трагедии, нацеленной на вневременное и общечеловеческое, не умаляется. Наряду с некоторыми мотивами, заимствованными из исторического предания, воссозданию древнерусского колорита способствуют прежде всего собственные имена и топонимы (отчасти выдуманные). Несмотря на фразы, нередко звучащие как перевод с французского, герои в старой доброй манере обращаются друг к другу на «ты», никогда не прибегая к «вы», модному эквиваленту французского «vous».

Синав — один из двух главных мужских персонажей трагедии. За заслуги знатный новгородский боярин Гостомысл обещал ему в жены свою прекрасную и добродетельную дочь Ильмену. Однако Ильмена любит не Синава, а его младшего брата Трувора. Синаву следовало бы отнестись с пониманием к этому обстоятельству, однако он не в силах обуздать свою страсть, злоупотребляет властью и изгоняет соперника из города. Сумароков обращается к политической теме, возникающей и в остальных его трагедиях, а именно к проблеме идеального правителя и пределов монаршей власти. Однако в «Синаве и Труворе» это не самое главное; как подчеркивает Готшед в своей рецензии, «суть дела сводится к нежной любви»⁵³. На самом деле внимание автора направлено, прежде всего, на лирические сцены, особенно в III и IV действиях, когда несчастные влюбленные часто и пространно изливают свои чувства. Именно такие сцены имел в виду Карамзин, когда в начале XIX века писал о Сумарокове:

В трагедиях своих он старался более описывать *чувства*, нежели представлять *характеры* в их эстетической и нравствен-

⁵² См.: *Гуковский Г. А.* Русская литература в немецком журнале XVIII века. В: XVIII век. Сб. 3. М.; Л., 1958. С. 380–415, здесь с. 399; *Lehmann U.* Der Gottschedkreis und Rußland. Deutsch-russische Literaturbeziehungen im Zeitalter der Aufklärung. Berlin, 1966. S. 36.

⁵³ *Gottsched*, «Sinave et Truvor», S. 687.

ной истине [...Сумароков] любил так называемые *прощальные сцены*, для того что они извлекали слезы из глаз чувствительной Елисаветы [...]⁵⁴.

Слова о «чувствительной Елисавете» кажутся анахронизмом. Однако не следует сомневаться в ее слезах. В театре начали рыдать задолго до появления сентиментализма⁵⁵: среди трагических аффектов сострадание ставилось выше страха. Расин не скрывал того, что в его намерения входит тронуть сердца зрителей и довести их до слез; неоднократно говорит об этом и Сумароков⁵⁶. Главный герой «Хорева» понимает, что рыдания не к лицу воину, однако любовные муки дают ему право на слезы⁵⁷. В «Артистоне» влюбленный герой, «как он ни мужествен, грустит и вздыхает» из-за предполагаемой измены возлюбленной. В другом месте пьесы он хочет, «чтоб обо мне все стали сожалеть»⁵⁸. Как в первом, так и во втором случае трагический герой следует женскому поведению: перед нами раннее проявление той феминизации русской литературы, которая впоследствии играет столь важную роль в творчестве Карамзина и русского сентиментализма.

Во Франции XVIII столетия такие вещи уже не бросались в глаза, однако в России это было новостью. Вообще, в трагедиях Сумарокова женщины находятся в центре внимания, что и понятно, если учесть, что главным адресатом этих трагедий была Елизавета Петровна. Центральная роль женщин в сумароковских трагедиях видна и на примере «Синава и Трувора»: Ильмене принадлежит значительно больше реплик, чем героям-мужчинам; главным персонажем пьесы является именно она⁵⁹. Сходным образом обстоит дело в «Хореве», «Гамлете», «Семире», «Артистоне» и др.

Подобно Синаву, Ильмена переживает конфликт между любовью и долгом. Она любит Трувора и любима им, однако Гостомysl требует от нее выйти замуж за Синава: Ильмена должна подчиниться соображениям государственной выгоды и династическим интересам семьи. Незадолго до намеченной свадьбы Гостомysl в пространной тираде объясняет дочери не только

⁵⁴ «Пантеон российских авторов» (*Карамзин*, Сочинения в двух томах, т. II, с. 112).

⁵⁵ См.: *Descotes M.* Le Public de théâtre et son histoire. Paris, 1964, p. 132 sq., 187 sq.; *Vincent-Buffault A.* Histoire des larmes. XVIII^e–XIX^e siècles. Paris, 1986. P. 62–83.

⁵⁶ Подробнее об этом см.: *Клейн*, Ломоносов и трагедия, с. 268.

⁵⁷ *Сумароков А. П.* Драматические сочинения. Составитель, автор вступ. статьи и примеч. Ю. В. Стенник. Л., 1990. С. 36–82, здесь с. 59 (III действие, 3 явление; в дальнейшем: III.3).

⁵⁸ Там же, с. 134–188, здесь с. 147 (II.1) и 140 (I.2).

⁵⁹ Она произносит 87 реплик, что значительно превосходит количество реплик ее отца (57), ее возлюбленного Трувора (53) и Синава (38).

обязанности государевой супруги, но и возможности, которые откроет перед ней ее новое положение: взойдя на трон, она смогла бы заняться полезной деятельностью и стать «матерью народа своего»⁶⁰. После некоторого сопротивления Ильмена следует воле отца: кажется, будто она решилась подчиниться долгу и принять на себя роль матери отечества. Однако в действительности ее согласие не безоговорочно: вопреки отцовским наставлениям Ильмена твердо намерена сохранить верность своему возлюбленному Трувору даже после свадьбы с Синавом. Те «любовныя забавы», с которыми по требованию отца ей придется распоститься, она ставит выше «величества и славы»⁶¹. Для Ильмены любовь — высшее из благ, что можно сказать и о Труворе, который после свадьбы Ильмены, находясь в изгнании, в припадке любовной тоски кончает жизнь самоубийством. Узнав об этом, Ильмена не видит иного выхода и убивает себя. Терзаемый душевной болью и муками совести Синав тоже пытается наложить на себя руки, однако приближенные препятствуют ему.

Два варианта театрального самоубийства

Стоит отметить частотность в трагедиях Сумарокова темы самоубийства или попытки самоубийства. При этом существуют два варианта. Самоубийство Полония в «Гамлете» — закономерный финал преступной жизни (Полоний Сумарокова не имеет с Полонием Шекспира ничего общего, кроме имени), как и в случае главного героя «Дмитрия Самозванца»: на этих самоубийствах лежит тот же отпечаток, что и на самоубийстве Иуды в Новом Завете. Иначе обстоит дело с самоубийством, совершенным из-за любви. В трагедиях Сумарокова нет ни малейших указаний на осуждение такого самоубийства: и Ильмена, и Трувор без каких-либо оговорок и в противоречии с христианской традицией⁶² представлены положительными героями. То же можно сказать о первой трагедии Сумарокова «Хорев»: в финале главный герой убивает себя из-за любви, и

⁶⁰ Сумароков, *Драматические сочинения*, с. 117 (IV. 2).

⁶¹ Там же.

⁶² Ср. в трагедии Сумарокова «Гамлет» монолог Гертруды, матери героя, где ясно выражена христианская точка зрения на самоубийство; Гертруда обращается к «тени» убитого супруга:

Когдаб я жизнь свою могла скончать безгрешно;
Я б с радостью тебе последовала спешно;
Но, ах! закон и свой живот пресечь претит,
И самовольну смерть мучением платит;
Так дай последовать божественну уставу,
И смерти ожидать покинув царску славу!
(Сумароков, *Полное собрание всех сочинений*, т. III, с. 82 (II.4)).

тот факт, что тем самым он слагает с себя обязанности киевского государя, не вызывает авторского осуждения. Такое приятие самоубийства является естественным следствием абсолютизации любви в качестве самой высокой ценности человеческой жизни.

Идеализация любви; Сумароков и Расин

В этом отношении показательна трагедия «Семира», написанная позднее «Синава и Трувора» и впервые поставленная при дворе в 1751 году. Ростислав, один из двух юных героев трагедии, настолько захвачен страстью, что из-за любви предаёт интересы государства и освобождает опасного узника. Его измена влечет за собой серьезные военные последствия. Между тем Ростислав изображен человеком, поступок которого извинителен и который способен исправиться: в счастливом финале ничто не препятствует его свадьбе с возлюбленной. Все это не умаляет идеи долга, трагическая дилемма не теряет своей остроты: совершив поступок, герой испытывает тяжелейшие муки совести, хотя, в конечном счете, более высокой — наивысшей — ценностью оказывается именно любовь. В противном случае Сумароков должен был бы довести своего персонажа до гибели.

В своей трактовке любви «российский Расин» отличается от французского Расина⁶³, очень далекого от идеализации любовной страсти. В трагедиях Расина любовь — проблематичное явление; это овладевающая людьми демоническая сила, которая может направить их к совершению преступлений, как, например, в «Андромахе» или «Федре»: образ «нежного Расина» является вводящим в заблуждение клише. Между тем это клише имеет значение для истории литературы: оно заметно повлияло не только на пытавшегося подражать Расину Сумарокова, но и на Вольтера с его *tragédies tendres*, среди которых в первую очередь следует назвать имевшие исключительный успех трагедии «Заира» (1732) и «Альзира» (1736), восхищавшие и Сумарокова⁶⁴. Возможно, именно Вольтер оказал влияние на восприятие Сумароковым расиновской трагедии, т. е. Сумароков воспринимал Расина через призму вольтеровских трагедий. Как бы то ни было, оба автора следуют Расину, которого понимают неверно, тривиализируют и сводят к одним лишь трогательным эффектам. У Вольтера и у Сумарокова нет той

⁶³ Сравнительный анализ трагедий Расина и Сумарокова см. в: *Gukovskij G. A.* [Гуковский Г. А.] *Racine en Russie au XVIII^e siècle: les imitateurs*. В: *Гуковский*, Ранние работы, с. 348–367, здесь с. 351–353.

⁶⁴ См.: *Заборов*, Русская литература и Вольтер, с. 14–25; на тему «Сумароков и Вольтер» см. также: *Ewington A.* *A Voltaire for Russia? Alexander Petrovich Sumarokov's Journey from Poet-Critic to Russian philosophe*. PhD Diss. University of Chicago, 2001. P. 214–273.

трезвой пронизательности и того психологического богатства, которыми отличается трактовка любви у Расина.

Мрачная сторона любви, играющая столь значительную роль в расиновских трагедиях, проявляется у Сумарокова лишь в определенном контексте. Когда в «Синаве и Труворе» безответно влюбленный монарх злоупотребляет властью, его любовь подается как эгоистическая, следовательно, ложная. Тем ярче сияет блеск истинной любви, которую испытывают друг к другу Ильмена и Трувор, и тем сильнее сопереживает зритель их гибнущему счастью. Настоящая любовь означает для Сумарокова самоотверженную преданность; трогательное изображение этой любви и становится предметом пространственных диалогов в его трагедиях⁶⁵.

Трогательное изображение истинной любви играет большую роль и в «нежных трагедиях» Вольтера. Между тем необходимо обратить внимание на различие культурных контекстов. В России XVIII века любовь, как литературная тема, обладает иным значением, чем во Франции. Русской культуре веками было свойственно аскетическое презрение к «земной любви». Отталкиваясь от этого представления и следуя европейской традиции, Сумароков пытается представить земную любовь ценностью, которая превосходит своим значением саму жизнь — возвышенно-мечтательное представление, соответствовавшее, как можно предположить, вкусам елизаветинского двора. Любая неоднозначная трактовка любви, построенная по образцу не «нежного», а настоящего Расина, оказалась бы в этом случае неуместной и стала бы препятствием для нового, положительного взгляда на любовь. Сумароков идеализирует любовь, чему соответствует полное равнодушие к психологическим нюансам; угроза любви в его трагедиях всегда обусловлена не внутренними, а внешними обстоятельствами. Причина этого опять-таки заключается в том, что главная цель Сумарокова — растрогать зрителя.

Сумароков и Вольтер; миф о «дворянской фронде»

Еще одна черта объединяет Сумарокова с Вольтером и отличает от Расина. Речь идет о распространившейся в европейской литературе XVIII века под влиянием английской словесности дидактике, примером которой служит монолог отца Ильмены. В эпистоле «О стихотворстве» Сумароков называет «порок» и «святую добродетель» основными драматическими предметами:

⁶⁵ Ср.: «Выражение чувств или душевных состояний персонажей само становится “содержанием” трагедий Сумарокова, а собственно “действие” отступает на второй план» (Серман, Русский классицизм, с. 100).

Посем рассмотрим мы свойство и силу драм,
 Как должен представлять творец пороки нам
 И как должна цвести святая добродетель:
 [...]. (С. 119)

Однако на практике дидактика играет в сумароковских трагедиях не столь большую роль. Тем не менее, Сумароков прилагает значительные усилия к тому, чтобы не только растрогать зрителя, но и преподнести ему какой-то нравственный урок. Поэтому он всегда стремится соединить в своих трагедиях любовную тему с вопросом о монаршей власти. Как правило, дело сводится к тому, что монарх тем или иным способом препятствует счастью влюбленных, переступая при этом пределы своей власти.

Тем не менее, при всем сходстве дидактических устремлений, в трагедиях Сумарокова речь идет об иных вещах, чем у Вольтера. Трагедии Вольтера, в том числе и «нежные», насыщены просветительскими идеями⁶⁶, причем особую роль играет критика религиозного «фанатизма». У Сумарокова такой критики нет, скорее напротив: рассуждая о трагедии Вольтера «Заира», он пытается сгладить содержащуюся в ней критику официального христианства и защитить автора от упреков в деизме. С его точки зрения, Вольтер в своей трагедии стремится направить «дейстов» на подлинно христианский путь:

Видно, что сию сочиняя Драму Автор, о том имел попечение, дабы Христианский Закон утвердити в сердцах наших, и отвлечи беззаконников, сих заблужденных людей, от естественнаго Богопочитания [т. е. от деизма], которыя не приемлют Священнаго Писания. И ежели сия Драма с прямым успехом пред Деистами представлена будет; так и Драма Магомет в Константинополе понравится [в трагедии Вольтера «Магомет» главный персонаж предстает тираном].⁶⁷

Объединяет Сумарокова с Вольтером скорее эстетическая, чем политическая установка; о том, что Сумароков далек от роли оппозиционера⁶⁸, также

⁶⁶ См.: *Ridgway R. S. La Propagande philosophique dans les tragédies de Voltaire. Genève, 1961 (= Studies on Voltaire and the Eighteenth Century. Vol. 15).*

⁶⁷ «Мнение во [!] сновидении во французских трагедиях» — *Сумароков*, Полное собрание всех сочинений [1787], т. IV, с. 327–356, здесь с. 353 (в этом случае мне было доступно лишь второе издание «Полного собрания всех сочинений»); см.: *Заборов*, Русская литература и Вольтер, с. 24.

⁶⁸ См. другое мнение в: *Гуковский Г. А. Очерки по истории русской литературы XVIII века. Дворянская фронда в литературе. Миф «дворянской фронды» и вообще оппозиционного характера русской литературы второй трети XVIII века широко распространены; ср., например, учебники последних лет: Буранок, Русская литература XVIII*

свидетельствуют те многочисленные письма, которыми он «бомбардировал»⁶⁹ императрицу. Правда, в сатирических произведениях Сумарокова обличаются всевозможные злоупотребления — взяточничество, невежество, дворянская спесь, галломания. Однако такие «пороки» осуждались и Екатериной, как явствует из ее сатирических комедий. Сумароков никогда не замахивался на основы политического устройства.

Политическая дидактика: образ монарха

В своих трагедиях Сумароков охотно говорит об обязанностях монарха⁷⁰; он выступает апологетом русского самодержавия, однако осуждает тиранию. С его точки зрения, власть правителя ограничена определенными нормами, которые, в конечном итоге, восходят к естественному праву. Основным мерилом правления является то «общее благо», которое столь часто упоминается в указах Петра I⁷¹. Гарантом законности является совесть царя, которая в сумароковских трагедиях выражается устами либо самого правителя, либо его наперсника. У Сумарокова монархи могут заблуждаться, становясь жертвами своих «страстей»; в этом случае им предстоит вернуться на путь добродетели и власти над собой. Это уже не богоподобные герои ломоносовских од: для Сумарокова цари такие же люди, как и все остальные. Разница между ними и прочими смертными заключается лишь в том, что к ним, получившим свой высокий удел от Бога, предъявляются особые моральные требования; ср., например, реплику Вышеслава во втором явлении пятого акта одноименной трагедии 1768 года, где вернувшийся на путь добродетели правитель говорит:

века, с. 55, 150–151, 153; *Лебедева*, История русской литературы XVIII века, с. 23. Автор настоящей книги, напротив, думает, что в русской литературе XVIII века «фрондерские» тенденции заметны лишь с 1780-х гг. (у Фонвизина и Радищева; об этом пойдет речь далее). О дворянской «фронде» см. также интересную книгу: *Марасинова Е. Н.* Психология элиты российского дворянства последней трети XVIII века. М., 1990. Однако в этой книге термин «фронда» имеет более общий, «бесконфликтный» смысл, обозначая кроме прямой оппозиции и такую характерную для образованных дворян последней трети XVIII века установку как внутренний, выражающийся лишь в частной переписке скепсис по отношению к официальным ценностям.

⁶⁹ Екатерина употребляет это слово в одном письме, в котором она жалуется на Сумарокова; цит. по комментарию В. П. Степанова в: *Письма русских писателей*, с. 217.

⁷⁰ См.: *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* Политические идеи русской классицистической трагедии. В: *О театре*. Сб. ст. Под ред. С. С. Данилова, С. С. Мокульского. Л.; М., 1940. С. 106–133; *Wirtschaftler E. K.* The Play of Ideas in Russian Enlightenment Theater. DeKalb/Ill., 2003. P. 147–171 («Moral Monarchy»).

⁷¹ См.: *Павленко Н. И.* Петр I (К изучению социально-политических взглядов). В: *Россия в период реформ Петра I*. М., 1973. С. 40–102.

А я уже того не позабуду в век,
 Что я хотя и царь, такой же человек,
 И что я множество зря смертных под ногами,
 Такая ж, как они, пылинка пред богами.⁷²

Может быть, Екатерина II порой и чувствовала раздражение от нравоучений Сумарокова. Однако нам об этом ничего не известно. Дело обстояло скорее наоборот: за «Вышеслава» Сумароков получил от императрицы тысячу рублей⁷³ — нарисованный им образ правителя явно соответствовал представлениям императрицы. В этот период русской истории еще не было пропасти между властью и писателями: приверженность петровской программе просвещения обуславливала общность задач литературы и государства, которой суждено было исчезнуть только к концу столетия.

«Димитрий Самозванец»

Литературная деятельность Сумарокова оплачивалась из казны, в его произведениях ощущается налет официозности. Оппозиционных трагедий в духе Вольтера он не писал: политические уроки его трагедий скорее назидательного, чем критического характера. Дидактизм особенно заметен в его поздних пьесах, например в «Вышеславе». Здесь также главенствует любовная тема, однако сильнее, чем в более ранних трагедиях, подчеркивается добродетельность истинной любви: счастливая развязка обеспечивается готовностью героев отказаться от надежд на личное счастье и подчиниться велению долга. Эта мысль выражается в многочисленных сентенциях: нужно было не только растрогать зрителя, но и вызвать у него моральное восхищение героической добродетелью персонажей.

Еще более дидактична трагедия «Димитрий Самозванец», впервые поставленная в 1771 году. Как уже отмечалось, эта пьеса занимает среди произведений Сумарокова особое место, поскольку тема любви играет в ней лишь второстепенную роль. Это отступление от привычной схемы объясняется тем, что Сумароков задумал своего «Димитрия Самозванца» как ответ на трагедию «Подложный Смердий» своего бывшего ученика А. А. Ржевского⁷⁴. Общим здесь является не только преобладание политической проблематики, но и тема самозванчества.

«Димитрий Самозванец» — одна из тех пьес Сумарокова, на долю которых выпал наибольший успех. Она пользовалась не меньшим успехом, чем в

⁷² Сумароков, Полное собрание всех сочинений [1781–1782], т. IV, с. 50 (V.2).

⁷³ См. комментарий В. П. Степанова к письму Сумарокова к Екатерине от 17 февраля 1769 года (Письма русских писателей, с. 205).

⁷⁴ Подробнее см.: Клейн И. [Klein J.] Сумароков и Ржевский («Димитрий Самозванец» и «Подложный Смердий»). В: Клейн, Пути культурного импорта, с. 377–390.

свое время «Синав и Трувор». Трагедию с одобрением прочитала Екатерина II⁷⁵; премьера состоялась 1 февраля 1771 года в придворном театре в Петербурге. «Димитрий Самозванец» выдержал пять отдельных изданий (последнее в 1807 году) и около сорока постановок. Особенно сочувственный прием пьеса нашла у Павла I: по его повелению в 1797 году она была дана в переполненном зале Зимнего дворца (роль Самозванца исполнил Дмитриевский, за что император ему пожаловал бриллиантовую табакерку⁷⁶). Пьесу можно было видеть на сцене еще в 1812 году.

Действие «Димитрия Самозванца» разворачивается в Смутное время. Лжедимитрий занимает русский трон с помощью польских войск и самовластно правит страной. Его жертвами становится не только русский народ, но и православие: Димитрий обещал римскому папе обратить Россию в католицизм. Изображая эту страшную картину, Сумароков вторил государственной политике: с начала 1740-х гг. «иноземное засилье» в политической и религиозной сферах стали темой официальной пропаганды. Не только Елизавета Петровна использовала ее в целях упрочения своего положения, но и Екатерина II, которая в противовес своему супругу и предшественнику Петру III, чересчур сочувствующему Пруссии и протестантизму, выстраивала свой публичный образ русской патриотки и защитницы православия.

Такой пропагандистский ход был тем более естественным, что и Елизавета, и Екатерина были обязаны своей короной государственному перевороту. Особенно сложным было положение Екатерины, иностранки, оказавшейся на троне в результате заговора, свергнувшего законного императора Петра III. В этой ситуации настойчиво возникала проблема легитимации монаршей власти. Сумароков затрагивает эту проблему в своей трагедии, причем авторский голос отводится наперснику Димитрия Пармену. Для Пармена не имеет значения, служит ли он законному царю или самозванцу: раз Димитрий волею «судьбы» оказался на троне, с точки зрения «народа» (= дворян), важно не его происхождение, но его дела. Такой подход к проблеме отражает свойственное Петру I воззрение на легитимность монаршей власти. С этой точки зрения понятно, почему Екатерине, которая взошла на престол благодаря дворцовому перевороту, могла понравиться сумароковская трагедия:

Когда тебя судьба на трон такой взвела;
 Не род, но царские потребны нам дела.
 Когда б не царствовал в России ты злонравно,
 Димитрий ты, иль нет, сие народу равно.⁷⁷

⁷⁵ См. комментарий П. Н. Беркова в: *Сумароков, Избранные произведения*, с. 572.

⁷⁶ См. комментарий Ю. В. Стенника в: *Сумароков, Драматические сочинения*, с. 463.

⁷⁷ *Сумароков, Драматические сочинения*, с. 247–292, здесь с. 253 (I.3).

Время действия «Димитрия Самозванца» — последний день жизни лжецаря. В угнетенном народе растет недовольство, переходящее, наконец, в восстание. На этом фоне разворачивается любовный сюжет, который по ходу действия также достигает кульминации и образует, таким образом, эффективное дополнение к сгущающейся атмосфере политической катастрофы. Дмитрий влюблен в дочь московского боярина Ксению и хочет на ней жениться. Однако Ксения любит другого, и драматическое напряжение не в последнюю очередь создается тем, что юная пара вынуждена искать разнообразные средства для противодействия притязаниям и угрозам тирана.

Такой любовный треугольник знаком нам по другим трагедиям Сумарокова, в частности по «Синаву и Тривору». Однако «Димитрий Самозванец» — не любовная трагедия, и в центре внимания здесь находится проблема монаршей власти, которая играла лишь подчиненную роль в «Синаве и Триворе». Главным героем «Димитрия Самозванца» является не женский персонаж, а мужской (Димитрию принадлежит гораздо больше реплик, чем другим персонажам⁷⁸).

Образ монарха здесь также иной, чем в «Синаве и Триворе». Хотя влюбленный Синав и злоупотребляет властью, в целом он представлен неплохим человеком, принадлежащим к числу тех срединных героев, о которых говорит аристотелевская теория трагедии и которых можно встретить у Расина и Вольтера (исключение составляет трагедия Вольтера «Магомет»). Дмитрий — герой иного типа: подобно Магомету Вольтера, Полонию из сумароковского «Гамлета» и Ричарду III Шекспира, Дмитрий является полностью отрицательным персонажем, и то, как он ведет себя по отношению к влюбленным, — лишь еще одно злодеяние в обширном списке. Функция любовного сюжета сводится в «Димитрии Самозванце» прежде всего к тому, чтобы продемонстрировать *in actu* безграничное зло, воплощенное в главном персонаже трагедии. Действие достигает кульминации в финале: видя, что все потеряно, Дмитрий пытается заколоть Ксению. В самый последний момент, когда кинжал уже занесен, ему успевают помешать, и он убивает сам себя.

Димитрий живет и действует под знаком ненависти, представляя собой разительный контраст тому образу государя, который создавала екатерининская пропаганда, представляя императрицу воплощенной мудростью, справедливостью и любовью. Императрица с материнской любовью взирала на своих подданных и любима ими⁷⁹. Трагедия о Лжедимитрии внушает зрителям, что счастливое единение народа со своим государем не является само собой разумеющимся, что все может быть совершенно иначе. В этом и

⁷⁸ Димитрию принадлежит 85 реплик, с большим отрывом за ним следует Ксения (47), затем ее возлюбленный Георгий (39), ее отец боярин Шуйский (35) и Пармен (31).

⁷⁹ См.: *Wortman, Scenarios of Power*, p. 110–122.

заключается дидактическое значение пьесы: подданные должны «от противного» понять, как хорошо им живется под властью Екатерины, в золотой век русской Астреи, богини справедливости, столь часто фигурировавшей в панегирических одах эпохи.

Сумароков характеризует своего отрицательного персонажа не только с помощью действия. О нем говорят второстепенные персонажи, да и сам он высказывается о себе с редкой откровенностью⁸⁰. На протяжении всей пьесы Дмитрий неустанно демонстрирует свое злонаравие. Уже в первом действии первого явления он обнаруживает перед одним из приближенных «презрение», с которым относится к русскому народу («Российский я народ с престола презираю»); без всякого стеснения он тут же называет свой режим «тиранской властью». В том же явлении Дмитрий хочет отравить супругу, чтобы жениться на Ксении. Своему пришедшему в ужас наперснику он отвечает:

Я к ужасу привык, злодейством разъярен,
Наполнен варварством и кровью обагрен.⁸¹

Примеры такого рода легко можно умножить. В отличие от Ричарда III, который пытается обмануть собеседников и оставить их в неведении относительно своих подлинных намерений, Дмитрий откровенен, причем Сумароков не делает никаких попыток дать психологическую мотивировку этой откровенности (о раскаянии Дмитрий говорит лишь вскользь).

Дмитрий сам говорит о себе как о тиране; ради избыточной ясности, свойственной дидактике XVIII века, он, как и его наперсник Пармен, представляет авторскую точку зрения. В то же время в его репликах чувствуется своеобразное опьянение злом. В откровениях Дмитрия обнаруживается дьявольское бесстыдство; в нем воплощается принцип абсолютного зла, который возбуждает тем больший страх, что Дмитрий — не простой смертный, но могущественный властитель, занявший русский трон; нельзя не заметить близости этого образа к апокалиптической фигуре царя-антихриста. Тем самым граница между политикой и религией оказывается стертой, и трагедия о Лжедмитрии сближается с той традицией, с которой Сумароков как «северный Расин» и основатель русского театра пытался порвать — а именно с русской традицией барочной (школьной) драмы. Также с этой точки зрения становится ясно, почему Сумароков так мало уделяет внимания психологической стороне трагедии: Дмитрий оказывается сродни аллегорическим героям барочного театра, таким как, например, «Злоба» или «Зависть» из школьной драмы «Стефанотокос» (впервые поставленной

⁸⁰ См.: *Одесский*, Поэтика русской драмы, с. 225 и сл.

⁸¹ *Сумароков*, Драматические сочинения, с. 250, 251 (I.1).

в 1742 году в Новгородской семинарии в присутствии Елизаветы), где «Зависть» так говорит о ненависти, которую испытывает к «Верности»:

[...] се бо муку
 Всякую наложу и дотоль не перестану
 Гонить, мучить, бить, доколь не узрю погранну
 Под моими ногами, таже начну терти,
 Дабы и в самы врата лютой вогнать смерти
 [...].⁸²

Эти слова могли бы быть сказаны и Димитрием.

ЛЮБОВНАЯ ПОЭЗИЯ

С умароков разрабатывает любовную тему не только в трагедии, но и в ряде малых стихотворных жанров, особенно в песне, элегии и пасторальной поэзии.

Любовная песня

Как мы уже знаем, русская любовная песня возникла в петровскую эпоху. Однако публика не сразу привыкла к новому жанру: среди столичной дворянской молодежи любовная песня еще в начале 1750-х гг. могла восприниматься как новинка. Современник, который в это время пребывал в Петербурге, вспоминает, рассматривая при этом распространение любовной песни и галантного поведения с точки зрения культурного прогресса:

Все, что хорошею жизнью ныне называется, тогда только что заводилось, равно как входил в народ [т. е. в дворянство] и тонкий вкус во всем. Самая нежная любовь, толико подкрепляемая нежными и любовными и в порядочных стихах сочиненными песенками, тогда получала первое только над молодыми людьми свое господствие, и помянутых песенок было не только еще очень мало, но они были в превеликую еще диковинку, и буде где какая проявится, то молодыми боярынями и девушками с языка была не спускаема.⁸³

⁸² Пьесы столичных и провинциальных театров, с. 412–462, здесь с. 417.

⁸³ Болотов А. Т. Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные самим им для своих потомков. Т. I: 1738–1759. М., 1993. С. 166.

Любовные песни исполнялись на французские мелодии, авторы подбирали «любовные слова на новый минавет»⁸⁴, тексты распространялись в виде рукописных песенников; исключением являются (переводные и оригинальные) песни молодого Третьяковского, которые вошли в «Езду в остров любви». При жизни Сумарокова его песни распространялись также в рукописном виде; печатные песенники появились только во второй половине века.

Сумароков написал больше ста песен; они стали новым этапом в развитии жанра⁸⁵. Своими песнями он заслужил первые поэтические лавры, как явствует из недоброжелательного высказывания Ломоносова 1760 года. Некий abbé Лефевр, священник при французском посольстве в Петербурге, выступил с докладом «О прогрессе изящных искусств в России», где хвалил равным образом Сумарокова и Ломоносова как «génies créateurs». Ломоносову это не понравилось, и он отреагировал саркастической заметкой о младшем сопернике:

Génie créateur: сочинял любовные песни и тем весьма счастлив, для того что и вся молодежь, то есть пажи, коллежские юнкеры, кадеты и гвардии капралы, так ему последуют, что он перед многими из них сам на ученика их походит. Génie créateur!⁸⁶

Любовная песня фигурирует здесь в качестве популярного среди дворянской молодежи жанра, причем возможно имеется в виду среда «щеголей и щеголих» или «петиметров», которая в XVIII веке часто была мишенью русской сатиры; с одним из представителей этого типа мы уже встречались во второй сатире Кантемира. Предполагалось, что петиметр не только одевается по последнему слову парижской моды и носит туфли с красными каблуками, но что он также поет и сочиняет любовные песни, ухаживая за дамами.

С точки зрения Ломоносова, автора торжественных од, песня — малозначительный жанр, который культивируется малозначительными людьми, чему соответствовал статус песни как жанра, не попадавшего в печать. Вспоминая о своих собственных (несохранившихся) песнях, которые в свое время «довольно» пели «девицы чистые» и «отроки», «коих от денницы / До другой невидимо колет любви жало», Кантемир в Сатире IV «горько» рассказывает, что так «непрочно стратил» «дни золотые» молодости⁸⁷. Точно такое прене-

⁸⁴ Ср. поэтологическую эпистолу Сумарокова «Желай, чтоб на берегах...», (с. 130–131, здесь с. 130).

⁸⁵ См.: Ливанова Т. Русская музыкальная культура XVIII века. Т. I. М., 1952. С. 45 и сл.; Берков, Ломоносов и литературная полемика его времени, с. 104–111; Серман, Русский классицизм, с. 97–120; Gieseemann, Die Strukturierung der russischen literarischen Romanze, S. 87 ff.

⁸⁶ Ломоносов, Полное собрание сочинений, т. IX, с. 634–635, здесь с. 635.

⁸⁷ Кантемир, Собрание стихотворений, с. 113.

брежение песенным жанром высказывает Буало в «Поэтическом искусстве» и даже Сумароков в поэтологической эпистоле 1755 года «Желай, чтоб на берегах...».

В это время Сумароков был уже известен как автор трагедий и поэтому мог смотреть на песенное творчество своих юных лет с иронической отстраненностью. В 1748 году, когда вышла его эпистола «О стихотворстве», он придерживался иной точки зрения: песня предстает в этой эпистоле как особенно значимый жанр, разговор о котором занимает в два раза больше места, чем фрагмент о торжественной оде. Нельзя не заметить апологетический тон автора: сочинять песни является отнюдь не простым делом, поскольку песня также подчинена «правилам премудрых муз». Далее говорится о том, что автор песни не должен быть «невеждой», но должен обладать «ясными мыслями». Сумароков требует от удачной песни, чтобы она была «простой и ясной». Риторические украшения в ней неуместны: в песне говорит не «ум», а «страсть» и «сердце» (с. 123–124). В другом месте Сумароков требует от лирического субъекта любовной поэзии, чтобы он «точно изъяснил, что дух его смущает»⁸⁸. Как видим, с точки зрения рационалистической поэтики «ясные мысли», «точность» выражения, с одной стороны, и «страсть» — с другой, не исключают друг друга.

Подобно другим жанрам классицизма, любовная песня представляет собой разновидность поэтического «подражания природе» и поэтому должна подчиняться требованию правдоподобия, в данном случае психологического: предметом изображения является чувство, которое выражается в монологе лирического субъекта по возможности «естественным» образом; речь идет об иллюзии подлинных эмоций. В свою очередь эти требования направлены против игриво-галантного стиля Тредиаковского. С точки зрения Сумарокова, автор песен должен остерегаться вычурной, чересчур искусственной манеры, как, например: «Прости, моя Венера, / Хоть всех собрать богинь, тебя прекрасней нет» (с. 124). Далее Сумароков обосновывает свое мнение следующим образом: «Кудряво в горести никто не говорил: / Когда с возлюбленной любовник расстаётся, / Тогда Венера в мысль ему не попадет» (там же). Ранее он уже приводил пример хорошего, т. е. простого и непринужденного песенного стиля, который в свою очередь следует классицистическому принципу «*celare artem*» (скрывать искусство):

Скажи, прощаяся: «Прости теперь, мой свет!
Не будет дня, чтоб я, не зря очей любезных,
Не источал из глаз своих потоков слезных.
Места, свидетели минувших сладких дней,
Их стану вображать на памяти моей.

⁸⁸ «Желай, чтоб на берегах...» (с. 130).

Уж начали меня терзати мысли люты,
И окончались приятные минуты.
Прости в последний раз и помни как любил».
(Там же)

В своей поэтической практике Сумароков опирался на опыт простой песни петровского времени. Как правило, его любовная песня представляет собой лирический монолог, субъект которого, почти всегда мужчина, жалуется на любовные страдания. Сумароков строго выдерживает этот жалобный тон, отказываясь от любых проявлений фривольности, остроумия или игривости. Подобно сумароковским трагедиям, любовь в его песнях предстает высокой человеческой ценностью⁸⁹. Лексика и синтаксис песен отличаются простотой; некоторые тексты близки народной песне, в других используются пасторальные мотивы; мифологических образов нет.

Жанровый диапазон сумароковской песни ограничен как в тематическом, так и в стилистическом отношении. Зато мы здесь встречаем замечательное разнообразие метрических и строфических форм; песни Сумарокова — «лаборатория русского стиха»⁹⁰. После силлаботонической реформы этот жанр предоставлял поэту возможность испытать метрический и строфический потенциал нового стиха во всех направлениях.

Элегия

К концу 1750-х годов Сумароков приступил к работе над еще одним жанром любовной поэзии — над элегией; созданный им канон русской классицистической элегии развивали поэты младшего поколения⁹¹. Сумароков опубликовал свои двенадцать элегий сначала в журналах, а потом в 1774 году отдельной книжкой, вышедшей под названием «Элегии любовныя». Тексты выстроены здесь в лирический цикл, причем каждое стихотворение представит в качестве элемента некоего любовного сюжета⁹².

⁸⁹ Ср.: *Серман*, Русский классицизм, с. 119–120 (о «новом понимании любовного чувства» в песнях Сумарокова).

⁹⁰ *Гуковский*, Русская литература XVIII века, с. 167.

⁹¹ См.: *Гуковский Г. А.* Элегия в XVIII веке. В: *Гуковский*, Ранние работы, с. 72–116; см. также: *Kroneberg B.* Studien zur Geschichte der russischen klassizistischen Elegie. Wiesbaden, 1972; *Фризман Л. Г.* Жизнь лирического жанра. Русская элегия от Сумарокова до Некрасова. М., 1973; *Котомин М. А.* Любовная риторика А. П. Сумарокова: «Элегии любовныя» и их художественное своеобразие. В: Александр Петрович Сумароков, с. 133–160.

⁹² См.: *Vroon R.* Aleksandr Sumarokov's «Elegii liubovnyye» and the Development of Verse Narrative in the Eighteenth Century: Towards a History of the Russian Lyric Sequence // *Slavic Review*. 2000. Vol. 59. P. 521–546.

Сумароковская элегия значительно отличается от элегии XIX века и от всего того, что мы ассоциируем с элегическими чувствами. У Сумарокова нет того меланхолического настроения, которое вызывает созерцание осенней природы; нет в его элегиях и переживания тленности бытия, тоски по утраченной молодости и мыслей о смерти. Подобно любовной песне XVIII века, элегия Сумарокова представляет собой поэтическую жалобу на любовные страдания. Различие заключается в эмоциональной интенсивности: элегическая жалоба отличается страстностью, доходящей до отчаяния. Этому пафосу соответствует более высокий стилевой уровень; в элегии Сумароков избегает разговорных или фольклорных оборотов. Кроме того, элегия нестрофична и прикреплена к одному метру, шестистопному ямбу, что сближает ее наряду со страстным тоном с любовными жалобами трагедии. При всем этом элегия также подчиняется принципу психологического правдоподобия. В эпистоле «О стихотворстве» читаем:

Плачевной музы глас быстрее проникает,
Когда она в любви власы свои терзает,
Но весь ее восторг свой нежный склад красит
Единым только тем, что сердце говорит:
[...]. (С. 118)

В качестве образцового автора элегий Сумароков называет французскую поэтессу мадам де Ла Сюз (1618–1673). Однако между элегиями двух поэтов мало общего. Для мадам де Ла Сюз язык является неадекватным средством выражения чувств, противоречивый и загадочный характер которых представлен с помощью антитез и оксюморонов; в ее элегиях радость и грусть невозможно отделить друг от друга. Возникающего таким образом богатства психологических оттенков нет у Сумарокова. Тот асихологизм, с которым мы уже сталкивались в его трагедиях, свойствен и его элегиям.

Сумарокову чужды неоднозначные чувства; у него все просто, ясно и прямолинейно. В соответствии с классицистической установкой на универсальное, изображаемое в его элегиях чувство носит не конкретный, индивидуальный, а абстрактный, надличностный характер; перед нами скорее умозрительная идея чувства, а не его психологическая фактичность — речь идет о «любвонной тоске вообще», испытываемой всеми людьми во все времена. Таким образом, приведенное выше требование «точности» лирического «изъяснения» обладает чисто языковым характером: оно относится не к психологическому содержанию стихотворения, не предполагая никакого анализа или нюансов изображаемых чувств, а к тому, чтобы избежать неоднозначных или непонятных слов. Известная конкретизация любовной жалобы возникает лишь в связи с ее событийным поводом, заключающимся в разлуке с возлюбленной, ее неверности или «жестокой» непреклонности.

Композиция сумароковской элегии отличается строгостью. Чувство лирического субъекта составляет тематический центр, с которым соотнобразуются все остальное. Несмотря на страстную интенсивность лирического монолога, субъект не позволяет себе никаких отступлений, его чувство всегда остается тождественным самому себе. Вместо психологического развития царят принципы вариативности и интенсификации, так что можно говорить о «тавтологическом» строе элегического монолога⁹³. Его эмоциональная сила не в последнюю очередь является результатом этой концентрации на одной лирической теме.

Лирический субъект выражает свое чувство с помощью таких традиционных приемов, как междометие («ах!»), обращение (к отсутствующей возлюбленной, к собственному сердцу), риторический вопрос, эмоциональный повтор (анафоры, синонимы). В немногочисленных метафорах реализуется традиционная образность горения, плена или болезни — перед нами «жаргон любви»⁹⁴, восходящий к песням петровского времени и в конечном итоге к самым истокам европейской лирики. Новых или смелых метафор здесь нет, однако встречаются патетические сравнения. В одной из элегий лирический субъект сравнивает свое состояние после разлуки с возлюбленной с кораблем, качаемым «ревущею волной» «на гордом океане» (с. 162). В другой элегии лирический субъект прибегает к еще более сильному эффекту, возмущаясь тем, что неверная возлюбленная сидит у соперника на коленях с «бесстыдно» обнаженной грудью⁹⁵. Несмотря на синтаксические инверсии, которые подчеркивают письменный характер языка, конструкция фраз прозрачна; логические отношения эксплицируются с помощью противительных, уступительных и других союзов; грамматические и логические нормы соблюдаются свято.

Любовная лирика Сумарокова — это поэзия однозначных слов, триумф рационалистического стиля. Лишь в этих пределах могла реализоваться иллюзия эмоциональной непосредственности.

Пасторальная поэзия

Во второй половине 1750-х гг., одновременно с элегией, Сумароков завоевал для новой русской литературы и пасторальную поэзию⁹⁶. При этом он

⁹³ Гуковский, Элегия, с. 79.

⁹⁴ См.: Перетц, Очерки по истории поэтического стиля в России.

⁹⁵ Сумароков, Полное собрание всех сочинений [1781–1782], т. VIII, с. 376–377, здесь с. 377.

⁹⁶ См.: Körner R. Materialien zur Typologie und Entwicklung der russischen klassizistischen Idylle von den Anfängen bis zum Beginn der Geßner-Rezeption. Unveröffentlichte Diss. phil. Marburg, 1972; Клейн И. [Klein J.] Пасторальная поэзия русского классицизма. В: Клейн, Пути культурного импорта, с. 19–215.

следовал не античной словесности, не идиллиям Феокрита или эклогам Вергилия, а французским авторам, прежде всего Фонтенелю. Фонтенель был известен не только как автор «Разговоров о множестве миров», но и галантных пасторальных стихотворений (эклог), которые долго считались образцовыми, пока в 1750-е годы не появились прозаические идиллии швейцарского поэта Саломона Геснера (1730–1788) и началась новая — чувствительная — эпоха в развитии пасторального жанра.

Пасторальная поэзия русского классицизма подразделяется на несколько поджанров, самым значительным из которых является эклога (кроме того существовали панегирическая идиллия и любовная идиллия, пасторальная разновидность любовной жалобы). Всего Сумароков написал 67 эклог. Речь идет о сравнительно длинных стихотворениях, объем которых варьируется от 60 до 130 стихов, написанных шестистопным ямбом. Содержанием эклоги является небольшое повествование о пасторальной любви. Действие разворачивается на лоне природы, которая изображается в духе топики «приятного места» (*locus amoenus*) с журчащими ручьями, зелеными лугами, тенистыми рощами, поющими птицами; веселые Зефиры навевают прохладу. В этой пасторальной Аркадии всегда царит весна или лето; счастливая жизнь пастушков и пастушек имеет только одну цель — любовь.

Заботы и трудности деревенской жизни неизвестны в этой галантной поэзии; бросается в глаза резкий контраст пасторального мира с действительностью крестьянского быта. В этом заключается проблематика галантной пасторали — она несовместима с классицистическим принципом подражания природе, даже если под «природой» имеется в виду не «грубая» а «прекрасная» природа (*belle nature*). Быть может, подчеркнуто фиктивный характер этого жанра объясняет тот факт, что русские последователи Сумарокова особенно не стремились писать в этом жанре. В отличие от многих французских авторов, в том числе Фонтенеля, Сумароков не обращает внимания на эту проблему.

Не утруждая себя теоретическими сомнениями, Сумароков создает прекрасную иллюзию, фиктивный характер которой он подчеркивает в заглавиях своих эклог: наряду с традиционными пасторальными именами, такими как «Сильвия» или «Филиса», мы находим здесь вымышленные, экзотично-благозвучные имена — «Амаранта», «Калиста», «Дельфира», «Сильванира», «Стратоника» и т. д. Можно добавить, что расчет Сумарокова на жаждущую галантного развлечения публику оправдался как нельзя лучше: современники восхищались его «неподражаемыми» эклогами, ставя их автора в один ряд с классиками жанра — Феокритом, Вергилием, Фонтенелем и Геснером.

Если в этих стихотворениях и присутствует какой-то элемент реальности, то лишь на уровне стиля, в требовании пасторальной незатейливости. В эпистоле «О стихотворстве» читаем, что пастушка украшает себя «ни золотом ни серебром», а полевыми цветами; ее язык отличается изящной простотой, далекой как от «учтливового разговора» «придворного кавалера», так и от «грубой»

речи крестьянина (с. 117–118). Однако в своей литературной практике Сумароков соблюдает эту «пастушью простоту» (с. 117) не очень строго, как мы увидим далее; он последователен лишь в лингвистическом отношении, в том, что в своих эклогах ограничивается русским языком, отказываясь от славянизмов.

Особая прелесть эклог Фонтенеля заключается в психологической тонкости, с какой изображаются чувства влюбленных пастушек и пастушков. Сумароков пошел другим путем: вместо психологических нюансов он делает ставку на эротическую пикантность. Если французская эклога кончается счастливо, то речь идет о том, что непреклонная пастушка все-таки влюбляется и признается в любви. Эклоги Сумарокова непременно кончаются любовным актом, который, однако, описывается лишь в самых общих чертах, как это принято в вековой традиции эротической поэзии⁹⁷; читателю предлагается самому дорисовать абстрактную картину в своем воображении. Таким образом, эклоги Сумарокова далеки от вульгарной откровенности порнографической поэзии, практиковавшейся в русской литературе Барковым и его многочисленными последователями.

Влюбленный пастушок говорит о срывании цветка или сборе урожая; непреклонная пастушка настаивает на своей добродетели. Счастливый финал — это «венец любви»; пастушок ведет пастушку «ко мягкой мураве» или в «цитерский храм»: мифологические мотивы, которые Сумароков исключил из любовной песни, являются в его эклогах необходимым элементом парафрастического стиля, характерного для эротической поэзии. То, что имеется в виду, скрывается игривой риторикой — перед нами языковая маскировка, посредством которой усиливается полузапретное читательское удовольствие. Иногда возникает шутливая окраска, например в эклоге «Енона», которая заканчивается следующим образом:

На древе соловей ево победу пел;
Но слуху пастуха сей голос не внушался,
Пастух не песнями в то время утешался.⁹⁸

В «Исмене» повествователь «скромно» прерывает свой рассказ и переходит к мифологическому обобщению:

Целуясь говорят стократ: люблю не ложно.
В последок — етова изобразить не можно.

⁹⁷ См.: *Schlaffer H. Musa iocosa. Gattungspoetik und Gattungsgeschichte der erotischen Dichtung in Deutschland. Stuttgart, 1971.*

⁹⁸ *Сумароков, Полное собрание всех сочинений [1781–1782], т. VIII, с. 82–84, здесь с. 84. Особое внимание следует обратить на фонетическое правописание, которое в духе «пастушеской простоты» сближает поэтическую речь с разговорным языком: «ево» вместо «его»; ср. также следующую цитату: «етова» вместо «этого».*

Что начал купидон, то гимен окончал,
И жар их, радостным восторгом, увенчал.⁹⁹

Языковой игре в жмурки, стилистике недосказанности соответствует определенное пространство. Влюбленная пара укрывается в «темных лесах», или же счастливый финал разворачивается вечером под листовым покровом, в отдаленном месте. Нередко пастушок украдкой наблюдает за купающейся пастушкой (распространенный мотив эротической живописи). Удовольствие от эротики связано с нарушением запрета, изображаемое приобретает вкус запретного плода. Этот эффект становится тем сильнее, чем большим нравственным весом обладает предполагаемая нравственная норма. В эклоге «Олимпия»¹⁰⁰ непреклонная пастушка в длинном монологе рассуждает об опасностях, которыми грозит ей утрата невинности, этого «сокровища». С помощью целого ряда метафорических парафраз она говорит о «вечном стыде»; пастушок — это «волк», который только и ждет, чтобы напасть на бедную «агницу». Однако пастушка быстро забывает о своих тревогах; любовные утехы пастушка в финале эклоги подаются с помощью языкового камуфляжа и композиционной ретардации. Таким образом вводится иронический контрапункт добродетельной тираде пастушки.

БАСНЯ

Когда в наше время говорят о русской басне, непременно на ум приходит Крылов, классик жанра. Однако во второй половине XVIII века первым басенным поэтом русской литературы был Сумароков; современники восхищались его баснями и подражали им: он слыл не только «северным Расином», но и «русским Лафонтеном»; вспомним образованного господина, в споре о «лучшем Стихотворце» ставившего Сумарокова даже выше Лафонтена. За свою жизнь Сумароков написал более 370 басен, составивших шесть «книг». Наряду с жанрами высокого и среднего стиля басня является в его творчестве основным жанром низкого стиля¹⁰¹.

⁹⁹ Там же, с. 35.

¹⁰⁰ Там же, с. 93–95 («Олимпия»).

¹⁰¹ См. классические работы: *Виндт Л.* Басня сумароковской школы. В: Поэтика. Сборник статей. Л., 1926. С. 81–92; *Виндт Л.* Басня как литературный жанр. В: Поэтика. Сборник статей. Л., 1927. С. 87–101. См. также: *Rammelmeyer A.* Studien zur Geschichte der russischen Fabel des 18. Jahrhunderts. Leipzig, 1938; *Степанов Н. Л.* Русская басня. В: Русская басня XVII–XIX веков. Сост., подгот. текста и примеч. В. П. Степанова, Н. Л. Степанова. Л., 1977. С. 5–62; *Серман*, Русский классицизм, с. 188–203 («Спор о басне»), с. 204–225 («Два типа басенного рассказа»); *Сазонова Л. И.* От басни барокко к басне классицизма. В: Развитие барокко и зарождение классицизма в Рос-

Сумароков — основоположник новой русской басни

В отличие от большинства других жанров классицизма, басня в России XVIII века не была литературным новшеством: уже с XV века она была хорошо известна читателям из переводной литературы. В поэтике Феофана Прокоповича находим раздел, посвященный басне; в качестве примера приводится басня о городской и деревенской мыши¹⁰². Петр I любил басни и украсил Летний сад изображениями персонажей Эзопа и золоченой статуей самого баснописца; статуи на басенные сюжеты были снабжены табличками с текстами басен и толкованием¹⁰³.

Старинные русские басни писались прозой; это короткие тексты, цель которых — донести до читателя нравственный урок; именно этим объясняется пристрастие Петра к этому «полезному» жанру. История новой русской басни начинается с перехода к стиховой форме; первые ее авторы — Кантемир, Ломоносов и Тредиаковский. Однако их басни не повлияли на становление жанра — настоящим основоположником новой русской басни стал Сумароков.

Он называл свои басни «притчами», используя традиционное обозначение жанра; название «басня», получившее распространение впоследствии, употреблялось Сумароковым лишь изредка¹⁰⁴. Сочиняя басни, Сумароков мало заботился об оригинальности сюжета, что соответствовало европейской традиции этого жанра: «Рассказать старую басню на новый лад — вот к чему сводится роль баснописца»¹⁰⁵. Таким образом, басня в системе русского классицизма представляет собой идеальное пространство для «эстетики тождества». Основным в басне являлся не моральный урок, а художественная форма. С этой точки зрения нельзя не заметить, например, стремление Сумарокова русифицировать басенный рассказ. В одной из басен, сюжет которой Сумароков позаимствовал у римского баснописца Федра, он говорит:

На Русску статью я Федра преврачу,
И Русским образцом я Басню сплесть хочу¹⁰⁶.

сии XVII — начала XVIII в. М., 1989. С. 118–148; Imendörffer H. Die Geschichte der russischen Fabel im 18. Jahrhundert. Poetik, Rezeption und Funktion eines literarischen Genres. Wiesbaden, 1998. Bd. I. S. 179–357, 521–552.

¹⁰² Прокопович, Сочинения, с. 266–269.

¹⁰³ Эти статуи Летнего сада не сохранились, см.: Силантьева Н. А., Яранцев В. Н. Летний сад. В: Три века Санкт-Петербурга, т. I, кн. 1, с. 546–550, здесь с. 548.

¹⁰⁴ См.: Freydank D. Russ. «basnja». Die Geschichte der «Europäisierung» eines russischen Wortes // Zeitschrift für Slawistik. 1967. Bd. 12. S. 373–389.

¹⁰⁵ Виндт, Басня как литературный жанр, с. 93.

¹⁰⁶ Сумароков, Полное собрание всех сочинений [1787], т. VII, с. 33–34 («Вор»), здесь с. 33.

Однако в большинстве случаев Сумароков-баснописец заимствует свои темы не из литературы античности, а Нового времени. Его главными источниками были Жан де Лафонтен (1621–1695) и немецкий поэт Христиан Фюрхтеготт Геллерт (1715–1769)¹⁰⁷; кроме того он обращался к рукописной традиции и фольклору.

Сумароковские басни разнообразны; многие из них можно читать и как эпиграммы, стихотворные сказки и пр. Однако в большинстве случаев традиционная басенная схема легко опознаваема. Поэт излагает короткий сюжет, героями которого выступают не только животные, но и люди, растения или персонажи-вещи, как в басне о глиняном и железном горшке. В начале или в финале часто находим нравственную сентенцию, иногда в форме поговорки. Речь идет о человеческих слабостях — скупости, тщеславии, высокомерии, неблагодарности, пьянстве и легковерии. Нередко сумароковская басня превращается в сатиру, особенно тогда, когда поэт обрушивает свой гнев на продажных чиновников («подьячих»), корыстолюбивых откупщиков, плохих поэтов и т. п.

Басня как пасквиль

В сумароковских баснях встречается и образ выскочки, парвеню — благородному автору была дорога исключительность сословных привилегий. Так обстоит дело, например, в басне «Осел во львовой коже» (1760). Этот стихотворный пасквиль метит в Ломоносова, достигшего в это время вершины своей карьеры: «урод / Из сама подла рода, / Которого пахать произвела природа», может теперь хвастаться высоким чином, превосходя своим высокомерием даже «Великого Александра» (с. 208). Ломоносов, не растерявшись, ответил басней «Свинья в лисей [!] коже» (1760–1761)¹⁰⁸, в которой «лисыя кожа» намекает на рыжие волосы Сумарокова; другой намек относится к его привычке нервно мигать глазами.

Шероховатый стих, повествователь-балагур, вульгарный стиль

В таких случаях Сумарокову следовало бы вспомнить свою эпистолу «О стихотворстве», где он изложил программу не только «шутливой», но и «благородной» басни (с. 122). В более позднем стихотворении «Наставле-

¹⁰⁷ См.: *Rammelmeyer A. Gellertsche Fabeln in der Bearbeitung von Sumarokov. In: Colloquium Slavicum Basiliense. Gedenkschrift für Hildegard Schroeder. Hrsg.: H. Riggenbach. Bern; Frankfurt/M.; Las Vegas, 1981. S. 523–555.*

¹⁰⁸ *Ломоносов, Полное собрание сочинений, т. VIII, с. 737–741.*

ние хотящим быти писателями» (1774) Сумароков уподобляет самого себя Лафонтену (с. 138) и выступает против Эзопа, басни которого он квалифицирует следующим образом: «Нет гаже ничего и паче мер то гнусно, / Коль притчей говорит Эсоп, шутя невкусно» (там же). Резкость этого выпада заставляет думать, что Сумароков имел в виду не самого Эзопа, а его русского последователя Третьяковского. Однако главное тут заключается не в полемике с Третьяковским, а в ориентации на Лафонтена, который в своих баснях отказался от сухого дидактизма эзоповой традиции, начав новый этап европейской истории жанра.

Лафонтен писал свои басни в стиле светского разговора, непринужденное течение которого подчеркивается использованием *vers libres*, нестрофических рифмованных строк неодинаковой длины. Подражая Лафонтену, Сумароков в большинстве своих басен прибегает к вольным ямбам, силлаботоническому эквиваленту *vers libres* (именно благодаря применению этой формы Сумароковым вольный ямб стал основой русского «басенного стиха»¹⁰⁹).

Однако эта стиховая форма используется обоими поэтами не одинаково. Все дело в количественных различиях между отдельными строками. У Лафонтена эти различия не слишком большие, и длина строк меняется не слишком часто. Вследствие этого возникает спокойный ритм, в котором ощущается инерция традиционных французских метров — восьмисложника или тринадцатисложника (александрийского стиха). У Сумарокова эти количественные различия гораздо более маркированы, тринадцатисложная строка может укоротиться на два или даже на один слог — в его басенных стихах царит принцип резкого количественного контраста. Кроме того, длина строк меняется часто, в результате чего местами возникает крайне неровный, негладкий, как будто спотыкающийся, стучащий ритм, как, например, в басне «Жуки и пчелы». Сумароков здесь очень далек от ритмической плавности лафонтеновых басен, чему способствует и неблагозвучность инструментовки:

Жуки и пчелы

Прибаску

Сложу

И сказку

Скажу.

Невежи жуки

Вползли в науки

И стали патоку Пчел делать обучать. (С. 203)

¹⁰⁹ См.: Тимофеев, Очерки теории и истории русского стиха, с. 340–360: «Вольный (басенный) стих XVIII века».

Этот жесткий ритм соответствует определенному стилю повествования, который в данной цитате строится на использовании таких просторечных оборотов, как «прибаску» и «вползли в науки». В свою очередь, этот стиль связан с еще одним формальным элементом басни, который Сумароков позаимствовал у Лафонтена. Это фигура рассказчика, который комментирует свой рассказ, обращается к читателю и пускается в отступления. Однако и в этом случае следует отметить разное использование одного и того же приема у обоих поэтов: у Сумарокова басенный рассказчик — не изящный *gacoteur*, как у Лафонтена, а грубоватый балагур (или хам, как в басне «Осел во львовой коже»): о той «благородной» шутовщине, о которой Сумароков пишет в эпистоле «О стихотворстве», не может быть и речи в его баснях.

Сумароков обращается к иному читателю, чем Лафонтен — к читателю, которого не смущал вульгарный комизм его басен, скорее напротив: младшие баснописцы, такие как А. А. Ржевский и В. И. Майков, подражали Сумарокову именно в этом отношении. Иной, более пристойный тон в баснях возникает в русской литературе лишь позднее, в последней четверти XVIII века, у И. И. Хемницера и И. И. Дмитриева. Таким образом, мы сталкиваемся с фактом, который бросается в глаза и у других авторов и в других жанрах эпохи: русская литературная публика XVIII века выказывала гораздо больше терпимости к вульгарности, чем французская. Утонченность, которая была столь развита во французской литературе XVIII века, оставалась пока еще чуждой русским читателям; к этому вопросу мы еще вернемся.

Комизм сумароковских басен часто строится на бурлескном контрасте высокого и вульгарного, например в «Блохе». Рассказчик-балагур обращается здесь к музе героического эпоса:

О Каллиопа, пой блохи ты к вечной славе:
И возгласи ты мне,
То что пригрелось сей твари не во сне,
Но в яве!¹¹⁰

Кроме того, рассказчик уподобляет своего «героя» богине Минерве (а себя — Юпитеру), причем Минерва подвергается русификации, становясь «бояриней», «графиней» и «княгиней»:

Минерва, вестно всем, богиня не плоха:
Она бояриня, графиня, иль княгиня,
И вышла из главы Юпитера Богиня:
Подобно из главы идет моей блоха.¹¹¹

¹¹⁰ Сумароков, Полное собрание всех сочинений [1787], т. VII, с. 22–23, здесь с. 22.

¹¹¹ Там же.

В баснях Сумарокова кроме «дураков» и «дур» появляются «старой хрен», «смордник», «сукин сын» (или «сын собачий»), «свинья» и «вол» (оба в переносном смысле); у него бьют «рожи», «расквашивают губы / И выбивают зубы»; в басне о злой жене рассказчик дает мужу следующий совет: «Возми [!] дубину, муж, возми и не робей / Дубиной дурище ты ребры перебей»¹¹². Как видим, то «богатство» литературного языка, о котором говорит эпистола «О стихотворстве», осуществляется Сумароковым не только в высоких и средних, но и в низких жанрах, прежде всего в басне. Таким образом, вульгарное также оказывается законной составляющей «прекрасного нашего языка».

Свободный комизм; поэзия абсурда

Вульгарный комизм сумароковских басен часто лишен всякой дидактической функции. Хороший пример этого свободного комизма находим в басне «Змея и мужик». Жалостливый крестьянин греет окоченевшую от холода змею. Придя в себя, она нападает на своего благодетеля, который, однако, успеваеет убить ее топором. Тот же самый сюжет используется Лафонтеном в басне («Le villageois et le serpent»). Однако басня Лафонтена повествовательно экономна; у Сумарокова, напротив, действует принцип шутивного многословия.

Сумароковская версия этого басенного сюжета начинается со сравнения змеиного укуса с русским морозом. С точки зрения Сумарокова и его рационалистической поэтики, это сравнение бессмысленно, поскольку сравнить укус змеи можно только с укусом другого животного (или человека). То же самое относится к сравнению русского мороза с «французским», «греческим» и «римским» морозами — сравнение, которое в свою очередь мотивировано упоминанием Эзопа, Лафонтена и Федра. Комический эффект усиливается благодаря антропоморфизации змеи: мороз так жесток, что у нее окостенел не только хвост, но и «лоб» (в другой басне змея поднимает «брови»; то же самое может делать и блоха); речь идет о замерзших «губах» и стучащих «зубах» змеи. Сумароков строит басню на псевдологике рифмы: у змеи стучат «зубы», так как у нее нет «шубы». А почему у нее нет шубы? Потому, что у змей нет денег и не каждый готов бесплатно отдать шубу. Комизм Сумарокова-баснописца здесь становится самоцелью — это поэзия абсурда:

¹¹² «Супруг и Супруга» (там же, с. 264).

Змея и мужик

Змея ползла:
И как она ни зла,
И жестока укуской;
Но зляй ее мороз;
Гораздо от него бывает больше гроз.
Замерз червяк: мороз был ето Русской
Не Греческой и не Французской,
Не Римской; в истинну мороз был ето Русской:
Пусть Федр о том писал, Делафонтен, Есоп:
Застыл у червяка и хвост и лоп [!];
Так Русской был мороз; могли замерзнуть губы,
И барабанить зубы:
Змея была без шубы;
У змей и денег нет:
А шубы вить не всяк безденежно дает.
В лесу, рубя дрова, ее мужик увидел:
[...].¹¹³

¹¹³ Там же, с. 344–345, здесь с. 344.

ГЛАВА 11

РУССКИЙ КЛАССИЦИЗМ:
ВТОРОЕ ПОКОЛЕНИЕ

«Школа Сумарокова»

Авторы «школы Сумарокова» были дворянами; подобно Сумарокову, некоторые из них учились в Кадетском корпусе. Написав свои первые сочинения не позже 1750-х гг., они с 1760-х гг. выступали в качестве группы, только уже не в Петербурге, а в Москве, при новом университете. Центром этой группы был М. М. Херасков; в нее входили А. А. Ржевский, В. И. Майков, И. Ф. Богданович, братья А. В. и С. В. Нарышкины, А. А. Нартов и др. Эти поэты не только придерживались общего литературного направления, но и публично обращались друг к другу со стихотворными посланиями, представляя себя читателям как члены дружеского кружка. Они печатались в журнале «Полезное увеселение» (1760–1762), издававшемся Херасковым при Московском университете, затем в «Невинном упражнении» (1763), «Свободных часах» (1763) и «Добром намерении» (1764).

Авторы «Полезного увеселения» в целом следовали Сумарокову, но шли и собственными путями, проявляя особенный интерес к дидактике, часто в форме лирической медитации. Херасков сочинял «философические» оды и написал объемистую поэму «Плоды наук» (1761); по его стопам шел Богданович с поэмой «Сугубое блаженство» (1765)¹. О пристрастии этого кружка к дидактической поэзии свидетельствует также трансформация анакреонтической оды — жанра, который издавна ассоциировался с тематикой радостного наслаждения жизнью. Однако в анакреонтических одах Хераскова и поэтов его круга речь идет не о вине, любви и песнях, а о серьезных предметах, таких как добродетель, дружба, семья, воспитание и блаженство деревенской жизни. Специфика анакреонтического жанра заключается теперь не в тематике, а в стиховой технике, т. е. в короткой нерифмованной строке, чаще всего трехстопного ямба, ритмическое единство которой обеспечивается синтаксическими параллелизмами и другими формами поэтического повтора².

¹ О дидактической поэзии эпохи см.: *Jekutsch*, *Das Lehrgedicht*.

² См.: *Гуковский Г. А.* Об анакреонтической оде. В: *Гуковский*, Ранние работы, с. 117–156; см. также: *Schenk D.* Studien zur anakreontischen Ode in der russischen Literatur des Klassizismus und der Empfindsamkeit. Frankfurt/M., 1972.

Другая тенденция литературы 1760-х годов заметна в творчестве А. А. Ржевского (1737–1804)³. Он игнорирует классицистический идеал «естественности», предпочитая поэзию подчеркнуто искусственного, орнаментального характера. Одна из басен Ржевского отчасти графически оформлена в виде ромба. В одном из его сонетов первые и вторые половины строк могут прочитываться отдельно друг от друга, в результате чего стихотворение как бы включает два самостоятельных стихотворения. У Ржевского встречаются каскады симметрических синтаксических конструкций, используются исключительно омонимичные рифмы и т. д.

Поэтические приемы этого рода рассчитаны на эпатаж; они характерны для барочного стиля. Именно о них идет речь в том месте риторики Феофана Прокоповича, где читатель предупреждается об опасности «курьезного стиля», очень распространенной в это время «болезни»⁴. С конца 1760-х гг. стилевые явления этого типа встречаются также в эклогах Сумарокова⁵, где они связаны с подчеркнуто фиктивным характером этого жанра; иначе обстоит дело у Ржевского, у которого отклонение от классицистической нормы не нуждается в жанровой мотивировке.

Все это противоречит классицистическому запрету на искусственность; ср., например, статью Сумарокова «О неестественности»⁶. Думается, что основная функция таких деклараций заключалась в полемической направленности против стиля Тредиаковского или Ломоносова. Вне этого контекста естественность казалась уже не столь обязательной. При этом следует учесть, что требование естественности было позаимствовано из французской культуры и не имело в России такой социальной базы, как французский салон и «хорошее общество», в котором эта норма обладала не только литературным, но и поведенческим значением. Сходным образом обстоит дело с требованием театральных и языковых «приличий» (*bienséances*), также предполагающих определенный социальный контекст и определенную культуру бытового поведения в духе идеала *honnêteté*.

МАЙКОВ И БУРЛЕСК

Василий Иванович Майков (1728–1778) происходил из хорошей дворянской семьи⁷. Однако его родители не считали нужным дать сыну школьное образование; среди русских поэтов своего времени Майков —

³ См.: *Гуковский Г. А. Ржевский. В: Гуковский, Ранние работы*, с. 157–183; см. также: *Lauer R. Die lyrischen Experimente Rževskijs // Zeitschrift für Slawistik*. 1991. Bd. 36. S. 544–562. Отдельного издания произведений Ржевского нет, однако см.: *Поэты XVIII века*, т. I, с. 189–298.

⁴ *Prokopovič F. De arte rhetorica libri X. Hrsg.: R. Lachmann, B. Uhlenbruch. Köln; Wien, 1982. S. 39.*

⁵ См.: *Клейн, Пасторальная поэзия*, с. 118 и сл.

⁶ *Сумароков, Стихотворения*, с. 369–370.

⁷ Биографию поэта см. в: *Майков Л. Н. Василий Иванович Майков. В: Майков Л. Н. Очерки из истории русской литературы XVII–XVIII столетий. СПб., 1889. С. 252–309;*

единственный, кто не владел ни одним иностранным языком. В 1747 году он начал военную службу в одном из петербургских гвардейских полков, где служил и его отец; подобно отцу, он дослужился до чина полковника. Служба не была трудной, и у Майкова было достаточно времени для литературных занятий. В эти годы он начал общаться с Сумароковым и его приверженцами. К концу 1761 года Майков подал в отставку и переселился в Москву, где присоединился к литературному кружку Хераскова. Его первые стихотворения публиковались в «Полезном увеселении» и «Свободных часах». В 1766 году Майков поступил на гражданскую службу, которую он закончил статским советником (5 класс).

«Елисей, или Раздраженный Вах»

Майков восхищался Сумароковым с увлечением самоучки; в литературных спорах 1760–1770-х гг. он неизменно выступал его сторонником. Подобно Сумарокову, Майков культивировал множество разных жанров, причем влияние мэтра проявляется особенно наглядно в его баснях. Своим литературным успехом он однако был обязан жанру, в котором Сумароков сам не работал и о котором писал в эпистоле «О стихотворстве» — ироико-комической поэме, основной разновидности бурлеска⁸. После выхода в свет поэмы Майкова «Игрок ломбера» (опубл. 1763), небольшого бурлеска на тему карточной игры, в 1771 году появилось его главное произведение, ироико-комический эпос «Елисей, или Раздраженный Вах». Объектом бурлесковой пародии является «Энеида», героический эпос Вергилия. Пародируя Вергилия, Майков подражает французскому поэту Полю Скаррону (1610–1660), который своей ироико-комической поэмой «Вергилий наизнанку» породил настоящую «burlescomanie». Одновременно Майков точно осуществляет сформулированную Сумароковым в эпистоле «О стихотворстве» програм-

Стенник Ю. В. Майков Василий Иванович. В: Словарь русских писателей XVIII века, т. II, с. 258–261.

⁸ См.: Ермоленко Г. Н. Русская комическая поэма XVIII — начала XIX вв. и ее западноевропейские параллели. Смоленск, 1991; Вачева А. Поэма-бурлеск в русской поэзии XVIII века. София, 1999. Ряд текстов опубликован в: Ироико-комическая поэма. Ред. и примеч. Б. В. Томашевского. Вступ. статья В. А. Десницкого. Л., 1933. О бурлеске Майкова см. основную работу: Schrubba M. Studien zu den burlesken Dichtungen V. I. Majkows. Wiesbaden, 1997; см. также: Ду Сальво М. [Di Salvo M.] В. И. Майков на пути к русской ироико-комической поэме // Ricerche Slavistiche. 1992–1993. Т. 39–40. Р. 461–473. Полного собрания сочинений Майкова нет. Лучшей подборкой его произведений является следующее издание: Майков В. И. Сочинения и переводы. Вступ. статья и примеч. Л. Н. Майкова. Ред. П. А. Ефремова. СПб., 1867; более доступное издание: Майков В. И. Избранные произведения. Вступ. статья, подгот. текста и примеч. А. В. Западова. М.; Л., 1966; в дальнейшем указанные в скобках страницы относятся к этому изданию.

му бурлескного жанра; как заметил один из современников, «Елисей» представляет собой первую в России «правильную шутливую [...] поему [!]»⁹.

Сюжет «Елисея» запутан из-за многочисленных эпизодов и отступлений. Как мы уже видели на примере сумароковской басни, требование композиционного единства не соблюдается в низких жанрах: здесь изображается мир, лишенный разума и порядка. Вакх, бог вина, жалуется Зевсу на откупщиков, повысивших цену на водку настолько, что никто из смертных уже не может напиться как следует. Желая наказать злодеев, Вакх приказывает кучеру Елисею, бесстрашному пьянице и драчуну, вломиться в погреба откупщиков и уничтожить запасы крепких напитков. После разнообразных походов Елисей исполняет это поручение с таким рвением, что вызывает недовольство Зевса и других богов, которые в наказание отправляют его в солдаты.

Два уровня бурлескного повествования

Согласно сумароковской теории бурлеска, следует различать два уровня изображения в «Елисее». На одном уровне «высокие» предметы подаются при помощи «низкого» стиля, т. е. тривиальных или вульгарных выражений и мотивов; для этого варианта бурлеска Сумароков предусматривает «пренизкие слова»¹⁰, чем он отличается от Буало, в своем «Поэтическом искусстве» предупредившего от всего вульгарного в литературе, в том числе в бурлеске: Парнас не должен говорить на «языке базара»¹¹. Этому уровню «пренизких слов» соответствуют те части «Елисея», действие которых разворачивается на Олимпе. Главным персонажем здесь выступает Зевс. Когда Вакх обращается к нему, этот «владелец горных мест, межоблачных зыбей / Заснул, и попустил Юноне голубей», т. е. испускает ветры, на что Юнона на правах супруги отзывается насмешливым вопросом: «Знать, слишком, батяка мой, нектарца ты искушал?» (с. 83). Зевс, который возмущается проделками Елисея, является не только пьяницей, но и хвастуном: он гордится своими любовными похождениями и удивляется, что не переломил себе спину, зачиная свое многочисленное потомство.

Второй уровень изображения в «Елисее» касается земной жизни, то есть авантюры героя. Благодаря таким приемам как обращение к музам и сравнение с героями классического эпоса вводится контрастная сфера высокого стиля. Той же цели служат многочисленные слова и формы церковнославянского происхождения, среди них и такие, которые редко встречаются в литературном языке XVIII века, как, например, звательный падеж («отче мой»),

⁹ Новиков Н. И. Опыт исторического словаря о российских писателях. М., 1987 (репринт изд. СПб., 1772). С. 133–135, здесь с. 134.

¹⁰ Сумароков, Избранные произведения, с. 123.

¹¹ Voileau N. Œuvres complètes. Paris, 1969. P. 155–185, здесь p. 159 (I chant, v. 84).

двойственное число («очеса», «ушеса»), вспомогательный глагол первого лица единственного числа («я есмь») и *dativus absolutus*¹². В свою очередь эти «высокие» элементы комически сталкиваются с «низкими», с русизмами и вульгаризмами.

Пародия на «Энеиду» в русском контексте

Пародия на «Энеиду» преобладает в первых трех (из пяти) песен «Елисея». За драку в трактире Елисей попадает в тюрьму, что соответствует путешествию Энея в подземный мир. После того, как вестник богов Гермес освободил его из тюрьмы, Елисей оказывается в работном доме для беспутных женщин, где у него начинается роман с пожилой и некрасивой тюремной начальницей. Это является бурлескным эквивалентом трагической любви Энея и Дидоны. Когда Елисей рассказывает своей новой пассии о массовой драке, в которой он участвовал еще живя дома, мы вновь сталкиваемся с пародированием «Энеиды»: прибыв в Карфаген, Эней рассказывает Дидоне о Троянской войне.

Перечисление бурлескных отсылок к поэме Вергилия можно продолжить: близость Майкова к Скаррону, на которого он ссылается в начале первой песни, очевидна. Тем не менее между двумя произведениями существуют немаловажные различия, объясняющиеся разницей культурных контекстов. Отсылки к Вергилию в русской литературе XVIII века означали не то же самое, что во Франции XVII века, где Вергилий был наиболее известным античным поэтом. Любой образованный француз знал Вергилия или по латинским урокам в школе, или по одному из тех двенадцати переводов, которые вышли во Франции в первой половине XVII столетия¹³.

Говорить о том, что Вергилия совсем не знали в России XVIII века, было бы преувеличением. Отзвук его европейской славы находим в примечаниях Сумарокова к эпистоле «О стихотворстве». Читатель здесь узнает, что Вергилий был «знатнейший Римский стихотворец», чьи произведения «преславны» и чьи «Енеиды [!]» «почитаются лучшим на свете стихотворством»¹⁴.

Форма множественного числа «Енеиды» наводит на мысль о том, что Сумароков знал это «лучшее на свете стихотворство» лишь понаслышке. Если это так, то он был не намного просвещеннее своей аудитории, которую считал абсолютно невежественной. Между тем Сумароков был не совсем прав: выпускники русских церковных школ, например Московской духовной академии, где учились Третьяковский и Ломоносов, обладали достаточными сведениями об

¹² Подробнее см.: Живов, Клейн, К проблематике и специфике русского классицизма, с. 420 и сл.

¹³ См.: *Görschen F. Die Vergiltravestie in Frankreich. Diss. phil. Dresden, 1937. S. 15–20* («Знание и оценка Вергилия в первой половине XVII века»).

¹⁴ Сумароков, Избранные произведения, с. 126.

античности и могли хорошо знать Вергилия. Однако это была не та публика, к которой обращался Сумароков, писавший свою эпистолу «О стихотворстве» не для клира и прочих «плебеев», но для своих собратьев-дворян. «Елисей» Майкова появился в 1771 году, на двадцать три года позже эпistolы Сумарокова. За это время уровень образования в России стал намного выше. Были предприняты и попытки перевода Вергилия на русский язык: первая песня «Энеиды» была напечатана в 1769 году в переводе В. Д. Санковского, а годом позже вышли первые шесть песен в переводе В. П. Петрова.

Майков был хорошо знаком с переводом Петрова. В «Елисее» он сатирически высмеивает стиль этого перевода, что было с его стороны проявлением неблагодарности: не владея иностранными языками, Майков, скорее всего, был обязан знанием Вергилия тому самому переводу, который сделал объектом своей сатиры. С середины 1760-х гг. Петров был известным в России поэтом, пользовавшимся покровительством императрицы. Как мы уже знаем, при дворе его превозносили как «второго Ломоносова», что раздражало Сумарокова и его последователей (а в их числе Майкова), которые после смерти «первого Ломоносова» претендовали на господство в русской литературе. Высмеивая Петрова, Майков рассчитывал на аплодисменты единомышленников.

Тем не менее, в «Елисее» элементы литературной сатиры играют гораздо менее существенную роль, чем бурлескные отсылки к Вергилию. Это возвращает нас к поэме Скаррона. Пародия — жанр паразитический; она существует за счет чего-то более значительного, чем она сама. Успех «Вергилия наизнанку» был бы невозможен без славы пародируемого Скарроном Вергилия. Во Франции XVII столетия Вергилий был известен широкой публике, и в частности школьным учителям и их ученикам. Большинство образованных французов воспитывались в иезуитских или ораторианских *collèges*, где школьников заставляли читать эпос Вергилия — не самый простой из классических произведений — в подлиннике: легко представить, какое удовольствие испытывали бывшие школьники, читая пародию Скаррона. Цель Скаррона — не поставить под сомнение значение Вергилия как поэта; «Вергилий наизнанку» — не сатира. Смеясь над поэмой Скаррона, французский читатель обретал, пусть кратковременную, внутреннюю свободу от подавляющего авторитета школьного классика. Скаррон играл на чувствах инстинктивного противодействия читателя, которого на протяжении долгого времени терзали трудными произведениями римской литературы.

В чем заключается успех «Елисея»?

В России XVIII века такой тип пародии не имел смысла потому, что Вергилий не был известен значительному числу русских читателей. В этой ситуации появление пародии Майкова на «Энеиду» объясняется не чем иным, как стремлением автора создать первый в русской литературе «правильный» бурлеск.

Такое намерение предполагало дотошное следование образцу, поэме Скаррона. Возникает вопрос, чему именно «Елисей» обязан своим успехом у читателей¹⁵, ведь литературная пародия не могла быть понята большинством публики?

Прежде всего, следует отметить, что пародийные элементы поэмы касаются не только Вергилия и эпоса. Так, в четвертой песне находим фрагмент, содержащий *locus amoenus*: деревья отражаются в ясной воде потоков, извиляющихся между зелеными кустами; светит солнце, пастухи играют на свирелях. После этих описаний должна следовать сцена пасторальной любви, однако ожидания читателя обмануты: вместо нежных любовников на сцене появляются два грубияна, пытающихся догнать пронзительно кричащую молодую женщину, оказавшуюся женой Елисея, который выходит победителем из схватки со злоумышленниками. Жанр, ставший объектом этой пародии и принадлежащий не к высокому, а к среднему уровню классицистической системы, — эклога, жанр, в котором Майков, следуя своему учителю, и сам пробовал силы.

Пародируется в «Елисее», как мы уже видели, и классическая мифология. О ней русские читатели имели хорошее представление¹⁶, поскольку Петр I стремился сделать классическую мифологию популярной среди подданных, используя ее в своей политической пропаганде: образы классической мифологии стали неотъемлемой составляющей публичных торжеств, прославлявших военные подвиги царя; мифологические мотивы использовались в фейерверках и иллюминациях, в декоре триумфальных арок, гравюрах, панегирических проповедях и стихотворениях и т. д.

Бунт против политеса

То, что роднит античную мифологию с героическим эпосом и пасторальной поэзией, другими объектами его пародии — их принадлежность к европейской культуре и, следовательно, их связь с культурной революцией Петра I. Как уже упоминалось, Петр импортировал культурные достижения Западной Европы в Россию с тем, чтобы изменить саму ментальность своих подданных. Предстояло создать «нового человека», который должен был не только думать и одеваться, но, что особенно важно в данном контексте, по-европейски вести себя. На смену старинному русскому идеалу благочестия приходил европейский политес, а возврат к старой Руси официально рассматривался как возвращение к варварству.

Правила этого нового поведения можно было найти в книгах, вроде «Юности честного зеркала». Среди наставлений этого руководства встреча-

¹⁵ Об этом успехе см.: *Schruba, Studien*, S. 73 ff.

¹⁶ См.: *Живов, Успенский*, *Метаморфозы античного язычества*.

ется немало таких, которые одобрили бы и приверженцы старой Руси и враги петровских преобразований, например почитание родителей. Однако в общем контексте книги такие фрагменты соотносятся с моделью европейского поведения: в петровской и послепетровской России хорошие манеры всегда означали манеры не-русские.

В свете вышесказанного становится очевидным важным функциональный аспект майковского «Елисея»: перед нами не только нарушение литературного *decorum*'а, то есть соответствия высокой темы ее художественному воплощению, но и нарушение бытового *decorum*'а — благовоспитанного поведения европейского типа. Это тем более существенно, что русский читатель часто был не в состоянии оценить собственно литературную сторону поэмы. О ветрах, испускаемых Зевсом, уже шла речь; другой скатологический мотив встречается в начале третьей песни, где Елисей говорит о смерти матери; весь фрагмент наполнен черным юмором, резко нарушающим нормы пиетета. Поэма содержит длинные сцены драк и попоек, написанные с явным удовольствием, что можно сказать и о пространных описаниях грубоватой эротики. Кроме того, Майков цитирует Ивана Баркова, русского поэта *laureatus* обценной поэзии¹⁷; к этому пункту мы еще вернемся. Используя терминологию М. Бахтина, мы можем сказать, что «Елисей» Майкова представляет собой карнавальный бунт против хороших манер и официального идеала европеизированного поведения. Этот бунт проходит под знаком «веселой отнесенности».

Русский карнавал; внутренний конфликт «русского европейца»

Насмешка над европейским стилем поведения соответствует интересу Майкова к русской народной культуре, а точнее, к русскому карнавалу. Приключения Елисея приходятся на время масленицы или сырной недели (последний термин использует сам Майков). Карнавальный обычай переодевания, кулачный бой и медвежья травля играют большую роль в поэме Майкова. Эротика также связана с карнавалом: в России, как и в Европе, карнавал традиционно считался временем сексуальной вседозволенности. Пьяная толпа, изображенная в первой песне, наслаждается карнавальной свободой. Карнавальная атмосфера майковской поэмы воплощена в мифологической фигуре Вакха¹⁸: автор приспособливает низовую мифологию античности к русской народной

¹⁷ См.: *Schruba*, Studien, S. 98–107 («Цитаты из Баркова в “Елисее”»).

¹⁸ См. отличную работу: *Эббингхаус А.* [Ebbinghaus A.] Образ Бахуса в контексте русской культуры XVIII — начала XIX веков. В: *Reflections on Russia in the Eighteenth Century*. Ed.: J. Klein, S. Dixon, M. Fraanje. Köln; Weimar; Wien, 2001. S. 186–199.

культуре. В паре с Вакхом выступает Церера, богиня земледелия, которая представляет высокую мифологию, воплощая антикарнавальные ценности трезвости, разума и порядка.

Несмотря на общий тон «Елисея», Майков относится к этим ценностям вполне серьезно. Как образованный русский дворянин, он, очевидно, полагал невозможным полное отождествление своей авторской точки зрения с народно-карнавальными элементами своей поэмы. Поэтому он считает необходимым пояснить, что в его карнавальных сценах участвует лишь грубая «чернь», что речь идет о «премножестве невежей» и «безмозглых мужиках» (с. 79, 129, 131). Та же дидактика заметна, когда герой наказан за свои пьяные подвиги отправкой в солдаты: в конце концов, Вакх оказывается побежденным Церерой. С другой стороны, Елисей и его поступки представлены и описаны с нескрываемым восхищением. Нижеследующее описание пропитано духом народного удалства; такие слова как «картежник, пьяница, буян, боец кулачный» в карнавальном переворачивании смыслов лишены своих отрицательных коннотаций:

Меж прочими вошел в кабак детина взрачный,
Картежник, пьяница, буян, боец кулачный,
И словом, был краса тогда он Ямской всей,
Художеством ямщик, названьем Елисей;
Был смур на нем кафтан и шапка набекрене,
Волжаныи кнут его болтался на колене,
Который пьяный дом лишь только посетил,
Как море пьяных шум мгновенно укротил;
[...]. (С. 79)

Будучи внешне европеизированным дворянином и приверженцем петровских реформ, Майков, тем не менее, не способен скрыть свою любовь к старинным нравам русского народа. Понятно, почему его поэма имела успех у современников, оказавшийся, однако, не слишком продолжительным. Хотя еще Пушкин высоко оценивал майковский юмор, уже Белинский в «Литературных мечтаниях» полагал, что в своем «Елисее» Майков «не мало способствовал распространению в России дурного вкуса»¹⁹: как видно, к 1830-м гг. успех начатого Петром «цивилизационного процесса»²⁰ привел к появлению новой чопорности.

¹⁹ Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. Т. I. М.; Л., 1953. С. 20–104, здесь с. 53.

²⁰ Обоснование термина см. в знаменитой книге: Elias N. Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Bd. I–II. Frankfurt/M., 1981.

БАРКОВ И ОБСЦЕННЫЙ БУРЛЕСК

Как уже упоминалось, в «Елисея» встречается ряд скрытых цитат из обшценно-бурлескных стихотворений, ассоциируемых с именем пресловутого Ивана Семеновича Баркова (1732–1768)²¹. Сын священника, Барков учился в петербургской Духовной семинарии, откуда перешел в Академический университет, где слушал лекции Ломоносова о поэтике. После окончания университета Барков служил в качестве писца у Ломоносова. Одновременно с этим он занимался литературой, готовил первое русское издание сатир Кантемира, переводил с латинского сатиры Горация и басни Федра.

Тем не менее, современникам и потомкам Барков был известен как представитель иного типа литературы. В начале своего «Елисея» Майков обращается к Скаррону, он говорит о боге плодородия, упоминая «пышный трон роскошного Приапа» (с. 77). Однако в этом случае поэт имеет в виду не французского, а «русского Скаррона», т. е. Баркова²² и его непристойные стихотворения, в частности оду «Приапу». Майков обыгрывает близость своей бурлескной поэмы к порнографии, представляя «Елисея» как не-обшценное, годное для печати продолжение поэзии Баркова.

Такие намеки относятся к скандальному — и очень распространенному — явлению русской литературы²³. Речь идет о мощном потоке рукописной обшценной поэзии, который начался в XVIII, расширился в XIX и не иссяк в XX веке (когда рукописное бытование текста уступило место машинописному, пока в постсоветское время не стала возможной легальная публикация). В XVIII — первой половине XIX века эти списки нередко носят заглавие «Девичья игрушка» и приписываются «господину Баркову».

Однако в действительности атрибуция этих стихотворений сомнительна. Лишь о немногих из них мы достоверно знаем, что они вышли из-под пера Баркова; остальные тексты — подражания. Таким образом, авторское

²¹ Биографию Баркова см. в: Кулябко Е. С., Соколова Н. В. Барков — ученик Ломоносова. В: Ломоносов. Сборник статей и материалов. Т. 6. М.; Л., 1965. С. 190–216; Степанов В. П. Барков Иван Семенович. В: Словарь русских писателей XVIII века, т. 1, с. 57–62; Сапов Н. Иван Барков: Биографический очерк. В: Девичья игрушка, или Сочинения господина Баркова. Под ред. А. Зорина, Н. Сапова. М., 1992. С. 17–36.

²² См.: *Schruba*, Studien, S. 102–103.

²³ См. здесь и далее: Шруба М. [Schruba M.] К специфике барковианы на фоне французской порнографии. В: *Eros and Pornography in Russian Culture*. Ed.: M. Levitt, A. Toropkov. М., 1999. P. 200–218. См. также: Илюшин А. А. Ярость праведных. Заметки о непристойной русской поэзии XVIII–XX вв. // Литературное обозрение. 1991. № 11. С. 7–14; Зорин А. Иван Барков — история культурного мифа. В: Девичья игрушка, с. 5–16; Шапир М. И. Барков и Державин: Из истории русского бурлеска. В: Пушкин А. С. Тень Баркова. Тексты. Комментарии. Экскурсы. Изд. подгот. И. А. Пильщиков, М. И. Шапир. М., 2002. С. 397–457.

имя превратилось в жанровое название, говорят о «барковиане». В XX веке для привлечения читательского интереса имя Баркова употреблялось именно в таком значении. При этом образ автора приобретал мифические черты: Барков представлял не только родоначальником русской порнографической литературы, но и российским Приапом, олицетворяя идеал безграничной и неутомимой сексуальности. К этому мифу относится и «Тень Баркова» — поэма, приписываемая молодому Пушкину. Можно добавить, что свой вклад в барковиану внес целый ряд русских писателей XIX века, включая Лермонтова.

Терпимость русской публики

Эта непечатная традиция русской литературы заслуживает внимания не только потому, что она пользовалась огромной популярностью, но также из-за той удивительной терпимости, с которой современники говорили о ней. Здесь опять возникает вопрос о снисходительности русской дворянской публики к вульгарному, в данном случае к крайне вульгарному. В «Елисею» императорский чиновник Василий Майков без колебаний публично демонстрирует свое сочувствие Баркову. Другой современник приводит имя Баркова в ряду других литераторов в предназначенном для немецкой публики обзоре русской литературы. Здесь речь идет о «галантных» стихотворениях, которые «обнаруживают веселую и живую голову»; мимоходом отмечается, что в них «иногда» нарушаются приличия²⁴. Любый читатель, знакомый с барковианой, понимает, что это чрезвычайно мягкая характеристика. Через несколько лет Новиков отметил в своем словаре русской литературы, что Барков «также писал [...] множество целых и мелких стихотворений в честь Вакха и Афродиты, к чему веселый его нрав и безпечность много способствовали»²⁵. Карамзин проявляет больше сдержанности в своей оценке, но это не мешает ему включить Баркова в «Пантеон российских авторов» как сочинителя «замысловатых и шуточных стихотворений»²⁶.

Публичные высказывания этого рода об авторе обценной поэзии были бы невозможны во Франции: одно дело наслаждаться порнографией у себя дома, и совсем другое — санкционировать ее в печати. При этом необходимо также учитывать, что во Франции порнография считалась выражением

²⁴ Nachricht von einigen russischen Schriftstellern, neben einem kurzen Berichte vom russischen Theater // Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste. Leipzig. 1768. Bd 7. Zweytes Stück. S. 188–200, 382–388, здесь S. 383. Анонимный автор представлен как «проезжающий русский кавалер» (с. 188).

²⁵ Новиков, Опыт исторического словаря, с. 15–16, здесь с. 15.

²⁶ Карамзин, Сочинения в двух томах, т. II, с. 109.

религиозного вольнодумства. В России это было не так — иначе публичное выражение симпатии к Баркову было бы невозможным даже при либеральном режиме Екатерины II. Русское отношение к порнографии изменилось только в конце XVIII — начале XIX в. Когда молодой Пушкин писал тексты, относящиеся к барковиане, имя Баркова уже нельзя было упомянуть в приличном обществе. Тот род поэзии, который еще недавно воспринимался как составная — пусть и непечатная — часть национальной литературы, теперь оказывался табуизированным. Здесь заметно то сужение литературно возможного, которое возникло в связи с появлением представления о пристойном, с которым мы уже сталкивались в истории русской басни и в рецепции майковского «Елисея».

*Мир улицы и кабака;
еще раз о «богатстве» русского языка*

Подобно «Елисею», обценный бурлеск Баркова восходит к французскому источнику — к известной в свое время «Оде Приапу» французского поэта Алексиса Пирона (1689–1773), который всю жизнь ощущал последствия этой юношеской шалости и которому так и не удалось очистить свое имя от дурной славы. В России оде Пирона подражали неоднократно; кажется, имело место и поэтическое состязание, предметом которого был перевод этого текста. Жанровое обозначение стихотворения Пирона свидетельствует, что по своей версификационной и стилистической форме оно соответствует торжественной оде. Бурлескный эффект возникает благодаря тому, что эта форма соотнесена в этом случае не с героической тематикой и возвышенными чувствами, а с сексуальными мотивами и чрезвычайно вульгарным языком.

Как мы уже видели, когда речь шла о «Елисее» Майкова, цель бурлескной пародии заключалась не в сатирическом разоблачении своего объекта, в данном случае торжественной оды и высокого стиля, а в «веселой релятивизации»: на мгновение читатель освобождается от диктата серьезного и высокого, причем настойчиво утверждается сфера, которая обычно игнорируется, но которая, тем не менее, существует: это сфера обценных ругательств, русского мата, мир улицы и кабака, насыщенный запахом алкоголя и табачным дымом — субкультура семинаристов, кадетов, молодых офицеров. Можно добавить, что в свое время Барков был знаменит не только обценными стихотворениями, но и алкоголическими эксцессами, служебными скандалами и проказами; ему неоднократно выговаривали, его подвергали телесному наказанию, а в 1766 году он был уволен из академической службы. Неизвестно, как он провел последние два года жизни; умер он в возрасте 36 лет.

Приапическая ода Пирона, игравшая столь заметную роль в истории русской литературы, была лишь периферийным явлением во Франции: французская порнография, расцвет которой приходится на XVIII век, состояла по большей части не из стихов, а из повествовательной прозы. В России дело обстояло наоборот: порнографическая проза здесь была известна лишь из французских книг, тогда как домашняя порнография сочинялась в стихах. Возможно, это объясняется русской фольклорной традицией, которая подвергалась литературной трансформации под влиянием Пирона²⁷. При этом следует учесть, что в системе русского классицизма только поэзия считалась «настоящей литературой», поэтому пародии на эту литературу также должны были быть поэтическими. Впрочем, русские порнографы не стремились к наглядному изображению сексуальных действий, характерному для obscene прозы. Они сосредотачивались на чисто вербальном аспекте obscene: барковиана — поэзия непристойных слов, так что и здесь осуществляется программное представление о многообразном «богатстве» русского языка.

Функция obscene пародии

В соответствии с бурлескной одой Пирона, основным объектом obscene пародии у русских поэтов является торжественная ода. Однако русские пародисты не ограничивались этим жанром: они писали также непристойные элегии, эпистолы, эпиграммы, сонеты, басни и даже трагедии, причем объектами obscene «выворачивания наизнанку» являлись трагедии Сумарокова. Возмущаясь таким отношением к своей драматургии, Сумароков наказал Баркова злой эпиграммой²⁸. В противоположность Сумарокову, Ломоносов, автор obscene «Гимна бороде», явно не чувствовал себя оскорбленным одическими пародиями своего ученика.

Непристойный бурлеск в принципе был направлен не на авторские личности, а на жанры и вообще на литературную систему классицизма, перенесенную недавно на русскую почву из Европы. Мы опять сталкиваемся со сложным отношением русской культуры к европейской. То, что было сказано о майковском «Елисее», *mutatis mutandis* относится и к барковиане: под знаком русских народных традиций она пародически метит в литературу «новой» России, причем поводом для карнавального бунта является в конечном итоге европеизированная культура послепетровской России.

²⁷ См.: Шруба, К специфике барковианы, с. 213.

²⁸ См. текст в: Берков, Ломоносов и литературная полемика своего времени, с. 299.

ХЕРАСКОВ И ГЕРОИЧЕСКИЙ ЭПОС

Биография

Михаил Матвеевич Херасков (1733–1807)²⁹ получил воспитание в доме своего отчима, князя Н. Ю. Трубецкого (1699–1767). Этот вельможа имел литературную жилку и выступал в качестве мецената. Кантемир посвятил ему свою VII сатиру; в 1743 году Трубецкой выступил покровителем поэтического состязания Ломоносова, Тредиаковского и Сумарокова. Подобно Сумарокову, Херасков был выпускником петербургского Кадетского корпуса; он также написал здесь свои первые стихотворения. Впоследствии Херасков поступил на службу в только что основанный Московский университет, где с 1763 года занимал влиятельный пост директора. Благодаря Хераскову русский язык был признан в качестве языка университетского преподавания, наряду с немецким и латынью. Помимо этого, Херасков способствовал тому, что в Московском университете смогло укорениться масонское движение, с которым он был тесно связан.

Херасков состоял на университетской службе сорок лет. Этот стаж прервался в 1770 году, когда он был назначен вице-президентом Горной коллегии, что сделало необходимым его переезд в Петербург. Кажется, однако, что эта служба не нравилась ему, поскольку он просил Потемкина, всемогущего фаворита Екатерины II, посодействовать тому, чтобы его отпустили в отставку при сохранении полного жалования³⁰. По-видимому, Херасков, подобно Сумарокову, стремился занять позицию автора на содержании у государства, причем и он был убежден в государственном значении своих литературных занятий. Однако его просьба была удовлетворена лишь частично: ему разрешили подать в отставку, но без жалования; возможно, Херасков впал в немилость у императрицы из-за своей масонской деятельности. Херасков вернулся в Москву и жил там несколько лет как частное лицо, пока не получил возможности вернуться на службу в Московский университет в качестве одного из его четырех кураторов. Можно предположить, что этому счастливому для Хераскова повороту судьбы способствовал его *opus magnum*, героический эпос «Россияда», который в это время был уже окончен или почти окончен; в награду за это мону-

²⁹ Биографию Хераскова см. в: Лонгинов М. Н. Михаил Матвеевич Херасков // Русский архив. 1873. № 11. Стлб. 1453–1479; Сиповский В. В. Херасков, Михаил Матвеевич. В: Русский биографический словарь. Т.: Фабер–Цявловский. СПб., 1901. С. 309–318.

³⁰ См.: Кулакова Л. И. Херасков. В: История русской литературы, т. IV, с. 320–341, здесь с. 321. Иное мнение см. в: Levitsky A. Mikhail Matveevich Kheraskov. In: Early Modern Russian Writers, Late Seventeenth and Eighteenth Centuries. Ed.: M. Levitt. Detroit; Washington/DC; London, 1995. P. 156–166, здесь p. 163: автор считает, что Хераскова заставили подать в отставку из-за его масонской деятельности.

ментальное произведение императрица пожаловала автору неслыханную сумму в 9000 рублей³¹.

В Москве и Петербурге Херасков держал открытый дом. В этом ему помогала жена Елизавета Васильевна, которая в молодости написала несколько стихотворений, за что ее превозносили как «русскую Сапфо» или «русскую мадам де Ла Сюз». Херасковым удалось превратить свой дом в центр литературной жизни, который привлекал и молодых поэтов. Деятельность Хераскова как издателя московских литературных журналов «Полезное увеселение» и «Свободные часы» уже упоминалась. Благодаря этим журналам, группировавшиеся вокруг него писатели получили возможность печатать свои произведения. Той же цели служил издаваемый Херасковым в петербургские годы журнал «Вечера» (1772–1773). На протяжении своей жизни Херасков оказал влияние на три поколения русских поэтов; среди его друзей были Державин и Карамзин.

В 1770-е гг. Херасков находился на вершине своей писательской карьеры. Ломоносов умер в 1765 году, Сумароков все более оказывался на социальной и литературной периферии. В течение нескольких лет Херасков оставался главой русского Парнаса, пока в 1780-е гг. не началось поэтическое восхождение Державина. Херасков оставил большое литературное наследие³². Подобно Сумарокову, он стремился писать во всех жанрах, не пренебрегая при этом и прозаическими — из-под его пера вышли три политических романа в традиции «Приключений Телемака» Фенелона.

Как представитель младшего поколения русских классицистов, Херасков относился к литературной доктрине более свободно, чем Сумароков. Чуждаясь всякого догматизма, он уже в своих драмах 1760-х гг. следовал новым тенденциям европейского театра³³ — тем тенденциям, против которых Сумароков так отчаянно боролся во имя «вечных истин» классицизма. Эта открытость новому сделала возможными хорошие отношения Хераскова с молодыми поэтами.

Однако своего самого крупного успеха Херасков добился не как завоеватель нового, а как завершитель старого: своим героическим эпосом

³¹ См.: *Дмитриев И. И.* Взгляд на мою жизнь [1823]. Cambridge, 1974 (репринт изд. СПб., 1895). С. 20.

³² Большинство произведений Хераскова трудно доступно. Нет полного собрания сочинений; старые издания неудовлетворительны в текстологическом и редакторском отношении. Единственное научное издание содержит лишь небольшую часть его обширного наследия: *Херасков М. М.* Избранные произведения. Вступ. статья, подгот. текста и примеч. А. В. Западова. Л., 1961. Характеристику творчества Хераскова см. в: *Гуковский*, *Русская литература XVIII века*, с. 183–200. См. также: *Кулакова*, *Херасков*; *Западов А. В.* Творчество Хераскова. В: *Херасков*, *Избранные произведения*, с. 5–56.

³³ См.: *Schlieter H.* Studien zur Geschichte des russischen Rührstücks. 1758–1780. Wiesbaden, 1968. S. 17–36.

«Россияда», первая редакция которого вышла в 1779 году, он стал первым из русских поэтов, кто сумел дать законченный образец этого трудного и авторитетного жанра (вспомним, что «Тилемахида» Третьяковского была «лишь» переводом). Другой, написанный позднее, еще более объемистый эпос «Владимир возрожденный» (опубл. 1785) рассказывает о христианизации Руси. Характерная для произведений зрелого Хераскова масонская мистика заметна здесь особенно отчетливо.

«Россияда»

Современники превозносили Хераскова как «творца бессмертной Россияды» и «российского Гомера»; предпринимались попытки перевести «Россияду» на немецкий и итальянский языки. Однако современники больше хвалили, чем читали «Россияду». Гораздо большим успехом пользовалась «Генриада» Вольтера (опубл. 1723), первый русский перевод которой вышел в 1777 году, второй в 1790 году. Слава, которой добился Херасков своей «Россиядой», не была долговечной; к началу XIX века общий энтузиазм уже успокоился.

В 1771 году Херасков опубликовал небольшую поэму в пяти песнях «Чесмеский бой». Ее темой является победа, одержанная за год до этого русским флотом над турецким в Чесменском заливе. Произведение пользовалось успехом, что побудило Хераскова начать работу над «Россиядой», эпическим произведением в двенадцати песнях³⁴. Ее тема — завоевание Казани в 1552 году молодым царем Иоанном IV (Грозным), который изображен как образцовый правитель и полководец.

Реабилитация русского средневековья; антитурецкая пропаганда

Эпические наброски Кантемира и Ломоносова были посвящены Петру Великому. В отличие от них, Херасков выбрал героем своего эпоса персонажа из древнерусской истории, что соответствовало общей тен-

³⁴ См. отличную работу: *Thiergen P.* Studien zu M. M. Cherskovs Versepos «Rossijada». Materialien und Beobachtungen. Diss. phil. Bonn, 1970; см. также: *Orłowska A.* Poemat klasycystyczny Michała Chieraskowa. Lublin, 1987; *Крашениникова О. А.* «Служить отечеству трудами и мечом...» (Жанр эпической поэмы в русской литературе и «Россияда» М. М. Хераскова). В: Русская литература как форма национального самосознания. XVIII век. Под. ред. Д. П. Николаева. М., 2005. С. 405–443. Текст «Россияды»: *Херасков М. М.* Россияда [!]. Поэма в XII-ти песнях. СПб., 1895. В дальнейшем приведенные в скобках указания страниц относятся к этому изданию, которое в свою очередь восходит к третьей и последней редакции 1796 года.

денции русского исторического сознания, заметной уже в трагедиях Сумарокова. В это время произошла переоценка допетровского прошлого, которое теперь воспринималось не как эпоха тьмы и варварства, но как предмет национальной гордости³⁵. Сама Екатерина II проявляла живой интерес к древнерусской истории, стимулировала ее изучение и писала о ней: ей хотелось, чтобы Россия обладала таким же славным прошлым, как и страны Европы.

Кроме этих патриотических мотивов следует учитывать и другой фактор — неоднозначное отношение Екатерины к Петру. Официально Екатерина выступала как верная преемница великого царя; однако при этом ей хотелось выйти из его тени и утвердить себя в качестве равной великому Петру. Можно предположить, что ей было приятно, что Херасков в своем эпосе превозносил древнерусского правителя, подрывая таким образом монополию Петра на историческое величие³⁶.

Понятно, почему Херасков был столь щедро награжден за свой эпос о Иоанне IV. Кроме того, в эпоху турецких войн тема борьбы против татар была чрезвычайно актуальной. Как эпос об «освобождении» Казани из-под «татарского ига», «Россияда» служит целям политической пропаганды: война с татарами (= турками) изображается как справедливая война православной России против иноверных. Враг уподобляется змее или дракону, он ассоциируется с варварством, коварством и жестокостью, в отличие от великодушных, искренних и миролюбивых россиян. Подобные клише уже известны нам из школьной драмы; богатый материал этого типа можно найти и в торжественных одах.

Синкретизм источников; отказ от классицизма во имя барочного разнообразия и пышности

Своим величественным объемом в 8950 стихов «Россияда» превосходит размер «Генриады» Вольтера в два с лишним раза. Работая над поэмой, Херасков использовал не только исторические, но и литературные источники — эпические поэмы античности и Нового времени; кроме Гомера, Лукиана, Вергилия встречаем Тассо, Ариосто, Мильтона и Вольтера, в меньшей степени Ломоносова³⁷. Это разнообразие свидетельствует о начитанности Хераскова, однако не способствует внутреннему единству произведения. Для Хераскова главное было другое: своими многочисленными заимствования-

³⁵ См.: Rogger H. National Consciousness in Eighteenth-Century Russia. Cambridge/Mass., 1960. P. 186–257 («The Uses of History»).

³⁶ См.: Rasmussen K. Catherine II and the Image of Peter I // Slavic Review. 1978. Vol. 37. P. 51–69.

³⁷ Ср.: Thiergen, Studien zu M. M. Cherskovs Versepos «Rossijada».

ми он стремился создать литературный памятник универсальной эрудиции в честь екатерининской России.

В «Опыте об эпической поэзии» 1733 года, которым Вольтер сопроводил «Генриаду», он сформулировал правила эпической поэзии. Действие эпоса отличается «единством и простотой», оно должно разворачиваться стремительно, не утомлять читателя и избавить его от «запутанного накопления чудовищных авантюр»³⁸. Эти требования соответствовали классицистической поэтике — нечто подобное можно найти и в III песне «Поэтического искусства» Буало; то же самое мог бы сказать и Сумароков. Однако Херасков идет иным путем. Действие его «Россияды» лишено единства, оно поделено на две параллельные линии, одна из которых образует побочный сюжет, прописанный в первых пяти песнях. Речь идет о любовных переживаниях Сумбеки, прекрасной татарской княгини, которая напоминает Дидону из «Энеиды». Другая линия составляет основной сюжет, который разворачивается в более длинной второй части «Россияды». Здесь описываются военные события — молодой царь отправляется с своими войсками в Казань и завоевывает город, преодолев множество препятствий.

В обоих сюжетных линиях «Россияды» ход событий замедлен всевозможными отступлениями и большим числом эпизодов; особенно запутан любовный сюжет поэмы. Возникают все новые и новые персонажи, что мешает читателю следить за ходом сюжетной линии. Татарам помогают силы тьмы, прежде всего «Безбожие», уже известное нам из школьной драмы. Аллегорические фигуры встречаются и в «Генриаде», например «Раздор» или «Интрига». Однако у Вольтера это — олицетворения реальных явлений политической жизни, что соответствует тому «здравому смыслу», во имя которого из эпического мира исключаются «эксцессы воображения» и «экстравагантное»³⁹. Херасков придерживается иной точки зрения. Его «Безбожие» является метафизическим персонажем, обладающим сверхъестественными способностями. Дело не обходится и без колдовства. В III песне Сумбека пытается остановить бегущую соперницу заклинанием «духов адских», она варит змею в котле, трет «кавказский корень» и пр. Тема колдовства встречается также в XII песне, где татарский колдун Нигрин делает последнюю попытку предотвратить грозящую беду, заключив союз с Зимой, олицетворением «бури», «хлада», «вьюг», «непогоды»; однако русским удается преодолеть эту опасность с помощью молитв.

Херасков пренебрегает требованиями классицизма и в других отношениях. Правда, он избегает любого непривычного смыслового сдвига, что соответствует норме ясности; гиперболизм ломоносовского «парения»

³⁸ «Essai sur la Poésie épique», in: [Voltaire] La Henriade. Nouvelle édition. T. II. [Paris, 1770]. P. 24–118, здесь p. 30.

³⁹ Там же, p. 75–76, 84–85, 110.

чужд Хераскову даже в батальных сценах. Однако он решительно игнорирует идеал стилевой экономии — его пристрастие к барочному «изобилию» очевидно. Один из многочисленных примеров этого встречается в IV песне, в подробном описании «страшного места»; этот *locus terribilis* в V песне превращается посредством колдовства в не менее пышно детализированный *locus amoenus*. Такая визуальная роскошь заметна и в других местах эпоса, особенно в следующих друг за другом трех эпических описаниях (экфрасисах) V песни, восходящих в последнем итоге к описанию щита Ахиллеса в Илиаде Гомера.

Благодаря своей близости к живописи, экфрасисы Хераскова напоминают поэзию Державина. Подобно Державину, Херасков часто прибегает к мотивам драгоценностей, как, например, в X песне при описании поездки Сумбеки по Волге. Этот фрагмент является намеком на знаменитую поездку по Волге, предпринятую в 1767 году Екатериной II со своей свитой (прямое восхваление императрицы находим в начале X песни). Это описание отличается особенной пышностью: украшенные драгоценными тканями суда плывут по серебряным волнам, сама Сумбека сидит в карете из жемчуга, «тритоны трубят вокруг в извитые рога», «сирены прекрасныя» «поют с цевницами», зефиры распространяют благоухание и пр.⁴⁰

Херасков использует в «Россияде» все орнаментальные возможности высокого стиля — блеск средневековой России должен был отражаться в риторическом блеске его эпоса. В поэме мы всюду сталкиваемся со стереотипными эпитетами, характерными для эпического стиля — «острое копие», «пернатая стрела», «тучны бреги» и т. д. Херасков прибегает и к пышным парафразам. Заря описывается следующим образом: «Уже златую дверь Аврора отворила, / И ризой небеса червленной озарила», или «Отверз небесну дверь Денницы перст златой». Особенно часто встречаются сравнения из сферы возвышенного (бурный вихрь, быстрая река; орел, лев; библейские или мифологические сравнения). Такие сравнения могут выстраиваться в синонимический ряд, как, например, в XII песне, где описывается приход царя-победителя в завоеванную Казань:

Так видится луна, звездами окруженна,
Иль множеством цветов в лугах весна блаженна,
Или объемлемы волнами корабли,
Иль между сел Москва стояща на земли:
Его пришествие победа упреждает,
И слава подданных Монарха услаждает. (С. 258)

⁴⁰ См.: *Thiergen P.* Der Triumph der Venus. Zur Rezeption und Funktion eines literarischen Motivs in der russischen Literatur des XVIII. Jahrhunderts. In: *Slavistische Studien zum VII. Internationalen Slavistenkongress in Warschau 1973.* München, 1973. S. 484–496.

Синкретизм стилей; морализм

В последней трети XVIII века, на излете классицистической эпохи Херасков обращается к барочной поэтике, привлекательность которой явно оказывалась непреодолимой, когда приходилось воспевать славу русского монарха и отечества. К тому же источнику восходит заметная подчас склонность поэта к резким эффектам. В конце IV песни жена погибшего татарского князя бродит по полю битвы. Найдя труп мужа и обезумев от горя, она бросает отрезанную голову одного предателя русским воинам и закалывает себя, причем кровь из ее сердца течет по телу убитого мужа. Заметно и влияние сентиментализма: синкретизм источников соответствует синкретизму стилей. Речь идет о «чувствительных душах», переживающих боль при виде чужого горя. К ним принадлежит и повествователь. Его охватывает сострадание, когда в конце IX песни татары изменяют Сумбеке и она принуждена покинуть город:

Но, ах! какая мне то Музы возвестят,
Какой был стон, тоска, коликое рыдание,
Когда услышала Сумбека о изгнанье?
Печаль ее вещать мне сил не достает;
Помедлим!... Я стеню... перо из рук падет. (С. 196)

Слезы льются у Хераскова часто и обильно. Плачут дети, женщины и мужчины, они плачут от горя, умиления или сострадания. У самого царя Иоанна «заплаканные глаза»; он — чувствительный герой с нежным сердцем. Перед нами сентиментальная разновидность культа русского царя: Иоанн Грозный предстает не только великим самодержцем, но и чувствительным человеком. Подданные призваны не только благоговеть перед ним, но и нежно любить его. Таким образом, Херасков учитывает актуальные в эту эпоху литературные вкусы; то же самое относится к сентиментальному культу дружбы и предромантическим мотивам руин и кладбищ. Все это сопровождается моральной дидактикой. Читателю следует обуздывать страсти, избегать роскоши и посвятить свою жизнь исполнению долга и любви к ближнему.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ
ЭПОХА
ЕКАТЕРИНЫ II:
ЛИТЕРАТУРА
ПОД ЗНАКОМ
ПРОСВЕЩЕННОЙ
МОНАРХИИ

<http://www.bibliorossica.com>

ГЛАВА 12

ОБЩАЯ КАРТИНА

КНИГИ И ЧИТАТЕЛИ

С 1760-х гг. в русской культуре произошли большие перемены. «Менее чем за двадцать лет» число ежегодно выходящих книг и журналов возросло «приблизительно с 50 до более чем 190»¹, причем количество текстов светской литературы значительно возросло по сравнению с духовной словесностью. Одновременно число произведений художественной литературы увеличилось по сравнению со специальными и официальными текстами. В последней четверти века было напечатано в целом около 8000 книг — в три с лишним раза больше, чем за два предшествующих столетия.

Это бурное развитие тесно связано с именем писателя и издателя Н. И. Новикова (1744–1818). Прирожденный предприниматель, он был исключением среди своих дворянских собратьев; в нем способности успешного коммерсанта сосуществовали с миссионерским рвением просветителя, масона и филантропа². Издательская деятельность Новикова достигла своего апогея в 1788 году, когда он издал не менее 41% русских книг.

Подъему книжного дела в России способствовала Екатерина II. По ее указу от 15 января 1783 года частные лица, желающие открыть типографию и издавать книги, уже не должны были просить государственной привилегии, а лишь уведомить местные органы полиции о своем намерении и предоставить рукописи, что в эту либеральную эпоху не было связано с серьезными проблемами. Между 1776 и 1801 годами в Петербурге и Москве были основаны 33 частных типографии; целый ряд типографий возник также в провинции. В Петербурге число книжных лавок возросло с 15-ти в середине 1770-х гг. до более чем 50-ти в 1790-е гг.; около 1800 года в провинции насчитывалось около 50-ти книжных лавок. Петербургские читатели, владеющие французским или немецким языками, могли с начала 1770-х гг.

¹ Ср. здесь и далее: *Marker, Publishing, Printing*, p. 70 ff., здесь p. 71.

² См. основную книгу: *Jones W. G. Nikolay Novikov. Enlightener of Russia*. Cambridge, 1984; см. также: *Макогоненко Г. П.* Николай Новиков и русское просвещение XVIII века. М.; Л., 1951; *Западов А. В.* Новиков. М., 1968; *Monnier A.* Un publiciste frondeur sous Catherine II. Nicolas Novikov. Paris, 1981.

посещать библиотеки для чтения; подобные заведения, укомплектованные русскими книгами, существовали с 1780-х гг.

По сравнению с Европой ситуация в России была далека от совершенства; о «мании чтения», распространившейся к концу века в Германии, здесь не могло быть и речи. Число людей, принимавших участие в интеллектуальной жизни Нового времени, было еще незначительным по отношению к населению в целом. Однако читающая публика теперь исчислялась уже не сотнями, а тысячами. Здесь отчетливо видны результаты государственной политики в сфере народного просвещения. Значительное число молодых дворян учились в Кадетском корпусе. Были основаны и другие учебные заведения этого типа, не говоря уже о многочисленных духовных училищах, возникших в первой половине XVIII века.

Благодаря открытию в 1755 году Московского университета, старая столица стала средоточием интеллектуальной жизни наряду с Петербургом. О литературных журналах, которые издавались при Московском университете, уже шла речь. В 1771 году было основано «Вольное Российское собрание при Московском университете». Публикации этого литературного общества, «Опыт трудов Вольнаго Российскаго собрания» (1774–1783), появились в шести томах. Вокруг таких писателей как Херасков и Державин возникали кружки; об организаторской деятельности масонов речь пойдет ниже.

КУЛЬТУРНАЯ ПОЛИТИКА ЕКАТЕРИНЫ II

Русская культура второй половины XVIII века была обязана своим подъемом не в последнюю очередь Екатерине II³, ставшей после дворцового переворота 28 июля 1762 года преемницей своего несчастного супруга Петра III. Тенденции, которые были заметны уже при императрице Елизавете, теперь стали осознанной государственной политикой: петербургский двор предстал национальным центром интеллектуальной жизни. Если раньше в качестве меценатов выступали вельможи, то теперь эту роль приняла на себя императрица. Она щедро покровительствовала не только литературе и театру, но также архитектуре

³ См.: Каменский А. Б. «Под сению Екатерины...». Вторая половина XVIII века. СПб., 1992. С. 351–385 («Праздник российских муз»); Madariaga I. de The Role of Catherine II in the Literary and Cultural Life of Russia. In: *Madariaga I. de Politics and Culture in Eighteenth-Century Russia*. London; New York, 1998. P. 284–295; Lawaty A. Kulturpolitik und Öffentlichkeit im Zeitalter Katharinas II. In: *Handbuch der Geschichte Rußlands*, Bd. II, Halbbd. 2, S. 807–848; Reyfman I. Catherine II as a Patron of Russian Literature. In: *Russia Engages the World, 1453–1825*. Ed.: С. Н. Whittaker et al. Cambridge/MA, 2003. P. 50–71. О взаимоотношениях литературы и политики при Екатерине см.: Зорин А. Л. Кормя двуглавого орла... Литература и государственная идеология в последней трети XVIII — первой трети XIX века. М., 2001; Проскурина В. Мифы империи. Литература и власть в эпоху Екатерины II. М., 2006.

и изобразительному искусству. Широкое развитие культурной жизни стало при Екатерине предметом целенаправленной культурной политики.

Претензии императрицы на руководство русской культурой обрели особенно внушительное выражение в самом начале ее царствования. После коронационных торжеств в Москве было устроено пышное уличное шествие, в организации которого участвовали Сумароков и его приверженцы; таким образом, союз власти и литературы получил публичное выражение. Уличное шествие прошло под знаком «Торжествующей Минервы»⁴: продолжая петровскую традицию использования классической мифологии в политических целях, новая императрица предстала российской Минервой — богиней мудрости и покровительницей искусств и наук.

Екатерина видела себя просвещенной государыней⁵, наряду с прусским королем Фридрихом II и другими представителями «просвещенного абсолютизма». Такая претензия кажется сомнительной, если вспомнить о таких аспектах ее правления, как экспансионистская внешняя политика и отношение к крепостному праву. Иначе обстоит дело с ее культурной политикой — в этом отношении вполне уместно говорить о просвещенном характере ее правления. Заботясь о просвещении подданных⁶, Екатерина следовала Петру I, однако при этом по-иному расставляла акценты. Петр понимал воспитание узко утилитарно, его идеалом был компетентный специалист. Екатерина, напротив, интересовалась и нравственными аспектами просвещения. Особо значимой была для нее идея женского образования. В 1764 году она основала в одном из крыльев Смольного монастыря пансион для 200 дворянских девушек; через год здесь был открыт второй пансион для учениц недворянского происхождения. Императрица принимала живейшее участие в деятельности этих институтов, в которых впоследствии обучались многие поколения русских читательниц; к 1794 году здесь получили образование больше 1300 девушек.

Екатерина стремилась вписать Россию в интеллектуальный ландшафт Европы. В 1768 году она основала «Собрание, старающееся о переводе иностранных книг»⁷. Это было крупное предприятие, на финансирование кото-

⁴ См.: *Гуковский*, Очерки по истории русской литературы XVIII века. Дворянская фронда в литературе 1750-х — 1760-х годов, с. 169–178; см. также: *Вдовина Л. Н.* Риторика праздника: Москва в дни маскарада «Торжествующая Минерва». В: *Россия в средние века и новое время. Сборник статей к 70-летию члена-корреспондента РАН Л. В. Милова.* Под ред. В. А. Кучкина. М., 1999. С. 265–271.

⁵ См. классическую книгу: *Мадариага И. де* [Madariaga I. de] *Россия в эпоху Екатерины Великой.* М., 2008; см. также: *Каменский*, «Под сению Екатерины...»; *Dixon S.* Catherine the Great. Harlow etc., 2001.

⁶ См.: *Рождественский*, Очерки, т. I, с. 250–551; *Black*, Citizens for the Fatherland, p. 70 ff.; *Russische Aufklärungsrezeption im Kontext offizieller Bildungskonzepte (1700–1825).* Hrsg.: G. Lehmann-Carli, M. Schippan, B. Scholz, S. Brohm. Berlin, 2001.

⁷ См.: *Семенников В. П.* Собрание старающееся о переводе иностранных книг, учрежденное Екатериной II. 1768–1783. Историко-литературное исследование. СПб., 1913.

рого отпускалось 5000 рублей ежегодно. В него входило больше ста переводчиков; было опубликовано 112 переводов, вышедших в 173 томах. Однако эти книги продавались туго⁸, что свидетельствует об уже известной нам оборотной стороне культурной политики русского государства в XVIII веке. Среди переведенных авторов лидировали французские просветители; вообще число переводов с французского языка значительно возросло в эти годы, оставив далеко позади переводы с немецкого⁹. Кроме того, французский был тем языком, благодаря которому русским читателям стали доступны писатели других стран, в частности Великобритании. Переводилось много произведений античной литературы — нужно было уравнивать одностороннее преимущество, которым пользовались в России литературы Нового времени. Переводились и научные книги, прежде всего по истории и географии.

«Собрание старающееся о переводе иностранных книг» просуществовало до открытия Академии Российской, которая была основана в 1783 году по образцу Французской академии; ее основной задачей стала забота о русской литературе и русском языке; она преследовала те же цели, что и молодой Третьяковский и Российское собрание, учрежденное в 1735 году. Первым директором Академии российской стала женщина, высокообразованная княгиня Е. Р. Дашкова (1743–1810), соратница Екатерины в дни дворцового переворота.

Шеститомный «Словарь Академии Российской» (1789–1794) создавался на протяжении одиннадцати лет (для составления словаря Французской академии столетием ранее потребовалось 59 лет); в работе принимали участие писатели, в том числе Державин, Фонвизин и Богданович. Русский литературный язык теперь мог претендовать на такой же культурный статус, что и европейские языки. В начале 1770-х гг. вышел «Опыт исторического словаря о российских писателях» Новикова. Это обозрение древней и новой русской литературы было полемически направлено против тех, кто пренебрежительно отзывался на Западе о русской культуре; словарь служил доказательством того, что в «варварской» России существовала интеллектуальная жизнь. В предисловии особенно подчеркивались заслуги «Екатерины Великой»:

неусыпным попечением наша Императрицы [...] погруженная прежде в невежество Россия о преимуществе в науках спорит с народами целые веки учением прославлявшимися; науки и искусства в ней распространяются, а писатели наши прославляются.¹⁰

⁸ Ср.: *Marker, Publishing, Printing*, p. 92.

⁹ См.: История русской переводной художественной литературы, т. I, с. 155.

¹⁰ Новиков, Опыт исторического словаря, здесь без пагинации; см.: Мартынов И. Ф. «Опыт исторического словаря о российских писателях» Н. И. Новикова и литературная полемика 60–70-х годов XVIII века // Русская литература. 1968. № 3. С. 184–191.

Составляя свой словарь, Новиков работал на совесть; его труд является ценнейшим источником по истории русской литературы.

Заботясь о просвещении подданных, Екатерина сама подавала хороший пример. Когда весной 1767 года она предприняла свою знаменитую поездку по Волге, в дороге вместе со свитой Екатерина работала над переводом дидактико-политического романа Жана-Франсуа Мармонтеля «Велизарий», вышедшего в январе того же года и ставшего европейской сенсацией. Каждый из екатерининских вельмож переводил по одной главе, себе императрица взяла главу о просвещенном правителе¹¹. Во Франции роман Мармонтеля был запрещен за пропаганду религиозной терпимости — тем ярче воссияла европейская слава просвещенной русской монархии.

Этой славе способствовала также ее многолетняя переписка с корифеями французского Просвещения — с Вольтером, Даламбером, Дидро, с издателем влиятельной «Correspondance littéraire, philosophique et critique» Фридрихом Мельхиором бароном фон Гриммом (1723–1807), а также с мадам Жофрен (1699–1777), хозяйкой одного из знаменитых парижских салонов эпохи Просвещения. Гримм и Дидро посетили Россию по приглашению императрицы и провели много часов в разговорах с ней. Подобно потсдамскому дворцу Фридриха II Sanssouci, Зимний дворец Екатерины стал одним из центров интеллектуальной жизни Европы: Россия должна была предстать перед Европой не только как военная, но и как культурная сила.

Екатерина выступала и с оригинальными произведениями¹², в том числе, как мы уже знаем, с трудами по русской истории, с помощью которых она стремилась сформировать историческое сознание своих подданных и укрепить их патриотизм. Той же цели служили ее исторические драмы о древнерусских князьях Рюрик и Олеге. Кроме того, она написала ряд сатирических комедий и других пьес¹³. Мы увидим далее, что ее комедии играют известную роль в истории русской литературы XVIII века. Однако их художественный уровень не очень высок; кроме того, императрица, недостаточно владея русским языком, была вынуждена прибегать к помощи других. Таким образом, главное значение ее писательской деятельности заключалось в том, что своим примером она повышала социальный престиж интеллектуальных занятий: отныне если русский дворянин в свободное время занимался литературным или научным трудом, это уже не следовало считать чудачеством,

¹¹ См.: Breuillard J. Catherine II traductrice: le Bélisaire de Marmontel. In: Catherine II & l'Europe. Ed.: A. Davidenkoff. Paris, 1997. P. 71–84.

¹² См.: Madariaga I. de Catherine II et la littérature. In: Histoire de la littérature russe, p. 656–669; Levitt M. C. Catherine the Great. In: Russian Women Writers. Vol. I. Ed.: Ch. Tomei. New York, 1999. P. 3–10, 10–27.

¹³ См.: Moracci G. Introduzione. In: Caterina II di Russia Nell' anticamera di un pezzo grosso. Lecce, 2000. P. 7–59; O'Malley L. D. The Dramatic Works of Catherine the Great. Theatre and Politics in Eighteenth-Century Russia. Aldershot; Burlington/Vermont, 2006.

а респектабельной деятельностью. Можно добавить, что в эпоху Екатерины литературные занятия способствовали служебным успехам — блестящая карьера Державина является наиболее известным, но отнюдь не единственным примером.

Благодаря культурной политике Екатерины, русская интеллектуальная жизнь достигла определенной самостоятельности по отношению к двору. В возникшей в эту эпоху «литературной публичной сфере»¹⁴ можно было высказать точку зрения, не совпадающую с мнениями императрицы; об этом пойдет еще речь. Одновременно с этим, если вспомнить полемику по поводу «второго Ломоносова» Василия Петрова, нельзя не отметить, что влияние двора на литературные вкусы стало менее ощутимым¹⁵. Екатерина считала Петрова крупным поэтом; по ее мнению, своим переводом «Энеиды» он заслужил себе «бессмертие»¹⁶. Однако это не произвело впечатления на Сумарокова и авторов кружка Хераскова. Они были не согласны с императрицей и неустанно глумились над стилем Петрова — в этом отношении Майков со своим «Елисеем» был одним из многих¹⁷.

САМОСОЗНАНИЕ ДВОРЯНСТВА И ДВОРЯНСКАЯ КУЛЬТУРА

Теперь частные лица высказывали независимые от двора мнения и занимались собственными культурными предприятиями: мы видим первые попытки культурного самоутверждения общества перед лицом всемогущего государства. Это общество было дворянским обществом, находившимся в поисках корпоративной идентичности. После освобождения от обязательной службы, провозглашенного в 1762 году Петром III и подтвержденного в 1785 Екатериной, русский дворянин мог чувствовать себя в первую очередь не подданным, а представителем благородного сословия. Теперь нужно было обосновать статус дворянства не только в юридическом, но и культурном отношении: дворянин стремился отличаться от других слоев населения не только своими привилегиями, но и поведением, а также «честью»¹⁸.

Этому развитию сословного самосознания способствовала и литература. Главные авторы эпохи были дворянами, писавшими для дворян: начавшееся

¹⁴ О понятии «literarische Öffentlichkeit» см. знаменитую книгу: *Habermas J. Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft.* Neuwied; Berlin, 1962.

¹⁵ Ср.: *Jones, The Image of the Eighteenth-Century Russian Author*, p. 65.

¹⁶ [*Catherine II*] *Antidote ou examen du mauvais livre superbement intitulé «Voyage en Sibérie»* [...]. Т. II. Amsterdam, 1772. P. 213.

¹⁷ *Кочеткова, Петров Василий Петрович.*

¹⁸ См.: *Гуковский, Очерки по истории русской литературы XVIII века. Дворянская фронда в литературе 1750-х — 1760-х годов*, с. 47–56 («Дворянская честь и воспитание дворянства»).

с выходом на культурную сцену Сумарокова превращение литературы в дворянское занятие стало свершившимся фактом в последней трети XVIII века; внесловный идеал образования, к которому стремились Тредиаковский и Ломоносов, теперь отошел в прошлое. В предисловиях к своим сочинениям авторы скромно указывали на свое дворянство, не называя при этом своего имени, так что их произведения часто выходили анонимно: в противоположность безмерной потребности в самоутверждении, характерной для Сумарокова, теперь писатели демонстрировали благородную сдержанность. Дворянский дилетант видел в литературе форму изящного времяпрепровождения, которое, однако, служило высокой цели: нужно было не только развлекать публику, но и прививать ей поведенческие нормы, соответствующие ее сословному статусу. Типичным персонажем комедий этих лет является «настоящий» дворянин, русский эквивалент французского *honnête homme* и английского *gentleman*.

РУССКОЕ МАСОНСТВО И КОНЕЦ ПРОСВЕЩЕННОЙ МОНАРХИИ В РОССИИ

По мере того, как в России XVIII века частные лица стали заниматься организацией интеллектуальной жизни, ее центр начал перемещаться от государства к формирующемуся дворянскому сообществу. Особую роль в этом процессе играли масоны: их значение для развития и автономизации русской культуры XVIII века трудно переоценить¹⁹.

Истоки русского масонства восходят к петровскому времени. Поначалу в деятельности масонских лож принимали участие только иностранцы, позже к ним присоединились и русские. Ложы возникли в обеих столицах, затем они появились и в провинции. И. П. Елагин (1725–1793), в молодости ревностный ученик Сумарокова, потом вельможа, в начале 1770-х гг. стал главой русских масонов. Помимо Новикова, к масонству принадлежали такие писатели как Сумароков, Майков, Ржевский и Херасков.

Поначалу русская масонская ложа была не более чем дворянским клубом, где можно было хорошо поесть и выпить, пообщаться и сыграть в бильярд. Однако со временем в масонстве возникло стремление к серьезности и духовной

¹⁹ См.: Пыпин А. Н. Русское масонство: XVIII и первая четверть XIX в. Пг., 1916; Вернадский Г. В. Русское масонство в царствование Екатерины II. Пг., 1917. Из западных работ см. отличный труд: Faggionato R. Un' utopia rosacrociana. Massoneria, rosacrocianesimo e illuminismo nella Russia settecentesca: il circolo di N. I. Novikov // Archivio di storia della cultura. 1997. Т. 10. Р. 11–276; английский перевод: Faggionato R. A Rosicrucian Utopia in Eighteenth-Century Russia: the Masonic Circle of N. I. Novikov. Dordrecht, 2005. См. также: Madariaga I. de Freemasonry in Eighteenth-Century Russian Society. In: Madariaga, Politics and Culture, p. 150–167; Smith D. Working the Rough Stone. Freemasonry and Society in Eighteenth-Century Russia. DeKalb/Ill., 1999.

глубине — пробудился интерес к мистике, который уже не довольствовался учением православной церкви. Эти тенденции нашли свое литературное выражение прежде всего у зрелого Хераскова, особенно в его эпосе «Владимир возрожденный». Этот розенкрейцерский этап русского масонства отличался пристрастием к оккультным наукам, к герметике и алхимии²⁰. Он тесно связан с именем харизматического Иоганна Георга Шварца (1751–1784), немца из Трансильвании, который приехал в Россию в качестве домашнего учителя. В 1779 году Шварц стал экстраординарным, а с 1780 года ординарным профессором Московского университета. До своей ранней смерти Шварц являлся одной из центральных фигур интеллектуальной жизни Москвы. Он дружил с Херасковым и особенно с Новиковым.

Мистические устремления русских масонов противоречили рационализму Просвещения, в том числе и русского. Однако между масонством и Просвещением были и точки схождения, так что считать масонов врагами Просвещения нельзя; не случайно наряду с оккультными произведениями Новиков издавал Вольтера. Сближала их не только любовь к образованию и гуманности, но и неприятие радикальных течений Просвещения в современной Франции.

Русское Просвещение не находилось в оппозиции к правительству, отличаясь такой же умеренностью взглядов, как и немецкое Просвещение. То же самое относится к русским масонам. Они предавались культуре дружбы и стремились к самосовершенствованию. Кроме того, масоны были ревностными христианами; масонская любовь к человечеству и вера в универсальное братство людей выражались в деятельной филантропии.

Московские масоны неустанно занимались организацией интеллектуальной жизни. В 1779 году Шварц и Херасков основали «Учительскую семинарию» для будущих педагогов; впоследствии была устроена и «Переводческая семинария». В 1781 году возникло «Собрание университетских питомцев». «Дружеское ученое общество» также было близко московским масонам; к нему принадлежали кроме Новикова, Шварца и Хераскова сливки московского общества. В 1784 году московские розенкрейцеры вместе с Новиковым основали для распространения своих идей «Типографическую компанию».

Этим же целям служили масонские журналы. Основное масонское периодическое издание называлось «Утренний свет»: истоком истинного знания была не рационалистическая Европа, а Восток. Журнал выходил в 1777–1780-е гг., сначала в Петербурге, потом в Москве. Многие подписчики платили сверх положенной цены, причем доходы от «Утреннего света» были предназначены для устройства школ для детей из бедных семей.

²⁰ См.: *Baehr S. L. Alchemy and Eighteenth-Century Russian Literature: An Introduction. In: Reflections on Russia, p. 151–165.*

В судьбе русского масонства мы видим фундаментальную проблематику «просвещенного абсолютизма»²¹. Екатерина пыталась стимулировать интеллектуальную жизнь своих подданных. Однако в той мере, в какой ей это удавалось, эта интеллектуальная жизнь приобретала самостоятельность, что противоречило принципу государственного контроля. Кроме того, трезвый ум Екатерины был чужд какой бы то ни было мечтательности и мистике.

Поначалу Екатерина относилась к масонам, среди которых было много людей из ее окружения, с ироничной терпимостью. Ситуация изменилась к концу 1770-х годов, когда центр движения переместился от императорского двора в Москву. Тайные масонские ритуалы, которые раньше могли расцениваться как курьез, теперь вызывали подозрение. Кроме того, масоны стремились установить связи с наследником, будущим императором Павлом I, который находился в оппозиции к матери. С точки зрения Екатерины, все это походило на конспиративную деятельность. Помимо этого, масоны поддерживали контакты со своими заграничными собратьями, например с брауншвейгским герцогом и шведской королевской семьей, в чем можно было усмотреть внешнеполитические интриги в обход императрицы. Недоверие Екатерины к масонам поддерживалось православной церковью, которая видела в «вольных каменщиках» конкурентов в вопросах духовного авторитета.

В 1784 году была запрещена баварская организация иллюминатов, революционного ответвления масонства. Этим были скомпрометированы и русские масоны: с точки зрения властей, различия между иллюминатами и розенкрейцерами являлись несущественными. В 1785–1786-е гг. Екатерина написала цикл антимасонских комедий²². В то же самое время Новиков и его единомышленники подверглись официальным гонениям; в 1786 году были закрыты московские ложи. Ситуация стала еще серьезней в годы Французской революции. В 1792 году Новиков был приговорен в несудебном порядке к пятнадцатилетнему заключению в Шлиссельбургской крепости за масонскую деятельность; лишь после смерти Екатерины, при Павле I, он был освобожден (1796). За два года до этого был арестован Радищев, автор «Путешествия из Петербурга в Москву».

В 1790-е годы Екатерина порвала со своей либеральной политикой. В 1794 году она остановила печатание сочинений Вольтера; уже вышедшие три первые тома были конфискованы. В 1793–1794-е гг. произошли публичные сожжения книг. В сентябре 1796 года, незадолго до смерти императрицы, были

²¹ См., например: *Aretin K. O. Freiherr von Der Aufgeklärte Absolutismus als europäisches Problem.* In: *Der Aufgeklärte Absolutismus.* Köln, 1974. S. 11–51, или: *Geyer D. Der Aufgeklärte Absolutismus in Rußland.* In: *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas.* Bd. 30. 1982. S. 176–189.

²² См.: *Шруба М. [Schrubka M.] Антимасонские комедии Екатерины II как драматический цикл.* В: *Вереница литер. К 60-летию В. М. Живова.* М., 2006. С. 413–426.

закрыты границы, чтобы воспрепятствовать ввозу революционной литературы. Тот же самый указ отменил данное в 1783 году разрешение открывать частные типографии без государственной привилегии. До сего момента цензурные функции выполняли разные государственные учреждения, к тому же делали они это без особого рвения; отныне цензура была реорганизована на общегосударственном уровне и поставлена на профессиональную основу²³.

СМЕНА ЛИТЕРАТУРНЫХ ЭПОХ

В истории европейской литературы XVIII века подъем повествовательной прозы, прежде всего романа, является эпохальным процессом. С 1760-х гг. этот процесс стал заметным и в России²⁴. Помимо многочисленных переводов, теперь появились и оригинальные романы. Как правило, они писались разночинцами для широкой публики, как, например, «Пригожая повариха, или Похождение развратной женщины» М. Д. Чулкова (опубл. 1770), чувствительные романы Ф. А. Эмина, например «Письма Эрнеста и Доравры» (опубл. 1766) и т. д.

В 1770-е гг. классицистическая доктрина все больше утрачивала свое влияние; несмотря на протесты Сумарокова и других литературных консерваторов, вера в универсальное значение литературных правил уходила в прошлое. Однако в творчестве некоторых авторов и в некоторых жанрах классицизм сумел продержаться до XIX века. Отдельные его принципы, такие как правдоподобие, естественность, единство и ясность, оказались актуальными в эпоху реализма, не говоря уже о социалистическом реализме советской эпохи.

В последней трети XVIII века классицизм утратил свое положение господствующего стиля, теперь ему приходилось конкурировать с другими стилями. Одним из этих новых стилей, возникших в эпоху позднего классицизма, стало русское рококо²⁵, представленное прежде всего в шуточной поэме Богдановича «Душенька». Одновременно с этим в русскую литературу проникли и предромантические веяния. В 1730 году английский поэт Джеймс Томсон (1700–1748) опубликовал поэму «The Seasons» (Времена года), став основоположником европейской пейзажной поэзии. В Европе появились многочисленные переводы и подражания поэме Томсона, постепенно эта литературная

²³ См.: Скабичевский, Очерки истории русской цензуры, с. 40 и сл.; *Papmehl*, Freedom of Expression, p. 29 ff.; *Западов В. А.* Краткий очерк истории русской цензуры 60–90-х годов XVIII века // Гос. пед. ин-т им. А. И. Герцена. Ученые записки. 1971. Т. 414. С. 94–135.

²⁴ См.: *Сиповский В. В.* Очерки из истории русского романа. Т. I. Вып. 1–2. СПб., 1909–1910.

²⁵ См.: *Segel H. B.* Baroque and Rococo in Eighteenth-Century Russian Literature // *Canadian Slavonic Papers*. 1973. Vol. 15. P. 556–565.

мода дошла и до России²⁶. То же самое относится к другому английскому поэту, Эдварду Юнгу (1683–1765) и его меланхолической поэме о тленности и смерти — «The Complaint, or Night Thoughts on Life, Death and Immortality» (Жалоба, или Ночные размышления о жизни, смерти и бессмертии, опубл. 1742–1745). Не менее влиятельной оказалась поэзия шотландца Джеймса Макферсона (1736–1796) — «Works of Ossian, the Son of Fingal» (Сочинения Оссиана, сына Фингала, опубл. 1762). Эту литературную мистификацию принимали за чистую монету также в России, читатели восхищались поэзией европейского севера и якобы подлинным колоритом героической старины. В свою очередь оссианизм стимулировал новый интерес к специфике национальных культур и к народной поэзии. В 1768 году М. И. Попов (1742– около 1790) опубликовал книгу о славянской мифологии «Описание древняго славенскаго языческаго баснословия». В 1780–1781-е гг. вышли четыре тома собрания русских песен М. Д. Чулкова (1743 или 1744–1792), впоследствии неоднократно переиздававшиеся — «Новое и полное собрание российских песен...». Помимо литературных песен здесь встречается много народных песен.

В последней трети XVIII века наряду с предромантизмом центральное место занимает сентиментализм²⁷. Возник новый интерес к личности и ее чувствам; авторы и читатели предались культу дружбы и мечтательному переживанию природы. Моралистический импульс классицизма все еще оставался актуальным, однако теперь он был обращен в первую очередь к сердцу, а не к разуму; слезное умиление и добродетельный пафос шли рука об руку.

Важным этапом в развитии русского сентиментализма стала рецепция Геснера²⁸, в прозаических «Идиллиях» (опубл. 1756) которого изображается жизнь добродетельных и счастливых пастухов на лоне подробно описанной природы. В русских переводах геснеровских идиллий, которые начали появляться с 1770-х гг., ритмизованная проза Геснера сначала передавалась стихами; несколько позже идиллии Геснера оказали влияние на развитие русской прозы, в том числе прозы Карамзина.

Сентиментализм играл существенную роль и в других жанрах. О драме пойдет еще речь. В лирике сентименталистские тенденции заметны в отказе

²⁶ См.: Левин Ю. Д. Английская поэзия и литература русского сентиментализма. В: Левин Ю. Д. Восприятие английской литературы в России. Л., 1990. С. 134–230.

²⁷ См.: Гуковский Г. А. Очерки по истории русской литературы и общественной мысли XVIII века. Л., 1938. С. 235–314 («У истоков русского сентиментализма»); Пумпянский Л. В. Сентиментализм. В: История русской литературы, т. IV, кн. 2, с. 430–445; Neuhäuser R. Towards the Romantic Age: Essays on Sentimental and Preromantic Literature in Russia. The Hague, 1974; Орлов П. А. Русский сентиментализм. М., 1977; Suchanek L. Preromantyzm v Rosji. Kraków, 1991; см. также ценную книгу: Кочеткова Н. Д. Литература русского сентиментализма (Эстетические и художественные искания). СПб., 1994.

²⁸ См.: Данилевский Р. Ю. Россия и Швейцария: Литературные связи XVIII–XIX вв. Л., 1984. С. 59 и сл.; Клейн, Пасторальная поэзия, с. 36 и сл., 137 и сл.

от высокого стиля и жанра торжественной оды в пользу интимной поэзии. Одновременно лирика уходит от стилевого рационализма²⁹. У истоков этой литературной линии, которые приходятся на 1770-е годы, стояли М. Н. Муравьев (1757–1807), Н. А. Львов (1751–1803) и Ю. А. Нелединский-Мелецкий (1752–1829).

Подобно Львову, Муравьев вступил в литературу как приверженец Сумарокова. В его поэзии можно наглядно видеть переход от классицизма к сентиментализму³⁰. У Муравьева слово потеряло четкое, квазитерминологическое значение, характерное для рационалистического стиля Сумарокова и его учеников. На передний план теперь вышел эмоциональный аспект значения. Язык приобрел скорее ассоциативный, чем логический характер, обертоны играли более важную роль, чем понятийное содержание слов; нагромодились эпитеты и перифразы. В той мере, в которой чувства и оценки лирического субъекта превалировали над логической субстанцией слов, жанровые границы размылись: поэтическая практика ориентировалась теперь уже не на литературную доктрину, а на экспрессивные и изобразительные потребности индивидуального автора.

²⁹ См.: *Гуковский, У истоков.*

³⁰ Там же, с. 252 и сл.

ГЛАВА 13

МОРАЛИСТИЧЕСКИЕ ЖУРНАЛЫ

ЕКАТЕРИНА II И ПУБЛИЧНАЯ СФЕРА В РОССИИ

Одна из целей культурной политики Екатерины состояла в создании публичной сферы, в рамках которой она могла бы вступить в диалог с подданными. Этой цели служила Комиссия нового Уложения. Съехавшиеся со всех концов империи депутаты представляли разные группы населения, за исключением крепостных. Депутатам предоставлялась возможность вести перед императрицей откровенный разговор на политические темы. Когда в начале так называемой Первой турецкой войны 1768–1774-х гг. большая часть депутатов должна была отправиться в действующую армию, Комиссия была закрыта, сначала только временно, однако на самом деле, как стало ясно потом, навсегда. Екатерина начала искать новые возможности диалога с подданными; в это время был основан журнал «Всякая всячина»¹.

Статьи «Всякой всячины» публиковались анонимно, не открывал своего имени и издатель. Это было больше чем формальность: следовало избегать малейших намеков на связь журнала с властью — тот факт, что он издавался под эгидой Екатерины, а кроме того содержал произведения, написанные ею самой, стал известен благодаря архивным разысканиям лишь во второй половине XIX века². Однако современники, по-видимому, подозревали, кто именно стоял за новым журналом: по словам Новикова, «некоторые» думали, что «Всякая всячина» была произведением Г. В. Козицкого (1724–1776), состоявшего с 1768 года статс-секретарем Екатерины³.

¹ См.: Семенников В. П. Русские сатирические журналы, 1769–1774 гг. Разыскания об издателях их и сотрудниках. СПб., 1914; Берков П. Н. История русской журналистики XVIII века, с. 156–307 («Сатирические журналы 1769–1774 гг.»); Солнцев В. «Всякая всячина» и «Спектатор» (К истории русской сатирической журналистики XVIII века) // Журнал Министерства народного просвещения. Январь 1892. Ч. 279. С. 125–156; Живов В. М. «Всякая всячина» и создание Екатерининского политического дискурса. В: Eighteenth-Century Russia, p. 251–256.

² См.: Пекарский П. Материалы для журнальной деятельности Екатерины II. СПб., 1863.

³ Новиков, Опыт исторического словаря, с. 101–102.

«Всякая всячина» выходила с начала 1769 года до середины 1770; с января 1770 года она стала называться «Барышек (= добавок, прибавок⁴) всякой всячины». Первый номер журнала открывается «Поздравлением с Новым годом». Шутливо намекая на ломоносовский «восторг», издатель мысленно заглядывает в будущее, где видит множество преемников, продолжающих его усилия, нацеленные на распространение разумных принципов среди читателей:

мой дух восхищен до третьяго неба: я вижу будущее. Я вижу бесконечное племя всякия всячины. Я вижу, что за нею последуют законныя и незаконныя дети: будут и уроды ея место со временем заступать. Но вижу сквозь облака добрый вкус и здравое разсуждение, кои одною рукою прогонят дурачество и вздоры, а другою доброе поколение всякия всячины за руку ведут.⁵

Надежды издателя вскоре оправдались: вслед за «Всякой всячиной» в 1769–1774-е гг. появилось не менее четырнадцати новых журналов, семь из них в 1769 году. Правда, эти журналы оказались недолговечными — в лучшем случае новому журналу удавалось продержаться год. Однако в данный момент Екатерина могла быть довольна своей ролью «российской Минервы». Среди «законных и незаконных» детей «Всякой всячины» следует назвать в первую очередь журналы Новикова: «Трутень» (1769–1770), «Пустомеля» (1770), «Живописец» (1772–1773) и «Кошелек» (1774). Наиболее значительными из этих журналов были «Трутень» и «Живописец»⁶.

«НЕМЕДЛЕННОЕ ИСКОРЕНЕНИЕ ВСЕХ ПОРОКОВ»

И «Всякая всячина», и новиковские журналы следуют жанровой традиции моралистических журналов. Эта традиция была основана популярнейшими в XVIII веке по всей Европе журналами Ричарда Стиля и Джозефа Аддисона — «The Tatler» (1709–1711), «The Spectator» (1711–1712, 1714) и «The Guardian» (1713). Эти журналы часто переиздавались и пере-

⁴ См.: Словарь русского языка XVIII века, вып. 1, с. 145.

⁵ Всякая всячина, 1769, здесь без пагинации. В дальнейшем приведенные в скобках указания страниц относятся к этому изданию.

⁶ О новиковских журналах см.: Jones, Nikolay Novikov; см. также: Макогоненко, Николай Новиков; Западов, Новиков; Monnier, Un publiciste frondeur. В отличие от «Всякой всячины» новиковские журналы легко доступны: Сатирические журналы Н. И. Новикова. В дальнейшем приведенные в скобках указания страниц относятся или ко «Всякой всячине» или к этому изданию.

водились; им также подражали, особенно в Германии. В русской периодике XVIII века, в том числе во «Всякой всячине» и в новиковских журналах, встречается немало переводов из «Tatler», «Spectator» и «Guardian», которые делались, как правило, не с английских подлинников, а на основе французских или немецких переводов⁷; название новиковского «Пустомели» явно восходит к «Tatler». Однако более интересным, чем отдельные источники и влияния, является в данной связи тот общий жанровый характер, который связывает русские журналы не только с английскими образцами, но и со всей традицией европейской моралистической журналистики первой половины XVIII века.

В западной науке эта традиция обозначается жанровыми терминами «moral weeklies» или «Moralische Wochenschriften». Эти термины можно перевести как «моралистические еженедельные журналы» или просто «моралистические журналы», причем первый вариант подчеркивает связь русских с немецкими журналами, выходившими, как правило, раз в неделю (английские журналы выходили значительно чаще; первые 555 номеров «Spectator», например, выходили ежедневно, кроме воскресенья)⁸. Традиционный русский термин «сатирические журналы» обладает тем преимуществом, что соответствует подзаголовку «Живописца», печатавшегося под жанровым обозначением «сатирическое сочинение». Однако западная терминология учитывает те специфические черты, которые связывают русские журналы с жанровой традицией европейской периодики, созданной Аддисоном и Стилем. Кроме того, этот термин учитывает то обстоятельство, что эти журналы осуществляют свои моралистические установки не только посредством сатиры, но, как мы увидим далее, и других форм, не только литературных.

Вслед за европейскими образцами, русские моралистические журналы в первую очередь ставят перед собой не информационную или литературную, а педагогическую задачу: они проповедуют «благую весть добродетели»⁹; они внушают своим читателям моральные правила, наставляя их в любви к добру и в отвращении к злу.

Екатерина придавала большое политическое значение таким стараниям, как явствует из риторического вопроса «Всякой всячины», выделенного курсивом: «*К чему служат законы[,] когда нравы испорчены?*» (с. 9). Моралистические журналы стремятся превратить читателей в хороших граждан. Когда

⁷ См.: Левин Ю. Д. Английская просветительская журналистика в русской литературе XVIII века. В: Эпоха Просвещения. Из истории международных связей русской литературы. Под ред. М. П. Алексеева. Л., 1967. С. 3–109.

⁸ См.: British Literary Magazines. The Augustan Age and the Age of Johnson, 1698–1788. Westport; London, 1983. P. 307–310, здесь p. 307.

⁹ См.: Martens W. Die Botschaft der Tugend. Die Aufklärung im Spiegel der Moralischen Wochenschriften. Stuttgart, 1968. Этой работе я многим обязан.

эта воспитательная цель будет достигнута, государственная машина, регулируемая законами мудрого правителя, сможет работать без всяких помех на общее благо.

С точки зрения XVIII века, такая морализаторская деятельность казалась не только нужной, но и перспективной. Определяющим здесь является оптимистическая вера европейского Просвещения в возможность улучшения человека, то есть убеждение в том, что в отличие от животных человек способен к нравственному совершенствованию. Поэтому редактор «Всякой всячины», отвечая на помещенное в журнале письмо сочувствующего читателя и ничуть не сомневаясь в скором успехе своих поучений, может с уверенностью и без всякой иронии писать:

Мы не сомневаемся о скором исправлении нравов, и ожидаем немедленно искоренения всех пороков; ибо уже начали твердить наизусть Всякую Всячину, что вышеписанным письмом доказывается. Сочинитель онаго важность нашего труда совершенно узнал [...]. (С. 123–124)

В моралистических журналах цель педагогического процесса мыслится не как умозрительный идеал, к которому на практике можно только приблизиться, а как вполне достижимая реальность. В этой перспективе педагогического утопизма функция добродетельных героев, которые столь часто встречаются как в моралистических журналах, так и в сатирических комедиях XVIII века, заключается не только в том, чтобы иллюстрировать идеал морального совершенства, но и внушить публике мысль о его реальной достижимости.

Представление о способности человека к совершенствованию обосновывает характерная для XVIII века убежденность во всемогуществе воспитания. В свою очередь, это убеждение соответствует известному учению английских эмпиристов-сенсуалистов, в частности мысли о том, что человек в начале своего развития является *tabula rasa*, на которой затем «записываются» впечатления внешнего мира¹⁰. Вера в безграничные возможности педагогики также явствует из представления о том, что задача воспитания заключается в создании «идеального человека и совершенного гражданина».

Это высказывание иногда приписывают Екатерине, однако на самом деле оно принадлежит ее корреспонденту Гримму¹¹. Тем не менее, данная формулировка вполне соответствует реформаторской программе императрицы и ее советников. С этой точки зрения, порочность человека представляется уже не

¹⁰ См., например: *Cassirer, Die Philosophie der Aufklärung*, S. 123–177 («Психология и теория познания»), или: *Hazard P. La Crise de la conscience européenne. 1680–1715*. Paris, 1961. P. 221–233 («Эмпиризм Локка»).

¹¹ *Рождественский*, Очерки, с. 314 (без указания источника).

результатом дьявольского наваждения, как принято считать в религиозной традиции, а сводится к дурному воспитанию. При этом иногда принимается в расчет и возможное влияние наследственности, однако вопрос о социальном неустройстве как определяющем факторе человеческого поведения не ставится вовсе; дело скорее обстоит противоположным образом: путь к гармонии в человеческих отношениях ведет не через изменения социального порядка, данного Богом, а через воспитание отдельного человека. Когда все граждане будут добродетельны, уже не будет социального неустройства — перед нами характерный для дореволюционной эпохи примат моралистического мышления над социологическим.

Никогда ранее так много не говорилось и не писалось о педагогике, как в XVIII веке, этом «веке воспитания». С 1760-х годов в России выходят основные произведения западной педагогической мысли, например, «Some Thoughts Concerning Education» (Некоторые мысли о воспитании) Джона Локка (1632–1704) в переводе Н. Н. Поповского (три издания на протяжении XVIII века). Начиная с VII сатиры Кантемира «О воспитании», эта тема часто фигурирует и в оригинальном творчестве русских авторов: о печальных последствиях дурного воспитания говорят не только моралистические журналы, но и комедии XVIII века. Этой темой был захвачен Фонвизин, о чем свидетельствуют как «Бригадир» и «Недоросль», так и оставшиеся незавершенными две его последние комедии, одна из которых называется «Добрый наставник», а другая — «Выбор гувернера». С 1760-х годов, после восшествия на престол Екатерины II, эта тема начала занимать большое место и в государственной политике. Став центральной составляющей культурной политики новой императрицы, официальный интерес к педагогике отчетливо прочитывается в многочисленных программных высказываниях и таких институциональных нововведениях, как петербургский институт для девиц дворянского и недворянского сословий¹².

Таким образом, моралистическая публицистика 1760–1770-х гг. вписывается в широкий контекст официальных и частных педагогических начинаний, причем разница заключается в том, что в данном случае адресатами воспитания явились не дети и подростки, а взрослые — покупатели и читатели «Всякой всячины», «Трутня» и других моралистических журналов эпохи. Главным оружием воспитания было нравоучение во всех своих литературных и нелитературных формах. Это нравоучение носило рационалистический характер, в конечном итоге оно мыслилось как передача моральных сведений, подкрепляемая апелляцией к эмоциям читателя за счет обращения к сатире и другим литературным формам. Для авторов данной эпохи все сводилось к моральной осведомленности — добродетель и знание, порок и невежество

¹² См.: *Рождественский*, Очерки, с. 250 и сл.; *Black*, Citizens for the Fatherland, p. 70–103 («Екатерина II и Бецкой: идеи и практическая политика до 1775 года»).

составляли две стороны одной медали. Оснащенный необходимым знанием, каждый человек сможет различить добро и зло, подавить свои «страсти» и вступить на путь истинный.

В последние годы XVIII века, в эпоху сентиментализма, нравоучение все более утрачивало этот рационалистический характер: теперь в качестве истока морали рассматривалось скорее «сердце», чем рассудок, и добродетель вызывала не столько разумное удовлетворение, сколько слезы умиления. Однако этот чувствительный вариант культа добродетели в целом остается чужд русским моралистическим журналам и преобладающему в них духу раннего Просвещения¹³. В этой перспективе любая апелляция к добродетели являлась апелляцией к разуму; человеческая воля мыслилась не как витальный импульс, а как послушное орудие этого разума, который в свою очередь дан природой не в готовом виде, а нуждается в развитии через воспитание и образование.

К сожалению, как дети, так и взрослые склонны забывать необходимое для добродетельного поведения знание; отсюда требование неустанного повторения моральных принципов. Обеспокоенный распространенным в государственных учреждениях взяточничеством, издатель «Всякой всячины» говорит:

Я уверен, что если в должностях употребляемы будут люди с воспитанием и со знанием, менее услышим о корыстолюбии. Человек, который с молодых лет привык слышать и читать похвалу добродетелей и поношение пороков, более несомненно воздержания имеет от сих, и более почтения к первым, нежели тот, который почти различия не знает между пороками и добродетелями. (С. 200)

Высокая цель моралистических журналов могла быть достигнута только при условии использования простого и ясного языка. Издатель «Всякой всячины» просит одного из читателей рассказать редакции, исходя из своего личного опыта, «какие нинаесть заматерелые обычаи, кои бы вы желали видеть исправленные [!]', прося при этом придерживаться «обыкновенного простого слога» (с. 172). То же самое находим в письме еще одного читателя, который просит «Всякую всячину» «не прогневаться, что я ни высоких мыслей, ни остроумных слов, и никаких витиеватых силлогизмов не выбирал, а пишу самым простым штилем, которым обыкновенно говорят, да при том соблюдаю ясность и справедливость» (с. 259). Этот чересчур скромный читатель очевидно соответствует редакционным принципам журнала. Историко-литературное значение моралистических журналов заключается не в последнюю очередь в том, что они способствовали развитию русской прозы.

¹³ Исключение составляет приписываемый иногда Радищеву «Отрывок путешествия в*** от И*** в Т***» из новиковского «Живописца».

НОВАЯ ЭТИКА ДЛЯ ДВОРЯНСКОЙ ПУБЛИКИ

В своей педагогической деятельности русские моралистические журналы могли опираться на аналогичные устремления петровской эпохи. Как мы уже знаем, «царь-преобразователь» стремился к тому, чтобы подвергнуть фундаментальным переменам сознание своих подданных: «новая» Россия нуждалась в «новых» людях. Эта программа и порожденная ею традиция определяют своеобразие того культурного контекста, который стал определяющим для русской рецепции западной моралистической журналистики: в специфических условиях русской культуры XVIII века эта журналистика предстает продолжением культурной революции Петра I. Это следует учитывать, когда речь идет о создании «идеального человека и гражданина»: на русской почве задачей моралистических журналов является не просто воспитание читающей публики, как в Англии или Германии, а скорее ее «перевоспитание» в духе оппозиции «старой» и «новой» России; таким образом, педагогическая мысль в России XVIII века отличалась историческим, восходящим к петровской пропаганде измерением.

Культурная политика Петра I вместе с интеллектуальным обликом русского человека стремилась изменить и его моральный облик. Необходимо было создать новую этику — заменить традиционное благочестие, древнерусский идеал христианского поведения, новыми нравственными нормами, которые соответствовали бы потребностям европеизированной России. В своих петербургских проповедях главный пропагандист Петра Феофан Прокопович пытался переписать принципы традиционного благочестия в духе петровской идеологии. В центре его проповеди 1718 года, произнесенной в день св. Александра Невского¹⁴, находится повторяемый в качестве лейтмотива фундаментальный вопрос христианской этики: «как нам спастись» — как может человек достигнуть вечной жизни? Традиционный ответ гласил: соблюдением постов, целомудрием, молитвами и деятельной любовью к ближнему. Из всех этих нравственных императивов Феофан оставляет только любовь к ближнему, причем придает ей характерный смысл: в качестве пути к спасению любовь к ближнему должна осуществляться не в привычной форме, например в виде милостыни, а как аккуратное исполнение обязанностей на государственной службе. Все сводится к тому, что в «новой» России идеал хорошего христианина должен воплощаться не внутри монастырских стен, а в служебном кабинете трудолюбивого чиновника.

Моралистические журналы также стремятся по-новому осмыслить религиозные представления прошлого, которые теперь сочетаются с такими ключевыми представлениями новой этики, как «честь» и особенно «добро-

¹⁴ «Слово в день святого благоверного князя Александра Невского», в: *Прокопович, Сочинения*, с. 94–103.

детель» — популярнейший лозунг европейского Просвещения. В России слово «добродетель» было известно из церковнославянской словесности, однако его подлинная история началась лишь в XVIII веке, когда это понятие обретает новый смысл, соответствующий секулярному характеру «новой» России, и превратилось в эквивалент английского *virtue*, французского *vertu* и немецкого *Tugend*.

Эта новая этика основывается не только на воле Божьей и учении православной церкви, но и на требованиях человеческого разума. Благочестие древнерусского человека отличалось исключительной ориентацией на иной мир. Теперь мы имеем дело с установкой, которая отнюдь не была антирелигиозной, но которая предполагала соответствие прежде всего потребностям земной жизни. В моралистических журналах светский характер новой этики вырисовывается особенно наглядно тогда, когда речь заходит об отношениях полов, т. е. о добродетельной любви мужчины и женщины, причем читателю советуют воздерживаться от таких « пороков » как кокетство, неискренность и непостоянство. Такая этика в первую очередь заботилась не о вечном блаженстве после смерти, но о том временном блаженстве, которое составляет награду добродетели в нашем мире.

Сопоставление екатерининской «Всякой всячины» с ее английскими источниками обнаруживает значительное уменьшение отчетливо христианских элементов¹⁵. Тем не менее, следует подчеркнуть, что русские моралисты XVIII века избегали полемического противопоставления своей просвещенной этики христианской вере. Эта осторожность отличает их от многих французских просветителей и сближает с просветителями немецкими и британскими: в России оказались популярными не радикальные, а умеренные течения европейского Просвещения.

Требовался не отказ от традиционной религии, но примирение ее с нуждами земной жизни. Поэтому критика религии в русских моралистических журналах обращена не против христианства вообще, но только против определенных аспектов христианства, и прежде всего религиозного презрения к земному бытию. Здесь мы видим продолжение типичной для петровской эпохи полемики против тех приверженцев допетровских традиций, которые в проповеди Феофана Прокоповича по случаю дня св. Александра Невского фигурируют как «лицемеры» и «мнимые святцы»¹⁶: Феофан имеет в виду людей, которые скрупулезно и дотошно соблюдают предписания традиционного благочестия, однако пренебрегают при этом своими гражданскими обязанностями. Кроме того, моралистические журналы ратуют против «суеверия», что созвучно не только публицистике петровской эпохи, но и произведениям западных просветителей, у которых этот полемический лозунг не

¹⁵ См.: Солнцев, «Всякая всячина», с. 136.

¹⁶ Прокопович, Сочинения, с. 101.

сходил с языка, будучи обращенным не только против бытовых суеверий, но и против определенных аспектов религиозной традиции.

Просветительская критика «лицемерия» и «суеверия» должна была вызывать неудовольствие приверженцев старины, которые и во второй половине XVIII века еще не перевелись. Анонимный (и, очевидно, вымышленный) читатель новиковского «Трутня» признается в своем суеверии, простодушно говоря, что

я по утрам смотрю толкование снов, и которой день для меня означится счастлив или несчастлив, по тому я свои поступки и располагаю. Впрочем, книг я никаких не читаю за тем, что тетушка моя мне сказала, что в светских книгах много ереси. (С. 161)

Бытовые суеверия смыкаются здесь с отказом от светского образования, т. е. с тем, что, с петровской точки зрения, считалось «невежеством» московской старины. Сходные мотивы находим в письме, полученном редакцией «Всякой всячины» от другого анонимного читателя, причем здесь отчетливо возникает противопоставление «старой» и «новой» России. Речь идет о некоем споре между «старыми» и «молодыми». Молодые, к которым примыкает и автор письма, — это представители «нынешнего света»; их оппоненты, напротив, предстают «людьми престарелыми и преданными самой древности во всем» (с. 161). Этим пожилым приверженцам допетровской эпохи не нравится «Всякая всячина». Не говоря, правда, о «ереси», они решительно предпочитают религиозную литературу, «духовная душеполезная книги», и негодуют на то, что традиционное «благочестие» обозначается «молодыми» как «суеверие» (с. 162).

Отвечая на это письмо, издатель «Всякой всячины» поступает как Феофан Прокопович, ставя религиозные категории прошлого на службу новой этике, причем традиционная «душеполезность» фигурирует в тесном соседстве с такими просвещенческими лозунгами, как «предубеждение» и «добродетель». При всем сходстве с Феофаном, издатель «Всякой всячины», однако, не разделяет его типичный для петровской эпохи полемический задор; выказывая терпимость в разговоре с инакомыслящими, он «почитает» «примечания стариков», однако полагает, что если они

прочтут наши листья без предубеждений, то найдут в них душеполезная наставления и посреди забавы для того, что мы объявили войну порокам; а добродетель мы везде стараемся прославить. Что же на свете быть может полезнее душе, как добродетель? и добродетель в веселой еще одежде? (С. 163)

В моралистических журналах поучения преподносятся уже не в духе характерной для древнерусской культуры серьезности, а с приветливой улыбкой. И в этом отношении моралистические журналы конкурируют с духовными книгами допетровской эпохи. Такая позиция оказывалась тем более перспективной, что только моралистические журналы могли помочь человеку ориентироваться в жизни «новой» России. Таким образом, в последней трети XVIII века все еще не утихла культурная борьба, начатая Петром I, причем православная церковь, лишившись своей традиционной монополии на нравственное воспитание, все более и более вытеснялась на периферию современной культуры.

Своей пропагандой новой этики журналы Екатерины и Новикова близки не только к проповедям Феофана Прокоповича, но и таким произведениям как «Юности честное зерцало» и сатиры Кантемира. «Честный человек» просвещенной России должен проявлять добродетель как в гражданской, так и в личной сферах, не забывая при этом правила западноевропейской благовоспитанности. Этот последний пункт особенно подчеркивается издателем «Всякой всячины», с неодобрением пишущим о «молодых девушках», которые «чулков не вытягивают, а когда сядут, тогда ноги на ногу кладут; чрез то поднимают юпку [!] так высоко, что я сие приметить мог, а иногда и более сего» (с. 156); кроме того, редактор критически отзывается о «пивунах», т. е. о людях, которые, находясь в обществе, поглощают слишком много всевозможных напитков, «например двенадцать и более чашек чаю или кофи, кислых щей, лимонада»: от этого могут возникнуть болезни, а «брюхо будет как барабан» (с. 158). Читателю также советуют, что следует избегать в присутствии молодежи таких проблематичных тем, как болезни и роды (там же).

Все это можно найти и в моралистических журналах Запада. Различие заключается в адресате. Публика, к которой обращаются английские или немецкие моралистические журналы, состояла не столько из дворян, сколько из более и менее зажиточных буржуа. В вымышленном клубе джентльменов, помогающих издателю английского «Spectator», неслучайно встречается и богатый купец, либеральные воззрения которого отражаются в его говорящем имени Sir Andrew Freerport. Основной акцент ставится здесь не на дворянском титуле, а на практическом, буржуазном знании мира, которое олицетворяет удачливый коммерсант. Правда, будучи одновременно дворянином и успешным издателем, Новиков также соответствовал этому социальному типу. Однако Новиков являлся исключением: типичный русский дворянин XVIII века, если он не был полностью посвящен заботам помещика, был или военным, или чиновником.

Несмотря на претензии на внесловословную универсальность, этика европейских моралистических журналов в основном была предназначена для буржуазной публики (и смежных слоев дворянства). Иначе обстоит дело в

России XVIII века, где не было буржуазии западного типа: социальный и культурный тон здесь задавало благородное сословие. Поэтому анонимный издатель «Всякой всячины» является таким же дворянином, как и молодой ленивец, фиктивный издатель новиковского «Трутня». Несмотря на все усилия Екатерины II создать в России «третьего чина людей», мир, который изображается на страницах как «Всякой всячины», так и новиковских журналов, населен прежде всего дворянами (то же самое относится к русской комедии XVIII века). Если речь заходит о помещиках, упоминаются и крепостные. Кроме того, встречается сатирический тип «подьячего», причем часто неизвестно, в каких он чинах, так что читатель не знает, идет ли речь о дворянине или об обыкновенном смертном; остальные группы населения, купцы или мещане, встречаются значительно реже, не говоря уже о духовных лицах. Таким образом, добродетель, проповедуемая в русских моралистических журналах, предстает скорее дворянской, чем общечеловеческой добродетелью; главными носителями порока являются дворяне — жестокий помещик, продажный судья, мот, петиметр-галломан и кокетка; неясность может внести только фигура подьячего.

Во всем этом заметно стремление современников создать в России специфически дворянскую культуру: в отличие от французского «*honnête homme*» и английского «*gentleman*», русский «честный человек» представляет собой личностный идеал узкосословного характера. Однако в последние десятилетия XVIII века эта установка на дворянскую публику уже не во всем соответствовала реалиям возникающего книжного рынка: в предисловии к третьему изданию новиковского «Живописца» читаем, что своим длительным успехом журнал обязан не только дворянской публике, но и «мещанам», «простосердечным людям», которым «по незнанию их чужестранных языков» он явно «попал на вкус»¹⁷. Однако до сознательной ориентации русской журналистики на широкого читателя было еще далеко.

ИГРА, ВЫМЫСЕЛ И ВЕСЕЛАЯ АНОНИМНОСТЬ; ЧИТАТЕЛЬСКАЯ ПУБЛИКА НОВОГО ТИПА

Как уже говорилось, современники могли только догадываться о том, кто скрывался под маской анонимного издателя «Всякой всячины». Со времен «*Tatler*» и «*Spectator*» анонимность является типичным признаком моралистических журналов.

Вместо реального издателя в русских журналах выступал вымышленный персонаж, образцом которого был Мистер Спектатор с его клубом. О таком

¹⁷ Новиков Н. И. Избранные произведения. Подгот. текста, вступ. статья и комм. Г. П. Макогоненко. М.; Л., 1951. С. 96.

дружеском кружке сообщает и «Всякая всячина». Появляется здесь и редакционная «бабушка», что соответствует метафорике «законных и незаконных» детей. Однако эта «бабушка» лишена конкретного облика; то же самое относится к «госпоже Всякой всячине». Более определенными чертами обладает «господин сочинитель», выступающий от первого лица. В (непагинированном) предисловии «К читателю» он прибегает к болтливому юмору, столь характерному для моралистических журналов; «господин сочинитель» предстает человеком, не забывающим о своем дворянском статусе и подчеркивающим свою независимость от доходов журнала. Он говорит, что у него достаточно денег, чтобы два раза в день есть досыта и к тому же угостить своих читателей. Однако «господин сочинитель» знает, что его доход «есть дань мною наложенная на людей, кои более меня работают в поте лица своего», что явно относится к его крепостным (этот мотив затем был подхвачен новиковским «Трутнем» 1769 года, на титульном листе которого мы находим в качестве эпиграфа цитату из одной басни Сумарокова: «Они работают, а вы их труд ядите»¹⁸).

В «Предисловии» к «Трутню» в роли издателя выступает отчетливо фиктивный персонаж. Это молодой дворянин, который в соответствии с названием журнала может сравниться своим отвращением от труда с «наиленивейшими гишпанцами», не чувствуя никакой охоты поступать на военную, гражданскую или придворную службу, как делают другие дворяне. Поскольку ему даже лень одеваться, этот Обломов XVIII века подчас в течение целой недели не выходит из дома. Однако, подобно Обломову XIX века, его мучат угрызения совести, так что иногда он чувствует потребность «оказать хотя малейшую услугу отечеству». Правда, как издатель «Трутня» сам он намерен «писать очень мало», но при этом готов «издавать все присылаемые ко мне письма, сочинения и переводы в прозе и в стихах, а особливо сатирические, критические и прочие ко исправлению нравов служащие, ибо таковые сочинения исправлением нравов приносят великую пользу, а сие то и есть мое намерение» (с. 47). Далее он просит читателей, «сделать [мне] вспоможение присылкою своих сочинений, которые все напечатаны будут в моих листках», оговаривая в подстрочном примечании, что это приглашение не относится к материалам, которые «будут против [Б]ога, правления, благопристойности и здравого рассуждения» (там же).

Издатель «Трутня» приглашает читателей сотрудничать в своем журнале, что соответствует традиционной практике моралистических журналов. Однако в русском контексте это предложение представляло собой замечательное новшество. То же самое относится к учтивости, проявляемой издателем в разговоре с публикой. Вспомним эпистолу Сумарокова «О стихотворстве»:

¹⁸ С. 43; ср. басню «Жуки и пчелы» в: Сумароков, Полное собрание всех сочинений [1787], т. VII, с. 49.

своим грубым тоном, не терпящим никаких возражений, это дидактическое стихотворение еще всецело пронизано духом петровского просвещения «сверху»¹⁹. Моралистические журналы культивируют иной стиль: читатель не рассматривается как невежественный объект обучения, его вовлекают в педагогический процесс в качестве самостоятельно мыслящего собеседника. Издатели журналов предполагают существование просвещенной публики, к которой принадлежат и женщины. Когда журналы полемизируют друг с другом, они обращаются к публике как последней инстанции; в споре со «Всякой всячиной» издатель «Трутня» прямо ссылается на «внимание беспристрастных и разумных читателей» (с. 99); как можно предположить, это относится и к женской части публики.

Большая часть моралистических журналов написана самими издателями. Это относится и к «Трутню», издатель которого в действительности не так уж ленив, как хочет казаться. Часть материалов подается в качестве присланных читателями и читательницами, которые нередко выступают под говорящими именами; ср. персонажи комедий XVIII века. Один из читателей «Всякой всячины» — обманутый муж, которого зовут Пантелеймон Рогоносец. Одна из читательниц, которая жалуется на бессонницу, носит имя Агафья Хрипухина; издатель советует ей в качестве снотворного чтение «Тилемахиды» Третьяковского. Наряду с комическими персонажами мы встречаем и некоего господина Правдолюбова, который высказывает немало разумных вещей.

Возникает, однако, вопрос, написаны ли эти письма реальными или вымышленными читателями? Использование говорящих имен свидетельствует в пользу второй версии. Благодаря этому в моралистических журналах создается атмосфера игровой фикциональности, веселой анонимности и непринужденности. В этой атмосфере равенства, уважения к разуму и почитания добродетели осуществляется диалог образованных частных людей обоего пола. Эта черта, которой отличаются и немецкие моралистические журналы, также восходит к английским образцам. Однако есть здесь и важное отличие. В Англии, да, пожалуй, и в Германии, коммуникативная модель, осуществляемая в моралистических журналах, соответствовала некоей социальной реальности. Иначе обстоит дело в России, где та же самая модель носит дидактико-утопический характер, скорее предвосхищая, чем отражая реальность общественного диалога.

Соответствующая коммуникативная ситуация определяет и полемику, которую журналы ведут между собою. Содержание этих споров не лишено значимости, что относится прежде всего к спору о сатире. Однако и в этом случае не следует принимать все сказанное чересчур буквально и всерьез. То, что в других контекстах было бы оскорбительным, здесь зачастую на-

¹⁹ Подробнее см.: *Клейн, Сумароков и Буало*, с. 339 и сл.

поминает игру: возникает «общее впечатление шуточного сговора, поддразнивания или мнимого возмущения, которые разыгрываются между посвященными издателями-коллегами»²⁰.

Например, господин Правдолюбов из «Трутня» упрекает «госпожу Всякую всячину» в том, что она плохо владеет русским языком. Это часто интерпретируется как недобрый намек на немецкое происхождение императрицы. Однако упрек в незнании языка — популярный прием в литературных спорах этого времени. Он был направлен не против иностранцев, а против русских, так что в данном случае этот упрек совсем не обязательно относится к Екатерине, не говоря уже о том, что публицист той эпохи едва ли мог себе позволить такой выпад против императрицы. Кроме того, подобная интерпретация не учитывает специфическую коммуникативную структуру моралистических журналов, построенную на принципах шуточной фикциональности и свободной анонимности.

Перед нами «игра масок»²¹, за которой исчезают подлинные авторы. Это знала и Екатерина. Отнюдь не считая Новикова в эти годы своим противником, 31 июля 1772 года она пожаловала ему 200 рублей за поднесение первых номеров «Живописца»²²; по мнению Карамзина, императрица даже написала несколько статей для этого журнала²³, так что едва ли справедливо говорить об оппозиционности новиковских журналов, как это принято²⁴.

САТИРА

Моралистические журналы решают свою воспитательную задачу самыми разными способами — диапазон приемов охватывает как прямое поучение, так и использование литературных форм, например, басни, рассказа или аллегорического сна; наряду с серьезными увещаниями встречаются юмор и сатира²⁵.

Одна из рубрик «Трутня» называется «Ведомости»; здесь читателям сообщают сатирические «новости» из русских городов. Одна из этих «новостей» особенно удачна, ее часто цитируют. Она якобы доставлена из Кронштадта и направлена против петиметров, т. е. дворянской молодежи, уже

²⁰ Jones, Nikolay Novikov, p. 38.

²¹ Levitt, Catherine the Great, p. 5.

²² См.: Степанов В. П. Новиков и его современники (Биографические уточнения). В: XVIII век. Сб. 11. Л., 1976. С. 211–219, здесь с. 217–219.

²³ «Записка о Н. И. Новикове» (1818). В: Карамзин, Сочинения в двух томах, т. II, с. 167–169, здесь с. 167.

²⁴ Ср., например: Гуковский, Русская литература XVIII века, с. 256 и сл.; Буранок, Русская литература XVIII века, с. 164 и сл.; Лебедева, История русской литературы XVIII века, с. 171 и сл., 186.

²⁵ См.: Стенник, Русская сатира XVIII века, с. 199–290.

известной нам из II сатиры Кантемира; говорят также о «кокетках», «щеголях» и «щеголихах». Деловито-сухой тон этой «новости» подготавливает пуант, комический эффект которого возникает за счет неожиданной реализации животной метафоры:

Молодого российского поросенка, которой ездил по чужим землям для просвещения своего разума и которой, объездив с пользою, возвратился уже совершенно свиньею, желающие смотреть могут его видеть безденежно по многим улицам сего города. (С. 63)

Помимо таких «новостей», мы находим у Новикова и сатирические «объявления» о потерях или продажах; медицинские «рецепты» должны исцелить читателей от нравственных недугов. Однако преобладающей является форма фиктивного письма от читателя.

Популярным в моралистических журналах является и сатирический портрет. Перед нами возникают смешные или отталкивающие образы: петиметры, молодые и старые кокетки, бабники, скряги, корыстолюбивые попы, ябедники, льстивые придворные, тщеславные или бездарные поэты, пьяницы, моты, которые проигрывают свое состояние за карточным столом, затем хамы, ханжи, чиновники-взяточники, прежде всего судьи, набивающие свои карманы и, не в последнюю очередь, помещики, истязавшие своих крепостных. Иногда эти портреты образуют сатирическую галерею, как в 28 номере «Трутня». В заглавии этого отдела фигурирует «Смеющейся [!] Демокрит» (с. 146–149) — древнегреческий философ, который в этом случае воплощает мудрость сатирика (ср.: Гораций, 1 эпистола, II книга, ст. 194 и сл.). Такие галереи сатирических типов встречаются и в комедиях этой эпохи, где они противопоставлены положительным персонажам, как, например, в «Бригадире» Фонвизина. Положительные герои встречаются и в моралистических журналах. Например, в неоконченном рассказе «Пустомели», озаглавленном «Историческое приключение», появляется Добросерд, достойный сын Добронрава, и прекрасная Миловида, которая в моральном отношении не уступает своему возлюбленному (с. 257–262); ср. Милона и Софью из «Недоросля» Фонвизина.

Спор о сатире; терпимость императрицы

Моралистические журналы обмениваются мыслями не только со своими читателями, но и друг с другом. Диалог «Всякой всячины» с «Трутнем» представляется особенно оживленным и важным. Речь идет о вопросе, значимом не только для русской, но и для английской и немецкой литератур

XVIII века — а именно о допустимых формах сатиры²⁶. В центре полемики находятся два типа сатиры, восходящие к двум архетипам классической традиции: с одной стороны «улыбающаяся» сатира Горация, с другой — «бичующая» сатира Ювенала. Немецкие моралистические журналы в этом вопросе следуют англичанам, предпочитая сатиру, которая избегает слишком резкого тона, будучи направлена не против конкретных людей, как это происходит в пасквиле, а против общечеловеческих слабостей. Во «Всякой всячине» эта точка зрения представлена неким Афиногеном Перочиновым. По его мнению, агрессивная сатира является выражением мизантропии, ей он противопоставляет принципы гуманной сатиры:

- 1) Никогда не называть слабости пороком; 2) Хранить во всех случаях человеколюбие; 3) Не думать, чтоб людей совершенных найти можно было, и для того 4) Просить Бога, чтоб нам дал дух кротости и снисхождения. (С. 142)

«Всякая всячина» выступает против публичной грубости, заметной, например, в рукописной полемике, имевшей место в Петербурге в начале 1750-х гг.²⁷ Эта стихотворная полемика началась со знаменитой эпистолы И. П. Елагина, в то время почитателя Сумарокова, написанной им в честь своего учителя²⁸. В своих сатирических фрагментах эта панегирическая эпистола направлена против петиметров, однако в ней встречаются и насмешливые намеки на одический стиль Ломоносова. Эту сатиру нельзя назвать «гуманной», однако нельзя назвать ее и грубой, чего не скажешь о текстах других участников этой стихотворной перепалки²⁹. Основным приемом этих авторов является аргументация *ad hominem*; главными объектами насмешек стали как Сумароков с его рыжими волосами и привычкой нервно моргать глазами, так и Ломоносов с его пристрастием к крепким напиткам. Среди ругательств, которыми наполнены эти тексты, «дурак» и «враль» являются наиболее мягкими; встречаются такие перлы, как «скот», «сукин сын», «сатана», «ядовитый змий», «парнаска грязь», «крокодил» и даже «нетопырь»; Ломоносов становится адресатом «Эпистолы от водки и сивухи».

Такое оружие использовалось также в «литературной войне» между Сумароковым и Тредиаковским. Сумароков, который слыл мастером беспощад-

²⁶ См.: *Arntzen H.* Die Satiretheorie der Aufklärung. In: *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*. Bd. 11: Europäische Aufklärung. Teil I. Hrsg.: W. Hinck. Frankfurt/M., 1974. S. 57–74; *Рак В. Д.* Теория сатиры в журналах Аддисона и Стиля. В: *Рак В. Д.* Статьи о литературе XVIII века. СПб., 2008. С. 8–45.

²⁷ См.: *Серман*, Из литературной полемики 1753 года.

²⁸ «Эпистола г. Елагина к г. Сумарокову», в: *Поэты XVIII века*, т. II, с. 372–377.

²⁹ Тексты см. там же, с. 377 и сл.

ной сатиры, предавался своему полемическому задору не только в басне и стиховой сатире, но и в таких жанрах, как эпистола, комедия и др. Своими сатирическими выпадами он восстановил против себя даже Екатерину II. В московском уличном шествии начала 1763 года, устроенном под покровительством «Торжествующей Минервы», участвовали аллегорические и мифологические фигуры, которые должны были иллюстрировать «гнусность пороков и славу добродетели». Стихотворение «Хор ко превратному свету», с которым Сумароков участвовал в этом празднестве, было настолько агрессивным, что вызвало недовольство императрицы³⁰.

Екатерининская концепция мягкой сатиры соответствовала определенной политике. Дистанцируясь от Петра I, пытавшегося улучшить русские нравы посредством угроз и карательных мер, Екатерина представала в облике матери отечества, стремившейся осуществить свой педагогический замысел такими гуманными средствами, как моральное увещание и мягкая сатира — во имя того «человеколюбия», о котором говорит Пероцинов в своем письме из «Всякой всячины». В другом месте журнала издатель упрекает новиковского Правдолюбова в том, что «исключая снисхождение[,] он истреплет милосердие», желая «кнутом сечь» свои жертвы. Поэтому издатель «Всякой всячины» советует ему «лечиться, дабы черные пары и желчь не оказывались даже и на бумаге, до коей он дотрогивается» (с. 174–175).

Выступая поборницей цивилизованных форм общения, «Всякая всячина» в споре о сатире не смогла убедить противников в правоте своей позиции. При этом заслуживает внимания тот факт, что стоящая за «Всякой всячиной» императрица не принимала никаких мер, чтобы подавить несогласные с своей точкой зрения мнения, оставаясь верной своему «Наказу» 1767 года. В § 484 этого манифеста просвещенного абсолютизма Екатерина советует правительству сдержанно реагировать даже на «сочинения очень язвительные», предохраняя от

той опасности, что умы почувствуют притеснение и угнетение: а сие ни чего инаго не произведет, как невежество, опровергнет дарования разума человеческого, и охоту писать отнимет.³¹

Многие тексты, помещенные в новиковских журналах, можно отнести к «очень язвительным сочинениям». С точки зрения Правдолюбова, только агрессивная сатира, которая не щадит и личностей, может успешно бороться с «пороками». В защиту этой позиции он мог бы сослаться на принцип

³⁰ См.: *Гуковский*, Очерки по истории русской литературы XVIII века. Дворянская фронда в литературе, с. 169–182.

³¹ *Екатерина II*. Наказ ея императорскаго величества Екатерины Вторыя самодержицы всероссийския данный комиссии о сочинении проекта новаго уложения. СПб., 1893 (репринт изд. СПб., 1770). С. 158.

decorum, т. е. соответствия стиля и темы. Если речь шла о таких предметах, как приличное поведение в обществе, мягкая сатира действительно была уместна. Однако как говорить о вопиющих злоупотреблениях, вроде вездесущего взяточничества или бесчеловечного обращения с крепостными? Нельзя сказать, чтобы «Всякая всячина» совсем не затрагивала таких тем, однако большого рвения в этом отношении не выказывала, в отличие от новиковских журналов, которые следовали не снисходительной «бабушке», а Сумарокову. В новиковских журналах имя Сумарокова упоминается с величайшим уважением; вспомним цитату из сумароковской басни «Жуки и пчелы», которая стоит в качестве эпиграфа на титульном листе первого номера «Трутня».

Щеголи и щеголихи

Щеголи и щеголихи — одна из главных тем не только моралистических журналов, но и вообще русской сатирической литературы второй половины XVIII века³². К щеголихам принадлежит, например, анонимная корреспондентка новиковского «Трутня» (с. 201–203). Подобно многим другим корреспондентам моралистических журналов, это вымышленный персонаж. Ее письмо представляет собой образец так называемой «мимической» — или «объективной» — сатиры³³. Сатирическое произведение этого типа похоже на сценический монолог. Сатирический автор отказывается от фигуры сатирического повествователя, предоставляя слово объекту своей сатиры, в данном случае анонимной корреспондентке. Так возникает иллюзия «объективности»: объект сатирического «подражания», новиковская щеголиха может теперь *in actu* демонстрировать всю меру своей глупости и пошлости.

Мимическая сатира особенно эффективна, если речь сатирического персонажа производит впечатление спонтанности, т. е. когда рука автора, стилизующего эту речь в своих целях, остается незаметной. В результате возникает ироничная двусмысленность, основой которой является присутствие двух противоположных точек зрения: с одной стороны, точка зрения сатирика, то есть морали и здравого смысла, а с другой — точка зрения щеголихи, то есть глупости и пошлости. Чем дальше ценности, отстаиваемые щеголихой, от-

³² См.: Покровский В. И. Щеголи в сатирической литературе XVIII века // Чтения в Обществе истории и древностей российских при Московском университете. 1903. Т. II. Отд. 4. С. 1–87; Покровский В. И. Щеголихи в сатирической литературе XVIII века // Там же. 1903, т. III, отд. 2, с. 1–139.

³³ Обоснование терминологии см. в: Lazarowics K. *Verkehrte Welt. Vorstudien zu einer Geschichte der deutschen Satire*. Tübingen, 1963. S. 293 ff.; Schönert J. *Roman und Satire im 18. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Poetik*. Stuttgart, 1969. S. 16 ff.

стоят от ценностей просвещенного автора, тем настойчивее читателю внушается «правильная» точка зрения, так сказать «от противного».

Своим комическим эффектом письмо новиковской щеголихи в большой мере обязано той простодушной откровенности, с которой эта восемнадцатилетняя барышня говорит о себе и своей жизни, обращаясь к издателю «Трутня». Возможность разумной жизни никак не приходит ей в голову: она и ей подобные живут в сатирическом «мире наизнанку»³⁴, в котором «настоящие» ценности, носителями которых предстают автор и его предполагаемые читатели, утратили свою значимость, будучи подменены другими — ложными — ценностями. Этот мир наизнанку является темой и уже упоминавшегося «Хора ко превратному свету» Сумарокова.

Для новиковской щеголихи самой высокой жизненной ценностью является мода; такие ценности разумного мира как воспитание, образование и наука упоминаются ею только в «неверном», превратно понятом смысле. Она, например, жалуется на «плохое» воспитание, которое получила дома, в отцовском поместье: в ее глазах, такая полезная деятельность как уход за курами и гусями несовместима с достоинством «благородной дворянки» (с. 201), ведь только «дураку приказчику» нужно знать, «как и когда хлеб сеют, когда сажают капусту, огурцы, свеклу, горох, бобы» (с. 202). Далее щеголиха рассказывает, что только после своего переселения в Москву она поняла, что в результате такого воспитания стала «совершенной душой»: «Я не умела ни танцевать, ни одеваться и совсем не знала, что такое мода. Вот до какой глупости отцы, подобные моему, детей своих доводят!» (там же). К счастью, однако, в Москве она познакомилась с одной «французской мадам», которая просветила ее «невежество» — под мудрым руководством этой дамы девица изучала с прилежанием, достойным лучшего применения, «науку» щегольского поведения:

Ни день, ни ночь не давала я себе покоя, но, сидя перед туалетом, надевала карнеты³⁵, скидывала, опять надевала, разнообразно ломала глаза, кидала взгляды, румянилась, притиралась, налепливала мушки, училась различному употреблению опахала, смеялась, ходила, одевалась и, словом, в три месяца все то научилась делать по моде. (Там же)

³⁴ Об этом топосе см.: *Curtius, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, S. 104–108. О сатирическом использовании этого топоса см.: *Lazarowics, Verkehrte Welt*.

³⁵ См. полезную книгу: *Байбурин А., Беловинский Л., Конт Ф. Полузабытые слова и значения. Словарь русской культуры XVIII–XIX вв.* СПб., 2004. С. 211: «Карнет: (фр. carnet) — небольшая дамская записная книжка с карандашом, куда на балах записывали танцы, обещанные кавалерам. Вешался на цепочку на веере, пояс или крючок у выреза платья».

Это рвение не осталось безрезультатным: уже через три месяца юная корреспондентка «Трутня» смогла почувствовать себя «модной щеголихой». Владая теперь высоким искусством кокетства, она разбивает сердца молодых людей «десятками», будучи неизмеримо далека от того идеала добродетельной любви, который проповедают моралистические журналы.

В русской литературе второй половины XVIII века популярным объектом сатиры было не только поведение щеголей и щеголих, но также их язык³⁶. Своим жаргоном они «портят русский язык» (с. 293), сводя на нет все патриотические заботы писателей о развитии родной речи. В борьбе, которую ведут моралистические журналы против модной порчи языка, снова используется форма фиктивного читательского письма. Уже известное нам письмо щеголихи является далеко не единственным в своем роде, причем обороты щегольского жаргона нередко выделяются графически, чтобы не было никакого сомнения в их предосудительном характере. «Живописец» предлагает читателям даже небольшой словарь этого языка — «Опыт модного словаря Щегольского наречия» (с. 315–319).

Элементы этого жаргона можно обнаружить уже в начале письма корреспондентки «Трутня», где она уверяет издателя, что его журнал нравится ее друзьям:

Г. издатель! Не поверишь, радость, в какой ты у нас в моде.
Ужесть как все тебя хвалят и все тобою довольны. (С. 201)

Фамильярное «радость» повторяется и далее, выступая как элемент щегольского жаргона; то же самое относится к неоднократно повторяемому слову «ангел», используемому метафорически: «мила как ангел», «молодчик хорош, как ангел» и т. д. Такой же формулой является восклицание «ужесть как», которое также встречается в уже упоминавшейся эпистоле Елагина против петиметров³⁷. Кроме того, щеголиха рассказывает в своем письме о том, какая у нее сделалась «теснота в голове», когда она попыталась читать такого полезного автора, как Феофан Прокопович; в подстрочном примечании этот оборот прокомментирован как «модное слово» (с. 201). В приведенной ниже цитате находим скопление щегольских формул:

³⁶ См.: Биржакова Е. Э. Щеголи и щегольской жаргон в русской комедии XVIII века. В: Язык русских писателей XVIII века, с. 96–129; Успенский, Из истории русского литературного языка, с. 46 и сл., 134 и сл.

³⁷ Поэты XVIII века, т. II, с. 373. В своих «Записках» Порошин рассказывает следующий эпизод. Однажды он читал своему воспитаннику, великому князю и будущему императору Павлу I, последние строфы одной оды Ломоносова. Ребенок воскликнул: «ужесть как хорошо! это наш Вольтер». (Видно, что наставления воспитателя о том, как нужно относиться к такому великому деятелю отечественной культуры, как Ломоносов, имели педагогическое воздействие: ведь еще недавно великий князь в детском задоре назвал Ломоносова «дураком» — Порошин, Записки, с. 469, 208).

Один раз [я] развернула *Феофана* и хотела читать, не было мочи; не поверишь, радость, какая сделалась *теснота в голове*, а что надлежит для [!] твоего Трутня, то, по чести, я никогда не устаю его читая, ужесть как хорош! (Там же)

Галлофобия

Будучи типичной щеголихой, корреспондентка «Трутня» обожает все французское, она — галломанка³⁸. С ее точки зрения, русские «без французов» были бы «дураками»; она хвалит французских учителей не только за то, что они «нас просвещают и оказывают услуги и тогда, когда их не требуем», но и за то, что «еще дешево продают о нас свои попечения [!]» (с. 202). Выше она говорила с восторженной благодарностью:

Вот какое из нас французы делают превращение, из деревенской дуры в три месяца сделать модную щеголиху для человека невозможность, а французы делают. (Там же)

Своей сатирой на галломанию моралистические журналы реагируют на безмерное увлечение французской культурой, распространившееся в России с 1730-х гг.³⁹ Неслучайно, что именно писатели выступали критиками галломании: большая часть образованной публики предпочитала французские книги русским, так что один из корреспондентов «Живописца» предлагает печатать произведения отечественных авторов «французскими литеррами»; это был бы хороший метод «для приохочивания молодых российских господчиков к чтению русских книг», т. е. «всех щеголей и щеголих, да и самых тех, которые российского языка терпеть не могут» (с. 300).

От критики галломании до галлофобии — всего один шаг, причем играют роль не только литературные причины. Одна из них заключается в радикальных тенденциях французского Просвещения последней трети XVIII века. Отрицательное отношение к этим течениям выражено как во «Всякой всячине»⁴⁰, так и в новиковском «Кошельке». Уже само название этого журнала содержит намек на его идеологическую платформу, поскольку слово «кошелек» обозначает в XVIII веке не только мешочек для денег, но

³⁸ См. на тему галломании: *Moracci G.* Gallomania, società e morale nella commedia russa fra il XVIII et il XIX secolo // *Ricerche slavistiche.* 1996. Т. 43. Р. 381–416.

³⁹ См.: *Haumant E.* La culture française en Russie (1700–1900). Paris, 1923 (deuxième édition). Р. 119–129 («Галлофобия»); *Lubenow M.* Französische Kultur in Rußland. Entwicklungslinien in Geschichte und Literatur. Köln; Weimar; Wien, 2002. S. 115–130.

⁴⁰ См.: *Стенник Ю. В.* Полемика о национальном характере в журналах 1760–1780-х годов. В: XVIII век. Сб. 22. СПб., 2002. С. 85–95.

также деталь щегольского, т. е. французского мужского головного убора — сетку или мешочек, в который убиралась косичка⁴¹. Полемическое значение этого мотива становится очевидным в предисловии к журналу, где говорится о французах: «А ныне развращение во нравах учителей наших столь велико, что они и изъяснение некоторых добродетелей совсем потеряли и столь далеко умствованиями своими заходят, что во аде рай свой найти уповают» (с. 478). Что именно мог иметь в виду автор предисловия, говоря об этих «умствованиях», явствует из «Живописца», где некий «р[усский]» аноним разоблачает «мудрецов», «которые то французскими, то русскими выражениями по физике [!] доказывали, что солнце, луна, звезды, земля и все вообще строение мира могло получить свое бытие и без посредства [Б]ожия» (с. 451).

Внешнеполитическая ситуация, сложившаяся к концу 1760-х гг. вследствие войны с Турцией, подогревала антифранцузские чувства, поскольку в этом конфликте правительство Людовика XV поддерживало турок⁴². Этот политический момент заметен, например, в «Пустомеле», где разбитые турецкие войска просят помощи у своих французских друзей (с. 262–264). Кроме того, русские патриоты были уязвлены такими книгами французских авторов, как вышедшее в 1768 году «Путешествие в Сибирь» abbé Шапп Дотероша. В этой книге представлена крайне негативная картина русской культуры, что побудило Екатерину сочинить объемистую реплику на французском языке с красноречивым заглавием «Противоядие»⁴³; апологетическим целям этого рода служил также новиковский «Опыт исторического словаря» 1772 года.

Нелюбовь к французам выражается особенно резко в «Кошельке», где сатира нередко уступает место голословной пропаганде. О французском «паразитизме», воплощенном в образе «французской мадам» из письма щеголихи, здесь говорится многословно и прямолинейно. Издатель журнала придерживается принципиального убеждения в моральном превосходстве русских над французами. Однако он вынужден с горечью признать, что это превосходство — дело прошлого: с его точки зрения, из-за влияния французской культуры изначальная чистота старинных русских нравов давно утрачена⁴⁴. При этом пышущий патриотическим гневом издатель считает своим долгом защитить Древнюю Русь от «самых смешных клевет», которые были придуманы «ненавистниками России» (с. 493, примеч.).

⁴¹ См.: Байбурин, Беловинский, Конт, Полузабытые слова и значения, с. 240.

⁴² Ср.: Стенник, Полемика о национальном характере, с. 90 и сл.

⁴³ См.: Levitt M. C. An Antidote to Nervous Juice: Catherine the Great's Debate with Chappe d'Auteroche over Russian Culture. In: Eighteenth-Century Studies. 1998. Vol. 32. № 1. P. 49–63.

⁴⁴ См.: Кочеткова Н. Д. Древняя Русь в представлениях участников новиковского кружка. В: Reflections on Russia in the Eighteenth Century, с. 255–262.

Как видим, в последней трети XVIII века русское историческое самосознание претерпело некоторые изменения. Под влиянием набирающего силу национального чувства дискредитация русского средневековья, характерная для петровской пропаганды, превратилась в антирусскую интригу иностранных «клеветников». Если это и возврат к древнерусской ксенофобии, то с той оговоркой, что к этому времени она успела обрести секулярный характер: в России последней трети XVIII века нелюбовь к западным народам, французам или немцам, лишена религиозной мотивировки, обладая светским, национальным характером: русская ксенофобия теперь направлена уже не против «языческой» или «еретической» Европы, а против отдельных европейских народов; собственно религиозный элемент представлен лишь в антитурецкой полемике во имя «вековой борьбы» православия с магометанством, как, например, в «Россияде» Хераскова.

Чиновники

Своей сатирой на щеголей и щеголих моралистические журналы осуждают явление, которое возникло в результате петровских реформ и воспринималось как их вырождение. Однако современники знали, что большинство русских дворян скорее склонялось к другой крайности: второй сатирической темой моралистических журналов является отсталость провинциального дворянства, не признающего ценностей европеизированной России. Этим самым сатира моралистических журналов вписывается в общую картину борьбы за цивилизационный прогресс, с точки зрения современников начатой петровскими реформами. Как мы увидим далее, отсталое дворянство — популярный предмет русской комедии XVIII века. Возникшая таким образом тематическая традиция остается актуальной и для литературы XIX века — в «Мертвых душах» Гоголя, поэзии Некрасова, прозе Гончарова, Салтыкова-Щедрина и у многих других авторов.

Об отсталом дворянстве пишут и во «Всякой всячине», однако в полном объеме эта тема представлена только в журналах Новикова. При этом опять используется форма сатирического письма, причем более удачно, чем в случае молодой корреспондентки «Трутня». Дело в том, что простодушная откровенность, с которой она, надеясь на сочувствие, обращается к издателю моралистического журнала, мотивирована не совсем убедительно. Также непонятно, почему именно «Трутеня» оказывается «в моде» у щегольской молодежи, как утверждает щеголиха — следовало бы ожидать скорее обратного.

Более удачно эта проблема решена в сатире на отсталое дворянство. В роли фиктивных корреспондентов в этом случае выступают провинциальные дворяне, доверчивость которых мотивирована тем, что они обращаются

к молодому родственнику. Этот родственник живет в Петербурге и находится под вредным влиянием Нового времени; озабоченные родственники пытаются вернуть его своими письмами на путь истинный. В «Трутне» юный адресат этих писем носит имя Иванушка, в «Живописце» — Фалалей. При этом снова возникает сатирический мотив мира наизнанку, поскольку в том, что провинциальные родственники считают путем истинным, сконцентрировано все то, что осуждается сатириком.

В «Трутне» дядя обращается к «любезному племянничку» Иванушке, умоляя его вернуться домой и последовать примеру предков, т. е. поступить на гражданскую службу и набить себе карманы (с. 49–51). Борьба против взяточничества была важным элементом реформаторской политики как Петра, так и Екатерины, которые считали это злоупотребление пережитком старины; в русской литературе эта тема в течение долгого времени сохранила свою злободневность, как можно видеть на примерах «Ревизора» Гоголя, «Зойкиной квартиры» Булгакова и других комедий XIX–XX вв. Во втором письме Иванушке сатирическая тема оказывается несколько измененной, поскольку дядя предстает не только старосветским взяточником, но и ханжой (с. 100–103).

В письмах к Иванушке и Фалалею преобладает по-отечески озабоченный, подчас строгий, но по большей части задушевный тон провинциальной семейственности. В свою очередь, этот тон резко контрастирует с картиной отталкивающих нравов, которая проступает за словами родственников. Эта картина была слишком хорошо знакома читателям. Сатирическая форма родственного письма предоставляла им возможность отождествить себя с Иванушкой или Фалалеем, которые переселились в Петербург, столицу «новой» России, отказавшись от дурного прошлого. При этом разум и добродетель снова оказываются на стороне молодежи и новой эпохи (ср. спор «старых» и «молодых» во «Всякой всячине»). В лице Иванушки и Фалалея воплощается оптимистическое представление о молодом поколении, порвавшим со старомосковской традицией. Читатели могли видеть в этих персонажах обнадеживающий прецедент, обещание лучшего будущего.

Провинциальная семейственность

В письмах, которые Фалалей получает от отца, матери и дяди, речь идет в основном уже не о чиновниках, а о помещиках, причем сатира приобретает неслыханную доселе резкость — сказывается то негодование, которое в сатирической традиции ассоциируется с именем Ювенала (и как в Новое время *saeva indignatio*, «жестокое негодование», с именем Джонатана Свифта). Читатель оказывается лицом к лицу с устрашающей картиной гнета и насилия. Однако провинциальные корреспонденты воспринимают эти ужасы

в духе «мира наизнанку»: для них это обыкновенные, отнюдь не предосудительные проявления деревенской жизни. Именно это и позволяет им, провинциалам, писать об этих вещах с таким варварским простодушием.

Наглядным примером этой установки является то письмо, в котором дядя сообщает Фалалею о смерти матери и безутешном горе отца. Сатирический эффект возникает в этом письме за счет гротескного сочетания комического и чудовищного и становится еще выразительнее благодаря использованию животной образности, предвосхищающей сатирический стиль Фонвизина:

матушка твоя скончалась, поминай, как звали. Я только теперь получил об этом известие, отец твой, сказывают, воет, как корова. У нас всегда бывает так: которая корова умерла, так та к удою была добра. Как Сидоровна была жива, так отец твой бивал ее, как свинью, а как умерла, так плачет, как будто по любимой лошади. Приезжай, друг мой, Фалалеюшка, приезжай, [Б]ога ради, поскорее, хоть ненадолго, а буде можно, так и вовсе. Ты сам увидишь, что тебе дома жить будет веселее петербургского. (С. 367)

Этот фрагмент очень далек от мягкой сатиры «Всякой всячины». В этой связи заслуживают внимания также два письма, полученных Фалалеем от отца. Чудовищное сочетается здесь с семейственной сентиментальностью, что порождает и в этом случае сатирический гротеск. Предаваясь приятным воспоминаниям о детстве сына, исполненный родительской гордости отец вспоминает то якобы идиллическое место под

любимым твоим дубом, где бывало ты в молодых годах забавлялся: вешивал собак на сучьях, которые худо гоняли за зайцами, и секал охотников за то, когда собаки их перегоняли твоих. Куда какой ты был проказник смолоду! Как, бывало, примешься пороть людей, так пойдет крик такой и хлопанье, как будто за уголовное в застенке секут, таки бывало, животики надорвем от смеха. (С. 363)

Помещики и крепостные

В том же письме отец рассказывает также о себе. Он жалуется на дурные времена, которые настали в екатерининскую эпоху как для него лично, так и для дворянства вообще. Он отставлен от службы за взяточничество; теперь он зависит исключительно от труда своих крепостных, который, однако, не слишком доходен. Поэтому вместо принятых трех дней барщины в неделю

его крепостные работают для него пять дней, причем на свое собственное хозяйство у них остается всего два дня, и поэтому крестьяне обнищали. Не замечая этой очевидной связи, отец Фалалея жалуется тоном благочестивого христианина, так что возникает контраст благочестивых слов и повседневной помещичьей жестокости:

Меня отрешили от дел за взятки; процентов больших не бери, так от чего же и разбогатеть. Ведь не всякому [Б]ог даст клад: а с мужиков ты хоть кожу сдери, так не много прибыли. Я, кажется-таки, и так не плошаю, да что ты изволишь сделать: пять дней ходят они на мою работу, да много ли в пять дней сделают; секу их нещадно, а все прибыли нет, год от году все больше мужики нищают, [Г]осподь на нас прогневался, право, Фалалеюшка, и ума не приложу, что с ними делать. (С. 335–336)

Отец Фалалея возмущается критикой «Живописца», направленной против бесчеловечного обращения с крепостными. Оправдываясь, он приводит место из Священного Писания, а затем кратко формулирует свое представление о богоданных взаимоотношениях помещика и его крепостных: «И во [С]вятом [П]исании сказано: *Друг другу тяготы носите и тако исполните закон Христов*, они на нас работают, а мы их сечем, ежели станут лениться» (с. 336).

Русская сатира XVIII века достигает в этих примерах нового качества не только в стилевом отношении. Моральные ценности, на которые ориентировалась сатира на чиновников, восходят к петровскому идеалу честного государственного служащего. Иначе обстоит дело с сатирой на провинциальных помещиков, где мы сталкиваемся с просвещенной гуманностью и состраданием к слабым и угнетенным.

ГЛАВА 14

ТЕАТР

ПРИДВОРНЫЙ ТЕАТР И ЧАСТНЫЕ ТЕАТРЫ

Придворный театр находился в центре русской театральной жизни и в последней трети XVIII века¹. Как и прежде, большинство русских драматургов ориентировалось на придворный вкус; постановка пьесы при дворе оставалась их заветной целью. Придворный театр был подчинен общей придворной администрации, пока в 1766 году не было учреждено особое ведомство, занимавшееся специально делами придворного театра. В состав придворного театра входили балет, несколько оркестров, опера и драматический театр с французскими и русскими, а иногда и немецкими труппами. После учреждения в 1756 году русская труппа поначалу обладала особым статусом, пока не стала частью придворного театра (1759).

В спектаклях русской труппы женские роли поначалу исполнялись мужчинами; с марта 1757 года в спектаклях участвовали и женщины², о нравственном облике которых заботилась специально нанятая для этих целей «мадам». При Екатерине II русские актеры оплачивались неплохо³; с 1766 года у них появилось право на пенсию. Однако иностранные артисты получали значительно больше, чем их русские коллеги. Это объясняется тем, что иностранные артисты часто принадлежали к знаменитым труппам и были готовы ехать в далекий Петербург лишь за высокое жалование.

Представления придворного театра должны были демонстрировать блеск российской монархии. Правительство не жалело денег, штаты расширялись по

¹ См. отличную работу: *Варнеке Б. В.* Театр при Екатерине II. В: История русского театра, с. 155–210; см. также: *Всеволодский-Гернгросс*, История русского драматического театра, с. 165–385 («Русский театр второй половины XVIII века»); *Кузовлева Т. Е.* Придворный театр в Петербурге. В: Сумароковские чтения. Юбилейные торжества к 275-летию со дня рождения А. П. Сумарокова. Материалы всероссийской научно-практической конференции. Под ред. Г. А. Лапкиной. СПб., 1993. С. 69–72; Театральный Петербург. Начало XVIII века — октябрь 1917 года. Обзорение-путеводитель. Под. ред. И. Петровской, В. Сомины. СПб., 1994. С. 9–94 («XVIII век»).

² См.: *Roslyn W.* The Prehistory of Russian Actresses: Women on Stage in Russia. In: *Eighteenth-Century Russia*, p. 69–81.

³ Подробнее см.: *Варнеке*, Театр при Екатерине II, с. 162 и сл.

мере надобности, а в нередких случаях финансовых затруднений можно было рассчитывать на щедрость императрицы. Оперные и балетные спектакли отличались особенной пышностью. Как и прежде, стиль постановок и искусство актеров следовали европейским образцам. И. А. Дмитревский (1736–1821), самый знаменитый из русских актеров своего времени и протеже императрицы, побывал в 1760-е годы в Париже и Лондоне, где он стремился довести свое искусство до совершенства. Как сообщает Штелин, Дмитревский с большим успехом показал свое «новоприобретенное искусство» при дворе; было очевидно,

что он не только добросовестно осуществил цель своего путешествия, но на самом деле превзошел все надежды. После представления трагедии [«Синав и Трувор» Сумарокова] императрица [Екатерина] изволила призвать его в свою ложу, позволила ему поцеловать свою руку и сказала, что довольна его успехами. Через восемь дней представление этой трагедии было повторено.⁴

При Елизавете Петровне многие представления придворного театра проходили в «Большом театре», открытом в 1750 году в месте соединения Невы и Лебяжьей канавки, недалеко от Летнего сада. Однако представления давались и в залах императорского дворца, причем для этого использовалась портативная сцена. В интимной атмосфере такого «Малого театра» воспитанники Кадетского корпуса 8 февраля 1750 года представили трагедию Сумарокова «Хорев». После своего восшествия на престол Екатерина II учредила «Оперный дом» на втором этаже Зимнего дворца, недалеко от своих личных покоев. Помимо опер и балетов, здесь давались французские и русские пьесы. Первой поставленной здесь известной пьесой стала сумароковская трагедия «Синав и Трувор» (через несколько лет состоялась и любительская постановка этой трагедии; роли исполнялись придворными⁵).

16 ноября 1785 года был открыт роскошно отделанный, построенный по планам итальянского архитектора Джакомо Кваренги (1744–1817) Эрмитажный театр⁶. Он предназначался для «домашнего употребления» Екатерины и ее окружения. Не очень большой, выстроенный в виде амфитеатра зрительный зал напоминает по своей форме знаменитый театр ренессансного архитектора Андреа Палладио (1508–1580) в итальянском городе Виченца. Эрмитажный театр мог вместить 200–300 зрителей. В десяти нишах красовались Аполлон и девять муз. Над нишами находились медальоны с портретами знаменитых драматургов и композиторов; наряду с Мольером, Расином и Вольтером здесь

⁴ *Stählin*, Zur Geschichte des Theaters in Rußland, S. 429.

⁵ См.: *Порошин*, Записки, с. 276–277.

⁶ См.: *Варыгин Д. В., Етоева И. Г.* Эрмитажный театр. СПб., 2005.

был изображен и Сумароков. Летом спектакли придворного театра проходили в пригородных дворцах, например в Петергофе, а впоследствии и в Царском Селе. С 1765 года представления давались в небольшом новом театре в царско-сельском дворце; в 1772 году здесь состоялась премьера комедии Фонвизина «Бригадир». В 1777 году в Царском Селе был открыт «Китайский театр», декорированный в стиле рококо с его chinoiserie. В хорошую погоду спектакли давались на открытом воздухе в царско-сельском парке.

В придворном театре место в зрительном зале определялось чином; партер принадлежал «генералитету», т. е. первым пяти классам табели о рангах. Представления были бесплатными для всех, однако менее чиновные зрители должны были заранее получать билеты в придворной конторе. Что касается дам, то Елизавета Петровна желала, чтобы они были одеты не слишком торжественно — они должны были носить «шлафор»⁷, простое домашнее платье, без мантильи⁸, платка и чепца. Этикет требовал, чтобы в присутствии императрицы аплодисменты начинались с нее; при Екатерине это правило соблюдалось уже не так строго⁹. В царствование Елизаветы Петровны присутствие придворных на театральных представлениях было обязательным; отсутствующие вызывали недовольство императрицы (ходили слухи о том, что в таких случаях приходилось платить штраф в 50 рублей). Однажды императрица заметила, что в партере не оказалось ни одной из статс-дам, и она велела разыскать их. Чтобы пополнить публику «Большого театра», указом от 15 июня 1751 года было разрешено допускать и зажиточных купцов, при условии, что они будут одеты «не гнусно»¹⁰.

Спектакли Эрмитажного театра шли в первые годы каждый день, впоследствии 3–4 раза в неделю, в четверг и воскресенье обязательно. Четыре раза в месяц, обычно по четвергам, играли для дипломатического корпуса и для придворных. Это были «большие эрмитажи»; в них участвовало более 200 человек. Бывали и «средние эрмитажи», где было 50 или 60 гостей, и, наконец, «малые эрмитажи», предназначенные для императрицы и узкого круга ее приближенных, всего от десяти до двенадцати человек; этикет не соблюдался, каждый садился где хотел. Быть приглашенным на такой «малый эрмитаж» считалось большой честью.

Спектакли Эрмитажного театра нередко были частью больших празднеств: гости приглашались на обед, потом давали пьесу, после чего следовал бал или маскарад и ужин. На «кавалерских» представлениях можно было видеть на сцене знатных членов придворного общества, в том числе и наслед-

⁷ См.: Байбурин, Беловинский, Конт, Полузабытые слова, с. 608 («Шлафрок»).

⁸ Мантилья — «женская короткая накидка из кружев, тюля»; мантилью «носили летом как дополнение к бальному платью» (там же, с. 271).

⁹ См.: Порошин, Записки, с. 46–47.

¹⁰ См. текст указа в: Всеволодский-Гернгросс, Театр при императрице Елизавете Петровне, с. 134.

ника. Подобно молодому Людовику XIV, наследник показывал на сцене свое умение танцевать¹¹. После представления аллегорического балета «Ацис и Галатея»¹², в котором Павел исполнял роль бога Гимена, раздавались «почти непрерывные аплодисменты восхищенной его ловким и красивым танцем публики»¹³. Уже упоминавшаяся премьера фонвизинского «Бригадира» также была любительской постановкой; то же самое относится к постановке 28 января 1773 года комедии Екатерины «О время!».

Подражая императрице, екатерининские вельможи держали собственные театры в своих городских или деревенских дворцах, как это было принято во Франции; однако частные труппы русских вельмож состояли из крепостных¹⁴. Первое место среди знатных театралов принадлежало сказочно богатому графу Н. П. Шереметеву (1751–1809)¹⁵. Его труппа состояла из пятидесяти прекрасно вышколенных артистов, которые своим искусством не уступали придворным труппам. В своих дворцах Шереметев содержал не менее четырех театров, среди них знаменитый театр в Останкино. Некоторые постановки частных театров были чрезвычайно роскошными — хозяева состязались с императрицей и в этом отношении. В феврале 1766 года П. Б. Шереметев, отец Н. П. Шереметева, дал в своем петербургском дворце театральные вечера для званых гостей. Кроме графини А. П. Шереметевой, дочери хозяина, выступали три дочери графа П. Г. Чернышева; говорили, что они были в бриллиантовых украшениях стоимостью в два миллиона рублей¹⁶. К концу XVIII века в Москве в целом насчитывалось 15 частных театров со 160 актерами и 226 музыкантами и певцами, не говоря уже о многочисленных средних и мелких дворянах, которые устраивали театральные постановки у себя дома.

ПУБЛИЧНЫЙ ТЕАТР

Екатерина заботилась не только о придворном, но и о публичном театре. В 1783 году, за два года до Эрмитажного театра, в Петербурге был открыт императорский Большой театр (не путать с одноименным театром Елизаветы Петровны). Новый театр находился на месте нынешней Санкт-Петербургской консерватории, на Театральной площади. Он просуществовал

¹¹ О театральных занятиях как элементе воспитания будущих европейских монархов см. в: *Daniel, Hoftheater*, S. 37.

¹² Автор балета — Фридрих Гильфердинг [Friedrich Hilferding] (1710–1768), директор придворного балета; композитор — придворный капельмейстер Йозеф Старцер [Joseph Starzer] (1726–1787). Представление состоялось 6 февраля 1764 года.

¹³ *Stählin, Zur Geschichte des Theaters in Rußland*, S. 422.

¹⁴ См.: *Дынник Т.* Крепостной театр. Л., 1933.

¹⁵ См.: *Елизарова Н. А.* Театры Шереметевых. М., 1944.

¹⁶ См.: *Дризен Н. В.* Очерки любительского театра (1730–1824). В: *Дризен Н. В.* Материалы к истории русского театра. М., 1913. С. 13–149, здесь с. 51.

почти тридцать лет — до пожара 1811 года. Большой театр был открыт для всех сословий. Плата за ложу первого яруса составляла 10 рублей, за место в райке 25 копеек (к концу века в Петербурге можно было купить за 25 копеек пять куриц или два фунта говядины¹⁷). Это было «огромное», выдержанное в классицистическом стиле здание «величественного вида»¹⁸. Над главным входом помещалась статуя сидящей Минервы, выполненная из каррарского мрамора, которая напоминала зрителям об императрице — покровительнице русской культуры. Копье Минервы служило громоотводом (изобретенным в 1752 году Бенджамином Франклином); так просвещенное государство демонстрировало свой интерес к техническому прогрессу. У театрального здания было восемь крыльев, шестнадцать входов; оно вмещало 3000 зрителей. В середине зрительного зала, в том месте, где пересекались перспективные линии, находилась ложа императрицы. Театр посещали охотно; тем не менее, он терпел убытки, которые покрывались императорским кабинетом.

Екатерининский Большой театр был создан в эпоху, отмеченную стремительно возрастающей популярностью сценического искусства. При этом традиционное неодобрительное отношение к театру не исчезло окончательно. В воспоминаниях Е. П. Янковой, родившейся в 1768 году в Москве дворянской дамы, читаем: «[Т]огда не только многие из простонародья гнушались театральными позорищами, но и в нашей среде иные считали греховными все эти лицедейства»¹⁹. Однако триумфальное шествие русского театра уже нельзя было остановить. Отметим, впрочем, что в России XVIII века религиозная критика театра не получила публичного выражения. Объяснение этому следует искать в особом статусе русского театра: театр был государственным делом, он был достижением «новой», петровской России, причем власти приписывали театральному искусству ту воспитательную функцию, которую исполняли и моралистические журналы. Иначе обстояло дело во Франции, где царящей в XVIII веке «театромании» противостоял целый поток направленных против театра трактатов²⁰, написанных не только с религиозной, но и со светской точки зрения; наиболее известный из них — опубликованное в 1758 году «Письмо Даламберу» Жана-Жака Руссо.

Как мы уже знаем, в первые десятилетия XVIII века ученики Московской духовной академии и Московского госпиталя организовывали театральные представления во время каникул. Такие начинания встречаются и впоследствии. В 1765–1766 гг. в Петербурге существовал «Всенародный театр», пред-

¹⁷ См.: Пыляев М. И. Старый Петербург [1887]. М., 1990. С. 430.

¹⁸ Георги И. Г. Описание российско-императорского столичного города Санкт-Петербурга и достопамятностей в окрестностях оного [1794]. СПб., 1996. С. 100.

¹⁹ Рассказы Бабушки. Из воспоминаний пяти поколений. Записанные и собранные ее внуком Д. Благово. Л., 1989. С. 152.

²⁰ См.: Barras M. The Stage Controversy in France from Corneille to Rousseau. New York, 1933.

ставления которого давались на открытом воздухе на большом пустыре близ Мойки²¹. Его устроителем был наборщик академической типографии; на сцене выступали печатники, переплетчики и другие ремесленники. «Всенародный театр» пользовался покровительством государства. Актерам платили по 50 копеек за каждое представление. Спектакли давали почти каждый день в четыре часа; входная плата была низкой.

В этой связи заслуживает внимания свидетельство драматурга В. И. Лукина (1737–1794). В написанном в форме дружеского письма предисловии к одной из своих комедий Лукин обращает внимание своего адресата на существование «Всенародного театра», подчеркивая его популярность. С его точки зрения, польза этого театра заключается в том, что способствует приобщению простого народа к литературной культуре и отвлекает его от традиционных забав, к которым Лукин относится с явным неодобрением:

Наш низкия степени народ толь великую жадность к нему [т. е. к Всенародному театру] показал, что оставя другия свои забавы, из которых инья действием не весьма забавны, ежедневно на оное зрелище сбирался. Играют тут охотники, из разных мест собранные, и между оными два-три есть довольно способностей имеющие, а склонность чрезмерную. Сия народная потеха может произвесть у нас не только зрителей, но со временем и писцов, которые сперва хотя и неудачны будут, но в следствии исправятся. Словом, я искренно тебя уверяю, что сие для народа упражнение весьма полезно и поэтому великия похвалы достойно.²²

Из другого источника мы узнаем, что на представлениях «Всенародного театра» помимо простого народа присутствовало также немало «знатных зрителей и зрительниц [...] со своими шестерными и другими каретами»²³. Однако в последние десятилетия XVIII века ситуация в этом отношении изменилась, поскольку теперь высший свет отдавал предпочтение французскому театру. Актер и драматург П. А. Плавильщиков (1760–1812) так пишет об этом:

Пусть любопытный пройдет мимо театра во время французского представления — увидит площадь, заставленную ше-

²¹ См.: Шамрай Д. Д. «Всенародный театр» академических наборщиков 1765–1766 годов. В: XVIII век. Сб. 4. М.; Л., 1959. С. 404–414. Такой театр существовал одновременно и в Москве, на Девичьем поле, см.: Старикова, Театр в России, с. 69–78.

²² Лукин В. И. Письмо к господину Ельчанинову. В: Лукин В. И., Ельчанинов Б. Е. Сочинения и переводы. Под ред. П. А. Ефремова. СПб., 1868. С. 183–189, здесь с. 184 (примеч.).

²³ Stählin, Zur Geschichte des Theaters in Rußland, S. 426.

стернями; во время русского же — где-где увидит шестерню. Одни пешеходы по большей части любят видеть свое, но сто пеших рукоплескателей противу двух цуговых не устоят.²⁴

Снобское пренебрежение русским театром стало еще заметнее в начале нового столетия²⁵. Среди дворян, владевших французским языком, теперь считалось неприличным посещать русский театр — это они предоставляли необразованной «черни», состоящей из разночинцев, купцов и провинциальных помещиков, приехавших в Москву, чтобы проводить здесь зимние месяцы и выдавать замуж своих дочерей.

Возрастающая популярность театра в обеих столицах побудила некоторых предпринимателей открыть на свой страх и риск коммерческие театры, которые в отличие от государственных назывались «вольными». В большинстве случаев эти предприниматели являлись иностранцами. Одним из них был немец Карл Книппер (? — после 1782). Он держал в Петербурге сначала немецкий театр, а зимой 1779 года открыл «Вольный русский театр» в деревянном манеже на Царицыном лугу; в 1781 году это ветхое здание было заменено новым. В отличие от петербургского Большого театра, известного также как «Каменный», театр Книппера назвали впоследствии «Деревянным» или «Малым театром». В противоположность Большому театру, где преобладали опера и балет, в театре Книппера культивировалась драма; в 1782 году здесь состоялась с большим успехом премьера комедии Фонвизина «Недоросль». Хотя театр Книппера не имел недостатка в зрителях, в качестве коммерческого предприятия он просуществовал недолго и перешел в государственное управление уже через три года после своего основания.

Коммерческие театры возникли также в Москве. 29 января 1759 года был открыт оперный дом у Красных ворот, на месте нынешнего Казанского вокзала; он принадлежал итальянцу Джованни Баттисте Локателли (1715–1785), который, однако, был вынужден объявить себя банкротом уже в 1762 году. Большой успех выпал на первых порах на долю англичанина Майкла Маддокса (1747–1822)²⁶. По его инициативе было построено большое театральное здание из камня; представления начались в 1780 году. Этот театр находился на месте нынешнего Большого театра, на Петровской улице, и был известен как Петровский театр. Он сгорел в 1805 году, за 6 лет до того, как такая участь постигла и петербургский Большой театр. 111 лож Петровского театра сдавались зрителям, которые украшали их по собственному вкусу — чем роскошнее, тем лучше, и пользовались ими как гостиными, нанося друг другу визиты.

²⁴ Плавильщиков П. А. Театр. В: Плавильщиков П. А. Собрание драматических сочинений. СПб., 2002. С. 533–560, здесь с. 538.

²⁵ См.: Košny W. Vorgeschichte und Einführung des Vaudevilles in Rußland // Zeitschrift für Slawistik. 2001. Bd. 46. S. 127–156, здесь S. 131.

²⁶ См.: Чаянова О. Э. Театр Маддокса в Москве. 1776–1805. М., 1927.

В 1780-е гг. среди зрителей Петровского театра возникла публика в узком смысле слова — любители театра, которые регулярно посещали не только представления, но и репетиции. Со временем эти зрители превратились в знатоков, благодаря чему между зрительным залом и сценой возникло живое взаимодействие. Театральные вкусы состязались друг с другом, влияя на стиль постановок и на репертуар. Однако Петровский театр страдал от конкуренции с многочисленными частными театрами, прежде всего с театром Шереметева в Останкино, который своими регулярными представлениями — каждое воскресенье, а иногда и чаще — и бесплатным доступом привлекал широкую публику. Подобно Локателли, помимо театральных представлений Маддокс устраивал также маскарады и другие увеселения этого типа. Однако и он столкнулся с финансовыми трудностями, а в 1789 году его театр перешел в руки государства, сохранившего за Маддоксом пост директора.

«БЛАГОНРАВИЕ И НЕЖНОСТЬ В ОБХОЖДЕНИИ»: ТЕАТР И ДВОРЯНСКАЯ КУЛЬТУРА

Государство стремилось привить культуру театра и провинции. По инициативе местных властей в 1787 году был открыт театр в Воронеже; в том же году занимавший в это время пост тамбовского губернатора Державин основал театр в столице своей губернии; в 1789 году последовала очередь Харькова. В Воронеже губернатор стремился познакомить местных чиновников «с понятиями о драматическом искусстве»²⁷.

О педагогических задачах провинциального театра говорит и «Драматический [!] словарь» 1787 года. В предисловии анонимный автор с радостным оптимизмом пишет о том, что «просвещение торжествует», а вместе с ним «благонравие и нежность в обхождении» (здесь без пагинации). Видя причину этого прогресса в расцвете театра, он хвалит «начальников, управляющих отдаленными городами», которые «придумали с корпусом тамошнего дворянства заводить благородные и полезные забавы; везде слышим театры построенные и строящиеся». По его мнению, дворяне во многих уголках империи занимаются сочинением и переводом драматических произведений; кроме того, «дети благородных людей, и даже разночинцов, восхищаются более зрением театрального представления, нежели гонянием голубей, конскими рысканиями или травлею зайцов и входят в разсуждения о пьесах, чему я сам бывал в провинциях свидетель»; вспомним нелюбовь Лукина к традиционным народным «забавам». Осуждая строгими словами кулачный бой «и другие веселия [...] прежних веков», автор радуется, что благодаря «Премудрой Обладательнице нашей» российское дворянство полюбило ис-

²⁷ Варнеке, Театр при Екатерине II, с. 204 (без указания источника).

кусства, что теперь оно, «пользуясь просвещением нынешняго времени», находит «свою забаву [...] в чтении книг, музыке, в зрении театра и в протчих безбуйственных удовольствиях»²⁸.

Русский театр подается в этом случае как символ «новой» России и культурной революции; в этой исторической перспективе театр является оружием в борьбе против «варварства» допетровской Руси, которую олицетворяют такие традиционные «веселия», как кулачный бой и травля зверей. Вместе с тем здесь заметен сословный характер авторской позиции: задача театра заключается в том, чтобы способствовать европеизации русского дворянства, в сближении его поведения с навыками западных собратьев по сословию; если при этом театр благотворно повлияет и на другие слои населения — тем лучше.

Воспитательным целям служили также занятия театром в Смольном институте благородных девиц. Представления шли не только на русском, но и на французском языке; они охотно посещались как представителями столичной знати, так и самой Екатериной II. В одном из своих писем Вольтеру императрица пишет о репертуаре, подходящем для девушек: любовную тему она считает неуместной — нужно было поставить пьесы, в которых не «слишком много страсти»²⁹.

Однако театральная реальность не всегда соответствовала высоким устремлениям; до желаемой цели было еще далеко³⁰. Это относится как к частным представлениям в дворянских домах, так и к публичным театрам. Кажется, что московская публика вела себя еще хуже петербургской; нередко порядок приходилось восстанавливать при помощи полиции. Били стекла, по зрительному залу летали камни и куски дерева. Часто стоял такой шум, что не было слышно того, что говорилось на сцене. В 1765 году Лукин рассказывает о постановке одной из своих комедий: во время первого действия зрители «прошумели, прокашляли, просморкали и табак пронюхали»; некоторые из них «разносили по партеру прошлогодния ведомости, сказывая зрителям, что веселее их читать, нежели представляемый вздор слушать»³¹.

Сумарокова особенно возмущало то, что публика во время представления не стесняется «грызть орехи» даже «возле самага оркестра». В предисловии Сумарокова к трагедии «Димитрий Самозванец» этот мотив повторяется не раз³². Сумароков упрекает тех зрителей, которые полагают, «что когда за вход заплачены деньги в позорище, можно в Партере в кулачки биться, а в Ложах

²⁸ Драматический словарь. СПб., 1880 (репринт изд. СПб., 1787).

²⁹ Из письма от 30 января 1772 года. В: *Voltaire's Correspondence*. Ed.: Th. Besterman. Vol. 81. Genève, 1963. P. 66–68, здесь p. 66.

³⁰ См.: *Майков Л. Н.* Театральная публика во времена Сумарокова. В: *Майков, Очерки*, с. 310–322; *Филиппов В. А.* Театральная публика XVIII века по сатирическим журналам // *Голос минувшего*. 1914. Т. II. № 11. С. 95–103; *Бродский*, Театр в эпоху Елизаветы Петровны, с. 147–153.

³¹ *Лукин*, Предисловие к комедии «Мот, любовью исправленный», в: *Лукин, Ельчаинов*, Сочинения и переводы, с. 6–16, здесь с. 14.

³² *Сумароков*, Полное собрание всех сочинений, т. IV (1781–1782), с. 61–67, здесь с. 63.

рассказывать [...] истории своей недели громогласно, и грызть орехи», причем он гневно добавляет, что «грызть орехи» можно и дома, поскольку «грызение орехов не приносит удовольствие, ни зрителям разумным, ни актерам, ни трудившемуся во удовольствие Публики автору: его служба награждения, а не наказания достойна». Далее Сумароков, который сам никогда не бывал за границей, обращается к тем зрителям, которым известна театральная жизнь Парижа или Лондона, и задает им риторический вопрос:

скажите! грызут ли там во время представления Драмы орехи; и когда представление в пущем жаре своем, секут ли поссорившихся между собою пьяных кучеров, ко тревоге всего партера, лож и театра [?!]³³

Эта неприятная тема занимает и одну анонимную даму, письмо которой было опубликовано в начале 1770-х гг. в петербургском журнале Хераскова «Вечера». Во время одного театрального представления она заметила «с крайнею прискорбностью», что зрители «не умолкали говорить»; кроме того, «многия дамы для прохладения медку из караульной посылали просить, другия шумели» или смеялись некстати³⁴. Корреспондентке «Вечеров» приходит на ум «та неутешная мысль, что нам пред чужестранными тем извинить не можно, что парадис или в других местах партер, всякаго состояния людьми в вольных позорищах [т. е. в коммерческих театрах] наполняется»: по ее мнению, ситуация отнюдь не лучше в «Императорском театре», т. е. в придворном театре, куда «кроме благородных положено не впускать»³⁵. Можно предположить, что корреспондентка «Вечеров» имеет в виду те представления, на которых отсутствовала императрица.

Однако в интересах исторической справедливости следует добавить, что и у Сумарокова, и у анонимной корреспондентки «Вечеров» было слишком положительное представление о театральных нравах Запада. Английская публика вела себя не лучше русской. Посетив в 1782 году театр на лондонском *Naumarket*, немецкий путешественник заметил во время представления постоянный «крик и топот»; кроме того

ежеминутно мимо меня и моего соседа пролетали гнилые апельсины; иногда они попадали и в мою шляпу, причем я не мог повернуться из-за опасения, что они полетят мне в лицо.³⁶

³³ Там же.

³⁴ Вечера. 1772. Ч. II. С. 51–53, здесь с. 52.

³⁵ Там же.

³⁶ *Moritz C. Ph. Reisen eines Deutschen in England im Jahr 1782. Frankfurt/M., 2005 (репринт второго изд. Berlin, 1785). S. 69.*

ГЛАВА 15

ФОНВИЗИН И КОМЕДИЯ

НАЧАЛО РУССКОЙ КОМЕДИИ

В 1750-е гг., когда Сумароков находился на вершине своей писательской славы, главным драматическим жанром была трагедия. Однако с 1760-х гг. центр тяжести сместился — как и во Франции, в России победу одержала комедия: к 1787 году здесь было напечатано в целом 188 комедий и лишь 52 трагедии (сюда входят как переводы, так и оригинальные пьесы)¹. Количественное превосходство комедии подтверждается тем, что с 1760 по 1785 год в обеих столицах было поставлено 47 оригинальных русских комедий и только 20 оригинальных трагедий. Если брать переводные пьесы, ставившиеся в это время, картина становится еще более отчетливой: 73 комедии и 8 трагедий². Очевидно, что Екатерина II была не единственным театралом, предпочитавшим комедию трагедии³.

Однако популярность комедии, о которой свидетельствуют цифры, еще ничего не говорит о ее художественном престиже, который сначала не был высоким. Это заметно на примере Сумарокова, который выступил создателем не только русской трагедии, но и — хотя с меньшим успехом и влиянием — русской комедии. Все двенадцать комедий, написанных им в 1750–1772 гг., являлись короткими прозаическими пьесками, в том числе одноактными.

¹ См.: Стенник Ю. В. Драматургия русского классицизма. Комедия. В: История русской драматургии. XVII — первая половина XIX в. Под ред. Л. М. Лотман. Л., 1982. С. 109–162, здесь с. 109. Об истории русской комедии XVIII в. см. помимо названной работы Ю. В. Стенника: Берков П. Н. История русской комедии XVIII века. Л., 1977; *Karlinsky S. Russian Drama from its Beginnings to the Age of Pushkin.* Berkeley; Los Angeles; London, 1985; Лебедева О. Б. Русская высокая комедия XVIII века. Генезис и поэтика жанра. Томск, 1996. Тексты см. в следующих антологиях: Русская комедия и комическая опера XVIII века. Под ред. П. Н. Беркова. М.; Л., 1950; Стихотворная комедия. Комическая опера. Водевиль конца XVIII — начала XIX века. В двух томах. Под ред. А. А. Гозенпуда. Л., 1990.

² См.: Левин Ю. Д. Глава 3. В: История русской переводной художественной литературы, т. II, с. 27–68, здесь с. 28.

³ См.: Порошин, Записки, с. 464. Из этих мемуаров явствует, какое значительное место в быту екатерининского двора занимал театр, а в особенности комедия.

Сумароков не придавал этим незатейливым сочинениям особого значения — по его собственным словам, он написал комедию «Тресотиниус» всего за два дня⁴. С его точки зрения, комедия была второстепенным элементом театрального вечера, в центре которого стояла трагедия.

Однако вскоре комедии удалось утвердиться в качестве полноценного драматического жанра. Одной из вех на этом пути стала премьера в 1765 году в Петербурге прозаической комедии «Мот, любовь исправленный», автором которой был молодой соперник Сумарокова Лукин. Это была первая оригинальная пятиактная комедия русской литературы. Претензии комедии на полноценный литературный статус отчетливо сформулированы в объемистом предисловии Лукина: комедия должна была не только развлекать публику, но и нравственно воздействовать на нее. С этой точки зрения, комедия решала столь же высокую задачу, как несколько позже моралистические журналы. Концепция Лукина предполагает тот подчеркнутый дидактизм, который уже давно проявился во французском театре XVIII века и оставил свой отпечаток и на русской комедии.

Тем не менее, между русской и французской комедиями существует важное различие. Французская комедия XVIII века развивалась под знаком чувствительной любви к добродетели; постепенно преобладающими во французской комедиографии стали формы «серьезной комедии»⁵ — морализаторской комедии (*comédie moralisante*), слезливой комедии (*comédie larmoyante*) и, наконец, мещанской «драмы» à la Diderot. Все эти формы были хорошо представлены в русских переводах последней трети века; их влияние чувствуется также в оригинальных произведениях⁶. Однако в России эти разновидности комедии культивировались литераторами не первого ряда; значительные авторы, как мы увидим далее, шли другим путем. Поэтому русская комедия XVIII века представляет собой гораздо более самостоятельный жанр, чем трагедия. Правда, русским авторам также дорога дидактическая функция комедии, однако они решают эту задачу в основном не назиданием, а сатирой, не пренебрегая при этом и комизмом: для крупных русских авторов «серьезная комедия» была неприемлемой.

Таким образом, в России преобладал тип комедии, который во Франции вышел из моды уже в начале XVIII века (последним значительным французским драматургом, писавшим в жанре сатирической комедии, был Ален Рене Лесаж (1668–1747) со своей пьесой «Тюркаре», впервые поставленной в 1709 году). В

⁴ Сумароков, Тресотиниус. В: Сумароков, Драматические сочинения, с. 294–308, здесь с. 294.

⁵ См., например: *Brereton G. French Comic Drama from the Sixteenth to the Eighteenth Century*. London, 1977. P. 214–236 («Буржуазная комедия: сентиментальность и морализация»); *Schoell K. Die französische Komödie*. Wiesbaden, 1983. S. 142–166 («Серiousная комедия и буржуазный театр...»).

⁶ См.: *Zaborov P. Le théâtre de Diderot en Russie au XVIII^e siècle*. In: *Colloque international Diderot (1713–1784)*. Paris; Sèvres; Reims; Langres. 4–11 juillet 1984. Réd.: A.-M. Chouillet. Paris, 1985. P. 493–501; *Schlieter, Studien zur Geschichte des russischen Rührstücks*.

России сатирические комедии писали сначала Сумароков, затем Фонвизин, Екатерина II, Княжнин и Капнист. Так, независимо от французского театра возникла блистательная традиция сатирической русской комедии, которую в XIX столетии продолжали Грибоедов, Гоголь, Островский, Сухово-Кобылин, и которая достигла своего последнего взлета в пьесах Маяковского, Булгакова, Эрдмана.

«Склонение на наши обычаи»

В XVIII веке одной из главных забот русского театра был репертуар отечественных пьес, который оставался скудным. Приходилось довольствоваться переводами, главным образом с французского языка. В этой ситуации Лукин сформулировал требование, которое в свою очередь санкционировало существующую практику: если нельзя обойтись без переводов, необходимо, чтобы переводчики учитывали специфические потребности русской публики, т. е. русифицировали тексты не только в языковом, но и в тематическом отношении: Лукин предложил «склонять» иностранные пьесы «на наши обычаи» (или «нравы»)⁷, что соответствовало широко распространенной на Западе практике. Лукин обосновывает свое требование указанием на моральную пользу комедии: она может осуществить свою воспитательную задачу в России только в том случае, если в ней будет представлена русская жизнь. Зрители, которые благодаря комедии знакомятся с жизнью других народов, не получают от этого никакой моральной пользы, поскольку они принуждены думать, что насмешки автора направлены против заграничных, а не против отечественных «пороков».

Среди русских драматургов эти требования лучше всего сумел реализовать Фонвизин своими пятиактовыми прозаическими комедиями «Бригадир» (1768–1769) и «Недоросль» (первая постановка 1782). В своих воспоминаниях он рассказывает, что знаменитому вельможе, графу Н. И. Панину, особенно понравилась жена бригадира:

Я вижу, — сказал он мне, — что вы очень хорошо нравы наши знаете, ибо Бригадирша ваша всем родня; никто сказать не может, что такую же Акулину Тимофеевну не имеет или бабушку, или тетушку, или какую-нибудь свойственницу.⁸

⁷ Ср. предисловие Лукина к переведенной им комедии «Награжденное постоянное», в: Лукин, Ельчанинов, Сочинения и переводы, с. 110–120, здесь с. 115, 116. См.: Maiellaro L. G. Lo «sklonenie na russkie нравы» nelle comedie di Vladimir Lukin // Europa orientalis. 1996. Т. 15. Р. 25–49; см. также: Guski H. Die satirischen Komödien Vl. I. Lukins (1737–1794). Ein Beitrag zur Typologie der russischen Komödie der Aufklärungszeit. München, 1973.

⁸ «Чистосердечное признание в делах моих и помышлениях», в: Фонвизин Д. И. Собрание сочинений в двух томах. Сост., подгот. текстов, вступ. статья и комм. Г. П. Макогоненко. Т. II. М.; Л., 1959. С. 81–105, здесь с. 98–99.

БИОГРАФИЯ

Денис Иванович Фонвизин⁹ (1744 или 1745–1792) происходил из семьи балтийских немцев, издавна служивших русской монархии и давно обрусевших (тем не менее держалось еще долго немецкое написание фамилии: фон Визин — von Wiesen). Начальное образование Фонвизин получил дома, затем, с 1755 года, учился в дворянской гимназии при только что основанном Московском университете (где существовала гимназия и для недворян), а потом и в самом университете. Здесь он изучал немецкий, латинский и французский языки; здесь он также имел возможность присутствовать около 1757 года на любительских представлениях русских пьес, поставленных под руководством Хераскова. В 1762 году Фонвизин выдержал университетский экзамен, переселился в Петербург и поступил на службу переводчиком в Коллегии иностранных дел.

Подобно Лукину и большинству других русских писателей XVIII века Фонвизин был чиновником, занимающимся литературой в свободное от службы время; как мы уже знаем, такое времяпрепровождение поощрялось Екатериной II и было небесполезно для карьеры. В 1763 году Фонвизин перевел знаменитую в это время трагедию Вольтера «Альзира». Этот труд, который Фонвизин назвал в своих воспоминаниях «грехом юности», тем не менее «стал делать много шума»¹⁰.

Одним из читателей, которому перевод понравился, был уже упоминавшийся И. П. Елагин (1725–1793), бывший ученик Сумарокова, а в это время один из приближенных императрицы; после отставки Сумарокова он стал фактическим главой Российского театра, а с 1766 года директором придворного театра. Став секретарем Елагина, Фонвизин получил доступ к кружку любителей театра, к которому принадлежал и Лукин. Члены елагинского кружка заботились о репертуаре Российского театра, практикуя в своих переводах «склонение на наши обычаи», а также писали оригинальные пьесы¹¹. В какой-то мере к этому кружку принадлежала и сама Екатерина, которая поль-

⁹ О жизни и творчестве Фонвизина см. ценную книгу: *Пигарев К. В.* Творчество Фонвизина. М., 1954. См. также: *Вяземский П.* Фон-Визин. СПб., 1848; *Благой Д. Д.* Д. И. Фонвизин. М., 1945; *Гуковский Г. А.* Фонвизин. В: История русской литературы. Т. IV. Ч. 2. М.; Л., 1947. С. 152–200; *Макогоненко Г. П.* Денис Фонвизин. Творческий путь. М.; Л., 1961; *Moser Ch.* Denis Fonvizin. Boston, 1979; *Кочеткова Н. Д.* Фонвизин в Петербурге. Л., 1984; *Кочеткова Н. Д.* Фонвизин Денис Иванович. В: Три века Санкт-Петербурга, т. I, кн. 2, с. 464–466; *Рассадин С. Б.* Сатиры смелый властелин. Книга о Д. И. Фонвизине. М., 1985; *Стрычек А.* [Strycek A.] Денис Фонвизин. Россия эпохи Просвещения. М., 1994.

¹⁰ *Фонвизин*, Чистосердечное признание (Собрание сочинений, т. II, с. 94).

¹¹ См.: *Степанов В. П.* Елагин Иван Перфильевич. В: Словарь русских писателей XVIII века, т. I, с. 304–309, здесь с. 306–307; *Schlieter*, Studien zur Geschichte des russischen Rührstücks, S. 37–89.

зовалась помощью Елагина, работая над своими комедиями¹². Когда в октябре 1765 года при дворе шла переведенная Елагиным и направленная против петиметров комедия «Jean de France» датского драматурга Людвиг Гольберга, Екатерина похвалила этот «весьма вольный и смелый» перевод и заметила, что подлинник в нем «приведен [!] на наши обычаи весьма удачно»¹³.

В 1769 году Фонвизин благодаря «Бригадиру» достиг первого большого успеха в своей литературной карьере. Этому успеху способствовал тот факт, что, по его собственным словам, он «мастерски» умел читать свои пьесы¹⁴. Слухи о пьесе дошли и до Екатерины, и в июле 1769 года Фонвизин был приглашен в Петергоф, чтобы читать свою комедию в присутствии императрицы. Фонвизин так рассказывает об этом в своих воспоминаниях:

Никогда не быв столь близко государя, признаюсь, что я начал было несколько робеть, но взор российской благотворительницы и глас ее, идущий к сердцу, ободрил меня; несколько слов, произнесенных монаршими устами, привели меня в состояние читать мою комедию пред нею с обыкновенным моим искусством. Во время же чтения похвалы ее давали мне новую смелость, так что после чтения был я завлечен к некоторым шуткам и потом, облобызав ее десницу, вышел, имея от нее всемиловейшее приветствие за мое чтение.¹⁵

Последовали многочисленные приглашения в знатные дома. Среди слушателей Фонвизина был и граф Н. И. Панин — именно тот вельможа, которому так понравилась бригадирша. Панин предложил молодому автору перейти к нему на службу в коллегию Иностранных дел и стать его секретарем. Фонвизин согласился и с этого момента стал членом одной из крупных придворных партий; о его лояльности Панину свидетельствует ряд политических сочинений, в том числе «Житие графа Панина», опубликованное на французском языке в 1784 году в Петербурге, через год после смерти покровителя (русский текст, озаглавленный «Сокращенное описание жития графа Никиты Ивановича Панина», вышел через два года).

Фонвизин, который теперь оказался в центре русской внешней политики, быстро заслужил доверие своего нового начальника. Однако ему приходилось много трудиться, так что времени для литературных занятий оставалось мало. В 1777–1778 гг. он отправился в Германию и Францию; во время второй заграничной поездки он посетил Италию. В пути Фонвизин писал письма, в которых выражал те неоднозначные чувства, которые мог испытать русский человек в последней трети

¹² См.: *Морачи Дж.* [Mogacci G.] К изучению комедий Екатерины II. Проблемы авторства. В: Study Group on Eighteenth-Century Russia Newsletter. 2002. Nr. 30. P. 12–17.

¹³ *Порошин*, Записки, с. 465.

¹⁴ «Чистосердечное признание...» (Фонвизин, Собрание сочинений, т. II, с. 97).

¹⁵ Там же.

XVIII века при встрече с Западной Европой¹⁶. Подобно галлофобскому «Кошельку» Новикова, эти письма местами производят тягостное впечатление: слишком часто и грубо Фонвизин проявляет презрение к французской культуре. Мы увидим далее, что эту одностороннюю и несколько провинциальную точку зрения удалось преодолеть Карамзину в «Письмах русского путешественника».

К концу 1770-х гг. у Фонвизина снова появился досуг для литературных занятий. В это время положение Панина при дворе стало неустойчивым; в 1781 году он с горечью удалился в свои поместья. Будучи клиентом и ближайшим сотрудником Панина, Фонвизин горячо сочувствовал ему; в 1782 году подал в отставку и он. В эти годы был написан «Недоросль», вершина его драматического творчества. Направленные в адрес властей критические мотивы этой пьесы стали еще заметнее в произведениях последних лет жизни Фонвизина. В 1788 году он задумал журнал с программным названием «Друг честных людей, или Стародум. Периодическое сочинение, посвященное истине», причем имя Стародум относится к идеологическому герою «Недоросля» с его критическим взглядом на русскую жизнь. Однако то, что было возможным в начале десятилетия, теперь, накануне Французской революции, подверглось запрету — «Друг честных людей» стал жертвой цензуры.

«НЕДОРОСЛЬ»

Сатира на отсталое дворянство

На петербургской премьере «Недоросля»¹⁷ 24 сентября 1782 года театр был переполнен, восхищенные зрители бросали на сцену кошельки с деньгами¹⁸. В Москве пьеса прошла восемь раз в течение одного года, что было необычно для комедии. В последующие годы ее ставили также в частных театрах и в про-

¹⁶ См. исследования, опубликованные в: *Fonvizine D. Lettres de France (1777–1778). Traduites du russe et commentées par H. Grosse, J. Proust, P. Zaborov. Préface de W. Berelovitch. Paris; Oxford, 1995.*

¹⁷ *Фонвизин Д. И. Недоросль. Комедия в пяти актах. В: Фонвизин, Собрание сочинений, т. I, с. 105–177.* В дальнейшем приведенные в скобках указания страниц относятся к этому изданию. Интерпретацию пьесы см. в отличной работе: *Бараг Л. Г. Комедия Фонвизина «Недоросль» и русская литература конца XVIII века. В: Проблемы реализма в русской литературе XVIII века. Под ред. Н. К. Гудзия. Лейпциг, 1983 (репринт изд. М.; Л., 1940). С. 68–120.* См. также: *Ключевский В. О. «Недоросль» Фонвизина (Опыт исторического объяснения учебной пьесы) [1896]. В: Ключевский В. О. Сочинения в девяти томах. Т. IX. М., 1990. С. 55–77; Пумпянский, К истории русского классицизма, с. 134–146; *Стенник, Русская сатира, С. 291–347: «Фонвизин-сатирик и становление общественно-сатирической комедии («Бригадир», «Недоросль»)».**

¹⁸ См.: *Драматический словарь, с. 88; см. также статью об опере «Земира и Азор», на московской премьере которой также аплодировали «метанием кошельков» (с. 61); см.: *Пыляев, Старый Петербург, с. 406.**

винции. «Недоросль» часто переводился, ему подражали. Пьеса оставалась в репертуаре русского театра и после XVIII века¹⁹; ее по сей день читают в школах в качестве классического произведения отечественной литературы.

Как в комедии «Бригадир», в «Недоросле» Фонвизин проявляет сильный интерес к тому, что составляет существенное «наших обычаев». При этом его в первую очередь занимает среда, уже известная нам из моралистических журналов — среда отсталого провинциального дворянства. В русской комедии эта тема затрагивалась еще Сумароковым в комедии «Рогоносец по воображению» (около 1772). Подобно Сумарокову, в «Бригадире» Фонвизин выбирает в качестве места действия небольшое поместье, однако говорить о единстве среды в этом случае не приходится — сатирическая галерея выступающих здесь персонажей слишком пестра: грубый военный, судья-взяточник, щеголь-галломан и др. Впервые единство среды находим в комедии Екатерины «О время!»; с несравненно большим художественным успехом оно было осуществлено в «Недоросле». У Екатерины речь идет о старосветском московском дворянстве; у Фонвизина Скотинины и Простаковы живут в глухой провинции²⁰.

И у Фонвизина, и у Екатерины русификация, предусмотренная программой елагинского кружка, не ограничивается собственными именами героев и отдельными деталями, но проникает в тематическое ядро пьесы: обратившись к старосветскому дворянству, оба автора выбрали тему как нельзя более «русскую», тему, обладавшую исключительной остротой для отечественной культуры — цивилизационная отсталость по сравнению с Европой. Позиция Екатерины и Фонвизина, как и позиция моралистических журналов, соответствует петровской — у обоих авторов царствует пафос культурной модернизации. Именно в этом и заключается национальная специфика русской сатиры XVIII века: в России сатира является выражением исторического сознания, порожденного культурной революцией Петра I.

В свое время Ключевский обратил внимание на мрачный колорит фонвизинской сатиры, которая в этом отношении оказывается гораздо ближе к журналам Новикова, чем к добродушной «бабушке» «Всякой всячины». Помимо агрессивного тона следует отметить следующие признаки, сближающие фонвизинские комедии с сатирой новиковских журналов: 1) использование живой речи персонажей в качестве «мимической» сатиры, причем формальным носителем этой сатиры является у Новикова письмо, а у Фонвизина — драматический диалог; 2) сатирический мотив «мира наизнанку»; 3) гротескное сочетание чудовищного и смешного.

¹⁹ См.: *Бараг Л. Г.* Судьба комедии «Недоросль» // Ученые записки кафедры литературы (Минский гос. пед. ин-т им. А. М. Горького). 1940. Вып. II. С. 109–125.

²⁰ Об общности комедий Екатерины и Фонвизина см.: *Сиповский В. В.* Императрица Екатерина II и русская бытовая комедия ее эпохи. В: История русского театра, т. I, с. 317–340, здесь с. 330; *Лебедева*, Русская высокая комедия, с. 180 и сл.

Один из наиболее ярких примеров фонвизинского гротеска встречаем в 5 явлении III действия, где Простакова рассказывает Стародуму о своем родительском доме, обнаруживая при этом характерную для сатирического «мира наизнанку» наивность, т. е. отсутствие критического сознания, в результате чего в реплике Простаковой чудовищное предстает само собой разумеющейся, обыденной чертой деревенской жизни:

Покойник батюшка женился на покойнице матушке. Она была по прозванию Приплодиных. Нас, детей, было с них семнадцать человек; да, кроме меня с братцем, все, по власти [Г]осподней, примерли. Иных из бани мертвых вытащили. Трое, похлебав молочка из медного котлика, скончались. Двое о [С]вятой неделе с колокольни свалились; а достальные сами не стояли, батюшка. (С. 139–140)

В макаберном комизме этого фрагмента чувствуется ненависть, свойственная культурной войне Петра I. Говоря на языке XVIII века, можно сказать, что вслед за Новиковым и в противоположность «человеколюбивой» сатире Екатерины Фонвизин пользуется «правом» сатирика «представлять порок», в данном случае невежество провинциальных помещиков, «во всей его гнусности, дабы всяк получил к нему отвращение» (тогда как его положительные персонажи демонстрируют «добродетель во всей ее красоте, дабы пленить ею читателя»²¹). Отрицательные персонажи «Недоросля» — прежде всего «презлая фурия» Простакова (как ее называет Правдин, II.1, с. 117) — безнадежно глупы и низменны. Это сближает их с деревенскими родственниками Иванушки и Фалалея и отличает от персонажей назидательной комедии, представленной в России прежде всего пьесой Лукина «Мот, любовь исправленный», восходящей к «Le dissipateur» Филиппа Нерико-Детуша (1680–1754), одного из главных авторов комедий этого типа.

Союз литературы и власти

В своей комедии, пользуясь традиционным приемом сатиры (и бытовой бра-ни), Фонвизин уподобляет отрицательных персонажей животным, прежде всего свиньям; это своего рода лейтмотив пьесы²². «Свинская» природа Скотинина и Простаковой проявляется в первую очередь в их обращении с крепостными. И в этом отношении Фонвизин близок к Екатерине, в комедии которой «О время!» также находим эту тему: во 2 явлении I действия главный женский

²¹ См. анонимное «Введение» к журналу «Зритель». 1792. С. 3–4, здесь с. 3.

²² Ср.: *Благой*, Д. И. Фонвизин, с. 102 и сл.

персонаж, московская барыня Ханхажина, рассказывает, что она приказала выпороть слугу, который просил позволения жениться, тем самым мешая ей молиться²³. Вообще говоря, обратившись к этой теме, Фонвизин идет рука об руку с официальной политикой; ср. нашумевшее дело московской помещицы Салтыковой («Салтычихи»), которая за увечья и убийства, причиненные ее крепостным, в 1762 году была приговорена сначала к смерти, а затем к пожизненному заключению²⁴. Точка зрения Фонвизина близка правительственной линии также в силу политической умеренности его позиции: как дворянин и владелец более тысячи крепостных (подаренных ему Н. И. Паниным за верную службу), он выступал не за отмену крепостного права, а лишь против злоупотреблений, с ним связанных (что соответствовало общей установке русского образованного дворянства в последней трети XVIII века; в этом отношении радикальная точка зрения Радищева является исключением²⁵).

Скотинины и Простаковы не только жестоки, но и невежественны. Этот сатирический мотив представляет собой еще одну точку соприкосновения пьес Фонвизина и Екатерины, которая использует его в своей комедии «О время!» в связи с темой женского образования; ср. в 3 явлении III действия реплику одной московской барыни (с намеком на Смольный институт благородных девиц):

На что девку учить грамоте? им ни к чему грамота не надобна: меньше девка знает, так меньше врет. Я принуждена была матушке своей побожиться, что до пятидесяти лет пера в руки не возьму. Да полно что! нынче и девок-то всему, сказывают, в Питере учат. Быть добру!²⁶

Ср. в 4 явлении I действия «Недоросля» возмущение Простаковой по поводу того, что «девушки грамоте умеют» (с. 113).

В условиях русской культуры XVIII века идеологическая близость Фонвизина к взглядам Екатерины не вызывает удивления. Хотя русское Просвещение в значительной степени обязано французским источникам, между русским и французским Просвещением существуют важные различия. Во Франции Вольтер, Дидро, Даламбер и другие просветители находились в оппозиции к правительству²⁷. Вольтер сидел в Бастилии и несколько лет

²³ *Екатерина II* Сочинения. Под ред. О. Н. Михайлова. М., 1990. С. 240–269, здесь с. 244–245.

²⁴ См.: *Семевский В. И.* Крестьяне в царствование Императрицы Екатерины II. Т. I. СПб., 1881. С. 199 и сл.

²⁵ См.: *Марасинова*, Психология элиты российского дворянства последней трети XVIII века, с. 203–237 («Отношение к крестьянскому сословию»).

²⁶ *Екатерина II*, Сочинения, с. 266.

²⁷ Об оппозиционном характере французского Просвещения в европейском контексте см.: *Gusdorf*, *Les principes de la pensée au siècle des Lumières*, p. 502 et pass.

провел изгнанником в Англии. В России, напротив, писатели рассматривали себя в качестве не оппозиционеров, а союзников правительства и, особенно, Екатерины II. Общим основанием этой близости была традиция петровских реформ и человеколюбивые идеалы западноевропейской мысли. Этот союз являлся характерной чертой русского Просвещения; распад этого альянса произошел лишь в последние годы царствования Екатерины, особенно после 1789 года, начала Французской революции.

Стародум

Политическая подоплека «Недоросля» в значительной мере связана с образом Стародума. Его функция не ограничивается ролью *deus ex machina*, который делает возможным счастливый финал комедии; он — резонер, который прямо и подробно излагает взгляды автора. В своих длинных репликах Стародум восхваляет добродетель и разум и критикует современность, которой очень не хватает и того, и другого. Открытая дидактика не чужда и французским драматургам XVIII века. С возникновением во второй трети XVIII века морализаторской комедии и созданием Дидро в 1750-е годы мещанской «драмы» классическое равновесие между *delectare* и *docere* было нарушено. Отныне дидактический импульс определял не только драматическое действие, но и содержание диалога. Однако даже на этом фоне Стародум представляет собой необыкновенное явление: его поучительные тирады своим объемом значительно превосходят реплики французских резонеров и в еще большей мере грозят нарушить художественное единство пьесы во имя идеологических целей.

Свои поучения Стародум адресует, прежде всего, Правдину, а затем Софье. Функция этих персонажей сводится к тому, чтобы выразить согласие со Стародумом и дать ему повод к дальнейшим поучениям. В принципе Стародум мог бы развивать свои взгляды и монологически, обращаясь непосредственно к публике. Однако диалогическая форма, какой бы неубедительной она ни казалась, служит определенной цели. В комедии Фонвизина диалоги между собеседниками-единомышленниками выражают идею просвещенного общества. Таким образом, Стародум предстает не одиноким пророком, которого никто не хочет слушать, как Чацкого, героя комедии Грибоедова «Горе от ума». Напротив, он выступает носителем разума, проявляющегося в согласии образованных людей.

При этом играет свою роль и языковое оформление. На фоне вульгарной колоритности, характерной для языка Скотининых и Простаковых, правильная речь положительных персонажей кажется бесцветной; ее функция заключается в том, чтобы указать на «правильность» взглядов.

В диалогах положительных персонажей Фонвизина выражается просвещенческий идеал «общительности» (*sociabilité*). Как представитель просве-

щенного сообщества, Стародум надеется просветить других — если не Скотининых и Простаковых, то во всяком случае театральную публику. Само существование этого сообщества внушает надежды на лучшее будущее; об этом говорит и счастливый финал пьесы. Момент просвещенной общительности особенно ярко намечен в сцене встречи Стародума с Милоном в 6 явлении IV действия. Стародум сразу замечает идеологическую общность, которая роднит его с молодым собеседником: по отношению к Скотининым и Простаковым они оба осознают себя членами некоей прогрессивной партии, к которой принадлежат кроме них Софья и Правдин. Эта «партия» просвещенных персонажей оказывается очень сплоченной, ее представители выражают свои мнения в манере, исключая любые сомнения. В России XVIII века Просвещение — это не принципиально открытый всему новому поиск ускользающей истины, но пропаганда учений, притязавших на самоочевидность и не нуждавшихся в обсуждении.

Поучения Стародума касаются широкого спектра тем, которые часто не имеют ничего общего с содержанием пьесы. По большей части они носят чисто морализаторский характер. В других случаях они приобретают политический оттенок, особенно когда Стародум критикует императорский двор. Его приговор суров и однозначен: среди придворных процветает жадность, карьеризм и интриги. Надежды на изменение ситуации к лучшему нет, и «честный человек» может только отвернуться от этого порочного мира. Именно это и сделал Стародум в молодости — он покинул военную службу, переселился в Сибирь, где в качестве частного человека, независимо от официальной иерархии, добился солидного состояния. Хотелось бы знать, как именно это произошло, однако для Фонвизина это не главное: в своей пьесе он стремится «доказать», что успешная жизнь возможна вне службы и табели о рангах. Может быть, он при этом думал о Новикове, также достигшем жизненного (хотя и недолговечного) успеха в качестве частного человека; с такой установкой мы еще встретимся в главе о Карамзине.

Тот отрицательный опыт, о котором говорит Стародум, соответствует опыту самого автора, который во время службы в Иностранной коллегии имел широкие возможности познакомиться с жизнью двора — сам он называл ее «адам»²⁸. Особенное негодование Стародума вызывает фаворитизм. По его словам, это зло охватило не только двор, но и армию. В разговоре с Правдыным Стародум вспоминает, что он, будучи молодым офицером, был обойден по службе в пользу недостойного конкурента.

Нет необходимости подробнее обсуждать поучительные отступления Стародума, однако следует отметить тот сдвиг, который они создают в политической программе пьесы. Как уже было отмечено, своей сатирой на де-

²⁸ Из письма сестре от 1773 года (Фонвизин, Собрание сочинений, т. II, с. 353–356, здесь с. 356).

ревенское дворянство Фонвизин продолжает традицию, которая восходит к культурной революции Петра I. Эта самая традиция представлена такими произведениями русской литературы XVIII века, как Сатира I Кантемира, моралистические журналы и комедия Екатерины «О время!». Тематическая близость комедии Фонвизина к этой пьесе поразительна. Общими являются не только мотивы бесчеловечного обращения с крепостными и дворянского невежества, но также «животной» плодовитости старосветского дворянства: подобно Простаковой, госпожа Ханхажина в 4 явлении III действия рассказывает, что у нее «самой пятнадцать было деток, [...] да все за грехи мои померли»²⁹.

На фоне таких совпадений ярче вырисовываются различия между двумя пьесами. Они не сводимы только к различиям в сатирической стилистике и художественному уровню, но сказываются и в идеологическом плане. В комедии «О время!» социальная критика идет всецело в русле традиционного противопоставления «старой» и «новой» России. Как видно по говорящему имени Стародума, точка зрения Фонвизина оказывается более сложной. Стародум придерживается ценностей идеализированного прошлого. Это прошлое он отождествляет не с допетровской Русью — что было бы, скорее, свойственно Скотининным и Простаковым — но с эпохой Петра I. Отец Стародума служил офицером в армии Петра, и сам Стародум вырос в традициях петровского времени. Отвергая условности пустой вежливости, он говорит не как придворный, но как солдат — лаконично и без прикрас. Более того, Стародум оценивает внутреннее значение личности гораздо выше, чем чин, и мечтает об идеальном государстве, в котором основой успеха являются личные заслуги, а не связи, лесть или деньги. Стародум имеет в виду петровскую утопию, в которой положение в обществе определяется только индивидуальными способностями человека.

Для Стародума петровская эпоха воплощает тот идеал, который он противопоставляет настоящему. Он воспроизводит миф о Петре в том его виде, в котором этот миф был создан пропагандой самого царя и трансформирован Елизаветой Петровной и Екатериной II, каждая из которых приспособляла его к нуждам своего собственного царствования³⁰. Когда Фонвизин писал свою комедию, этот официальный культ приближался к своей кульминации, которая выразилась в торжественном открытии знаменитой статуи Петра работы Фальконе, состоявшемся с большой помпой 6 августа 1782 года на Сенатской площади Петербурга.

²⁹ *Екатерина II*, Сочинения, с. 267.

³⁰ См.: Шмурло Е. Петр Великий в оценке современников и потомства. Вып. I (XVIII век). СПб., 1912; Rasmussen K. Catherine II and the Image of Peter I // *Slavic Review*. 1978. Vol. 37. P. 51–69; Riazanovsky N. V. The Image of Peter the Great in Russian History and Thought. New York; Oxford, 1992 (second edition). P. 3–85 («Образ Петра Великого в русском Просвещении. 1700–1826»).

Как известно, на статуе выгравированы латинская и русская надписи: «Petro Primo Catarina Secunda — Петру Первому Екатерина Вторая». Этой лапидарной формулой императрица заявляла о себе как о наследнице, равной великому царю. Это была не малая претензия. Однако на самом деле Екатерина была убеждена, что она, как правитель, в известном смысле даже превосходит Петра. Это мнение поддерживали в ней некоторые из ее друзей, в том числе Вольтер, который в одном из своих писем поместил рядом с «великим» Петром «более великую» Екатерину³¹.

В своей комедии Фонвизин придерживается иного мнения. Он полагает, а вслед за ним и Стародум, что современная Россия не живет в соответствии с принципами Петра I. Это был выпад против екатерининской пропаганды, равносильный политическому вызову. Между тем, среди положительных персонажей комедии мы также находим Правдина, который в финале пьесы предстает воплощенным триумфом официального правосудия, когда он лишает Простакову власти над крепостными. Сходным образом заканчивается «Тартюф» Мольера; то же самое относится к сатирической комедии «Ябеда» (первая постановка 1798) талантливого преемника Фонвизина В. В. Капниста. Во всех трех случаях эта счастливая концовка оказывается не только способом решения драматургических задач, но выражает веру авторов в государство-благодетеля, неустанно заботящегося о своих подданных.

Перед нами двойственная картина: в комедии Фонвизина характерный для XVIII века союз русской литературы и государства еще не распался, но уже дал первые трещины. В последние годы правления Екатерины эти трещины станут более глубокими и многочисленными; кульминацией этого процесса окажется восстание просвещенных офицеров в Петербурге на Сенатской площади в декабре 1825 года.

Только политический скандал?

Можно предположить, что критическое мнение Фонвизина о правлении Екатерины не осталось незамеченным в официальных кругах. О том энтузиазме, с которым «Бригадир» был принят при дворе, уже не могло быть и речи в случае «Недоросля», несмотря на апокрифический анекдот о Потемкине, который якобы сказал Фонвизину после того, как увидел комедию на сцене: «Умри, Денис, или больше ничего уже не пиши!»³².

³¹ Из письма от 16 декабря 1774 года, в: Voltaire's Correspondence, vol. 89, p. 168–169, здесь p. 168.

³² Вяземский, Фон-Визин, с. 219.

Первоначально премьера «Недоросля» была задумана на сцене придворного театра, и этот факт ясно дает понять, сколь велико было доверие Фонвизина к политической терпимости императрицы. Почему этот план не осуществился, мы точно не знаем, однако, кажется, имели место протесты придворных кругов. Один из современников упоминает «стрелы злобные», которые «отвсюду полетели»³³. Через некоторое время, 24 сентября 1782 года, пьеса с исключительным успехом была сыграна придворными актерами на сцене «деревянного» театра Книппера в Петербурге. Постановке «Недоросля» в Москве предшествовал конфликт с местным цензором. К счастью, Фонвизин смог сделать упор на то, что петербургская постановка была осуществлена благодаря «письменному разрешению правительства»³⁴. Это оправдало его уверенность в терпимости императрицы и явилось наглядным примером того отношения к критике, которое было характерно для правления Екатерины еще в начале 1780-х гг. После некоторой заминки пьеса была поставлена 14 мая 1783 года в московском Петровском театре — и снова с большим успехом.

Через несколько лет, 1 сентября 1787 года, пьеса, наконец, была сыграна на сцене придворного театра в присутствии императрицы. Однако терпимость Екатерины, как можно предположить, подверглась не слишком жестокой проверке: в это время возникла «традиция сокращений»³⁵, которая являлась характерной чертой сценической судьбы «Недоросля». Фонвизин горько сетовал на эти купюры. Сохранившийся режиссерский экземпляр пьесы показывает, что, как и следовало ожидать, более всего пострадали дидактические отступления Стародума³⁶, однако по каким причинам — политическим или эстетическим — остается неясным. В последнем случае, возможно, режиссер нашел, что «говоруну или поучители, подобные *Стародуму* [...] скучны и что от них бегаешь»³⁷.

Тем не менее, мы должны помнить об исторической перспективе. Скука, которую испытывают зрители нашего времени от поучений Стародума, не обязательно должна была возникнуть у русской публики XVIII века³⁸. В этой связи особенного внимания заслуживает свидетель-

³³ См. стихотворение Д. И. Хвостова «К разуму», опубликованное в: Невский зритель. 1820. Ч. III. Сентябрь. С. 253; цит. по: *Пигарев*, Творчество Фонвизина, с. 209. См. также: *Степанов В. П.* Полемика вокруг Д. И. Фонвизина в период создания «Недоросля». В: XVIII век. Сб. 15. Л., 1986. С. 204–229, здесь с. 218.

³⁴ Из его письма от сентября 1782 года Маддоксу (*Фонвизин*, Собрание сочинений, т. II, с. 496).

³⁵ *Пигарев*, Творчество Фонвизина, с. 212.

³⁶ См.: *Троянский М. П.* К сценической истории комедий Д. И. Фонвизина «Бригадир» и «Недоросль» в XVIII веке. В: Театральное наследство. Сообщения. Публикации. М., 1956. С. 7–23, здесь с. 13 и сл.

³⁷ *Вяземский*, Фон-Визин, с. 216.

³⁸ Ср.: *Пумпянский*, К истории русского классицизма, с. 136–137.

ство Карамзина, в молодости присутствовавшего на московской премьере «Недоросля»:

Сцены комические возбуждали в зрителях мимолетный смех, а серьезные обращали на себя все внимание публики, которая в то время любила такие разглагольствия на сцене, особенно если они были наполнены колкими замечаниями на светские обычаи и слабости того времени.³⁹

Сам Фонвизин полагал, что причина успеха комедии заключалась в разговорах Стародума с Правдиным, Милоном и Софьей, «кои публика и доньне с удовольствием слушает»⁴⁰. Более того, Дмитриевский, ведущий русский актер своего времени и друг Фонвизина, счел роль Стародума достаточно интересной для того, чтобы самому сыграть ее на петербургской премьере, которая была его бенефисом. И наконец, в последующие десятилетия образ Стародума часто воспроизводился русскими драматургами: «Из всех персонажей “Недоросля” Стародум оставил наиболее многочисленное литературное потомство»⁴¹.

Однако это относится только к менее значительным авторам: на крупных драматургов, таких, как Я. Б. Княжнин (1740–1791) и В. В. Капнист (1758–1823), пример Стародума не производил никакого впечатления, скорее напротив. У «Ябеды» Капниста много общего с «Недорослем». Сатира Капниста также направлена против нравов провинциального дворянства, в частности, взяточничества в судах, которое изображается в качестве реликта старомосковской отсталости. Как уже отмечалось, счастливый финал его комедии также состоит в своевременном вмешательстве просвещенной власти. Другими точками соприкосновения являются отдельные мотивы и персонажи. Наиболее яркое совпадение представляет собой жена судьи — явная родственница «презлой фурии» Простаковой.

Несмотря на эти параллели, между двумя пьесами есть существенное различие на формальном уровне. Комедию Капниста — как и комедии Княжни-на — можно рассматривать как своеобразный отказ от того «ложного» направления, которому русская комедия начала следовать по образцу Фонвизина. Подобно Княжнину, автору комедий «Хвостун» (впервые поставлена 1785 или 1786) и «Чудаки» (впервые около 1793), творчество Капниста ориентировано на уравновешенную форму высокой комедии (*grande comédie*), представленную, например, «Мизантропом» Мольера. Комедии этого типа воплощают классицистический идеал целостной формы — это комедии в стихах, состоящие из пяти действий, без отступлений, с ограниченным числом персонажей.

³⁹ Греч Н. Чтения о русском языке. Часть вторая. СПб., 1840. С. 121. Указанием на этот источник я обязан Н. Д. Кочетковой.

⁴⁰ «Друг честных людей» (Фонвизин, Собрание сочинений, т. II, с. 40).

⁴¹ Барг, Комедия Фонвизина «Недоросль», с. 119.

В отличие от Фонвизина Капнист пишет стихами, а не прозой, подчеркивая художественность своей пьесы. Второе различие касается сюжета. У Фонвизина сюжет конвенционален — это любовная история со счастливым финалом, встречающаяся во многих комедиях; кроме того, этот сюжет построен не слишком удачно, будучи основан на случайностях, в том числе на своевременном появлении Стародума. Основная функция этого лишенного самостоятельного интереса сюжета заключается в том, что он дает возможность отрицательным персонажам продемонстрировать на сцене всю свою глупость и подлость. Иначе обстоит дело с комедией Капниста. Капнист также прибегает к любовному сюжету, который у него, однако, выстроен гораздо лучше. Этот сюжет не ограничивается тем, что мотивирует появление на сцене сатирических персонажей, а сам содержит сатирический элемент. Нельзя сказать, что дидактика совершенно чужда Капнисту, однако, словно предвосхищая критику XIX века, он избегает отступлений, внимательно следя за тем, чтобы формально его произведение не было столь несоразмерным, как у Фонвизина.

В комедии «Недоросль» Фонвизин основательно нарушил классицистический идеал совершенной формы. Княжнин и Капнист заново утвердили этот идеал в русской комедии⁴²: в России XVIII века дидактические тирады Стародума могли восприниматься не только как политический, но и как эстетический скандал.

⁴² См.: *Karlinsky, Russian Drama*, p. 226–277 («Заря стиховой комедии»).

ГЛАВА 16

КОМИЧЕСКАЯ ОПЕРА

НОВЫЙ ЖАНР

По мере того, как в последней трети XVIII века классицистическая доктрина утрачивала свое господствующее положение, диапазон художественных возможностей становился шире. Теперь можно было обращаться к формам и жанрам, которых не предусматривал классицистический канон. Эта новая свобода особенно ощутима в драматургии. В сумароковской эпистоле «О стихотворстве» речь идет только о двух драматических жанрах, строго отграниченных друг от друга — трагедии и комедии. Оба жанра различаются по принципу социального положения персонажей — монархи и другие высокопоставленные лица являются героями трагедии, обыкновенные люди — комедии. Другое различие касается эмоционального содержания пьес: трагедия — серьезна, комедия — смешна. В своей эпистоле Сумароков предупреждает будущих драматургов, чтобы они не «раздражали» слезами Талию, музу комедии, а смехом Мельпомену, музу трагедии¹.

Однако в середине XVIII века Сумароков с его правилами не вписывался в европейскую литературную современность — в Европе художественная практика давно опередила классицистическую доктрину. Когда Фонвизин включил в своего «Недоросля» плачущую Еремеевну, крепостную няню Митрофанушки, «раздражая» этим Талию, он следовал давно установившейся практике смешения жанров.

С 1730-х гг. во Франции возникла сначала серьезная, а потом и слезливая комедия, разрушая абсолютный характер жанровых границ. В России этот распад жанровой системы стал очевидным, когда 18 мая 1770 года в Москве в Петровском театре состоялась премьера переведенной на русский язык пьесы Бомарше «Евгения»; в русском варианте эта наполненная моральным пафосом пьеса носила жанровое обозначение «комедия». Отзываясь в предисловии к «Димитрию Самозванцу» на блестящий успех пьесы, Сумароков обрушился на этот «новый и пакостный род слезных комедий», который «вплелся» в Россию².

¹ Сумароков, Избранные произведения, с. 117.

² Сумароков, Полное собрание всех сочинений, т. IV (1781–1782), с. 62.

Этот процесс привел также к появлению в европейских театрах нового драматического жанра — комической оперы (*opéra comique* или *comédie mêlée d'ariettes*). С 1764 года жители Петербурга могли познакомиться с этим жанром на спектаклях только что прибывшей из Франции театральной труппы³. Комическая опера нашла своих первых приверженцев при дворе; поклонником нового жанра стал наследник трона, будущий император Павел I. Благодаря переводам, комическая опера стала доступной широкой публике; в публичных театрах обеих столиц русские версии французских опер шли иногда по пятьдесят раз.

Брались за комическую оперу и частные театры. Так, граф Шереметев получал от своего парижского корреспондента новейшие образцы жанра и информацию о том, какие декорации и костюмы в моде. Он немедленно велел перевести эти пьесы на русский язык и заставлял свою крепостную труппу выучить тексты. Театральная мода дошла и до Смольного института, где новые комические оперы ставились на французском языке в присутствии императрицы и придворного общества.

Общий энтузиазм побудил русских авторов к созданию собственных комических опер; несмотря на негодование тех, которые еще придерживались классицизма, в течение 1770-х гг. был создан русский вариант этого жанра. Авторы поначалу чувствовали неуверенность по поводу жанрового обозначения нового театрального явления. Так, Н. П. Николев (около 1758–1815) в предисловии к своей комической опере «Розана и Любим» (впервые поставлена 1778) спрашивал, нужно ли употреблять термины «драмма [!] с голосами», «комедия с песнями», «опера комик» или «пастушья драмма»; давая жанровое обозначение своей пьесе, он остановился на первом варианте⁴. Со временем авторы привыкли к термину «комическая опера».

В XVIII веке было написано около 80 русских комических опер⁵. У истоков русской комической оперы стоят две пьесы — «Любовник-колдун»

³ История комической оперы в России хорошо исследована музыковедами: Рабинович А. С. Русская опера до Глинки. М., 1948; Ливанова, Русская музыкальная культура XVIII века, т. II, с. 105–207; Mooser R.-A. L'opéra comique française en Russie au XVIII^e siècle. Genève; Monaco, 1954; Lehmann D. Rußlands Oper und Singspiel in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (mit dreiundzwanzig Notenbeispielen). Leipzig, 1958; Гозенпуд А. Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки. Очерк. Л., 1959. Из литературоведческих работ см. отличный анализ: Karlinsky, Russian Drama from its Beginnings to the Age of Pushkin, p. 116–149. См. также: Берков, История русской комедии XVIII в., с. 180–211, 252–276; Кукушкина Е. Д. Комическая опера XVIII в. В: История русской драматургии, с. 163–180. Тексты см. в следующих антологиях: Русская комедия и комическая опера XVIII века; Стихотворная комедия.

⁴ Русская комедия и комическая опера XVIII века, с. 171–173, здесь с. 171.

⁵ Mooser, L'opéra-comique, p. 171.

и «Анюта». Первую пьесу приписывают автору «Елисея» Майкову; заглавие отсылает к знаменитой в эту эпоху комической опере Жана-Жака Руссо «Le Devin du village» (Деревенский колдун), впервые поставленной в 1752 году. Майков писал свою пьесу для некоего «благородного общества»⁶; ее премьера состоялась в 1772 году, вероятно в каком-то частном доме. Автор второй пьесы — М. И. Попов, уже известный нам автор книги о славянской мифологии. Премьера «Анюты» состоялась в том же 1772 году в царскосельском театре в присутствии императрицы. Во время Пугачевского восстания русская театральная жизнь прекратилась на несколько лет. Однако с конца 1770-х гг. комические оперы русских литераторов завоевали сцену. Среди авторов находим целый ряд известных имен — кроме Майкова это Херасков, Княжнин, Львов, Державин и — не в последнюю очередь — Екатерина II.

Комическая опера — это сопровождаемая песнями небольшая комедия в двух или трех действиях. Французский термин «comédie mêlée d'ariettes» отчетливо указывает, что комическая опера воспринималась в первую очередь не как музыкальный, а как литературный жанр. Печатные тексты комических опер снабжались именами авторов, причем в этом качестве выступали писатели, а не композиторы, часто остававшиеся неизвестными; для песен нередко использовались уже готовые мелодии, так что можно было обойтись и без композитора. Музыкальные номера исполнялись не профессиональными певцами, а актерами. Как и во французских, в русских комических операх представлена жизнь простого народа, что отличает этот жанр от русской комедии, героями которых выступают незнатные дворяне. В комической опере действуют крестьяне, купцы, ремесленники, чиновники, солдаты и даже священники. Кроме того, здесь использовался сказочный и былинный материал, как, например, в комической опере Екатерины «Новгородский богатырь Боеславич» (1786); однако преобладали темы из народной жизни.

Некоторые авторы изображали своих простонародных персонажей, прибегая к привычной классицистической манере, т. е. сатирически или комически. Другим удалось освободиться от этого схематизма, представив на сцене симпатичных «поселян», что оправдывало жанровое наименование «пастушья драма»; такие персонажи встречаются позже в повествовательной прозе сентиментализма, например, в «Бедной Лизе» Карамзина. Значение комической оперы для истории русской литературы заключается не в последнюю очередь в том, что она подготовила почву для сочувственного изображения простого народа.

Как явствует из ремарок комических опер, изображаемый в них мир создавался не только языком и музыкой, но и сценическими декорациями,

⁶ Драматический словарь, с. 75.

нередко меняющимися от действия к действию. Это означает, что в произведениях нового жанра можно было пренебречь классицистическим единством места. Это влекло и практические следствия, а именно стоимость постановок, поскольку меняющиеся декорации комических опер были значительно более дорогостоящими, чем декорации комедий или трагедий. В этом отношении комическая опера была ближе к большой опере — постановка комической оперы Екатерины II «Февей», впервые представленной осенью 1791 года в Эрмитажном театре, отличалась сказочным великолепием.

Материальными условиями постановки объясняется тот факт, что многие комические оперы не нашли сценической реализации — из комических опер, написанных русскими авторами до 1785 года, были поставлены в обеих столицах лишь 24 — и это на фоне 47 оригинальных комедий⁷; в случае переводных пьес перевес был еще более ощутимым: 16 комических опер и 73 комедии. Однако невыгодные для комической оперы цифры компенсируются тем, что некоторые оперы пользовались огромной для тогдашнего времени сценической популярностью.

«МЕЛЬНИК» АБЛЕСИМОВА

Сенсационный успех

Среди русских авторов комических опер наиболее популярным оказался отнюдь не знаменитый автор, а мало кому известный Александр Онисимович Аблесимов (1742–1783), которому кроме оперы «Мельник — колдун, обманщик и сват»⁸ не удалось создать ничего достойного внимания. Аблесимов написал свою пьесу, заглавие которой напоминает комическую оперу Руссо «Деревенский колдун» (ср. комическую оперу Майкова «Любовник-колдун»), уже в 1772 году. Однако поскольку во время пугачевского восстания русская театральная жизнь замерла, пьеса попала на (московскую) сцену лишь в 1779 году, зато показали ее не менее 22 раз подряд⁹. Вспомним Фонвизина, который мог быть очень доволен восьмью

⁷ См.: Левин, Глава III, в: История русской переводной художественной литературы, т. II, отдел: «Драматургия», с. 27–68, здесь с. 28.

⁸ См. текст в: Русская комедия и комическая опера XVIII века, с. 217–246. В дальнейшем приведенные в скобках указания страниц относятся к этому изданию.

⁹ См.: Кукушкина Е. Д. Аблесимов Александр Онисимович. В: Словарь русских писателей XVIII века, т. I, с. 18–19, здесь с. 18. Аблесимов был дворянского происхождения. Свои первые сочинения он напечатал в журнале Сумарокова «Трудолюбивая пчела» (1759). В вышедшем в 1769 году сборнике басен — «Сказки Александра Аблесимова» — заметно влияние того же Сумарокова.

представлениями «Недоросля», прошедшими за один год: в борьбе за популярность комедия, эстетически гораздо более весомый жанр, проигрывала комической опере.

В «деревянном» театре Книппера в Петербурге «Мельник» шел даже 27 раз подряд¹⁰, несмотря на то, что, с точки зрения Карамзина, который в этом отношении выступает классицистом и сторонником театральных «правил», речь идет об «очень слабой Опере, наполненной многими погрешностями»¹¹. Замечательному успеху пьесы способствовало искусство главного актера А. М. Крутицкого (1754–1803). На одном из представлений среди зрителей находился некий «вельможа Л. А. Н.», который так восхищался его игрой, что бросил свой «наполненный золотом и серебром кошелек» на сцену¹² (с таким проявлением театрального энтузиазма мы уже сталкивались, когда речь шла о премьере «Недоросля» в том же театре). Однако «Мельник» был обязан своим успехом не только знатным зрителям, но и «партеру»¹³, т. е. широкой публике. Пьеса прошла с успехом и на придворной сцене — представлением «Мельника» был открыт Эрмитажный театр 22 ноября 1785 года (предварительное представление имело место уже 16 ноября). После спектакля Екатерина пригласила к себе главного исполнителя (это был тот же Крутицкий), позволила ему поцеловать руку и пожаловала часы¹⁴.

Подобно Карамзину, Плавильщиков не был высокого мнения о художественных качествах «Мельника». Тем не менее, в 1808 году он вынужден признать ее огромный успех: по его свидетельству, состоялось «более 200» представлений пьесы! Задумываясь о причинах этого успеха, он задавал самому себе вопрос:

Отчего опера «Мельник» со всеми слабостями сочинения и несоблюдением Аристотелевых правил более 200 полных представлений выдержала и всегда с удовольствием принимается; а «Нелюдим» [= «Мизантроп»], славная Мольерова комедия, никогда полного сбора не имела?

Его лапидарный ответ гласит:

Для того, что «Мельник» наш, а «Нелюдим» чужой.¹⁵

¹⁰ [Карамзин Н. М.] Нечто о Крутицком // Северный вестник. 1804. № 2. С. 216–223, здесь с. 217.

¹¹ Там же.

¹² Там же, с. 218.

¹³ Там же, с. 217.

¹⁴ Там же, с. 218.

¹⁵ Плавильщиков, Театр, с. 536.

Далее мы увидим, что Плавильщиков имел в виду не столько национальность автора (мы знаем достаточно русских комических опер, не имевших успеха), сколько ее стиль, ее русский колорит.

На фоне ошеломляющей популярности «Мельника» бросается в глаза тот факт, что Аблесимов, по-видимому, не получил никакой материальной выгоды от своей пьесы, что проливает свет на внешние предпосылки литературного труда в XVIII веке и в частности на то, что не было авторских прав. Правда, в условиях литературного патронажа этот недостаток мог компенсироваться щедростью императрицы, но к несчастью Аблесимову не суждено было присутствовать на представлении «Мельника» в Эрмитажном театре, поскольку он умер в бедности за два года до этого события.

Поэтизация русской деревни

«Мельник» состоит из трех коротких действий. В ремарке к I действию читаем, что театр «представляет с одной стороны лес, вдали по холмам малые деревеньки, а с другой стороны — мельницу и при ней телеги с мешками. Наперед ж всего дерево» (с. 219); во II и III действиях декорация меняется. Героем пьесы является мельник Фаддей, симпатичный плут; будучи ясновидцем, он знает, как выманить деньги у легковых крестьян. Кроме того, он выступает в роли свата — в этом и заключается его сюжетная функция. Молодые крестьяне Филимон и Анята хотят пожениться (Анята — популярное имя комической оперы, ср., например, заглавие комической оперы Попова). Анятин отец одобряет этот брак, в отличие от своей жены. Будучи дворянского происхождения, она была выдана замуж за крестьянина; теперь она мечтает о дворянском зяте. Конфликт разрешается благодаря мельнику, который убеждает родителей Аняты в том, что однодворец Филимон соответствует всем их условиям: он — дворянин, который живет как крестьянин и сам пашет землю.

Таким образом восстанавливается деревенская гармония. «Поселяне» Аблесимова не крепостные, а вольные крестьяне; жених Аняты Филимон зажиточен. Вообще, автор избегает каких бы то ни было указаний на теневые стороны деревенской жизни — близость этой пьесы к пасторальной поэзии очевидна. Однако у Аблесимова идеальный деревенский мир находится не в воображаемой Аркадии, а в России.

Большая часть песен «Мельника» должна была исполняться на народные мелодии; Филимон, например, поет песню на мотив «Как ходил, гулял молодчик», мельник — «Вы реченьки, реченьки» (с. 222, 225); сами тексты восходят к фольклорным источникам или стилизованы соответствующим

образом. В начале III действия представлены посиделки: деревенские девушки сидят на скамьях, прядут, шьют и поют свадебные песни. Некоторые диалоги написаны ритмизованной прозой.

Поэтизация деревенской жизни сочетается с бытовыми мотивами, благодаря чему возникает известная иллюзия реальности. Язык диалогов следует деревенскому употреблению, включая вульгаризмы; некоторые слова написаны фонетической орфографией. Кроме того, автор использует значительное число предметных деталей — эпически-описательное начало пьесы представляется очевидным. Мы уже упоминали о телеге с мешками в ремарке к началу I действия. В этом фрагменте мельник занят тем, что столярничает; во 2 явлении II действия на сцене появляется лошадь. Как реагировала публика на такие эффекты? Современник так вспоминает постановку пьесы в харьковском театре:

Актеры пели по слуху, т. е. за скрипкою дирижера, а для Анюты был выбран мальчик из классной певческой. Механик устроил мельницу с вертящимся колесом, лошадь с движущимися ногами; было чего посмотреть! Но когда, в продолжение представления, из за зеленой горы выдвинут был большой красный шар и действующие сказали, что «это месяц взошел», тут рукоплескания потрясли воздух!..¹⁶

В награду за свое колдовство мельник требует полтинник и «четверть доброй ржи»; кроме того, он хочет, чтобы его угостили крепкими напитками; он пьет «сивуху», «винцо» или «бражку» из кожаной «фляжки» на ремне, которая висит у него на плече (с. 233). Детализировано и описание его колдовства: упоминаются жернов, платок для завязывания глаз и кусок мела. Анюта, которая заказала мельнику гадание о своем будущем, должна стать спиной к луне, держать в руке зеркало и заклинать образ Филимона ритмической формулой: «Суженой, ряженой, за кем мне быть замужем?» (там же).

Апелляция к патриотическим чувствам

Преимущество комической оперы по сравнению с другими жанрами состояло не в последнюю очередь в том, что она давала возможность автору любоваться народными обычаями. Стремясь запечатлеть «типично русские» черты деревенской жизни, Аблесимов в своем «Мельнике» идет навстречу патриотическим чувствам зрителей. Понятно, почему пьесе ста-

¹⁶ Квитка Г. Ф. История театра в Харькове. В: Квитка Г. Ф. Сочинения. Т. IV. Харьков, 1890. С. 499–515, здесь с. 503.

вили еще в советское время¹⁷: она соответствовала идеалам социалистического реализма, в частности требованию «народности».

«Типично русский» колорит «Мельника» создается за счет не только языка и фольклорных мотивов, но и бытовых реалий. Полудворянский, полукрестьянский социальный тип однодворца был характерным явлением русской деревни. Аналогично обстоит дело с образом главного героя. Карамзин опознает в нем черты, «свойственные нашим Русским мельникам»¹⁸. К симпатичным чертам национального характера относится его любовь к алкоголю. В счастливом финале пьесы мельник «пьян» и собирается играть на балалайке (с. 242). Такую же юмористическую картину находим в конце II действия, где отец и мать Анюты исполняют дуэтом следующую песню. Начинает отец:

Мне за спорщицу-женишку
Купить добрую плетищу.
Настрехать ее спинушу...
Будем жить, как я хочу.

Мать с задором отвечает ему:

А я старому хрычу
Сама втроя отплачу
[...]. (С. 239)

Протесты во имя «хорошего вкуса»

Своим грубоватым стилем Аблесимов рассчитывал на терпимость русской публики к вульгарности. Успех «Мельника» на сцене Эрмитажного театра оправдал этот расчет (остается, правда, неизвестным, в какой мере режиссер придерживался авторского текста). Между тем, к этому времени литературные вкусы, царившие во Франции, уже давно изменились. Французский зритель становился все более требовательным в том, что касалось приличий; господствующий дамский вкус болезненно реагировал на малейшее нарушение узко понимаемой пристойности¹⁹. Мольер стал казаться

¹⁷ См.: Огонек. 1951. № 30. С. 27 (о представлении «Мельника», организованном «Музыкальным коллективом» московской фабрики «Каучук»). Существовала и советская радиоверсия пьесы; см.: *Petizon F. De l'opéra-comique russe. Naissance et développement en Russie au cours du XVIII^e siècle. Dissertation non publiée. Paris, 1999. P. 224.*

¹⁸ [Карамзин], Нечто о Крутицком, с. 218.

¹⁹ См.: *Descotes, Le Public de théâtre*, p. 134–135, 182 sq.

грубым (вспомним клистиры в его «Мнимом больном»), зрители предпочитали ему таких второстепенных, но «благовоспитанных» авторов как Детуш и Нивель де ла Шоссе. Другой жертвой этой чопорности стал Вольтер-драматург, который горько жаловался на «*misérables bienséances françaises*» (отвратительные французские приличия)²⁰.

В последней трети XVIII века этот салонный вкус начал утверждаться и в русской литературе. При этом готовность следовать французскому примеру сочеталась со стремлением создать свою дворянскую культуру — культуру, которая должна была отличаться от навыков и вкусов других сословий; ср. предисловие «Драмматического словаря», где театр подается как инструмент прививки русским дворянам «благонравия и нежности в обхождении». В такой перспективе грубоватый юмор «Мельника» не мог не вызвать протесты. В 1781 году анонимный автор «Д. П.» из Тулы написал бурлескную оду на пьесу, смеясь над ее сценическими эффектами (луна, лошадь) и вульгарным языком²¹. Кроме того, критик считает, что фольклорная сцена с посиделками неуместна; с его точки зрения, такие вещи слишком банальны для театра. В целом он полагает, что Аблесимов, несмотря на все свои старания, не заслужил «лавра».

В сходном ключе пишет Н. П. Николев в «Объяснении» к своей комической опере «Розана и Любим» (1776):

Предприняв сочинить сию драмму, почел я за должность не выводить на театр таких лиц, коим бы необходимо надобно мне было дать низкое и подлое речение российской черни, как, например, наречия фабришных и степных крестьян; ибо, мне казалось, что первых буянское, а вторых слишком дикое наречия не могут иного принести зрителям и читателям, вкус имеющим, кроме отвращения.²²

Далее Николев замечает, что по этой причине он сделал социальный статус своих героев несколько выше: Розана — не простая крестьянка, а сол-

²⁰ Из письма от 17 сентября 1755 года Даржанталю, в: *Voltaire's Correspondence*, vol. 28, p. 47–49, здесь p. 48.

²¹ «Ода похвальная автору “Мельника”, соч[иненная] в Туле 1781 года». В: *Русская стихотворная пародия (XVIII — начало XX в.)*. Вступ. статья, подгот. текста и примеч. А. А. Морозова. Л., 1960. С. 112–114. Полемизируя с теми, кто приписывает эту оду Лукину, В. П. Степанов предполагает, что его автором является поэт-сатирик князь Д. П. Горчаков (1758–1824), который в 1780 году, по выходе в отставку, поселился в своем имении под Тулой. См.: *Степанов В. П. К истории литературных полемик XVIII в. («Обед Мидасов»)*. В: *Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1976 год*. Л., 1978. С. 131–146, здесь с. 133.

²² *Русская комедия и комическая опера XVIII века*, с. 171–173, здесь с. 172.

датская дочь, Любим — дворовый. Тем не менее, автор знает, что язык его песен слишком благороден, а «чувствования» персонажей «слишком нежные для нашей черни»²³. Пренебрегая в этом случае стиливым декорумом во имя «приличий», автор обнаруживает свое узкое в социальном отношении представление о литературе.

Впрочем, все это не мешает Николеву в свою очередь говорить грубости, когда он нападает на «российских оранг-утангов», т. е. на тех представителей русской публики, которые не разделяют его вкус. В сатирическом стихотворении, которым Николев дополнил свое предисловие, он упрекает читателей в том, что они берут в свои «лапы» такие произведения, как «Елисей» Майкова. По мнению Богдановича в эту категорию попадает также «Недоросль» Фонвизина. Его эпиграмма направлена против начала 3 явления III действия, где Простакова дерется с Скотининым:

От зрителя комедии «Недоросль»

Почтенный Стародум,
Услышав подлый шум,
Где баба непригоже
С ногтями лезет к роже,
Ушел скорей домой.
Писатель дорогой!
Прости, я сделал тоже. (1782?)²⁴

«НЕСЧАСТЬЕ ОТ КАРЕТЫ» КНЯЖНИНА

К авторам, которые избегали простонародного стиля, принадлежит также Княжнин с комической оперой «Несчастье от кареты», впервые поставленной в 1779 году²⁵. По его мнению, в пьесе Аблесимова есть «уж что-то чересчур близкое к простой, необработанной натуре»²⁶, причем Княжнин имеет в виду не только вульгарные, но и фольклорные элементы «Мельника». Этому представлению соответствует как литературный стиль его пьесы, так и ее музыка, которая была написана придворным капельмейстером В. А. Пашкевичем (около 1742–1797). С точки зрения Княжнина, фольклор

²³ Там же.

²⁴ Богданович, Стихотворения и поэмы, с. 166.

²⁵ Текст см. в: Русская комедия и комическая опера XVIII века, с. 247–262. В дальнейшем приведенные в скобках указания страниц и в данном случае относятся к этому изданию.

²⁶ Репертуар русского театра. 1841. Кн. 12. С. 22, цит. по: Гозенпуд, Музыкальный театр в России, с. 144.

являлся знаком невежества. Однако мы еще увидим, что в его случае эта типичная для эпохи Просвещения точка зрения не предполагает социального высокомерия, как у Николева, а скорее напротив.

«Несчастье от кареты» впервые было представлено на сцене 7 ноября 1779 года, более чем через полгода после московской премьеры «Мельника», в придворном театре Петербурга в присутствии Екатерины II и наследника. Хотя Княжнин не был столь успешен как Аблесимов, он мог быть вполне доволен этим представлением: императрица пожаловала ему 400 рублей; актеры и музыканты получили 2500 рублей²⁷. Окрыленный успехом, Княжнин в последующие годы написал еще несколько комических опер, среди которых прежде всего следует вспомнить «Сбитенщик», который был еще более популярен, чем «Несчастье от кареты»; премьера этой пьесы состоялась в 1784 году.

Сатира на галломанию и крепостное право

«Несчастье от кареты» состоит из двух действий; сюжет разворачивается в деревне, «находящейся недалеко от Санктпетербурга» (с. 248). Как у Аблесимова и других авторов, в центре пьесы находится молодая крестьянская пара — Лукьян и его невеста Аня. Однако они не свободные, как у Аблесимова, а крепостные крестьяне, принадлежащие помещику с говорящей фамилией Фирюлин. Используя эту фамилию, Княжнин польстил авторскому тщеславию императрицы: фамилия Фирюлина намекает на смешного персонажа Фирлюфюшкова из ее комедии «Именины госпожи Ворчалкиной», впервые поставленной в 1772 году.

Подобно Фирлюфюшкову Екатерины, Фирюлин Княжнина — шеголь-галломан. Вместе со своей супругой он только что вернулся из Франции; оба восхищаются всем французским и презирают все русское. К несчастью Ани и Лукьяна, Фирюлины решили купить для предстоящего праздника французскую карету: как «честный человек», Фирюлин не может представить себе жизни без этой новой кареты, он бы скорее «удавился» (с. 253). Однако из-за плохого урожая ему не хватает денег на столь дорогую покупку; поэтому Фирюлин велит старосте продать несколько крестьян в рекруты, что являлось распространенной в эту эпоху практикой²⁸.

Выбор старосты падает на Лукьяна, которого он ревнует к Ане. Однако у молодой пары есть хитроумный союзник, домашний шут Фирю-

²⁷ См.: *Западов В. А.* Княжнин Яков Борисович. В: *Словарь русских писателей XVIII века*, т. II, с. 70–81, здесь с. 76.

²⁸ О трактовке этой темы в русской драматургии XVIII века см.: *Wirtschaftler, The Play of Ideas in Russian Enlightenment Theater*, p. 89–95 («The Common Soldier»).

линых Афанасий. В борьбе со злым старостой Афанасий использует одно обстоятельство: покойный отец Фирюлина, который относился к Анюте и Лукьяну с отеческой любовью, дал им образование; они даже получили возможность изучать французский язык. Этот момент имеет решающее значение, поскольку для Фирюлиных немислимо отправить в солдаты молодого человека, владеющего французским языком. Таким образом, Лукьян спасен от жестокой судьбы и может стать счастливым со своей Анютой.

В отличие от Аблесимова, Княжнин в своей комической опере не замалчивает злоупотребления деревенской жизни; в конце 1770-х гг. Екатерина была вполне благосклонна к такой критике. Однако через десять лет усиление цензуры в связи с Французской революцией сделало невозможной постановку «Несчастья от кареты»; только в начале нового столетия, в либеральную эпоху молодого Александра I, пьеса опять попала на сцену и продержалась там до 1810-х гг.

Княжнин прямо сформулировал политический смысл своей пьесы; в 3 явлении I действия Лукьян говорит:

Боже мой! как мы несчастливы! нам должно пить, есть и жениться по воле тех, которые нашим мучением веселятся и которые без нас бы с голоду померли. (С. 252)

В репликах шута Афанасия такие мысли выражаются сатирически-гротескным образом. Счастливый финал не снимает политической остроты пьесы: Лукьян спасен от армии, однако Фирюлины не отказались от французской кареты: они утешаются мыслью, что кроме Лукьяна у них «еще много людей и без него», которых можно продать (с. 261).

Нарушение сословного правила

В пьесе Княжнина критика социального порядка обостряется характеристиками персонажей — зрители с самого начала понимают, что Анюта и Лукьян нравственно стоят неизмеримо выше своих господ. Иначе говоря, автор не только разоблачает злоупотребления крепостного права, но демонстрирует также абсурдность этого института. Моральное превосходство молодой пары основано на чистоте и глубине их любви. Когда в 5 явлении II действия Анюта и Лукьян умоляют Фирюлина пощадить Лукьяна, он удивляется: «Parbleu! я этому б не поверил, чтобы и русские люди могли так нежно любить» (с. 260).

Что «и русские люди могут так нежно любить», было сюрпризом для Фирюлина, но не для зрителей, знакомых с любовными трагедиями Сума-

рокова — «русские люди», которым доступны большие чувства, встречаются и там. Поэтому самым существенным в этом случае является не русская национальность Лукьяна и Анюты, а скорее жанровый контекст, то, что они персонажи не трагедии, а комической оперы — не монарх и принцесса, а крепостные крестьяне. Тем самым в пьесе Княжнина нарушается сословное правило классицистической драматургии. Любовь Анюты и Лукьяна обладает даже героическим ореолом. Когда Анюта узнает, что Лукьян должен быть отправлен в солдаты, она желает следовать за ним на край света (с. 253). Подобно героине трагедии, в конце I действия она готова носить цепи вместе с возлюбленным и даже умереть с ним (с. 256); сцена становится еще патетичнее за счет музыки²⁹. Закованный в цепи Лукьян не уступает Анюте в силе чувств: в своей арии в начале II действия он также поет о любви и смерти (с. 257).

Замысел автора и практика постановки

Пьесы Княжнина и Аблесимова очень далеки друг от друга. Возникает, однако, вопрос о том, насколько критический замысел Княжнина был осуществлен современными постановками. Комические оперы Аблесимова и Княжнина шли у графа Шереметева. О постановке «Мельника» ничего, к сожалению, не известно, в отличие от постановки «Несчастья от кареты» в кусковском театре³⁰. В этой постановке Фирюлин появлялся в costume французского кавалера, состоявшем «из зеленого суконного кафтана и таких же штанов, отделанных серебряным газом, розового полусуконного камзола с такой же серебряной отделкой и блестящими пуговицами, лакированных сапог со шпорами и черной пуховой шляпы с плюмажем; при себе он всегда носил красивый кортик»³¹. Мадам Фирюлина была одета не менее изысканно.

Эти костюмы соответствуют амплуа щеголя и щеголихи. Другое дело — Анюта и Лукьян. Правда, их костюмы были несколько проще, чем одеяния господ; тем не менее, они походили скорее на «придворную камеристку и камерпажа маркизы, чем на крестьянскую девушку с парнем»³². Анюта, например, носила корсет, шелковую юбку с «капуциновыми»³³ и белыми полосами

²⁹ См. музыковедческий анализ в: *Гозенпуд*, Музыкальный театр в России, с. 145–146.

³⁰ См.: *Елизарова*, Театры Шереметевых, с. 226–227.

³¹ Там же, с. 226.

³² Там же, с. 227.

³³ Слова «капуциновый» нет в: *Словарь русского языка XVIII века*, вып. 9, с. 250, но есть слово «капуцин» = фр. *sarucine* = «трава, имеющая красивые рудожелтые цветы» (там же).

и с флеровым передником, украшенным зелеными шелковыми лентами»³⁴. Костюм, который был убедительно мотивирован у Фирюлиных, является декоративной самоцелью у Аниуты с Лукьяном. Постановка театра графа Шереметева была похожа скорее на *fête champêtre* живописи рококо, чем на быт русской деревни, критический взгляд на которую предлагал автор.

³⁴ *Елизарова*, Театры Шереметевых, с. 227.

ГЛАВА 17

БОГДАНОВИЧ И
ЕГО «ДУШЕНЬКА»

БЕСПЕЧНАЯ ЖИЗНЬ ПОЭТА?

В некрологе, написанном после смерти Богдановича, Карамзин рисует образ поэта, который «жил тогда на Васильевском острове, в тихом, уединенном домике, занимаясь музыкою и стихами, в счастливой беспечности и свободе»¹. Однако короткая автобиография, которую написал Богданович под конец жизни, производит другое впечатление². Здесь мало говорится о поэзии; шутивная поэма «Душенька», главное произведение Богдановича, даже не упоминается. Зато речь идет о таких прозаических вещах как повышение по службе и знаки благоволения со стороны высокопоставленных персон. Контраст с картиной поэтического досуга, нарисованной Карамзиным, очевиден. На самом деле поэзия была для Богдановича, как и для других авторов его времени, не столько или не только художественной самоцелью, но также средством продвижения по социальной лестнице. Без своего таланта и без покровительства влиятельных людей Богдановичу никогда не удалось бы вырваться из незавидного положения мелкого чиновника со скудным жалованием.

БИОГРАФИЯ

Ипполит Федорович Богданович (1743–1803) родился в семье мелкого шляхтича в украинской провинции³. В ранней молодости, без средств, он попал в Москву, где ему посчастливилось найти щедрого покровителя в лице Хераскова. Херасков взял его в свой дом и помог поступить в дво-

¹ Карамзин Н. М. О Богдановиче и его сочинениях [1803]. В: Карамзин, Сочинения в двух томах, т. II, с. 128–154, здесь с. 134.

² Ср.: Серман И. З. И. Ф. Богданович. В: Богданович, Стихотворения и поэмы, с. 5–42, здесь с. 5–6. Неопубликованную при жизни Богдановича автобиографию см. в антологии: Русская поэзия. Т. I. Под ред. С. А. Венгерова. СПб., 1897. С. 552–554.

³ О жизни и творчестве Богдановича см.: Кулакова Л. И. Богданович. В: История русской литературы. Т. IV. Ч. 2. М.; Л., 1947. С. 342–352; Серман, И. Ф. Богданович; Кочеткова Н. Д. Богданович Ипполит Федорович. В: Словарь русских писателей XVIII века, т. I, с. 104–109.

рянскую гимназию при Московском университете, а потом и в университет. После окончания университетского курса Богданович служил переводчиком сначала в московских, а впоследствии и в петербургских учреждениях, сотрудничая при этом в журналах. Как поэт он дебютировал у того же Хераскова в его журнале «Полезное увеселение». Его перевод поэмы Вольтера о лиссабонском землетрясении, вышедший в 1763 году, пользовался некоторым успехом.

Тем не менее, литературная слава пришла к Богдановичу только с публикацией «Душеньки» в 1783 году⁴. За пять лет до этого был напечатан фрагмент поэмы под заглавием «Душинькины похождения»⁵, который, однако, не произвел на читателей особенного впечатления. Иначе дело обстояло с изданием 1783 года. В своей статье о покойном Богдановиче Карамзин сообщает, что «Душенька» «единогласно была прославлена всеми любителями русского стихотворства» (его собственная рецензия также была исключительно положительной). Далее Карамзин пишет, что сама Екатерина II «читала „Душеньку“ с удовольствием и сказала об том сочинителю»; в придворном обществе стало модным заучивать наизусть те места поэмы, которые были отмечены императрицей: Богданович «*был на розах*, как говорят французы...»⁶. За пределами двора поэма была воспринята с не меньшим восторгом: «Тогдашние стихотворцы писали эпистолы, оды, мадригалы в честь и славу творца „Душеньки“»⁷. Еще в первой половине XIX века «Душеньку» охотно читали и перепечатывали: «в 1815 году вышло седьмое издание, а в 1841 году — пятнадцатое»⁸.

Этот успех изменил жизнь Богдановича. Он был повышен в чине, став надворным советником (7 класс) и получил материальное вспоможение; были оплачены его долги. Подобно одописцу Василию Петрову, Богданович стал «карманным поэтом» Екатерины, чем-то вроде придворного стихотворца, специализирующегося в легких жанрах и исполняющего ее литературные заказы. В своей автобиографии он сообщает, что за комедию «Радость Душеньки», написанную по просьбе императрицы для Эрмитажного театра, она пожаловала ему две драгоценные табакерки — первую по окончании ра-

⁴ Текст см. в: *Богданович*, Стихотворения и поэмы, с. 43–126. В дальнейшем приведенные в скобках указания страниц относятся к этому изданию, которое воспроизводит последнюю прижизненную редакцию 1799 года.

⁵ Подобно изданию 1783 года и многочисленным другим произведениям эпохи, этот ранний вариант вышел анонимно. Текст см. в: *Богданович И. Ф.* Душенька. Древняя повесть в вольных стихах. Изд. подгот. Л. В. Бессмертных, А. Л. Зорин, Э. В. Кузнецова. М., 2002. С. 301–322.

⁶ *Карамзин*, Сочинения в двух томах, т. II, с. 150.

⁷ Там же.

⁸ *Schroeder H.* «Psyché» in Rußland. In: *Der Vergleich. Literatur- und sprachwissenschaftliche Interpretationen. Festgabe für Hellmuth Petriconi zum 1. April 1955.* Hrsg.: R. Grossmann. Hamburg, 1955. S. 51–64, здесь S. 52.

боты над пьесой, вторую — после ее успешной постановки⁹. Хотя Богданович пользовался милостью императрицы, в течение долгого времени ему приходилось занимать не очень значительную должность в Петербургском архиве, в котором он служил с 1780 года. Только через восемь лет он был назначен начальником этого учреждения. Однако пожалование в соответствующий этому посту чин коллежского советника (6 класс) долго дало себя ждать; оно последовало только через пять лет, в 1793 году. Богданович пишет об этом в своей автобиографии, говоря о себе в третьем лице:

В 793-м году [он] сочинил оду и кантату на заключенный мир с отоманскою Портою. В сем же году Сентября 2 дня произведен в Коллежские [!] советники и оставлен при прежней должности. В [более низком] чине Надворнаго Советника был 9 лет 5 мес. 16 дн.¹⁰

Достигнув, наконец, вождеденного чина в сорокапятилетнем возрасте, Богданович почти полностью перестал заниматься литературой. В 1795 году он вышел в отставку «с полным жалованием»¹¹.

«ДУШЕНЬКА»

Подобно Майкову, Богданович вошел в историю русской литературы как homo unius libri, как «автор единственного произведения» — «Душеньки»¹². И после его смерти «Душеньку» помнили и ей подражали¹³; свой след оставила она в «Руслане и Людмиле» Пушкина. Создавая «Душеньку», Богданович использовал небольшой роман Лафонтена «Les Amours de Psyché et de Cupidon» (впервые опублик. 1669), который в свою очередь восходил к «Метаморфозам» Апулея; к этому времени оба произведения уже существовали в русских переводах. В поэме Богдановича, русском варианте этой мифологической истории, героиня именуется не Психеей, а Душенькой.

⁹ См.: Русская поэзия, с. 554.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же.

¹² Интерпретацию см. в: *Schroeder*, «Psyché» in Rußland; *Серман*, И. Ф. Богданович, с. 30 и сл.; *Зорин* А. Л. Незабвенная «Душенька». В: *Богданович*, Душенька. Древняя повесть в вольных стихах, с. 7–27; *Kahn* A. Russian Rewritings in the Eighteenth Century of La Fontaine's «Les Amours de Psyché et de Cupidon». In: *EMF: Studies in Early Modern France*. Vol. 8: Strategic Rewriting. Charlottesville/VA, 2002. P. 207–225; *Проскурина* В. Радость Душеньки: завоевание галантной культуры. В: *Проскурина*, Мифы империи, с. 237–276.

¹³ См.: *Соколов* А. Н. Из истории «легкой поэзии» (От «Душеньки» к «Катиньке»). В: XVIII век. Т. 7. М.; Л., 1966. С. 320–327.

Душенька — принцесса мифических времен, которая очаровывает всех смертных своей красотой. Этим она вызывает зависть Венеры, которая заставляет ее покинуть родительский дом и жить в пустынном месте. Однако сын Венеры Амур (у Лафонтена: Cupidon) влюбляется в Душеньку; он ее освобождает и делает своей женой. В качестве супруги Амура Душенька проводит в его надземном дворце три года в окружении нимф, зефиров и купидонов, которые исполняют все ее желания.

Однако и в этом раю есть запретный плод: Душенька не должна смотреть на супруга при свете. Однако ее, евину дочку, мучит любопытство; две злые сестры Душеньки, которые завидуют ее счастью и красоте, уговаривают ее нарушить запрет. В результате Амур выгоняет Душеньку из своего дворца, и она опять оказывается во власти Венеры. К счастью, Амур не способен долго гневаться на Душеньку — после многочисленных приключений и испытаний, которым подвергается она, ему удается помирить ее со своей матерью Венерой. В финале Амур и Душенька снова вместе и у них рождается дочь.

Принцип «plaire» и новый образ автора

В своем некрологе Богдановича Карамзин сравнивает «Душеньку» с романом Лафонтена, что соответствовало классицистическим принципам подражания и состязания. В результате сравнительного анализа он приходит к лестному для патриотически настроенных читателей выводу, что «Душенька» не только не уступает французскому образцу, но в некоторых отношениях даже превосходит его. Возникает, однако, вопрос, который уже возникал в связи с Майковым и его пародией на «Энеиду» — насколько образование русских читателей делало возможным то прочтение «Душеньки», которое предложил Карамзин?

Вполне возможно, что это и не входило в замысел автора. Во введении к «Любви Психеи и Купидона» Лафонтен говорит о соотношении своего романа и романа Апулея. Для Лафонтена форма художественного произведения важнее, чем его содержание; с его точки зрения, тематическая новизна не имеет значения. Его главная цель — нравиться публике: «Mon principal but est toujours de plaire»¹⁴. Как мы увидим далее, то же самое мог бы сказать и Богданович. Однако по сравнению с Лафонтеном он по-иному расставляет акценты, предвосхищая иные читательские ожидания. Можно добавить, что представление Богдановича о том, как лучше всего угодить читателям, оказалось ближе к реальности, чем стратегия Лафонтена, роман которого не имел успеха у современников.

Общим знаменателем для позиций обоих авторов является принцип «plaire» (нравиться). Для французских писателей классической эпохи, для Лафонтена,

¹⁴ *La Fontaine* Les Amours de Psyché et de Cupidon. Ed.: F. Charpentier. Paris, 1990. P. 37–41 («Введение»), здесь p. 38.

Мольера, Расина, Буало, этот принцип был самоочевидным¹⁵. Однако в России дело обстояло иначе, и то, что во Франции уже не вызывало споров, в русской литературе XVIII века могло казаться новым и вызывающим.

Определяющим для позиции Богдановича фоном является русский классицизм в том виде, в котором он был создан Тредиаковским, Ломоносовым и Сумароковым. В ситуации, которая представлялась этим авторам как *tabula rasa*, они считали своей задачей создать не только новую литературу, но и соответствующую публику. В таких условиях принцип «*plaire*» не мог играть большой роли в литературе. В первую очередь требовалось не угодить публике, а воспитать ее, насаждая принципы новой эстетики. С грубой очевидностью об этом свидетельствует сумароковская эпистола «О стихотворстве», предназначенная публике, которая не обладала элементарными литературными знаниями.

Русские авторы выполняли свою образовательную миссию не только путем *praescepta*, то есть прямого поучения, но и путем *exempla* — посредством созданных ими произведений, которые должны были служить образцами новой русской поэзии. С классицистической точки зрения, авторитет таких произведений опирался на соблюдение литературных правил. Это означало, что художественное произведение в первую очередь должно быть не приятным, а правильным, то есть соответствовать литературным нормам классицизма, «вечным» законам прекрасного.

В «Душеньке» Богданович отказывается от этого эстетического догматизма. Авторский образ, который он рисует в начале поэмы, обладает полемическим значением анти-образа. Этот анти-образ направлен против сумароковского идеала серьезного, ученого, стремящегося к литературному совершенству поэта. В противоположность этому, Богданович подает себя в «Душеньке» веселым и беспечным дилетантом — перед нами образ автора, который встречается впоследствии не только в некрологе Карамзина, но и в дружеских посланиях пушкинского времени, например, в «Моих пенатах» Батюшкова.

Богданович, который во время работы над «Душенькой» вел безрадостное существование мелкого чиновника, рассказывает в предисловии к тексту, что «собственная забава в праздные часы» была «единственным» его побуждением, когда он начал писать свою поэму (с. 45). В первой книге (поэма состоит из трех «книг») он пишет:

Любя свободу я мою,
Не для похвал себе пою;
Но чтоб в часы прохлад, веселья и покоя
Приятно рассмеялась Хлоя. (С. 47)

¹⁵ Подробнее см.: Клейн И. [Klein J.] Богданович и его «Душенька». В: Клейн, Пути культурного импорта, с. 459–477, здесь с. 461.

Ориентация на женскую публику

В приведенной цитате принцип «plaire» идет рука об руку с ориентацией на женскую аудиторию. Бросается в глаза, сколь часто в «Душеньке» употребляется слово «приятный»; ключевыми словами этого рода являются также «прелестный», «сладкий», «нежный» и т. п. Сходным образом Богданович говорит о жанре своей поэмы. Первая книга «Душеньки» открывается упоминанием гомеровского эпоса, от которого автор дистанцирует свое произведение:

Не Ахиллесов гнев и не осаду Трои,
Где в шуме вечных ссор кончали дни герои,
Но Душеньку пою. (С. 46)

На фоне двух длинных строк, где речь идет о возвышенных событиях «Илиады», короткая строка, которая вводит непритязательную героиню Богдановича, выглядит ироничным контрапунктом. Отдаваясь веселому капризу, поэт предпочитает свою Душеньку героям гомеровского эпоса и всему тому, что представляется ему, сердечному другу «приятно» смеющейся Хлои, мужскими «ссорами». Он обращается за вдохновением не к музе Каллиопе, как полагалось в героической поэме, но к своей Душеньке; при этом «громкий» звук лиры, символического инструмента высокой поэзии, контрастирует с тихой свирелью пасторали и любовной поэзии вообще:

Тебя, о Душенька! на помощь призываю
Украсить песнь мою,
Котору в простоте и вольности слагаю.
Не лиры громкий звук — услышишь ты свирель. (Там же)

Мы уже встречались с насмешливым отношением к героическому эпосу в «Елисея» Майкова. Однако Богданович противопоставляет персонажам эпоса не пьяницу и драчуна вроде Елисея, но грациозную Душеньку. Он продолжает использовать в комических целях бурлескный контраст, но в смягченном, облагороженном виде. В противоположность Майкову, в своей поэме Богданович избегает какой бы то ни было грубости, культивируя шутивно-изящный тон: в «Душеньке» предвосхищающая поэтом реакция читателей — не громкий смех мужской компании, а скорее улыбка дамского кружка. Богданович встраивает свою поэму в ту литературную линию «хорошего вкуса», поборники которой критически высказывались против вульгарности произведений Майкова, Аблесимова и Фонвизина.

«Вольность» поэта и фактура стиха

В «Душеньке» Богданович претендует не только на «простоту», но и на «вольность». «Простота» вполне укладывается в систему классицистических норм; Сумароков не устает полемически апеллировать к ней в споре с Ломоносовым. Иначе обстоит дело с «вольностью».

Для Богдановича «вольность» соотносится прежде всего с образом поэта-дилетанта, который ценит свою независимость и чурается честолюбия профессиональных писателей. Одновременно «вольность» связана с поэтической формой «Душеньки», а именно с ее стихом. В принципе для Богдановича было бы естественным писать свою поэму шестистопным ямбом, стихом повествовательной поэзии; этот размер использовал в «Елисе» Майков. Однако Богданович принимает другое решение, обратившись к вольному ямбу (рифмованные ямбические стихи неравной длины).

Богданович не был первым, кто использовал вольный ямб в русской литературе — Сумароков сделал эту стиховую форму привычной, с успехом опробовав ее в баснях. Однако Богданович меняет семантический ореол вольного ямба, освобождая его от коннотаций грубого комизма, благодаря чему этот метр стал стиховой основой той поэзии, которая в пушкинскую эпоху получила известность как «легкая» (ср. фр. *poésie fugitive*); Батюшков называл «Душеньку» «первым и прелестным цветком легкой поэзии на языке нашем»¹⁶.

Мы уже видели, как удачно Богданович обыгрывает количественный контраст ямбических строк. В большинстве случаев эти контрасты не слишком резки. Противопоставляются, например, строки, написанные шестистопным ямбом, со строками трех- или четырехстопного ямба. Как мы уже знаем, Сумароков в своих баснях охотно использует и совсем короткие строки, состоящие из одной стопы или одного слова. У Богдановича эта крайность встречается редко, зато в одном месте два раза подряд, а именно там, где супруг Душеньки Амур ложится спать, ничем не отличаясь от простого смертного:

Он мало говорил, вздохнул,
Зевнул,
Заснул. (С. 91)

Однако в целом Богданович пользуется ямбической «вольностью» умеренно, избегая слишком резких и слишком частых чередований длинных и коротких строк: его поэма по большей части слагается из метрически однородных фрагментов («блоков»), написанных шестистопным, четырехстоп-

¹⁶ «Речь о влиянии легкой поэзии на язык» (1816). В: Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1977. С. 8–19, здесь с. 12.

ным или трехстопным ямбом. Возникающий таким образом плавный ритм, в свою очередь, противопоставлен более живому ритму других фрагментов, что создает «приятное» разнообразие.

Используя вольный ямб вместо привычного шестистопного, Богданович во имя поэтической «вольности» порывает с классицистической традицией строгой формы и пишет стихом, который в сочетании с шутовско-изысканным повествованием о любви является типичным для поэзии европейского, в частности немецкого рококо¹⁷. Полемическая направленность этого стиха заявлена в самом начале поэмы. Богданович обращается здесь не только к своей «музе» Душеньке, но и к самому Гомеру, причем признак «двойчатости» относится к цезуре шестистопного ямба, а мотив «пения» к поэзии вообще:

О ты, певец богов,
Гомер, отец стихов,
Двойчатых, равных, стройных
И к пению пристойных! (С. 46)

Как «отец» античного гекзаметра, русским эквивалентом которого является шестистопный ямб, Гомер для Богдановича олицетворяет классицистическую строгость форм и соблюдение поэтических правил. В противоположность этому Богданович прибегает к «вольному» ямбу, то есть использует стих, входивший в классицистический стиховой репертуар, который теперь, однако, используется в новом стилевом и жанровом контексте. «Вольный» ямб приобретает антиклассицистическую семантическую нагрузку и становится знаком отказа от классицистических правил. Поэт иронически просит прощения у Гомера за то, что «я формой строк себя не беспокою», что «мерных песней здесь порядочно не строю» (там же), то есть за то, что он не придерживает строчного единообразия и небрежно обходится с рифмой, не опасаясь осуждения критиков; далее поэт дистанцируется от профессиональных поэтов и обращается к сердечной подруге Хлое.

«Нежный вкус», салонный стиль, стилевой комизм

Новая «вольность», на которую претендует Богданович, выражается и в том, что его шуточная поэма не укладывается в жанровые схемы классицизма. Карамзин пишет: «[...] Ипполит Богданович *первый* на русском языке

¹⁷ См.: Sørensen B. A. Das deutsche Rokoko und die Verserzählung im 18. Jahrhundert // Euphorion. 1954. Bd. 48. S. 125–152; см. также: Rohrmann E. Grundlagen und Charakterzüge der französischen Rokoko-Lyrik. Breslau, 1930.

ке играл воображением в легких стихах: Ломоносов, Сумароков, Херасков могли быть для него образцами только в других родах»¹⁸.

Несколько ранее Карамзин отмечал, что «Душенька» — «легкая игра воображения, основанная на одних правилах нежного вкуса; а для них нет Аристотеля»¹⁹. Фразу о «правилах нежного вкуса» следует понимать иронически, так как «правила» подразумевали жесткие предписания классицизма, самым высоким авторитетом которого здесь представлен Аристотель. Противоположностью этой поэтике является «нежный вкус», способность эстетического суждения, примыкающая скорее к субъективному мнению, чем к доктринерской уверенности, претендующей на объективную истину. Одновременно с этим «нежный вкус» относится к той границе литературной благососпитанности, которая ставит пределы «вольности» поэта, стремящегося «нравиться» дамской публике.

В XVIII веке хороший вкус считался прерогативой женщин²⁰, тогда как литературная ученость была скорее уделом мужчин: в этом контексте апелляция Богдановича к Хлое как читательнице «Душеньки» приобретает социально-историческую конкретность. Привилегированным общественным контекстом, в котором культивировался хороший вкус, был салон — неформальный, но, тем не менее, реальный и действенный институт французского «хорошего общества». Местом существования салона был гостеприимный дом, причем тон здесь задавала хозяйка — салон представляет собой явление женской культуры²¹. В противоположность распространенному мнению, в России XVIII века не было салона²² — патриархальные традиции были все еще слишком сильны, — однако нельзя не заметить стремления перенести салонные ценности и нормы поведения в Россию. Молодой Тредиаковский со своей галантной «Ездой в остров любви» стоит у истоков адаптации культуры французского салона в России; в последней трети века эти стремления были подхвачены другими авторами, среди которых следует в первую очередь назвать Карамзина; об этом пойдет еще речь.

Отказу Богдановича от классицистической правильности соответствует язык поэмы, который современники хвалили за «непринужденную вольность»²³ и который в связи с принципом «plaire» может быть охарактеризован как салонный. Богданович пытается, не всегда с равным успехом, освободить свой синтаксис от характерных для традиционного письменного

¹⁸ Карамзин, Сочинения в двух томах, т. II, с. 150.

¹⁹ Там же, с. 135.

²⁰ См.: Успенский, К истории русского литературного языка, с. 57–60 («Ориентация на язык и вкус светской дамы»).

²¹ См., например: Picard R. Les salons littéraires et la société française. 1610–1789. New York, 1943.

²² См. ценную работу: Berelowitch W. La vie mondaine sous Catherine II. In: Catherine II et l'Europe, p. 99–106.

²³ Подробнее см.: Серман, Н. Ф. Богданович, с. 37.

го языка инверсий, приближаясь к разговорной речи, благодаря чему его стиль приобретает гладкость и естественность. Тем же целям служит отказ от лексических и морфологических архаизмов, если они специально не мотивированы, например, иронически. В тех случаях, когда употребляются церковнославянские слова и формы, они обычно слабо маркированы, выполняя функцию поэтизмов и образуя стилистическое соответствие тому мифологическому миру, в котором разворачивается действие «Душеньки». С другой стороны, Богданович часто употребляет разговорные обороты, которые в свою очередь контрастируют с условно-литературным характером этого мира; тут следует отметить и употребление фамильярно-русского имени «Душенька» вместо «Психея».

Бурлескный комизм, порождаемый столкновением классической мифологии и русского быта, широко используется Богдановичем и на уровне мотивов, в чем опять-таки проявляется «вольность» поэта, капризно играющего литературными конвенциями и смешивающего противоположные стиливые и тематические сферы. В первой книге, собираясь со своим роскошным кортежем вернуться на остров Китеру, Венера «Велела наскоро в дорожную колесницу / Шестнадцать почтовых зефиров заложить» (с. 52); в пути один из сопровождающих ее тритонов ведет себя как господский лихач:

Другой [тритон], на козлы сев проворно,
Со встречными бранится вздорно,
Раздаться в стороны велит,
Вожжами гордо шевелит,
От камней дале путь свой правит
И дерзостных [морских] чудовищ давит. (С. 54)

То же самое находим во второй книге, в описании веселого приема, устроенного Душеньке во дворце Амура. Она окружена радостно возбужденными купидонами, которые стараются превзойти друг друга в своем услужливом рвении:

Амуры, бегая усердие явить,
Хозяйски должности старались разделить:
Иной во кравчих был, другой носил посуду,
Иной уставливал, и всяк совался всюду;
[...]. (С. 70–71)

Тут фигурирует и «полрюмки нектара», которую некоторым из них «изволит поднести» сама Душенька, и «многие пред ней стояли рот разиня», ожидая своей очереди (с. 71).

Краткость и простота; апсихологизм

«Вольностью» отмечены и другие аспекты композиции «Душеньки». «В Разворачивание сюжета часто прерывается описаниями и отступлениями, что способствует иллюзии непринужденной беседы — это также является характерной чертой литературного рококо. Как явствует из приведенных цитат, поэт-повествователь часто вмешивается в свой рассказ с фамильярными обращениями к читателю. Что касается отступлений, Богданович и здесь следует Лафонтену, однако проявляя при этом больше чувства меры. Единственным исключением является торжественный поезд Венеры в первой книге, описание которого значительно длиннее, чем у Лафонтена. Это, может быть, связано с тем, что этот фрагмент представляет собой панегирическую аллюзию на знаменитое путешествие Екатерины II по Волге в 1767 году²⁴; вспомним аналогичную поездку Сумбеки в «Россияде» Хераскова. В целом же «Душенька» более чем в два раза короче «Любви Психеи и Купидона».

По сравнению со своим французским образцом поэма Богдановича построена гораздо проще. Роман Лафонтена представляет собой сложную рамочную конструкцию: четверо друзей встречаются в версальском парке, осматривают достопримечательности, которые описываются детально, ведут ученые разговоры, а один из них рассказывает историю Купидона и Психеи, причем его повествование несколько раз прерывается пространными дискуссиями на интеллектуальные темы. Один из этих споров касается вопроса о том, что является эстетически более ценным: смех или слезы? Такие беседы возникают и внутри рассказа. Так, Психея в разговоре с двумя пастушками произносит апологию любви, а в разговоре с Купидоном говорит о любви настоящей: причастная духовному миру подлинная любовь свободна от «тиранства» времени и судьбы; тленной является лишь любовь физическая, которая, впрочем, свойственна скорее животным, чем «прекрасной душе»²⁵.

Эти разговоры ведутся в духе популярной во французских салонах классической эпохи «метафизики любви». Богданович, ориентируясь на другую публику, опускает их, как и тонкие описания и размышления психологического порядка, которыми изобилует роман Лафонтена: у Богдановича обнаруживается тот же самый апсихологизм, который заметен и в русской трагедии и пасторальной поэзии; это типичный признак докарамзинской русской литературы.

В «Душеньке» нет и амбивалентной эротики Лафонтена, например мотив андрогинной красоты мужского героя: у Лафонтена полуобнаженные руки

²⁴ См.: *Thiengen*, *Der Triumph der Venus*, с. 489.

²⁵ *La Fontaine*, *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, p. 187.

спящего Купидона обладают особенной «прелестью» — они походят не на руки Геркулеса или Атласа и даже не на руки амазонки, но на руки «двадцатилетней Венеры»²⁶. Не говорит Богданович и о том «багряном свете», который по воле мстительной Венеры должен появиться на «алебастровом» теле Психеи, после того как фурии бьют ее розгами²⁷. Как пишет Карамзин, Богданович поступает «гораздо милостивее с своей героинею, нежели Лафонтен»: в «Душеньке» нет этого «варварского» эпизода²⁸ с его гривуазной эротикой.

Эротика с мужской точки зрения

Однако это не значит, что Богданович отказывается от любой эротики, скорее напротив. При этом он мог опираться на опыт пасторальной поэзии Сумарокова, в частности на его эклоги.

Как мы уже знаем, эротическая поэзия построена на соблазне запретности; важную роль играют многозначительное умолчание и нескромное подслушивание. Пример такой поэтики находим у Лафонтена там, где речь идет об андрогинной красоте Купидона. Повествование ведется здесь с точки зрения Психеи, которая впервые и вопреки запрету рассматривает своего спящего супруга при свете и удивляется его красоте. Мотив нескромного рассматривания неоднократно встречается и в поэме Богдановича, однако, в отличие от Лафонтена, у Богдановича преобладает мужской взгляд (за исключением сцены со спящим Амуром). В этом отношении ориентация Богдановича на женскую публику имеет свой предел.

Мужская точка зрения заметна там, где изгнанная Амуром и преследуемая завистливой Венерой Душенька в третий раз пытается совершить самоубийство (таких попыток пять, на две больше, чем у Лафонтена). К счастью, суицидальные порывы Душеньки остаются столь же безрезультатными, как и у лафонтеновской Психеи; кажется, однако, что этот макаберный и слишком часто повторяемый мотив невыгодно контрастирует с легким, шуточным тоном поэмы. То же самое можно сказать об отступлении о смертной казни, которого нет у Лафонтена. По поводу попытки Душеньки повеситься повествователь не без игривости отмечает, что «в старинны времена» повешение не считалось позорной казнью:

Такая смерть была почтенна и честна.
У турок и поднесь за смерть блаженну ставят,
Когда кого за грех не режут, а удавят. (С. 102)

²⁶ Там же, с. 94.

²⁷ Там же, с. 162.

²⁸ Карамзин, Сочинения в двух томах, т. II, с. 149.

Этот эпизод, однако, не является самодостаточным, он мотивирует эротический пассаж, которого также нет у Лафонтена. Попытка Душеньки повеситься на ветке оказывается неудачной, так как жалостливое дерево склоняется к земле, и она невредимой опускается на траву. При этом одна из «дерзких» веток цепляется за ее юбку, и «увидел дол и лес / Другое чудо из чудес!» (с. 103).

В качестве носителей мужской точки зрения, наслаждающихся зрелищем этих «чудес», в поэме фигурируют «дерзкие» зефиры, летающие вокруг Венеры и пытающиеся ее поцеловать; одному из них удается увидеть сквозь ее волосы «прелестну грудь»; другой пытается «сорвать покров других красот» (с. 55–56). Зефиры смотрят сквозь щели²⁹, чтобы увидеть купающуюся Душеньку. В этом эпизоде рассказчик действует как посредник между изображаемым миром и читателем, завистливо обращаясь к «пресчастливым» зефирам; поэтика «скромного» умолчания осуществляется здесь не только через топос невыразимости³⁰, но и благодаря «красноречивому» многоточию:

Зефиры! коих я пресчастливыми чту,
 Вы, кои видели царевны красоту;
 Зефиры! вы меня как должно научите
 Сказать читателям, иль сами вы скажите
 И части и черты,
 И все приятности царевнины подробно,
 Которых мне пером представить неудобно;
 Вы видели тогда не сон и не мечты...
 Но здесь молчите вы... молчанье разумею,
 К изображению божественных даров
 Потребен вам и мне особый дар богов;
 А здесь красот ее описывать не смею. (С. 69–70)

Мотивы русской народной сказки

Богданович прибегает к мотиву самоубийства не только ради эротической пикантности. Этот мотив позволяет ему включить в поэму сказочный элемент. Такие мотивы можно найти и у Лафонтена, следующего в свою очередь за Апулеем. Таков, например, общеевропейский сказочный мотив двух злых сестер, завидующих красоте младшей. Однако Богданович стремится включить не просто сказочный материал, а материал русской народной сказки, в силу

²⁹ Спорную интерпретацию этого места в духе Барковианы см. в: Шруба М. [Schrubba M.] О функциях экспрессивной лексики в русской поэзии XVIII — начала XIX века. В: *Miscellanea Slavica*. Сборник статей к 70-летию Бориса Андреевича Успенского. М., 2008. С. 168–185, здесь с. 170.

³⁰ См.: *Curtius*, *Europäische Literatur*, S. 168–171.

чего возникает стилевой контраст с господствующими в поэме мотивами античной мифологии, в чем вновь проявляется шуточная «вольность» поэта. Позднее вслед за Богдановичем Пушкин уже в романтическую эпоху обратится к мотивам народной сказки в «Руслане и Людмиле».

Пытаясь покончить с собой в четвертый раз, Душенька хочет утопиться, но ее спасает щука, чей образ восходит к русской волшебной сказке; Душеньку охраняет целый «конвой» щук, собравшихся, «как должно, в строй». Стилевые оксюмороны этого типа встречаются и далее: болтливый рассказчик предполагает, что симпатичные щуки, быть может, в действительности являются наядами (водяными нимфами), «эскадром» явившимися «к Душеньке с поклоном» (с. 104). Из русской народной сказки позаимствован и злой колдун Кощей (с. 90, 118–119). В третьей книге Венера велит Душеньке выполнить три трудные, а на самом деле неразрешимые задачи. Карамзин пишет об этом в своей статье, курсивом подчеркивая элементы сказочного языка: «Русская Душенька *служит* только трудные, опасные *службы* богине, совершенно в тоне русских старинных сказок, и прекрасно: идет за живую и мертвую водой, к змею Гарыничу»³¹.

Ориентация на придворную публику

Своим обращением к фольклору Богданович, возможно, обязан сборнику русских народных сказок, первые четыре тома которого были опубликованы в 1780 году В. А. Левшиным (1746–1826). Интерес к русскому фольклору³², объясняющий популярность этого сборника, в 1770-е годы способствовал успеху комической оперы Аблесимова. Однако в придворной среде этот интерес замечен уже в 1760-е годы. Законодателем моды при этом явилась Екатерина II³³, стремившаяся продемонстрировать приверженность русским традициям. Известный портрет анонимного художника изображает императрицу в народном русском costume³⁴; по ее примеру придворные дамы начали носить такие же платья *à la russe*³⁵. Екатерина интересовалась народными пословицами, а в 1780-е годы заказала Богдановичу сборник таких пословиц, опубликованный в 1785 году в трех частях. Ранее, в 1781 году, в печати появилась написанная самой императрицей для пятилетнего внука Александра, стилизованная в народном духе «Сказка о царевиче Хлоре», которая позднее использовалась Державиным в «Фелице».

³¹ Карамзин, Сочинения в двух томах, т. II, с. 149.

³² См.: Rogger, National Consciousness, p. 126–185 («The Discovery of the Folk»).

³³ См.: Гуковский, Русская литература XVIII века, с. 224.

³⁴ См. каталог выставки: Volti de l'Impero Russo. Da Ivan il Terribile a Nicola I. Ed.: F. Ciofi degli Atti. Milano, 1991. P. 175.

³⁵ См.: Пыляев, Старый Петербург, с. 190.

Включением мотивов русской сказки в свою поэму Богданович с непогрешимым инстинктом шел навстречу вкусам придворного общества и самой Екатерины. Как видим, категория «*plaire*», которой он руководствуется в «Душеньке», соотносится с пристрастиями определенного — придворного — социума и самой императрицы. Вместе с тем это проливает свет на ориентацию Богдановича на дамский вкус, поскольку Екатерина задавала тон при дворе и в этом отношении. Те «малые эрмитажи», которые она устраивала для близких людей, отражали стремление Екатерины создать русский аналог французского салона³⁶. Благовоспитанность, неофициальность (без чинов!) и веселая общительность, господствовавшие на этих вечерах, оказались идеальными условиями для рецепции поэмы Богдановича. Напомним известный факт³⁷: согласно этикету, тот, кто нарушал поведенческие предписания, которые были письменно сформулированы специально для этих вечеров самой императрицей, должен был выпить стакан холодной воды и прочесть страницу «Тилемахиды», которая считалась скучнейшим произведением ученого педанта; в случае особо тяжелой провинности от «преступника» требовалось выучить наизусть шесть страниц из той же «Тилемахиды». В такой атмосфере апелляция Богдановича к «легкой музе» должна была найти восторженное сочувствие.

В «Душеньке» можно найти указания на то, что Богданович угождал придворной публике вполне сознательно. «Душенька» содержит целый ряд льстивых намеков на Екатерину и ее царствование³⁸; подобными намеками добивался благосклонности Людовика XIV в своем романе и Лафонтен. Один из таких намеков в поэме Богдановича отсылает к «Торжествующей Минерве», уже нам известному знаменитому маскараду, организованному Екатериной в начале 1763 года в Москве (с. 48). Еще один панегирический намек содержится в том фрагменте, где речь идет о гуманном правлении отца Душеньки, мифического царя древней Греции: читателю напоминают о человеколюбивом стремлении императрицы смягчить уголовное законодательство (с. 47–48). Во второй книге рассказывается о том, как Душенька во дворце Амура в отсутствие супруга проводит время, предаваясь утонченным развлечениям, прежде всего театральным, что можно счесть намеком на театральные увлечения императрицы; в этой связи упоминаются современные драматурги, а среди них, помимо корреспондента Екатерины Вольтера, Сумароков (с. 83). Душенька не меньше Екатерины ценит образование, выказывая особенный интерес к литературным переводам (с. 84), что намекает на основанное императрицей «Собрание, старающееся о переводе иностранных книг». Подобно Екатерине Душенька не намерена нарушать «листомарателей свобод» (там же).

³⁶ См.: *Berelovitch, La vie mondaine*, p. 104 sq.

³⁷ *Пыляев, Старый Петербург*, с. 205–206.

³⁸ Ср. комментарий И. З. Сермана в: *Богданович, Стихотворения и поэмы*, с. 229 и сл.

В свете таких аллюзий становится понятным актуальное звучание тех мест, которые содержат ироничные высказывания по поводу древнего оракула с его темными пророчествами и насмешки над «усатым полком» жрецов (с. 58–59, 63). Можно представить, с каким удовольствием просвещенная императрица, враг всякого «суеверия», читала эти фрагменты, которых мы не найдем у приверженца античности Лафонтена, принявшего в «споре древних и новых» сторону «древних». Следует также отметить, что вторая книга, которая содержит обстоятельное описание жизни Душеньки во дворце Амура, всецело пронизана духом придворной жизни. Сам дворец с его великолепным собранием живописи и других произведений искусства не менее роскошен, чем летняя резиденция Екатерины; парк, в котором гуляет Душенька, мог напоминать читателям ландшафты Царского Села.

ГЛАВА 18

ДЕРЖАВИН

ДЕРЖАВИН И ЛОМОНОСОВ

Наряду с Ломоносовым Державин считается самым крупным из русских поэтов XVIII века. Подобно Ломоносову он был придворным поэтом; в своих панегирических произведениях он также подчинялся требованиям политической уместности. Однако при этом Державина волновал нравственный императив — ему дорога была «искренность панегириста». Как мы уже видели, Радищев позднее сформулировал этот принцип в своей критике ломоносовских од. Впрочем, Державин отнюдь не был только придворным поэтом: в его творчестве мы сталкиваемся с большим разнообразием — его поэтический мир значительно более просторен, чем поэтический мир Ломоносова. Помимо государства и религии Державин в своей поэзии говорит и о том, как нужно жить частному человеку, как следует ему относиться к превратностям судьбы, к непостоянству счастья и к смерти. Кроме того, речь идет о дружбе и любви, о прелести деревенской жизни, о красоте чувственного мира и — не в последнюю очередь — о самом себе, о своем месте в современном обществе и о своей поэтической славе. При всем этом Державин способен привлекать читателя не только высотой поэтического вдохновения, но и самоироничным юмором, легкостью настроения и чувственной прелестью своего поэтического мира.

БИОГРАФИЯ

Гаврила Романович Державин (1743–1816) происходил из старинной, но обедневшей казанской дворянской семьи¹. Грамоте его учила мать, затем местный дьячок. Ссылный немец преподавал ему немецкий язык; фран-

¹ См.: Грот Я. Жизнь Державина [1883]. М., 1997; Ходасевич В. Державин [1931]. Вступ. статья и комм. А. Л. Зорина. М., 1988. См. также: Западов В. А. Державин Гаврила Романович. В: Словарь русских писателей XVIII века, т. I, с. 249–259. Не издано полное собрание сочинений Державина; многие произведения все еще лежат в архивах. Самое лучшее, прекрасно прокомментированное собрание сочинений: *Державин Г. Р. Сочинения*. Т. I–VII. С объясн. примеч. Я. Грота. СПб., 1868–1878 (второе изд.); см. также: *Дер-*

цузского Державин, в отличие от большинства его образованных современников, не знал. С 1759 года он посещал дворянский класс новооткрытой казанской гимназии. Оказалось, однако, что по ошибке канцеляристов Державин был записан солдатом в один из петербургских гвардейских полков. В результате ему пришлось покинуть гимназию, не кончив курса, и поступить простым солдатом в Преображенский полк, где он долгие годы тянул лямку. Так как Державин не имел высоких связей, его обходили производством в офицеры, пока ему не удалось отличиться в кампании против Пугачева. В 1777 году в чине капитана Державин перешел на гражданскую службу, начав карьеру, которая привела его, несмотря на крупные служебные неприятности, к высоким государственным постам при Екатерине II, Павле I и Александре I. Державин завершил эту блестящую карьеру в 1803 году министром юстиции и членом Государственного совета в чине действительного тайного советника (2-й класс табели о рангах).

Подобно большинству русских авторов XVIII века, Державин был одновременно чиновником и поэтом. Однако поэзия и поэтическая слава занимали в его духовном мире гораздо больше места, чем, например, у Фонвизина, не говоря уже о Богдановиче. Его поэтическое творчество обширно, а его чувство собственного достоинства опиралось в немалой степени на поэтические достижения. Однако при этом служба была для него отнюдь не только источником дохода и престижа. В своих автобиографических «Записках» Державин пишет главным образом о служебных делах². К службе он относился ревностно и честно; для поэтического творчества у него оставался только досуг. В своей оде на Новый год (1780–1781) он пишет: «От должностей в часы свободны / Пою моих я радость дней» (с. 94)³.

Во время военной службы Державин усвоил основные литературные сведения, внимательно читая «Новый и краткий способ...» Третьяковского. Образцы, которым он следовал в ранние годы, могли носить случайный характер — среди них находим не только Ломоносова и Сумарокова, но и прусского короля Фридриха II, французские оды которого Державин читал по-немецки

жавин [Г. Р.] Стихотворения. Редакция и примечания Г. А. Гуковского. Вступительная статья И. А. Виноградова. Л., 1933. Более доступное издание: *Державин Г. Р.* Стихотворения. Под ред. Д. Д. Благого. Л., 1957; в дальнейшем приведенные в скобках указания страниц относятся к этому изданию.

² «Записки из известных всем происшествий и подлинных дел, заключающих в себе жизнь Гаврилы Романовича Державина» в: *Державин*, Сочинения, т. VI, с. 401–790. См.: *Фоменко И. Ю.* Автобиографическая проза Г. Р. Державина и проблема профессионализации русского писателя. В: XVIII век. Сб. 14. Л., 1983. С. 143–164; *Schmid U.* Ichentwürfe. Russische Autobiographien zwischen Avvakum und Gercen. Zürich, 2003. S. 155–185. Мало интересуясь вопросами исторических менталитетов, Шмид прибегает в своей характеристике Державина-мемуариста к таким категориям популярной психологии, как «мания величия» (с. 155, 167, 173) и «нарциссистическая фантазия» (с. 166).

³ О самопонимании Державина см.: *Западов В. А.* Проблема литературного сервизма и дилетантизма и поэтическая позиция Г. Р. Державина. В: XVIII век. Сб. 16. Л. 1989. С. 56–75.

и пытался переводить. Кроме того, в ранние годы он перевел первые две песни христианского эпоса Клопштока «Мессиада»; немецкая поэзия и впоследствии играла значительную роль в его творчестве⁴.

В 1779 году Державин познакомился с петербургским кружком поэтов, куда входили Н. А. Львов, В. В. Капнист и И. И. Хемницер (1745–1784), а позднее и М. Н. Муравьев. Разговоры с этими высокообразованными литераторами были для него, самоучки, чрезвычайно полезными. Новые друзья обращали его внимание на актуальные явления европейской литературы и давали практические советы; на полях державинских рукописей сохранились их пометы. В 1780-е гг. гостеприимный дом Державина стал одним из культурных центров Петербурга (в Москве сходную роль играл дом Хераскова). Здесь встречались Богданович, уже тяжело больной Фонвизин, а также писатели младшего поколения, в том числе Карамзин и Дмитриев. Подобно Хераскову и в отличие от Сумарокова, Державин не боролся против новых литературных течений, что способствовало его хорошим отношениям с младшими коллегами. Около 1804 года вокруг него возник новый кружок, который позднее стал консервативной «Беседой любителей русского слова».

Первым крупным поэтическим успехом Державин был обязан своей оде «Фелица» (1782), адресованной Екатерине II. Императрица была тронута до слез, пожаловала ему золотую, осыпанную бриллиантами табакерку с 500 червонцами и удостоила аудиенции. В последующие годы Державин продолжал писать панегирические стихотворения в ее честь. Так возник цикл стихотворений, посвященных «Фелице», что не осталось без последствий для продвижения Державина по служебной лестнице.

Однако если императрица была в восхищении от «Фелицы», некоторые придворные придерживались другого мнения: завидуя высочайшей милости, которой Державин пользовался благодаря своей панегирической поэзии, они ставили под сомнение честность его побуждений, упрекая его в лести⁵. Таким упрекам нередко подвергались поэты, которые в своих стихотворениях восхваляли вельмож⁶. Однако в данном случае речь идет о поэтическом панегирике в адрес императрицы. Державин стал одним из первых, если не первым поэтическим панегиристом царей, против которого была направлена такая критика; о

⁴ Об отношении Державина к немецкой литературе см. полезную работу: *Rosendahl G. Deutscher Einfluß auf Gavriil Romanovič Deržavin. Unveröffentlichte Diss. phil. Bonn, 1953*; см. также: *Доценко И. И., Григорова Н. В. Г. Р. Державин и русско-немецкий литературный диалог XVIII в. В: Творчество Г. Р. Державина. Специфика. Традиции. Под ред. Л. В. Поляковой. Тамбов, 1993. С. 238–244.*

⁵ См., например, «Видение Мурзы» (1783–1790), одно из стихотворений, посвященных «Фелице», в котором Державин-панегирист защищает себя от подобных упреков; см. также его автокомментарий в: *Державин Г. Р. Примечания. Публикацию и комментарий подгот. Е. Н. Кононко // Вопросы русской литературы. 1973. Вып. 2 (22). С. 107–116, здесь с. 115.*

⁶ См.: *Западов, Проблема литературного сервилизма и дилетантизма и поэтическая позиция Г. Р. Державина, с. 62 и сл.*

подобных упреках в адрес поэтов-панегиристов предшествующего поколения — Ломоносова, Сумарокова, Хераскова — мне ничего не известно.

Очевидно, вопрос об искренности панегириста еще не казался релевантным в случае этих поэтов, что, возможно, связано с изменением общего представления о литературе: литературное произведение в середине XVIII века еще воспринималось в качестве осуществления какой-то эстетической, прежде всего жанровой нормы, а не как более или менее аутентичное выражение авторской личности, как в последние десятилетия века (ср. ниже отдел о литературной теории Карамзина). Державин защищался от своих врагов в том числе в стихотворении «Видение Мурзы», где он уверяет, «Что я не из числа льстецов; / Что сердца моего товаров / За деньги я не продаю» (с. 113). Державин настаивал не только на чистоте своих побуждений, но и на том, что те добродетели и заслуги, за которые он хвалил императрицу, не были выдуманы, обладая вполне реальным характером⁷ (что не было лишено правдоподобия, если сравнить Екатерину II с ее ленивой и падкой на удовольствия предшественницей Елизаветой Петровной). Вообще пафос фактической истины играет большую роль в поэтическом мышлении Державина; вспомним написанное в 1798 году сатирическое стихотворение «К самому себе», где он говорит о себе, что «горяч и в правде чорт»⁸.

Однако вопрос о панегирической искренности Державина осложняется тем, что в некоторых случаях он вполне осознанно использовал свой талант для чиновничьей карьеры, как, например, в 1788 году. В своих «Записках» Державин признается, что он, будучи отрешенным от своего поста тамбовского губернатора и оставшись без должности, справился с этой неприятной ситуацией, написав оду «Изображение Фелицы»⁹. А в 1796 году, попав в немилость к Павлу I, он создал оду на восшествие императора на престол («На Новый 1797 год»), благодаря чему царь сменил гнев на милость. С другой стороны, известен целый ряд случаев, в которых Державин пренебрегал придворным благоразумием, восхваляя в своих стихотворениях вельмож, попавших в немилость, например, фельдмаршала П. А. Румянцева(-Задунайского) в оде «Вельможа» (1794). Вообще, Державину не хватало необходимой для придворного поэта гибкости. Будучи в начале 1790-х гг. статс-секретарем и тесно общаясь с императрицей, он заметил слабые стороны ее характера. В этой ситуации он уже «не собрался с духом и не мог таких ей тонких писать похвал, каковы в оде Фелице и тому подобных сочинениях»¹⁰. Вспыльчивый Державин без колебаний

⁷ См. пространный прозаичный эскиз стихотворения «Видение Мурзы», который был найден Гротом среди бумаг Державина. Центральной темой этого текста является панегирическая «лесть»; текст опубликован в: *Державин, Сочинения*, т. III, с. 487–491.

⁸ Там же, т. II, с. 108–109, здесь с. 109.

⁹ См. «Записки» в: *Державин, Сочинения*, т. VI, с. 586.

¹⁰ Там же, с. 626; ср. также с. 606, 663.

высказывал свое мнение в присутствии императрицы; Павел I отчитал его за неприличный ответ и понизил в должности.

За пределами двора у «Фелицы» был большой и почти единогласный отклик. Державин впоследствии упрочил свой ранний успех и с 1790-х гг. считался первым русским поэтом (Карамзин, который достиг пика своей литературной славы также в это десятилетие, в первую очередь являлся прозаиком). Преемником Державина в роли «первого» русского поэта стал Пушкин. Встреча пожилого поэта с пятнадцатилетним Пушкиным на торжествах в Царско-сельском лицее приобрела в истории русской литературы мифические черты «*translatio genii*»¹¹.

ВНЕ ПРАВИЛ И КОНВЕНЦИЙ: ОДА «ФЕЛИЦА»

Державин написал несколько драм; среди прозаических писаний в первую очередь следует упомянуть автобиографические «Записки». Однако по-настоящему значительным в литературном отношении является только его поэтическое творчество¹². С Державиным в России появился новый тип поэта, который походя освободился от литературной традиции, чтобы независимо от правил и конвенций следовать своему вдохновению. Polemicность Богдановича по отношению к классицизму была чужда Державину. Его сила заключалась в поэтической наивности — в элементарной беспечности, с которой он шел «совсем особым путем»¹³.

Особенно удачным примером этой установки является «Фелица». Стихотворение носит жанровое обозначение «ода» и содержит 27 строф, выстроенных по одической схеме (десять рифмованных строк, четырехстопный ямб); в финале стихотворения находим обычный для торжественной оды молитвенный пассаж, посвященный благополучию адресата. Однако в отличие от

¹¹ См.: *Schruba M.* *Translatio genii.* A. S. Puškins und N. I. Grečs Erinnerungen an G. R. Deržavin. In: *Porta Slavica. Beiträge zur slavischen Sprach- und Literaturwissenschaft.* Hrsg.: V. Althaus et al. Wiesbaden, 1999. S. 289–298.

¹² См. классическую работу: *Гуковский Г. А.* Предисловие к: *Державин Г. Р.* Стихотворения. М., 1947. С. V–LVI. См. также: *Гуковский Г. А.* Первые годы поэзии Державина. В: *Гуковский, Ранние работы*, с. 184–199; *Пумпянский, К истории русского классицизма*, с. 81 и сл.; *Эйхенбаум Б. М.* Державин. В: *Эйхенбаум Б.* Сквозь литературу. Сборник статей. 's Gravenhage, 1962 (репринт изд. Л., 1924). С. 5–36; *Благой Д.* Державин. М., 1944; *Западов А.* Мастерство Державина. М., 1958; *Серман И. З.* Гаврила Романович Державин. Л., 1967; *Hart P. R. G. R.* *Derzhavin: A Poet's Progress.* Columbus/Ohio, 1978. Следующую работу я нашел менее полезной: *Crone A. L.* *The Daring of Derzhavin: The Moral and Aesthetic Independence of the Poet in Russia.* Bloomington/Indiana, 2001.

¹³ Эта знаменитая фраза восходит к записке 1805 года, в которой пожилой Державин оглядывается на свой творческий путь. Текст этой записки приведен Гротом в примечании к «Запискам» Державина; см.: *Державин, Сочинения*, т. VI, с. 431–432. См. экскурс о «совсем особом пути» Державина в конце данной главы.

традиционной оды, «Фелица» написана не по определенному поводу вроде именин императрицы или годовщины ее восшествия на престол. Это позволяет Державину добиться независимости от церемониального формализма придворной поэзии, что определяет тон и структуру стихотворения в целом.

Екатерина фигурирует в этой оде не с регалиями русской императрицы, а в экзотическом костюме киргизской царевны Фелицы, что соответствует пристрастию рококо к восточному колориту (вспомним, например, что в царскосельском парке кроме «китайского театра» была построена еще и «китайская деревня»). В свою очередь, говорящее имя Фелица (лат. *felicitas* = блаженство) отсылает к одноименному персонажу «Сказки о царевиче Хлоре», написанной императрицей за год до этого для пятилетнего внука, будущего Александра I.

Экзотическим персонажем становится и сам Державин; объемистое заглавие стихотворения гласит: «Ода к премудрой киргизкайсацкой царевне Фелице, писанная татарским мурзою, издавна поселившимся в Москве, а живущим по делам своим в Санктпетербурге. Переведена с арабского языка 1782» (с. 374). Екатерина участвовала в этом маскараде; пакет с золотой табакеркой, который она послала Державину в знак благодарности, был надписан «Из Оренбурга от киргизской царевны к мурзе»¹⁴.

Одический пафос не соответствовал такой игре. Несмотря на некоторые славянизмы и на одну цитату из Библии, преобладающим в «Фелице» является простой язык и спокойный, местами даже шуточный тон. Стихотворение в целом построено на контрасте, варьирующем традиционное отношение одического субъекта к адресату. Смело нарушая классицистическое правило стилового единства, Державин сталкивает противоположные начала — панегирическое и сатирическое. С одной стороны, перед нами идеальный образ монархини, с другой — ироническая картина, в которой фигурируют как сам державинский «мурза», так и екатерининские вельможи. В результате возникает что-то вроде группового портрета, в котором благодаря многочисленным намекам нетрудно опознать насмешливое изображение правящей элиты Российской империи.

В рамках этой контрастной композиции добродетели высочайшего адресата выступают на первый план, причем утверждается популярное представление о добром правителе, окруженном эгоистическими придворными. У Державина императрица ведет простую, наполненную трудами жизнь, в то время как ее вельможи живут в праздности и роскоши. Сам мурза потакает своим капризам. Каждый день является для него праздником, он спит до полудня, курит, пьет кофе и предается своим фантазиям. То он воображает, что он султан, который устрашает своим взглядом вселенную, то спешит к

¹⁴ См. «Объяснения», которыми Державин в поздние годы снабдил свои стихотворения, в том числе «Фелицу» (*Державин, Сочинения*, т. III, с. 474–610, здесь с. 484).

портному, чтобы заказать новый кафтан. Возникает шутливо-сатирическая картина дворянской жизни:

Иль, сидя дома, я прокажу,
Играя в дураки с женой;
То с ней на голубятню лажу,
То в жмурки резвимся порой;
То в свайку с нею веселюся,
То ею в голове ищущя;
То в книгах рыться я люблю,
Мой ум и сердце просвещаю,
Полкана и Бову читаю;
За [Б]иблией, зевая, сплю. (С. 100)

В «Объяснениях» Державин так комментирует строку «За [Б]иблией, зевая, сплю»: весь этот фрагмент «относится до [генерал-прокурора] кн. [А. А.] Вяземского, любившего читать романы (которые часто автор [=Державин], служа у него в команде, пред ним читывал, и случалось, что тот и другой дремали и не понимали ничего»¹⁵. Среди вельмож, на которых Державин намекает в своей оде, мы узнаем кроме Вяземского Потемкина, всемогущего фаворита императрицы, и А. Г. Орлова, победителя в Чесменской битве. Панегирическое начало сочетается у Державина с шутками и придворными сплетнями — стихотворение представляет собой одновременно похвалу императрице и *chronique scandaleuse* придворной знати. Понятно, почему Державин испытывал колебания по поводу публикации «Фелицы»; неслучайно князь Вяземский так никогда и не простил ему насмешек над своим литературным вкусом.

Екатерина в этом деле заняла сторону своего «мурзы», что, однако, не упростило ситуацию для него: подчеркнув сатирические пассажи, она разослала текст «Фелицы» задетым в оде вельможам; и в этом отношении понятно, что не все придворные разделяли восторг императрицы по поводу «Фелицы». Однако Державин и впоследствии не выказывал робости перед высокопоставленными персонами, как явствует из его оды «Вельможа» (1794). В пятой строфе поэт говорит о некомпетентности государственных деятелей, вместе с которыми он с конца 1793 года служил в Правительствующем Сенате; в этой строфе животная метафорика сатирической инвективы вступает в неожиданный союз с пафосом высокого стиля:

Осел останется ослом,
Хотя осыпь его звездами;

¹⁵ Там же, с. 481.

Где должно действовать умом,
Он только хлопает ушами.
О! тщетно счастья рука,
Против естественного чина,
Безумца рядит в господина,
Или в шумиху дурака. (С. 212)

В оде «Вельможа» мягкая сатира «Фелицы» превращается в жесткую, сопровождаемую намеками на тот политический класс, к которому принадлежал сам Державин. Ополчаясь против глупости и корыстолюбия государственных мужей, он, подобно Стародуму, отстаивает петровские ценности и бесстрашно говорит могущественным вельможам то, что он считает «правдой».

«Фелица» вызвала восторженную реакцию не только у императрицы, но и у общей публики, уставшей от торжественных од, сотнями писавшихся вслед за Ломоносовым. В стихотворной эпистоле Княжнина 1783 года читаем: «Я ведаю, что дерзки оды / Которы вышли уж из моды, / Весьма способны докучать»¹⁶. Стиль торжественной оды, пиндарический восторг, «дерзкий» гиперболизм уже давно успели превратиться в клише. В такой ситуации читатели должны были воспринимать «Фелицу» как обновление поэтического языка. Другой поэт пишет в стихотворной эпистоле того же 1783 года, что «Наш слух почти оглох от громких лирных тонов»; обращаясь к автору «Фелицы», он восклицает: «Путь непротоптаный и новый ты обрел»¹⁷; ср. слова Державина о его «совсем особом пути»

Однако все это не мешало Державину обращаться и к традиционной форме панегирической поэзии; ср., например, его знаменитую оду 1790–1791 гг. на взятие турецкой крепости Измаил. В эпитафии к стихотворению Державин цитирует оду Ломоносова 1762 года в честь Екатерины — через головы эпитогонов он воздает должное русскому классику одического жанра. Державин не был литературным радикалом, для него не существовало конфликта старого с новым. Ему чужд эстетический догматизм Сумарокова; приверженцем или вождем литературной партии он никогда не был.

Державин сам определял, когда следовать правилам или образцам, а когда идти собственным путем. В «Фелице» литературное произведение уже не является осуществлением какой-то литературной нормы, а стано-

¹⁶ «К княгине Дашковой. Письмо на случай открытия Академии российской», в: *Княжнин Я. Б. Избранные произведения*. Вступ. статья, подгот. текста и примеч. Л. И. Кулаковой. Л., 1961. С. 649–653, здесь с. 651. Княжнин торопится добавить в подстрочном примечании, что он не имеет в виду «бессмертные оды великого Ломоносова и некоторое число других» (там же).

¹⁷ *Костров Е. И.* Письмо к творцу оды, сочиненной в похвалу Фелицы, царевне Киргизкайсацкой. В: *Поэты XVIII века*, т. II, с. 151–154, здесь с. 153, 151.

вится эстетически опосредованным выражением «личности самого поэта, его неповторимой, конкретной индивидуальности»¹⁸. Художественная самостоятельность Державина проявляется и в языке. Как мы уже видели на примере оды «Вельможа», высокое и низкое сочетаются у него с неслыханной в эту эпоху свободой; он использует выражения, восходящие к бытовому языку, которые с точки зрения нашего времени иногда представляются даже ошибочными¹⁹.

АВТОБИОГРАФИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ

В последние десятилетия XVIII века мерила эстетической оценки уже не нужно было искать в учебниках поэтики — теперь они следовали из отдельного произведения, рассматриваемого как эстетически автономный объект. Другая особенность державинской поэзии заключается в том, что эмпирический автор и детали его биографии стали одним из главных предметов этой поэзии. Например, в стихотворении «На умеренность» (1792) Державин между прочим говорит о своих конфликтах с императрицей, возникших, когда он в начале 1790-х гг. служил в качестве статс-секретаря в ее непосредственном окружении. В других стихотворениях Державин пишет о своей частной жизни, как, например, в «Прогулке в Сарском селе» (1791), где речь идет не только о царскосельском парке, но также о конкретных обстоятельствах автора, т. е. о лодочной прогулке, которую он предпринял вместе с женой в прекрасный майский день. Как и в других произведениях Державина, его жена здесь носит литературное имя Пленира. Когда через несколько лет она умерла, Державин посвятил этой утрате стихотворение «Ласточка» (1794). В следующем году он снова женился, и в «Приглашении к обеду» (1795) появляется «хозяйка статная, младая», которая «готова руку протянуть» гостям (с. 223) — вторая жена Державина.

В таких стихотворениях лирический субъект должен восприниматься не как абстрактная и заданная жанровой нормой инстанция, как в одах Ломоносова, а как собственное «я» эмпирического автора: Державин хочет, чтобы читатели поверили, что говорит в данном стихотворении именно он. С этим и связано то, какую важную роль играет категория «правды» и «искренности» в творчестве Державина, в том числе и панегирическом: выступая в своих стихотворениях от собственного, конкретно-индивидуального

¹⁸ Гуковский, Введение, с. XXXIII.

¹⁹ См.: Грот Я. Язык Державина. В: Гавриил Романович Державин. Его жизнь и сочинения. Под ред. В. И. Покровского. М., 1911. С. 93–111; Виноградов, Очерки по истории русского литературного языка, с. 139–143 («Внедрение просторечия в средний и высокий слог. Язык Державина»); Успенский Б. А. Язык Державина. В: Успенский, Избранные труды, т. III, с. 409–433.

лица, Державин принимает на себя личную ответственность за то, что он говорит²⁰.

В поэтическом автобиографизме Державина и заключается одно из его главных расхождений с поэтикой классицизма. С точки зрения классицизма, поэзия примыкала к иному, высшему миру, чем эмпирическая — «случайная» — действительность и биографическая личность автора. Только универсальное имело право на поэтическую значимость; индивидуальное и личное могли стать предметом поэзии лишь в качестве исключения, как, например, в элегии Сумарокова «Все меры превзошла теперь моя досада...» (1770), написанной в связи со столкновением поэта с московским главнокомандующим П. С. Салтыковым. Тем более примечательными являются не только те естественность и легкость, с которыми Державин ставит себя в центр своего поэтического мира, но и успех его поэзии у читателей. Мы можем говорить о фундаментальной смене ценностей, обладающей не только литературным значением: перед нами начинающаяся эмансипация индивида и его частной сферы в эпоху Просвещения. В литературе этот процесс направлен против надличной, претендующей на универсальность концепции человека, свойственной классицизму. В политической сфере тот же самый процесс привел к сомнениям относительно всеохватывающих претензий абсолютистского государства, причем в русских условиях на память приходит прежде всего указ о дворянской вольности 1762 года, освободивший дворянское сословие от обязательной государственной службы: русский дворянин мог теперь ощущаться уже не исключительно как подданный абсолютной власти, но и как человек с правом на частную — внеслужебную — жизнь²¹.

«Жизнь званская» — дворянская идиллия

Поэтический автобиографизм заметен уже в Читалагайских одах молодого Державина (опубл. 1776)²². Общим знаменателем этого пестрого собрания текстов являются жизненные обстоятельства самого поэта, находившегося в это время в Поволжье; озаглавлен цикл: «Оды, переведенные и сочиненные при горе Читалагае, 1774 года». Автобиографичностью отличается и стихотворная эпистола «Евгению. Жизнь званская» (1807), которую Державин написал в последние годы своей жизни. Это стихотворение при-

²⁰ Ср.: Гуковский, Введение, с. LII.

²¹ См.: Марасинова, Психология элиты российского дворянства последней трети XVIII века.

²² См.: Вроон Р. [Vroon R.] Читалагайские оды (К истории лирического цикла в русской литературе XVIII века). В: Gavriil Derzhavin (1763–1816). Ed.: E. Etkind, S. El-nitsky. Northfield/Vermont, 1995. P. 185–201, здесь p. 186–187.

мыкает к европейской традиции поэтической похвалы деревенской жизни²³; как видно уже из начальных слов «Блажен, кто...», оно представляет собой вариацию II эпода Горация с его ставшим крылатым зачином: «*Beatus ille, qui procul negotiis...*» (Блажен лишь тот, кто, суеты не ведая...); более раннее стихотворение Державина «Похвала сельской жизни» (1798) является вольным переводом этого классического текста²⁴.

В 1803 году из-за служебных неприятностей Державин был уволен с поста министра юстиции. Благодаря этому он получил возможность, хотя и не вполне добровольно, осуществить то, о чем только мечтает лирический субъект Горация: Державин стал частным человеком, проводя летние месяцы «далеко от дел» в своей усадьбе Званка на русском севере (адресат эпистолы о «Жизни званской», друг Державина и любитель литературы епископ Евгений Болховитинов, жил тогда недалеко от Званки в Хутынском монастыре). Вместе со второй женой, в кругу родственников, друзей и крепостной прислуги, Державин вел в Званке жизнь зажиточного помещика на лоне природы. Свою служебную деятельность он упоминает лишь мимоходом, но нелюбовь к придворной жизни проявляется уже в первой строфе (подобно алкеевой строфе, избранная Державиным сапфическая строфа характерна для европейской традиции гораціанской оды):

Блажен, кто менее зависит от людей,
Свободен от долгов и от хлопот приказных,
Не ищет при дворе ни злата, ни честей
И чужд сует разнообразных! (С. 326)

Эпистолярное обращение к адресату создает иллюзию дружеского разговора. Подобно многим другим стихотворениям о деревенской жизни, «Жизнь званская» построена как описание одного дня поэта. Разворачивается богато детализированная и разнообразная картина патриархальной идиллии, которая очень далека от деревенских ужасов, разоблачаемых в моралистических журналах Новикова и в «Недоросле» Фонвизина.

Державин был не первым русским поэтом, давшим идеализированную картину помещичьей жизни — в 1760-е гг. это было популярно среди поэтов херасковского кружка²⁵. Однако эти стихотворения были быстро забыты:

²³ См. отличную книгу: *Lohmeier A.-M.* *Beatus ille. Studien zum «Lob des Landlebens» in der Literatur des absolutistischen Zeitalters.* Tübingen, 1981.

²⁴ Можно добавить, что семантика оборота «Блажен, кто...» осложняется тем, что он отсылает не только к Горацию, но одновременно и к церковнославянской письменности — см.: *Keipert H.* Рец. на книгу: *Klein J.* *Russische Literatur im 18. Jahrhundert.* Köln; Weimar; Wien, 2008. In: *Das achzehnte Jahrhundert. Zeitschrift der deutschen Gesellschaft für die Erforschung des achzehnten Jahrhunderts.* 2009. Bd. 33. S. 135–138, здесь S. 138. Исследователь цитирует в этой связи первую строчку ломоносовского переложения псалма I: «Блажен, кто к злым в совет не ходит...».

²⁵ См.: *Гуковский,* *Очерки по истории русской литературы XVIII века.* Дворянская

в XVIII веке миф о помещицкой идиллии связан прежде всего с именем Державина. В русской литературе XIX века этот миф играет большую роль; удивительно, что писатели чувствовали потребность «деавтоматизировать» его, как, например, Гончаров в неоднозначной картине дворянского деревенского блаженства в романе «Обломов» («Сон Обломова») или Некрасов в сатирическом образе помещика Оболт-Оболдуева в поэме «Кому на Руси жить хорошо»; вспомним также пьесу Чехова «Вишневый сад».

«Памятник» и самосознание поэта

В автобиографической поэзии Державина и прежде всего в стихотворении «Памятник» (опубл. 1795²⁶) тема поэта и поэтической славы занимает особое место. Державин и в этом случае следует Горацию — стихотворение является парафразой оды «Eregi monumentum aere perennius...» (Я воздвиг памятник прочнее меди...) ²⁷; как известно, Пушкин впоследствии использовал «Памятник» Державина для еще одной вариации этого стихотворения Горация, о чем пойдет еще речь.

В «Памятнике» Державин опирается на освященный традицией авторитет римского классика. Между тем создание стихотворения, которое можно было воспринять как поэтическое самовосхваление, в России XVIII столетия было сомнительным предприятием²⁸. Самохвальство авторов нередко разоблачалось в сатирических произведениях эпохи, например, в комедии Н. П. Николаева «Самолюбивый стихотворец» (впервые поставлена 1781), мишенью которой является покойный Сумароков с его болезненной потребностью в самоутверждении.

Державин осознавал, что и его могут счесть самохвалом. В 1804 году он написал стихотворение «Лебедь», которое также восходит к Горацию (30 ода III книги). Здесь Державин снова говорит о бессмертии своей поэтической славы. Впоследствии он так прокомментировал это стихотворение, оправдывая себя известным нам уже принципом «истины»:

Непростительно бы было так самохвальствовать; но как Гораций и прочие древние поэты присвоили себе сие преимуще-

фронда, с. 93–97. См. также: Агамаян Л. Г. Изображение дворянской усадьбы в русской поэзии конца XVIII — 1-й половины XIX века. В: Державинские чтения. Вып. 1. СПб., 1997. С. 116–125; Зыкова Е. П. Поэма о сельской усадьбе в русской идиллической традиции. В: Миф. Пастораль. Утопия. Под ред. Ю. Г. Круглова. М., 1998. С. 58–71.

²⁶ О датировке см. комментарий В. А. Западова (с. 417); сам Державин называет 1796 г. (Державин, Сочинения, т. III, с. 538).

²⁷ См.: Левицкий А. Державин, Гораций, Бродский (Тема бессмертия). В: XVIII век. Сб. 21. СПб., 1999. С. 260–267.

²⁸ Подробнее см.: Клейн, Поэт-самохвал. «Памятник» Державина и статус поэта в русской культуре XVIII века.

ство, то и автор тем пользуется, не думая быть осужденным за то своими соотечественниками, тем паче, что поэзия его — истинная картина природы.²⁹

Этот фрагмент можно было бы отнести и к «Памятнику». Державин воспроизводит в этом стихотворении патетический тон Горация и усиливает его, используя мотив имперских просторов — его, Державина, поэтическая слава столь же вечна и универсальна, как и слава «славянов рода»:

Слух пройдет обо мне от Белых вод до Черных,
Где Волга, Дон, Нева, с Рифея льет Урал;
Всяк будет помнить то в народах неисчетных
[...]. (С. 233)

Такие географические перечисления были известны европейской литературе начиная с эпохи Возрождения; русский читатель знал их по торжественным одам Ломоносова³⁰. Торжественная ода служит прославлению монарха. Поэтому Державин, прибегая к формуле имперского пространства, как будто ставит себя на одну ступень с императрицей. Как мы увидим далее, это едва ли входило в его замысел; тем не менее, можно не сомневаться в высоте его претензий.

В следующих двух строфах, заключающих стихотворение, Державин пытается обосновать свою претензию перечислением своих поэтических заслуг и подчеркивает, что он первым «дерзнул» воспеть добродетели Фелицы «в забавном русском слоге», подразумевая свой отход от ломоносовского «восторга». Далее он говорит о своей оде «Бог» и, наконец, своим третьим достижением считает то, что «истину царям с улыбкой» говорил, под чем, по видимому, подразумевает сатирические мотивы своей поэзии; эта фраза также восходит к Горацию, но не к одам, а к сатирам, к знаменитому «*ridentem dicere verum*» (*sermone* I.1, v. 24).

Однако в контексте высоких претензий, заявленных Державиным в «Памятнике», этот список заслуг, в котором на первом месте стоит обновление стихотворного панегирика, кажется не очень убедительным. Представление Державина о своих поэтических достижениях оказывается чересчур скромным: он считает, что придумал новый стиль, с помощью которого воспел величие императрицы необычным и тем самым особенно эффектным образом. В результате его собственная слава является славой второй степени: на первом месте стоит не Державин, а Екатерина II, прославлению которой он служит своей поэзией. Сходные мысли мы встречаем в других произведениях

²⁹ Это высказывание встречается только в первом академическом издании сочинений Державина: *Державин Г. Р. Сочинения*. С примеч. Я. Грота. Т. IX. СПб., 1883. С. 260.

³⁰ См.: *Пумпянский*, Ломоносов и немецкая школа разума, с. 22 и сл.

Державина, например в «Моем истукане» (1794). В стихотворении «Приношение монархине» (1795) он высказывает убеждение в том, что его лира будет служить славе императрицы и после его смерти: «твоим я эхом буду жить»³¹.

Кажется, что Державин в «Памятнике» отказывается от тех высоких притязаний, на которые указывают использованные им одические мотивы и которые, как представляется ему самому, являются чересчур смелыми — он отказывается от них, чтобы удовлетвориться привычной ролью придворного поэта. Некоторая неуверенность проявляется и в тоне самозащиты, который слышится в заключительной строфе стихотворения. Державин обращается здесь к своей музе и призывает ее к справедливой гордости за свои заслуги: пусть она презирает презирающих ее, и со спокойной самоуверенностью возлагает на себя венец вечной славы. Мотив венка славы, возникающий в последней строке, позаимствован Державиным у Горация, но лишен определенности подлинника (у Горация речь идет о «лавровом» венке). Этот мотив вновь уравнивает поэта с героями и монархами³²; однако Державин вряд ли отдавал себе в этом отчет:

О Муза! Возгордись заслугой справедливой,
И презрит кто тебя, сама тех презирай;
Непринужденною рукой неторопливой
Чело твое зарей бессмертия венчай. (С. 233)

Как можно предположить, обращенные к себе самому слова ободрения направлены не только против критиков, но вообще против людей, презирающих поэзию, вроде князя Вяземского. Похожие строки находим в «Памятнике» Пушкина, которому, как известно, в 1830-е гг. пришлось столкнуться с враждебностью литературной критики. Однако в целом у Пушкина преобладает иная установка. В третьей строфе он использует позаимствованный у Державина одический мотив имперских просторов, соизмеримых с масштабами славы поэта, и затем критически обращает его против своего предшественника: в отличие от Державина, его не пугают импликации этого панегирического мотива, который он вводит уже в первой строфе, ставя себя и свою славу выше царской: его памятник возвышается «непокорной главой» выше Александрийского столпа, причем тот факт, что Пушкин характеризует свой памятник как «нерукотворный», отсылает к традиции иконопочитания³³: поэтическое «я»

³¹ Державин, Сочинения, т. I, с. 491–492, здесь с. 492.

³² См.: Pöschl V. Horazische Lyrik. Interpretationen. Heidelberg, 1970. S. 260: «Подобно римским триумфаторам в древности и Августу теперь, начиная с Горация, поэты также носили в знак бессмертной славы лавровый венок, венок бога Аполлона, который одновременно являлся богом Цезаря Августа».

³³ См.: Keil R.-D. Nerukotvornyj — Beobachtungen zur geistigen Geschichte eines Wortes. In: Studien zu Literatur und Aufklärung in Osteuropa. Hrsg.: H. B. Harder, H. Rothe. Gießen, 1978. S. 269–317.

становится объектом христианской сакрализации. Свою поэтическую миссию Пушкин воспринимает не как миссию придворного поэта, как Державин, а скорее наоборот: культ собственной поэзии и собственного «я» вырастает у Пушкина до небывалых размеров, вплоть до кощунства. Однако это самовозвеличение ограничено принятой поэтом ролью: поэзия Пушкина притязает на то, чтобы служить не монарху, но русскому «народу» и его «свободе».

«Поэзия-живопись»: ОТКРЫТИЕ ЧУВСТВЕННОГО МИРА

Державин гордится тем, что первым воспел славу императрицы в «забавном русском слоге». Однако уже к концу XVIII века панегирическая поэзия утратила свою актуальность; она стала восприниматься как скучная, затем и как сервильная, несовместимая с достоинством поэта.

В свете сказанного кажется более перспективным обратить внимание на иные аспекты державинского творчества, чем его заслуги в области стихотворного панегирика, как, например, освобождение поэзии от диктата правил или введение эмпирического «я» автора в качестве легитимной поэтической темы. Не менее крупное достижение Державина заключается в поэтическом открытии чувственного мира³⁴. Часто цитируемый пример находим в строфах 24–26 «Жизни званской», где описывается обеденный стол. Горацианский топос простой домашней пищи получает в этих строфах специфически русское воплощение:

Бьет полдня час, рабы служить к столу бегут;
Идет за трапезу гостей хозяйка с хором.
Я озреваю стол — и вижу разных блюд
Цветник, поставленный узором.

Багряна ветчина, зелены щи с желтком,
Румяно-желт пирог, сыр белый, раки красны,
Что смоль, янтарь — икра, и с голубым пером
Там щука пестрая: прекрасны!

Прекрасны потому, что взор манят мой, вкус;
Но не обилием иль чуждых стран приправой,
А что опрятно все и представляет Русь:
Припас домашний, свежий, здоровый! (С. 329)

³⁴ См.: *Гуковский*, Введение, с. XLIX– XLX.

В «Жизни званской» возникает новая для русской литературы лирическая тема — радость жизни. Это жизнеощущение стало возможной литературной темой лишь в «новой», европеизированной России. Державину чужда аскетическая строгость, характерная для допетровской культуры с ее исключительной ориентацией на иной мир. Правда, в 20 строфе «Жизни званской» речь идет и о Боге, однако это не суровый, карающий Бог, а творец земной красоты. К нему обращено благодарное восклицание поэта: «О, коль прекрасен мир!» (с. 329). То свойственное Новому времени положительное отношение к внешнему миру, которое представлено, например, в ломоносовском «Письме о пользе стекла», у Державина обосновано не утилитарно или религиозно, а эстетически, в сочетании с мыслью о свободном наслаждении земными радостями.

С точки зрения Державина, красота мира обладает в первую очередь чувственным характером, причем в «Жизни званской» важную роль играет не только вкус, но и зрение, восприимчивость к цветам. Как никто из русских поэтов до него, Державин сумел открыть глаза своим читателям на красоту мира. Нельзя сказать, что классицизм игнорировал внешний мир. В торжественной оде мы найдем гигантские пространства, бездны, горы и океаны, города и реки, в пасторальной поэзии — журчащие ручейки, зеленые луга и другие реквизиты *locus amoenus*. Однако все это относится лишь к сфере литературных формул; у Державина, напротив, внешний мир приобретает непосредственно чувственное качество, которое чуждо поэтам русского классицизма (исключением являются пышные описания «Россияды» Хераскова).

Многие стихотворения Державина можно охарактеризовать как «живописующую поэзию»³⁵. В некоторых случаях он действительно ориентировался на изобразительное искусство, как в «Изображении Фелицы». Под впечатлением только что оконченного портрета Екатерины II работы Д. Г. Левицкого Державин описывает величественный стан императрицы, облаченной в царские регалии. В его глазах, поэзия «ничто другое есть, как говорящая живопись»³⁶, фраза, отсылающая к горацианскому «*ut pictura poesis*». В XVIII веке представление о внутреннем родстве поэзии и живописи было еще само собой разумеющимся; оно потеряло свою убедительность лишь под влиянием знаменитого эссе Лессинга «Лаокоон: или о границах живописи и поэзии» (опубл. 1766). Однако Державин едва ли читал это нашумевшее в свое время произведение: не забывая себе голову теоретическими

³⁵ См.: *Данько Е. Я.* Изобразительное искусство в поэзии Державина. В: XVIII век. Сб. 2. Дюссельдорф; Гаага, 1968 (репринт изд. М.; Л., 1940). С. 166–247, здесь с. 182–183; *Kölle H.* Farbe, Licht und Klang in der malenden Poesie Deržavins. München, 1966. О визуальном аспекте поэзии Державина см. также: *Смолярова Т.* «Явь и бысть». Оптика истории в лирике позднего Державина. К 200-летию стихотворения «Фонарь». В: История и повествование. М., 2006. С. 69–99.

³⁶ «Разсуждение о лирической поэзии», в: *Державин, Сочинения*, т. VII, с. 530–618, здесь с. 575.

вопросами, он следовал своему поэтическому инстинкту — из традиции он брал то, что ему было нужно, завоевывая таким образом новую территорию для русской поэзии.

Как явствует из описания обеденного стола в «Жизни званской», в качестве «живописующего поэта» Державин был, прежде всего, колористом. Это особенно заметно в стихотворении «Павлин» (1795). Этот текст содержит моральное осуждение тщеславия. Однако под влиянием зрительных эффектов, которыми изобилует стихотворение, читатель забывает о морали. Двух- и даже трехсоставные цветочные прилагательные сопровождаются мотивами движения, изображая, таким образом, блеск, сверкание и трепетание перьев, причем метафорика драгоценных металлов и камней усиливает эти визуальные эффекты. См., например, роскошную визуальность первых двух строф:

Какое гордое творенье,
Хвост пышно расширяя свой,
Черно-зелены в искрах перья
Со рассыпную бахромой
Позадь чешуйной груди кажет,
Как некий круглый, дивный щит?

Лазурно-сизы-бирюзовы
На каждого конце пера,
Тенисты круги, волны новы
Струиста злата и серебра;
Наклонит — изумруды блещут!
Повернет — яхонты горят! (С. 232)

Еще один пример этой визуальной поэзии находим в «Прогулке в Сарском селе». Здесь речь идет не только об увиденном, но также о самом видении — поэт призывает жену оглянуться вокруг:

Взгляни, взгляни вокруг,
И виждь — красы природы
Как бы стеклись к нам вдруг:
Сребром сверкают воды,
Рубином облака [...]. (С. 173)

Эта апелляция обращена также к читателям, которые должны открыть для себя красоту чувственного мира. Именно этот чувственный мир имеется в виду, когда Державин в этом фрагменте говорит о «природе», поскольку в поле зрения поэта попадают не только вода, заря и пр., но и «багряно-золотые кровы» императорского дворца.

В царскосельском пейзаже «Прогулки» преобладают мотивы ярких цветов и драгоценных материалов — все празднично сверкает, блестит и отражается в воде, которая также приобретает черты изысканности благодаря метафорике перламутра и хрусталя. Такие эффекты восходят к поэзии немецкого барокко, к поэтике так называемой Второй силезской школы, влияние которой заметно еще у творившего в эпоху раннего Просвещения гамбургского поэта Брокеса³⁷, о котором мы уже упоминали, говоря о духовной поэзии Ломоносова. У Брокеса мы также находим сложные сочетания цветочных прилагательных, которые были введены в русскую литературу Державиным.

Сколь бы ярко ни был изображен чувственный мир у Державина, он нередко обладает в то же время и «высшим», морально-дидактическим значением, как мы видели на примере «Павлина». То же самое относится к державинским пейзажам³⁸: при всем их чувственном богатстве они могут носить аллегорический характер — у Державина художественное произведение нуждается в легитимации за счет какой-то дидактической «пользы», что соответствует общей тенденции литературных эпох, предшествовавших романтизму. Впечатляющий пример державинского аллегоризма мы находим в стихотворении «Водопад» (1791–1794), где изображен находящийся на реке Суна водопад Кивач; Державин видел его в 1785 году, путешествуя по северной России.

Метафорика пышного и драгоценного, которая преобладает в поэтическом описании этого водопада, ассоциируется здесь уже не с представлениями о веселом и праздничном, а с идеей возвышенного. В первых трех строфах стихотворения заметно стремление Державина создать «картину», т. е. иллюзию реального пространства по принципу «живописующей поэзии». Можно добавить, что «Водопад» в XIX веке стимулировал художников на состязание с поэзией, на изображение Кивача карандашом или маслом.

Державин начинает с описания порывистого движения воды, стремящейся вниз по четырем скалам и затем опять поднимающейся «буграми». При этом вертикальная ось пространства маркируется определениями «с высот», «внизу» и «вверх». Драматизм изображения подчеркивается контрастом бурного движения падающей воды, с одной стороны, и кажущегося неподвижным «синего холма» брызг — с другой, причем визуальный момент сочетается с акустическим: вода «гремит» и «шумит». Динамизм первой строфы сменяется иным мотивом движения: вода течет спокойнее и исчезает «под зыбким сводом дров». Одновременно оказывается, что водопад является частью пейзажа, который составляют не только река и лес, но также расположенный вдали чугунолитейный завод, причем ветер доносит к месту, в котором находится поэт, стук молотов, визг пил и «стон» подъ-

³⁷ См.: Пумпянский Л. В. Поэзия Ф. И. Тютчева. В: Урания. Тютчевский альманах. 1803–1928. Под ред. Е. П. Казанович. Л., 1928. С. 36–57.

³⁸ См.: Smorczevska H. *Liryka pejzażowa Gawrzyły Dierżawina*. Białystok, 1991.

емных мехов. Стоит отметить, что природа и завод не противопоставлены друг другу; они являются частями единого чувственного мира, превращаясь равным образом в материал поэзии.

Заканчивая описание водопада в конце третьей строфы, Державин обращается к нему с восклицанием, в котором выражено чувство ужаса перед его разрушительной мощью — мотив, который повторяется далее, когда речь заходит о «страшной сей красе». Переносы между четвертой и пятой строками второй строфы и между второй и третьей строками подсказывают представление о неуправляемом течении:

Алмазна сыплется гора
С высот четыремя скалами,
Жемчугу бездна и серебра
Кипит внизу, бьет вверх буграми;
От брызгов синий холм стоит,
Далече рев в лесу гремит.

Шумит, и средь густого бора
Теряется в глуши потом;
Луч чрез поток сверкает скоро;
Под зыбким сводом древ, как сном
Покрыты, волны тихо льются,
Рекою млечною влекутся,

Седая пена по берегам
Лежит буграми в дебрях темных;
Стук слышен млатов по ветрам,
Визг пил и стон мехов подъемных:
О водопад! в твоём жерле
Все утопает в бездне, в мгле! (С. 178–179)

Текст «Водопада» с его 74 строфами очень объемист. Державин написал стихотворение под впечатлением смерти: 5 октября 1791 года неожиданно скончался один из самых значительных государственных деятелей екатерининской эпохи, полководец и бывший фаворит императрицы Потемкин. Державин вспоминает в 49 строфе, что недавно праздновал военный триумф Потемкина в своей оде на взятие Измаила. Его скорбь по поводу внезапной смерти великого человека становится предметом лирической медитации, которая составляет большую часть стихотворения. В «Водопаде» речь идет не только о непостоянстве земной власти и земной славы, но также о разрушениях и катастрофах, ценой которых покупается земное величие. Аллегорическим центром медитации поэта становится «страшная краса» водопада.

РЕЛИГИОЗНАЯ ПОЭЗИЯ: ОДА «БОГ» И «КРИЗИС ЕВРОПЕЙСКОГО СОЗНАНИЯ»

«Водопад» — лирическое размышление о непостоянстве и смерти. В таком стихотворении было бы естественно видеть христианские мотивы; однако их нет. Вместо этого мы встречаем здесь модный классицизм с его образами героического севера языческой Европы, а также упоминания героев (Алкивиад, Цезарь, Велизарий) и поэтов (Пиндар и Вергилий) античности. Христианских мотивов нет и в стихотворении «На смерть князя Мещерского» (1779). В 1804 году Державин опубликовал сборник анакреонтических стихотворений, в котором «поэтика страсти и наслаждения»³⁹ пронизана античным духом; позднее Державин написал еще целый ряд таких произведений⁴⁰. Однако, подобно большинству русских писателей XVIII века, Державин выступал также с религиозной лирикой⁴¹, он написал немало духовных од и переложений псалмов⁴².

Говоря о религиозной поэзии Державина, следует в первую очередь упомянуть его оду «Бог» (1784), которая имела для него большое значение. Как мы уже знаем, она упоминается в «Памятнике» как одно из главных поэтических достижений поэта. В «Записках» Державин пишет, что ода «Бог» «от всех похваляется»⁴³. Действительно, в русской литературе XVIII века нет другого произведения, которое вызвало бы столь широкий отклик. С момента первой публикации и до сего дня ода «Бог» была переведена восемнадцать раз на французский язык и девять раз на немецкий, не говоря уже о переводах на другие языки и о русских подражаниях⁴⁴.

«Бог» — лирическая медитация, исходным пунктом которой является одна из основных проблем европейской мысли XVIII столетия: разрыв между традиционной религией и мировоззрением Нового времени, сформировавшимся в результате научной революции, начавшейся в XVI веке. На рубеже

³⁹ Эйхенбаум, Державин, с. 33.

⁴⁰ См.: Державин Г. Р. Анакреонтические песни. Изд. подгот. Г. П. Макогоненко, Г. Н. Ионин, Е. Н. Петрова. М., 1987.

⁴¹ См.: Сретенский Н. Религиозно-философский элемент в поэзии Державина // Вестник образования и воспитания. Памяти Г. Р. Державина 1816–1916. № 5–6. Казань, 1916. С. 356–367.

⁴² См.: Гиземанн Г. [Giesemann G.] Переложения псалмов в творчестве Державина (к вопросу о малоизученном жанре). В: Г. Державин. История и современность. Казань, 1993. С. 16–35; Луцевич, Псалтырь в русской поэзии, с. 436–512.

⁴³ Державин, Сочинения, т. VI, с. 402 (примеч. автора).

⁴⁴ Ср.: Struve N. L'ode intitulée «Dieu». In: Derjavine. Un poète dans l'Europe des Lumières. Ed.: A. Davidenkoff. Paris, 1994. P. 117–120, здесь p. 117. Последний немецкий перевод см. в.: Russische Gedichte. Ins Deutsche übertragen von Ludolf Müller. München, 1979. S. 19–22. См. также: Левицкий А. Оды «Бог» — у Хераскова и Державина. В: Gavriil Derzhavin (1763–1816), p. 341–360; Эткинд Е. Две диалогии Державина, там же, p. 234–247.

XVII–XVIII вв. этот разрыв привел к «кризису европейского сознания»⁴⁵. Мощный секуляризационный импульс, который принесли петровские реформы, сделал актуальной эту проблематику и в русской культуре, причем особый смысл она получила в связи с культурным противопоставлением России Западу. Как и Ломоносов с его стихотворениями «О Божием величии», Державин пытается снять противопоставление традиционной веры духу Нового времени — совместить точку зрения верующего с представлением о том месте человека во вселенной, которое отводила ему европейская наука.

Широкий отклик оды «Бог» свидетельствует о том, что Державину удалось выразить эту новую точку зрения на понятном для современников и потомков языке. Думается, что этому успеху способствовал не только поэтический, но и риторический дар Державина — сказывается виртуозное владение сложившимися формулами, а также интуитивное понимание того, чего именно ждет от него утративший уверенность в своей религиозной ориентации читатель. С этой точки зрения те элементы оды, которые вызывали у исследователей сомнения в оригинальности Державина, приобретают иной, положительный смысл: эти формулы установили коммуникативную связь между автором и публикой и явились одной из причин державинского успеха.

«Множество миров»

О да начинается с восторженной хвалы Господу, причем заслуживает внимания стиховая форма, которую Державин использует для этой темы. Хотя стихотворение печаталось без указания на жанр, рифмованная десятистрочная строфа в сочетании с четырехстопным ямбом отсылает к торжественной оде, которую, несмотря на религиозные элементы, следует считать основным жанром светской лирики в России XVIII века. Это переплетение сакрального и мирского повторяется на лексическом уровне: в языковом контексте, отмеченном славянизмами, Бог прославляется как творец «миллионов» миров. Бросается в глаза не только повторение числительного «миллион» (с. 115, ст. 41, 56), которое ассоциируется с профанной сферой, с рационализмом науки, но и то, что такие слова как «солнце» (с. 114, ст. 36) и «мир» (с. 115, ст. 56; с. 116, ст. 81) употребляются во множественном числе. Подсказываемое таким образом представление о «множестве миров» (или «солнц») восходит к «Разговорам о множестве миров» Фонтенеля. Как мы уже знаем, эта книга способствовала — благодаря переводу Кантемира и несмотря на сопротивление церкви — распространению в России коперниканской картины мира. Она оставила свой след и в религиозной лирике других авторов, например у Сумарокова, в переложении 106 псалма, и в оде Хераскова «Мир».

⁴⁵ Hazard, La Crise de la conscience européenne.

Появление сумароковского переложения 106 псалма в 1755 году в журнале Академии наук «Ежемесячные сочинения» вызвал донос Третьяковского в Св. Синод. Как уже отмечалось, в 1745 году Третьяковский был назначен профессором Академии наук благодаря церковному покровительству и вопреки желанию своих коллег. Теперь он воспользовался случаем сыграть роль ревнителя догматической чистоты и очернить своего соперника в глазах церкви. В юности Третьяковский шокировал современников религиозным свободомыслием; теперь, в своем доносе, он попытался связать стихотворение Сумарокова с учением «новейших философов» о множестве миров и разоблачить текст как еретический⁴⁶. В атмосфере елизаветинского царствования Третьяковский мог надеяться на успех своего доноса (в какой мере его предприятие оказалось успешным, остается неизвестным).

В последующие десятилетия, в просвещенное царствование Екатерины II, ситуация изменилась. Русская церковь с ее борьбой против европейского Просвещения отныне была вынуждена несколько умерить свои притязания. Учение Коперника пользовалось теперь поддержкой государства и в ходе образовательной реформы 1786 года даже стало частью школьной программы⁴⁷. Доктрина «множества миров», тем не менее, продолжала возбуждать протесты. Так, еще в 1783 году в «Собеседнике любителей русского слова», том самом журнале, в котором годом позже будет напечатана ода Державина, разгорелась дискуссия на эту тему⁴⁸.

Непостижимость Бога

Прекрасно понимая, какие перемены внесла в традиционную картину мироздания наука Нового времени, Державин в своей оде говорит о Боге как

⁴⁶ Ср.: Пекарский П. Редактор, сотрудники и цензура в русском журнале 1755–1764 годов. СПб., 1864. С. 42–45. Этот эпизод является лишь одной из многочисленных стычек в «литературной войне» между Третьяковским и Сумароковым. Впрочем, Третьяковский был не единственным, кто в конфликте с коллегами прибегал к доносам; так же поступал Ломоносов в столкновениях с Г. Ф. Миллером; см.: Скабичевский, История русской цензуры, с. 21 и сл. В исторической перспективе такое поведение объясняется не обязательно подлостью данного индивида, но также несуществованием того, что в наши дни называется «гражданским обществом». Речь идет о разобщенности населения перед лицом власти, об абсолютном преобладании в государстве вертикальных отношений над горизонтальными, характерном для России XVIII века, в отличие, например, от Франции с ее сословными, цеховыми, региональными и т. д. структурами. В таких условиях донос считался не нарушением групповой солидарности, а верноподданническим долгом, теряя свою одиозность; другой вопрос, конечно — скрытые личные побуждения доносчика.

⁴⁷ См.: Райков, Очерки по истории гелиоцентрического мировоззрения в России, с. 346.

⁴⁸ Там же, с. 343–344.

о начале, у которого «нет места и причины», которому «числа и меры нет». Непостижимость Бога выражается рядом парадоксальных формулировок: речь идет о вечности, которая, как вечность, все же имеет начало — в Боге, сотворившем себя из себя самого, Боге, который есть свет, породивший свет из самого себя. Сверхрациональность этого языка подчеркивается инструментальной, создаваемой звуковыми повторами:

Себя собою составляя,
Собою из себя сияя,
Ты свет, откуда свет истек. (С. 114)

Сам по себе мистико-экстатический характер этих стихов утверждает истину традиционной религии, отвергая притязания европейского деизма, «религии разума». Заданная таким образом перспектива остается актуальной и тогда, когда Державин обращается к крайне проблематичной с церковной точки зрения идее множественности миров, когда он вслед за Сумароковым и Херасковым превращает ее в повод к прославлению Господа. Непостижимость Бога выражается в бесчисленном множестве созданных им «миров», которые, в свою очередь, бесконечно умножаются: «Миры умножа миллионом / Стократ других миров» (с. 115). Здесь Державин прибегает к языку, который своей крайней гиперболичностью приближается к абсурду, подобно переложению псалма 143 Тредиаковского. Множеству миров соответствует столь же непостижимое множество «солнц», поскольку в гелиоцентрической вселенной Коперника у каждого из бесчисленных «миров» есть свое солнце.

Державин красноречиво сравнивает эти «солнца» с искрами и сверкающими, трепещущими частицами инея в прекрасный зимний день (он вообще мастер красочных образов, ср. в «Жизни званской»: «Я озреваю стол — и вижу разных блюд / цветник, поставленных узором»):

Как искры сыплются, стремятся,
Так солнца от Тебя рождаются;
Как в мразный ясный день зимой
Пылинки инея сверкают,
Вратятся, зыблются, сияют,
Так звезды в безднах под Тобой. (С. 114–115)

Сравнение подчеркивает красоту творения и тем самым служит прославлению Бога. Представление о динамичной материи, которое подспудно присутствует в этом образе, также связано с наукой Нового времени и могло ассоциироваться с учением Декарта о возникновении солнечной системы из материальных вихрей (*tourbillons*), о чем также речь идет в «Разговорах» Фонтенеля.

Децентрализация вселенной

С точки зрения традиционной веры, скандальность этого безграничного «множества миров» заключалась в децентрализации вселенной: привычное представление о человеке и земле, на которой он живет, как о центре мироздания, оказывается разрушенным. Русская церковь реагировала на эту ситуацию протестами и требованиями запрета. Следствием этой негибкости явилась утрата ее духовного авторитета, что, между прочим, способствовало тому, что большая часть образованной русской публики во второй половине XVIII века обратилась к масонству.

Об этом кризисе религиозного сознания Державин говорит во второй части оды. Во вселенной, состоящей из бесчисленных миллионов миров, человек исчезает перед лицом Бога, превращаясь в «ничто». Намеченный здесь мотив космического отчаяния повторяется в следующей строфе, приобретающая, однако, положительное значение благодаря еще одному красноречивому сравнению: даже если человек — ничто, в нем, тем не менее, отражается величие и доброта Бога, как солнце отражается в капле воды:

[...]

А я перед Тобой — ничто.

Ничто! — Но Ты во мне сияешь
Величеством Твоих доброт;
Во мне себя изображаешь,
Как солнце в малой капле вод. (С. 115)

Именно то, что человек сотворен по образу и подобию Божию («во мне себя изображаешь»), спасает его от исчезновения в безграничной вселенной Нового времени. Будучи Божьим подобием, человек является существом духовным и, следовательно, способным к созерцанию Господа, что делает, с точки зрения Державина, бытие Божие несомненным. Этот ход мысли, известный как психологическое доказательство бытия Божия⁴⁹, связывается далее с исключительно популярным в эпоху Просвещения телеологическим или физико-теологическим доказательством: природный порядок («природы чин») предполагает Творца. У Державина, однако, эти доказательства бытия Божия не являются самоцелью, но утверждают обретенное вновь достоинство человека: сердце и разум говорят ему, что Бог существует — тем самым человек, который есть частица Божьего бытия, «не ничто»:

⁴⁹ См.: *Schlüter D.* Gottesbeweis. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. III. Darmstadt, 1974. S. 818–830.

[...]
 Я есмь — конечно есь⁵⁰ и Ты!

Ты есь! — Природы чин вещает,
 Гласит мое мне сердце то,
 Меня мой разум уверяет:
 Ты есь — и я уж не ничто! (С. 115–116)

«Цепь бытия»

Особое положение человека во вселенной определяется e negativo — как «не ничто». Однако на этом ход мысли Державина не заканчивается. В своем стремлении положительно определить положение человека во вселенной в соответствии с основными постулатами Нового времени он обращается к восходящему к древности, очень популярному в Европе XVIII века учению о «лестнице» или «цепи бытия». По словам знаменитого историка идей, «рядом со словом “Природа” фраза “Великая цепь бытия” была сакральным словом XVIII века, в некотором смысле аналогичным сакральному слову “Эволюция” в конце XIX века»⁵¹. В своем стихотворении Державин неоднократно говорит о «цепи существ»⁵², в которой человек занимает срединное положение, где материальное встречается с духовным. В XVIII веке это распространенное представление часто использовалось для того, чтобы релятивизировать значение человека, подчеркивая его причастность к материальному или животному миру и таким образом нанося удар по его антропоцентрическому высокомерию. Однако не это является замыслом Державина: напротив, учение о цепи бытия дает ему возможность вернуть человеку то центральное место, которое он утратил перед лицом «множества миров».

Благодаря своему срединному положению в цепи бытия, человек у Державина обретает новое самосознание, что выражается в тексте анафорическим скоплением местоимений первого лица. Мысль о двойной природе человека, которая таким образом оценивается положительно, развивается далее: как материальное существо, «я» является только прахом, «повелевая», тем не менее, своим умом «громам», что отсылает к изобретению громоотвода Бенджамином Франклином в 1752 году (вспомним фасад Боль-

⁵⁰ Манфред Шруба обратил мое внимание на то, что в советских изданиях здесь ошибочно стоит русская форма второго лица единственного числа «ты есть», вместо церковнославянской формы «ты есь»; ср. издание Грота (*Державин*, Сочинения, т. I, с. 132).

⁵¹ Lovejoy A. The Great Chain of Being. Cambridge/Mass.; London, 1964. P. 183–207 («Цепь бытия в мысли XVIII века и место человека в природе»), здесь p. 184.

⁵² Ср.: Hart P. R. Derzhavin's Ode «God» and the Great Chain of Being // Slavic and East European Journal. 1970. Vol. 14. P. 1–10.

шого театра в Петербурге и копье Минервы: громоотвод был модной темой XVIII века). Этот пассаж ведет к двойной антитезе, причем по-прежнему в форме первого лица: человек есть одновременно «царь и раб», «червь» и «бог» — формулировка, для которой можно привести параллельные места из европейских литератур, из «Ночных размышлений» Юнга и оды Клопштока «Богу»⁵³:

Я связь миров, повсюду сущих,
Я крайня степень вещества,
Я средоточие живущих,
Черта начальна [Б]ожества.
Я телом в прахе истлеваю,
Умом громам повелеваю,
Я царь — я раб, я червь — я бог! (С. 116)

Дойдя до крайнего лирического напряжения, поэт смиренно возвращается в следующих строках к теме сотворенности человека Богом. Заканчивается ода прославлением Творца, причем заявленная в начале текста мысль о непостижимости Бога повторяется и, подкрепленная добытыми в ходе поэтической медитации новыми аргументами, утверждается с новой силой.

ЭКСКУРС: «СОВСЕМ ОСОБЫЙ ПУТЬ» — ДЕРЖАВИН МЕЖДУ ЛОМОНОСОВЫМ И ГОРАЦИЕМ

В своей записке 1805 года пожилой Державин оглядывается на свой творческий путь⁵⁴; как и в других своих автобиографических текстах, он при этом говорит о себе в третьем лице. Из этой записки мы между прочим узнаем, что в первые годы своего поэтического поприща Державин старался подражать Ломоносову и в частности его одическому «парению». Однако со временем ему стало ясно, что стилевая манера Ломоносова, как и вообще свойственное этому «российскому Пиндару велелепие и пышность», были ему не по силам. Далее мы читаем: «А для того с 1779 г. избрал он [= Державин] совсем

⁵³ См. комментарий Грота (*Державин*, Сочинения, т. I, с. 142–143); см. также: *Телетова Н. К.* Ода Державина «Бог» и Эдвард Янг. В: *Державинские чтения*, вып. I, с. 28–34; *Фролов Г. А.* Немецкие источники и переводы в лирике Г. Р. Державина (ода «Бог»). В: *Державин глазами XXI века. К 260-летию со дня рождения Г. Р. Державина*. Казань, 2004. С. 154–163.

⁵⁴ Об этой записке много написано; см., например: *Серман*, Гаврила Романович Державин, с. 34–51 («Особый путь»), или: *Алексеева*, Русская ода, с. 308–354 («Новая ода Державина»), здесь с. 308 и сл.; см. также: *Стенник Ю. В.* Ломоносов и Державин. В: *Ломоносов и русская литература*, с. 235–267.

особый путь», состоявший в том, что он переориентировался с Ломоносова на другой литературный авторитет, отныне «подражая наиболее Горацию»⁵⁵.

Возникает уже нам известный вопрос, не слишком ли скромнен Державин, утверждая, что ломоносовское «парение» было для него трудным. Можно было бы с тем же правом сказать, что «парить, как тысячи других, было даже слишком легко»⁵⁶. С этой точки зрения, суть дела сводится к тому, что Державин просто не хотел присоединиться к многочисленным эпигонам Ломоносова. Вызывает сомнение и схематизм датировки 1779 годом. На самом деле признаки поэтической самостоятельности по отношению к Ломоносову заметны в творчестве Державина уже ранее⁵⁷, что не мешает, впрочем, тому, что влияние Ломоносова обнаруживается в произведениях не только молодого, но и зрелого Державина⁵⁸. Кроме того, следует учитывать, что молодой Державин шел в своей поэтической практике отнюдь не только вслед за Ломоносовым, но и за другими русскими авторами, в том числе Сумароковым⁵⁹. Тем не менее нет сомнения, что для него из русских поэтов самым авторитетным был Ломоносов — именно ему он в своей записке противопоставляет Горация в качестве альтернативного ориентира.

Действительно, в творчестве зрелого Державина везде заметны следы Горация⁶⁰. Он переводил целый ряд горацянских од, он, как мы уже видели, им часто подражал, не говоря уже о многочисленных отдельных реминисценциях. В чем, собственно, заключалась прелесть Горация для Державина? Какие именно аспекты одического творчества Горация могли привлекать его? На фоне его творческого отношения к Ломоносову бросаются в глаза два момента.

Во-первых, Державин мог интересоваться стилевым аспектом горацянских од⁶¹. Своей разумной уравновешенностью, своей установкой на близкую к эпистолярному стилю «приятность» и своим богатством эмоциональных, в том числе (само-)ироничных и шуточных тональностей, горацянская манера могла представляться Державину в качестве контрастной программы по отношению к пиндарическому «восторгу» Ломоносова.

При этом следует, правда, вспомнить, что Державин, как и большинство его образованных дворянских соотечественников, не владел латынью и поэтому воспринимал поэзию Горация только через призму переводов (в том

⁵⁵ Державин, Сочинения, т. VI, с. 431–432.

⁵⁶ Пумпянский, К истории русского классицизма, с. 83.

⁵⁷ Там же, с. 83–84.

⁵⁸ См.: Гуковский, Первые годы поэзии Державина, с. 197–198; Стенник, Державин и Ломоносов, с. 239 и сл.

⁵⁹ См.: Гуковский, Первые годы поэзии Державина, с. 187 и сл.

⁶⁰ Из работ на эту тему см.: Пинчук А. Л. Гораций в творчестве Г. Р. Державина // Уч. зап. Томского гос. ун-та. 1955. № 24. С. 71–86; Busch W. Horaz in Rußland. Studien und Materialien. München, 1964. S. 70–86.

⁶¹ См., например: Syndicus H. P. Die horazische Ode. In: Syndicus H. P. Die Lyrik des Horaz. Eine Interpretation der Oden. Bd. I. Darmstadt, 1990 (zweite Auflage). S. 1–20, здесь S. 13 ff.

числе, может быть, и немецких⁶²). Тем более значительным является второй аспект гораццианской поэзии, который мог привлекать Державина — ее тематическое разнообразие. В одах Горация речь идет о самых разных предметах, многие из которых являются и типически «державинскими»: очевидно, что Державин и в этом плане нашел в Горации родственную душу. Так, в гораццианских одах мы читаем не только о государстве и религии, но и о том, как следует жить, не теряя спокойствия души перед лицом несчастья и смерти. Кроме того, Гораций говорит о дружбе и любви, о деревенской жизни и — не в последнюю очередь — о самом себе, о разных эпизодах своей жизни (мы уже видели, какую важную роль автобиографическая тема играет у Державина). Значение тематического богатства гораццианской поэзии заключается для Державина и в данном случае в контрастном отношении к поэзии Ломоносова, тематический диапазон которой значительно уже.

Чтение Горация могло помочь Державину в его стремлении оттолкнуться от поэтической манеры Ломоносова и трансформировать одический жанр. Эта трансформация заключалась в радикальном расширении не только стилового, но и тематического диапазона традиционной оды. Под пером Державина русская ода открылась разнообразию человеческого бытия. В результате возникла красочная и конкретно детализированная картина русской жизни последних десятилетий XVIII века.

Все это проливает свет на отношение Державина не только к Ломоносову, но и вообще к русскому классицизму. Дело в том, что тематическое разнообразие свойственно не только одической поэзии Державина, но, как мы уже знаем, и литературной системе классицизма, где это разнообразие осуществляется во множестве отдельных жанров, составляющих эту систему. Однако у Державина тематическое разнообразие освобождено от схематизма жанровых подразделений: его поэтический мир обязан своим единством не нормативной абстрактности поэтической системы, как классицизм, но индивидуальной перспективе, основанной на жизненном опыте самого автора, литературный и биографически конкретный образ которого находится в центре поэтического мира, созданного Державиным.

⁶² См.: Пумпянский, К истории русского классицизма, с. 84. Автор называет в качестве одного из возможных немецких посредников знаменитого в свое время переводчика Горация Карла Вильгельма Рамлера [Karl Wilhelm Ramler] (1725–1798); Алексеева, Русская ода, с. 324–325 (об «увлечении» молодого Державина «немецким гораццианством»). См. также: *Rosendahl*, *Deutscher Einfluß*, S. 58–62; *Доценко*, *Григорова*, Державин и русско-немецкий литературный диалог, с. 240–241.

ГЛАВА 19

РАДИЩЕВ

ВОИНСТВУЮЩИЙ ПРОСВЕТИТЕЛЬ

Подобно Ломоносову, однако с иными идеологическими акцентами, Радищев был превращен в советской культуре в фигуру мифических измерений: «первый русский писатель-революционер», «родоначальник русской материалистической и реалистической эстетики», «кульминационная фигура русской литературы XVIII века» и т. д. Такие оценки встречаются и в научных работах последних лет. Тем более важным представляется установление подлинного места и значения творчества Радищева в историческом контексте. Трезвое суждение этого рода не обязательно носит отрицательный характер. Так, не представляет сомнения, что, как никто другой до него в русской литературе, Радищев в своем «Путешествии из Петербурга в Москву» выступил против крепостного права, за свободу мысли и слова.

БИОГРАФИЯ

Александр Николаевич Радищев (1749–1802) происходил из семьи богатого саратовского помещика¹. Его отец был образованным человеком, владевшим несколькими иностранными языками и стремившимся дать своим детям хорошее воспитание. Грамоте Радищев научился дома, тра-

¹ Факты биографии Радищева см. в: *Кукушкина Е. Д.* Радищев Александр Николаевич. В: Три века Санкт-Петербурга, т. I, кн. 2, с. 207–210. Из обширной литературы о личности и творчестве Радищева см.: *Сухомлинов М. И.* А. Н. Радищев. В: *Сухомлинов М. И.* Исследования и статьи по русской литературе и просвещению. СПб., 1889. С. 541–671; *Семенников В. П.* Радищев. Очерки и исследования. Лейпциг, 1974 (репринт изд. М.; Пг., 1923); *Гуковский Г. А.* Радищев как писатель. В: А. Н. Радищев. Материалы и исследования. Под ред. А. С. Орлова. М.; Л., 1936. С. 143–192. Приблизительно с конца 1930-х гг., если не раньше, в русских исследованиях, посвященных Радищеву, становится заметным мощное влияние официальной точки зрения; см., например: *Макогоненко Г. П.* Радищев и его время. М., 1956. Из западных трудов см. ценную книгу: *McConnell A.* A Russian «Philosophe». Alexander Radishchev (1749–1802). The Hague, 1964; см. также: *Lang D. M.* The First Russian Radical. Alexander Radishchev. 1749–1802. London, 1959.

диционным способом, с помощью Часослова и Псалтири. В возрасте восьми лет он был отправлен в Москву, где жил у родственников, посещая вместе с их детьми частные занятия, которые вели профессора Московского университета. В 1762 году тринадцатилетний Радищев был зачислен в петербургский Пажеский корпус, учебное заведение для детей из лучших семей; здесь, как и в Кадетском корпусе, питомцы получали соответствующее сословному статусу образование; кроме того, они прислуживали при дворе.

В 1766 году по инициативе Екатерины II семнадцатилетний Радищев был отправлен с группой молодых дворян на пять лет в Лейпцигский университет для изучения юриспруденции. В эти годы он успел познакомиться не только с немецким, но и с французским Просвещением. Так, в частности, говоря о книге радикального просветителя Клода-Адриена Гельвеция «Об уме», он говорит, что он и его товарищи «читали сию книгу, читали со вниманием, и в оной мыслить научились»². Вернувшись на родину, Радищев служил в разных учреждениях; в 1778 году он стал чиновником петербургской таможни; в 1790 году был назначен ее директором в чине коллежского советника (6 класс). Компетентный, стойкий и неподкупный чиновник, Радищев добился доверия, а впоследствии и дружбы своего начальника, графа А. Р. Воронцова (1741–1805), президента Коммерц-коллегии, который в некоторых отношениях разделял политические убеждения подчиненного.

В свободное от службы время Радищев занимался литературой. В 1773 году он опубликовал перевод на шумевшей по своей политической тенденциозности книги «Размышления о греческой истории» (опубл. 1766) радикального аббэ Габриеля Бонно де Мабли. За год до этого в новиковском «Живописце» был опубликован «Отрывок путешествия в*** И*** Т***. Подобно повествователю «Путешествия из Петербурга в Москву» Радищева, чувствительный путешественник отрывка возмущается ужасами крепостного права. Однако был ли Радищев на самом деле автором этого произведения, остается спорным. Неизвестна датировка «Дневника одной недели». Это чувствительное произведение всецело сосредоточено на душевных переживаниях автора.

В первой половине 1780-х гг. Радищев написал оду «Вольность». В этом объемистом, состоящем из 54 строф, стихотворении преобладает напряженно-патетический тон. Восхищаясь освободительным движением американских колонистов, Радищев выступает против любых форм властного произвола; предполагаемое при этом право населения на сопротивление соответствует просвещенческому варианту учения об общественном договоре. При жизни Радищева ода «Вольность» не была опубликована в полном виде, значи-

² Радищев А. Н. Житие Федора Васильевича Ушакова, с приобщением некоторых его сочинений. В: Радищев А. Н. Полное собрание сочинений. Т. I. Дюссельдорф, 1969 (репринт изд. М.; Л., 1938). С. 153–186, здесь с. 174.

тельные фрагменты текста вошли в «Путешествие из Петербурга в Москву». В 1789 году Радищев опубликовал книгу «Житие Федора Васильевича Ушакова», жанровое название которой отсылает к традиции русской агиографии; отдавая дань сентименталистскому культу дружбы, Радищев восторженно вспоминает о рано умершем друге лейпцигских лет.

В следующем году вышло его «Путешествие из Петербурга в Москву». Жизнь успешного, вращавшегося в элитарном столичном обществе коллежского советника и кавалера ордена Св. Владимира переломилась надвое. Радищев писал свою книгу втайне, не ставя об этом в известность даже своего друга Воронцова. Большая часть «Путешествия» была написана во второй половине 1780-х гг. Поначалу Радищев попытался опубликовать книгу в Москве. Однако там он столкнулся с запретом цензора, а типографщик, которому он хотел доверить рукопись, наотрез отказался участвовать в столь сомнительном предприятии. Тем не менее, благодаря указу 1783 года, дозволявшему создание «вольных» типографий, Радищев обладал возможностью издать книгу самостоятельно; он купил типографский станок и напечатал ее у себя дома с помощью служащих петербургской таможни и крепостных из отцовской усадьбы; подобно многим сочинениям эпохи, книга вышла анонимно. Для получения цензурного разрешения рукопись было необходимо представить в петербургскую Управу благочиния. 22 июля 1789 года обер-полицмейстер Н. И. Рылеев пропустил книгу, не прочитав ее.

Радищев раздал некоторое количество экземпляров знакомым, в том числе Богдановичу и Державину. Около 80 экземпляров, по другим данным только 26, он отдал одному петербургскому книготорговцу на продажу. Книга стала сенсацией, отдельные экземпляры переходили из рук в руки; были читатели, которые платили 25 рублей за возможность прочитать скандальное сочинение. Узнали о книге и в Зимнем дворце, и 25 июня 1790 года она оказалась в руках Екатерины.

Как мы уже знаем, русские авторы резко критиковали бесчеловечное обращение с крепостными и до Радищева, и власти им в этом не препятствовали. Однако Радищев выступил не только против злоупотреблений крепостничества, но и против самого его принципа, не говоря уже о разоблачении многочисленных других зол российской империи. Кроме того, Екатерина могла воспринимать некоторые фрагменты книги как нападки лично на себя.

Политические обстоятельства также не способствовали доброжелательному чтению «Путешествия» императрицей³. Меньше чем за год до выхода книги, со штурмом Бастилии, началась Французская революция. Кроме того, в начале 1790-х годов Россия оказалась в трудном положении — она воевала одновременно на двух фронтах, против Швеции и Турции (23 мая 1790 года в Петербурге можно было слышать «ужасную канонаду» морской битвы меж-

³ См.: Lang, *The First Russian Radical*, p. 126 ff.

ду русским и шведским флотами⁴). К внешней опасности следует добавить внутривластные проблемы: население роптало на тяготы жизни во время войны, на налоги и рекрутчину.

Екатерина читала «Путешествие» с возмущением, о чем свидетельствуют пометы на полях ее экземпляра. Опасаясь ослабления своей власти и смуты, она нашла в книге Радищева пагубное влияние «яда французского»⁵: в ее глазах автор был «бунтовщиком, хуже Пугачева»⁶. Прочитав первые тридцать страниц, императрица приказала арестовать книготорговца, продававшего книгу. Узнав об опасности, Радищев уничтожил те экземпляры, которые находились у него дома. Тем не менее он, по-видимому, не был готов к той буре, которая надвигалась на него: когда 30 июня 1790 года полиция появилась в его квартире, он упал в обморок⁷. Он был арестован и отвезен в Петропавловскую крепость (почти через два года такая судьба постигла Новикова).

Несмотря на то что московский типографщик в свое время отказался печатать «Путешествие», Радищев явно не отдавал себе отчета в политическом значении своей книги и не понимал, насколько он скомпрометировал тех знакомых, которым дарил экземпляры книги. В первую очередь это относилось к «любезнейшему другу» А. М. Кутузову (1749–1797), которому он посвятил «Путешествие»⁸. Такому легкомыслию способствовал политический климат, который в это время все еще можно было считать либеральным. Правда, в течение 1780-х годов в России наметилось ужесточение политического режима — начались гонения на масонов, а в начале 1788 года цензура запретила журнал Фонвизина «Друг честных людей, или Стародум». Тем не менее, в следующем году в печати появилось «Житие Федора Васильевича Ушакова» Радищева, несмотря на то, что книга содержала несколько рискованных в политическом отношении пассажей, которые вызвали возмущение среди читателей⁹. Однако правительство молчало и не привлекло автора к ответственности. В этой связи также стоит отметить, что русская печать обеих столиц давала обстоятельную информацию о революционных событиях во Франции и даже опубликовала на русском языке «Декларацию прав человека и гражданина»¹⁰. В

⁴ Ср. дневник секретаря Екатерины: *Храповицкий А. В.* Дневник. Под ред. Н. Барсукова. М., 1901. С. 195.

⁵ Ее заметки на полях опубликованы в: *Бабкин Д. С.* Процесс А. Н. Радищева. М.: Л., 1952. С. 156–164, здесь с. 159.

⁶ *Храповицкий*, Дневник, с. 199.

⁷ См. биографию, написанную его сыном Павлом: *Радищев П. А.* Биография А. Н. Радищева. В: *Биография А. Н. Радищева, написанная его сыновьями.* Подгот. текста, статья и примеч. Д. С. Бабкина. М.: Л., 1959. С. 47–102, здесь с. 63.

⁸ *Радищев*, Путешествие из Петербурга в Москву, с. 6. Здесь и далее приведенные в скобках указания страниц относятся к этому изданию.

⁹ См.: *Семенников В. П.* Политический облик Радищева. В: *Семенников, Радищев*, с. 25–82, здесь с. 30–31.

¹⁰ См.: *Штранге М. М.* Русское общество и Французская революция 1789–1794 гг.

таких условиях становится понятной беспечность не только Радищева, но и злополучного обер-полицмейстера, разрешившего «Путешествие» для печати.

Петропавловская крепость, куда Радищев был отвезен после ареста, являлась тем местом, где уже с конца 1710-х годов содержались политические заключенные, в том числе сын Петра I, Алексей, умерший под пыткой 26 июня 1718 года. Во время следствия, которое проводилось по инструкциям Екатерины, Радищев просил о снисхождении; его мучила мысль, что он навлек беду на свою семью (у него было трое малолетних детей). Однако раскаяние Радищева не смягчило ни следователя, ни императрицу. Как государственный преступник, он был лишен дворянства и приговорен к смертной казни; в связи с подписанием мира со Швецией 4 сентября 1790 года приговор был заменен на десятилетнюю ссылку в Сибирь.

Внешние условия ссылки не были несносными. Радищев был изолирован от общества, но избавлен от принудительного труда; живя вместе со своими близкими и прислугой в просторном доме, он в значительной мере пользовался свободой передвижения. Его друг и покровитель Воронцов не отрекся от него, присылая ему годовую пенсию сначала в 500, потом в 800 и наконец в 1000 рублей. Кроме того Радищеву не пришлось отбыть в ссылке весь срок. 23 ноября 1796 года преемник Екатерины Павел I разрешил ему вернуться в Россию и жить под надзором полиции в отцовской усадьбе Немцово. В 1801 году, во время политической оттепели, наступившей после восшествия на трон Александра I, Радищеву были возвращены права дворянина и кавалера ордена Св. Владимира. Кроме того, он получил важное назначение в комиссию по систематизации российского законодательства.

Однако вскоре оказалось, что Радищев не отступил от своих прежних убеждений, которые он упорно отстаивал, несмотря на дружеское предупреждение Воронцова. Наконец председатель комиссии сделал ему выговор, который был произнесен достаточно мягко, однако содержал роковое слово «Сибирь»¹¹. Через некоторое время после этого предупреждения Радищев покончил жизнь самоубийством.

Экскурс о самоубийстве Радищева

Своим самоубийством Радищев совершил поступок, в моральной допустимости которого он не сомневался. В духе Просвещения и в противоположность христианской этике он верил, что человек имеет естественное право лишить себя жизни. Эта точка зрения представлена особенно ясно в главе

М., 1956. С. 47 и сл.

¹¹ Радищев, Биография Н. А. Радищева, с. 95.

«Крестыцы» «Путешествия из Петербурга в Москву». Некий почтенный «старец», который является носителем авторской точки зрения, прощается с двумя сыновьями, собирающимися в Петербург на службу. Произнося длинную, насыщенную риторическим пафосом речь, он снабжает своих сыновей целым набором жизненных правил. Одно из этих правил касается поведения в безвыходной ситуации, причем «старец» приводит пример стоического героя Катона, который предпочел измене своим убеждениям самоубийство, бросившись на меч:

Если ненавистное счастье истощит над тобою все стрелы свои,
если добродетели твоей убежища на земли не останется, если,
доведенну до крайности, не будет тебе покровы от угнетения, —
тогда вспомни, что ты человек, вспомняи величество твое,
восхити венец блаженства, его же отъяти у тебя тщатся. —
Умри. — В наследие вам оставляю слово умирающего Катона.
(С. 55)

В свете этого высказывания самоубийство Радищева предстает неизбежным — и героическим — следствием определенного мировоззрения. Так, по мнению Ю. М. Лотмана, это «не было актом отчаяния, признания своего поражения. Это был давно обдуманый акт борьбы, урок патриотической твердости и несгибаемого свободолюбия»¹².

Однако эта интерпретация не соответствует историческим фактам, которые известны нам из биографии Радищева, написанной его третьим сыном в конце 1850-х гг. Павел Радищев был очень близок с отцом и являлся свидетелем его смерти¹³. Несмотря на расстояние более чем в пятьдесят лет, отделяющее его рассказ от события, я не вижу никаких оснований сомневаться в достоверности его свидетельства.

Что же случилось? После сделанного ему выговора, содержащего слово «Сибирь», Радищев,

пораженный ли такую угрозой или по другой какой причине,
[...] вдруг сделался задумчив, стал беспрестанно тревожиться.
[...] Его беспокойство и волнение ежедневно усиливались.
Он призвал полкового лекаря, принимал лекарства, но облег-

¹² Лотман Ю. М. Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века. В: Лотман, Избранные статьи, т. I, с. 248–268, здесь с. 265. Точка зрения Лотмана, которая восходит к революционному движению 1860-х гг., была распространенной в советское время; см. об этом: Baudin R. La mort de Radiščev ou la fabrique des mythes // *Russica Romana*. 2005. Т. 12. Р. 39–57.

¹³ См. его письмо от 18 декабря 1858 года редакции журнала «Современник». В: Семенников, Радищев. Очерки и исследования, с. 438.

чения не получил. Душевная болезнь развивалась все более и более¹⁴.

Утром 11 сентября 1802 года Радищев случайно нашел в своей квартире стакан с азотной кислотой, которая предназначалась для чистки эполет его старшего сына Василия. Выпив одним махом весь стакан, Радищев попытался зарезаться бритвой, чему, однако, помешал Василий. Радищев умер мучительной смертью на следующее утро.

Кроме элемента случайности здесь бросается в глаза чрезвычайная, паническая жестокость, обращенная Радищевым против самого себя; как симптом болезненного психического состояния, она несовместима с представлением о тщательно продуманном героическом акте. Мне представляется, что интерпретация самоубийства Радищева в качестве сознательного волевого поступка, мотивированного политическими соображениями, лишена оснований¹⁵.

«ПУТЕШЕСТВИЕ ИЗ ПЕТЕРБУРГА В МОСКВУ»

Моральный пафос, архаичный стиль

На титульном листе «Путешествия»¹⁶ в качестве эпиграфа мы находим цитату из «Тилемахиды» Тредиаковского: «Чудище обло, озорно, огромно, стозевно и лайй» (с. 5)¹⁷. Этот мифологический образ олицетворяет для автора злоупотребления, царящие в Российской империи, прежде всего кре-

¹⁴ Радищев, Биография А. Н. Радищева, с. 95.

¹⁵ К такому выводу приходит и П. Гоффманн, обращаясь против представления, что смерть Радищева была несчастным случаем: *Hoffmann P. Radiščevs Tod — Selbstmord oder Unglücksfall?* In: *Studien zur Geschichte der russischen Literatur des 18. Jahrhunderts*. Bd. III. Berlin, 1968. S. 526–539.

¹⁶ Из литературоведческих анализов «Путешествия» см.: *Лехтблау Л. Б.* Стиль «Путешествия из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева. В: *Проблемы реализма*, с. 226–256; *Скафтымов А.* О стиле «Путешествия из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева. В: *Скафтымов А.* Статьи о русской литературе. Саратов, 1958. С. 77–103. Об истории исследования «Путешествия» в советскую эпоху см.: *McConnell A.* Soviet Images of Radiščev's «Journey from St. Petersburg to Moscow» // *Slavic and East European Journal*. 1963. Vol. 7. № 1. P. 9–17. Западные работы включают: *Levitt M.* [Levitt M.] Диалектика видения в «Путешествии из Петербурга в Москву» Радищева. В: А. Н. Радищев: Русское и европейское Просвещение. СПб., 2003. С. 36–47; *Kahn A.* Self and Sensibility in Radishchev's «Puteshestvie iz Peterburga v Moskvu»: Dialogism and the Moral Spectator // *Oxford Slavonic Papers. New Series*. 1997. Vol. 30. P. 40–66.

¹⁷ См.: *Вильк Е. А.* «Стоглавое зло» (Эпиграф «Путешествия» Радищева и мистическая литература XVIII в.). В: А. Н. Радищев: Исследования и комментарии. Под ред. М. В. Строганова, С. А. Васильевой. Тверь, 2001. С. 30–44; *А. Костин А. А.* «Чудище обло» и «monstrum horrendum». Вергилий — Тредиаковский — Радищев. В: В. К. Тредиаковский: к 300-летию со дня рождения, с. 135–147.

постное право. Кроме того, языковой облик цитаты предвосхищает архаичный стиль, типичный для книги Радищева. Торжественный тон этого стиля обусловлен не только моральным пафосом, но и большим количеством церковнославянских слов и форм; сюда относится также осложненный многочисленными инверсиями синтаксис, который еще больше затрудняет чтение «Путешествия»¹⁸. Когда на следствии Радищева обвинили в том, что своей книгой он провоцировал народ на бунт, он ответил, что «написана она слогом, для простаго народа не внятным»¹⁹.

Разоблачая зло современной жизни, Радищев обращается к образованному читателю, апеллируя к его состраданию и нравственному чувству. В самом начале «Путешествия», в посвящении, находим знаменитую фразу: «Я взглянул окрест меня — душа моя страданиями человечества уязвлена стала» (с. 6). Автор выступает в качестве носителя гуманного чувства и посредника между читателем и жестокостью изображаемого мира. В дальнейшем эту роль берет на себя путешественник — полуавтобиографический, полужанровый персонаж, который выступает в качестве повествователя от первого лица и alter ego Радищева.

Реализм?

В главе «Медное» путешественник становится свидетелем широко распространенной в России XVIII и первой половины XIX вв. практики: из-за долгов помещик вынужден продавать свое имущество, в том числе крепостных. В газетном объявлении, которое слово в слово приводит путешественник, речь идет о «шести душах мужеского и женского полу» (с. 93), однако не говорится о том, что эти «души» являются членами одной семьи. Комментарий возмущенного путешественника гласит: «Жив многие лета в объятиях один другого, несчастные сии к поносной продаже восчувствуют тоску разлуки» (с. 94).

Исследователи нередко говорят о «реализме» Радищева²⁰. Однако при этом они употребляют это понятие не в терминологическом значении, так что его

¹⁸ См. ценную работу: Алексеев А. А. Старое и новое в языке Радищева. В: XVIII век. Сб. 12. Л., 1977. С. 99–112; см. также: Виноградов, Очерки по истории русского литературного языка, с. 144–147 («Язык Радищева»).

¹⁹ См.: Бабкин, Процесс А. Н. Радищева, с. 171.

²⁰ Ср.: Минералов Ю. И. История русской литературы XVIII века. М., 2007. С. 135. Автор выступает против «широко распространенного (и по сей день культивируемого средней школой) наивно-реалистического прочтения “Путешествия”». Традиционный взгляд представлен, например, в: Макогоненко, Радищев и его время, с. 494 и сл. («О реализме “Путешествия”»); из новых работ см.: Буранок, Русская литература XVIII века, с. 257 и сл.; Атаджанян И. А. Русская литература XVIII века. Ереван, 2008. С. 137, 139.

смысл остается неясным²¹. Во всяком случае следует отметить, что радищевский путешественник очень далек от установки на ту спокойно-аналитическую предметность, которая ассоциируется с литературным реализмом XIX века. Описание публичного торга в главе «Медное» подчинено риторическому принципу эмоционального воздействия. Об этом свидетельствует не только выбор слов и мотивов, но и композиция рассказа, который строится по схеме шокирующего контраста: с одной стороны, продаваемые крепостные, которые всю жизнь самоотверженно служили своему помещику, а с другой — вопиющая неблагодарность этого помещика. В эту схему вписывается также стиливое напряжение между сухим тоном газетного объявления и взволнованной речью повествователя.

Описывая выставленных на продажу крестьян, путешественник обращает особенное внимание на одного из членов крепостной семьи — красивую молодую мать с младенцем. Фрагмент посвящен неоднократно возникающей у Радищева теме: сексуальному насилию, которому подвергаются крепостные крестьянки со стороны помещиков. В свое время владелец молодой крестьянки безуспешно ухаживал за ней. Чтобы все-таки добиться своего, он своей помещичьей властью выдал ее замуж за молодого дворового, место которого, воспользовавшись темнотой, он сам занял во время брачной ночи. В результате этого обмана на свет появился ребенок, который теперь выставлен на торги вместе с матерью и остальными членами крепостной семьи. Риторически обращаясь к бессовестному помещику, путешественник восклицает: «Твой сын, варвар, твоя кровь» (с. 93).

Ранее он назвал этого помещика «зверем лютым, чудовищем, извергом» (там же). О реакции присутствующих мы узнаем лишь после описания аукциона: «Едва ужасоносный молот испустил тупой свой звук и четверо несчастных узнали свою участь, — слезы, рыдание, стон пронзили уши всего собрания. Наитвердейшие были тронуты» (с. 94). Тем не менее путешественник знает, что сострадание это поверхностно, так как оно не имеет никакого практического значения, и называет присутствующих «окаменелыми сердцами» (там же). Он сам готов был бы выкупить семью, но у него нет на это денег. Однако, подобно самому Радищеву, путешественник обладает юридическими знаниями, с помощью которых может воспрепятствовать хотя бы тому, чтобы младенец был разлучен с матерью. Тем не менее его сердце «было столь стеснено, что, выскочив из среды собрания и отдав несчастным последнюю гривну из кошелька, побежал вон» (там же). Разговор со случайно встреченным знакомым дает еще одну возможность путешественнику выразить свой гнев и пролить слезы сострадания.

²¹ Из теоретических работ на эту тему см., например: *Wellek R. The Concept of Realism in Literary Scholarship*. In: *Wellek R. Concepts of Criticism*. New Haven; London, 1963. P. 222–255, или же: *Begriffsbestimmung des literarischen Realismus*. Hrsg.: R. Brinkmann. Darmstadt, 1969.

Композиционный сумбур

По его собственному признанию, Радищев писал «Путешествие» под влиянием знаменитой книги Лоуренса Стерна «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии» (опубл. 1768)²². Однако на самом деле у обоих авторов очень мало общего — разоблачительный пафос Радищева чужд Стерну. Схождения между двумя книгами обладают узкотехническим характером — кроме общей схемы литературы путешествий, Радищев мог найти у Стерна такие композиционные приемы, как, например, рассказ встреченного по пути знакомого или включение в текст «случайно» обнаруженных записок.

Смысл обращения Радищева к «Сентиментальному путешествию» заключается в том, что Стерн помог Радищеву составить книгу из ряда отдельных фрагментов, накопившихся за несколько лет²³. Отсюда крайняя тематическая пестрота «Путешествия из Петербурга в Москву». Преобладает, правда, тема ужасов крепостного права, которая иллюстрируется на примере конкретных случаев. Другие предметы этого рода — слепота монарха, не знающего о злоупотреблениях, происходящих в его царстве, бесчеловечность чиновников, пренебрегающих своим долгом, и несправедливость системы продвижения по службе. Одна особенно объемистая глава — «Торжок» — обращена против цензуры, причем излагается европейская история этого института с помощью документов, которые приводятся дословно по целым страницам и большей частью восходят к немецкому источнику²⁴. Кроме того, речь идет о таких разнородных вещах, как отсталый метод преподавания в духовных училищах, проблематика вексельного права, история средневекового Новгорода, принципы прогрессивного воспитания детей, место Ломоносова в русской культуре и т. д.

«Путешествие» гетерогенно не только в тематическом отношении. Классицистическая норма стилового единства не имеет никакого значения для Радищева: его книга отличается «колоссальной амплитудой стилистических колебаний»²⁵. Преобладает высокий стиль, однако некоторые фрагменты написаны с использованием просторечия; местами заметна близость к фольклору. Не лишено «Путешествие» иронии и комизма. В одном фривольном рассказе возникает бывшая публичная женщина, которой на

²² Из показания от 15 июля 1790 года (*Бабкин*, Процесс Радищева, с. 188–189, здесь с. 189).

²³ См.: *Лехтблау*, Стиль «Путешествия из Петербурга в Москву», с. 246 и сл.

²⁴ См.: *Grafshoff H.* Radiščevs «Reise» und ihre Stellung innerhalb der zeitgenössischen literarischen Strömungen, In: *Radiščev und Deutschland. Beiträge zur russischen Literatur des ausgehenden 18. Jahrhunderts.* Hrsg.: E. Hexelschneider. Berlin, 1969. S. 59–71, здесь S. 64 ff.

²⁵ *Алексеев*, Старое и новое в языке Радищева, с. 109.

шестьдесят втором году жизни наконец удается подцепить жениха — семидесятивосьмилетнего барона с говорящим именем Дурында. Функция таких фрагментов понятна; сам автор объяснял на следствии, что вставил «шуточные» места «для того, чтобы не скучно было длинное, серьезное сочинение»²⁶.

Впрочем, история создания «Путешествия» показывает, что соображения композиционного порядка не были вовсе чужды Радищеву и что он сделал несколько попыток сгладить переходы между отдельными фрагментами, пытаясь избежать слишком очевидных длиннот²⁷. Однако эти попытки не отличались последовательностью, так что в целом у Радищева заметно такое же пренебрежение формальной стороной, как у Фонвизина в «Недоросле». У обоих авторов дидактическая интенция решительно превалирует над соображениями эстетического порядка; это общая тенденция литературы эпохи Просвещения.

Критический разум как принцип единства «Путешествия»

Как известно, среди читателей Радищева был Пушкин. В своем «Путешествии из Москвы в Петербург» он отмечает, что книга Радищева состоит из нескольких «отрывков», в которых автор «излил [...] свои мысли безо всякой связи и порядка»²⁸. Об этом писали и другие читатели XIX и XX вв. В 1936 году Г. А. Гуковский обратил внимание на «внутреннюю хаотичность» произведения, в котором нарушаются «не только классические правила, но и обычные нормы легкой или даже ясной речи»²⁹. Однако по мере превращения Радищева в героя официальной культуры такие высказывания становились неуместными: отныне Радищев считался не только великим революционером и гениальным мыслителем, но и безупречным художником. В 1992 году, в академическом издании произведений Радищева, мы читаем, например, что «Путешествие» — «книга, прочно сложенная и редкостно цельная, плотно скрепленная авторской художественной мыслью во всех пунктах», что

²⁶ Из показания от 1 июля 1790 года (Бабкин, Процесс Радищева, с. 167–170, здесь с. 167).

²⁷ См.: Западов В. А. История создания «Путешествия из Петербурга в Москву» и «Вольности». В: Радищев, Путешествие из Петербурга в Москву», с. 475–623, здесь с. 601 et pass.

²⁸ Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в десяти томах. Т. VII. Л., 1978 (четвертое изд.). С. 184–210, здесь с. 186.

²⁹ Гуковский, Радищев как писатель, с. 185. Впрочем, в более поздней работе автор отходит от своей прежней позиции и подчеркивает, что книга Радищева «совершенно едина по замыслу и по выполнению» (Гуковский, История русской литературы XVIII века, с. 441).

«Радищев крепко спаял книгу внутренней логикой, создал произведение по истине с “железной” композицией»³⁰.

Как бы ни были абсурдны такие утверждения, возникает вопрос: нет ли определенной доли преувеличения в утверждении Гуковского о «хаотичности» «Путешествия»; то же самое относится к мнению Пушкина о якобы полном отсутствии «связи и порядка». На самом деле, при всей бросающейся в глаза пестроте книги, в ней действует принцип, который сводит воедино разнородные темы и мотивы, затронутые в «Путешествии» (исключение составляют комические фрагменты). В своей крайней простоте этот принцип единства может с сегодняшней точки зрения показаться банальным; тем не менее, он исключительно важен для понимания мышления Радищева как представителя русского — и европейского — Просвещения. Речь идет о том принципе критического разума, которым руководствуются радищевский путешественник и другие носители авторской точки зрения, когда они наблюдают и обсуждают современную жизнь, и который без труда сочетается с проявлением сильных чувств.

Если речь идет о злоупотреблениях, свойственных России XVIII века, апелляция к критическому разуму является сама собой разумеющейся. Однако у Радищева эта установка заметна и в разговоре о ямбе в русской поэзии. Апелляцию к критическому разуму можно видеть уже в самом начале «Путешествия», в эпитафии из «Тилемахиды» — «Чудище обло, озорно, огромно, стозевно и лайй». Как мы уже знаем, архаичный стиль эпитафии предвосхищает стиль самой книги. Иными словами, смысл эпитафии заключается не в последнюю очередь в указании на литературную генеалогию архаичного стиля Радищева. В этом не было бы ничего особенного, если бы не репутация Третьяковского как бездарного поэта и педанта: именно с таким автором в самом начале книги Радищев заключает литературный союз, наперекор господствующему мнению.

Перед нами типичная для Радищева установка. Н. С. Ильинский (1761–1846), служивший вместе с Радищевым в комиссии по систематизации российского законодательства, охарактеризовал его следующим образом: Радищев был

мыслей вольных и на все взирал (с) критикою. Когда рассматривали мы сенатския дела и писали заключения, соглашась

³⁰ Западов, История создания, с. 601, 602; см. также: Лебедева, История русской литературы XVIII века, с. 351 и сл., здесь с. 359. Обзор споров о композиции «Путешествия» см. в: Кулакова Л. И., Западов В. А. Путешествие из Петербурга в Москву. Комментарий. Л., 1974. С. 10 и сл. Точка зрения самих авторов такова: «В книге Радищева нет фабулы, условно скрепляющей главы, но она композиционно очень слажена, очень продумана» (с. 34).

с законами, он при каждом заключении, не соглашаясь с нами, прилагал свое мнение, основываясь единственно на философском свободомыслии.³¹

То же самое относится к путешественнику, постоянно стремящемуся дистанцироваться от общепринятых представлений и занять независимую позицию. Эту независимость проявляет он и в заключительной главе «Путешествия» «Черная грязь», в «Слове о Ломоносове». В этом тексте, авторство которого приписано некоему семинаристу, Радищев выступает против уже успевшего сформироваться культа Ломоносова; его оценка во многом является одобрительной, однако Радищев говорит и об отрицательных качествах «великого мужа» (с. 117), в частности, об отсутствии искренности в его поэтических панегириках императрице Елизавете (с. 121). Иными словами, объектом нравственной критики становятся торжественные оды Ломоносова, то есть наиболее значительная часть его поэтического наследия.

В «Путешествии» критический разум обращен также на личность самого путешественника. Способность к самокритической рефлексии отличает радищевского путешественника от положительных персонажей предшествующей русской литературы, прежде всего фонвизинского Стародума с его догматической самоуверенностью. Другая черта, отличающая героя Радищева от персонажа Фонвизина, это чувствительность человека, постоянно готового проливать слезы над «страданиями человечества»; по сравнению с путешественником, Стародум предстает сухим резонером: Радищев создал новый для русской литературы тип героя — не только рассудительного, но и чувствительного человека, воплощающего личностный идеал позднего Просвещения.

Готовность радищевского путешественника к самокритической рефлексии проявляется в целом ряде эпизодов. Так, в одной из первых глав («Любань»), путешественник, задумываясь над собственным обращением со своим слугой Петрушкой, задает себе тревожный вопрос, действительно ли он морально выше того помещика, о «жестокосердии» которого по отношению к крепостным он только что говорил (с. 11). После этого эпизода Петрушка навсегда исчезает со сцены: его единственная функция заключается в том, чтобы дать своему хозяину повод продемонстрировать критическое отношение к самому себе.

Сходный эпизод находим в главе «Едрово», где путешественник, встречаясь с крестьянкой Анютой, понимает, что ему, русскому дворянину, очень далеко до нравственной высоты этой простой девушки. Особенно порази-

³¹ Ильинский Н. С. Из Записок Николая Степановича Ильинского // Русский архив. 1879. № 12. С. 377–434, здесь с. 416.

тельный пример находим в главе «Яжелбицы», где снова речь идет о теме сексуальности, причем имеется в виду сексуальность самого путешественника, вспоминающего о той «смердной болезни», которой болел в молодости из-за «невоздержания в любострастии» (с. 57). При этом он задает себе вопрос, не заразил ли он своих детей и жену этой венерической болезнью и не виновен ли он тем самым в преждевременной смерти жены. Моральная беспощадность путешественника к самому себе превращается здесь в самобичевание. Беспрецедентный в русской литературе XVIII века, пафос этого фрагмента восходит к «Исповеди» Руссо³². Благодаря установке «Путешествия» на автобиографизм, шокирующее воздействие этого эпизода становится еще сильнее. Следует, впрочем, подчеркнуть, что о такой болезни самого Радищева ничего не известно³³ (см. выше о полуавтобиографическом, полуфикциональном характере путешественника). Если этот фрагмент вообще как-то связан с биографией автора, то скорее всего через фигуру Ушакова; в студенческие годы Радищев был свидетелем мучительной смерти своего друга, заразившегося сифилисом.

Благодаря постоянной апелляции к критическому разуму, который не щадит даже собственное «я» путешественника, пестрое многообразие тем и мотивов у Радищева предстает в новом свете, приобретая программное значение: перед нами — претензия критического разума на универсальную значимость. До Радищева в русской литературе такие претензии заметны в какой-то мере в моралистических журналах Новикова и в репликах фонвизинского Стародума: и там, и здесь мы имеем дело с целым рядом тем, одинаково подлежащих суждению критического разума. В еще большей мере это относится к Радищеву: нет ничего, что не могло бы стать предметом рассмотрения и оценки этой суверенной инстанции, воплощаемой или путешественником, или другими персонажами книги. Всюду можно найти повод для критического взгляда. Нельзя не заметить своего рода упоения: автор нашел новое отношение к окружающему его миру, новый способ утверждения своего «я».

Радищев и Кант

Любой предмет, идея, личность, включая не только путешественника, но и самого монарха, должны предстать перед трибуналом критического разума, чтобы оправдать свою легитимность, прежде всего нравственную. Перед нами — проявление эмансипации мыслящего субъекта от власти абсолютист-

³² На тему «Радищев и Руссо» см.: *Лехтблау*, Стил «Путешествия из Петербурга в Москву», с. 229 и сл.; *McConnell A. Rousseau and Radišev // The Slavic and East European Journal*. 1964. Vol. 8. P. 253–272.

³³ См.: *Западов*, История создания, с. 615.

ского государства³⁴. Одновременно позиция Радищева обнаруживает поразительную параллель с теми требованиями, которые в 1784 году выдвинул Иммануил Кант в своем знаменитом ответе на вопрос «Что такое Просвещение?»:

Просвещение — это выход человека из состояния несовершеннолетия, в котором он находится по собственной вине. Несовершеннолетие есть неспособность пользоваться своим рассудком без руководства со стороны кого-либо другого. Несовершеннолетие по собственной вине — это такое, причина которого заключается не в недостатке рассудка, а в недостатке решимости и мужества пользоваться им без руководства со стороны кого-либо другого. Sapere aude! Имей мужество пользоваться своим собственным рассудком! Таков, следовательно, девиз Просвещения.³⁵

Неизвестно, читал ли Радищев Канта — интеллектуальное сродство двух авторов объясняется скорее всего общим контекстом европейского Просвещения. Радищев представляет собой замечательный случай русского писателя конца XVIII века, который, вслед за европейскими, прежде всего французскими просветителями, осмелился публично «пользоваться своим рассудком без руководства со стороны кого-либо другого». Идеал интеллектуального совершеннолетия не менее дорог Радищеву, чем Канту, о чем свидетельствует глава «Путешествия» о цензуре («Торжок»), где метафорика «совершеннолетия» встречается в развернутом виде. С точки зрения Радищева, цензура была «сделана нянькою рассудка, остроумия, воображения, всего великого и изящного»; именно цензура виновна в том, «что есть малолетние, незрелые разумы, которые собою править не могут». Если же ребенок всегда будет окружен няньками и опекунами, он «долго ходить будет на помочах и совершенный на возрасте будет каляка» (с. 79).

«Птенцы учат матку»

Однако осуществить на деле идеалы Канта и европейского Просвещения в конкретных условиях XVIII века могло оказаться рискованным делом не только в России. Если бы Радищев в своей книге продемонстрировал

³⁴ См. известную книгу: Koselleck R. Kritik und Krise. Ein Beitrag zur Pathogenese der bürgerlichen Welt. Freiburg, 1959.

³⁵ Кант И. Сочинения. Трактаты и статьи (1784–1796). Перевод Ц. Г. Арзаканяна. Т. I. М., 1994. С. 127. Фраза «sapere aude» («имей мужество знать») восходит к одной из эпистол Горация (I. 2, 40). Ср.: Kahn, Self and Sensibility, p. 48: «Стиль аргументации в “Путешествии” пронизан духом кантовского определения Просвещения».

интеллектуальную автономность «совершеннолетнего», освободившегося от всех «нянек и опекунов» индивида только в том, что касается литературы или личности путешественника, публикация его книги осталась бы без роковых последствий. Однако главными темами «Путешествия» являются не эти «невинные» темы, а политика и социальное зло, царящие в Российской империи. Публикуя книгу, Радищев сделал очень важный шаг. Перед нами декларация интеллектуальной независимости: Радищев отказался от традиционной роли послушного подданного и публично заговорил о проблемах, обсуждение которых в условиях абсолютной монархии считалось прерогативой власти, а не частного человека. Подобно Фонвизину с его Стародумом, Радищев с своим путешественником без колебаний обращается к власти, настаивая при этом на интеллектуальном равенстве, на которое претендует критический разум.

Глава «Спасская Полесь» показывает, как именно Радищев представлял себе такую встречу. В этой длинной и композиционно перегруженной главе автор предсказывает появление некоего человека с «твердым сердцем», подобный которому «едва един в целом столетии явится на светском ристалище». Этот пророк, с которым Радищев явно отождествляет самого себя, происходит «из среды народных», т. е. речь идет не о вельможе, а об обыкновенном человеке, скорее всего дворянине. «Чуждый надежды мзды, чуждый рабского трепета», он выступит перед царем, «порицая» его дела. В свою очередь, Радищев объясняет царю, как ему следует вести себя с этим человеком: царь не должен казнить его как «общего возмутителя», а, напротив, ласково пригласить к себе и угостить, «да возвратившись возможен он паче и паче глаголати нельстиво» (с. 25).

Однако надежды Радищева на диалог с императрицей не оправдались, и при этом самым печальным образом. В то время, когда Екатерина читала «Путешествие», она уже не была готова к роли просвещенной монархини, к отказу от монополии на политические высказывания и признанию за своими подданными статуса «совершеннолетних» граждан. По поводу главы «Спасская Полесь» она саркастически замечает: «Птенцы учат матку»³⁶; в другом месте императрица гневно говорит о «редкой смелости» автора, а фрагменты из оды «Вольность», помещенные в «Путешествии», она возводит к «криминальному намерению», характеризуя их как «совершенно бунтовские»³⁷.

«Виновность» Радищева, с точки зрения Екатерины, заключалась в том, что своей книгой он публично претендовал на роль «совершеннолетнего» человека и гражданина. Именно в этом Радищев изменил себе во время следствия. На многочисленных допросах он постоянно демонстрировал го-

³⁶ Бабкин, Процесс Радищева, с. 157.

³⁷ Там же, с. 163.

товность каяться, снова и снова отказываясь от роли автономно мыслящего субъекта и возвращаясь к смиренной роли «партикулярного» подданного, который доволен узкими рамками своего частного мира и не вторгается в сферу политики, находящуюся в исключительной компетенции власти. Постоянно обвиняя самого себя в «дерзости» и преступной «смелости», Радищев вместе с языком абсолютной власти перенимает и ее нормативную точку зрения. Заметим, что в устах Канта понятие «смелость» обладало положительным значением: «sapere aude!» — «имей смелость знать!». Не так в устах кающегося Радищева: в одном из своих письменных показаний он сомневается в возможности оправдать перед императрицей столь «дерзкое сочинение», как свою книгу³⁸. Отвечая на вопрос следователя, почему он критикует правительство, Радищев говорит о «злоупотреблениях, о которых судить, признаюсь, не мое было дело»³⁹. В другом показании он снова признает, «что не мое дело было судить» о вопросах государственного управления, умоляя «всещедрейшую государыню» помиловать его⁴⁰.

Все это, конечно, противоречит тем стоическим идеалам, которые проповедует сам Радищев в «Путешествии», прежде всего в главе «Крестьяцы». Необходимо, тем не менее, понимать ситуацию, в которой он оказался⁴¹. В отличие от представителей революционного подполья XIX века, Радищев не был профессиональным революционером (другой вопрос, был ли он революционером вообще⁴²). При полном отсутствии в России XVIII века революционной традиции, не существовало разработанного кодекса поведения в ситуации политического ареста. Не был Радищев и членом какой-либо оппозиционной группы, на солидарность которой он бы мог опираться во время следствия. Правда, в последние годы екатерининского режима в России было достаточно людей, недовольных внутривластной ситуацией⁴³, однако они еще не создали оппозиционного социума. Не было в России конца XVIII века и «общественного мнения», которое существовало бы независимо от государства, как, например, в дореволюционной Франции. Поэтому в своей конфронтации с властью Радищев-диссидент оказался в изоляции. Кроме того, его мучила мысль о детях, на которых он навлек беду своим необдуманным, или, если угодно, героическим поступком, не говоря уже о специфической обстановке в казематах Петропавловской крепости и психологическом давлении, оказывавшемся на арестанта следователем такой страшной репутации, как С. И. Шешковский.

³⁸ Там же, с. 169.

³⁹ Там же, с. 175.

⁴⁰ Там же, с. 170.

⁴¹ Ср.: *McConnell*, *A Russian «Philosophe»*, p. 202 ff.

⁴² См.: *Семенников*, *Политический облик Радищева*.

⁴³ См.: *Jones R. E. Opposition to War and Expansion in Late Eighteenth-Century Russia // Jahrbücher für Geschichte Osteuropas. Neue Folge. 1984. Bd. 32. S. 34–51.*

Поэтому не трудно предположить, что раскаяние Радищева соответствовало его подлинным чувствам в данной ситуации⁴⁴. Однако, как можно заключить из протоколов допросов, его покаяние не было полным: отказавшись от автономности критического разума, он, тем не менее, не изменил, что было для него, по-видимому, наиболее важным, своего мнения о чудовищном положении русских крестьян в условиях крепостного права.

⁴⁴ См.: Сухомлинов, А. Н. Радищев, с. 597.

ГЛАВА 20

КАРАМЗИН

ПИСАТЕЛЬ В ОБЩЕСТВЕ «ГЕНЕРАЛОВ И МИНИСТРОВ»

В конце своей жизни Карамзин мог гордиться своей блестящей карьерой. Как писателю, ему удалось значительно расширить круг русских читателей; его произведениями восхищались не только в столицах, но и в провинции. Современник вспоминает:

в раннем детстве моем, как запомню себя, в смиренном околотке нашем, Смоленской губернии, близь г. Духовницы, мало читали, и кроме книг духовнаго содержания, почти не имели других. — ... Вдруг появились у нас в доме: Мои безделки [первое собрание сочинений Карамзина 1794 года]. Нам прислали эту книгу из Москвы, и как описать впечатление, произведенное ею? Все бросились к книге и погрузились в нее: читали, читали, перечитывали, и наконец почти вытвердили наизусть. От нас пошла книга по всему околотку, и возвратилась к нам уже в лепестках. Так случилось, думаю, и везде с первыми опытами Карамзина.¹

Говоря о литературных достижениях Карамзина, следует вспомнить еще одно обстоятельство, о котором мы уже упоминали: в Западной Европе во второй половине XVIII века литература и звание писателя пользовались огромным престижем. В России дело обстояло иначе. Вот что писал Карамзин в 1802 году:

Мы начинаем только любить чтение; имя хорошего автора еще не имеет у нас такой цены, как в других землях; надобно при случае объявить другое право на улыбку вежливости и ласки.²

¹ Свидетельство поэта и публициста Ф. Н. Глинки (1786–1880), в: *Погодин М. П. Николай Михайлович Карамзин. По его сочинениям, письмам и отзывам современников. Материалы для биографии, с примеч. и объясн. Т. I. М., 1866. С. 216.*

² «Отчего в России так мало авторских талантов?», в: *Карамзин, Сочинения в двух томах, т. II, с. 123–126, здесь с. 125.*

Среди русских писателей Карамзин стал первым, кому удалось нарушить это правило: он сумел добиться видного положения в русском обществе как частный человек и *homme de lettres*, не идя путем официальной карьеры и общепризнанной дворянской конвенции. В письме, написанном под конец жизни одному чиновному знакомому, Карамзин с удовлетворением оглядывается на свою писательскую жизнь. Отметив, что его заслуги в качестве историка перед «любимым отечеством» никак не хуже заслуг полководцев и государственных деятелей, он продолжает:

без смешной гордости моим ремеслом писателя, я без стыда вижу себя среди наших генералов и министров...³

Выдающееся место Карамзина в истории русской культуры не в последнюю очередь связано с тем, что своей личностью, своим жизненным успехом он как никто другой способствовал социальному возвышению «ремесла писателя».

БИОГРАФИЯ

Николай Михайлович Карамзин (1766–1826)⁴ происходил из дворянской семьи, его отец был симбирским помещиком средней руки. Грамоте Карамзин выучился у деревенского священника. После недолгого пребывания в симбирском дворянском пансионе он был отправлен

³ Из написанного по-французски, недатированного письма графу Каподистрия, в: *Карамзин Н. М.* Неизданные сочинения и переписка. Часть первая. СПб., 1862. С. 133–136, здесь с. 134.

⁴ Биографию Карамзина см. в основной книге: *Погодин, Николай Михайлович Карамзин*; см. также: *Кочеткова Н. Д.* Карамзин Николай Михайлович. В: *Словарь русских писателей*, т. II, с. 32–43. О личности и творчестве Карамзина см.: *Грот Я.* Очерк жизни и деятельности Карамзина [1866]. В: *Грот Я.* Труды. Т. III. СПб., 1901. С. 120–166; *Гуковский Г. А.* Карамзин. В: *История русской литературы в десяти томах*. Т. 5. Дюссельдорф; Гаага, 1967 (репринт изд. М.; Л., 1941). С. 55–105. См. также: *Лотман Ю. М.* Эволюция мировоззрения Карамзина (1789–1803). В: *Лотман Ю. М.* Карамзин. СПб., 1997. С. 312–348; *Cross A. G.* Karamzin. A Study of his Literary Career. 1783–1803. Carbondale/Ill.; London, 1971; *Kochetkova N.* [Кочеткова Н. Д.] Nikolay Karamzin. Boston, 1975; *Лотман*, Сотворение Карамзина. Полного научного собрания сочинений Карамзина на сегодняшний день нет. Однако см.: *Карамзин Н. М.* Сочинения. Изд. А. Ф. Смирдина. Т. I–III. СПб., 1848. Более доступное издание: *Карамзин*, Сочинения в двух томах. Существует научное издание стихотворений: *Карамзин Н. М.* Полное собрание стихотворений. Вступ. статья, подгот. текста и примеч. Ю. М. Лотмана. М.; Л., 1966. Научным изданием является также: *Карамзин Н. М.* Письма русского путешественника. Изд. подгот. Ю. М. Лотман, Н. А. Марченко, Б. А. Успенский. Л., 1984. Библиографию см. в: Н. М. Карамзин. Библиографический указатель. Под ред. Н. И. Никитиной, В. А. Сукайло. Ульяновск, 1990 (эта книга осталась мне недоступной); *Николай Михайлович Карамзин. Указатель трудов, литературы о жизни и творчестве*. 1883–1993. Отв. ред. А. А. Либерман. М., 1999.

родителями в Москву, где в пансионе любимого им немецкого профессора Московского университета Иоганна Матиаса Шадена (1731–1797) получил хорошее гуманитарное образование. Карамзин владел немецким и французским языками и до некоторой степени английским.

В 1781 году пятнадцатилетний Карамзин покинул пансион, чтобы поступить на службу в один из петербургских гвардейских полков, в который по обычаю того времени был записан уже с детского возраста. Однако Карамзину хотелось учиться, предпочтительнее всего в Лейпцигском университете, поэтому к своим служебным обязанностям он относился не очень серьезно, большую часть времени находясь в отпуске. В 1784 году он вышел в отставку. Еще в Симбирске Карамзин вступил в масонскую ложу «Златой венец», а когда в конце 1784 – начале 1795 года он переселился в Москву, то стал членом масонского кружка Новикова.

Карамзин отказался от военного поприща вопреки желанию родителей, прежде всего отца, умершего за два года до этого, с тем, чтобы стать писателем. В русском дворянском обществе XVIII века это был смелый шаг⁵. Хотя Петр III отменил в 1762 году обязательную службу для дворян, что было подтверждено в 1785 году Екатериной II, для молодого русского дворянина как и прежде существовал только один путь приобрести социальное признание, а именно служба – военная, гражданская или придворная: в России XVIII века общественный престиж был в первую очередь связан не с богатством и даже не со знатностью рода, а с чином, т. е. местом в петровской табели о рангах⁶. Почему в России XVIII века так мало авторов? На этот вопрос Карамзин отвечает следующим образом: «Дело в том, что в стране, где чин решает все, слава имеет мало привлекательности»⁷.

Если Карамзин не испытывал склонности к военной службе, он мог перейти на гражданскую и занять место секретаря, предложенное ему Державиным. Подобно самому Державину, Фонвизину и большинству других русских писателей XVIII века, Карамзин мог бы заниматься литературой в свободное от службы время. Однако для него такой компромисс между службой и литературой был немыслим. Он отказался от предложения Державина; несмотря на целый ряд других престижных предложений, Карамзин и далее не проявлял никакой склонности к службе: в его глазах литература была слишком значительным делом, заслуживающим того, чтобы отдавать ей все свое время.

⁵ Ср.: Лотман, Сотворение Карамзина, с. 15–16.

⁶ См.: Марасинова, Психология элиты русского дворянства последней трети XVIII века; см. также: Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. Быт и традиция русского дворянства (XVIII – начало XIX века). СПб., 1994. С. 18–45 («Люди и чины»).

⁷ Из написанного по-французски письма Карамзина 1797 года, адресованного гамбургскому эмигрантскому журналу «Le Spectateur du Nord» (Северный зритель) – «Lettre au Spectateur sur la littérature russe» – в: Карамзин, Письма русского путешественника, с. 456–463, здесь с. 458 (русский перевод см. с. 449–456, здесь с. 450).

Жизнь писателя, к которой стремился Карамзин, была возможна благодаря отцовскому наследству — деревне Ключевка около Симбирска; имением управлял старший брат Карамзина Владимир, способный агроном⁸. Это важный момент. Исследователи нередко характеризуют Карамзина как одного из первых русских «профессиональных» авторов в сегодняшнем смысле этого слова, т. е. писателя, живущего литературным трудом⁹. Однако это представление является анахронизмом, поскольку русский литературный рынок даже в конце XVIII века был еще слишком плохо развит для существования писательской «профессии». Карамзин был обязан литературному творчеству своей славой, но не своими доходами; для него эта ситуация изменилась лишь в начале XIX века¹⁰. То же самое относится к его издательской деятельности; как переводчик он, правда, получал кое-какие гонорары, однако они были ничтожны: без наследства он не смог бы существовать как литератор.

Новиковский кружок, членом которого Карамзин стал после переселения в Москву, принадлежал к мистическому направлению масонства, известному как розенкрейцерство. Однако со временем Карамзин решил, что этот духовный мир чужд ему, и покинул ложу. Расставание прошло бесконфликтно и было отмечено прощальным обедом. В том же 1789 году Карамзин отправился в четырнадцатимесячное путешествие по Европе, которое оплатил 1800 рублями из собственного кармана¹¹.

После возвращения на родину Карамзин развернул энергичную деятельность как писатель, издатель и переводчик, добившись со временем ключевого положения в русской литературной жизни, центр которой теперь переместился из Петербурга в Москву. Карамзин основал «Московский журнал» (1791–1792), большей частью наполняя его собственными произведениями — стихотворениями, повестями и фрагментами «Писем русского путеше-

⁸ См. издание с прекрасным комментарием: Письма Н. М. Карамзина к В. М. Карамзину (1795–1798). Публ. В. Э. Вацура // Русская литература. 1993. № 2. С. 80–132.

⁹ См., например: *Лотман*, Сотворение Карамзина, с. 200.

¹⁰ Подробнее см.: *Клейн И.* Между Аполлоном и Фортуной. Карамзин-писатель в социологической перспективе. В: *Miscellanea*. Сборник статей, с. 186–200.

¹¹ Герда Панофски обратила мое внимание на возможность, что этой суммы не хватило бы на столь длительное и далекое путешествие. Сумма в 1800 рублей названа без указания источника в: *Погодин*, Николай Михайлович Карамзин, т. I, с. 169. Согласно другому мнению, путешествие Карамзина было оплачено не им самим, а московскими масонами; см.: *Шторм Г. П.* Новое о Пушкине и Карамзине // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. 1960. Т. 19. Вып. 2. С. 144–151, здесь с. 150–151. Однако с этим представлением трудно согласиться; см.: *Погодин*, Николай Михайлович Карамзин, т. I, с. 213 (свидетельство известного масона Н. Н. Трубецкой); Переписка московских масонов XVIII-го века. 1780–1792 гг. Под. ред. Я. Л. Барскова. Пг., 1915. С. 88–90, здесь с. 89 (письмо от 3 февраля 1791 года не менее известного масона И. В. Лопухина А. М. Кутузову); см. также воспоминания друга Карамзина: *Дмитриев*, Взгляд на мою жизнь, с. 27.

ственника». Под редакцией Карамзина в 1794–1795 гг. вышла двухтомная антология «Аглая» (названная по имени одной из трех граций); в 1796–1799 гг. последовали три тома «Аонид» (Аониды = музы), первого русского альманаха. «Аониды» должны были печататься на голландской бумаге небольшим форматом, чтобы «дамы наши» могли их удобно носить в кармане¹². Здесь публиковались не только известные авторы, но и дебютанты — публика должна была получить представление об актуальном состоянии отечественной словесности.

Карамзин также заботился о том, чтобы публика познакомилась с литературой античности и современной Европы — его трехтомная антология «Пантеон иностранной литературы» вышла в 1798 году. Переводы были сделаны самим Карамзиным, который таким образом продолжал просветительскую работу Кантемира, Тредиаковского и других. Однако говоря о его переводческой деятельности, следует учитывать и внешние обстоятельства. Цензурные ограничения последних лет правления Екатерины II стали еще сильнее при деспотическом режиме ее сына: при Павле I цензура стояла на пути литературы «как черной медведь», мешая авторам сказать свое слово¹³. В таких условиях заниматься переводами значило идти по линии наименьшего сопротивления, хотя и здесь не обходилось без передрыг: с официальной точки зрения, Демосфен был опасным «республиканцем»; не менее подозрительными казались Цицерон и Саллюстий¹⁴. Ситуация изменилась только при Александре I.

Теперь литературный рынок ожил. Цензура не была отменена, но стала менее жесткой, благодаря чему в течение нескольких лет авторы могли без особых затруднений публиковать свои сочинения. Оживились московские книготорговцы и издатели; один из них предложил Карамзину издавать новый журнал «Вестник Европы» за очень солидное в эту эпоху годовое жалование в 6000 рублей. Карамзин согласился и, воспользовавшись представившейся возможностью, ввел еще одно новшество в русскую журналистику: «Вестник Европы» стал первым русским журналом, в котором наряду с литературным отделом был также раздел политический. Карамзин регулярно знакомил читателей с политической жизнью Европы и Америки. В свою очередь, «Вестник Европы» открыл ряд тех «толстых» журналов, которые в дальнейшем играли столь значительную роль в интеллектуальной жизни России.

Выходивший два раза в месяц журнал был необычайно успешным начинанием. Тем не менее, Карамзин покинул пост редактора уже через два года. Давно интересующая историей, он решил писать многотомную «Историю государства российского». Для такой работы требовался досуг, и Карамзин по-

¹² Из письма от 17 октября 1795 года Дмитриеву, в: Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву. Изд. с примеч. и указателем Я. Грот, П. Пекарский. СПб., 1866. С. 60–62, здесь с. 61.

¹³ Из письма Карамзина Дмитриеву от 18 августа 1798 года, там же, с. 98–99, здесь с. 99.

¹⁴ Из письма Карамзина Дмитриеву от 27 июля 1798 года, там же, с. 97–98, здесь с. 97.

просил императора о скромной годовой пенсии в 2000 рублей для осуществления своего плана. Просьба была удовлетворена (впоследствии вторая жена Карамзина унаследовала 800 крепостных, что значительно облегчило его материальную ситуацию). Карамзин почти совсем прекратил литературную деятельность, чтобы сосредоточиться на исторических штудиях. Первые восемь томов «Истории» вышли в 1818 году; их ждал чрезвычайный успех — 3000 экземпляров первого издания были распроданы менее чем за месяц (в целом, история состояла из двенадцати томов, последний из которых остался неоконченным).

О ЛИТЕРАТУРЕ И ЯЗЫКЕ

«Святая поэзия»

В 1794 году Карамзин опубликовал собрание своих сочинений с игриво-кокетливым заглавием «Мои безделки», выступив тем самым в роли салонного поэта. Среди его стихотворений встречается, например, «Ответ на стихи одной девицы, в которых она клянется Хлое, другу своему, любить ее пламенно и вечно, оставляя для Купидона только маленький уголок в сердце» (1795). У Карамзина можно найти и другие произведения этого рода. Тем не менее, поэзия была для него отнюдь не только игрушкой. О том, насколько высока была миссия поэзии с точки зрения Карамзина, свидетельствуют его стихотворения о поэзии¹⁵.

Одно из них называется «Дарования» (1796). Строфика стихотворения — рифмованные десятистрочники в сочетании с четырехстопным ямбом — отсылает к торжественной оде, чему соответствуют также высокий стиль и панегирическая установка. Однако предметом панегирика является в этом случае не монарх, а поэзия. Ее миссия заключается в том, чтобы способствовать моральному и цивилизационному прогрессу человечества. Подобную точку зрения находим в раннем стихотворении Карамзина «Поэзия» (1785). Гимнический тон, отказ от рифмы и строфики напоминают Клопштока, что подтверждается эпиграфом — приведенной в подлиннике цитатой из первой песни «Мессиады»: «Песни божественных арфистов звучат как одухотворенные»¹⁶. «Божественные арфисты» — это поэты; в самом стихотворении выражение «святая поэзия» повторяется неоднократно, становясь программной формулой. Сам Клопшток фигурирует в тексте как «священный поэт», прославлению которого посвящен объемистый фрагмент. Таким

¹⁵ См.: Шруба М. [Schruba M.] Поэтологическая лирика Н. М. Карамзина. В: XVIII век. Сб. 24. СПб., 2006. С. 296–311.

¹⁶ Карамзин, Полное собрание стихотворений, с. 58–63, здесь с. 58; указанием на источник я обязан Манфреду Шруббе.

образом, возникший в Германии квазисакральный культ Клопштока подхвачен молодым Карамзиным, положившим, в свою очередь, начало русскому варианту романтического культа поэта¹⁷.

Чувствительное Просвещение

Однако даже в юности Карамзин был настроен скорее просветительски, чем романтически. С его точки зрения, поэзия — не самовыражение гениального индивида, а средство морально-эстетического воспитания читателей и всеобщего прогресса¹⁸; стихотворение «Дарования» с самого начала направлено против «врагов парнасских вдохновений / Ума и всех его творений»¹⁹. В другом месте Карамзин пишет лапидарно: «Просвещение есть палладиум благонравия»²⁰.

Подобно русским писателям старшего поколения, Карамзин убежден в воспитательной функции литературы. Однако он при этом более сдержан, чем, например, Фонвизин или авторы моралистических журналов (исключением из этого правила является только откровенно дидактическая глава о семейной жизни англичан в «Письмах русского путешественника»). Карамзин не любил ни прямого наставления²¹, ни сатиры. Несмотря на «Гимн глупцам», написанный в 1802 году, Карамзину была чужда наступательность Сумарокова, Новикова или Радищева. Он верил, что созерцание прекрасного, истинного и доброго само по себе способствует развитию нравственного чувства²².

В этой перспективе слезы, проливаемые столь охотно и обильно в творчестве Карамзина, оказываются выражением внутренней жизни, которой доступны чувства любви, дружбы и сострадания. С точки зрения Карамзина, способность к таким чувствам не дана природой, а является результатом прогресса цивилизации или — говоря словами Шиллера — «эстетического воспитания человека»²³, которое одновременно оказывается и моральным воспитанием. В «Дарованиях» это цивилизационное влияние поэзии отно-

¹⁷ См.: Живов В. М. Кошунственная поэзия в системе русской культуры конца XVIII — начала XIX века. В: Живов, Разыскания, с. 638–681, здесь с. 656–663 («Сакрализация поэта»).

¹⁸ См.: Кочеткова, Литература русского сентиментализма, с. 24–74 («Литература русского сентиментализма и Просвещение»).

¹⁹ Карамзин, Полное собрание стихотворений, с. 213.

²⁰ «Нечто о науках, искусствах и просвещении», в: Карамзин, Сочинения в двух томах, т. II, с. 44–60, здесь с. 58.

²¹ См.: Лотман, Сотворение Карамзина, с. 224–225.

²² См.: Кочеткова, Литература русского сентиментализма, с. 122–139 («Единство красоты и добра»); см. также: Кулакова Л. И. Эстетические взгляды Н. М. Карамзина. В: XVIII век. Сб. 6. М.; Л., 1964. С. 146–175, здесь с. 154 и сл.

²³ Шиллер Фр. [Schiller Fr.] Письма об эстетическом воспитании человека [1793].

сится прежде всего к любви. Преодолев животные инстинкты первобытных времен, человек в наши просвещенные дни достиг более высокой степени культуры: любовь теперь предстает «земным совершенством» души, во имя ее заключается «двух пламенных сердец союз»²⁴.

«Что нужно автору?»

Представление Карамзина о литературе фундаментально отличается от классицизма. Традиционная поэтика правил, представленная, например, у Сумарокова в эпистоле «О стихотворстве», у Карамзина и у сентименталистов вообще уступает место поэтике морально-эмоционального воздействия; в своих критических статьях Карамзин постоянно задает себе вопрос, способно ли какое-то произведение «тронуть сердце» читателя. С его точки зрения, ценность литературного творчества состоит в первую очередь не в соответствии идеалу эстетической формы, но в способности влиять на эмоции читателей. В своем небольшом эссе «Что нужно автору?» (1794) Карамзин считает недостаточным, чтобы автор владел лишь «слогом, фигурами, метафорами, образами, выражениями» — все это должно быть одушевлено «чувством»: «если не оно разгорячает воображение читателя, то никогда слеза моя, никогда улыбка моя не будет его наградою»²⁵.

Вместе с концепцией литературы меняется и представление о писателе. Подобно Буало и Сумарокову, Карамзин считает, что написать хорошее стихотворение является делом чрезвычайно трудным; оно требует от писателя таланта, образованности и неутомимого трудолюбия. Однако еще более важно другое: автор должен обладать моральными качествами. Идеальный стихотворец Карамзина — это уже не *poeta doctus*, но человек, который открывает свою «чувствительную грудь» «всему горестному, всему угнетенному, всему слезящему»²⁶, что есть в человеческом существовании.

Одновременно меняется знаковый характер литературного произведения. У Карамзина личные качества автора определяют не только ценностную перспективу литературного произведения — сам поэт оказывается в поле зрения читателя. При этом Карамзин имеет в виду нечто иное, чем обращение к автобиографической теме. С его точки зрения, в художественном произведении отражается не только объективная действительность, как того требовал классицизм во имя «подражания природе», но и то, что на языке наших дней называется «имплицитным автором»: создавая литературное произведение, каждый писатель создает *volens nolens* «портрет души и сердца своего». Перво-

²⁴ Карамзин, Полное собрание стихотворений, с. 220.

²⁵ Карамзин, Сочинения в двух томах, т. II, с. 60–62, здесь с. 61–62.

²⁶ Там же, с. 61.

степенным значением при этом обладают не литературные дарования, а нравственные качества поэта: если его сердце «не обольется кровию» перед «историей несчастий рода человеческого», ему лучше «оставить перо — или оно изобразит нам хладную мрачность [его] души»²⁷.

В этой перспективе литературное произведение предстает не более или менее удачным артефактом искусства, а выражением авторской личности. Однако для Карамзина это не является самоцелью, а служит высшей задаче: только если автор не «лицемер»²⁸, а искренний человек, его произведение сможет приобрести ту убедительность, которая необходима для решения эстетически-моральной задачи — только при этом условии поэт сможет тронуть сердце читателя и пробудить его добрые чувства. Финал эссе «Что нужно автору?» гласит: «Одним словом: я уверен, что дурной человек не может быть хорошим автором»²⁹.

Образцом такого «хорошего автора» является для Карамзина Руссо. «Отчего Жан-Жак Руссо нравится нам со всеми своими слабостями и заблуждениями? Отчего любим мы читать его и тогда, когда он мечтает или запутывается в противоречиях? — Оттого, что в самых его заблуждениях сверкают искры страстного человеколюбия; оттого, что самые слабости его показывают некоторое милое добродушие»³⁰. Поэтому читатель должен воспринимать произведение искусства в качестве человеческого документа, вроде письма. Вместо эстетической дистанции по отношению к тексту приходит эмоциональная близость к автору, который предстает другом, нравственным образцом или наставником читателя. Симпатия и благоговение, которыми пользовался сам Карамзин у русской публики, является выражением этой новой для России концепции литературного произведения.

Феминизация литературы

В своих произведениях Карамзин обращается прежде всего к женщинам³¹; вспомним альманах «Аониды», который был выпущен в виде книжки небольшого формата, чтобы «дамы наши» удобно могли носить его в кармане. Эта ориентация на читательниц знакома нам по «Душеньке», где Богданович, в свою очередь, продолжает линию, намеченную Сумароковым, посвятив-

²⁷ Там же.

²⁸ Там же, с. 60–61.

²⁹ Там же, с. 62.

³⁰ Там же.

³¹ См.: *Hammarberg G. Nikolai Mikhailovich Karamzin*. In: *Early Modern Russian Writers*, p. 135–150, здесь p. 143 ff.; см. также: *Vowles J. The «Feminization» of Russian Literature: Women, Language, and Literature in Eighteenth-Century Russia*. In: *Women Writers in Russian Literature*. Ed.: T. W. Clyman, D. Greene. Westport/Conn.; London, 1994. P. 35–60.

шим свое собрание эклог 1774 года «прекрасному российскаго народа женскому полу»³² (как мы уже видели, такая феминизация в какой-то степени характерна и для его любовных трагедий).

В этой связи особого внимания заслуживает стихотворение Карамзина «Послание к женщинам» (1796)³³. В качестве лирического субъекта стихотворения выступает сам Карамзин как поэт, пишущий для дам; финал текста представляет собой восторженное обращение к приятельнице Карамзина А. И. Плещеевой, которая фигурирует в этом случае под поэтическим именем Нанина. Ключевыми словами стихотворения являются «нежный», «нежность», «милый» и «чувствительный». Этой тональности соответствует насмешливое отношение к сфере военного и героического, которое также напоминает «Душеньку». Поэт рассказывает шутливо-ироничным тоном о своей молодости, когда он мечтал о военной славе, желая «разить» врагов, «не сделавших мне зла», чтобы заслужить «почтение людей» и «поцелуй» у дам. Однако вскоре он изменил свои намерения, «вложил свой меч в ножны» и «вместо острой шпаги» «взял в руки лист бумаги / Чернильницу с пером, / Чтоб быть писателем, творцом, / Для вас, красавицы, приятным»³⁴.

Тот же самый отказ от героического начала выражен в заглавии карамзинских «Безделок» и вообще в его салонной поэзии, значение которой становится понятным, только если учитывать этот полемический импульс. Правда, в своем отказе от героической тематики Карамзин не всегда последователен; так, в зрелые годы он написал несколько торжественных од, в частности на восшествие на престол Александра I. Однако в целом его поэтическое творчество отличается преобладанием интимных жанров, прежде всего дружеского послания. В этой перспективе становится также понятным пристрастие Карамзина к бытовым мотивам³⁵, что является типичным признаком сентиментализма. В предисловии к второму тому «Аонид» читаем:

Не надобно думать, что одни великие предметы могут воспламенить стихотворца и служить доказательством дарований его, — напротив, истинный поэт находит в самых обыкновенных вещах пиитическую сторону [...].³⁶

Неслучайно современники противопоставляли Карамзина Ломоносову: Карамзин олицетворял «женский» полюс литературного поля, Ломоносов —

³² Сумароков А. П. Еклоги [...]. СПб., 1774. С. 5.

³³ Карамзин, Полное собрание стихотворений, с. 169–179.

³⁴ Там же, с. 170.

³⁵ См.: Лотман Ю. М. Поэзия Карамзина. В: Карамзин, Полное собрание стихотворений, с. 5–52, здесь с. 31–32.

³⁶ [«Находить в самых обыкновенных вещах пиитическую сторону»], в: Карамзин, Сочинения в двух томах, т. II, с. 88–90, здесь с. 89.

«мужской». В противоположность героическим идеалам мужского мира Карамзин в «Послании к женщинам» выдвигает мирные, «женские» ценности — любовь, брак и дружбу. В связи с темой материнской любви он вспоминает о своей матери и грустит о ее ранней смерти. Еще один женский мотив — милосердие, деятельное сострадание больным и умирающим. Кроме того, Карамзин говорит о женской веселости, которая выгодно отличается от тяжеловесной серьезности мужчин. Особенный дар женщин заключается в интуиции, в том спонтанном «чувстве истины», о котором идет речь в одном из подстрочных примечаний. Благодаря этому чувству, женщины нередко схватывают суть вещей быстрее и основательнее, чем мужчины с их ученостью³⁷.

То уважение, на которое женщины имеют право, предстает у Карамзина признаком культурного прогресса: везде, «где смертных род во тьме невежества погряз», везде, где преобладают «предрассуждения», там презирают женщин, как в «Азии», где «нежный пол» находится в «узах»³⁸. С точки зрения Карамзина, залогом цивилизационного прогресса, способствовать которому должна поэзия, является готовность мужчины признать человеческое достоинство женщины и ценности женского мира.

Феминизация языка

Культурный прогресс под знаком женского принципа обладает для Карамзина и языковым аспектом³⁹. В статье «Отчего в России так мало авторских талантов?» (1802) он отвечает на вынесенный в заглавие вопрос, указывая не только на погоню за чином, но и на недостаточный уровень развития литературного языка. В отличие от Франции, русская литературная традиция не может быть опорой для начинающих авторов, поскольку «истинных писателей было у нас еще так мало, что они не успели дать нам образцов во многих родах»⁴⁰. Поэтому чтобы «совершеннее узнать язык», Карамзин советует автору-дебютанту закрыть книги «и слушать вокруг себя разговоры».

Здесь следует отметить сходство позиции Карамзина с той языковой программой, которую сформулировал на полстолетия ранее молодой Тредиаковский в предисловии к «Езде в остров любви». Общим источником обоих авто-

³⁷ Карамзин, Полное собрание стихотворений, с. 175.

³⁸ Там же, с. 177–178.

³⁹ Ср. здесь и далее: Успенский, Из истории русского литературного языка XVIII — начала XIX века; см. также: Грот Я. Карамзин в истории русского литературного языка. В: Грот Я. Труды. Т. II: Филологические разыскания (1852–1892). СПб., 1899. С. 46–98; Виноградов, Очерки по истории русского литературного языка, с. 148–188; Левин В. Д. Очерк стилистики русского литературного языка конца XVIII — начала XIX в. Лексика. М., 1964. С. 115–153; Breuillard J. Nikolaj Karamzin et la pensée linguistique de son temps // Revue des Etudes Slaves. 2002–2003. Т. 74. S. 759–776.

⁴⁰ Карамзин, Сочинения в двух томах, т. II, с. 123–126, здесь с. 124.

ров является лингвистическое учение французского классицизма о превосходстве разговорного языка над письменным. С точки зрения как молодого Третьяковского, так и Карамзина, развитие литературного языка движется в правильном направлении только тогда, когда литературный язык следует разговорному употреблению, что в условиях русской языковой ситуации XVIII века равнялось отказу от церковнославянского языка во имя русского. В случае молодого Третьяковского эта программа сводилась к отказу от литературного языка допетровской эпохи. В случае же Карамзина смысл программы приобретал новое значение: в конце XVIII века отказ от церковнославянского подразумевал разрыв с русским классицизмом, предусматривавшим синтез обоих языков, как, например, в ломоносовском «Предисловии о пользе книг церковных в российском языке».

Если литературный язык должен следовать разговорному употреблению, возникает вопрос о том социальном слое, на разговорный язык которого следует ориентироваться. Для французского классицизма носителем эталонного разговорного языка могла быть только элита, «хорошее общество». Так полагает и Карамзин, который при этом имеет в виду прежде всего дам. В России XVIII века эта мысль представляется естественной, поскольку церковнославянскому языку учили только мужчин, а не женщин, для языкового сознания которых преобладающим являлся русский язык, причем именно разговорный⁴¹. Поэтому церковнославянский мог считаться «мужским», а русский — «женским» языком.

У Карамзина дамы хорошего общества, будучи носительницами русской языковой культуры, играют роль литературного *arbiter elegantiarum*. Главным критерием эстетического суждения у женщин выступает не грамматика или классицистические правила, а «хороший вкус»⁴², т. е. способность эстетического суждения, которая руководствуется скорее чувством, чем рассудком. Хороший вкус в этом понимании не претендует на универсальную значимость, как классицистические правила, но является исторически изменчивым. В другом месте Карамзин пишет:

Судя о произведениях чувства и воображения, не забудем, что приговоры наши основываются единственно на вкусе, неизъяснимом для ума; что они не могут быть всегда решительными; что вкус изменяется в людях и в народах [...].⁴³

⁴¹ См.: Алексеев А. А. Язык светских дам и развитие языковой нормы в XVIII веке. В: Функциональные и социальные разновидности русского литературного языка XVIII в. Под ред. В. В. Замковой. Л., 1984. С. 82–95.

⁴² См.: Кочеткова, Литература русского сентиментализма, с. 93–105 («Представления о вкусе»).

⁴³ «Речь, произнесенная на торжественном собрании Императорской российской академии» (1818), в: Карамзин, Сочинения в двух томах, т. II, с. 169–176, здесь с. 171–172.

Формулируя свою языковую программу, Карамзин, однако, далек от иллюзий о ее осуществимости: он прекрасно знает, что «милые женщины, которых надлежало бы только подслушивать, чтобы украсить роман или комедию любезными, счастливыми выражениями, пленяют нас не-русскими фразами», т. е. «в лучших домах говорят у нас более по-французски!»⁴⁴. Поэтому язык светской беседы, к которому должен был, по мысли Карамзина, прислушиваться начинающий автор, в русских условиях представлял собой не реальную языковую практику, а только идеальную модель такой практики. На возникающий в этой ситуации вопрос «Что ж остается делать автору?» Карамзин отвечает:

Выдумывать, сочинять выражения; угадывать лучший выбор слов; давать старым некоторый новый смысл, предлагать их в новой связи, но столь искусно, чтобы обмануть читателей и скрыть от них необыкновенность выражения!⁴⁵

Как мы видим, языковые трудности, с которыми боролись переводчики петровского времени, а затем Кантемир и Тредиаковский, в конце XVIII века еще не потеряли свою актуальность. Когда сам Карамзин «выдумывал, сочинял выражения», он часто прибегал к калькам с французского⁴⁶, что побудило консервативных современников упрекать его и его приверженцев в недостатке языкового патриотизма.

Своей языковой программой Карамзин санкционирует стиль, который сам он культивировал уже с начала 1790-х годов, если не раньше. У него нет характерного для молодого Тредиаковского разрыва между теорией и практикой: на длинном пути взаимного сближения книжного и разговорного языков за полвека был сделан большой шаг вперед.

Если вспомнить о колоссальном влиянии «нового стиля» Карамзина на современную ему литературу, едва ли будет преувеличением говорить в связи с его творчеством о новой — «карамзинской» — эпохе в истории русского литературного языка. Однако, как уже отмечалось, языковые инновации Карамзина были встречены в свое время не только с восторгом, но и с ожесточенным сопротивлением. Среди противников, которые считали Карамзина и его последователей изменниками национальной традиции, если не родине, в первую очередь следует назвать адмирала А. С. Шишкова (1754–1841) с его «Рассуждением о старом и новом слоге российского языка» (опубл. 1803). Снова подхваченный Шишковым старый спор о сути и желательном разви-

⁴⁴ Там же, т. II, с. 124.

⁴⁵ Там же.

⁴⁶ См.: *Hüttl-Worth G. Die Bereicherung des russischen Wortschatzes im XVIII. Jahrhundert. Wien, 1956. S. 42–62* («Н. М. Карамзин»).

тии литературного языка⁴⁷ вошел в русскую интеллектуальную историю как спор «архаистов и новаторов».

Нивелирование стилевой системы

Карамзинская языковая реформа изменила традиционную стилевую систему. Эта система основывалась на дифференцированном употреблении русских и церковнославянских элементов по признаку стилевого уровня. Однако, с точки зрения Карамзина, церковнославянский язык должен был не дополнять русский, а быть вытесненным из литературного языка. В рамках этой теории исчезали языковые различия стилей и жанров; в крайнем случае эти различия маркировались только с помощью риторических приемов и выбора соответствующих — «низких» или «высоких» — мотивов.

Однако на практике Карамзин был не столь радикален. Когда он писал о высоких предметах, то прибегал к церковнославянским элементам, как, например, в «Дарованиях», где мы встречаем такие обороты, как «зерцало мудрого Творца» или «природа [...] рекла». Если вопрос о полном отказе от церковнославянского языка имел для него какое-либо практическое значение, то скорее всего в плане художественного эксперимента, как в стихотворении «Ответ моему приятелю, который хотел, чтобы я написал похвальную оду Великой Екатерине» (1793).

В противоположность распространенному мнению, это стихотворение не представляет собой отказ от панегирической поэзии⁴⁸; такой интерпретации противоречат торжественные оды, написанные Карамзиным в зрелые годы. Дело тут скорее в трансформации панегирической поэзии. Иными словами, Карамзин демонстрирует, как можно написать удачную оду Екатерине, не прибегая к церковнославянскому языку и ограничиваясь использованием русского.

В соответствии с одической конвенцией, императрица предстает здесь как «Великая» и «богиня». Однако стихотворение обязано своей панегирической эффективностью не этим формулам, а остроумному использованию топоса невыразимости: поскольку слова поэта слишком слабы, чтобы воздать должное блистательному царствованию и всемирной славе Екатерины, ему остается лишь благоговейно умолкнуть. Таким образом, ответ на вопрос,

⁴⁷ См.: Успенский Б. А., Лотман Ю. М. Споры о языке в начале XIX в. как факт русской культуры («Происшествие в царстве теней, или судьбина российского языка» — неизвестное сочинение Семена Боброва). В: Успенский, Избранные труды, т. II, с. 411–683.

⁴⁸ См.: Шруба, Поэтологическая лирика Н. М. Карамзина, с. 299–304; традиционная точка зрения представлена в том же сборнике: Денэ М. [Dehne M.] «Эстетика отказов» и отказ от похвалы в поэзии Карамзина 1792–1793 годов. В: XVIII век. Сб. 24. СПб., 2006. С. 281–295, здесь с. 289 и сл.

почему поэт не хочет сочинять панегирик, превращается якобы сам собой и против воли поэта в именно такой текст:

Что богине наши оды?
 Что Великой песнь моя?
 Ей певцы — ее народы,
 Похвала — дела ея;
 Им дивясь, умолкаю
 И хвалить позабываю.⁴⁹

Салонная литература

Можно предположить, что Карамзин своей изящной похвалой Екатерине не снискал аплодисменты тех дам, эстетическому суждению которых он придавал такое большое значение. Ориентации на женский вкус соответствует и пристрастие Карамзина к салонной литературе, процветавшей во Франции второй половины XVII века (о том, что Карамзин хорошо знал эту традицию, свидетельствуют «Письма русского путешественника»⁵⁰). В свою очередь, это пристрастие сближает его с молодым Третьяковским, автором галантной «Езды в остров любви»⁵¹, которая, по-видимому, в последней трети XVIII века еще не утратила свою актуальность: несмотря на устаревший язык, «Езда» была переиздана в 1778 году; другим свидетельством интереса к салонной литературе является «Душенька» Богдановича.

Салонная культура основывается на исключительности, на отграничении от других социальных сфер. Для языковой практики салонной литературы это предполагает исключение «неуместных» элементов, вроде церковнославянского, языка ученых «педантов», с одной стороны, а также просторечия и вульгарных слов — с другой. В этом отношении заслуживает внимания письмо молодого Карамзина Дмитриеву. Говоря об одной из басен своего друга, Карамзин останавливается на двух словах — «пичужечка», которое квалифицирует как «приятное», и «парень», которое ему кажется «отвратительным»:

При первом слове воображаю красной летний день, зеленое дерево на цветущем лугу, птичье гнездо, порхающую малиновку или пеночку, и покойного селянина, которой с тихим

⁴⁹ Карамзин, Полное собрание стихотворений, с. 126–127, здесь с. 127.

⁵⁰ Карамзин, Письма русского путешественника, с. 217–225 («Париж, Апреля ... 1790»), здесь с. 224–225.

⁵¹ См.: Успенский, Из истории русского литературного языка, с. 146–155 («Третьяковский и культура французского салона»).

удовольствием смотрит на природу и говорит: *вот гнездо! вот пичужечка!* При втором слове является моим мыслям дебелый мужик, которой чешется неблагопристойным образом или утирает рукавом мокрые усы свои, говоря: *ай парень! что за квас!* Надобно признаться, что тут нет ничего интереснаго для души нашей!⁵²

Существенным признаком жанрово-стилевой системы русского классицизма было стилевое и тематическое разнообразие, причем законное место обретало в этой системе и вульгарное. Карамзин, напротив, требует сужения литературного диапазона, следуя тенденции, которая заметна уже у критиков комической оперы Аблесимова, майковского «Елисея» и фонвизинского «Недоросля». С точки зрения салонного — дамского — вкуса, просторечно-грубый комизм, составляющий языковую прелесть таких произведений, кажется неприемлемым. То же самое относится к разоблачению социального зла, что характерно для Новикова, Фонвизина, Радищева — всего этого нет у Карамзина: в этом действительно не было «ничего интереснаго для души» салонной дамы. В карамзинском варианте русского сентиментализма нет социально-критического измерения, что многократно отмечали исследователи. Та восприимчивость к «всему горестному, всему угнетенному, всему слезящему», которой ждет Карамзин от «хороших авторов», редко встречается в его собственных произведениях; «страстное человеколюбие», отличающее творчество Руссо, проявляется у Карамзина не так уж часто.

«ПИСЬМА РУССКОГО ПУТЕШЕСТВЕННИКА»

История текста

Как мы уже знаем, «Письма русского путешественника» печатались сначала в «Московском журнале», а затем в «Аглае»⁵³. Однако это были публикации фрагментов; полный текст должен был выйти позднее, в 1797 году, отдельным изданием в шести томах. Однако цензура пропустила лишь первые четыре тома; последние два дошли до читателя только в 1801 году, после смерти Павла I. Несколько ранее в Лейпциге был выпущен авторизованный немецкий перевод⁵⁴ (при посылке этого издания в Россию снова возникли

⁵² Из письма от 22 июня 1793 года, в: Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву, с. 38–40, здесь с. 39.

⁵³ См.: Марченко Н. А. История текста «Писем русского путешественника», в: Карамзин, Письма русского путешественника, с. 607–612.

⁵⁴ *Karamsin N. M.* [Карамзин Н. М.] Briefe eines reisenden Russen [1799–1801]. Übersetzt von Johann Richter. München, 1966.

неприятности с цензурой). Переводы на английский, французский и другие языки были сделаны на основе немецкой версии. Русский текст выходил семь раз при жизни Карамзина, причем почти каждое новое издание перерабатывалось автором — иногда он изменял отдельные слова, иногда переделывал целые страницы. Цитируемый в данной работе текст восходит к последнему прижизненному изданию 1820 года⁵⁵.

*Литература путешествий как жанр европейской литературы:
литературные образцы «Писем»*

В Европе XVIII века литература путешествий пользовалась огромной популярностью, сравнимой только с романом. Оба жанра конкурировали друг с другом, причем насыщенная фактической информацией литература путешествий противопоставлялась «бесполезным» романским выдумкам⁵⁶. Для современников литературность этого жанра состояла в том, что туристическая информация подавалась с точки зрения личного опыта путешественника, причем нередко в эпистолярной форме; поэтому литература путешествий походила на автобиографию (или дневник), что отличало ее от таких жанров как путеводитель или научное описание. Однако поначалу в литературе путешествий преобладала установка не на подчеркивание субъективного момента, а на информативность. Ситуация начала меняться после 1768 года, когда в свет вышла книга Стерна «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии». Как уже отмечалось, на эту книгу ориентировался Радищев, выстраивая композицию своего «Путешествия»; Карамзин часто упоминает и цитирует ее.

У Стерна происходит резкий сдвиг от объективного полюса изображения к субъективному — читатель не узнает почти ничего о Франции и Италии, зато очень много о чувствах и мыслях путешественника. Однако среди многочисленных подражателей «Сентиментального путешествия» далеко не все были готовы к тому, чтобы следовать до конца стернианскому радикализму; они стремились скорее к известному равновесию между традиционной

⁵⁵ Карамзин, Письма русского путешественника. В дальнейшем приведенные в скобках указания страниц относятся к этому изданию.

⁵⁶ Другое мнение представлено в: *Rothe H. N. M. Karamzins europäische Reise: der Beginn des russischen Romans*. Bad-Homburg v. d. H.; Berlin; Zürich, 1968. Интерпретируя книгу Карамзина как «начало русского романа», автор не учитывает принципиального жанрового отличия литературы путешествий от романа. Ср. здесь и далее отличную книгу: *Batten Jr. Ch. L. Pleasurable Instruction. Form and Convention in Eighteenth-Century Travel Literature*. Berkeley/CA etc., 1978. Автор ограничивается англоязычной литературой путешествий. О немецком варианте этого жанра см., например: *Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur*. Hrsg.: P. J. Brenner. Frankfurt/M., 1989; *Hentschel U. Studien zur Reiseliteratur am Ausgang des 18. Jahrhunderts. Autoren — Formen — Ziele*. Frankfurt/M., 1999.

и новой — стернианской — формами. К этому «гибридному» типу литературных путешествий принадлежат и «Письма» Карамзина⁵⁷. Богатство представленной в них информации охватывает не только многообразные достопримечательности, но и все то, что могло иметь практическое значение для туристов — цены и качество трактиров, состояние дорог и пр. Однако карамзинский путешественник немало рассказывает и о себе и своих чувствах, так что книга местами похожа на дневник.

В целом зависимость от европейской жанровой модели очевидна, и Карамзин этого не скрывал. Его «Письма» особенно близки к «Путешествиям одного немца в Англии» Карла Филиппа Морица (Берлин, 1783), «Письмам одного саксонца из Швейцарии» Карла Готтлоба Кюттнера (Лейпциг, 1785) и, наконец, «Итальянским письмам» Шарля Дюпати (Париж, 1788)⁵⁸. Мориц и Дюпати упоминаются в «Письмах» Карамзина; кроме того приводятся путеводители, исторические труды и пр.

Эпистолярная форма: «нежнейшие чувства»

Литература путешествий в XVIII веке часто писалась в эпистолярной форме. Так поступил и Карамзин; только во второй половине его книги ряд писем прерывается отдельными главами о французских академиях, семейной жизни англичан и пр. Временные интервалы между письмами нередко оказываются очень незначительными; близость к дневнику особенно заметна в тех случаях, когда письмо помечено не только днем, но и часом, как, например: «Корчма, в миле за Тильзитом, 17 Июня 1789, 11 часов ночи» (с. 14).

Таким образом, Карамзин создает ощущение эпистолярной аутентичности. Одновременно он дает нам понять, насколько свежи впечатления путешествен-

⁵⁷ Анализ «Писем» см. в ценных работах: *Сиповский В. В.* Н. М. Карамзин, автор «Писем русского путешественника». СПб., 1899; *Роботи Т.* Литература «путешествий». В: Русская проза. Сборник статей. Под ред. Б. Эйхенбаума, Ю. Тынянова. Л., 1926. С. 42–73 (о «гибридной» форме с. 48 и сл.). См. также: *Rothe, N. M.* Karamzins europäische Reise; *Wuthenow R.-R.* Die erfahrene Welt. Europäische Reiseliteratur im Zeitalter der Aufklärung. Frankfurt/M., 1980. S. 268–350 («Die Künstler- und Bildungsreise»), о Карамзине: S. 326–338; *Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* «Письма русского путешественника» и их место в развитии русской культуры. В: *Карамзин, Письма русского путешественника*, с. 525–606; *Лотман*, Сотворение Карамзина; *Серман И. З.* Культура и свобода в «Письмах русского путешественника» Н. М. Карамзина. В: *Карамзин: pro et contra*, с. 709–718; *Шёнле А.* Подлинность и вымысел в авторском самосознании русской литературы путешествий. 1790–1840. СПб., 2004. С. 44–67 («Путешествие Карамзина и вкус к вымыслу»); *Kahn A.* Nikolai Karamzin's Discourses of Enlightenment. In: *Karamzin N. Letters of a Russian Traveller*. Oxford, 2003. P. 459–551; *Dickinson S.* Breaking Ground: Travel and National Culture in Russia from Peter I to the Era of Pushkin. Amsterdam; New York, 2006. P. 105–142.

⁵⁸ См.: *Сиповский, Н. М.* Карамзин, автор «Писем русского путешественника», с. 375 и сл.

ника: процедуру письма отделяет от непосредственного опыта лишь несколько часов. Однако все это — иллюзия, поскольку письма Карамзина являются не подлинными, а фиктивными письмами⁵⁹, что соответствует распространенной практике литературы путешествий XVIII века. В действительности, Карамзин, к огорчению своих друзей, редко давал о себе знать, будучи в пути. Если он что-то и писал во время путешествия, то это были скорее записки, которые он набрасывал «где и как случалось, дорогою, на лоскутках, карандашем»⁶⁰. Можно предположить, что эти записки послужили ему материалами для «Писем» уже после возвращения в Россию. Подобно другим туристам XVIII века, Карамзин мог иметь в своем багаже кроме «лоскутков» записную книжку; в «Письмах» такая книжка упоминается часто. Однако если эта записная книжка существовала на самом деле, она не сохранилась — архив Карамзина сгорел в московском пожаре 1812 года.

Адресаты, к которым обращается путешественник в своих письмах — нежно любимые друзья: Карамзин отдает дань сентиментальному вкусу эпохи. Вспомним начало первого письма:

Расстался я с вами, милые, расстался! Сердце мое привязано к вам всеми нежнейшими своими чувствами, а я беспрестанно от вас удаляюсь и буду удаляться! (С. 5)

«Письма» Карамзина изобилуют такими «нежнейшими чувствами» — путешественник сердечно радуется, когда получает письмо от своих друзей, и горько сожалеет, когда такого письма нет. В Берлине он надеется встретить друга, имя которого он сокращает по соображениям скромности — «А*». Прибыв в Берлин, он, однако, узнает, что друг уже уехал. Расстроенный путешественник бросается на стул, готовый заплакать. Описание этого эпизода насыщено эмоциональными эпитетами:

Я сам себе казался жалким сиротою, бедным, несчастным, и единственно от того, что А* не хотел дожидаться меня в Берлине! (С. 34)

Обратим внимание на фразу «и единственно от того». Она дает нам понять, что интенсивность эмоциональной реакции не совсем соответствует данной ситуации, однако дело здесь не в самокритике, скорее напротив. Для Карамзина слезы и жалобы не свидетельствуют, как мы уже знаем, о слабости характера и неумении контролировать свои «страсти», а проявляют ту психологическую утонченность, которая отличает культурного человека от

⁵⁹ Там же, с. 149–158 («Происхождение “Писем”»).

⁶⁰ См. «Предисловие» к первому тому отдельного издания 1797 года (с. 393).

дикаря и представляет собой цель цивилизационного прогресса. Своей «преувеличенной» реакцией путешественник демонстрирует максимальную степень этого прогресса.

«Зеркало моей души»?

Прибегая к фикции дружеского письма, Карамзин создает для своих читателей интимную атмосферу. Обращаясь к фиктивным адресатам писем, путешественник одновременно обращается к реальным читателям, вовлекая их в наполненный теплыми чувствами мир своих писем. Читатели призваны ближе познакомиться с ним как с чувствующим и думающим человеком, даже полюбить его, а вместе с ним и автора, как это предусмотрено в статье Карамзина «Что нужно автору?».

Вспомним, что литературное произведение характеризуется в этой статье как «портрет» автора. Эта мысль встречается и в последнем — кронштадтском — письме. Оглядываясь назад на свою поездку, путешественник называет свои письма «зеркалом души моей»⁶¹ (чем он пренебрегает объективно-информационным аспектом произведения) (с. 388). При этом, конечно, в силе остается презумпция тождества путешественника и реального автора — в одном из швейцарских писем путешественник фигурирует как «Monsieur K*[aramzine], âgé de 24 ans, Gentilhomme Russe», получивший от женеvских властей весной 1790 года выписанный на французском языке паспорт (с. 190); сокращение фамилии связано с тем, что «Письма» первоначально публиковались анонимно, что объясняется, прежде всего, «скромностью» благовоспитанного автора-дворянина.

Читая «Письма русского путешественника» так, как этого хотел автор, т. е. как «зеркало» его «души», мы должны, тем не менее, учитывать, что в литературном самоописании всегда присутствует элемент автостилизации. Известно, например, что реальный Карамзин в отличие от своего путешественника обладал сдержанным характером, не проявляя склонности к сердечным излияниям в своей переписке⁶². Поэтому в «Письмах» — как и вообще в литературе — полезно вводить различие между автором как реальной личностью, с одной стороны, и автором как проекцией данного произведения, с другой, или иными словами: между Карамзиным и «Карамзиным»⁶³.

⁶¹ Это реминисценция из знаменитого сентименталистского романа Гете «Страдания молодого Вертера» (опубл. в 1774 году). В письме от 10 мая Вертер мечтает о том, чтобы написанное им самим стало «зеркалом» его «души».

⁶² См.: Лотман, Сотворение Карамзина, с. 17.

⁶³ См. там же, с. 29–32 («Два путешественника») и с. 227–232 («Автобиография и построение самого себя») et pass. В целом Лотман полагает, что нужно «раз навсегда отрешиться от представления о том, что перед нами — биографический документ, и

Если сделать еще один шаг в этом направлении, путешественник предстанет не только более или менее стилизованным автопортретом Карамзина, но и художественным приемом, который выполняет в тексте определенные функции. Подобно Радищеву в «Путешествии из Петербурга в Москву», но исходя из других ценностных ориентиров, Карамзин руководствуется педагогическим замыслом⁶⁴: созданный им путешественник воплощает личностный идеал, образ русского *honnête homme* 1790-х годов. Как мы увидим далее, ценности, которые Карамзин пытается таким образом внушить читателям, состоят не только в чувствительности, но также в независимости частного человека, в открытости миру, терпимости, жизнерадостности и вообще в «искусстве жить». Поэтому в «Письмах» существенным является не столько автобиографическое «Сотворение Карамзина», сколько демонстрация определенного набора ценностей, определенной жизненной установки, которую олицетворяет путешественник и на которую мог ориентироваться читатель.

Тем не менее, возникает вопрос, в какой степени можно доверять «Письмам» как биографическому источнику. Из сказанного становится ясно, что в качестве «зеркала души» самого Карамзина «Письма» мало что дают. Следует учитывать и то, что некоторые из описанных им достопримечательностей Карамзин знал только по книгам, не видев их своими глазами. Тем не менее в целом мы получаем хорошее представление о дворянском самосознании Карамзина, широте его интеллектуальных горизонтов, удивительной для столь молодого человека начитанности и литературном вкусе. Из того, как путешественник смотрит на мир, на что он обращает внимание и чего не замечает, можно сделать определенные выводы о мировоззрении Карамзина, например о его симпатии к некоторым аспектам европейского Просвещения. Кроме того можно принимать за чистую монету политические высказывания путешественника, прежде всего его критику революционной Франции. Можно тем не менее предположить, что о некоторых вещах Карамзин умолчал по цензурным соображениям, однако нет никаких оснований думать, что он стремился угождать власти.

видеть в «Письмах русского путешественника» художественное произведение» (там же, с. 228). Не отрицая известную меру фикционализации «Писем», типичной для литературы путешествий в XVIII веке, с таким выводом, тем не менее, трудно согласиться. На самом деле, «Письма» носят документальный характер в гораздо большей мере, чем думает Лотман. Так, Лотман утверждает, что маршрут Карамзина значительно отличался от маршрута путешественника, описанного в книге. Это утверждение подверглось документированной критике; см.: *Gellerman S. Karamzine à Genève. Notes sur quelques documents d'archives concernant les «Lettres d'un Voyageur russe»*. In: *Fakten und Fabeln. Schweizerisch-slavisches Reisebegegnung vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*. Hrsg.: M. Bankowski et al. Basel; Frankfurt/M., 1991. S. 73–90; см. также аргументы в отличной работе: *Panofsky G. S. Karamzin's Travel through Germany // Welt der Slaven*. 2005. Bd. 50. S. 119–156, здесь S. 150 f.

⁶⁴ О дидактико-демонстративном характере «Писем» см.: *Dickinson, Breaking Ground. Travel and National Culture in Russia*, p. 112.

«Любопытство»; идеал личной независимости

В отличие от «Сентиментального путешествия» Стерна, «Письма» Карамзина не представляют собой выдающегося произведения европейской литературы. К сожалению, не известно, как европейская критика воспринимала «Письма», за исключением британской, которая встретила английский перевод книги благожелательно, но без энтузиазма⁶⁵. Иначе обстояло дело в России, где публика реагировала с восторгом. Сам Карамзин отмечал, что его произведение, которое он скромно приписывает анонимному автору, вызвало «некоторую сенсацию»⁶⁶; он объяснял это отчасти тем, что до него никто из соотечественников еще не путешествовал по Европе «с пером в руках»⁶⁷.

Это не совсем точно; русские описания путешествий создавались и до Карамзина, например письма Фонвизина из Франции, неопубликованные, правда, при жизни автора; среди опубликованных произведений встречается даже описание путешествия, написанное в сентименталистской манере⁶⁸. Тем не менее, «Письма» Карамзина действительно смогли произвести впечатление новизны, что объясняется прежде всего их «новым стилем», который поразил читателей своим неслыханным в России изяществом. Кроме того, в связи с новизной «Писем» следует учитывать еще один концептуальный момент, касающийся осмысления путешественником своей поездки.

Недалеко от Дрездена он вступает в разговор с красивой саксонкой, которая спрашивает его, почему он предпринял столь длительную поездку. Его ответ эффектен по лапидарности: «Из любопытства, сударыня» (с. 51). В этой связи заслуживает внимания и состоявшийся в Веймаре разговор путешественника с Виландом. На вопрос Виланда о планах путешественника он отвечает:

Окончив [!] свое путешествие, которое предпринял единственно для того, чтобы собрать некоторые приятные впечатления и обогатить свое воображение новыми идеями, буду жить в мире с Натурою и с добрыми [людьми], любить изящное и наслаждаться им. (С. 76)

Это высказывание только на первый взгляд напоминает клише сентименталистской литературы. На самом деле оно замечательно своей полемической

⁶⁵ См.: Cross, Karamzin, p. 93 ff.

⁶⁶ Ср. его письмо 1797 года, адресованное «Spectateur du Nord» (с. 456–463, здесь с. 458; русский перевод с. 449–456, здесь с. 451).

⁶⁷ Там же.

⁶⁸ См.: Сиповский, Н. М. Карамзин, автор «Писем русского путешественника», с. 525. Автор называет «Приятное путешествие» анонимного автора, вышедшее в 1783 году в «Собеседнике любителей русского слова».

направленностью против тех конвенций, вне которых в России XVIII века была немыслима жизнь молодого дворянина. При этом речь идет не только о жизненных планах путешественника (отказ от службы, жизнь под знаком литературы), но также о том, как он понимает смысл своей поездки.

В России XVIII века заграничное путешествие признавалось легитимным только в том случае, если оно приносило пользу, если его целью было, например, освоение какой-либо профессии⁶⁹. Эталоном служил Петр I, научившийся во время своего первого путешествия в Европу кораблестроительному ремеслу на голландской верфи и получивший соответствующее свидетельство. В течение XVIII века Ломоносов и Радищев были далеко не единственными молодыми людьми, посланными учиться в Европу. Путешествовать было не удовольствием, а службой, часто не вызывавшей восторгов. Для карамзинского путешественника, напротив, поездка за границу является свободным времяпрепровождением, «единственная» цель которого состоит в том, чтобы доставить себе «некоторые приятные впечатления» и «новые идеи».

Все это звучало не менее вызывающе, чем фраза о «любопытстве»⁷⁰, и соотносено с уже известным нам лейтмотивом биографии Карамзина: отстаивание личной независимости и упорный отказ от государственной службы. Создавая образ путешественника, Карамзин выступает против претензий абсолютистского государства и настаивает на своем статусе независимого частного лица. Проявлением этой независимости в этот период его жизни стало его путешествие в Европу — этот поступок оказался утверждением личной автономности. И в этом отношении карамзинский путешественник мог служить поведенческим образцом, идеалом свободного дворянина, на который были призваны ориентироваться читатели.

⁶⁹ См.: Лотман, Сотворение Карамзина, с. 57–58. Существовал и другой тип путешествия, предпринимавшегося с учебными целями — Grand Tour (нем. *Kavalierstour*), элитарный институт европейской культуры, возникший в Англии в течение XVII века. С середины XVIII века Grand Tour практиковался и в России. Путешествие этого типа предпринималось молодым представителем знати в учебных целях, как правило в сопровождении гувернера. Однако Grand Tour имел мало общего с петровской традицией, поскольку его главная цель состояла в том, чтобы завершить воспитание молодого аристократа и подготовить его к жизни в элитарном, чаще всего придворном обществе, придав ему светский лоск; приобретение профессиональных — военных или дипломатических — знаний играло при этом лишь второстепенную роль. См. ценную работу: Berelowitch W. *La France dans le «Grand Tour» des nobles russes au cours de la seconde moitié du XVIII^e siècle // Cahiers du monde russe et soviétique. Т. 34. 1993. Р. 193–209. См. также: Dickinson, Breaking Ground, р. 36–40; Козлов С. Русский путешественник эпохи Просвещения. СПб., 2003. С. 138–177 (глава «“Grand Tour” по-русски»). Однако у Козлова выражение «Grand Tour» употребляется в слишком широком, нетерминологическом смысле, означая любое путешествие в Европу, в том числе путешествия Фонвизина и Карамзина.*

⁷⁰ Ср.: Лотман, Сотворение Карамзина, с. 57–58 («Отступление о праздном любопытстве»).

Открытость миру; критика национальных предрассудков

Дидактическая функция карамзинского путешественника сказывается в еще одном пункте. В статье 1797 года, написанной для «Spectateur du Nord», Карамзин знакомит иностранных читателей со своими «Письмами», приводя в качестве примера фрагмент последнего — кронштадтского — письма. Этот фрагмент встречается только в этой статье; его нет в тексте «Писем», включая немецкий перевод. Подводя итоги своей поездки, путешественник особо отмечает и подчеркивает это курсивом, что в дороге «научился быть более осторожным» в своих «суждениях о достоинствах и *недостойнствах* целых народов» (с. 456).

Само по себе замечание Карамзина выглядит несколько банальным, поскольку критика предрассудков являлась общим местом европейского Просвещения. Однако в этом случае его высказывание имеет вполне актуальное значение, будучи направленным против распространенной в России XVIII века ксенофобии. Антифранцузский вариант этой ксенофобии уже известен нам по новиковскому «Кошельку» и письмам Фонвизина из Франции. При чтении этих писем возникает впечатление, что автор отправился в путешествие только с одной целью: утвердиться в своем крайне невыгодном мнении о Франции и французах. Взгляд Фонвизина является полемической реакцией на русскую галломанию — на то бездумное подражание французской культуре, которое воплощено в образе петиметра Иванушки, героя «Бригадира».

Позиция Карамзина принципиально иная. Вспомним слова академика С. Ф. Платонова: Карамзин

упразднил вековое противопоставление Руси и Европы, как различных и непримиримых миров; он мыслил Россию как одну из Европейских стран, и русский народ как одну из равнокачественных с прочими наций.⁷¹

Соответственно, карамзинский путешественник, который владеет несколькими языками, предстает не только русским, но и европейцем, для которого слово «космополит» обладает положительным смыслом (с. 47); в Париже он видит себя «гражданином вселенной» (с. 321).

Уже в начале своей поездки путешественник замечает существование не антифранцузских, а антирусских предрассудков. В Курляндии он становится свидетелем разговора, во время которого два немца «от скуки начали бранить Руской народ» (с. 12). На вопрос, «были ли они в России далее Риги», они вынуждены ответить отрицательно. Однако вместо того, чтобы признаться

⁷¹ Платонов С. Ф. Н. М. Карамзин. Речь, произнесенная в собрании 18 июля 1911 года, по случаю открытия памятника Н. М. Карамзина в селе Остафьево. СПб., 1912. С. 8.

в своем невежестве, они переходят к нападению, выражая сомнение в том, что путешественник, который обращается к ним по-немецки, действительно русский, «воображая, что мы не умеем говорить иностранными языками» (там же).

Будучи в Европе, путешественник нередко выражает патриотические чувства. Тем более бросается в глаза его стремление занимать в своих суждениях о заграничной жизни взвешенную позицию. Подобно многим путешественникам XVIII века, он, правда, склонен к размышлениям о национальном характере того или иного народа (Фонвизин в своих письмах из Франции подробно говорит о «национальном характере» или «природном [...] характере нации»⁷²). Однако при этом путешественник стремится руководствоваться не предрассудками, как его курляндские собеседники-немцы, а своим собственным опытом. В этой связи значимым представляется тот факт, что путешественник, не будучи богатым, пользуется не индивидуальной, а «общей почтой», то есть делит место в почтовой карете с другими пассажирами, что дает ему возможность знакомиться и беседовать с разными людьми. Такие разговоры, которые в «Письмах» нередко приводятся «дословно», происходят также в придорожных трактирах, в театре и других местах. Они могут не комментироваться путешественником, поэтому читатель призван сам интерпретировать предлагаемый ему «этнографический материал»; см., например, записанный в форме протокола разговор путешественника с двумя французами в лионском театре (с. 196–197).

Впрочем, суждения путешественника о заграничной жизни далеко не всегда положительны, и его критика революционной Франции даже достаточно резка. Однако к своему счастью путешественник пребывает во Франции в 1790 году, когда революционный вихрь на некоторое время успокоился. Поэтому путешественник может смело утверждать, что «не знал в Париже ничего, кроме удовольствий» (с. 322). Вообще, в его суждениях о заграничных нравах преобладает положительный тон, причем его взгляд отличается какой-то радостной открытостью, умением наслаждаться бесконечным разнообразием мира. Своего рода программное изложение этой позиции мы находим в статье 1797 года, написанной Карамзиным для «Spectateur du Nord». Речь идет об авторе «Писем»:

Все возбуждало его любопытство: достопримечательности городов, оттенки, отличающие манеру жизни их обитателей, памятники, напоминавшие ему какие-либо исторические события, какие-либо славные происшествия, следы великих людей, уже усопших, приятные ландшафты, зрелище плодородных полей и вид огромного моря. (С. 458)

⁷² Фонвизин, Собрание сочинений, т. II, с. 467, 464; см. также с. 482.

Благодаря своей любви к многообразию жизни, путешественник может описать патриархальные добродетели цюрихских бюргеров с не меньшей симпатией, чем фривольные нравы парижан. В швейцарских Альпах он восхищается жизнью пастухов, в которой видит реликт золотого века. Однако это увлечение первобытной простотой не мешает ему любоваться достижениями современной цивилизации: в Англии он в восторге от освещения ночного Лондона «тысячами» фонарей (с. 332), и очень одобрительно отзывается о таком институте английского права, как суд присяжных (с. 339). Кроме того, путешественник с радостным интересом осматривает витрины лондонских магазинов, произнося похвалу роскоши, которая «радует сердце» (с. 336)⁷³, а несколько далее и деньгам, этой «прекрасной выдумке» (с. 355).

Терпимость, человеколюбие

Моральным эквивалентом открытости миру является у Карамзина принцип терпимости⁷⁴, основа которого, как явствует из приведенной ниже цитаты, заключается в человеколюбии⁷⁵, основном импульсе европейского Просвещения; вспомним эссе Карамзина «Что нужно автору?», где Руссо, несмотря на все его «заблуждения», предстает образцовым автором, так как в его произведениях «сверкают искры страстного человеколюбия». В Германии путешественник возмущен склонностью берлинских интеллектуалов к публичным полемикам — столь же злобным, сколь и бесконечным:

Где искать терпимости, естьли самые Философы, самые просветители — а они так себя называют — оказывают столько ненависти к тем, которые думают не так, как они? Тот есть для

⁷³ Обзор дискуссий о модной — и спорной — теме роскоши в XVIII веке см.: *Gusdorf*, *Les principes de la pensée au siècle des Lumières*, p. 444–461.

⁷⁴ Ср.: *Panofsky*, *Karamzin's Travel through Germany*, p. 149: «Лейтмотивом “Писем” является плюралистическая терпимость».

⁷⁵ См.: *Gusdorf*, *Les principes de la pensée au siècle des Lumières*, p. 349–375 («Гуманность»). Другое мнение об основе карамзинской толерантности представлено в: *Лотман*, *Сотворение Карамзина*, с. 220. С точки зрения Лотмана, толерантность Карамзина коренится в «скепсисе», т. е. в философском убеждении в том, что истина «ускользает от человека». С этим трудно согласиться, поскольку Карамзин был человеком твердых убеждений. Например, у него не было никакого сомнения в том, что наилучшей формой правления для России является абсолютная монархия. После некоторых колебаний, причиной которых стали эксцессы французских революционеров, он, тем не менее, сохранил уверенность в том, что мировая история движется по пути прогресса. Вспомним также его антируссоистскую убежденность в благотворности образования и его приверженность христианской религии. Вообще говоря, скептическая позиция о принципиальной непостижимости истины, как она представлена, например, в драме Лессинга «Натан мудрый», чужда русским просветителям.

меня истинный Философ, кто со всеми может ужиться в мире;
кто любит и несогласных с его образом мыслей. (С. 38)

Путешественник видит в антикатолических тирадах берлинских просветителей сектантский фанатизм. Он предпочитает позицию Вольтера, защитника религиозной терпимости, однако чувствует при этом необходимость отметить в подстрочном примечании, что тот же самый Вольтер в своей борьбе против «суеверия» не всегда справедлив к «истинной Христианской Религии» (с. 159).

Путешественник не только говорит о терпимости, но и проявляет ее, причем дидактический аспект его поведения вырисовывается особенно рельефно. Так, в дрезденской Придворной церкви (Hofkirche) православный путешественник демонстративно восхищается католическим богослужением, явно не боясь возможных упреков в деизме, религии разума, которая пренебрегает конфессиональными границами:

Мне казалось, что я вступил в мир Ангельской, и слышу гласы блаженных Духов, славословящих Неизреченного. Ноги мои погнулись; я стал на колени и молился от всего сердца. (С. 55)

В Эрфурте путешественник с уважением говорит о Мартине Лютере, в Швейцарии посещает кальвинистские богослужения, в Англии интересуется ритуалами квакеров, во Франкфурте на Майне критикует нетерпимость лютеранских городских властей, не признающих гражданских прав гугенотского меньшинства. Он сочувствует франкфуртским евреям, запертым в тесном гетто, и старается вникнуть в их религию, которая кажется ему чересчур мрачной (с. 88).

Жизнерадостность: скрытая полемика с московскими масонами

Просвещенческая тенденция «Писем» в одном существенном пункте направлена против московских масонов, в среде которых Карамзин жил в течение четырех лет, предшествовавших его поездке⁷⁶. Как мы уже знаем, разрыв Карамзина с масонами был мирным; тем более бросается в глаза то неодобрение, с которым масоны встретили Карамзина после его возвращения на родину⁷⁷. Одним из его критиков оказался А. М. Кутузов, близкий друг

⁷⁶ Подробнее см.: Тихонравов Н. С. Четыре года из жизни Карамзина. 1785–1788. В: Тихонравов Н. С. Сочинения. Т. III. Кн. 1. М., 1898. С. 258–275.

⁷⁷ См.: Лотман, Эволюция мировоззрения Карамзина, с. 315 и сл.

не только Радищева, но и Карамзина; по-видимому, именно он скрывался за инициалом «А*» и, видимо, именно его путешественник тщетно надеялся встретить в Берлине.

В письме, написанном Кутузовым в мае 1791 года их общему другу А. А. Плещееву, он не называет имени Карамзина, хотя достаточно ясно, что речь идет именно о нем и его новой деятельности издателя «Московского журнала» и автора «Писем русского путешественника». В своем письме Кутузов говорит о моральных задачах якобы абстрактного писателя. По его мнению, писатель всегда обязан говорить «истинну» и стремиться к нравственному исправлению «ближняго». Однако «чтобы исправлять, надлежит быть исправлену; чтобы исправлять с пользою, надлежит знать совершенно исправляемое». Имея в виду «Письма» Карамзина, первый фрагмент которых был опубликован незадолго перед тем в «Московском журнале», Кутузов продолжает:

Все сие убеждает меня, что не наружность жителей, не кавтаны [!] и рединготы их, не дома, в которых они живут, не язык, которым они говорят, не горы, не море, не восходящее или заходящее солнце, суть предмет нашего внимания, но человек и его свойства.⁷⁸

Для Кутузова почти все то, о чем Карамзин пишет в «Письмах», лишено моральной значимости и не заслуживает внимания. Кутузов исходит из масонской точки зрения: внешний мир, описание которого занимает так много места у Карамзина, принадлежит к низшей сфере бытия — к греховному миру материи, от которого человек должен освободиться, стремясь к нравственному самосовершенствованию. В письме Кутузова выражается разочарование масона в молодом друге, изменившем общим идеалам.

Все это проливает свет на значение «Писем русского путешественника» для биографии самого Карамзина: сочиняя и публикуя свое произведение, он демонстрирует с некоторым вызовом и во всеуслышание, что сумел освободиться от влияния своих бывших учителей. В этой перспективе путешествие Карамзина представляет собой утверждение независимости не только по отношению к абсолютистскому государству, но и к аскетическим доктринам московских

⁷⁸ Письма А. М. Кутузова. Изд. и подгот. к печати Я. Барсков // Русский исторический журнал. 1917. № 1. Кн. 1–2. С. 131–135, здесь с. 134. Говоря о «кавтанах» и «языке», Кутузов намекает на третье — рижское — письмо путешественника, появившееся в первом — январском — номере «Московского журнала» за 1791 год. В этом письме путешественник не «приметил никакой розни между Эстляндцами и Лифляндцами, кроме языка и кафтанов: первые носят черные, а вторые серые; языки их сходны; имеют мало собственного, много Немецких, и даже несколько Славянских слов» (там же, с. 40; цитирую по второму изданию «Московского журнала», вышедшему в Москве в 1803 году).

масонов — именно в этой связи релевантным представляется тот факт, что путешествие было оплачено не масонами, а самим Карамзиным.

Какие именно чувства он испытывал к масонам в первые месяцы после возвращения в Россию, явствует из газетного объявления конца 1790 года о предстоящей публикации «Московского журнала». Полемически намекая на духовные интересы московских масонов, Карамзин просит будущих читателей посылать ему собственные сочинения для публикации, однако исключает «*теологические, мистические, слишком ученые, педантические, сухие пиесы*»⁷⁹.

В «Письмах русского путешественника» таких выпадов против масонов нет, что более соответствует общему складу характера Карамзина, не очень склонного к открытой полемике; вспомним его представление об «истинном Философе». В разговоре с лейпцигскими учеными он даже заставляет своего путешественника похвалить масонский эпос Хераскова «Владимир возрожденный» как выдающееся произведение русской литературы (с. 66)⁸⁰. Тем не менее, разрыв Карамзина с духовным миром московских масонов очевиден. Несмотря на периодические припадки модной в ту эпоху меланхолии, путешественник предстает приверженцем просвещенного эвдемонизма: восхищаясь прекрасным ландшафтом в окрестностях Дрездена, он уверен, «что мы созданы наслаждаться и быть щастливыми» (с. 56).

Контраст с мировоззрением московских масонов не мог быть более резким. В городе Майнц, на берегах Рейна, недалеко от Гохгейма, путешественник наслаждается бутылкой местного рейнвейна, будучи при этом «доволен как царь» (с. 91); в Нирштейне он также пробует местное вино, которое ему, однако, не так нравится, как гохгеймское. В его письмах из Франции мы находим подробный рассказ о том, как путешественник завоевывает Париж. Он ведет себя как *fâneur*, умеющий ценить не только сокровища изобразительного искусства и театр, но также французскую кухню, отличный кофе и отменную ловкость парикмахеров⁸¹.

Путешественник проявляет живой интерес к прекрасному полу. Недалеко от Дрездена, восхищаясь красотой уже известной нам саксонской дамы, он со «спокойствием невинности» смотрит «на ея прекрасные голубые глаза, на ея правильный Греческий нос, на ея розовые губы и щеки» (с. 50). В Англии он любит «маленькими красавицами (в чистых, белых корсетах, с распущенными кудрями, с открытою снежною грудью)» (с. 329). Однако путешественник ограничивается рассматриванием, избегая любовных авантюр. Во время ночной поездки в почтовой карете во Франкфурт-на-Майне он в течение многих часов находится наедине с молодой женщиной. В этой пикантной ситуации он ведет

⁷⁹ Карамзин, Сочинения в двух томах, т. II, с. 6–7, здесь с. 7.

⁸⁰ О теме «Карамзин и Херасков» см.: Кочеткова Н. Д. Херасков в «Московском журнале» Карамзина // Русская литература. 2006. № 4. С. 161–165.

⁸¹ Ср.: Шенле, Подлинность и вымысел, с. 44: «Карамзин отправился в Европу как молодой человек, ищущий новых удовольствий».

себя, как он сам иронично подчеркивает, «так честно, как целомудренный рыцарь». Однако на следующее утро пригоя Каролина отнюдь не склонна благодарить его за «воздержность» и прощается с ним «очень сухо» (с. 83).

О том, насколько далек путешественник от морализма московских масонов, свидетельствует и тот постоянный интерес, который он проявляет в разных городах Европы к «нимфам радости». Эвфемистически называя их также «Цирцеями», «вакхантками» или «нимфами Венеры», он очень далек от того, чтобы выказывать нравственное негодование, как, например, Фонвизин в своих письмах из Франции⁸². Если он не принимает предложения этих дам, то отнюдь не по моральным соображениям. Вот что он пишет о многочисленных «сиренах» Парижа:

пение их так сладостно, усыпительно... Как легко забыться, заснуть! но пробуждение едва ли не всегда горестно — и первый предмет, который явится глазам, будет пустой кошелек. (С. 244)

«Искусство жить»; *Bildungsreise*

Позволяя себе такие фривольности, Карамзин рассчитывал на аплодисменты петиметров и кокеток. После возвращения на родину он, щеголяя последним криком парижской моды, появился в петербургском обществе «в модном фраке, с шиньоном и гребнем на голове, с лентами на башмаках»⁸³. Тем не менее, его «Письма» пронизаны не только восхищением роскошью и модами. Подобно многим русским писателям XVIII века, в «Письмах русского путешественника» Карамзин не забывает и о наследии Петра I.

Однако для него это наследие обладает специфическим значением. В Париже путешественник часто бывает в театре, в том числе в Итальянском, где идет комическая опера «Петр Великий». В этой пьесе Петр идеализируется до такой степени, что путешественник вытирает слезы и радуется, что он «Русской» (с. 241). Ему особенно нравится одна из песенок, которую он приводит в собственном переводе. В основе песни лежит популярное представление о «труженике на царском троне». Речь идет о том эпизоде первого европейского путешествия Петра, когда он на практике изучал кораблестроение. Однако в переводе Карамзина мотивы физического труда опущены⁸⁴: Петр не покрыт «потом и пылью», как во французском подлиннике, в его руках нет ни «топора», ни «молотка». Зато Карамзин включает строфу, которой нет во фран-

⁸² См.: Фонвизин, Собрание сочинений, т. II, с. 446, 476–477.

⁸³ Погодин, Николай Михайлович Карамзин, т. I, с. 168.

⁸⁴ Ср. комментарий Лотмана (с. 651–652).

цузском тексте⁸⁵. В ней мы узнаем, что Петр подвергался многочисленным неудобствам заграничного путешествия не только с тем, чтобы «украшать» свою душу «просвещения цветами» и «трудолюбия плодами», как это сказано в предыдущей строфе, но также по другой, более высокой, причине:

Чтобы мудростью своей
Озарить умы людей,
Чад и подданных прославить
И в искусстве жить наставить. (С. 240)

Ключевой фразой, отмеченной авторским курсивом, является «искусство жить» — какой-то светский и во всяком случае нетрудовой *savoir vivre*: очевидно, что Карамзин понимает педагогические устремления царя-путешественника в духе именно тех целей, которые сам он преследовал в своих сочинениях, в том числе в «Письмах русского путешественника»⁸⁶. Книга Карамзина оказывается его вкладом в создание русского варианта дворянской поведенческой культуры.

Путешествие, которое описано в «Письмах», соответствует определенному типу путешествия, известному как «Bildungsreise»⁸⁷. Такое путешествие, наиболее известным образцом которого является «Итальянское путешествие» Гете, служит внутреннему развитию личности, рассматриваемому как самоцель; вспомним высказывание путешественника о том, что он предпринял свою поездку «единственно для того, чтобы собрать некоторые приятные впечатления и чтобы обогатить свое воображение новыми идеями». Подобную мысль находим в том варианте кронштадтского письма, который приводится в статье, опубликованной Карамзиным в «Spectateur du Nord». Подводя итоги своей поездки, путешественник говорит, что он

собрал достаточно предметов, чтобы занимать мой рассудок,
мой ум и мое воображение в часы сладостного покоя, кото-
рый — предмет моих желаний. (С. 456)

В Европе Bildungsreise с начала XVIII века пользовалось все большей популярностью у английской, а позднее у немецкой публики, причем туристы,

⁸⁵ Там же.

⁸⁶ Там же, с. 651–652.

⁸⁷ См., например: *Grosser T. Reisen und soziale Eliten. Kavalierstour — Patrizierreise — bürgerliche Bildungsreise*. In: *Neue Impulse der Reisetforschung*. Hrsg.: M. Maurer. Berlin, 1999. S. 135–176. Понятие «Bildung» в этом специфическом значении появляется в конце XVIII века и на русский язык не переводимо; см.: *Vierhaus R. Bildung*. In: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Hrsg.: O. Brunner, W. Conze, R. Koselleck. Bd. I. Stuttgart 1972. S. 508–551, здесь S. 512 ff.

которые в большинстве принадлежали не к знати, а к средним слоям дворянства или к зажиточной буржуазии, предпочитали сначала Францию и Италию; интерес к другим странам Европы, таким как Швейцария или Англия, появляется лишь во второй половине века. В уже упоминавшихся книгах Дюпати, Морица и Кюттнера также описываются Bildungsreisen. В России конца XVIII века возникновение путешествия этого типа стало возможным благодаря манифесту 1762 года, который не только освободил русское дворянство от обязательной службы, но и предоставил право свободно выезжать за границу. Тем более привлекательной должна была казаться перспектива, которая открывалась при чтении «Писем» Карамзина: следуя за путешественником в его Bildungsreise, русская публика знакомилась с новым, независимым от службы и бытовой рутины типом путешествия.

Для Петра I, «труженика на русском троне», мир был мастерской; для читателя «Писем» мир предстает набором туристических достопримечательностей и удовольствий. Путешественник наслаждается прекрасными видами, он бывает в театрах, музеях, на концертах, гуляет по паркам, осматривает роскошные здания и памятники историческим персонажам. Интересуясь также институтами современной жизни, он присутствует на заседаниях Национальной ассамблеи в Париже и парламента в Лондоне; кроме того, он посещает такие прогрессивные учреждения европейской цивилизации, как «Töchterschule» (школу для девушек) в Цюрихе, городскую больницу в Лионе, госпиталь для престарелых матросов в Гринвиче, лондонские тюрьмы и сумасшедший дом в Бедламе.

Чем не интересуется путешественник

Модный в Европе XVIII века энтузиазм в отношении естественных наук⁸⁸ чужд Карамзину: несмотря на попытки Ломоносова популяризировать астрономию, химию и физику, «натуральная философия» в России не принадлежала к канону общего дворянского образования. Правда, путешественник посещает заседание парижской Академии наук, однако делает это без особенного рвения. Лондонское Королевское общество он описывает наряду с биржей в одном коротком письме.

В начале книги путешественник кратко останавливается на условиях труда лифляндских крестьян (с. 9). Однако это исключение из правил. Хорошо обработанные поля, которые путешественник замечает по пути, он рассматривает преимущественно с эстетической точки зрения, воздерживаясь от обсуждения сельскохозяйственных проблем. Равнодушие к такой тематике особенно заметно в письмах из Англии, которая к концу XVIII века славилась

⁸⁸ См.: Hazard, La Pensée européenne, p. 133–147.

прогрессивностью своего сельского хозяйства и поэтому привлекала немало путешественников; то же самое относится к английским мануфактурам, — именно здесь к середине века началась промышленная революция⁸⁹. Такие вещи интересуют Кюттнера в «Письмах одного саксонца из Швейцарии», где они занимают много места наряду с чувствительными описаниями ландшафтов и литературными размышлениями. О хозяйстве и промышленности не говорится в книге Карамзина: перед нами точка зрения молодого барина, предоставившего управление своим поместьем стараниям старшего брата и предпочитающего жизнь в Москве и занятия литературой.

Путешественник обращает внимание прежде всего на явления гуманитарной сферы; как правило, его высказывания носят эстетический или моральный характер. Некоторые аспекты Просвещения, такие как терпимость, борьба против предрассудков и принцип общей благожелательности, близки ему; однако он не интересуется теми аспектами, которые касаются человеческого труда и материальной пользы — то есть темами, которым отведено очень много места в таком центральном памятнике европейского Просвещения, как «Энциклопедия» Даламбера и Дидро. В России практический взгляд на мир был представлен Петром I, Ломоносовым (ср. его «Письмо о пользе стекла») и основанным в 1765 году «Вольным экономическим обществом», однако для Карамзина он явно не был совместим с «искусством жить»; с его точки зрения, прогресс осуществляется прежде всего в области эстетики и морали.

Как уже отмечалось, путешественник мало интересуется такими предметами, как социальное зло и условия жизни простого народа. В швейцарских пастухах он способен видеть только персонажей идиллий Геснера и не менее знаменитого стихотворения Галлера «Альпы». Когда путешественник посещает лондонские тюрьмы, у него нет подходящих литературных клише, поэтому ему остается только удивляться «гносным лицам» заключенных и восклицать, что «порок и злодейство страшно безобразят людей!» (с. 340); в его описании сумасшедшего дома в Бедламе преобладает интерес к причудливому и анекдотическому.

«Люблю великих мужей»

К достопримечательностям, привлекавшим туристов XVIII века, принадлежали культурные герои, знаменитые ученые и писатели; Фонвизин, например, пишет в своих письмах из Франции, что познакомился «почти со все-

⁸⁹ См.: Cross A. G. «By the Banks of the Thames». Russians in Eighteenth-Century Britain. Newtonville/Mass., 1980; Maurer M. Reisen interdisziplinär — Ein Forschungsbericht in kulturgeschichtlicher Perspektive. In: Neue Impulse der Reiseforschung. Hrsg.: M. Maurer. Berlin, 1999. S. 287–410, здесь S. 385–395 («Путешествия в Англию»).

ми» парижскими учеными⁹⁰. В эпоху, когда сообщество образованных людей было еще не слишком многочисленным, и благодаря принципу просвещенной *sociabilité* можно было надеяться, что такие визиты не казались назойливыми. Путешественнику эти визиты дают возможность проверить на личном опыте то впечатление о личности автора, которое он получил при чтении его произведений; вспомним представление Карамзина о литературном произведении как «портрете» автора. Свою встречу с лейпцигским писателем Фридрихом Феликсом Вейсе (1726–1804) путешественник комментирует следующим образом: «Одним словом, если я любил Вейсе как Автора, то теперь, узнав его лично, еще более полюбил как человека» (с. 67).

На фоне незначительного престижа, которым пользовались деятели культуры в России XVIII века, эти визиты приобретают и другой смысл: путешественник демонстрирует своим читателям, что подвижники культуры заслуживают не меньшего уважения, чем военные герои или государственные деятели. Он посещает прежде всего немецких и швейцарских авторов — в Кенигсберге это Кант, в Берлине — Николаи и Мориц, в Веймаре — Гердер и Виланд. Встреча с Гете не состоялась; странно, что путешественнику не пришло в голову заехать в расположенную неподалеку от Веймара Йену, чтобы навестить Шиллера, ценимого им автора пьес «Фигаро» и «Дон Карлос». В Цюрихе его любезно принимает Иоганн Каспар Лафатер (1741–1801), в Женеве — философ (и естествоиспытатель) Шарль Боннэ (1720–1793).

Одна из проблем, связанных с такими визитами, заключалась в том, что путешественник, будучи молодым дворянином без статуса, часто не имел рекомендательных писем. Виланд поначалу не желает принимать его; путешественнику удается уладить эту неловкую ситуацию не без усилий. Встреча с Кантом в Кенигсберге, напротив, проходит благополучно. Путешественник так представляется ему:

Я Руской Дворянин, люблю великих мужей, и желаю изъявить
мое почтение Канту. (С. 20)

Во время их трехчасового разговора Кант пишет посетителю на листке бумаги заглавия двух своих трактатов, и путешественник намерен хранить эту записку «как священный памятник» (с. 21). Культ «великих мужей», которому путешественник столь усердно предается, определяет также его восприятие пространства: он часто воспринимает посещаемые им местности как мемориальные места. Наглядный пример этого находим в одном из цюрихских писем (которое заслуживает внимания и тем, что Карамзин в нем обнаруживает удивительную осведомленность в современной ему немецкоязычной литературе). Как и в других описаниях этого рода, путешественник прибегает в данном слу-

⁹⁰ Фонвизин, Собрание сочинений, т. II, с. 476.

чае к синтаксической схеме «там, где...» (выделенной мною курсивом в приведенной ниже цитате), причем «где» повторяется анафорически, что подчеркивает параллелизм открытого ряда придаточных предложений. Таким образом, безграничное благоговение путешественника перед упомянутыми здесь писателями выражено в длинной, ритмически упорядоченной и в принципе также безграничной синтаксической конструкции:

С отменным удовольствием подъезжал я к Цириху; с отменным удовольствием смотрел на его приятное местоположение, на ясное небо, на веселые окрестности, на светлое, зеркальное озеро, и на красные его берега, *где* нежный Геснер рвал цветы для украшения пастухов и пастушек своих; *где* душа бессмертного Клопштока наполнялась великими идеями о священной любви к отечеству, которая после с диким величием излилась в его «Германе»⁹¹; *где* Бодмер собирал черты для картин своей Ноахиды, и питался духом времен Патриарших; *где* Виланд и Гете в сладостном упоении обнимались с Музами, и мечтали для потомства; *где* Фридрих Штольберг, сквозь туман двадцати девяти веков, видел в духе своем древнейшего из творцов Греческих, певца богов и Героев, седого старца Гомера, лаврами увенчанного, и песнями своими восхищающего Греческое юношество — видел, внимал, и в верном отзыве повторял песни его на языке Тевтонов; *где* наш Л^{*92} бродил с любовною своею грустью, и всякой цветочик со вздохом посвящал Веймарской своей богине. — (С. 106)

Путешественник посещает также места, связанные с именем Руссо. В швейцарском городке Вевэ он с книгой в руке совершает паломничество по местам, упомянутым в «Новой Элоизе», и предпринимает экскурсию на остров Св. Петра, где укрылся от своих врагов Руссо, этот «величайший из писателей осьмого-надесять века» (с. 181). «В несколько часов исходил я весь остров, и везде искал следов Женевского гражданина и Философа» (там же). Анафорически повторяя слово «здесь», путешественник представляет себе те мысли и чувства, которым предавался Руссо, бродя по острову (там же). Из Парижа путешественник едет в Эрменонвиль, где Руссо провел последние дни своей жизни, и посвящает этому памятному месту длинное письмо (с. 307–312).

⁹¹ Имеется в виду цикл исторических драм Клопштока, героем которых является древнегерманский князь Герман (опубл. 1769–1787).

⁹² Речь идет о немецком поэте Бури и Натиска прибалтийце Якобе Михаеле Рейнгольде Ленце (1751–1792), который провел последние годы своей жизни в состоянии умственного помешательства в Москве, в непосредственной близости Карамзина и масонского кружка Новикова; см.: *Леманн-Карли Г.* [Lehmann-Carli G.] Я. М. Ленц и Н. М. Карамзин. В: XVIII век. Сб. 20. СПб., 1996. С. 144–156.

Пейзажи

Однако посещая те или иные места, путешественник рассматривает их не только как своеобразные мемориалы литературных знаменитостей, но воспринимает их также в качестве самостоятельных эстетических объектов, как пейзажи. В этом отношении он следует европейской литературе путешествий, где с 1770-х гг. описания ландшафтов начинают играть все бóльшую роль⁹³. Можно предположить, что к концу XVIII века такой способ видения пространства был еще неизвестен большинству русской публики. Поэтому демонстрируемая в «Письмах русского путешественника» способность наслаждаться красотой ландшафта является еще одним аспектом карамзинского «искусства жить». В письме из Данцига, например, описано, как почтовая карета, в которой едет путешественник, останавливается в прусском местечке Штольценберг:

Данциг у нас под ногами как на блюдечке, так что можно считать кровли. Сей прекрасно-выстроенный город, море, гавань, корабли в пристани и другие, рассеянные по волнующемуся, необозримому пространству вод — все сие вместе образует такую картину, любезнейшие друзья мои, какой я еще не видывал в жизни своей, и на которую смотрел два часа в безмолвии, в глубокой тишине, в сладостном забвении самого себя. (С. 26)

В европейской литературе путешествий авторы XVIII века смотрят на пейзажи сквозь призму изобразительного искусства⁹⁴, что соответствовало исторической преемственности пейзажа живописцев по отношению к литературному пейзажу⁹⁵. Так поступает и путешественник, воспринимая открывающийся перед ним ландшафт как «картину», при этом демонстрируя на собственном примере, как именно нужно относиться к такому квазипроизведению искусства: с установкой на эстетическое созерцание, на тихое благоговение.

Мотив «картины», который служит сигналом такого восприятия, встречается у Карамзина на каждом шагу. Например, в одном из швейцарских писем читаем: «Чистое обширное Женевское озеро; цепь Савойских гор, за ним белеющихся, и рассеянные по берегу его деревни и городки — Морж, Роль, Нион — составляют прелестную, разнообразную картину». Выше говорилось также о «живописных» видах (с. 148); ср. фр. *pittoresque*, нем.

⁹³ См.: *Batten*, *Pleasurable Instruction*, p. 97.

⁹⁴ Там же, с. 75.

⁹⁵ См.: *Gruenter R. Landschaft. Bemerkungen zur Wort- und Bedeutungsgeschichte*. In: *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*. Hrsg.: A. Ritter. Darmstadt, 1975. S. 192–207.

malerisch. Читателям нужно было объяснить и внушить представление об эстетической ценности пейзажа. Обращаясь к своим адресатам, путешественник продолжает:

Естьли бы теперь спросили меня: чем не лъзя никогда насытиться? то я отвечал бы: хорошими видами. Сколько я видел прекрасных мест! и при всем том смотрю на новыя с самым живейшим удовольствием. (Там же)

Путешественник часто любит пейзажами с журчащими ручейками, зеленой травой и тенистыми деревьями; обобщенная «приятность» пейзажа вытесняет конкретные ботанические, топографические и пр. детали. Эталонном такого восприятия является топика *locus amoenus*, что лишней раз демонстрирует литературную ограниченность перспективы путешественника. На своих экскурсиях по альпийским высотам он видит и противоположный — не пасторальный, а героический — тип пейзажа. Вместо приятного здесь преобладает возвышенное, причем эстетическое переживание осложняется чувствами удивления, тревоги и религиозного благоговения.

В таких описаниях путешественник нередко ощущает себя театральным зрителем. В один из вечеров, например, он наслаждается «великолепным зрелищем» альпийской грозы. В его описании эмоциональное воздействие грозы представлено такими эпитетами как «ужасный», «страшный» и становится еще сильнее благодаря финальному противопоставлению грозы и «тихой луны». Однако такие эмоции не мешают путешественнику одновременно оценить и декоративные аспекты «зрелища» — «пурпуровыя и золотыя молнии», которые вьются «по хребтам гор». Несколько оперному характеру описания соответствует и образ «небесного Громовержца»:

Около двух часов продолжалась ужасная гроза. Естьли бы вы видели, как пурпуровыя и золотыя молнии вились по хребтам гор, при страшной канонаде неба! Казалось, что небесный Громовержец хотел превратить в пепел сии гордыя вышины: но оне стояли, и рука Его утомилась — громы умолкли, и тихая луна сквозь облака проглянула. (С. 123)

Заглавная буква в притяжательном местоимении «Его» указывает на то, что речь идет не о Зевсе или Перуне, а о христианском Боге, который таким образом становится частью эстетического целого; легкая славянизация языка — «сии гордыя вышины», «оне стояли» — создает высокий стиль и ощущение возвышенного.

Другой вид возвышенного представлен в «Письмах русского путешественника» Рейнским водопадом у швейцарского города Шафгаузен, уже

тогда чрезвычайно популярной достопримечательностью международного туризма⁹⁶. «Водопад» Державина был написан раньше швейцарских частей «Писем»; в отличие от Державина, в своем описании водопада Карамзин не прибегает к аллегоризму, а сосредотачивается на непосредственности чувственных впечатлений.

Когда путешественник впервые видит водопад, он чувствует разочарование: «где тот громозвучный, ужасный водопад, который вселяет трепет в сердце?» (с. 112). Однако это только риторический прием для усиления эффекта. Когда путешественник приближается к водопаду с другой стороны, его ожидания оправдываются. Тем не менее, реакция путешественника оказывается достаточно сдержанной. Например, в 1777 году Ленц, верный своей роли поэта Бури и Натиска, при виде Рейнского водопада упал на колени, восклицая: «Какой водяной ад!»⁹⁷; другие путешественники пускались во всевозможные «дифирамбы» или просто умолкали, сомневаясь в выразительных возможностях языка перед таким грандиозным зрелищем⁹⁸.

Такая установка чужда карамзинскому путешественнику, несмотря на всю его чувствительность. В своем изображении Рейнского водопада он избегает какой бы то ни было недосказанности и эмоциональной неопределенности. В первую очередь он стремится не к тому, чтобы выразить эмоции, которые испытывает при виде водопада, а чтобы дать читателям наглядное и живое описание. Описание начинается с длинной синтаксической конструкции, структура которой воспроизводит течение реки. Это синтаксическое «течение» в свою очередь «задерживается» с помощью нанизываемых причастных и деепричастных оборотов. Таким образом, эти синтаксические единицы превращаются в метафорические эквиваленты тех каменных преград, которые должна преодолеть река для того, чтобы превратиться в водопад. Все это сочетается с мотивами неистовой динамики и шума, причем автор не жалеет эмоциональных эпитетов:

Теперь, друзья мои, представьте себе большую реку, которая, преодолевая в течении своем все препоны, полагаемая ей огромными камнями, мчится с ужасною яростию, и наконец, достигнув до высочайшей гранитной преграды, и не находя себе пути под сею твердою стеною, с неописанным шумом и ревом свергается вниз, и в падении своем превращается в белую, кипящую пену. (С. 113)

⁹⁶ См.: *Hentschel U. Studien zur Reiseliteratur*, S. 203–237 («Рейнский водопад»), здесь S. 204: автор говорит о восьмидесяти описаниях Рейнского водопада, которые начали появляться в немецкоязычной литературе с 1770-х годов.

⁹⁷ Там же, S. 236.

⁹⁸ Там же, с. 214 и сл.

ПОВЕСТИ

Подъем повествовательной прозы в эпоху русского сентиментализма

По мере того как в последней трети XVIII века классицистическая доктрина теряла свой авторитет, возникали условия для эстетического признания повествовательной прозы, исключенной до сих пор из канона новой русской литературы. Правда, уже с 1760-х годов начали появляться оригинальные русские романы, в том числе сентименталистские⁹⁹, однако они не произвели большого впечатления на читателей; статус полноценного литературного жанра был достигнут русским романом лишь к середине XIX века. Иначе обстоит дело с сентименталистской повестью — благодаря Карамзину она добилась блестящих успехов¹⁰⁰. Освободившись от компрометирующей близости к переводному роману рыцарско-авантюрного типа, который и в конце XVIII века еще не утратил своей популярности среди широкой публики, повесть смогла претендовать на такой же художественный статус, как и поэзия. Не кто иной как Державин писал: «Пой, Карамзин! — и в прозе / Глас слышен соловьиный»¹⁰¹. Вслед за Карамзиным русские авторы обратились к этому жанру, благодаря чему к концу века в литературных журналах появилось 58 оригинальных повестей. Эта конъюнктура сохранилась в первое десятилетие XIX века, когда вышло еще 60 повестей, после чего она заметно ослабела¹⁰².

Повести Карамзина образуют достаточно пеструю группу из 15 различных текстов — автор как будто пытался исследовать на практике художественные возможности нового для русской литературы жанра. Однако повести Карамзина обладали, конечно, и общими чертами. Помимо небольшого объема, сюда относится простая линейность сюжета, которая контрастирует с сюжетной запутанностью приключенческой прозы. Вместо

⁹⁹ См.: Орлов, Русский сентиментализм; *Fraanje*, *The Epistolary Novel in Eighteenth-Century Russia*.

¹⁰⁰ См. основные работы: Скупина К. О чувствительной повести. В: Русская проза. Сборник статей. Под ред. Б. Эйхенбаума, Ю. Тынянова. Л., 1926. С. 13–41; *Brang P.* *Studien zu Theorie und Praxis der russischen Erzählung. 1770–1811.* Wiesbaden, 1960. Конкретно о Карамзине см.: *Anderson R. B.* *Karamzin's Prose. The Teller of the Tale. A Study in Narrative Technique.* Houston/Texas, 1974; Орлов, Русский сентиментализм, с. 197–234, 235–250; *Hammarberg G.* *From the Idyl to the Novel. Karamzin's Sentimentalist Prose.* Cambridge etc., 1991.

¹⁰¹ «Прогулка в Сарском селе», в: *Державин*, Стихотворения, с. 172–174, здесь с. 174. Стихотворение датируется 1791 годом. Приведенная цитата восходит к последней редакции 1798 года, т. е. к тому времени, когда большая часть карамзинских повестей уже вышла.

¹⁰² Подсчеты приведены в: *Brang*, *Studien zu Theorie und Praxis der russischen Erzählung*, S. 21.

накопления случайных событий мы находим у Карамзина продуманную композицию и психологические мотивировки. Вообще внимание повествователя перемещается от внешнего мира к внутреннему. В большинстве случаев место действия отнесено не в экзотичные страны, а в Россию¹⁰³, что способствует возникновению у читателя иллюзии действительности; той же цели служит утверждение о «реальности» фиктивного мира. В качестве посредника между читателем и изображаемого мира выступает повествователь, комментирующий происходящее и сочувствующий героям. Язык как повествователя, так и персонажей близок к разговорному употреблению «хорошего общества», что соответствует программным установкам Карамзина, однако при этом благодаря синтаксическим параллелизмам и звуковым повторам речь приобретает ритмико-музыкальный характер. Образцом этой поэтической прозы были идиллии Геснера (первым литературным сочинением Карамзина, появившимся в печати, был перевод идиллии Геснера «Деревянная нога»).

«БЕДНАЯ ЛИЗА»

Шумный успех

Чувствительно-пасторальная повесть «Бедная Лиза»¹⁰⁴ (1792) была опубликована впервые в «Московском журнале», затем неоднократно печаталась, в том числе отдельным изданием, что свидетельствует о необыкновенном успехе повести. Пруд, в котором согласно сюжету повести утопилась Лиза, находится недалеко от Москвы, около Симонова монастыря. Он стал популярным местом нового для России литературного туризма. Читательницы и читатели толпами посещали «Лизин пруд», чтобы предаваться меланхолическим думам и вырезать на деревьях любовные стихи по образцу идиллии-

¹⁰³ Исключения — «Сиерра Морена» и «Остров Борнгольм».

¹⁰⁴ До сих пор нет научного издания «Бедной Лизы». Я пользуюсь следующим изданием: Карамзин, Сочинения в двух томах, т. I, с. 506–519; в дальнейшем приведенные в скобках указания страниц относятся к этому изданию. Интерпретацию текста см. в: Орлов, Русский сентиментализм, с. 209–216; Brang P. Karamsin. Die arme Lisa. In: Die russische Novelle. Hrsg.: B. Zelinsky. Düsseldorf, 1982. S. 23–33; Fraanje M. Selbstmord aus Liebe. Karamzins «Arme Lisa» im ideengeschichtlichen Kontext // Zeitschrift für Slavische Philologie. 2000. Bd. 59. S. 305–316. См. также: Зорин А. Л., Немзер А. С. Парадоксы чувствительности. В: «Столетия не сотрут...»: русские классики и их читатели. Под ред. А. А. Ильина-Томича. М., 1989. С. 7–54; Бухаркин П. Е. О «Бедной Лизе» Н. М. Карамзина (Эраст и проблемы типологии литературного героя). В: XVIII век. Сб. 21. СПб., 1999. С. 318–326. Следующее исследование я нашел менее полезным: Топоров В. Н. «Бедная Лиза» Карамзина. Опыт прочтения. М., 1995. Своими 509 страницами, посвященными разбору одной короткой повести, эта работа доводит до абсурда структурно-аналитический подход.

ческих пастушков и пастушек. Впрочем, сентиментальный тон карамзинской повести мог породить и противоположные реакции, о чем свидетельствует насмешливая эпиграмма неизвестного автора:

Здесь бросилась в пруд Эрастава невеста.
Топитесь, девушки: в пруду довольно места!¹⁰⁵

Однако многочисленных подражателей Карамзина не смущали такие насмешки — вслед за «Бедной Лизой» появились повести «Бедная Маша», «Оболенная Генриетта», «Несчастливая Маргарита», «Бедная Хлоя», «История бедной Марьи» и «Несчастливая Лиза»¹⁰⁶.

Лирическое вступление; «правдивая» история

«Бедная Лиза» начинается с длинного вступления, в котором чувствительный повествователь говорит о своей любви к одиноким прогулкам по окрестностям Москвы. Стоя на холме недалеко от Симонова монастыря, он описывает окружающий его ландшафт, прибегая при этом к дейктическим указаниям вроде «на правой стороне», «внизу», «на другой стороне реки», благодаря чему пейзаж обретает топографическую конкретность. Однако это описание обладает не только предметным, но и эмоциональным значением, что относится прежде всего к таким пасторально-«приятным» фразам, как «тучные, густо-зеленые, цветущие луга» и «светлая река, волнуемая легкими веслами рыбацких лодок»; к этому ряду примыкают и «молодые пастухи», которые, «сидя под тению дерев, поют простые, унылые песни» (с. 506). Этой эмоциональной окраске соответствует ритмическая организация синтаксиса, благодаря чему перед нами возникает не только изображение внешней реальности, но и «ландшафт настроения» или «ландшафт души». Этому типу литературного пейзажа, созданному в русской литературе Карамзиным, предстояло прекрасное будущее — «лиризм тургеневского повествования и тургеневского пейзажа, и, еще раньше, лиризм и пафос гоголевских повестей определены традицией, начатой Карамзиным»¹⁰⁷.

Продолжая разговор о своих одиноких прогулках, повествователь постепенно сужает перспективу, так что в конце концов в поле его зрения оказывается лишь та разрушенная хижина, в которой некогда «жила прекрасная, любезная Лиза с старушкой, матерью своею» (с. 507). Это сужение перспек-

¹⁰⁵ Русская эпиграмма (XVIII — начало XX века). Сост. и примеч. М. И. Гиллельсона, К. А. Кумпан. Л., 1988. С. 132.

¹⁰⁶ См. антологии: Русская сентиментальная повесть. Сост. П. А. Орлов. М., 1979; Ландшафт моих воображений. Сост. В. И. Коровин. М., 1990.

¹⁰⁷ Гуковский, Карамзин, с. 80.

тивы сопровождается сменой настроения. По-весеннему радостные чувства повествователя уступают место грусти; «приятный» пейзаж сменяют продуваемые осенними ветрами развалины «Си...нова монастыря» (сокращение указывает на реальное существование монастыря). По ассоциации с монастырскими руинами, которая мотивирована лишь общностью настроения, повествователь переходит к печальным думам о тягостной старости, безнадежной тоске, ранней смерти, пока наконец не начинает свой рассказ о «плачевной судьбе Лизы, бедной Лизы» (с. 507), сразу же заявляя о своем личном отношении к этой истории:

Ах! Я люблю те предметы, которые трогают мое сердце и заставляют меня проливать слезы нежной скорби! (Там же)

Эта «нежная скорбь» тем более многозначна, что, как утверждает повествователь, относится не к вымыслу: история Лизы — не «роман», а «печальная быль» (с. 518), которая случилась «лет за тридцать перед сим» (с. 507), причем повествователь ссылается на свидетельство Эраста, сердечного друга Лизы, с которым он будто бы познакомился за год до его смерти (с. 519).

Стоит, однако, отметить, что чувствительные эффекты повести осуществляются в рамках художественного целого, которое поражает своей стройностью; мы еще увидим, насколько тщательно Карамзин мотивирует развитие сюжета, насколько умело он использует такие композиционные приемы как параллелизм, контраст и лейтмотив: в отличие от своих многочисленных эпигонов, формально Карамзин остается в значительной мере приверженцем классической эстетики, о чем свидетельствует также его описание Рейнского водопада (см. выше).

Вне конвенциональной морали

Сюжет «Бедной Лизы» прост; начало, середина и конец четко маркированы. Сцена, в которой Лиза отдается Эрасту, образует поворотный момент, что соответствует симметричной композиции, характерной для жанра новеллы. Здесь усиливается эмоциональная интенсивность изображения — серия коротких, параллельно построенных и связанных с помощью тире предложений подсказывает представление о страстном, безудержном нарушении нравственных границ; драматизму сцены способствует и употребление настоящего времени в финале фрагмента (*praesens historicum*):

Она бросилась в его объятия — и в сей час надлежало погибнуть непорочности! — Эраст чувствовал необыкновенное волнение в крови своей — никогда Лиза не казалась ему столь пре-

лестною — никогда ласки ее не трогали так сильно — никогда ее поцелуи не были столь пламенны — она ничего не знала, ничего не подозревала, ничего не боялась — мрак вечера питал желания — ни одной звездочки не сияло на небе — никакой луч не мог осветить заблуждения. — Эраст чувствует в себе трепет — Лиза также, не зная отчего — не зная, что с нею делается... (с. 514)

В конце этого эпизода повествователь предстает беспомощным свидетелем, горестно восклицая: «Ах, Лиза, Лиза! Где ангел-хранитель твой? Где — твоя невинность?» (с. 514–515). Моральное осуждение повторяется и далее: после своего «заблуждения», которое занимает только «одну минуту», Лиза чувствует себя «преступницей» (с. 515). Зловещее значение этой сцены подчеркивается грозой, которая в свою очередь контрастирует с радостно-весенним колоритом предыдущих сцен, когда Эраст признается Лизе в любви, т. е. когда описывается еще «невинное» счастье молодой пары (с. 511–513). Иными словами, Карамзин повторяет тот контраст настроений, на котором строится лирическое вступление; этот контраст осуществляется здесь на уровне сюжета.

Морализм сцены соблазнения подсказывает представление о «падшей» девушке, «грех» которой закономерно приводит к самоубийству. Карамзин использует это клише, чтобы опровергнуть его: Лиза совершает самоубийство не из раскаяния, а из отчаяния по поводу предательства Эраста. Когда ее труп вылавливают из пруда, повествователь замечает: «Таким образом скончала жизнь свою прекрасная душою и телом» (с. 519), что противоречит христианской этике, осуждающей самоубийство. Таким образом, главной темой повести оказывается не «заблуждение» Лизы и его печальные последствия, а безусловность ее чувства, ее любви.

В этом заключается моральное превосходство Лизы над Эрастом. Карамзин не только показывает поверхностный характер его чувства, но и мотивирует его психологически. Здесь он уходит от типичного для русской литературы XVIII века апсихологизма. Эраст — не бессовестный соблазнитель, а только слабый человек. Его любовь является литературной иллюзией: будучи пресыщенным городской жизнью, Эраст зачитался «романами и идиллиями» (с. 510); благодаря встрече с Лизой, которую он называет своей «пастушкой» (с. 513), он, как ему кажется, обретает идиллическое счастье в духе золотого века.

Для того, чтобы показать, какая реальность стоит за чувствами Эраста и его любовью к природе, Карамзин вводит лейтмотив денег¹⁰⁸. Первая встреча Эраста с Лизой происходит в Москве, куда она регулярно отправляется, чтобы

¹⁰⁸ Ср.: Орлов, *Русский сентиментализм*, с. 213–214.

продавать цветы. Восхищенный ее красотой Эраст предлагает Лизе слишком большую сумму денег, на что она отвечает: «Мне не надобно лишнего» (с. 508). Мотив денег повторяется, когда Эраст предлагает ее матери купить сделанные Лизой чулки и холсты; став таким образом единственным клиентом Лизы, он мог бы чаще ее навещать. С деньгами связана и неверность Эраста: женившись на богатой вдове, он надеется поправить свои дела, пошатнувшиеся из-за азартной игры. Во время его последней встречи с Лизой деньги играют особенно пошлую роль: сухо сообщив Лизе о своем решении расстаться с ней, Эраст сует ей сто рублей и велит слуге проводить ее со двора.

Подобно Эрасту, Лиза также имеет возможность сделать хорошую партию — сын зажиточного соседа-крестьянина предложил ей руку и сердце. Однако она остается верной Эрасту и отказывает богатому жениху. При этом Лиза прекрасно понимает, что брак с дворянином для нее, крестьянской девушки, исключен. Это знает и Эраст, который уговаривает Лизу скрыть от матери их связь. Когда впоследствии он клянется, что после смерти матери возьмет Лизу к себе, чтобы жить с ней «неразлучно, в деревне и в дремучих лесах», она отвечает «с тихим вздохом»: «Однако ж тебе нельзя быть моим мужем!» (с. 514).

С точки зрения Лизы, любовь означает самозабвенную преданность. В тот момент, когда она отдается Эрасту, им овладевают чувства, «которыми он не мог гордиться и которые были для него уже не новы» (с. 515). Лиза, напротив, в такие мгновения «им только жила и дышала», она «во всем, как агнец, повиновалась его воле, и в удовольствии его полагала свое счастье» (там же). Причиной ее самоубийства становятся сила и глубина ее чувств: она ставит свою любовь к Эрасту не только выше собственного счастья, но и выше самой жизни.

Лиза — «мученица любви»¹⁰⁹, для которой любовь является высшей ценностью. Теорию этого представления о любви находим в неопубликованной небольшой статье 1797 года, написанной Карамзиным по-французски — «Несколько идей о любви». Здесь мы встречаем то высокое представление о любви, которое нам уже известно из стихотворения «Дарования». Любовь характеризуется в этой статье как «возвышенное упоение чувства», как «самый священный огонь, который горит в нашей душе и поднимает ее выше человечества»:

Ах! Любящий по настоящему бы тысячу раз умер за возлюбленную, и все-таки бы ничего не совершил для нее, ничего того, что его сердце желало бы совершить для нее, чтобы демонстрировать беспредельность своей любви.¹¹⁰

¹⁰⁹ *Fraanje, Selbstmord aus Liebe*, S. 314.

¹¹⁰ «*Quelques idées sur l'amour*» — Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву, с. 85–88, здесь с. 86 (перевод мой).

Сентиментализм и сословное правило

Концепция любви как абсолютной ценности встречается также в трагедиях Сумарокова и в комической опере Княжнина «Несчастье от кареты». В отличие от Сумарокова и подобно Княжнину, носителем этого чувства у Карамзина является не принцесса, а «только» крестьянка, причем отличие Лизы от Анюты Княжнина заключается в том, что язык Лизы лишен трагедийного пафоса, отличаясь пасторальной простотой.

Мы снова сталкиваемся с нарушением сословного правила. Речь идет о типичном явлении как европейского, так и русского сентиментализма: в противоположность классицизму, изображение простого человека теперь освобождается от контекста низких жанров и ассоциируется с представлениями о моральной идеальности. Так обстоит дело не только у Карамзина, но и у Радищева, путешественник которого должен признать в главе «Едрово», что молодая крестьянка Анюта в нравственном отношении гораздо выше его, дворянина; вспомним также у Княжнина моральное превосходство Анюты и Лукьяна по отношению к помещику Фирюлину. С точки зрения сентиментализма, традиционный порядок сословного общества лишен моральной легитимности.

Разрушенная идиллия

Лиза не единственная крестьянка повести Карамзина, которая способна к большой любви — чувства ее матери к покойному мужу не менее глубоки; именно они побуждают повествователя на ставшее знаменитым «и крестьянки любить умеют!» (с. 507); ср. в пьесе Княжнина удивление помещика Фирюлина тому, что «и русские люди» могут «так нежно любить». Намеченному у Карамзина образу русских крестьян соответствует место действия, которое с помощью пасторальных мотивов также идеализировано. Вообще, внутренняя близость карамзинской повести к пасторали, а в частности к идиллиям Геснера¹¹¹ очевидна: в «приятной» местности трудолюбивая Лиза вместе с матерью ведет добродетельную, небогатую жизнь. Однако в отличие от большинства геснеровских идиллий¹¹² и литературных мечтаний Эраста, жизнь эта протекает не в золотом веке, а недалеко от Москвы.

Близость к большому городу опасна для ставшей реальностью идиллии. Лизина мать прекрасно это знает, когда говорит дочери: «У меня всегда сердце бывает не на своем месте, когда ты ходишь в город; я всегда ставлю свечу

¹¹¹ См.: Кросс А. [Cross A.] Разновидности идиллии в творчестве Карамзина. В: XVIII век. Сб. 8. Л., 1969. С. 210–228.

¹¹² Исключением является «швейцарская идиллия» о «Деревянной ноге» Геснера, переведенная Карамзиным.

перед образ и молю [Г]оспода [Б]ога, чтобы он сохранил тебя от всякой беды и напасти» (с. 509). По ходу разворачивания сюжета становится очевидным, что такие опасения оправданны. Вместе с Эрастом в гармоничный мир идиллии проникает мир города и уничтожает ее. Карамзин воспроизводит топос об испорченности города и о нравственной, здоровой сельской жизни, причем представление о деревенской «невинности» сочетается в повести с неграмотностью, поскольку Лиза не умеет ни писать, ни читать.

На фоне неграмотной невинности Лизы образованность Эраста ассоциируется с такими «городскими пороками», как азартная игра и легкомысленность в любви. В противоположность культу образования, которым пронизано творчество Карамзина, нельзя не заметить близость к культурной критике Руссо: по-видимому, Карамзин был настолько увлечен логикой своего сюжета, что пожертвовал своими убеждениями. Одновременно мотив сословного неравенства теряет социально-критическую остроту, так как в связи с отмеченным выше топосом Эраст предстает в первую очередь как представитель не дворянства, а «порочной» и «далекой от природы» жизни большого города. В этой перспективе мотив социального неравенства оказывается не более чем художественным приемом, с помощью которого Карамзин мотивирует невозможность брака между Лизой и Эрастом. Функция этого мотива заключается прежде всего в том, чтобы подчеркнуть самозабвенность Лизиной любви и вызвать у читателя «слезы нежной грусти».

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ: ЛИТЕРАТУРА И ГОСУДАРСТВО В РОССИИ XVIII ВЕКА

В 1730–1740-е гг. Тредиаковский, Ломоносов и Сумароков положили основу новой — классицистической — эпохи русской литературы. Руководящими принципами были переход от силлабического к силлаботоническому стиху, признание разговорного языка в качестве основы нового литературного языка и, наконец, принятие стилевой и жанровой системы европейского классицизма.

Во всех этих пунктах Тредиаковский, Ломоносов и Сумароков следовали французским и немецким образцам XVII и XVIII веков. Тем не менее, созданная ими версия классицизма имела собственное лицо. Решающую роль тут играла специфика культурно-исторического контекста и самосознания писателей: русский классицизм видел себя как продолжение петровской культурной революции, как литературное выражение той «новой», европеизированной России, которую Петр I хотел создать своими реформами. В этом отношении первые русские классицисты задали тон целому столетию: убеждение, что они своими произведениями исполняют завещание царя-преобразователя, стало неотделимым элементом русского литературного сознания в течение всего XVIII века. Карамзин в конце века, имея в виду образовательную функцию своих «Писем русского путешественника», еще апеллирует к примеру Петра I, предпринявшего свое первое путешествие в Европу с тем, «Чтобы мудростью своей / Озарить умы людей».

Ориентация на петровское наследие является той общей чертой, которая соединяет русскую литературу XVIII века с государством. Русские императоры, прежде всего Елизавета Петровна и Екатерина II, не уставали отсылать к Петру Великому, чтобы придать легитимность своей власти. Перед нами фундаментальное отличие русской литературы XVIII века от французской литературы XVIII века: русские писатели были не противниками, а союзниками государства, в котором видели носителя петровской традиции и образовательной миссии. Под образованием при этом подразумевалось образование европейского типа, что в свою очередь санкционировало общую с государством борьбу против «невежества» и «варварства» допетровского прошлого.

Это «избранное сродство» русской литературы с государством несколько изменило свое идеологическое содержание, когда во второй половине XVIII ве-

390 ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ: ЛИТЕРАТУРА и ГОСУДАРСТВО

ка стали уже не так косо смотреть на Древнюю Русь и когда петровская традиция осложнилась идеями европейского Просвещения. Однако в этом модернизированном виде союз русской литературы с государством остался в силе, несмотря на распространенное мнение об оппозиционности сумароковской «дворянской фронды» и новиковских журналов. Ситуация изменилась только в последние десятилетия XVIII века. Только в 1780–1790-е гг. испортились отношения между литературой и государством. Внешним знаком этой новой для русской культуры ситуации было создание в 1796 году централизованного и специализированного цензурного учреждения.

Идеологическая общность русской литературы с государством в XVIII веке заметна более всего тогда, когда писатели прямо выступают глашатаями официальной доктрины, как, например, Феофан Прокопович в своих петербургских проповедях. В этой связи заслуживает внимания и торжественная ода, главный лирический жанр русской литературы XVIII столетия. В ней продолжается восходящая к XVII веку панегирическая традиция придворной поэзии. Подобно своим предшественникам допетровской эпохи, Ломоносов и его многочисленные последователи выступали в роли придворных поэтов. Своими одами «на случай», которые были прямо обращены к монарху, они принимали участие в создании официального культа русского императора. Если их произведения имели счастье нравиться высочайшему адресату, авторы получали щедрую награду.

В научной литературе нередко читаем, что Ломоносов занимал в своих одах независимую от официальной позиции точку зрения, что он читал «уроки» царям. Эта концепция, как уже говорилось в этой книге, исходит из анахронистического понимания политической культуры русской монархии в XVIII веке. В XVIII веке царь был представителем Бога на земле; воплощенное в его лице государство выражало богоданный порядок вещей. В таких условиях роль послушного подданного казалась естественной, а ничуть не унижительной. Единственно допустимым на публике отношением к монарху было благоговение. Придать литературное выражение этому благоговению входило в традиционные задачи поэта-*dispensator gloriae*. Это положение дел изменилось в России только в XIX веке, когда панегирическую установку начали считать несовместимой с достоинством гражданина и «настоящего» поэта. Но в XVIII веке было мало русских поэтов, не писавших торжественных од. Восхваляли Бога, восхваляли и монарха. Державин гордился тем, что «первый» он «дерзнул в забавном русском слоге / О добродетелях Фелицы возгласить». Ломоносов был «певцом Елизаветы», Державин — «певцом Екатерины». Впрочем, панегирические мотивы отнюдь не были монополией торжественной оды. Они часто встречаются и в других жанрах и текстах, например в «Россииде» Хераскова, где в начале X песни находим пространную похвалу Екатерине II. Выбрав в качестве темы своего эпоса освобождение Казани от «татарского ига», Херасков кроме того внес свою лепту в государственную пропаганду эпохи турецких войн.

Подобно остальным дворам современной Европы, петербургский двор был *locus*’ом, где на глазах у всех инсценировались власть и богатство абсолютного монарха и воплощаемого им государства. Кроме того, петербургский двор был если не единственным, то во всяком случае главным центром европеизированной русской культуры, в том числе и театральной. Эта ситуация несколько изменилась лишь в последней трети XVIII века с культурным подъемом Москвы и с появлением коммерческих, а наряду с ними и частных дворянских театров.

Среди придворных театров числился кроме французского и итальянского и Российский театр. Сумароков, который состоял в течение нескольких лет директором Российского театра, снабжал его своими пьесами, прежде всего трагедиями. Этот драматический жанр отлично годился для придворной сцены, причем решающую роль играло сословное правило, требующее, чтобы в трагедии выступали в качестве героев только монархи и другие высокопоставленные лица.

Возникшая к концу 1740-х гг. русская трагедия была придворным жанром *par excellence*. В этом она отличается от французской трагедии, которая под пером Вольтера уже успела превратиться из придворного жанра эпохи Корнеля и Расина в оружие просвещенной оппозиции власти. Не так обстояло дело в России: трагедии Сумарокова, который любил сравнить себя с Вольтером, не чужды идеям Просвещения, однако они при этом лишены всякой антиправительственной тенденции — иначе трудно объяснить успех этих пьес при дворе. Сумароков писал свои трагедии, по собственному признанию, для «увеселения» Елизаветы и ее двора. При этом он в слезливо-любовных сюжетах своих пьес нашел превосходное средство, чтобы угодить вкусам «чувствительной» императрицы (и в этом отношении Сумароков отличается от Вольтера, писавшего свои трагедии не для придворной, а для парижской публики). В других условиях и другими средствами добился придворного успеха и Богданович с своей шуточной поэмой «Душенька», опубликованной в 1783 году. Можно предположить, что это произведение вызвало восторг Екатерины не только в силу своей тематической близости к придворной жизни — ведь героиней поэмы является принцесса — и фривольной изящности стиля, но и благодаря панегирическим аллюзиям, на которые автор не скупился.

Большинство трагедий Сумарокова принадлежат к жанровому типу любовной трагедии; политическая тема играет в них только второстепенную роль. «Димитрий Самозванец» (1771) является единственной из сумароковских трагедий, в которой политическая тема преобладает. Эта пьеса пользовалась особым успехом: «Димитрий Самозванец» понравился не только Екатерине, но и ее наследнику Павлу I, который явно не воспринимал эту тираноборческую пьесу в качестве намека на свой деспотический режим, как можно думать с сегодняшней точки зрения.

392 ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ: ЛИТЕРАТУРА и ГОСУДАРСТВО

Относясь к государству с безусловной лояльностью в течение почти всего столетия, русская литература XVIII века в свою очередь пользовалась государственной благожелательностью и поддержкой. Самым активным покровителем русской литературы была Екатерина II. Однако в отличие от своей предшественницы Елизаветы Петровны, она не довольствовалась ролью щедрого мецената. Отстаивая публично и со всем авторитетом своего возвышенного сана идеалы европейского Просвещения, Екатерина видела в себе «философа на троне», который самолично руководит интеллектуальной жизнью своих подданных. Уже в самом начале ее правления эта претензия получила внушительное выражение в знаменитом маскараде на улицах Москвы, который она устроила с помощью Сумарокова, Хераскова и других писателей под знаком «Торжествующей Минервы».

Основав журнал «Всякая всячина» в 1769 году по английским и немецким образцам, Екатерина ввела жанр моралистического журнала в русскую литературу. Она при этом ставила себе целью как стимулировать возникновение литературной публичной сферы в России, так и педагогически действовать на подданных, воспитывая их в хороших граждан. Той же цели служили ее сатирические комедии. В первой и самой известной из них, в комедии «О время!», мы находим ряд сатирических мотивов, которые были использованы впоследствии и другими авторами, в первую очередь Фонвизиным в «Недоросле» (впервые поставленном в 1782 году). Аналогично обстоит дело с комической оперой «Несчастье от кареты» Княжнина, впервые поставленной в 1779 году. Автор здесь дает понять зрителям, что он своей сатирой на русскую галломанию следует комедии «Именины госпожи Ворчалкиной», одной из сатирических пьес императрицы.

Попытки Екатерины стимулировать интеллектуальную жизнь своих подданных были успешны, как видно из большого числа журналов, появившихся вслед ее «Всякой всячине». Однако существовали также другие факторы, способствующие развитию интеллектуальной жизни, в том числе система народного просвещения, благодаря которой значительно расширилась читающая публика. Это в свою очередь вело и к возрастающей дифференциации русской культуры, выразившейся и в том, что со временем часть общества, как пишущего, так и читающего, вышла из-под опеки Екатерины и ее государства.

Эта новая тенденция выразилась особенно четко в том, что Карамзин в течение всей своей жизни отказывался поступить на государственную службу, нарушая этим общепринятую норму поведения российского дворянина. С его точки зрения, он лучше служил отечеству в качестве частного человека, не гонясь «за состоянием и чинами». При этом Карамзин, по-видимому, следовал примеру Новикова и вообще московских масонов, в кругу которых он жил во второй половине 1780-х гг. Общим знаменателем тут явилось стремление к самостоятельности по отношению к государству. У московских масонов

это стремление осуществлялось в том, что они в качестве частной — негосударственной — организации стали развивать широкую деятельность просветительского и филантропического порядка. Значение этого явления для русской культуры XVIII века очень велико: в нем видны первые зародыши того, что мы на языке наших дней называем самостоятельным по отношению к государству «гражданским обществом», которое существовало в XVIII веке в Англии и во Франции, в меньшей степени и в Германии.

Однако русские масоны в своих благородных порывах не считались с внутренней противоречивостью, свойственной «просвещенному абсолютизму»: абсолютный монарх мог допускать автономную деятельность подданных только в той степени, в которой она не представляла опасности для его власти. А в глазах Екатерины расцвет масонского движения в конце 1770-х и первой половине 1780-х гг. виделся именно в таком виде, причем играло известную роль и пристрастие масонов к тайным ритуалам: накануне Французской революции эти ритуалы вызвали самые мрачные подозрения не только в России, но и на Западе. Отреагировав на масонское движение сначала с насмешливым непониманием, императрица перешла к литературной полемике в своих антимасонских комедиях (1785–1786) и, наконец, к запретам и наказаниям.

Новая ситуация русской культуры выразилась и в том, что некоторые писатели публично осмелились выразить другую точку зрения, чем та, которую занимало правительство; в этой связи приходят на ум прежде всего фонвизинский Стародум и путешественник Радищева: это первые персонажи русской литературы, в которых воплощается просвещенческий идеал независимо мыслящего индивида.

В проявлении такой независимости заключается и главное значение дискуссии о допустимых формах сатиры, имевшей место еще в конце 1760 — начале 1770-х гг. во «Всякой всячине» и новиковских журналах. Отдавая себе отчет в возможном полуофициальном статусе «Всякой всячины» и ее близости ко двору, Новиков тем не менее не был готов мириться с принципом «человеколюбивой» сатиры, сформулированным в этом журнале; выходя из традиционной роли послушного, верующего в премудрость властей подданного, он настаивал на праве сатирика беспощадно разоблачать общественное зло. В его журналах эта теория была переведена в практику неслыханной по своей резкости сатирой на ужасы крепостного права; по этому пути пошел впоследствии и Фонвизин с его сатирой на провинциальных помещиков в «Недоросле».

Екатерина отнюдь не закрывала глаза на злоупотребления крепостного права. Однако такие мотивы встречаются у нее не так уж часто; кроме того, беспрецедентная агрессивность новиковской сатиры слишком уж резко противоречила ее идеалу «гуманной» сатиры. Тем не менее, Екатерина воздержалась от карательных мер, не нарушая тот принцип просвещенной толе-

394 ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ: ЛИТЕРАТУРА и ГОСУДАРСТВО

рантности, который она провозгласила в своем «Наказе» 1767 года. Такую же толерантность проявляла она и в случае комедии «Недоросль», разрешив ее постановку в Петербургском «деревянном» театре Книппера, хотя она вполне могла принять критические тирады Стародума на свой счет.

Однако то, что в 1780-е годы могло казаться еще сносным, предстало в другом свете в 1790-е годы, после начала Французской революции. Политический климат резко ухудшился, по всей Европе логика власти восторжествовала над идеалами Просвещения. Екатерина была, по-видимому, охвачена каким-то паническим страхом. Отсюда нетипичная для нее жестокость, с которой она преследовала Новикова за масонскую деятельность; отсюда и судьба Радищева, который за «Путешествие из Петербурга в Москву» был присужден сначала не к ссылке, а к смерти. Таким образом тот «праздник российских муз», в котором участвовали русские писатели XVIII века, нашел такой же печальный конец, как и свобода, которой они — в отличие от французских и большинства немецких коллег — пользовались при Екатерине. Отныне государство и литература пошли по разным путям, и цензура теперь утвердилась в качестве зловещего лейтмотива русской культуры, который пройдет и через последующие столетия.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Автухович Т. Е.* Прокопович Елисей (Елеазар). В: *Словарь русских писателей XVIII века*, с. 488–496.
- Агамалян Л. Г.* Изображение дворянской усадьбы в русской поэзии конца XVIII – 1-й половины XIX века. В: *Державинские чтения*, вып. 1, с. 116–125.
- Адам* – см.: *Adam*.
- Адрианова-Перетц В.* Сцена и приемы постановки в русском школьном театре XVII–XVIII ст. В: *Старинный спектакль в России*, с. 7–63.
- Адская почта, или Переписки храмоногаго беса с кривым.* Ежемесячное издание 1769 года. СПб., 1769–1770.
- Александр Петрович Сумароков. 1717–1777.* Жизнь и творчество. Сб. статей и материалов. Под ред. Е. П. Мстиславской. М., 2002.
- Алексеев А. А.* Старое и новое в языке Радищева. В: XVIII век. Сб. 12. Л., 1977. С. 99–112.
- Алексеев А. А.* Эпический стиль «Тилемахиды». В: *Язык русских писателей XVIII века*, с. 68–95.
- Алексеев А. А.* Эволюция языковой теории и языковая практика Третьяковского. В: *Литературный язык XVIII века*, с. 86–128.
- Алексеев А. А.* Язык светских дам и развитие языковой нормы в XVIII веке. В: *Функциональные и социальные разновидности русского литературного языка XVIII в.* Под ред. В. В. Замковой. Л., 1984. С. 82–95.
- Алексеев М. П.* Первое знакомство с Шекспиром в России. В: *Шекспир и русская культура.* Под ред. М. П. Алексеева. М.; Л., 1965. С. 9–69.
- Алексеева Н. Ю.* Ломоносов Михайло Васильевич. В: *Словарь русских писателей XVIII века*, т. II, с. 212–226.
- Алексеева Н. Ю.* Ода. В: *Три века Санкт-Петербурга*, т. I, кн. 2, с. 43–45.
- Алексеева Н. Ю.* Русская ода. Развитие одической формы в XVII–XVIII веках. СПб., 2005.
- Алексеева Н. Ю.* Вздорные оды А. П. Сумарокова в их отношении к его торжественным одам. В: XVIII век. Сб. 25. СПб., 2008. С. 4–25.
- Алексеева Н. Ю., Стенник Ю. В.* Сумароков Александр Петрович. В: *Три века Санкт-Петербурга*, т. I, кн. 2, с. 362–363.
- Анисимов Е. В.* Время петровских реформ. Л., 1989.
- Анисимов Е. В.* Россия без Петра. 1725–1740. СПб., 1994.
- Анисимов Е. В.* Волынский Артемий Петрович. В: *Три века Санкт-Петербурга*, т. I, кн. 1, с. 198.
- Анисимов Е. В.* Елизавета Петровна. М., 1999.
- Атаджанян И. А.* Русская литература XVIII века. Ереван, 2008.
- Бабкин Д. С.* Процесс А. Н. Радищева. М.; Л., 1952.
- Байбурин А., Беловинский Л., Конт Ф.* Полузабытые слова и значения. Словарь русской культуры XVIII–XIX вв. СПб., 2004.
- Бараг Л. Г.* Комедия Фонвизина «Недоросль» и русская литература конца XVIII в. В: *Проблемы реализма в русской литературе XVIII в.* Под ред. Н. К. Гудзия. Лейпциг, 1983 (репр.: М.; Л., 1940). С. 68–120.
- Бараг Л. Г.* Судьба комедии «Недоросль» // Уч. зап. кафедры литературы (Минский гос. пед. ин-т им. А. М. Горького). 1940. Вып. II. С. 109–125.
- Барышек всякой всячины* – см.: *Всякая всячина.*
- Батюшков К. Н.* Речь о влиянии легкой поэзии на язык. В: *Батюшков К. Н.* Опыты в стихах и прозе. М., 1977. С. 8–19.
- Белинский В. Г.* Полное собрание сочинений. Т. 1–13. М.; Л., 1953–1959.
- Берков П. Н.* Ломоносов и литературная полемика его времени. 1750–1765. М.; Л., 1936.

396 БИБЛИОГРАФИЯ

- Берков П. Н.* История русской журналистики XVIII века. М.; Л., 1952.
- Берков П. Н.* Жизненный и литературный путь А. П. Сумарокова. В: *Сумароков*, Избранные произведения, с. 5–46.
- Берков П. Н.* Несколько справок для биографии А. П. Сумарокова. В: XVIII век. Сб. 5. М.; Л., 1962. С. 364–375.
- Берков П. Н.* Первые годы литературной деятельности Антиоха Кантемира (1726–1729). В: Проблемы русского Просвещения, с. 190–220.
- Берков П. Н.* История русской комедии XVIII века. Л., 1977.
- Берков П. Н., Степанов В. П.* Материалы для библиографии изданий А. Д. и Д. К. Кантемиров и литературы о них (1917–1959). В: Проблемы русского Просвещения, с. 260–270.
- Биржакова Е. Э.* Щеголи и щегольской жаргон в русской комедии XVIII в. В: Язык русских писателей XVIII в, с. 96–129.
- Благой Д. Д.* Державин. М., 1944.
- Благой Д. Д. Д. И. Фонвизин.* М., 1945.
- Благой Д. Д.* История русской литературы XVIII века. М., 1955 (третье изд.).
- Богданович И. Ф.* Стихотворения и поэмы. Вступ. статья, подгот. текста и примеч. И. З. Сермана. Л., 1957.
- Богданович И. Ф.* Душенька. Древняя повесть в вольных стихах. М., 2002.
- Болотов А. Т.* Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные самим им для своих потомков. Т. I–III. М., 1993.
- Бродский Н. Л.* Театр в эпоху Елизаветы Петровны. В: История русского театра, с. 103–153.
- Бомштейн Г. И.* Третьяковский-филолог и фольклор. В: XVIII век. Сб. 5. М.; Л., 1962. С. 249–272.
- Булич Н.* Сумароков и современная ему критика. СПб., 1854.
- Буранок О. М.* Жанровое своеобразие пьесы Феофана Прокоповича «Владимир». В: Проблемы изучения русской литературы XVIII в. Метод и жанр. Под ред. В. А. Западава. Л., 1985. С. 3–11.
- Буранок О. М.* Русская литература XVIII века. Учебно-методический комплекс. М., 1999.
- Буранок О. М.* Ораторская проза Феофана Прокоповича и историко-литературный процесс в России первой трети XVIII века. Самара, 2002.
- Бухаркин П. Е.* Топос «тишины» в одической поэзии М. В. Ломоносова. В: XVIII век. Сб. 20. СПб., 1996. С. 3–12.
- Бухаркин П. Е.* О «Бедной Лизе» Н. М. Карамзина (Эраст и проблемы типологии литературного героя). В: XVIII век. Сб. 21. СПб., 1999. С. 318–326.
- Вагеманс Э. [Waegemans E.]* Литературно-философская интерпретация лиссабонского землетрясения. Португало-франко-русская теодицея. В: XVIII век. Сб. 22. СПб., 2002. С. 111–121.
- Варнеке Б. В.* Театр при Екатерине II. В: История русского театра, с. 155–210.
- Варыгин Д. В., Етоева И. Г.* Эрмитажный театр. СПб., 2005.
- Вачева А.* Поэма-бурлеск в русской поэзии XVIII века. София, 1999.
- Вдовина Л. Н.* Риторика праздника: Москва в дни маскарада «Торжествующая Минерва». В: Россия в средние века и новое время. Сборник статей к 70-летию члена-корреспондента РАН Л. В. Милова. Под ред. В. А. Кучкина. М., 1999. С. 265–271.
- Венок Третьяковскому.* Волгоград, 1976.
- Вереница литер.* К 60-летию В. М. Живова. М., 2006.
- Вернадский Г. В.* Русское масонство в царствование Екатерины II. Пг., 1917.
- Верховский — см.:* Духовный регламент. Вечера, еженедельное издание на 1772 год. Ч. [1]–2. СПб., 1771–1772.

- Вильк Е. А.* «Стоглавое зло» (Эпиграф «Путешествия» Радищева и мистическая литература XVIII в.). В: А. Н. Радищев: Исследования и комментарии. Под ред. М. В. Строганова, С. А. Васильевой. Тверь, 2001. С. 30–44.
- Виндт Л.* Басня сумароковской школы. В: Поэтика. Сборник статей. Л., 1926. С. 81–92.
- Виндт Л.* Басня как литературный жанр. В: Поэтика. Сборник статей. Л., 1927. С. 87–101.
- Виноградов В. В.* Очерки по истории русского литературного языка XVII–XIX вв. М., 1938.
- Вишневская И.* Аплодисменты в прошлое. А. П. Сумароков и его трагедии. М., 1996.
- В. К. Тредиаковский: к 300-летию со дня рождения.* Под ред. А. Н. Стрижева. СПб., 2004.
- Вомперский В. П.* Стилистическое учение М. В. Ломоносова и теория трех стилей. М., 1970.
- Воронин Т. Л.* История русской литературы XVIII столетия. М., 2009.
- Воронцова Т. А.* Переложения псалмов в поэзии XVIII века. В: Формирование норм русского литературного языка XVIII века. Сборник статей. Ижевск, 1994. С. 33–39.
- Вроон* — см. также: *Vroon*.
- Вроон Р.* [Vroon R.] Читалагайские оды (К истории лирического цикла в русской литературе XVIII века). В: Gavriil Derzhavin (1763–1816), p. 185–201.
- Всеволодский-Гернгросс В. Н.* Театр в России при императрице Елисавете Петровне [1912]. СПб., 2003.
- Всеволодский-Гернгросс В. Н.* Политические идеи русской классицистической трагедии. В: О театре. Сб. ст. Под ред. С. С. Данилова, С. С. Мокульского. Л.; М., 1940. С. 106–133.
- Всеволодский-Гернгросс В. Н.* История русского драматического театра. Т. I: От истоков до конца XVIII века. М., 1977.
- Всякая всячина.* СПб., 1769–1770. С января 1770 года: «Барышек всякой всячины».
- Вяземский П.* Фон-Визин. СПб., 1848.
- Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М., 1984.
- Гаспаров М. Л.* Стиль Ломоносова и стиль Сумарокова — некоторые коррективы // Новое литературное обозрение. 2003. № 59. С. 235–243.
- Георги И. Г.* Описание российско-императорского столичного города Санкт-Петербурга и достопамятности в окрестностях оного [1794]. СПб., 1996.
- Гершкович З. И.* К биографии А. Д. Кантемира. В: XVIII век. Сб. 3. М.; Л., 1958. С. 456–459.
- Гиземанн* — см. также: *Giesemann*.
- Гиземанн Г.* [Giesemann G.] Переложения псалмов в творчестве Державина (к вопросу о малоизученном жанре). В: Г. Державин. История и современность. Казань, 1993. С. 16–35.
- Глинка М. Е. М. В. Ломоносов (Опыт иконографии).* М.; Л., 1961.
- Глухов В. И.* Кантемир и жанр стихотворной сатиры (К вопросу о творческой эволюции сатирика). В: Антиох Кантемир и русская литература. Под ред. А. С. Курилова. М., 1999. С. 76–94.
- Гозенпуд А.* Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки. Очерк. Л., 1959.
- Гончаров Б. П.* О реформе русского стихосложения в XVIII веке (К проблеме ее национальных истоков) // Русская литература. 1975. № 18. С. 51–69.
- Гребенюк В. П.* Публичные зрелища петровского времени и их связь с театром. В: Новые черты в русской литературе и искус-

398 БИБЛИОГРАФИЯ

- стве (XVII — начало XVIII в.). Изд. А. Н. Робинсона. М., 1976. С. 133–145.
- Гребенюк В. П.* Петр I в творчестве М. В. Ломоносова, его современников, предшественников и последователей. В: Ломоносов и русская литература, с. 64–80.
- Греч Н.* Чтения о русском языке. Часть вторая. СПб., 1840.
- Гринберг М. С.* Новые материалы о жизни и творчестве А. П. Сумарокова // Известия Академии Наук СССР. Серия литературы и языка. 1989. Т. 48. № 1. С. 65–75.
- Гринберг М. С.* Об отношениях Сумарокова и Ломоносова в 1740-х годах // Slavica. 1990. Т. 24. С. 113–124.
- Гринберг М. С., Успенский Б. А.* Литературная война Третьяковского и Сумарокова в 1740-х — начале 1750-х годов. М. 2001.
- Гриц Т., Тренин В., Никитин М.* Словесность и коммерция. Книжная лавка А. Ф. Смирдина [1929]. М., 2001.
- Грот Я.* Очерк жизни и деятельности Карамзина [1866]. В: *Грот Я.* Труды. Т. III. СПб., 1901. С. 120–166.
- Грот Я.* Жизнь Державина [1883]. М., 1997.
- Грот Я.* Язык Державина. В: Гавриил Романович Державин. Его жизнь и сочинения. Под ред. В. И. Покровского. М., 1911. С. 93–111.
- Грот Я.* Карамзин в истории русского литературного языка. В: *Грот Я.* Труды. Т. II. СПб., 1899. С. 46–98.
- Гуковский Г. А.* Очерки по истории русской литературы XVIII века. Дворянская фронда в литературе 1750-х — начала 1760-х годов. М.; Л., 1936.
- Гуковский Г. А.* Радищев как писатель. В: А. Н. Радищев. Материалы и исследования. Под ред. А. С. Орлова. М.; Л., 1936. С. 143–192.
- Гуковский Г. А.* Очерки по истории русской литературы и общественной мысли XVIII века. Л., 1938.
- Гуковский Г. А.* Русская литература XVIII века. Учебник для высших учебных заведений. М., 1939.
- Гуковский Г. А.* Карамзин. В: История русской литературы в десяти томах. Т. V. Дюссельдорф; Гаага, 1967 (репринт изд. М.; Л., 1941). С. 55–105.
- Гуковский Г. А.* Фонвизин. В: История русской литературы, т. IV, ч. 2, с. 152–200.
- Гуковский, Г. А.* Введение к: *Державин Г. Р.* Стихотворения. М., 1947. С. V–LVI.
- Гуковский Г. А.* Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. Под ред. В. М. Живова. М., 2001.
- Гуковский Г. А.* Первые годы поэзии Державина. В: *Гуковский, Ранние работы,* с. 184–199.
- Гуковский Г. А.* О русском классицизме. В: *Гуковский, Ранние работы,* с. 277–328.
- Гуковский Г. А.* К вопросу о русском классицизме (Состязания и переводы). В: *Гуковский, Ранние работы,* с. 251–276.
- Гуковский Г. А.* Ломоносов, Сумароков, школа Сумарокова. В: *Гуковский, Ранние работы,* с. 40–71.
- Гуковский Г. А.* О сумароковской трагедии. В: *Гуковский, Ранние работы,* с. 214–228.
- Гуковский Г. А.* Из истории русской оды XVIII века (Опыт истолкования пародии). В: *Гуковский, Ранние работы,* с. 229–250.
- Гуковский Г. А.* Элегия в XVIII веке. В: *Гуковский, Ранние работы,* с. 72–116.
- Гуковский Г. А.* Об анакреонтической оде. В: *Гуковский, Ранние работы,* с. 117–156.
- Гуковский Г. А.* Ржевский. В: *Гуковский, Ранние работы,* с. 157–183.
- Гуковский Г. А.* Литературные взгляды Сумарокова. В: *Сумароков, Стихотворения,* с. 333–343.
- Гуковский Г. А.* Русская литература в немецком журнале XVIII века. В: XVIII век. Сб. 3. М.; Л., 1958. С. 380–415.

- Гуковский Г. А. Третьяковский как теоретик литературы. В: XVIII век. Сб. 6. М.; Л., 1964. С. 43–72.
- Данилевский Р. Ю. Россия и Швейцария. Литературные связи XVIII–XIX вв. Л., 1984.
- Данько Е. Я. Изобразительное искусство в поэзии Державина. В: XVIII век. Сб. 2. Дюссельдорф; Гаага, 1968 (репринт изд. М.; Л., 1940). С. 166–247.
- Девичья игрушка, или Сочинения госпожи Баркова. Под ред. А. Зорина, Н. Сапова. М., 1992.
- Демин А. С. Эволюция московской школьной драматургии. В: Пьесы школьных театров Москвы, с. 7–48.
- Денэ М. [Dehne M.] «Эстетика отказов» и отказ от похвалы в поэзии Карамзина 1792–1793 годов. В: XVIII век. Сб. 24. СПб., 2006. С. 281–295.
- Державин Г. Р. Сочинения. С объясн. примеч. Я. Грота. Т. I–IX. СПб., 1864–1883.
- Державин Г. Р. Сочинения. Т. I–VII. С прим. Я. Грота. СПб., 1868–1878 (вт. изд.).
- Державин [Г. Р.] Стихотворения. Редакция и примечания Г. А. Гуковского. Вступительная статья И. А. Виноградова. Л., 1933.
- Державин Г. Р. Стихотворения. Под ред. Д. Д. Благого. Л., 1957.
- Державин Г. Р. Примечания. Публ. и комм. подгот. Е. Н. Кононко // Вопросы русской литературы. 1973. Вып. 2 (22). С. 107–116.
- Державин Г. Р. Анакреонтические песни. Изд. подгот. Г. П. Макогоненко, Г. Н. Ионин, Е. Н. Петрова. М., 1987.
- Державина О. А., Демин А. С., Робинсон А. Н. Рукописная драматургия и театральная жизнь первой половины XVIII века. В: Пьесы любительских театров. Изд. подгот. В. П. Гребенюк, О. А. Державина, А. С. Демин, А. С. Елеонская, Л. А. Итигина, В. Д. Кузьмина, З. Т. Лихтман, Е. К. Пиотровская, А. Н. Робинсон, Л. И. Сазонова. Под ред. А. Н. Робинсона. М., 1976. С. 7–52.
- Державинские чтения. Вып. 1. СПб., 1997.
- Державин А. А. Третьяковский-переводчик. Саратов, 1985.
- Ди Сальво М. [Di Salvo M.] В. И. Майков на пути к русской иронико-комической поэме // Ricerche Slavistiche. 1992–1993. Т. 39–40. Р. 461–473.
- Дмитриев И. И. Взгляд на мою жизнь [1823]. Cambridge, 1974 (репринт изд. СПб., 1895).
- Дороватовская В. О заимствованиях Ломоносова из Библии. В: 1711–1911. М. В. Ломоносов, с. 33–65.
- Доценко И. И., Григорова Н. В. Г. Р. Державин и русско-немецкий литературный диалог XVIII в. В: Творчество Г. Р. Державина. Специфика. Традиции. Под ред. Л. В. Поляковой. Тамбов, 1993. С. 238–244.
- Драматический словарь. СПб., 1880 (репринт изд. М., 1787).
- Дризен Н. В. Очерки любительского театра (1730–1824 гг.). В: Дризен Н. В. Материалы к истории русского театра. М., 1913. С. 13–149.
- Духовный регламент. В: Верховский П. В. Учреждение Духовной коллегии. Духовный регламент. К вопросу об отношении Церкви и государства в России. Т. II. Геппенгейм, 1972 (репринт изд. Ростов-на-Дону, 1916). С. 12–76.
- Дынник Т. Крепостной театр. Л., 1933.
- Дюпати — см.: Dupaty.
- Евстратов — см.: Evstratov.
- Екатерина II — см. также: Catherine II.
- Екатерина II Наказ ей императорского величества Екатерины Вторыя самодержицы всероссийския данный комиссии о сочинении проекта нового уложения. СПб., 1893 (репринт изд. СПб., 1770).

400 БИБЛИОГРАФИЯ

- Екатерина II* Сочинения. Под ред. О. Н. Михайлова. М., 1990.
- Елеонская А. С.* История русской литературы XVII–XVIII веков. М., 1969.
- Елеонская А. С.* Творческие взаимосвязи школьного и придворного театров в России. В: Пьесы столичных и провинциальных театров, с. 7–46.
- Елизарова Н. А.* Театры Шереметевых. М., 1944.
- Ермоленко Г. Н.* Русская комическая поэма XVIII – начала XIX вв. и ее западноевропейские параллели. Смоленск, 1991.
- Живов В. М.* Язык Феофана Прокоповича и роль гибридных вариантов церковнославянского в истории славянских литературных языков // Советское славяноведение. 1985. Т. 3. С. 70–85.
- Живов В. М.* Язык и культура в России XVIII века. М., 1996.
- Живов В. М.* Разыскания в области истории и предыстории русской культуры. М., 2002.
- Живов В. М.* Культурные реформы в системе преобразований Петра I. В: *Живов, Разыскания*, с. 381–435.
- Живов В. М.* К предыстории одного переложения псалма в русской литературе XVIII в. В: *Живов, Разыскания*, с. 532–555.
- Живов В. М.* Первые русские литературные биографии как социальное явление: Третьяковский, Ломоносов, Сумароков. В: *Живов, Разыскания*, с. 557–637.
- Живов В. М.* Кошунственная поэзия в системе русской культуры конца XVIII – начала XIX в. В: *Живов, Разыскания*, с. 638–681.
- Живов В. М.* «Всякая всячина» и создание Екатерининского политического дискурса. В: *Eighteenth-Century Russia*, p. 251–256.
- Живов В. М.* Язык и стиль Сумарокова. В: *Сумароков, Оды торжественныя. Елегии любовныя*, с. 553–614.
- Живов В. М., Клейн И.* [Klein J.] К проблематике и специфике русского классицизма: оды Василия Майкова. В: *Клейн, Пути культурного импорта*, с. 393–358.
- Живов В. М., Успенский Б. А.* Метаморфозы античного язычества в истории русской культуры XVII–XVIII века. В: *Живов, Разыскания*, с. 461–531.
- Заборов* – см. также: *Zaborov*.
- Заборов П. Р.* Русская литература и Вольтер. XVIII – первая половина XIX века. Л., 1978.
- Заведеев П.* История русского проповедничества от XVII века до настоящего времени. Тула, 1879.
- Западов А. В.* Мастерство Державина. М., 1958.
- Западов А. В.* Творчество Хераскова. В: *Херасков, Избранные произведения*, с. 5–56.
- Западов А. В.* Русская журналистика XVIII века. М., 1964.
- Западов А. В.* Новиков. М., 1968.
- Западов А. В.* Поэты XVIII века. М. В. Ломоносов. Г. Р. Державин. М., 1979.
- Западов В. А.* Краткий очерк истории русской цензуры 60–90-х годов XVIII века // Уч. зап. Ленингр. гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена (= Русская литература и общественная борьба XVII–XX веков). 1971. Т. 414. С. 94–135.
- Западов В. А.* Державин Гаврила Романович. В: *Словарь русских писателей XVIII века*, т. I, с. 249–259.
- Западов В. А.* История создания «Путешествия из Петербурга в Москву» и «Вольности». В: *Радищев, Путешествие из Петербурга в Москву*, с. 475–623.
- Западов В. А.* Княжнин Яков Борисович. В: *Словарь русских писателей XVIII века*, т. II, с. 70–81.
- Западов В. А.* Проблема литературного сервизма и дилетантизма и поэтическая

400 БИБЛИОГРАФИЯ

- Екатерина II* Сочинения. Под ред. О. Н. Михайлова. М., 1990.
- Елеонская А. С.* История русской литературы XVII–XVIII веков. М., 1969.
- Елеонская А. С.* Творческие взаимосвязи школьного и придворного театров в России. В: Пьесы столичных и провинциальных театров, с. 7–46.
- Елизарова Н. А.* Театры Шереметевых. М., 1944.
- Ермоленко Г. Н.* Русская комическая поэма XVIII – начала XIX вв. и ее западноевропейские параллели. Смоленск, 1991.
- Живов В. М.* Язык Феофана Прокоповича и роль гибридных вариантов церковнославянского в истории славянских литературных языков // Советское славяноведение. 1985. Т. 3. С. 70–85.
- Живов В. М.* Язык и культура в России XVIII века. М., 1996.
- Живов В. М.* Разыскания в области истории и предыстории русской культуры. М., 2002.
- Живов В. М.* Культурные реформы в системе преобразований Петра I. В: *Живов, Разыскания*, с. 381–435.
- Живов В. М.* К предыстории одного переложения псалма в русской литературе XVIII в. В: *Живов, Разыскания*, с. 532–555.
- Живов В. М.* Первые русские литературные биографии как социальное явление: Третьяковский, Ломоносов, Сумароков. В: *Живов, Разыскания*, с. 557–637.
- Живов В. М.* Кошунственная поэзия в системе русской культуры конца XVIII – начала XIX в. В: *Живов, Разыскания*, с. 638–681.
- Живов В. М.* «Всякая всячина» и создание Екатерининского политического дискурса. В: *Eighteenth-Century Russia*, p. 251–256.
- Живов В. М.* Язык и стиль Сумарокова. В: *Сумароков, Оды торжественныя. Елегии любовныя*, с. 553–614.
- Живов В. М., Клейн И.* [Klein J.] К проблематике и специфике русского классицизма: оды Василия Майкова. В: *Клейн, Пути культурного импорта*, с. 393–358.
- Живов В. М., Успенский Б. А.* Метаморфозы античного язычества в истории русской культуры XVII–XVIII века. В: *Живов, Разыскания*, с. 461–531.
- Заборов* – см. также: *Zaborov*.
- Заборов П. Р.* Русская литература и Вольтер. XVIII – первая половина XIX века. Л., 1978.
- Заведеев П.* История русского проповедничества от XVII века до настоящего времени. Тула, 1879.
- Западов А. В.* Мастерство Державина. М., 1958.
- Западов А. В.* Творчество Хераскова. В: *Херасков, Избранные произведения*, с. 5–56.
- Западов А. В.* Русская журналистика XVIII века. М., 1964.
- Западов А. В.* Новиков. М., 1968.
- Западов А. В.* Поэты XVIII века. М. В. Ломоносов. Г. Р. Державин. М., 1979.
- Западов В. А.* Краткий очерк истории русской цензуры 60–90-х годов XVIII века // Уч. зап. Ленингр. гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена (= Русская литература и общественная борьба XVII–XX веков). 1971. Т. 414. С. 94–135.
- Западов В. А.* Державин Гаврила Романович. В: *Словарь русских писателей XVIII века*, т. I, с. 249–259.
- Западов В. А.* История создания «Путешествия из Петербурга в Москву» и «Вольности». В: *Радищев, Путешествие из Петербурга в Москву*, с. 475–623.
- Западов В. А.* Княжнин Яков Борисович. В: *Словарь русских писателей XVIII века*, т. II, с. 70–81.
- Западов В. А.* Проблема литературного сервизизма и дилетантизма и поэтическая

- позиция Г. Р. Державина. В: XVIII век. Сб. 16. Л. 1989. С. 56–75.
- Зорин А. Л. Иван Барков — история культурного мифа. В: Девичья игрушка, с. 5–16.
- Зорин А. Л. Кормя двуглавого орла... Литература и государственная идеология в последней трети XVIII — первой трети XIX века. М., 2001.
- Зорин А. Л. Незабвенная «Душенька». В: Богданович, Душенька. Древняя повесть в вольных стихах, с. 7–27.
- Зорин А. Л., Немзер А. С. Парадоксы чувствительности. В: «Столетия не сотрут...»: русские классики и их читатели. Под ред. А. А. Ильин-Томича. М., 1989. С. 7–54.
- Зритель ежемесячное издание 1792 года. Ч. 1–3. СПб., 1792.
- Зубов В. П. Русские проповедники. Очерки по истории русской проповеди. М., 2001.
- Зыкова Е. П. Поэма о сельской усадьбе в русской идиллической традиции. В: Миф. Пастораль. Утопия. Под ред. Ю. Г. Круглова. М., 1998. С. 58–71.
- Иглои Е. [Igló E.] История русской литературы XVIII века. Будапешт, 1972.
- Игнатов С. С. Театр петровской эпохи. В: История русского театра, с. 69–88.
- Ильинский Н. С. Из Записок Николая Степановича Ильинского // Русский архив. 1879. № 12. С. 377–434.
- Илюшин А. А. Ярость праведных. Заметки о непристойной русской поэзии XVIII–XX вв. // Литературное обозрение. 1991. № 11. С. 7–14.
- Ирои-комическая поэма. Ред. и примеч. Б. В. Томашевского. Вступ. статья В. А. Десницкого. Л., 1933.
- История русского театра. Т. I. Под ред. В. В. Каллаша, Н. Е. Эфроса. М., 1914.
- История русской драматургии. XVII — первая половина XIX века. Под ред. Л. М. Лотман. Л., 1982.
- История русской литературы. Т. I–X. М., 1946–1956.
- История русской переводной художественной литературы. Древняя Русь. XVIII век. Т. I–II. Изд. Ю. Д. Левина. СПб., 1995–1996.
- Кагарлицкий Ю. В. Риторические стратегии в русской проповеди переходного периода. 1700–1775. Неопубл. канд. дисс. М., 1999.
- Каменский А. Б. Ломоносов и Миллер: два взгляда на историю. В: Ломоносов. Сб. статей и материалов. Т. 9. СПб., 1991. С. 39–48.
- Каменский А. Б. «Под сению Екатерины...». Вторая половина XVIII века. СПб., 1992.
- Кант И. [Kant I.] Сочинения. Трактаты и статьи (1784–1796). Перевод Ц. Г. Арзаканяна. М., 1994.
- Кантемир А. Д. Сочинения, письма и избранные переводы. Примеч. и вступ. статья В. Стоюнина. Под ред. П. А. Ефремова. Т. I–II. СПб., 1867–1868.
- Кантемир А. Д. Собрание стихотворений. Подгот. текста и примеч. З. И. Гершковича. Л., 1956.
- Карамзин — см. также: *Karamsin*.
- [Карамзин Н. М.] Нечто о Крутицком // Северный вестник. 1804. № 2. С. 216–223.
- Карамзин Н. М. Неизданные сочинения и переписка. Часть первая. СПб., 1862.
- Карамзин Н. М. Сочинения. Изд. А. Ф. Смирдина. Т. I–III. СПб., 1848.
- Карамзин Н. М. Полное собрание стихотворений. Вступ. статья, подгот. текста и примеч. Ю. М. Лотмана. М.; Л., 1966.
- Карамзин Н. М. Сочинения в двух томах. Сост., вступ. статья и комм. Г. П. Макогоненко. Л., 1984.
- Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. Изд. подгот. Ю. М. Лотман, Н. А. Марченко, Б. А. Успенский. Л., 1984.
- Карамзин: pro et contra. Личность и творчество Н. М. Карамзина в оценке русских писате-

402 БИБЛИОГРАФИЯ

- лей, критиков, исследователей. Под ред. Д. К. Бурлака. Сост. Л. А. Сапченко. СПб., 2006.
- Кассирер* – см. также: *Cassirer*.
- Кассирер Э.* Философия Просвещения. М., 2004.
- Квитка Г. Ф.* История театра в Харькове. В: *Квитка Г. Ф. Сочинения. Т. IV.* Харьков, 1890. С. 499–515.
- Клейн И.* [Klein J.] Пути культурного импорта. Труды по русской литературе XVIII в. М., 2005.
- Клейн И.* Русский Буало? Эпистола Сумарокова «О стихотворстве» в восприятии современников. В: *Клейн, Пути культурного импорта*, с. 301–318.
- Клейн И.* Сумароков и Буало: Эпистола «О стихотворстве» и «Поэтическое искусство». В: *Клейн, Пути культурного импорта*, с. 319–360.
- Клейн И.* Поэт-самохвал. «Памятник» Державина и статус поэта в русской культуре XVIII века. В: *Клейн, Пути культурного импорта*, с. 498–520.
- Клейн И.* Реформа стиха Тредиаковского в культурно-историческом контексте. В: *Клейн, Пути культурного импорта*, с. 235–262.
- Клейн И.* Любовь и политика в трагедиях Сумарокова. В: *Клейн, Пути культурного импорта*, с. 361–376.
- Клейн И.* Труба, свирель, лира и гудок (Поэтологические символы русского классицизма). В: *Клейн, Пути культурного импорта*, с. 219–234.
- Клейн И.* Ломоносов и трагедия. В: *Клейн, Пути культурного импорта*, с. 263–279.
- Клейн И.* Пасторальная поэзия русского классицизма. В: *Клейн, Пути культурного импорта*, с. 19–215.
- Клейн И.* Сумароков и Ржевский («Димитрий Самозванец» и «Подложный Смердий»). В: *Клейн, Пути культурного импорта*, с. 377–390.
- Клейн И.* Богданович и его «Душенька». В: *Клейн, Пути культурного импорта*, с. 459–477.
- Клейн И.* Между Аполлоном и Фортуной. Карамзин-писатель в социологической перспективе. В: *Miscellanea Slavica. Сборник статей*, с. 186–200.
- Ключевский В. О.* «Недоросль» Фонвизина (Опыт исторического объяснения учебной пьесы) [1896]. В: *Ключевский В. О. Сочинения в девяти томах. Т. IX.* М., 1990. С. 55–77.
- Княжнин Я. Б.* Избранные произведения. Вступ. статья, подгот. текста и примеч. Л. И. Кулаковой. Л., 1961.
- Козлов С.* Русский путешественник эпохи Просвещения. СПб., 2003.
- Костин А. А.* «Чудище обло» и «monstrum horrendum». Вергилий – Тредиаковский – Радищев. В: *В. К. Тредиаковский: к 300-летию со дня рождения*, с. 135–147.
- Котомин М. А.* Любовная риторика А. П. Сумарокова: «Елегии любовные» и их художественное своеобразие. В: *Александр Петрович Сумароков*, с. 133–160.
- Кочеткова* – см. также: *Kochetkova*.
- Кочеткова Н. Д.* Ораторская проза Феофана Прокоповича и пути формирования литературы классицизма. В: *XVIII век. Т. 9.* Л., 1974. С. 50–80.
- Кочеткова Н. Д.* Фонвизин в Петербурге. Л., 1984.
- Кочеткова Н. Д.* Богданович Ипполит Федорович. В: *Словарь русских писателей XVIII века, т. I*, с. 104–109.
- Кочеткова Н. Д.* Литература русского сентиментализма (Эстетические и художественные искания). СПб., 1994.
- Кочеткова Н. Д.* Карамзин Николай Михайлович. В: *Словарь русских писателей, т. II*, с. 32–43.

- Кочеткова Н. Д.* Петров Василий Петрович. В: Словарь русских писателей XVIII века, т. II, с. 425–429.
- Кочеткова Н. Д.* Фонвизин Денис Иванович. В: Три века Санкт-Петербурга, т. I, кн. 2, с. 464–466.
- Кочеткова Н. Д.* Древняя Русь в представлениях участников новиковского кружка. В: Reflections on Russia in the Eighteenth Century, p. 255–262.
- Кочеткова Н. Д.* Херасков в «Московском журнале» Карамзина // Русская литература. 2006. № 4. С. 161–165.
- Крашенникова О. А.* «Служить отечеству трудами и мечом...» (Жанр эпической поэмы в русской литературе и «Россияда» М. М. Хераскова). В: Русская литература как форма национального самосознания. XVIII век. Под. ред. Д. П. Николаева. М., 2005. С. 405–443.
- Кросс* – см. также: *Cross*.
- Кросс А.* [Cross A.] Разновидности идиллии в творчестве Карамзина. В: XVIII век. Сб. 8. Л., 1969. С. 210–228.
- Кузнецов В. А.* Третьяковский Василий Кириллович. В: Три века Санкт-Петербурга, т. I, кн. 2, с. 409–416.
- Кузовлева Т. Е.* Придворный театр в Петербурге. В: Сумароковские чтения. Юбилейные торжества к 275-летию со дня рождения А. П. Сумарокова. Материалы всероссийской научно-практической конференции. СПб., 1993. С. 69–72.
- Кукушкина Е. Д.* Комическая опера XVIII в. В: История русской драматургии, с. 163–180.
- Кукушкина Е. Д.* Аблесимов Александр Онисимович. В: Словарь русских писателей XVIII века, т. I, с. 18–19.
- Кукушкина Е. Д.* Радищев Александр Николаевич. В: Три века Санкт-Петербурга, т. I, кн. 2, с. 207–210.
- Кулакова Л. И.* Херасков. В: История русской литературы, т. IV, ч. 2, с. 320–341.
- Кулакова Л. И.* Богданович. В: История русской литературы, т. IV, ч. 2, с. 342–352.
- Кулакова Л. И.* Эстетические взгляды Н. М. Карамзина. В: XVIII век. Сб. 6. М.; Л., 1964. С. 146–175.
- Кулакова Л. И., Западов В. А.* Путешествие из Петербурга в Москву. Комм. Л., 1974.
- Кулябко Е. С., Соколова Н. В.* Барков – ученик Ломоносова. В: Ломоносов. Сборник статей и материалов. Т. 6. М.; Л., 1965. С. 190–216.
- Кутина Л. Л.* Феофан Прокопович. Слова и речи. Проблема языкового типа. В: Язык русских писателей XVIII века, с. 7–46.
- Кутина Л. Л.* Феофан Прокопович. Слова и речи. Лексико-стилистическая характеристика. В: Литературный язык XVIII века, с. 5–51.
- Кюттнер* – см.: *Küttner*.
- Ландшафт моих воображений. Сост. В. И. Коровин. М., 1990.
- Лебедев Е. Н.* Ломоносов. М., 2008.
- Лебедева О. Б.* Русская высокая комедия XVIII века. Генезис и поэтика жанра. Томск, 1996.
- Лебедева О. Б.* История русской литературы XVIII века. М., 2003.
- Левин В. Д.* Очерк стилистики русского литературного языка конца XVIII – начала XIX в. Лексика. М., 1964.
- Левин Ю. Д.* Английская просветительская журналистика в русской литературе XVIII века. В: Эпоха Просвещения. Из истории международных связей русской литературы. Под. ред. М. П. Алексеева. Л., 1967. С. 3–109.
- Левин Ю. Д.* Английская поэзия и литература русского сентиментализма. В: Левин Ю. Д. Восприятие английской литературы в России. Л., 1990. С. 134–230.

404 БИБЛИОГРАФИЯ

- Левин Ю. Д.* Глава III. В: История русской переводной художественной литературы, т. II, отдел: «Драматургия», с. 27–68.
- Левитт* — см. также: *Levitt*.
- Левитт М.* [Levitt M.] Диалектика видения в «Путешествии из Петербурга в Москву» Радищева. В: А. Н. Радищев: Русское и европейское Просвещение. СПб., 2003. С. 36–47.
- Левитт М.* «Вечернее размышление о Божием величестве» и «Утреннее размышление о Божием величестве» Ломоносова: опыт определения теологического контекста. В: XVIII век. Сб. 24. СПб., 2006. С. 57–70.
- Левицкий* — см. также: *Levitsky*.
- Левицкий А.* [Levitsky A.] Литературное значение Псалтири Тредиаковского. В: *Trediakovskij V. K. Psalter 1753. Erstausgabe.* Hrsg.: R. Olesch, H. Rothe. Paderborn etc., 1989. S. XI–LXXVIII.
- Левицкий А.* Оды «Бог» — у Хераскова и Державина. В: Gavriil Derzhavin (1763–1816), p. 341–360.
- Левицкий А.* Державин, Гораций, Бродский (Тема бессмертия). В: XVIII век. Сб. 21. СПб., 1999. С. 260–267.
- Леманн-Карли Г.* [Lehmann-Carli G.] Я. М. Ленц и Н. М. Карамзин. В: XVIII век. Сб. 20. СПб., 1996. С. 144–156.
- Летопись жизни и творчества М. В. Ломоносова. Под ред. А. В. Топчиева, Н. А. Фигуровского, В. Л. Ченакала. М.; Л., 1961.
- Лехтблау Л. Б.* Стиль «Путешествия из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева. В: Проблемы реализма в русской литературе XVIII в. Под ред. Н. К. Гудзия. Лейпциг, 1983 (репринт. М.; Л., 1940). С. 226–256.
- Ливанова Т.* Русская музыкальная культура XVIII века. Т. I–II. М., 1952–1953.
- Литературный язык XVIII века. Проблемы стилистики. Под ред. Ю. С. Сорокина. Л., 1982.
- Ломоносов и русская литература. Под ред. А. С. Курилова. М., 1987.
- Ломоносов М. В.* Сочинения. С объясн. примеч. М. И. Сухомлинова. Т. I–VIII. СПб.; М.; Л., 1881–1948.
- Ломоносов М. В.* Полное собрание сочинений. Т. I–X. М.; Л., 1950–1959.
- Лонгинов М. Н.* Последние годы жизни Александра Петровича Сумарокова (1766–1777) // Русский архив. 1871. № 10. Стлб. 1637–1717.
- Лонгинов М. Н.* Михаил Матвеевич Херасков // Русский архив. 1873. № 11. Стлб. 1453–1479.
- Лотман Ю. М.* Эволюция мировоззрения Карамзина (1789–1803). В: *Лотман Ю. М.* Карамзин. СПб., 1997. С. 312–348.
- Лотман Ю. М.* Поэзия Карамзина. В: *Карамзин*, Полное собрание стихотворений, с. 5–52.
- Лотман Ю. М.* Сотворение Карамзина. М., 1987.
- Лотман Ю. М.* Избранные статьи. Т. I–III. Таллин, 1992–1993.
- Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М., 1970.
- Лотман Ю. М.* «Езда в остров любви» Тредиаковского и функция переводной литературы в русской культуре первой половины XVIII в. В: *Лотман*, Избранные статьи, т. II, с. 22–28.
- Лотман Ю. М.* Об «Оде, выбранной из Иова» Ломоносова. В: *Лотман*, Избранные статьи, т. II, с. 29–39.
- Лотман Ю. М.* Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века. В: *Лотман*, Избранные статьи, т. I, с. 248–268.
- Лотман Ю. М.* Беседы о русской культуре. Быт и традиция русского дворянства (XVIII — начало XIX века). СПб., 1994.
- Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до

- конца XVIII века). В: *Успенский*, Избранные труды, т. I, с. 338–380.
- Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* «Письма русского путешественника» и их место в развитии русской культуры. В: *Карамзин*, Письма русского путешественника, с. 525–606.
- Лузанов П.* Сухопутный шляхетный кадетский корпус (ныне 1-й кадетский корпус) при графе Минихе (с 1732 по 1741). СПб., 1907.
- Лукин В. И., Ельчанинов Б. Е.* Сочинения и переводы. Под ред. П. А. Ефремова. СПб., 1868.
- Луппов С. П.* Книга в России в первой четверти XVIII века. Л., 1973.
- Луппов С. П.* Книга в России в послепетровское время. Л., 1976.
- Луцевич Л. Ф.* Псалтырь в русской поэзии. СПб., 2002.
- Мадариага* — см. также: *Madariaga*.
- Мадариага И. де* [Madariaga I. de] Россия в эпоху Екатерины Великой. М., 2008.
- Маиелларо* — см. также: *Maiellaro*.
- Маиелларо Л. Дж.* [Maiellaro L. G.] Концепция «поэтического языка» А. Кантемира и ее итальянские источники. Автореф. дисс. М., 1998.
- Маиелларо Л. Дж.* Кантемир и Италия // *Argomenti*/Мировое Древо. 1998. № 6. С. 199–211.
- Майков В. И.* Сочинения и переводы. Вступ. статья и примеч. Л. Н. Майкова. Под ред. П. А. Ефремова. СПб., 1867.
- Майков В. И.* Избранные произведения. Вступ. статья, подгот. текста и примеч. А. В. Западова. М.; Л., 1966.
- Майков Л. Н.* Очерки из истории русской литературы XVII–XVIII столетий. СПб., 1889.
- Майков Л. Н.* Василий Иванович Майков. В: *Майков*, Очерки, с. 252–309.
- Майков Л. Н.* Театральная публика во времена Сумарокова. В: *Майков*, Очерки, с. 310–322.
- Майков Л. Н.* Материалы для биографии кн. А. Д. Кантемира. С введением и примеч. В. Н. Александренко. В: Сборник Отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук. Т. 73. № 1. СПб., 1903. С. 1–344.
- Макогоненко Г. П.* Николай Новиков и русское просвещение XVIII в. М.; Л., 1951.
- Макогоненко Г. П.* Радищев и его время. М., 1956.
- Макогоненко Г. П.* Денис Фонвизин. Творческий путь. М.; Л., 1961.
- Малеин А. И.* Приложение к статье А. С. Орлова «Тилемахида». В: XVIII век. [Сб. I]. М.; Л., 1935. С. 57–60.
- Малек Е.* [Małek E.] «Неполезное чтение» в России XVII–XVIII вв. Warszawa; Łódź, 1992.
- Марасинова Е. Н.* Психология элиты российского дворянства последней трети XVIII века. М., 1990.
- Марасинова Е. Н.* «Раб», «подданный», «сын отечества» (К проблеме взаимоотношений личности и власти в России XVIII века) // *Canadian-American Slavic Studies*. 2004. Vol. 38. P. 83–104.
- Мартынов И. Ф.* «Опыт исторического словаря о российских писателях» Н. И. Новикова и литературная полемика 60–70-х годов XVIII века // *Русская литература*. 1968. № 3. С. 184–191.
- Мартынов И. Ф.* Три редакции «Службы благодарственной о великой победе под Полтавой». В: XVIII век. Сб. 9. Л., 1974. С. 139–148.
- Марченко Н. А.* История текста «Писем русского путешественника». В: *Карамзин*, Письма русского путешественника, с. 607–612.
- Меншуткин Б. Н.* Михайло Васильевич Ломоносов. СПб., 1912 (четвертое изд.).
- Минералов Ю. И.* История русской литературы XVIII века. М., 2007.

406 БИБЛИОГРАФИЯ

- Miscellanea Slavica. Сб. статей к 70-летию Бориса Андреевича Успенского. М., 2008.
- Морачи* — см. также: *Moracci*.
- Морачи Дж.* [Moracci G.] К изучению комедий Екатерины II. Проблемы авторства. В: Study Group on Eighteenth-Century Russia Newsletter. 2002. № 30. P. 12–17.
- Мориц* — см.: *Moritz*.
- Морозов А. А. М. В. Ломоносов. Путь к зрелости. 1711–1741.* М.; Л., 1962.
- Морозов А. А. Ломоносов и барокко // Русская литература. 1965. № 2. С. 70–96.*
- Морозов А. А. Ломоносов. М., 1965 (5-е изд.).*
- Морозов А. А. Эмблематика барокко в литературе и искусстве петровского времени. В: XVIII век. Сб. 9. Л., 1974. С. 184–226.*
- Морозов П. О. Феофан Прокопович как писатель.* СПб., 1880.
- Морозов П. О. История русского театра до половины XVIII столетия.* СПб., 1889.
- Москвичева Г. В. Русский классицизм. М., 1986.*
- Московской журнал. М., 1803 (2-е изд.).
- Мстиславская Е. П. Жизнь и творчество А. П. Сумарокова. В: Александр Петрович Сумароков, с. 8–41.*
- Мстиславская Е. П. Путь к Сумарокову (Краткий очерк истории изучения биографии и творчества А. П. Сумарокова). В: Александр Петрович Сумароков, с. 161–203.*
- Муравьева Л. Р. Проблема так называемой «девятой» сатиры А. Д. Кантемира. В: XVIII век. Сб. 5. М.; Л., 1962. С. 153–178.*
- Николаев С. И. Первая четверть XVIII века: Эпоха Петра I. В: История русской переводной художественной литературы, т. I, с. 74–93.*
- Николаев С. И. Трудный Кантемир (Стилистическая структура и критика текста). В: XVIII век. Сб. 19. СПб., 1995. С. 3–14.*
- Николаев С. И. Литературная культура петровской эпохи.* СПб., 1996.
- Николаев С. И. Кантемир Антиох Дмитриевич. В: Словарь русских писателей XVIII века, т. II, с. 15–21.*
- Николаев С. И. Оригинальность, подражание и плагиат в представлениях русских писателей XVIII века (Очерк проблематики). В: XVIII век. Сб. 23. СПб., 2004. С. 3–19.*
- Николаев С. И. Третьяковский в исследованиях последних десятилетий. В: В. К. Третьяковский: к 300-летию со дня рождения, с. 172–179.*
- Николай Михайлович Карамзин. Указатель трудов, литературы о жизни и творчестве. 1883–1993. Отв. ред. А. А. Либерман. М., 1999.
- Н. М. Карамзин. Биобиблиографический указатель. Под ред. Н. И. Никитиной, В. А. Сукайло. Ульяновск, 1990.
- Новиков Н. И. Опыт исторического словаря о российских писателях. М., 1987 (репринт изд. СПб., 1772).*
- Новиков Н. И. Избранные произведения. Подгот. текста, вступ. статья и комм. Г. П. Макогоненко. М.; Л., 1951.*
- Огонек. Общественно-политический журнал. М., 1923–.
- Одесский М. П. Очерки исторической поэтики русской драмы. Эпоха Петра I. М., 1999.*
- Одесский М. П. Поэтика русской драмы. Последняя треть XVII — первая треть XVIII в. М., 2004.*
- Орлов А. С. «Тилемахида» В. К. Третьяковского. В: XVIII век. [Сб. I]. М.; Л., 1935. С. 5–55.*
- Орлов О. В., Федоров В. И. Русская литература XVIII века. М., 1973.*
- Орлов П. А. Русский сентиментализм. М., 1977.*
- Осват К. Сумароков — литератор в социальном контексте 1740 – начала 1760-х гг. В: Eighteenth-Century Russia: Society, Culture, Economy, p. 35–51.*

- Осват К.* Ломоносов и «Письмо о пользе стекла»: поэзия и наука при дворе Елизаветы Петровны // Новое литературное обозрение. 2007. № 87. С. 148–183.
- Осват К.* Эстетика Сумарокова: к социальным измерениям литературной рефлексии. В: *Сумароков, Оды торжественные. Елегии любовные*, с. 498–552.
- Павленко Н. И.* Петр I (К изучению социально-политических взглядов). В: *Россия в период реформ Петра I*. М., 1973. С. 40–102.
- Павленко Н. И.* Петр Великий. М., 1990.
- Павлова Г. Е., Федоров А. С.* Михаил Васильевич Ломоносов. Жизнь и творчество. М., 1980.
- Панов С. И., Ранчин А. М.* Торжественная ода и похвальное слово Ломоносова: общее и особенное в поэтике. В: *Ломоносов и русская литература*, с. 175–189.
- Панченко А. М.* Русская стихотворная культура XVII века. Л., 1973.
- Панченко А. М.* О смене писательского типа в петровскую эпоху. В: *XVIII век. Сб. 9*. Л., 1974. С. 112–128.
- Пекарский П.* Наука и литература в России при Петре Великом. Т. I–II. Лейпциг, 1972 (репринт изд. СПб., 1862).
- Пекарский П.* Материалы для журнальной деятельности Екатерины II. СПб., 1863.
- Пекарский П.* Редактор, сотрудники и цензура в русском журнале 1755–1764 годов. СПб., 1864.
- Пекарский П.* История Императорской академии наук в Петербурге. Т. I–II. Лейпциг, 1977 (репринт изд. СПб., 1873).
- Пекарский П.* Третьяковский Василий Кириллович [!]. В: *Пекарский, История Императорской академии наук*, т. II, с. 1–232.
- Пекарский П.* Ломоносов. В: *Пекарский, История Императорской академии наук*, т. II, с. 259–963.
- Переписка московских масонов XVIII-го века. 1780–1792 гг. Под ред. Я. Л. Барскова. Пг., 1915.
- Перетц В. Н.* Очерки по истории поэтического стиля в России (Эпоха Петра Великого и начало XVIII столетия) // Журнал Министерства народного просвещения. 1905. № 10. С. 345 и сл.; 1906. № 6. С. 382 и сл.; 1907. № 6. С. 326 и сл.
- Перетц В. Н.* Театральные эффекты на школьной сцене в Киеве и Москве XVII и начала XVIII веков. В: *Старинный спектакль в России*, с. 64–98.
- Пигарев К. В.* Творчество Фонвизина. М., 1954.
- Пинчук А. Л.* Гораций в творчестве Г. Р. Державина // Уч. зап. Томского гос. ун-та. 1955. № 24. С. 71–86.
- Письма А. М. Кутузова. Изд. и подгот. к печати Я. Барсков // Русский исторический журнал. 1917. № 1. Кн. 1–2. С. 131–140.
- Письма Н. М. Карамзина к В. М. Карамзину (1795–1798). Под ред. В. Э. Вацура // Русская литература. 1993. № 2. С. 80–132.
- Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву. Изд. с примеч. и указателем Я. Грот и П. Пекарский. СПб., 1866.
- Письма русских писателей XVIII века. Под ред. Г. П. Макогоненко. Л., 1980.
- Плавильщиков П. А.* Театр. В: *Плавильщиков П. А. Собрание драматических сочинений*. СПб., 2002. С. 533–560.
- Платонов С. Ф. Н. М.* Карамзин. Речь, произнесенная в собрании 18 июля 1911 года, по случаю открытия памятника Н. М. Карамзина в селе Остафьево. СПб., 1912.
- Погодин М. П.* Николай Михайлович Карамзин. По его сочинениям, письмам и отзывам современников. Материалы для биографии, с примеч. и объясн. Т. I–II. М., 1866.
- Погосян Е.* Восторг русской оды и решение темы поэта в русском панегирике 1730–1762. Тарту, 1997.

408 БИБЛИОГРАФИЯ

- Позднеев А. В.* Рукописные песенники XVII–XVIII вв. Из истории песенной силлабической поэзии. М., 1996.
- Покотилова О.* Предшественники Ломоносова в русской поэзии XVII-го – начала XVIII-го столетия. В: 1711–1911. М. В. Ломоносов, с. 66–92.
- Покровский В. И.* Щеголи в сатирической литературе XVIII века // Чтения в Обществе истории и древностей российских при Московском университете. 1903. Т. II. Отд. 4. С. 1–87.
- Покровский В. И.* Щеголихи в сатирической литературе XVIII века // Чтения в Обществе истории и древностей российских при Московском университете. 1903. Т. III. Отд. 2. С. 1–139.
- Порошин С.* Записки, служащие к истории государя Павла Петровича. СПб., 1844.
- Поэты XVIII века. Т. I–II. Вступ. статья Г. П. Макогоненко. Биографические справки И. З. Сермана. Сост. Г. П. Макогоненко, И. З. Серман. Подгот. текста и примеч. Н. Д. Кочетковой. Л., 1972.
- Прийма Ф. Я.* Антиох Дмитриевич Кантемир. В: *Кантемир*, Собрание стихотворений, с. 5–52.
- Прийма Ф. Я.* Антиох Кантемир и его французские литературные связи. В: Русская литература. Труды Отдела новой русской литературы. Т. I. М.; Л., 1957. С. 7–45.
- Проблемы русского Просвещения в литературе XVIII века. М.; Л., 1961.
- Прокопович* – см. также: *Prokopovič*.
- Прокопович Ф.* Слова и речи поучительныя, похвальныя и поздравительныя. Ч. I–IV. СПб., 1760–1774.
- Прокопович Ф.* Сочинения. Под ред. И. П. Еремина. М.; Л., 1961.
- Проскурина В.* Перемена роли: Екатерина Великая и политика имперской трансверсии // Новое литературное обозрение. 2002. № 54. С. 98–118.
- Проскурина В.* Радость Душеньки: завоевание галантной культуры. В: *Проскурина В.* Мифы империи. Литература и власть в эпоху Екатерины II. М., 2006. С. 237–276.
- Пумпянский Л. В.* Поэзия Ф. И. Тютчева. В: Урания. Тютчевский альманах. 1803–1928. Под ред. Е. П. Казанович. Л., 1928. С. 36–57.
- Пумпянский Л. В.* Очерки по литературе первой половины XVIII века. В: XVIII век. [Сб. I]. М.; Л., 1935. С. 83–132.
- Пумпянский Л. В.* Третьяковская и немецкая школа разума. В: Западный сборник. Под ред. В. М. Жирмунского. Т. I. М.; Л., 1937. С. 157–186.
- Пумпянский Л. В.* Кантемир. В: История русской литературы, т. III, ч. 1, с. 175–212.
- Пумпянский Л. В.* Третьяковская. В: История русской литературы, т. III, ч. 1, с. 215–263.
- Пумпянский Л. В.* Сентиментализм. В: История русской литературы, т. IV, ч. 2, с. 430–445.
- Пумпянский Л. В.* Ломоносов и немецкая школа разума. В: XVIII век. Сб. 14. Л., 1983. С. 3–44.
- Пумпянский Л. В.* К истории русского классицизма. В: *Пумпянский Л. В.* Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000. С. 30–157.
- Пушкин А. С.* Путешествие из Москвы в Петербург. В: *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений в десяти томах. Л., 1978 (четвертое изд.). Т. VII. С. 184–210.
- Пушкин А. С.* Тень Баркова. Тексты. Комментарии. Экскурсы. Изд. подгот. И. А. Пильщиков, М. И. Шапир. М., 2002.
- Пыляев М. И.* Старый Петербург [1887]. М., 1990.
- Пыпин А. Н.* Дело о песнях в XVIII веке // Известия Отделения русского языка и словесности. 1900. Т. 5. С. 554–590.

- Пытин А. Н.* Русское масонство: XVIII и первая четверть XIX в. Пг., 1916.
- Пьесы школьных театров Москвы. Изд. под. О. А. Державина, А. С. Демин, А. С. Елеонская, В. Д. Кузьмина, В. В. Кусков. Под ред. О. А. Державиной. М., 1974.
- Пьесы столичных и провинциальных театров первой половины XVIII в. Изд. под. О. А. Державина, А. С. Демин, А. С. Елеонская, С. В. Калачева, Е. В. Колосова, В. Д. Кузьмина, З. Т. Лихтман, Л. П. Сидорова. Под ред. А. С. Елеонской. М., 1975.
- Рабинович А. С.* Русская опера до Глинки. М., 1948.
- Радищев А. Н.* Полное собрание сочинений. Т. I–III. Дюссельдорф, 1969 (репринт изд. М.; Л., 1938–1952).
- Радищев А. Н.* Путешествие из Петербурга в Москву. Вольность. Под ред. В. А. Запорова. СПб., 1992.
- Радищев П. А.* Биография А. Н. Радищева. В: Биография А. Н. Радищева, написанная его сыновьями. Под. текста, ст. и прим.. Д. С. Бабкина. М.; Л., 1959. С. 47–102.
- Райков Б. Е.* Очерки по истории гелиоцентрического мировоззрения в России. М.; Л., 1947 (второе изд.).
- Рак В. Д.* Теория сатиры в журналах Аддисона и Стиля. В: *Рак В. Д.* Статьи о литературе XVIII века. СПб., 2008. С. 8–45.
- Рассадин С. Б.* Сатиры смелый властелин. Книга о Д. И. Фонвизине. М., 1985.
- Рассказы Бабушки. Из воспоминаний пяти поколений. Записанные и собранные ее внуком Д. Благово. Л., 1989.
- Резанов В. И.* Из истории русской драмы: Школьные действия XVII–XVIII вв. и театр иезуитов. М., 1910.
- Рейтблат А. И.* «Дайте нам пищу в отечественной литературе, и мы откажемся от иностранной» (Формирование читательской аудитории). В: *Он же.* Как Пушкин вышел в гении. М., 2001. С. 14–35.
- Роботи Т.* Литература «путешествий». В: Русская проза, с. 42–73.
- Рождественский С. В.* Очерки по истории систем народного просвещения в России в XVIII–XIX веках. Т. I. СПб., 1912.
- Русская комедия и комическая опера XVIII века. Под ред. П. Н. Беркова. М.; Л., 1950.
- Русская поэзия. Т. I. Под ред. С. А. Венгерова. СПб., 1897.
- Русская проза. Сборник статей. Под ред. Б. Эйхенбаума, Ю. Тынянова. Л., 1926.
- Русская сентиментальная повесть. Сост. П. А. Орлов. М., 1979.
- Русская стихотворная пародия (XVIII – начало XX в.). Вступ. статья, под. текста и примеч. А. А. Морозова. Л., 1960.
- Русская эпиграмма (XVIII – начало XX века). Сост. и примеч. М. И. Гиллельсона, К. А. Кумпан. Л., 1988.
- Русские повести первой трети XVIII века. Исследование и под. текстов Г. Н. Моисеевой. М.; Л., 1965.
- Русские повести XVII–XVIII вв. Под. ред. и с пред. В. В. Сиповского. СПб., 1905.
- Сазонова Л. И.* От русского панегирика XVII в. к оде Ломоносова. В: Ломоносов и русская литература, с. 103–126.
- Сазонова Л. И.* От басни барокко к басне классицизма. В: Развитие барокко и зарождение классицизма в России XVII – начала XVIII в. М., 1989. С. 118–148.
- Сапов Н.* Иван Барков: Биографический очерк. В: Девичья игрушка, с. 17–36.
- Сатирические журналы Н. И. Новикова. Ред., вступ. статья и комм. П. Н. Беркова. М.; Л., 1951.
- Сборник материалов для истории Императорской академии наук в XVIII веке. Под ред. А. Куника. Т. I–II. СПб., 1865.
- Свободные часы. 1763 года. М., 1763.

410 БИБЛИОГРАФИЯ

- Сводный каталог книг на иностранных языках, изданных в России в XVIII веке, 1701–1800. Т. I–III. Л., 1984–1986.
- Сводный каталог русской книги гражданской печати XVIII века (1725–1800). Т. I–IV (и один дополнительный том). М., 1963–1975.
- Семевский В. И.* Крестьяне в царствование Императрицы Екатерины II. Т. I–II. СПб., 1881.
- Семенников В. П.* Собрание старающегося о переводе иностранных книг, учрежденное Екатериной II. 1768–1783. Историко-литературное исследование. СПб., 1913.
- Семенников В. П.* Русские сатирические журналы, 1769–1774 гг. Разыскания об издателях их и сотрудниках. СПб., 1914.
- Семенников В. П.* Радищев. Очерки и исследования. Лейпциг, 1974 (репринт изд. М.: Пг., 1923).
- Семенников В. П.* Политический облик Радищева. В: *Семенников, Радищев*, с. 25–82.
- Серман* — см. также: *Serman*.
- Серман И. З.* И. Ф. Богданович. В: *Богданович*, Стихотворения и поэмы, С. 5–42.
- Серман И. З.* Поэтический стиль Ломоносова. М.; Л., 1960.
- Серман И. З.* Поэзия Ломоносова в 1740-е гг. В: XVIII век. Сб. 5. М.; Л., 1962. С. 33–69.
- Серман И. З.* Неизданная философская поэма В. Третьяковского // *Русская литература*. 1961. № 4. С. 160–168.
- Серман И. З.* Третьяковский и просветительство (1730-е годы). В: XVIII век. Сб. 5. М.; Л., 1962. С. 205–222.
- Серман И. З.* Ломоносов в борьбе с церковью и религией. В: *Русская литература в борьбе с религией*. М., 1963. С. 23–36.
- Серман И. З.* Из литературной полемики 1753 года // *Русская литература*. 1964. № 1. С. 99–104.
- Серман И. З.* Гаврила Романович Державин. Л., 1967.
- Серман И. З.* Кантемир. В: *История русской поэзии*. Т. I. Л., 1968. С. 55–61.
- Серман И. З.* Русский классицизм. Поэзия. Драма. Сатира. Л., 1973.
- Серман И. З.* Кантемир и Буало (Проблема литературной ориентации). В: *Russia and the World of the Eighteenth Century*. Columbus/Ohio, 1988. P. 634–650.
- Серман И. З.* Оды Ломоносова и поэтика школьной драмы. В: XVIII век. Сб. 24. СПб., 2006. С. 4–14.
- Серман И. З.* Культура и свобода в «Письмах русского путешественника» Н. М. Карамзина. В: *Карамзин: pro et contra*, с. 709–718.
- Силантьева Н. А., Яранцев В. Н.* Летний сад. В: *Три века Санкт-Петербурга*, т. I, кн. 1, с. 546–550.
- Сиповский В. В.* Н. М. Карамзин, автор «Писем русского путешественника». СПб., 1899.
- Сиповский В. В.* Херасков, Михаил Матвеевич. В: *Русский биографический словарь*. Т.: Фабер–Цявловский. СПб., 1901. С. 309–318.
- Сиповский В. В.* Очерки из истории русского романа. Т. I. Вып. 1–2. СПб., 1909–1910.
- Сиповский В. В.* Императрица Екатерина II и русская бытовая комедия ее эпохи. В: *История русского театра*, т. I, с. 317–340.
- Скабичевский А. М.* Очерки истории русской цензуры (1700–1863 г.). СПб., 1892.
- Скафтымов А.* О стиле «Путешествия из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева. В: *Скафтымов А. О.* Статьи о русской литературе. Саратов, 1958. С. 77–103.
- Скипина К.* О чувствительной повести. В: *Русская проза*, с. 13–41.
- Словарь русских писателей XVIII века. СПб., 1988–.
- Словарь русского языка XVIII века. Л.; СПб., 1984–.

- Смирнов А. А. Литературная теория русского классицизма. М., 1981.
- Смирнов В. Г. Феофан Прокопович. М., 1994.
- Смолина К. А. Русская трагедия. XVIII век. Эволюция жанра. М., 2001.
- Смолярова Т. «Явись и бысть». Оптика истории в лирике позднего Державина. К 200-летию стихотворения «Фонарь». В: История и повествование. М., 2006. С. 69–99.
- Соколов А. Н. Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века. М., 1955.
- Соколов А. Н. Из истории «легкой поэзии» (От «Душеньки» к «Катиньке»). В: XVIII век. Сб. 7. М.; Л., 1966. С. 320–327.
- Солнцев В. «Всякая всячина» и «Спектатор» (К истории русской сатирической журналистики XVIII века) // Журнал Министерства народного просвещения. Январь 1882. Ч. 279. С. 125–156.
- Солосин И. И. Отражение языка и образов Св. Писания и книг богослужебных в стихотворениях Ломоносова // Известия Отделения русского языка и словесности. 1913. № 18. Кн. 2. С. 238–293.
- Соловьев С. М. История России с древнейших времен. В пятнадцати книгах. М., 1959–1966.
- Сорокин Ю. С. У истоков литературного языка нового типа. Пер. «Разговоров о множестве миров» Фонтенеля. В: Литературный язык XVIII века, с. 52–85.
- Сорокин Ю. С. Стилистическая теория и речевая практика молодого Третьяковского (Перевод романа П. Тальмана «Езда в остров любви»). В: Венок Третьяковскому, с. 45–54.
- Сретенский Н. Религиозно-философский элемент в поэзии Державина // Вестник образования и воспитания. Памяти Г. Р. Державина 1816–1916. № 5–6. Казань, 1916. С. 356–367.
- Старикова А. Театр в России XVIII века. Опыт документального исследования. М., 1997.
- Старинный спектакль в России. Под ред. В. Н. Всеволодского-Гернгросса. Л., 1928.
- Стенник Ю. В. «Вечернее размышление о божием величестве при случае великого северного сияния». В: Поэтический строй русской лирики. Под ред. Г. М. Фридендера. Л., 1973. С. 9–20.
- Стенник Ю. В. Жанр трагедии в русской литературе. Эпоха классицизма. Л., 1981.
- Стенник Ю. В. Драматургия русского классицизма. Комедия. В: История русской драматургии, с. 109–162.
- Стенник Ю. В. К вопросу о поэтическом состязании 1743 года // Русская литература. 1984. № 4. С. 100–104.
- Стенник Ю. В. Русская сатира XVIII века. Л., 1985.
- Стенник Ю. В. Ломоносов и Державин. В: Ломоносов и русская литература, с. 235–267.
- Стенник Ю. В. Майков Василий Иванович. В: Словарь русских писателей XVIII века, т. II, с. 258–261.
- Стенник Ю. В. Полемика о национальном характере в журналах 1760–1780-х годов. В: XVIII век. Сб. 22. СПб., 2002. С. 85–95.
- Степанов В. П. Новиков и его современники (Биографические уточнения). В: XVIII век. Сб. 11. Л., 1976. С. 211–219.
- Степанов В. П. К истории литературных полемик XVIII в. («Обед Мидасов»). В: Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1976 год. Л., 1978. С. 131–146.
- Степанов В. П. К вопросу о репутации литературы в середине XVIII в. В: XVIII век. Сб. 14. Л. 1983. С. 105–120.
- Степанов В. П. Полемика вокруг Д. И. Фонвизина в период создания «Недоросля». В: XVIII век. Сб. 15. Л., 1986. С. 204–229.

412 БИБЛИОГРАФИЯ

- Степанов В. П.* Барков Иван Семенович. В: Словарь русских писателей, т. I, с. 57–62.
- Степанов В. П.* Бекетов Никита Афанасьевич. В: Словарь русских писателей XVIII века, т. I, с. 75–76.
- Степанов В. П.* Елагин Иван Перфильевич. В: Словарь русских писателей XVIII века, т. I, с. 304–309.
- Степанов Н. Л.* Русская басня. В: Русская басня XVII–XIX веков. Сост., подгот. текста и примеч. В. П. Степанова, Н. Л. Степанова. Л., 1977. С. 5–62.
- Стихотворная комедия. Комическая опера. Водевиль конца XVIII — начала XIX в. В 2 т. Под ред. А. А. Гозенпуда. Л., 1990.
- Стоюнин В. Я.* Александр Петрович Сумароков. СПб., 1856.
- Стоюнин В. Я.* Князь Антиох Кантемир. В: *Кантемир*, Сочинения, письма и избранные переводы, т. I, с. IX–CXIII.
- Стрижев А. Н.* Василий Кириллович Тредиаковский (К 300-летию ученого поэта). Указатель литературы. М., 2003.
- Стричек А.* Денис Фонвизин. Россия эпохи Просвещения. М., 1994.
- Сумароков А. П.* Еклоги. СПб., 1774.
- Сумароков А. П.* Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе. Изд. Н. И. Новикова. Т. I–X. М., 1781–1782. Второе изд. М., 1787.
- Сумароков А. П.* Стихотворения. Под ред. А. С. Орлова, при участии А. Малеина, П. Беркова и Г. Гуковского. Л., 1935.
- Сумароков А. П.* Избранные произведения. Вступ. статья, подгот. текста и примеч. П. Н. Беркова. Л., 1957.
- Сумароков А. П.* Драматические сочинения. Сост., автор вступ. статьи и примеч. Ю. В. Стенник. Л., 1990.
- Сумароков А. П.* Оды торжественныя. Елегии любовныя. Изд. подгот. Р. Вроон [R. Vroon]. М., 2009.
- Сухомлинов М. И.* А. Н. Радищев. В: *Сухомлинов М. И.* Исследования и статьи по русской литературе и просвещению. СПб., 1889. С. 541–671.
- Тарановский К. Ф.* Из истории русского стиха XVIII в. (Одическая строфа AbAb // CCdEEd в поэзии Ломоносова). В: XVIII век. Сб. 7. М.; Л., 1966. С. 106–115.
- Татарнинова Л. Е.* История русской литературы и журналистики XVIII века. М., 1982.
- Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны. Документальная хроника. 1730–1740. Вып. I. М., 1995.
- Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. Докум. хроника 1741–1750. Вып. II. Ч. 1–2. М. 2003–2005.
- Театральный Петербург. Начало XVIII века — октябрь 1917 года. Обзорно-путеводитель. Под. ред. И. Петровской, В. Сомины. СПб., 1994.
- Телетова Н. К.* Ода Державина «Бог» и Эдвард Янг. В: Державинские чтения, вып. I, с. 28–34.
- Тимофеев Л. И.* Очерки теории и истории русского стиха. М., 1958.
- Тихонравов Н. С.* Сочинения. Т. I–III. М., 1898.
- Тихонравов Н. С.* Трагедокомедия Феофана Прокоповича «Владимир». В: *Тихонравов*, Сочинения, т. II, с. 120–155.
- Тихонравов Н. С.* Четыре года из жизни Карамзина. 1785–1788. В: *Тихонравов*, Сочинения, т. III, ч. 1, с. 258–275.
- Топоров В. Н.* «Бедная Лиза» Карамзина. Опыт прочтения. М., 1995.
- Тредиаковский В.* Сочинения и переводы. Т. I–II. СПб., 1752.
- Тредиаковский В. К.* Сочинения. Т. I–III. Изд. А. Ф. Смирдина. СПб., 1849.
- Тредиаковский В. К.* Избранные произведения. Под. ред. Л. И. Тимофеева. М.; Л., 1963.
- Тредиаковский В. К.* Лирика, «Тилемахида» и другие сочинения. Астрахань, 2007.

- Три века Санкт-Петербурга. Т. I: Осьмнадцатое столетие. Кн. 1–2. СПб., 2001.
- Три оды парафрастические псалма 143 сочиненные чрез трех стихотворцов из которых каждой одну сложил особливо. СПб., 1744.
- Трилесник В. И.* Проблемы науки и религии, разума и веры в мировоззрении Ломоносова. В: Ломоносов. Сборник статей и материалов. Т. 9. СПб., 1991. С. 15–27.
- Троянский М. П.* К сценической истории комедий Д. И. Фонвизина «Бригадир» и «Недоросль» в XVIII в. В: Театральное наследство. Сообщения. Публикации. М., 1956. С. 7–23.
- Тынянов Ю. Н.* Ода как ораторский жанр. В: *Тынянов Ю. Н.* Поэтика, история литературы, кино. М., 1977. С. 227–252.
- 1711–1911. М. В. Ломоносов. Под ред. В. В. Сиповского. СПб., 1911.
- Успенский Б. А.* Из истории русского литературного языка XVIII — начала XIX века. Языковая программа Карамзина и ее исторические корни. М., 1985.
- Успенский Б. А.* Избранные труды. Т. I–III. М., 1996–1997.
- Успенский Б. А.* Historia sub specie semioticae. В: *Успенский*, Избр. труды, т. I, с. 71–82.
- Успенский Б. А.* Язык Державина. В: *Успенский*, Избранные труды, т. III, с. 409–433.
- Успенский Б. А., Живов В. М.* Царь и Бог. Семиотические аспекты сакрализации монарха в России. В: *Успенский*, Избранные труды, т. I, с. 205–337.
- Успенский Б. А., Лотман Ю. М.* Споры о языке в начале XIX в. как факт русской культуры («Происшествие в царстве теней, или судьбина российского языка» — неизвестное сочинение Семена Боброва). В: *Успенский*, Изб. труды, т. II, с. 411–683.
- Успенский Б. А., Шишкин А. Б.* Третьяковский и Янсенисты // Символ. 1990. № 23. С. 105–262.
- Ф. Г. Волков* и русский театр его времени. Сборник материалов. Под ред. Ю. А. Дмитриева. М., 1953.
- Филиппов В. А.* Театральная публика XVIII века по сатирическим журналам // Голос минувшего. 1914. Т. II. № 11. С. 95–103.
- Флоровский Г. В.* Пути русского богословия. Париж, 1983 (третье изд.).
- Фоменко И. Ю.* Автобиографическая проза Г. Р. Державина и проблема профессионализации русского писателя. В: XVIII век. Сб. 14. Л., 1983. С. 143–164.
- Фонвизин Д. И.* Собрание сочинений. В 2 т. Под ред. Г. П. Макогоненко. М.; Л., 1959.
- Фризман Л. Г.* Жизнь лирического жанра. Русская элегия от Сумарокова до Некрасова. М., 1973.
- Фролов Г. А.* Немецкие источники и переводы в лирике Г. Р. Державина (ода «Бог»). В: Державин глазами XXI века. К 260-летию со дня рождения Г. Р. Державина. Казань, 2004. С. 154–163.
- Херасков М. М.* Россиада [!]. Поэма в XII-ти песнях. СПб., 1895.
- Херасков М. М.* Избранные произведения. Вступ. ст., подг. текста и прим. А. В. Западова. Л., 1961.
- Ходасевич В.* Державин. Вступ. статья, сост. прил., комм. А. Л. Зорина. М., 1988.
- Холодов Е. Г.* Театр и зрители. Страницы истории русской театральной публики. М., 2000.
- Храповицкий А. В.* Дневник. Под ред. Н. Барсукова. М., 1901.
- Чаянова О. Э.* Театр Маддокса в Москве. 1776–1805. М., 1927.
- Чернов С. Н. М. В.* Ломоносов в одах 1762 г. В: XVIII век. [Сб. I]. М.; Л., 1935. С. 133–180.
- Чистович И.* Прокопович и его время. Нендельн, 1996 (репринт изд. СПб., 1868).
- Шамрай Д. Д.* «Всенародный театр» академических наборщиков 1765–1766 годов. В: XVIII век. Сб. 4. М.; Л., 1959. С. 404–414.

414 БИБЛИОГРАФИЯ

- Шапир М. И.* У истоков четырехстопного ямба: генезис и эволюция ритма (К социолингвистической характеристике стиха раннего Ломоносова) // *Philologica*. 1996. № 3. С. 60–106.
- Шапир М. И.* Барков и Державин: Из истории русского бурлеска. В: *Пушкин А. С.* Тень Баркова. Тексты. Комментарии. Экскурсы. Изд. под. И. А. Пильщиков, М. И. Шапир. М., 2002. С. 397–457.
- Шёнле А.* [Schönle A.] Подлинность и вымысел в авторском самосознании русской литературы путешествий. 1790–1840. СПб., 2004.
- Шишкин* – см. также: *Chichkine*.
- Шишкин А. Б.* Третьяковский и традиции барокко в русской литературе XVIII века. В: *Барокко в славянских культурах*. Под ред. А. В. Липатова. М., 1982. С. 239–254.
- Шишкин А. Б.* Поэтическое состязание Третьяковского, Ломоносова и Сумарокова. В: XVIII век. Сб. 14. Л., 1983. С. 232–246.
- Шкляр И. В.* Приписываемые А. Д. Кантемиру переводы сатир Буало и оригинальные сатиры Кантемира. В: *Проблемы русского Просвещения*, с. 248–259.
- Шмурло Е.* Петр Великий в оценке современников и потомства. Вып. I (XVIII век). СПб., 1912.
- Шруба* – см. также: *Schruba*.
- Шруба М.* [Schruba M.] К специфике барковщины на фоне французской порнографии. В: *Eros and Pornography in Russian Culture*. Ed.: M. Levitt, A. Toporkov. М., 1999. P. 200–218.
- Шруба М.* Антимасонские комедии Екатерины II как драматический цикл. В: *Веревица литер*, с. 413–426.
- Шруба М.* Поэтологическая лирика Н. М. Карамзина. В: XVIII век. Сб. 24. СПб., 2006. С. 296–311.
- Шруба М.* О функциях экспрессивной лексики в русской поэзии XVIII — начала XIX века. В: *Miscellanea Slavica*. Сборник статей, с. 168–185.
- Шторм Г. П.* Новое о Пушкине и Карамзине // *Известия АН СССР. Отделение литературы и языка*. 1960. Т. 19. Вып. 2. С. 144–151.
- Штранге М. М.* Русское общество и Французская революция 1789–1794 гг. М., 1956.
- Щеглов Ю. К.* Антиох Кантемир и стихотворная сатира. СПб., 2004.
- Эббингхаус А.* [Ebbinghaus A.] Образ Бахуса в контексте русской культуры XVIII — начала XIX веков. В: *Reflections on Russia*, p. 186–199.
- Эйхенбаум Б. М.* Державин. В: *Эйхенбаум Б. М.* Сквозь литературу. Сборник статей. 's Gravenhage, 1962 (репринт изд. Л., 1924). С. 5–36.
- Эткинд Е.* [Etkind E.] Две дилогии Державина. В: *Gavriil Derzhavin (1763–1816)*, p. 234–247.
- Язык русских писателей XVIII века.* Под ред. Ю. С. Сорокина. Л., 1981.
- * * *
- Achinger G.* Der französische Anteil an der russischen Literaturkritik des 18. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der Zeitschriften (1730–1780). Bad Homburg v. d. H. etc., 1970.
- Adam A.* Histoire de la littérature française au XVII^e siècle. T. I–V. Paris, 1948–1956.
- Alewyn R.* Das große Welttheater: die Epoche der höfischen Feste. München, 1985.
- Alt P.-A.* Aufklärung. Lehrbuch Germanistik. Stuttgart; Weimar, 2001 (zweite Auflage).
- Anderson R. B.* N. M. Karamzin's Prose. The Teller of the Tale. A Study in Narrative Technique. Houston/Texas, 1974.
- Aretin K. O.* Freiherr von Der Aufgeklärte Absolutismus als europäisches Problem. In: *Der Aufgeklärte Absolutismus*. Köln, 1974. S. 11–51.

- Arntzen H.* Die Satiretheorie der Aufklärung. In: Neues Handbuch der Literaturwissenschaft. Bd. 11: Europäische Aufklärung. Teil I. Hrsg.: W. Hinck. Frankfurt/M., 1974. S. 57–74.
- Baehr S. L.* The Paradise Myth in Eighteenth-Century Russia. Utopian Patterns in Early Secular Russian Literature and Culture. Stanford/CA, 1991.
- Baehr S. L.* Alchemy and Eighteenth-Century Russian Literature: An Introduction. In: Reflections on Russia, p. 151–165.
- Barras M.* The Stage Controversy in France from Corneille to Rousseau. New York, 1933.
- Batten Jr. Ch. L.* Pleasurable Instruction. Form and Convention in Eighteenth-Century Travel Literature. Berkeley/CA etc., 1978.
- Baudin R.* La mort de Radiščev ou la fabrique des mythes // *Russica Romana*. 2005. T. 12. P. 39–57.
- Begriffsbestimmung des literarischen Realismus. Hrsg.: R. Brinkmann. Darmstadt, 1969.
- Béhar P.* Rolle und Entwicklung des Theaters am Hofe Ludwigs XIV. und 17. Jahrhundert. Hrsg.: A. Buck. Bd. II. Hamburg, 1981. S. 319–327.
- Berelowitch W.* La France dans le «Grand Tour» des nobles russes au cours de la seconde moitié du XVIII^e siècle // *Cahiers du monde russe et soviétique*. 1993. T. 34. P. 193–209.
- Berelowitch W.* La vie mondaine sous Catherine II. In: *Catherine II et l'Europe*, p. 99–106.
- Berndt M.* Die Predigt Dimitrij Tuptalos. Studien zur ukrainischen und russischen Barockpredigt. Bern; Frankfurt/M., 1975.
- Black J. L.* Citizens for the Fatherland. Education, Educators, and Pedagogical Ideas in Eighteenth Century Russia. New York, 1979.
- Blumenberg H.* Die Lesbarkeit der Welt. Frankfurt/M., 1981.
- Böckmann P.* Formgeschichte der deutschen Dichtung. Bd. I. Darmstadt, 1973.
- Boileau N.* Œuvres complètes. Paris, 1969.
- Brang P.* Studien zu Theorie und Praxis der russischen Erzählung. 1770–1811. Wiesbaden, 1960.
- Brang P.* Karamsin. Die arme Lisa. In: *Die russische Novelle*. Hrsg.: B. Zelinsky. Düsseldorf, 1982. S. 23–33.
- Bray R.* La Formation de la doctrine classique en France. Paris, 1966.
- Breitschuh W.* Die Feoptija V. K. Trediakovskijs. Ein physiko-theologisches Lehrgedicht im Rußland des 18. Jahrhunderts. München, 1979.
- Brereton G.* French Comic Drama from the Sixteenth to the Eighteenth Century. London, 1977.
- Breuillard J.* Catherine II traductrice: le Bélisaire de Marmontel. In: *Catherine II & l'Europe*, p. 71–84.
- Breuillard J.* Nikolaj Karamzin et la pensée linguistique de son temps // *Revue des Etudes Slaves*. 2002–2003. T. 74. P. 759–776.
- British Literary Magazines.* The Augustan Age and the Age of Johnson, 1698–1788. Westport; London, 1983.
- Brown W. E.* A History of 18th Century Russian Literature. Ann Arbor/Mich., 1980.
- Burgi R.* A History of the Russian Hexameter. Hamden/Conn., 1954.
- Busch W.* Horaz in Rußland. Studien und Materialien. München, 1964.
- Cassirer* – см. также: *Кассирер*.
- Cassirer E.* Die Philosophie der Aufklärung. Tübingen, 1973 (dritte Auflage).
- Catherine II* – см. также: *Екатерина II*.
- Catherine II* – см. также: *Mémoires de l'Impératrice*.
- Catherine II & l'Europe.* Ed.: A. Davidenkoff. Paris, 1997.
- [*Catherine II*] Antidote ou examen du mauvais livre superbement intitulé «Voyage en Sibérie» [...]. T. I–II. Amsterdam, 1772.
- Chichkine* – см. также: *Шишкин*.

416 БИБЛИОГРАФИЯ

- Chichkine A.* [Шишкин А.] Vasili Trédiakovski. In: *Histoire de la littérature russe*, p. 373–385. *Čiževskij* – см. также: *Tschizewskij*.
- Čiževskij D.* *History of Russian Literature. From the Eleventh Century to the End of the Baroque's* Gravenhage, 1960.
- Cracraft J.* *The Church Reform of Peter the Great*. London, 1971.
- Cracraft J.* Feofan Prokopovich. In: *The Eighteenth Century in Russia*. Ed.: G. Garrard. Oxford, 1973. P. 75–105.
- Crone A. L.* *The Daring of Derzhavin: The Moral and Aesthetic Independence of the Poet in Russia*. Bloomington/Indiana, 2001.
- Cross* – см. также: *Кросс*.
- Cross A. G.* *Karamzin. A Study of his Literary Career. 1783–1803*. Carbondale/Ill.; London, 1971.
- Cross A. G.* «By the Banks of the Thames». *Russians in Eighteenth-Century Britain*. Newtonville/Mass., 1980.
- Curtius E. R.* *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern; München, 1978 (neunte Auflage).
- Daniel U.* *Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert*. Stuttgart, 1995.
- Darnton R.* *The Literary Underground of the Old Regime*. Cambridge/Mass.; London, 1982.
- Della Cava O. T.* *The Sermons of Feofan Prokopovič. Themes and Style*. Unpublished PhD Diss. Columbia, 1972.
- Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur*. Hrsg.: P. J. Brenner. Frankfurt/M., 1989.
- Descotes M.* *Le Public de théâtre et son histoire*. Paris, 1964.
- Dickinson S.* *Breaking Ground: Travel and National Culture in Russia from Peter I to the Era of Pushkin*. Amsterdam; New York, 2006.
- Die Erschütterung der vollkommenen Welt. Die Wirkung des Erdbebens von Lissabon im Spiegel europäischer Zeitgenossen*. Hrsg.: W. Bredert. Darmstadt, 1994.
- Dixon S.* *Catherine the Great*. Harlow etc., 2001.
- Drage C. L.* *Russian Literature in the Eighteenth Century. The Solemn Ode. The Epic. Other Poetic Genres. The Story. The Novel. Drama. An Introduction for University Courses*. London, 1978.
- Early Modern Russian Writers, Late Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Ed.: M. Levitt. Detroit; Washington/DC; London, 1995.
- Ebbinghaus* – см.: *Эббингхаус*.
- Ehrhard M.* *Le prince Cantemir à Paris 1738–1744*. Lyon, 1938.
- Eighteenth-Century Russia: Society, Culture, Economy*. Ed.: R. Bartlett, G. Lehmann-Carli. Berlin, 2007.
- Elias N.* *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychopoetische Untersuchungen*. Bd. I–II. Frankfurt/M., 1981.
- Evans R. J. M.* *Antiokh Kantemir and his First Biographer and Translator*. In: *The Slavonic and East European Review*. 1958–1959. Vol. 37. P. 184–195.
- Evstratov A.* [Евстратов А.] *Russian Drama in French: Sumarokov's «Sinav i Truvor» and its Translations*. In: *Study Group on Eighteenth-Century Russia Newsletter*. 2009. Vol. 37. P. 24–34.
- Ewington A.* *A Voltaire for Russia? Alexander Petrovich Sumarokov's Journey from Poet-Critic to Russian philosophe*. Unpublished PhD Diss. University of Chicago, 2001.
- Faggionato R.* *Un' utopia rosacrociaria. Massoneria, rosacrociarianesimo e illuminismo nella Russia settecentesca: il circolo di N. I. Novikov // Archivio di storia della cultura*. 1997. T. 10. P. 11–276.
- Faggionato R.* *A Rosicrucian Utopia in Eighteenth-Century Russia: the Masonic Circle of N. I. Novikov*. Dordrecht, 2005.

- Fenster A.* Bevölkerung und Wirtschaft des Petersburger Imperiums in der nachpetrinischen Zeit (1725–1762). In: Handbuch der Geschichte Rußlands, Bd. II, Halbbd. 1, S. 489–520.
- Fonvizine* – см. также: *Фонвизин*.
- Fonvizine D.* [Фонвизин Д.] *Lettres de France (1777–1778)*. Traduites du russe et commentées par H. Grosse, J. Proust, P. Zaborov. Préface de W. Berelowitch. Paris; Oxford, 1995.
- Fraanje M.* Selbstmord aus Liebe. Karamzins «Arme Liza» im ideengeschichtlichen Kontext // *Zeitschrift für Slavische Philologie*. 2000. Bd. 59. S. 305–316.
- Fraanje M.* *The Epistolary Novel in Eighteenth-Century Russia*. München, 2001.
- Freydank D.* Russ. basnja. Die Geschichte der «Europäisierung» eines russischen Wortes // *Zeitschrift für Slawistik*. 1967. Bd. 12. S. 373–389.
- Freydank D.* Trediakovskij und die deutsche Literatur. In: *Die russische Literatur der Aufklärung (1650–1825)*. Hrsg.: H. Schmidt. Halle/Saale, 1985. S. 34–46.
- Garstka Chr.* Das Herrscherlob in Russland: Katharina II., Lenin und Stalin im russischen Gedicht: ein Beitrag zur Ästhetik und Rhetorik politischer Lyrik. Heidelberg, 2005.
- Gavriil Derzhavin (1763–1816)*. Ed.: E. Etkind, S. Elnitsky. Northfield/Vermont, 1995.
- Gellerman S.* Karamzine à Genève. Notes sur quelques documents d'archives concernant les «Lettres d'un voyageur russe». In: *Fakten und Fabeln. Schweizerisch-slavische Reisebegegnung vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*. Hrsg.: M. Bankowski et al. Basel; Frankfurt/M., 1991. S. 73–90.
- Geyer D.* Peter und St. Petersburg // *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas*. 1962. T. 10. S. 181–200.
- Geyer D.* Der Aufgeklärte Absolutismus in Rußland. In: *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas*. Bd. 30. 1982. S. 176–189.
- Giesemann* – см. также: *Гиземанн*.
- Giesemann G.* Die Strukturierung der russischen literarischen Romanze im 18. Jahrhundert. Köln; Wien, 1985.
- Görschen F.* Die Vergiltravestie in Frankreich. Diss. phil. Dresden, 1937.
- Gottsched J. Chr.* Рец. на: «Sinave et Trouvore», Tragédie russe en vers, faite par Mr. Soumarokoff et traduite en François par Mr. Le Prince Alexandre Dolgorouky // *Das Neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit*. 1753 (Wintermonat). S. 684–691.
- Graßhoff H.* Antioch Dmitrievič Kantemir und Westeuropa. Ein russischer Schriftsteller des 18. Jahrhunderts und seine Beziehungen zur westeuropäischen Literatur und Kunst. Berlin, 1966.
- Graßhoff H.* Radiščevs «Reise» und ihre Stellung innerhalb der zeitgenössischen literarischen Strömungen. In: *Radiščev und Deutschland. Beiträge zur russischen Literatur des ausgehenden 18. Jahrhunderts*. Hrsg.: E. Hexelschneider. Berlin, 1969. S. 59–71.
- Grosser T.* Reisen und soziale Eliten. Kavaliers-tour – Patrizierreise – bürgerliche Bildungsreise. In: *Neue Impulse der Reiseforschung*. Hrsg.: M. Maurer. Berlin, 1999. S. 135–176.
- Gruenter R.* Landschaft. Bemerkungen zur Wort- und Bedeutungsgeschichte. In: *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*. Hrsg.: A. Ritter. Darmstadt, 1975. S. 192–207.
- Gukovskij G. A.* [Гуковский Г. А.] Racine en Russie au XVIII^e siècle: les critiques et les traducteurs. In: *Гуковский, Ранние работы*, с. 329–347.
- Gukovskij G. A.* Racine en Russie au XVIII^e siècle: les imitateurs. In: *Гуковский, Ранние работы*, с. 348–367.
- Gusdorf G.* *La Révolution galiléenne*. T. I–II. Paris, 1969.
- Gusdorf G.* *Les principes de la pensée au siècle des Lumières*. Paris, 1971.

418 БИБЛИОГРАФИЯ

- Guski H.* Die satirischen Komödien VI. I. Lukins (1737–1794). Ein Beitrag zur Typologie der russischen Komödie der Aufklärungszeit. München, 1973.
- Habermas J.* Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Neuwied; Berlin, 1962.
- Handbuch der Geschichte Rußlands.* Bd. I–V. Hrsg.: M. Hellmann. Stuttgart, 1986–2003.
- Hammarberg G.* From the Idyl to the Novel. Karamzin's Sentimentalist Prose. Cambridge etc., 1991.
- Hammarberg G.* Nikolai Mikhailovich Karamzin. In: *Early Modern Russian Writers*, p. 135–150.
- Harder H. B.* Studien zur Geschichte der russischen klassizistischen Tragödie. 1747–1769. Wiesbaden, 1962.
- Hart P. R.* Derzhavin's Ode «God» and the Great Chain of Being // *Slavic and East European Journal*. 1970. Vol. 14. P. 1–10.
- Hart P. R. G. R.* Derzhavin: A Poet's Progress. Columbus/Ohio, 1978.
- Haumant E.* La culture française en Russie (1700–1900). Paris, 1923 (deuxième édition).
- Hazard P.* La crise de la conscience européenne. 1680–1715. Paris, 1961.
- Hazard P.* La pensée européenne au XVIII^e siècle. De Montesquieu à Lessing. Paris, 1963.
- Heldt K.* Der vollkommene Regent. Studien zur panegyrischen Casuallyrik am Beispiel des Dresdner Hofes Augusts des Starken. Tübingen, 1997.
- Hentschel U.* Studien zur Reiseliteratur am Ausgang des 18. Jahrhunderts. Autoren – Formen – Ziele. Frankfurt/M., 1999.
- Histoire de la littérature russe. Des origines aux Lumières.* Ed.: E. G. Etkind. Paris, 1992.
- Historisches Wörterbuch der Philosophie.* Bd. 1–13. Hrsg.: Joachim Ritter. Darmstadt, 1971–2007.
- Hoffmann P.* Radiščevs Tod – Selbstmord oder Unglücksfall? In: *Studien zur Geschichte der russischen Literatur des 18. Jahrhunderts.* Bd. III. Berlin, 1968. S. 526–539.
- Hughes L.* Russia in the Age of Peter the Great. New Haven/Conn.; London, 1998.
- Hüttl-Worth G.* Die Bereicherung des russischen Wortschatzes im XVIII. Jahrhundert. Wien, 1956.
- Imendörffer H.* Die Geschichte der russischen Fabel im 18. Jahrhundert. Poetik, Rezeption und Funktion eines literarischen Genres. Bd. I–II. Wiesbaden, 1998.
- Imendörffer H.* Hohn und Spott für den klassizistischen Dichter. Puškin über Sumarokov. In: *Arion. Jahrbuch der Deutschen Puschkingesellschaft.* Bd. 4. Bonn, 1996. S. 96–118.
- Janik D.* Geschichte der Ode und der «Stances» von Ronsard bis Boileau. Bad Homburg v. d. H.; Berlin; Zürich, 1968.
- Jekutsch U.* Das Lehrgedicht in der russischen Literatur des 18. Jahrhunderts. Wiesbaden, 1981.
- Jensen K., Meller P.* Paraphrase and Style. A Stylistic Analysis of Trediakovskij's, Lomonosov's and Sumarokov's Paraphrases of the 143 Psalm // *Scandoslavica*. 1970. Vol. 16. P. 57–73.
- Jones R. E.* Opposition to War and Expansion in Late Eighteenth-Century Russia // *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas. Neue Folge*. 1984. Bd. 32. S. 34–51.
- Jones W. G.* Nikolay Novikov. Enlightener of Russia. Cambridge, 1984.
- Jones W. G.* The Image of the Eighteenth-Century Russian Author. In: *Russia in the Age of the Enlightenment: Essays for Isabel de Madariaga.* Ed.: R. Bartlett, J. Hartley. London, 1990. P. 57–74.
- Jones W. G.* Familiar Solidarity and Squabbling: Russia's Eighteenth-Century Writers. In: *Russian Writers on Russian Writers.* Hrsg.: F. Wigzell. Oxford; Providence/RI, 1994. P. 1–14.

- Kahn A.* Self and Sensibility in Radishchev's «Puteshestvie iz Peterburga v Moskvu»: Dialogism and the Moral Spectator // Oxford Slavonic Papers. New Series. 1997. Vol. 30. P. 40–66.
- Kahn A.* Russian Rewritings in the Eighteenth Century of La Fontaine's «Les Amours de Psyché et de Cupidon». In: EMF: Studies in Early Modern France. Vol. 8: Strategic Rewriting. Charlottesville/VA, 2002. P. 207–225.
- Kahn A.* Nikolai Karamzin's Discourses of Enlightenment. In: *Karamzin N.* Letters of a Russian Traveller. Oxford, 2003. P. 459–551.
- Karamsin* — см. также: *Карамзин*.
- Karamsin N. M.* [Карамзин Н. М.] Briefe eines reisenden Russen [1799–1801]. Übersetzt von Johann Richter. München, 1966.
- Karlinsky S.* Tallemant and the Beginning of the Novel in Russia // Comparative Literature. 1963. Vol. 15. P. 226–233.
- Karlinsky S.* Russian Drama from its Beginnings to the Age of Pushkin. Berkeley; Los Angeles; London, 1985.
- Katajew N.* Geschichte der Predigt in der russischen Kirche. Eine kurze Darstellung ihrer Entstehung und Entwicklung bis auf das XIX. Jahrhundert. Stuttgart, 1889.
- Keil R.-D.* Nerukotvornyj — Beobachtungen zur geistigen Geschichte eines Wortes. In: Studien zu Literatur und Aufklärung in Osteuropa.. Hrsg.: H. B. Harder, H. Rothe. Gießen 1978. S. 269–317.
- Keipert H.* Pope, Popovskij und die Popen. Zur Entstehungsgeschichte der russischen Übersetzung des «Essay on Man» von 1757. Göttingen, 2001.
- Keipert H.* Рец. на книгу: *Klein J.* Russische Literatur im 18. Jahrhundert. Köln; Weimar; Wien, 2008. In: Das achzehnte Jahrhundert. Zeitschrift der deutschen Gesellschaft für die Erforschung des achzehnten Jahrhunderts. 2009. Bd. 33. S. 135–138.
- Kochetkova* — см. также: *Кочеткова*.
- Kochetkova N.* [Кочеткова Н. Д.] Nikolay Karamzin. Boston, 1975.
- Kölle H.* Farbe, Licht und Klang in der malenden Poesie Deržavins. München, 1966.
- Körner R.* Materialien zur Typologie und Entwicklung der russischen klassizistischen Idylle von den Anfängen bis zum Beginn der Geßner-Rezeption. Unveröffentlichte Diss. phil. Marburg, 1972.
- Koselleck R.* Kritik und Krise. Ein Beitrag zur Pathogenese der bürgerlichen Welt. Freiburg, 1959.
- Košny W.* Vorgeschichte und Einführung des Vaudevilles in Rußland // Zeitschrift für Slawistik. 2001. Bd. 46. S. 127–156.
- Kreimendahl L.* Gottfried Wilhelm Leibniz: «Die Théodicée» (1710). In: Interpretationen. Hauptwerke der Philosophie. Rationalismus und Empirismus. Stuttgart, 1994. S. 351–384.
- Kroneberg B.* Studien zur Geschichte der russischen klassizistischen Elegie. Wiesbaden, 1972.
- [*Küttner K. G.*] Briefe eines Sachsen aus der Schweiz. Leipzig, 1785.
- La Fontaine.* Les Amours de Psyché et de Cupidon. Ed.: F. Charpentier. Paris, 1990.
- Lancaster H. C.* French Tragedy in the Time of Louis XV and Voltaire. 1715–1774. Vol. I–II. Baltimore; London, 1950.
- Lang D. M.* The First Russian Radical. Alexander Radishchev. 1749–1802. London, 1959.
- Lauer R.* Gedichtform zwischen Schema und Verfall. Sonett, Rondeau, Madrigal, Ballade, Stanze und Triolett in der russischen Literatur des 18. Jahrhunderts. München, 1974.
- Lauer R.* Die russische Literatur im 18. Jahrhundert. In: Europäische Aufklärung. Hrsg.: J. v. Stackelberg. Wiesbaden, 1980. S. 391–438.
- Lauer R.* Večernee razmyšlenie o božiem veličestve pri slučae velikago severnago sijanija — «Abendliche Betrachtung über die

420 БИБЛИОГРАФИЯ

- Größe Gottes bei Gelegenheit des großen Nordlichts». In: Die russische Lyrik. Hrsg.: B. Zelinsky. Köln; Weimar; Wien, 2002. S. 45–50.
- Lauer R.* Die lyrischen Experimente Rževskijs // Zeitschrift für Slawistik. 1991. Bd. 36. S. 544–562.
- Lawaty A.* Kulturpolitik und Öffentlichkeit im Zeitalter Katharinas II. In: Handbuch der Geschichte Rußlands, Bd. II, Halbbd. 2, S. 807–848.
- Lazarowics K.* Verkehrte Welt. Vorstudien zu einer Geschichte der deutschen Satire. Tübingen, 1963.
- Lehmann D.* Rußlands Oper und Singspiel in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (mit dreiundzwanzig Notenbeispielen). Leipzig, 1958.
- Lehmann U.* Der Gottschedkreis und Rußland. Deutsch-russische Literaturbeziehungen im Zeitalter der Aufklärung. Berlin, 1966.
- Lehmann V.* Sind die Satiren Kantemirs barock? Eine Untersuchung ihrer Metaphern als Stilkennzeichen. In: Festschrift für Alfred Rammelmeyer. Hrsg.: H. B. Harder. München, 1975. S. 143–174.
- Leibniz G. W. von* Essais de théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'Homme et l'origine du mal. Amsterdam, 1710.
- Levitsky* – см. также: *Левицкий*.
- Levitsky A.* Mikhail Matveevich Kheraskov. In: Early Modern Russian Writers, p. 156–166.
- Levitt* – см. также: *Левитт*.
- Levitt M. C.* Sumarokov's Russianized «Hamlet». Texts and Contexts // Slavic and East-European Journal. 1994. T. 38. P. 319–341.
- Levitt M. C.* The Illegal Staging of Sumarokov's «Sinav i Truvor» in 1770 and the Problem of Authorial Status in Eighteenth-Century Russia // The Slavic and East European Journal. 1999. Vol. 43. P. 299–323.
- Levitt M. C.* An Antidote to Nervous Juice: Catherine the Great's Debate with Chappe d'Auteroche over Russian Culture. In: Eighteenth-Century Studies. 1998. Vol. 32. № 1. P. 49–63.
- Levitt M. C.* Catherine the Great. In: Russian Women Writers. Vol. I. Ed.: Ch. Tomei. New York, 1999. P. 3–10, 10–27.
- Lewin P.* Wykłady poetyki v uczelniach rosyjskich XVIII w. (1722–1774) a tradicje polskie. Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1972.
- Lipski A.* A Re-Examination of the «Dark Era» of Anna Ioannovna // The American Slavic and East European Review. 1956. Vol. 25. P. 477–488.
- Lohmeier A.-M.* Beatus ille. Studien zum «Lob des Landlebens» in der Literatur des absolutistischen Zeitalters. Tübingen, 1981.
- Lovejoy A.* The Great Chain of Being. Cambridge/Mass.; London, 1964.
- Lubenow M.* Französische Kultur in Rußland. Entwicklungslinien in Geschichte und Literatur. Köln; Weimar; Wien, 2002.
- Łużny R.* Pisarze kręgu akademii Kijowsko-Mohylańskiej a literatura polska. Z dziejów związków kulturalnych polsko-schodnosłowiańskich w XII–XVIII w. Kraków, 1966.
- Madariaga* – см. также: *Мадариага*.
- Madariaga I. de* Catherine II et la littérature. In: Histoire de la littérature russe, p. 656–669.
- Madariaga I. de* Politics and Culture in Eighteenth-Century Russia. London; New York, 1998.
- Madariaga I. de* The Role of Catherine II in the Literary and Cultural Life of Russia. In: *Madariaga, Politics and Culture*, p. 284–295.
- Madariaga I. de* Freemasonry in Eighteenth-Century Russian Society. In: *Madariaga, Politics and Culture*, p. 150–167.
- Maiellaro* – см. также: *Маиелларо*.

- Maiellaro L. G.* Lo «sklonenie na russkie nrawy» nelle comedie di Vladimir Lukin // *Europa orientalis*. 1996. T. 15. P. 25–49.
- Marker G.* Publishing, Printing, and the Origins of Intellectual Life in Russia, 1700–1800. Princeton/NJ, 1985.
- Marker G.* The Creation of Journals and the Profession of Letters in the Eighteenth Century. In: *Literary Journals in Imperial Russia*. Ed.: D. A. Martinsen. Cambridge, 1997. P. 11–33.
- Martens W.* Die Botschaft der Tugend. Die Aufklärung im Spiegel der Moralischen Wochenschriften. Stuttgart, 1968.
- Maurer M.* Reisen interdisziplinär — Ein Forschungsbericht in kulturgeschichtlicher Perspektive. In: *Neue Impulse der Reiseforschung*. Hrsg.: M. Maurer. Berlin, 1999. S. 287–410.
- McConnell A.* Soviet Images of Radiščev's «Journey from St. Petersburg to Moscow» // *Slavic and East European Journal*. 1963. Vol. 7. P. 9–17.
- McConnell A.* A Russian «Philosophe». Alexander Radishchev (1749–1802). The Hague, 1964.
- McConnell A.* Rousseau and Radiščev // *The Slavic and East European Journal*. 1964. Vol. 8. P. 253–272.
- Mémoires de l'Impératrice Catherine II, écrits par elle-même et précédés d'une préface par A. Herzen.* Londres, 1859.
- Meynieux A.* La Littérature et le métier d'écrivain en Russie avant Pouchkine. Paris, 1966.
- Monnier A.* Un publiciste frondeur sous Catherine II. Nicolas Novikov. Paris, 1981.
- Mooser R.-A.* L'opéra comique française en Russie au XVIII^e siècle. Genève; Monaco, 1954.
- Moracci — см. также: Морачи.*
- Moracci G.* Gallomania, società e morale nella commedia russa fra il XVIII e il XIX secolo // *Ricerche slavistiche*. 1996. T. 43. P. 381–416.
- Moracci G.* Introduzione. In: *Caterina II di Russia Nell' anticamera di un pezzo grosso*. Lecce, 2000. P. 7–59.
- Moritz C. Ph.* Reisen eines Deutschen in England im Jahr 1782. Frankfurt/M., 2005 (репринт второго изд. Berlin, 1785).
- Moser Ch.* Denis Fonvizin. Boston, 1979.
- Nachricht von einigen russischen Schriftstellern, neben einem kurzen Berichte vom russischen Theater // Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste.* Leipzig. 1768. Bd 7. Zweytes Stück. S. 188–200, 382–388.
- Neuhäuser R.* Towards the Romantic Age: Essays on Sentimental and Preromantic Literature in Russia. The Hague, 1974.
- O'Malley L. D.* The Dramatic Works of Catherine the Great. Theatre and Politics in Eighteenth-Century Russia. Aldershot; Burlington/Vermont, 2006.
- Orłowska A.* Poemat klasycystyczny Michała Chieraskowa. Lublin, 1987.
- Pannenberg W.* Unendlichkeit. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 11, Sp. 140–146.
- Panofsky G. S.* Karamzin's Travel through Germany // *Welt der Slaven*. 2005. Bd. 50. S. 119–156.
- Papmehl K. A.* Freedom of Expression in Eighteenth-Century Russia. The Hague, 1971.
- Petizon F.* De l'opéra-comique russe. Naissance et développement en Russie au cours du XVI–II^e siècle. T. I–II. Dissertation non publiée. Paris, 1999.
- Philipp W.* Das Werden der Aufklärung in theologiegeschichtlicher Sicht. Göttingen, 1957.
- Picard R.* Les salons littéraires et la société française. 1610–1789. New York, 1943.
- Pöschl V.* Horazische Lyrik. Interpretationen. Heidelberg, 1970.
- Prokopovič — см. также: Прокопович.*
- Prokopovič F.* [Прокопович Ф.] De arte rhetorica libri X. Hrsg.: R. Lachmann, B. Uhlenbruch. Köln; Wien, 1982.
- Ram H.* The Imperial Sublime. A Russian Poetics of Empire. Madison/WI, 2003.

422 БИБЛИОГРАФИЯ

- Rammelmeyer A.* Studien zur Geschichte der russischen Fabel des 18. Jahrhunderts. Leipzig, 1938.
- Rammelmeyer A.* Gellertsche Fabeln in der Bearbeitung von Sumarokov. In: Colloquium Slavicum Basiliense. Gedenkschrift für Hildgard Schroeder. Hrsg.: H. Riggenbach. Bern; Frankfurt/M.; Las Vegas, 1981. S. 523–555.
- Rasmussen K.* Catherine and the Image of Peter I // *Slavic Review*. 1978. Vol. 37. P. 51–69.
- Reflections on Russia in the Eighteenth Century. Ed.: J. Klein, S. Dixon, M. Fraanje. Köln; Weimar; Wien, 2001.
- Reyfan I.* Vasilii Trediakovsky. The Fool of the «New» Russian Literature. Stanford/CA, 1990.
- Reyfan I.* Catherine II as a Patron of Russian Literature. In: *Russia Engages the World, 1453–1825*. Ed.: C. H. Whittaker et al. Cambridge/MA, 2003. P. 50–71.
- Riazanovsky N. V.* The Image of Peter the Great in Russian History and Thought. New York; Oxford, 1992 (second edition).
- Ridgway R. S.* La Propagande philosophique dans les tragédies de Voltaire. Genève, 1961 (= *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*. Vol. 15).
- Rogger H.* National Consciousness in Eighteenth-Century Russia. Cambridge/Mass., 1960.
- Rohrmann E.* Grundlagen und Charakterzüge der französischen Rokoko-Lyrik. Breslau, 1930.
- Rosendahl G.* Deutscher Einfluß auf Gavriil Romanovič Deržavin. Unveröffentlichte Diss. phil. Bonn, 1953.
- Rosslyn W.* The Prehistory of Russian Actresses: Women on Stage in Russia. In: *Eighteenth-Century Russia*, p. 69–81.
- Rothe H. N. M.* Karamzins europäische Reise: der Beginn des russischen Romans. Bad-Homburg v. d. H.; Berlin; Zürich, 1968.
- Russische Aufklärungsrezeption im Kontext offizieller Bildungskonzepte (1700–1825). Hrsg.: G. Lehmann-Carli, M. Schippan, B. Scholz, S. Brohm. Berlin, 2001.
- Russische Gedichte. Ins Deutsche übertragen von Ludolf Müller. München, 1979.
- Schamschula W.* Zu den Quellen von Lomonosovs «kosmologischer» Lyrik // *Zeitschrift für Slavische Philologie*. 1969. Bd. 34. S. 225–253.
- Schenk D.* Studien zur anakreontischen Ode in der russischen Literatur des Klassizismus und der Empfindsamkeit. Frankfurt/M., 1972.
- Schlaffer H.* Musa iocosa. Gattungspoetik und Gattungsgeschichte der erotischen Dichtung in Deutschland. Stuttgart, 1971.
- Schlieter H.* Studien zur Geschichte des russischen Rührstücks. 1758–1780. Wiesbaden, 1968.
- Schlüter D.* Gottesbeweis. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. III, S. 818–830.
- Schmid U.* Ichentwürfe. Russische Autobiographien zwischen Avvakum und Gercen. Zürich, 2003.
- Schoell K.* Die französische Komödie. Wiesbaden, 1983.
- Schönert J.* Roman und Satire im 18. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Poetik. Stuttgart, 1969.
- Schroeder H.* «Psyché» in Rußland. In: *Der Vergleich. Literatur- und sprachwissenschaftliche Interpretationen*. Festgabe für Hellmuth Petriconi zum 1. April 1955. Hrsg.: R. Grossmann. Hamburg, 1955. S. 51–64.
- Schroeder H.* Russische Verssatire im 18. Jahrhundert. Köln; Graz, 1962.
- Schruba* – см. также: *Шпруба*.
- Schruba M.* Studien zu den burlesken Dichtungen V. I. Majkovs. Wiesbaden, 1997.
- Schruba M.* Translatio genii. A. S. Puškins und N. I. Grečs Erinnerungen an G. R. Deržavin. In: *Porta Slavica. Beiträge zur slavischen Sprach- und Literaturwissenschaft*. Hrsg.: B. Althaus u. a. Wiesbaden 1999. S. 289–298.
- Segel H. B.* Baroque and Rococo in Eighteenth-Century Russian Literature // *Canadian Slavonic Papers*. 1973. Vol. 15. P. 556–565.

- Šerech Ju.* On Teofan Prokopovič as Writer and Preacher in his Kiev Period. In: Harvard Slavic Studies. Vol. II. Cambridge/Mass., 1954. P. 211–223.
- Serman* – см. также: *Серман*.
- Serman I. Z.* [Серман И. З.] Le statut de l'écrivain au XVIII^e siècle. In: Histoire de la littérature russe, p. 681–689.
- Serman I. Z.* Mikhail Lomonosov. Life and Poetry. Jerusalem, 1988.
- Shapin S.* The Scientific Revolution. Chicago/Ill., 1998.
- Smith D.* Working the Rough Stone. Freemasonry and Society in Eighteenth-Century Russia. DeKalb/Ill., 1999.
- Smorczevska H.* Liryka pejzazowa Gawriły Dierżawina. Białystok, 1991.
- Sørensen B. A.* Das deutsche Rokoko und die Verserzählung im 18. Jahrhundert // Euphorien. 1954. Bd. 48. S. 125–152.
- Stählin J. von* Zur Geschichte des Theaters in Rußland. In: *Stählin J. von* Theater, Tanz und Musik in Rußland. Leipzig, 1982 (репринт из изд.: M. Johann Joseph Haigold's Beylagen zum Neuveränderten Rußland. Riga; Mietau, 1769. Kap. VIII).
- Struve N.* L'Ode intitulée «Dieu». In: Derjavine. Un poète dans l'Europe des Lumières. Ed.: A. Davidenkoff. Paris, 1994. P. 117–120.
- Suchanek L.* Preromantyzm v Rosji. Kraków, 1991.
- Sullivan J., Drage C. L.* Introduction. In: Russian Love-Songs in the Early Eighteenth Century. A Manuscript Collection. Vol. I. London, 1988. P. V–XXXIII.
- Syndicus H. P.* Die horazische Ode. In: *Syndicus H. P.* Die Lyrik des Horaz. Eine Interpretation der Oden. Bd. I–II. Darmstadt, 1990 (zweite Auflage). S. 1–20.
- Tetzner J.* Theophan Prokopovič und die russische Frühaufklärung // Zeitschrift für Slawistik. 1958. Bd. 3. S. 351–368.
- Theile W.* Die Racine-Kritik bis 1800. Kritikgeschichte als Funktionsgeschichte. München, 1974.
- Thiergen P.* Studien zu M. M. Cherskovs Versepos «Rossijada». Materialien und Beobachtungen. Diss. phil. Bonn, 1970.
- Thiergen P.* Der Triumph der Venus. Zur Rezeption und Funktion eines literarischen Motivs in der russischen Literatur des XVI–II. Jahrhunderts. In: Slavistische Studien zum VII. Internationalen Slavistenkongreß in Warschau 1973. München, 1973. S. 484–496.
- Thiergen P.* Translationsdenken und Imitationsformeln. Zum Selbstverständnis der russischen Literatur des XVIII. und XIX. Jahrhunderts // Arcadia. 1978. Bd. 13. S. 24–39.
- Tschizhevskij* – см. также: *Čiževskij*.
- Tschizhevskij D.* Das Barock in der russischen Literatur. In: Slavische Barockliteratur I. Hrsg.: D. Tschizhevskij. München, 1970. S. 9–39.
- Venturi F.* Feofan Prokopovič // Annali delle facultà di lettere, filosofia et magistero dell' Università di Cagliari. 1953. T. 21. P. 627–680.
- Vierhaus R.* Bildung. In: Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland. Hrsg.: O. Brunner, W. Conze, R. Koselleck. Bd. I. Stuttgart, 1972. S. 508–551.
- Viëtor K.* Geschichte der deutschen Ode. München, 1923.
- Vincent-Buffault A.* Histoire des larmes. XVII^e–XIX^e siècles. Paris, 1986.
- Voltaire*] La Henriade. Nouvelle édition. T. I–II. [Paris, 1770].
- Voltaire's Correspondence.* Ed.: Th. Besterman. Vol. 1–107. Genève, 1953–1965.
- Volti de l'Impero Russo.* Da Ivan il Terribile a Nicola I. Ed.: F. Ciofi degli Atti. Milano, 1991.
- Vowles J.* The «Feminization» of Russian Literature: Women, Language, and Literature

424 БИБЛИОГРАФИЯ

- in Eighteenth-Century Russia. In: *Women Writers in Russian Literature*. Ed.: T. W. Clyman, D. Greene. Westport/Conn.; London, 1994. P. 35–60.
- Vroon* — см. также: *Вроон*.
- Vroon R.* Aleksandr Sumarokov's «Elegii ljubovnye» and the Development of Verse Narrative in the Eighteenth Century: Towards a History of the Russian Lyric Sequence // *Slavic Review*. 2000. Т. 59. P. 521–546.
- Wagenknecht Chr.* Weckherlin und Opitz: Zur Metrik der deutschen Renaissancepoesie. München, 1971.
- Weeda E.* Diversität und Kontinuität. Oldenburg, 1999. [О русском героическом эпосе].
- Wellek R.* The Concept of Realism in Literary Scholarship. In: *Wellek R. Concepts of Criticism*. New Haven; London, 1963. P. 222–255.
- Winter E.* Zum geistigen Profil Feofan Prokopovičs. In: *Studien zur Geschichte der russischen Literatur des 18. Jahrhunderts*. Bd. II. Hrsg.: H. Graßhoff, U. Lehmann. Berlin, 1968. S. 24–28.
- Wirtschaftler E. K.* The Play of Ideas in Russian Enlightenment Theater. DeKalb/Ill., 2003.
- Wittram R.* Peter I. Czar und Kaiser. Zur Geschichte Peters des Großen in seiner Zeit. Bd. I–II. Göttingen, 1964.
- Wortman R. S.* Scenarios of Power. Myth and Ceremony in Russian Monarchy. Vol. I. Princeton/NJ, 1995.
- Wuthenow R.-R.* Die erfahrene Welt. Europäische Reiseliteratur im Zeitalter der Aufklärung. Frankfurt/M., 1980.
- Zaborov* — см. также: *Заборов*.
- Zaborov P.* [Заборов П.] Le théâtre de Diderot en Russie au XVIII^e siècle. In: *Colloque international Diderot (1713–1784)*. Paris; Sèvres; Reims; Langres. 4–11 juillet 1984. Réd.: A.-M. Chouillet. Paris, 1985. P. 493–501. Na Sere, nonsum atid conotis, ceperio stebena mo cerfirid consupimo moltia consultus? Quo auicientis firidit, usquam andam in viur labemendi, sentemq uidesatquod facio hoca nos imus, quam pores horumuro etid con dius.
- Horteatil huiditiondam intem tes se ius conium omnihin ataribus cotam foraris signatimus, et vastid re et patur. Iribeffrei fit. Udeatque erdit.
- Cena, senatis contis. Gra quam, con aut C. Alique conihilis convendius adem am tem ommorem iam potis sulic ventili stanum intenam intensissunu eritilint? Patiam. Nimus, conves moraeque rei in det, te, Cetero con tur, sum ad publis dum inementimis vesci intericeri certerfecum labisqua morisse ndactela omne noreissolica ari pratiss enarimo erobus, noxima, unum maiori in se quitium pon viginteat, connihiliist fit. estra di, moverio, faceris intem temqui prae consus, nitil vil tenti pulaberem ta que esimus clare cula re ta perudes terioretem, consultor ingul tam avenatimis horatili sendela occhices clereniquam si sed fui se am iamdite scessi tabemus ductant? inpra rei ingules, de ad consupimo eferferei facita, maximmo vis camtilin tus depoere ndiis.
- Hil te tur, esignon onihili npractuit; hilisquasdam tesenius, clegil consum lius, que atia tremeres ad ius aut quo publicae contis caedem tam pripterei patude tres ca nos factum publicaet ia pra et rei potin ponc ma, diendam int. Dum intiliu raridie tum is; nos oculica pectatiam publisus, spionfirma.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН^{*}

- Аблесимов, Александр Онисимович (1742–1783) 270, 272–279, 286, 294, 358
- *Автухович Татьяна Евгеньевна 49
- *Агамалян Лариса Георгиевна 308
- *Адам — см.: Adam
- *Адрианова-Перетц Варвара Павловна 44
- Александр Великий (336–323 до н. э.) 176
- Александр I (Александр Павлович Романов; 1777–1825), российский император 1801–1825 81, 278, 298, 302, 329, 347, 352
- *Алексеев Анатолий Алексеевич 87, 94, 96, 97, 332, 334, 354
- *Алексеев Михаил Павлович 148, 217
- *Алексеева Надежда Юрьевна 105, 108, 109, 111, 120, 123, 137, 146, 322, 324
- Алексей Михайлович Романов (1629–1676), российский царь 1645–1676 22, 39, 105, 153
- Алкивиад (450–404 до н. э.) 316
- Альгаротти — см.: Algarotti
- Анакреонт (около 570–478 до н. э.) 142
- *Анисимов Евгений Викторович 19, 80, 82, 122, 152
- Анна Иоанновна Романова (1693–1740), российская императрица 1730–1740 42, 62, 80, 82, 91, 107, 109, 111, 120, 153
- Апраксины, дворянский род
- Апулей Луций (около 135 – около 180) 283, 284, 293
- Ариост — см.: Ariosto
- *Атаджанян И. А. 13, 332
- *Бабкин Дмитрий Семенович 328, 332, 334, 335, 340
- *Байбурин Альберт Кашфуллович 233, 236, 243
- *Бараг Лев Григорьевич 256, 257
- Барклай — см.: Barclay
- Барков Иван Семенович (1732–1768) 8, 14, 77, 173, 188, 190, 191, 192, 193, 293
- *Барсков Яков Лазаревич 346, 370
- *Барсуков Николай Платонович 328
- Батюшков Константин Николаевич (1787–1855) 285, 287
- *Бахтин Михаил Михайлович 188
- Бекетов Никита Афанасьевич (1729–1794) 154
- Белинский Виссарион Григорьевич (1811–1848) 189
- *Беловинский Леонид 233, 236, 243
- Бельгард — см.: Bellegarde
- *Берков Павел Наумович 61, 62, 78, 93, 100, 103, 124, 128, 135, 137, 141, 163, 167, 193, 215, 251, 268
- *Биржакова Елена Эдуардовна 234
- *Благово Дмитрий Дмитриевич 245
- *Благой Дмитрий Дмитриевич 13, 254, 258, 298, 301
- Богданович Ипполит Федорович (1743–1803) 130, 145, 181, 206, 212, 276, 281–295, 298, 299, 301, 327, 351, 357, 391
- Бодмер — см.: Bodmer
- Болотов Андрей Тимофеевич (1737–1833) 166
- Болховитинов — см.: Евгений
- Бомарше — см.: Beaumarchais
- *Бомштейн Г. И. 92
- Боннэ — см.: Bonnet
- *Бродский Николай Леонтьевич 149, 249, 308
- Брокес — см.: Brockes
- *Броун — см.: Brown
- Буало — см.: Voileau
- Булгаков Михаил Афанасьевич (1891–1940) 238, 253
- *Булич Николай Никитич 136
- *Буранок Олег Михайлович 13, 52, 56, 112, 160, 228, 332
- *Бухаркин Петр Евгеньевич 119, 382
- *Вагеманс — см.: Waegemans
- *Варнеке Борис Васильевич 241, 248
- *Варыгин Дмитрий Васильевич 242

* Фамилии авторов научной литературы отмечаются звездочкой.

426 УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- *Вацуро Вадим Эразмович 346
 *Вачева Ангелина 183
 *Вдовина Людмила Николаевна 205
 Вейсе — см.: Weiße
 Велизарий (505–565) 207, 316
 Вергилий (Публий Вергилий Маро; 70–19 до н.э.) 100, 101, 140, 172, 183, 185–187, 197, 316, 331
 *Вернадский Георгий Владимирович 209
 *Верховской Павел Владимирович 42
 Виланд — см.: Wieland
 *Вильк Е. А. 331
 *Виндт Лидия Ю. 174, 175
 *Виноградов Виктор Владимирович 28, 103, 305, 332, 353
 *Вишневская Инна Луциановна 147
 Вожела — см.: Vaugelas
 Волков Федор Григорьевич (1729–1763) 138, 150
 Вольтер — см.: Voltaire
 Вольф — см.: Wolff
 Вольнский Артемий Петрович (1689–1740) 80
 *Вомперский Валентин Павлович 103
 *Воронин Тимофей Леонович 13
 Воронцовы, дворянский род
 Воронцов Александр Романович, граф (1741–1805) 326, 327, 329
 Воронцов Михаил Иларионович, граф (1714–1767) 101, 110, 111, 116
 * Воронцова Т. А. 83, 94
 *Вроон — см.: Vroon
 *Всеволодский-Гернгросс Всеволод Николаевич 39, 42, 44, 138, 149, 161, 241, 243
 Вяземский Александр Алексеевич, князь (1727–1793) 303, 310
 *Вяземский Петр Андреевич, князь (1792–1878) 254, 263, 264
- Галлер — см.: Haller
 *Гаспаров Михаил Леонович 90, 144
 Гассе Иоганн Адольф (1699–1783) 153
 Геллерт — см.: Gellert
- Гельвеций — см.: Helvetius
 Генрих IV (1553–1610), французский король (1589–1610) 97
 Георги Иоганн Готлиб (Иван Иванович; 1729–1802) 245
 Герцен Александр Иванович (1812–1870) 153, 212
 *Гершкович Зиновий Ильич 61, 62, 65
 Геснер — см.: Geßner
 Гете — см.: Goethe
 *Гиземанн — см.: Giesemann
 *Гиллельсон Максим Исаакович 383
 Гильфердинг Фридрих (1710–1768) 244
 *Глинка Марианна Евгеньевна 99
 Глинка Федор Николаевич (1786–1880) 268, 343
 *Глухов В. И. 64
 Гнедич Николай Иванович (1784–1833) 98
 Гоголь Николай Васильевич (1809–1852) 237, 238, 253, 383
 *Гозенпуд Абрам Акимович 251, 268, 276, 279
 Головкин Гавриил (Гаврила) Иванович, граф (1660–1734) 22
 Головкина (в замуж. Трубецкая) Настасья (Анастасия) Гавриловна, княгиня (?–1735) 31
 Гольберг — см.: Holberg
 Гомер (VIII век до н. э.) 97, 140, 197, 199, 286, 288, 377
 *Гончаров Борис Прокопьевич 91
 Гончаров Иван Александрович (1812–1891) 237, 308
 Гораций (Квинт Гораций Флак, 65–8 до н. э.) 51, 63, 64, 67, 68, 75, 87, 120, 140, 190, 229, 230, 307–312, 322–324, 339
 Готшед — см.: Gottsched
 *Гоффманн — см.: Hoffmann
 *Гребенюк Владимир П. 22, 114
 Грегори Иоганн Готфрид (1631–1675) 39
 *Греч Николай Иванович (1787–1867) 81, 265
 Грибоедов Александр Сергеевич (1795–1829) 253, 260

- *Григорова Н. В. 299, 324
 Гримм — см.: Grimm
 *Гринберг Марк Самуилович 84, 85, 103, 137, 141
 Грифиус — см.: Gryphius
 *Гриц Теодор Соломонович 79
 *Грот Яков Карлович 108, 297, 300, 301, 305, 309, 321, 322, 344, 347, 353
 Гуаско — см.: Guasco
 *Гуковский Григорий Александрович 13, 15, 64, 71, 73, 82, 87, 105, 112, 135, 137, 143, 146, 147, 149, 151, 155, 158, 160, 169, 171, 181, 182, 195, 205, 208, 213, 214, 228, 231, 254, 294, 298, 301, 305–307, 311, 323, 325, 335, 336, 344, 383
 Гюнтер — см.: Günther
- Даль Ольо Доменико (около 1700–1764) 153
 *Данилевский Ростислав Юрьевич 213
 *Данько Елена Яковлевна 312
 Даржанталь — см.: Argental
 Дашкова (урожд. Воронцова) Екатерина Романовна, княгиня (1743 или 1744–1810) 206, 304
 Декарт — см.: Descartes
 *Демин Анатолий Сергеевич 22, 41
 Демосфен (384–322 до н. э.) 347
 *Денэ — см.: Dehne
 Державин Гаврила (Гавриил) Романович (1743–1816) 13, 14, 63, 80–82, 97, 105, 108, 112, 131, 190, 195, 199, 204, 206, 208, 248, 269, 294, 297–324, 327, 345, 380, 381, 390
 Державина (урожд. Дьякова) Дарья Алексеевна (1767–1842) 305
 Державина (урожд. Бастидон) Екатерина Яковлевна (около 1762–1794) 305
 *Державина Ольга Александровна 22
 *Дерюгин Александр Александрович 87
 Детуш — см.: Destouches
 Дидро — см.: Diderot
 *Ди Сальво — см.: Di Salvo
 Димитрий Туптало (Димитрий Ростовский; Даниил Савич Туптало; 1651–1709) 46, 56
- Дмитриевский Иван Афанасьевич (1736–1821) 163, 242, 265
 Дмитриев Иван Иванович (1760–1837) 14, 178, 195, 299, 346, 347, 357, 358, 386, 400, 408
 Долгорукие, дворянский род
 Долгорукий Александр (Dolgorouky Alexandre) 154
 *Дороватовская В. 105
 Доценко И. И. 299, 324
 *Дрейдж — см.: Drage
 *Дризен Николай Васильевич 244
 *Дынный Татьяна Александровна 244
 Дюпати — см.: Dupaty
- Евгений (Евфимий Алексеевич) Болховитинов (1767–1837) 307
 Евдокия Лопухина (1670–1731) 29
 *Евстратов А. 154
 Екатерина II (Софи Фридерике фон Ангальт-Цербст; Екатерина Алексеевна, Екатерина Великая; 1729–1796), российская императрица (1762–1796) 101, 107, 110, 113, 114, 138, 139, 143, 152, 153, 161–165, 192, 194, 197–199, 203–209, 211, 215–216, 218, 219, 222, 224, 225, 228, 231, 236, 238, 239, 241–244, 248, 249, 251–255, 257–260, 262–264, 268–271, 277, 278, 282, 291, 294–296, 298–300, 302, 304, 309, 312, 318, 326–329, 340, 341, 344, 345, 347, 356, 357, 389–394
 Екатерина I (Марта Скавронская; Екатерина Алексеевна; 1684–1727), российская императрица (1725–1727) 29–31, 42, 82
 Елагин Иван Перфильевич (1725–1793) 209, 230, 234, 254, 255, 257
 *Елеонская Анна Сергеевна 22, 41
 Елизавета Петровна Романова (1709–1761), русская императрица 1741–1761 31, 42, 82, 101, 103, 107, 110, 112, 114–116, 118, 120–122, 149, 152–154, 156, 159, 163, 166, 195, 204, 242–244, 249, 262, 300, 318, 337, 389–392

428 УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- *Елизарова Надежда Алексеевна 244, 279, 280
 Ельчанинов Богдан Егорович (1744–1770) 246, 249, 253
 *Еремин Игорь Петрович 49
 *Ермоленко Галина Николаевна 183
 *Етоева И. Г. 242, 397
 *Ефремов Петр Александрович 61, 183, 246
- *Живов Виктор Маркович 16, 19, 26, 55, 57, 71, 85, 86, 94, 99, 103, 108, 109, 117, 137, 144, 150, 185, 187, 211, 215, 349
 *Жирмунский Виктор Максимович 87
 Жоффрен — см.: Geoffrin
 Жуковский Василий Андреевич (1783–1852) 108
- *Заборов Петр Романович 131, 158, 160, 252, 256
 *Заведеев Павел Васильевич 55
 *Замкова Вера Викторовна 354
 *Западов Александр Васильевич 78, 105, 131, 183, 195, 203, 216, 301
 *Западов Владимир Александрович 52, 80–83, 97, 112, 212, 277, 297–299, 308, 335, 336, 338
 *Зорин Андрей Леонидович 190, 204, 282, 283, 297, 382
 *Зубов Василий Павлович 55
 Зубов Иван Федорович (1667 — после 1774) 30
 *Зыкова Екатерина Павловна 308
- *Игнатов Сергей Сергеевич 39
 Ильинский Иван Иванович (?–1737) 62,
 Ильинский Николай Степанович (1761–1846) 336, 337
 *Илюшин Александр Анатольевич 190
 Иоанн Алексеевич (Иван V; 1666–1696), русский царь 1682–1689/96) 39
 Иоанн Антонович (Иван VI; 1740–1764), русский царь 1740–1741) 107
- Иоанн Васильевич (Иван IV, Иван Грозный; 1530–1584), русский царь 1533–1584) 196, 197, 200
 *Ионин Герман Николаевич 316
- *Кагарлицкий Юрий Валентинович 56
 *Каменский Александр Борисович 127, 204, 205
 Кант — см.: Kant
 Кантемир Антиох Дмитриевич (1709–1744) 61–62, 65–68, 72, 74, 78, 82–84, 87, 90, 91, 96, 97, 101, 122, 123, 136, 141, 167, 175, 190, 194, 196, 219, 224, 229, 262, 317, 347, 355
 Кантемир Дмитрий Константинович (1673–1723) 61
 Капнист Василий Васильевич (1758–1823) 253, 263, 265, 266, 299
 Каподистриа (Caro d'Istria) Иоанн (Иван Антонович), граф (1776–1831) 344
 Карамзин Василий Михайлович (до 1766–1827) 28, 81, 82, 108, 145, 155, 156, 191, 195, 213, 228, 256, 261, 265, 269, 271, 274, 281, 282, 284, 285, 288, 289, 292, 294, 299, 300, 301, 343–378, 380–389
 Карамзин Николай Михайлович (1766–1826) 346
 Карл XII (1682–1718), шведский король 1697–1718) 47
 Кассирер — см.: Cassirer
 Катон Марк Порций (234–149 до н. э.) 147, 330
 Кваренги — см.: Quarenghi
 *Квитка Григорий Федорович 273
 *Клейн — см.: Klein
 Клопшток — см.: Klopstock
 *Ключевский Василий Осипович 256, 257
 Книппер Карл (? — после 1782) 247, 264, 271, 394
 Княжнин Яков Борисович (1740–1791) 14, 253, 265–266, 276–279, 304, 387, 392
 Козицкий Григорий Васильевич (1724–1776) 215

- Козлов Сергей Александрович 365
 Константин Павлович Романов (1779–1831) 294
 Конт Франсис 233, 236, 243
 Коперник – см.: Copernicus
 Корней Пьер – см.: Corneille Pierre
 Корней Тома – см.: Corneille Thomas
 *Кочеткова Наталья Дмитриевна 56, 146, 208, 213, 236, 254, 265, 281, 344, 349, 354, 371
 Корф Иоганн Альбрехт фон (1697–1766) 74
 *Костин Андрей Александрович 331
 Костров Ермил Иванович (1755–1796) 98, 304
 *Котомин М. А. 169
 *Крашениникова О. А. 196
 Кревье – см.: Crevier
 *Кросс – см.: Cross
 Крутицкий Антон Михайлович (1754–1803) 271, 274
 Крылов Иван Андреевич (1769–1844) 174
 *Кузнецов В. А. 85
 *Кузовлева Татьяна Евгеньевна 241
 *Кукушкина Елена Дмитриевна 268, 270, 325
 *Кулакова Любовь Ивановна 194, 195, 281, 304, 336, 349
 *Кулябко Елена Сергеевна 190
 Кунст Иоганн-Кристиан (Иоган Куншт; ?–1704 или позднее) 39–42
 Куракин Александр Борисович, князь (1697–1749) 88
 *Кутина Лидия Леонтьевна 57
 Кутузов Алексей Михайлович (1749–1797) 328, 346, 369–370
 Кюттнер – см.: Küttner
- Лабрюер – см.: La Bruyère
 Ла Сюз – см.: La Suze
 *Лауер – см.: Lauer
 Лафатер – см.: Lavater
 Лафонтен – см.: La Fontaine
 *Лебедев Евгений Н. 99
- *Лебедева Ольга Борисовна 13, 112, 161, 228, 251, 257, 336
 *Левин Виктор Давидович 353
 *Левин Юрий Давидович 26, 213, 217, 251, 270
 *Левитт – см.: Levitt
 *Левицкий – см.: Levitsky
 Левицкий Дмитрий Григорьевич (1735–1822) 94, 308, 312, 316
 Левшин Василий Александрович (1746–1826) 131
 Лейбниц – см.: Leibniz
 *Леманн-Карли – см.: Lehmann-Carli
 Ленц – см.: Lenz
 Лермонтов Михаил Юрьевич (1814–1841) 191
 Лесаж – см.: Lesage
 Лессинг – см.: Lessing
 Лефевр – см.: Lefèvre
 Лефорт Франц Яковлевич (1656–1699) 40
 *Лехтблау (позднее: Светлов) Леонид Борисович 331, 334, 338
 *Ливанова Тамара Николаевна 167, 268
 Локателли Джованни Батиста (1715–1785) 247, 248
 Локк – см.: Locke
 Ломоносов Михаил (Михайло) Васильевич (1711–1765) 16, 50, 58, 65, 72, 73, 74, 75, 76, 79, 81, 83–86, 91, 93–97, 99–139, 141, 142, 144–147, 150, 153–156, 167, 175, 176, 182, 185, 186, 190, 193–197, 208, 209, 230, 234, 285, 287, 289, 297, 298, 300, 304, 305, 309, 314, 317, 318, 322–325, 334, 337, 352, 365, 374, 375, 389, 390
 *Лонгинов Михаил Николаевич 136, 194
 Лопухин Иван Владимирович (1756–1816) 346
 *Лотман Юрий Михайлович 19, 54, 73, 82, 89, 128, 251, 330, 334, 345, 346, 349, 352, 356, 360, 362, 363, 365, 368, 369, 372
 Лознштейн – см.: Lohenstein
 *Лузанов Петр Фомич 77
 Лукан Марк Анней (39–65)

430 УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Лукин Владимир Игнатьевич (1737–1794) 246, 248, 249, 252, 253, 254, 258, 275
 *Луппов Сергей Павлович 25
 *Луцевич Людмила Федоровна 94, 316
 Львов Николай Александрович (1751–1803) 214, 269, 299
 Людовик XIV (1638–1715), французский король 1643–1715 30, 117, 152, 236, 244, 295
 Лютер – см.: Luther
- Мабли – см.: Mably
 *Мадариага – см.: Madariaga
 Маддокс (Медокс) Михаил Егорович (1747–1822) 247, 248, 264
 Мадонис – см.: Madonis
 Мазепа Иван Степанович (около 1640–1709) 45, 54
 *Маиелларо – см.: Maiellaro
 Майков Василий Иванович (1728–1778) 144, 147, 178, 181–183, 185–192, 208, 209, 262, 276, 283, 284, 286, 287
 *Майков Леонид Николаевич 61, 182, 183, 249
 *Макогоненко Георгий Пантелеймонович 81, 89, 203, 216, 225, 253, 254, 316, 325, 332
 Макферсон – см.: Macpherson
 *Малеин Александр Иустинович 97, 135
 *Малек – см.: Malek
 Малерб – см.: Malherbe
 *Марасинова Елена Н. 113, 161, 259, 306, 345
 Мармонтель – см.: Marмонтel
 *Мартынов Иван Федорович 47, 206
 *Марченко Нонна Александровна 344, 358
 Маяковский Владимир Владимирович (1893–1930) 253
 *Меншуткин Борис Николаевич 99, 102
 Метастазियो – см.: Metastasio
 Мещерский Александр Иванович, князь (1730–1779) 316
 Миллер Герхард Фридрих (1705–1783) 127, 318
 Мильтон – см.: Milton
 *Минералов Юрий Иванович 13, 332
- Миних Христофор Антонович, граф (1683–1767) 77
 *Моисеева Галина Николаевна 35
 Мольер – см.: Molière
 Монс Виллим (Василий Иванович; 1688–1724) 31
 Монтескье – см.: Montesquieu
 *Морачи – см.: Moracci
 Мориц – см.: Moritz
 *Морозов Александр Антонович 23, 99, 100, 117, 129, 275
 *Морозов Петр Осипович 39, 45, 49
 *Москвичева Г. В. 71
 *Мстиславская Елена Павловна 136, 137
 Муравьев Михаил Никитич (1757–1807) 214, 299
 *Муравьева Л. Р. 64
- Нартов Андрей Андреевич (1737–1813) 181
 Нарышкин Алексей Васильевич (1742–1800) 181
 Нарышкин Семен Васильевич (1731 – до 1800) 181
 Наталья Алексеевна Романова (1673–1716) 39–41
 Нейбер – см.: Neuber
 Некрасов Николай Алексеевич (1821–1877) 169, 237, 308
 Нелединский-Мелецкий Юрий Александрович (1752–1829) 214
 *Немзер Андрей Семенович 382
 *Нивель де ла Шоссе – см.: Nivelles de la Chaussée
 *Никитин Михаил Матвеевич 79
 *Николаев Сергей Иванович 26, 29, 61, 67, 72, 86, 196, 325
 Николаи – см.: Nicolai
 Николай I (Николай Павлович Романов; 1796–1855), российский император 1825–1855 294
 *Николев Николай Петрович (около 1758–1815) 268, 275–277, 308

- Новиков Николай Иванович (1744–1818) 124, 135, 184, 191, 203, 206, 207, 209, 210, 211, 215, 216, 224, 225, 228, 229, 237, 256–258, 261, 307, 328, 338, 345, 346, 349, 358, 377, 392–394
- Ньютон — см.: Newton
- Овидий (Публий Овидий Назон; 43 до н. э.–17)
- *Одесский Михаил Павлович 41, 165
- Опиц — см.: Opitz
- *Орлов Александр Сергеевич 96, 97, 135, 325
- Орлов Алексей Григорьевич, князь Чесменский (1737–1807) 303
- *Орлов Олег Владимирович 13
- *Орлов Павел Александрович 231, 381–383, 385
- *Осват Кирилл Александрович 82, 121, 138, 143
- Островский Александр Николаевич (1823–1886) 253
- Павел I (Павел Петрович Романов; 1754–1801), российский император 1796–1801 81, 111, 118, 163, 211, 234, 244, 268, 298, 300, 301, 329, 347, 358, 391
- *Павленко Николай Иванович 19, 161
- *Павлова Галина Евгеньевна 102
- Палладио — см.: Palladio
- Панин Никита Иванович, граф (1718–1783) 81, 111, 116, 253, 255, 256, 259
- *Панов Сергей Иванович (псевд.: Сапов Никита) 111
- *Пановски — см.: Panofsky
- *Панченко Александр Михайлович 29, 83
- Пашкевич Василий Алексеевич (1742–1797) 276
- *Пекарский Петр Петрович 24, 26, 85, 86, 99, 215, 318, 347
- *Перетц Владимир Николаевич 31, 44, 171
- Петр I (Петр Алексеевич Романов; Петр Великий; 1672–1725), российский император 1682–1725 14, 17, 19–32, 36, 38–42, 44–50, 52, 54, 56–59, 61–64, 66, 68, 82, 89, 90, 96, 97, 99, 100, 103, 113, 114, 116–118, 120, 123, 152, 161, 163, 175, 187, 189, 196, 197, 205, 221, 224, 231, 238, 257, 258, 329, 365, 372–379, 387, 389
- Петр III (Карл Петер Ульрих фон Гольштейн-Готторп; Петр Федорович; 1728–1762), российский император 1761–1762 101, 107, 109, 117, 163, 204, 208, 345
- Петров Василий Петрович (1736–1799) 146, 186, 208, 282
- *Петровская Ира Федоровна 241
- *Пигарев Кирилл Васильевич 254, 264
- Пиндар (около 522–446 д. н. э.) 141, 316
- *Пинчук А. Л. 323
- Пирон — см.: Piron
- Плавильщиков Петр Алексеевич (1760–1812) 246, 247, 271, 272
- Платон (427–348/347 до н. э.) 116
- *Платонов Сергей Федорович 366
- Плещеев Алексей Александрович 370
- Плещеева (урожд. Протасова) Анастасия (Настасья) Ивановна (около 1754–?) 352
- *Погодин Михаил Петрович 343, 344, 346, 372
- *Погосян Елена Анатольевна 105
- *Позднеев Александр Владимирович 31–33
- *Покотилова О. 105
- *Покровский Василий Иванович 232, 305
- Полоцкий — см.: Симеон
- Помпей Гней (106–48 до н. э.) 47
- Попов Михаил Иванович (1742 — около 1790) 213, 269, 272
- Поповский Николай Никитич (1726 или 1728–1760) 73, 100, 102, 123, 131, 134, 219
- Порошин Семен Андреевич (1741–1769) 81, 234, 242, 243, 251, 255
- Потемкин Григорий Александрович, князь (1739–1791) 194, 263, 303, 315
- Поуп — см.: Pore
- *Прийма Федор Яковлевич 61, 62
- Прокопович — см.: Феофан

432 УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- *Проскурина Вера Юльевна 114, 204, 283
 Пугачев Емельян Иванович (1740 или 1742–1775) 269, 298, 328
 *Пумпянский Лев Васильевич 61, 62, 71, 86, 87, 105, 213, 256, 264, 301, 309, 314, 323, 324
 Пушкин Александр Сергеевич (1799–1837) 79, 135, 136, 189, 190–192, 283, 294, 301, 308, 310, 311, 335, 336, 346
 *Пыляев Михаил Иванович 245, 256, 294, 295
 *Пыпин Александр Николаевич 31, 209
- *Рабинович Александр Семенович 268
 Радищев Александр Николаевич (1749–1802) 15, 16, 112, 161, 211, 220, 259, 297, 325–342, 349, 358, 359, 363, 365, 370, 387, 393, 394
 Радищев Василий Александрович (1777–?) 331
 Радищев Павел Александрович (1783–1858) 328, 330
 Разумовские, дворянский род
 Разумовский Алексей Григорьевич, граф (1709–1771) 137
 Разумовский Кирилл Григорьевич, граф (1728–1803) 107, 110
 *Райков Борис Евгеньевич 123, 318
 *Рак В. Д. 230
 *Ранчин Андрей Михайлович 111
 Расин — см.: Racine
 *Рассадин Станислав Борисович 254
 *Резанов Владимир Иванович 41, 51
 Ржевский Алексей Андреевич (1737–1804) 162, 178, 181–182, 209
 Рихтер — см.: Richter
 Роан, шевалье де — см.: Rohan-Chabot
 *Робинсон Андрей Николаевич 22
 *Роботи Т. А. 360
 *Рождественский Сергей Васильевич 24, 205, 218, 219
 Роллен — см.: Rollin
 Руссо Жан Батист — см.: Rousseau Jean-Baptiste
- Руссо Жан-Жак — см.: Rousseau Jean-Jacques
 *Сазонова Лидия Ивановна 22, 105, 174
 Саллюстий (Гай Саллюстий Крисп; 86–34 до н. э.) 347
 Салтыков Петр Семенович, граф (1698–1772) 306
 Салтыкова Дарья Николаевна («Салтычиха»; 1730–1801) 259, 306
 Салтыков-Щедрин Михаил Евграфович (1826–1889) 237
 Санковский Василий Демьянович (1741–?) 186
 *Сапов Никита — см.: Панов
 Свифт — см.: Swift
 *Семевский Василий Иванович 259
 *Семенников Владимир Петрович 205, 215, 325, 328, 330, 341
 *Серман Илья Захарович 64, 71, 80, 84, 87, 88, 100, 105, 112, 114, 118, 119, 125, 128, 130, 147, 159, 167, 169, 174, 230, 281, 283, 289, 295, 301, 322, 360
 *Силантьева Н. А. 175
 Симеон Полоцкий (1629–1680) 91, 94, 105
 *Сиповский Василий Васильевич 35, 105, 194, 212, 257, 360, 364
 *Скабичевский Александр Михайлович 82, 123, 212, 318
 Скаррон — см.: Scarron
 *Скафтымов Александр Павлович 331
 *Скипина К. А. 381
 *Смирдин Александр Филиппович 73, 79, 344
 *Смирнов Виктор Г. 49
 *Смолина Капитолина Антоновна 147
 *Смолярова Татьяна Игоревна 312
 *Соколов Александр Николаевич 96, 283
 *Соколова Нина Васильевна 190
 *Солнцев Всеволод Федорович 215, 222
 *Соловьев Сергей Михайлович 22
 *Солосин Иван Иванович 106
 *Сомина Вера Викторовна 241
 *Сорокин Юрий Сергеевич 57, 63, 89

- *Сретенский Н. 316
- *Старикова Людмила Михайловна 39, 42, 149, 246
- Старцер Йозеф (1726–1787) 244
- *Стенник Юрий Владимирович 64, 83, 125, 131, 137, 147, 156, 163, 183, 228, 235, 236, 251, 256, 322, 323
- *Степанов Владимир Петрович 62, 80, 154, 161, 162, 174, 190, 228, 254, 264, 275, 337
- *Степанов Николай Леонидович 174
- Стерн — см.: Sterne
- Стефан Яворский (1658–1722) 58, 86
- Стиль — см.: Steele
- Столыпины, дворянский род
- *Стоюнин Владимир Яковлевич 61, 80, 136
- *Стрижев Александр Николаевич 86
- *Стрычек — см.: Strucsek
- Сумароков Александр Петрович (1717–1777) 15, 42, 72, 74–76, 78–86, 94, 95, 103–105, 114, 118–120, 135–165, 167–179, 181–186, 193–195, 197, 198, 208–209, 212, 214, 226, 227, 230–233, 241–243, 249–254, 257, 267, 270, 285, 287, 289, 292, 295, 298–300, 304, 306, 308, 317–319, 323, 349–352, 387, 389, 391, 392
- Сухово-Кобылин Александр Васильевич (1817–1903) 253
- *Сухомлинов Михаил Иванович 100, 110, 325, 342
- Тальман — см.: Tallemant
- *Тарановский — см.: Taranovsky
- Тассо — см.: Tasso
- *Татарина Людмила Евдокимовна 13
- Татищев Василий Никитич (1686–1750) 102
- *Телетова Наталья Константиновна 322
- Теренций (Публий Теренций Афер; около 195–159 до н. э.) 88, 140
- *Тимофеев Леонид Иванович 86, 91, 177
- *Тихонравов Николай Саввич 51, 369
- Томазиус — см.: Thomasius
- *Томашевский Борис Викторович 183
- Томский Николай Васильевич (1900–1956) 99
- Томсон — см.: Thomson
- *Топоров Владимир Николаевич 382
- Третьяковский Василий Кириллович (1703–1768) 73, 74–76, 80, 83–97, 99, 103, 104, 106, 108, 124, 136, 137, 141, 142, 144, 149–151, 153, 167, 168, 175, 177, 182, 185, 194, 196, 206, 209, 227, 230, 285, 289, 298, 318, 319, 331, 336, 347, 353–355, 357, 389
- *Тренин Владимир Владимирович 79
- *Трилесник В. И. 125
- *Троянский М. П. 264
- Трубецкая (в замуж. Салтыкова) Прасковья Юрьевна, княгиня (?– после 1741) 31
- Трубецкой Никита Юрьевич, князь (1699–1767) 83, 194
- Трубецкой Николай Никитич, князь (1744–1821) 346
- Туптало — см.: Димитрий
- *Тынянов Юрий Николаевич 105, 110, 360, 381
- Тютчев Федор Иванович (1803–1873) 314
- *Успенский Борис Андреевич 16, 19, 28, 54, 74, 84–87, 90, 94, 103, 117, 187, 234, 289, 293, 305, 344, 353, 356, 357, 360
- Ушаков Федор Васильевич (около 1747–1771) 326–328, 338
- Фальконэ — см.: Falconet
- *Федоров А. С. 102
- *Федоров Василий Иванович 13
- Федр (I век н. э.) 158, 175, 179, 180, 190
- Фенелон — см.: Fénelon
- Феокрит (около 300–260 до н. э.) 140, 172
- Феофан (Елеазар) Прокопович (1677 или 1681–1736) 14, 20, 46, 49, 50, 51, 52, 54–59, 61, 62, 64, 66, 72, 86, 117, 141, 175, 182, 221–224, 234, 235, 390
- *Филиппов Владимир Александрович 249
- *Флоровский Георгий Васильевич 49
- *Фоменко Ирина Юрьевна 298
- Фонвизин Денис Иванович (1744 или 1745–1792) 15, 161, 206, 219, 229, 239, 243, 247,

434 УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- 253–267, 270, 276, 286, 298, 299, 307, 328, 335, 337, 340, 345, 349, 358, 364–367, 372, 375, 376
- Фонтенель — см.: Fontenelle
- Франклин — см.: Franklin
- Фридрих II — см.: Friedrich II
- *Фризман Леонид Генрихович 169
- Фролов Г. А. 322
- Фюрст Отто (Артемий Фюрст, также Фюршт; ?–после 1713) 40–42
- *Хексельшнайдер — см.: Hexelschneider
- Хемницер Иван Иванович (1745–1784) 178, 299
- Херасков Михаил Матвеевич (1733–1807) 79, 98, 110, 181, 183, 194–200, 204, 208–210, 237, 250, 254, 269, 281, 282, 289, 291, 299, 300, 312, 316, 317, 319, 371
- Хераскова (урожд. Неронова) Елизавета Васильевна (1737–1809) 195
- *Ходасевич Владислав Фелицианович 297
- *Холодов Ефим Григорьевич 22, 39
- Храповицкий Александр Васильевич (1749–1801) 328
- Цезарь Гай Юлий (100–44 до н. э.) 310, 316
- Цицерон Марк Туллий (106–43 до н. э.) 101, 347
- *Чаянова Ольга Эмилиевна 247
- *Чернов Сергей Николаевич 114
- Чернышев Иван Григорьевич, граф (1727–1797) 80
- Чернышев Петр Григорьевич, граф (1712–1773) 244
- Чернышева (в замуж. Салтыкова) Дарья Петровна, графиня (1738 или 1739–1802) 244
- Чернышева Марья Петровна, графиня (около 1740 — после 1767) 244
- Чернышева (в замуж. Голицына) Наталья Петровна, княгиня (1741–1837) 244
- Чехов Антон Павлович (1860–1904) 308
- *Чистович Иларион Алексеевич 49
- Чижевский — см.: Tschizhevskij
- Чулков Михаил Дмитриевич (1743 или 1744–1792) 212, 213
- Шаден Иоганн Матиас (1731–1797) 345
- *Шамрай Дмитрий Дмитриевич 246
- *Шапир Максим Ильич 105, 190
- Шапп Дотерош — см.: Chappe d'Auteroche
- Шварц Иоганн Георг (Иван Григорьевич; 1751–1784) 210
- Шекспир — см.: Shakespeare
- *Шенле — см.: Schönle
- Шереметев Николай Петрович, граф (1751–1809) 244, 248, 268, 279, 280
- Шереметев Петр Борисович, граф (1713–1788) 244
- Шереметева Анна Петровна, графиня (после 1743–1768) 244
- Шешковский Степан Иванович (1727–1793) 341
- Шиллер — см.: Schiller
- *Шишкин Андрей Борисович 83, 86, 95
- Шишков Александр Семенович (1754–1841) 355
- *Шкляр И. В. 64
- *Шмурло Евгений 262
- *Шруба — см.: Schrubá
- Штелин Якоб (Яков Яковлевич; 1709–1785) 106, 108, 109, 150, 242, 244, 246
- Штольберг — см.: Stolberg
- *Шторм Георгий Петрович 346
- *Штранге Михаил Михайлович 328
- Шувалов Иван Иванович (1727–1797) 82, 100, 101, 107, 111, 112, 121, 138
- Шумахер Иоганн-Даниэль (1690–1761) 89
- *Щеглов Юрий Константинович 64
- *Эббингхаус — см.: Ebbinghaus
- Эйлер — см.: Euler
- *Эйхенбаум Борис Михайлович 301, 316, 360, 381

- Эллигер Оттомар (около 1703 – 1735) 111
 Эмин Федор Александрович (около 1735 – 1770) 212
 Эрдман Николай Робертович (1900–1970) 253
 Эсоп (VI век до н. э.) 176
 *Эткинд Ефим Григорьевич 316
- Ювенал Децим Юний (около 60 – после 128) 64, 68, 230, 238
 Юнг – см.: Young
 Юнкер Готтлоб Фридрих Вильгельм (1705–1746) 106
- Яворский – см.: Стефан
 Янг – см.: Young
 Янкова Елизавета Петровна (1768–1861)
 Яранцев В. Н. 175
- *Achinger Gerda 72
 *Adam Antoine 395
 Addison, Joseph (1672–1719) 14
 Alembert Jean-Baptiste Le Rond d' (1717–1783) 259
 *Alewyn Richard 107
 Algarotti Francesco (1712–1764) 63
 *Alt Peter-André 123, 301
 *Anderson Roger B. 381
 *Aretin Karl Otmar Freiherr von 211
 Argental Charles-Augustin de Ferriol, comte d' (1705–1788) 275
 Ariosto Ludovico (1474–1533) 141, 197
 *Arntzen Helmut 230
 *Baehr Steven Lessing 107, 210
 Barclay John (1582–1621) 87
 *Barras Moses 245
 *Batten Jr. Charles L. 359, 378
 *Baudin Rodolphe 330
 Beaumarchais Pierre-Augustin Caron de (1732–1799) 267
 *Béhar P. 416
- Bellegarde Charles Baptiste Morvan de (1648–1734) 81
 *Berelowitch Wladimir 256, 289, 365
 *Berndt Michael 56
 *Besterman Theodore 249
 *Black Joseph Lawrence 24, 205, 219
 *Blumenberg Hans 126
 Bodmer Johann Jakob (1698–1783) 377
 *Böckmann Paul 37
 Boileau (Boileau-Despréaux) Nicolas (1636–1711) 64, 66, 67, 68, 72, 74–76, 87, 88, 106, 119, 140–143, 147, 168, 184, 198, 227, 285, 350
 Bonnet Charles (1720–1793) 376
 *Brang Peter 381, 382
 *Bray René 76
 *Breerton Geoffrey 252
 *Breitschuh Wilhelm 88
 *Breuillard Jean 207, 353
 Brockes Barthold Hinrich (1680–1747) 128, 314
 *Brown William Edward 13
 *Burgi Richard 97
 *Busch Wolfgang 323
- *Cassirer Ernst 125, 218
 Chappe d'Auteroche Jean (1722–1769) 236
 *Charpentier Françoise 284
 *Chichkine – см.: Шишкин
 *Čiževskij – см.: Tschičevskij
 Copernicus Nicolaus (1473–1543) 63, 123, 124, 132, 318, 319
 Corneille Pierre (1606–1684) 40
 Corneille Thomas (1625–1709) 40, 148, 154, 245, 391
 *Cracraft James 49, 127
 Crevier Jean-Baptiste-Louis (1693–1765) 87
 *Crone Anna Lisa 301
 *Cross Antony G. 344, 364, 375, 387
 *Curtius Ernst Robert 126, 233, 293
- Dall' Oglia – см.: Даль Ольо
 *Daniel Ute 153

436 УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- *Darnton Robert 81
 *Dehne Marianne 356
 *Della Cava Olha Tatiana 56
 Descartes René (1596–1650) 319
 *Descotes Maurice 156, 274
 Destouches Philippe Néricault (1680–1754) 258, 275
 *Dickinson Sara 360, 363, 365
 Diderot Denis (1713–1784) 207, 252, 259, 260, 375
 *Di Salvo Maria 183
 *Dixon Simon 188, 205
 Dolgorouky – см.: Долгорукий Александр
 *Drage Charles Lovell 13, 31
 Dupaty Charles (1746–1788) 360, 374

 *Ebbinghaus Andreas 188
 *Ehrhard Marcelle 62
 *Elias Norbert 189
 Euler Leonhard (1707–1783) 102
 *Evstratov – см.: Евстратов
 *Evans R. J. M. 65
 *Ewington Amanda 158

 *Faggionato Raffaella 209
 Falconet Etienne-Maurice (1716–1791) 262
 Fénelon François de Salignac de la Mothe (1651–1715) 87, 97, 195
 *Fenster Aristide 116
 Fontenelle Bernard le Bovier de (1657–1757) 63, 64, 101, 123, 124, 132, 172, 173, 317, 319
 Fonvazine – см.: Фонвизин
 Von Wiesen – см.: Фонвизин
 *Fraanje Maarten 37, 188, 381, 382, 386
 Franklin Benjamin (1706–1790) 245, 321
 *Freydank Dietrich 97, 175
 Friedrich II (1712–1786), прусский король 1740–1786 205, 207, 298
 Fürst – см.: Фюрст

 *Garstka Christian 108
 *Gellerman Svetlana 363
 Gellert Christian Fürchtegott (1715–1769) 176
 Geoffrin Marie Thérèse (1699–1777) 207
 Georgi – см.: Георги
 Geßner Salomon (1730–1788) 171, 172, 213, 375, 377, 382, 387
 *Geyer Dietrich 21, 211
 *Gieseman Gerhard 31, 167, 316
 Goethe Johann Wolfgang von (1749–1832) 362, 373, 376, 377
 *Görschen F. 185
 Gottsched Johann Christoph (1700–1766) 74, 147, 153–155
 *Graßhoff Helmut 49, 61, 334
 Grimm Friedrich Melchior Baron von (1723–1807) 207, 218
 *Grosser T. 373
 *Gruenter Rainer 378
 Gryphius (Greif) Andreas (1616–1664) 40
 Guasco Ottaviano (1712–1781) 65
 *Gukovskij – см.: Гуковский
 Günther Johann Christian (1695–1723) 93, 106, 141
 *Gusdorf Georges 101, 126, 259, 368
 *Guski Hannelore 253

 *Habermas Jürgen 208
 Haller Albrecht von (1708–1777) 101, 375
 *Hammarberg Gitta 351, 381
 *Harder Hans Bernd 66, 147, 310
 *Hart Pierre R. 301, 321
 *Haumant Emile 235
 *Hazard Paul 125, 218, 317, 374
 *Heldt Kerstin 109, 110
 Helvetius Claude-Adrien (1715–1771) 326
 *Hentschel Uwe 359, 380
 Herzen – см.: Герцен
 *Hexelschneider Erhard 334
 Hilferding – см.: Гильфердинг
 *Hoffmann P. 331
 Holberg Ludvig Baron von (1684–1754) 255
 *Hughes Lindsey 19
 *Hüttl-Worth Gerta 355

- *Iglói E.
 *Imendörffer Helene 135, 175
- *Janik Dieter 106
 *Jekutsch Ulrike 123, 181
 *Jensen K. 83
 *Jones Robert P. 341
 *Jones W. Gareth 64, 65, 80, 84, 203, 208, 216, 228
 Juncker — см.: Юнкер
- *Kahn Andrew 283, 331, 339, 360
 Kant Immanuel (1724–1804) 64, 338, 339, 341, 376
 Karamsin — см.: Карамзин
 *Karlinsky Simon 88, 251, 266, 268
 *Katajew (Катаев) N. V. 55
 *Keil Rolf-Dietrich 310
 *Keipert Helmut 131, 134, 307
 *Klein Joachim 72, 73, 82, 118, 143, 144, 147, 152, 156, 162, 171, 182, 185, 188, 213, 227, 285, 307, 308, 346
 Klopstock Friedrich Gottlieb (1724–1803) 80, 97, 299, 322, 348, 349, 377
 Кnipper — см.: Книппер
 *Kochetkova — см.: Кочеткова
 *Kölle Helmut 312
 Korff — см.: Корф
 *Körner Renate 171
 *Koselleck Reinhart 339, 373
 *Kośny Witold 247
 *Kreimendahl L. 128
 *Kroneberg Bernhard 169
 Kunst — см.: Кунст
 Küttner Karl (Carl) Gottlob (1755–1805) 360, 374, 375
- La Bruyère Jean de (1645–1696) 66
 La Fontaine Jean de (1621–1695) 174–179, 283, 284, 291–293, 295, 296
 *Lancaster Henry Carrington 149
 *Lang David Marshal 325, 327
- La Suze Henriette de Coligny, comtesse de (1618–1673) 170, 195
 *Lauer Reinhard 13, 77, 131, 182
 Lavater Johann Kaspar (1741–1801) 376
 *Lawaty Andreas 204
 *Lazarovics Klaus
 Lefèvre, abbé 167
 *Lehmann Dieter 205, 268, 377
 *Lehmann Ulf 49, 155
 *Lehmann Volkmar 66
 *Lehmann-Carli Gabriela 49, 66, 82, 155, 205, 268, 377
 Leibniz Gottfried Wilhelm (1646–1716) 21, 24, 124, 128, 130
 Lenz Jakob Michael Reinhold (1751–1792) 377, 380
 Lesage Alain René (1668–1774) 250
 Lessing Gotthold Ephraim (1729–1781) 125, 140, 312, 368
 *Levitsky Alexander 94, 194, 308, 312, 316
 *Levitt Marcus C. 80, 131, 148, 190, 194, 207, 228, 236, 331
 *Lewin Paulina 43
 *Lipski Alexander 120
 Locatelli — см.: Локателли
 Locke John (1632–1704) 62, 218, 219
 Lohenstein Daniel Casper (1635–1683) 40
 *Lohmeier Anke-Marie 307
 *Lovejoy Arthur 321
 *Lubenow Martin 235
 Luther Martin (1483–1546) 369
 *Łuźny Ryszard 50
 Mably Gabriel Bonnot de (1709–1785) 326
 Macpherson James (1736–1796) 213
 *Madariaga Isabel de 64, 204, 205, 207, 209
 Maddox — см.: Маддокс
 Madonis Luigi (около 1700 — около 1767) 153
 *Maiellaro Luigia Gina 62, 67, 253
 *Małek Eliza 35
 Malherbe François de (1555–1628) 81, 93, 105–107, 135

438 УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- *Marker Gary 25, 79, 80, 83, 203, 206
Marmontel Jean-François (1723–1799) 207
*Martens Wolfgang 217
*Maurer Michael 373, 375
*McConnell Allen 325, 331, 338, 341
*Meller P. 83
Metastasio (Trapassi) Pietro (1698–1782) 153
*Meynieux André 79
Milton John (1608–1674) 197
Molière (Jean-Baptiste Poquelin; 1622–1673) 40, 150, 242, 263, 265, 271, 274, 285
*Monnier André 203, 216
Montesquieu Charles-Louis de Secondat, baron de (1689–1755) 62, 125
*Mooser Robert-Aloys 268
*Moracci Giovanna 207, 235, 255
Moritz Karl (Carl) Philipp (1756–1793) 250, 360, 374, 376
*Moser Charles 254
*Müller— см.: Миллер
*Müller Ludolf 316
Münnich — см.: Миних
- Neuber (урожд. Weißenborn; die Neuberin) Friederike Caroline (1697–1760) 153
*Neuhäuser Rudolf 213
Newton Isaac (1643–1727) 63
Nicolai Christoph Friedrich (1733–1811) 376
Nivelle de la Chaussée Pierre Claude (1691 или 1692–1754) 275
- *O'Malley Lurana D. 207
Opitz Martin (1597–1639) 91
*Orłowska Alina 196
- Palladio Andrea (Andrea di Pietro della Gondola, 1508–1580) 242
*Pannenberg Wolfgang 133
*Panofsky Gerda S. 363, 368
*Papehl K. A. 83, 212
*Petizon Florence 274
*Philipp Wolfgang 124
- *Picard Roger 289
Piron Alexis (1689–1773) 192, 193
Pope Alexander (1688–1744) 62, 73, 80, 123, 130, 131, 134, 141
*Pöschl Viktor 310
Prokopovič — см.: Феофан
- Quarenghi Giacomo (1744–1817) 242
- Racine Jean Baptiste (1639–1699) 150, 151, 154, 158
*Ram Harsha 105
*Rammelmeyer Alfred 66, 174, 176
*Rasmussen Karen 197, 262
*Reyfman Irina 85, 204
*Riazanovsky Nicolas Valentine 262
Richter Johann Gottfried (1763 или 1764–1829) 358
*Ridgway Roland S. 160
*Rogger Hans 197, 294
Rohan-Chabot, Chevalier de 80
*Rohrmann E. 288
Rollin Charles (1661–1741) 87
*Rosendahl Gisela 299, 324
*Rosslyn Wendy 241
*Rothe Hans 94, 310, 359, 360
Rousseau Jean-Baptiste (1669 или 1670–1741) 94
Rousseau Jean-Jacques (1712–1778) 245, 269, 270, 338, 351, 358, 368, 377, 388
- Scarron Paul (1610–1660) 183, 185–187, 190
Schaden — см.: Шаден
*Schamschula Walter 127
*Schenk Doris 181
Schiller Friedrich von (1759–1805) 349, 376
*Schlaffer Heinz 173
*Schlieter Hilmar 195, 252, 254
*Schlüter D. 320
*Schmid Ulrich 97, 298
*Schoell Konrad 252
*Schönert Jörg 232
*Schönle Andreas 360, 371

- *Schroeder Hildegard 64, 176, 282, 283
 *Schruba Manfred 16, 183, 187–190, 193, 211, 293, 301, 321
 Schuhmacher — см.: Шумахер
 Schwar(t)z — см.: Шварц
 *Segel Harold B. 212
 *Serman — см.: Серман
 Shakespeare William (1564–1616) 141, 148, 149, 155, 157, 164
 *Shapin Steven 126
 *Šerech Ju. 54
 *Smith Douglas 209
 *Smorzewska Helena 314
 *Sørensen B. A. 288
 Starzer — см.: Старцер
 Stählin — см.: Штелин
 Steele Richard (1672–1729) 62, 216, 217, 230, 294
 Sterne Laurence (1713–1768) 334, 359, 364
 Stolberg Friedrich Leopold, Graf von (1750–1819) 377
 *Struve Nikita 316
 *Strycek Alexis 254
 *Suchanek Lucjan 213
 *Sullivan John 31
 Swift Jonathan (1667–1745) 62, 238

 Tallemant Paul, abbé (1642–1712) 87–89
 *Taranovsky Kiril 105
 Tasso Torquato (1544–1595) 141, 197
 *Tetzner Joachim 49
 *Theile Wolfgang 151
 *Thiergen Peter 72, 196, 197, 199, 291
 Thomson James (1700–1748) 212
 Thomasius, Christian (1686–1728) 102

 *Tschizhevskij (Čiževskij) Dmitrij 61, 64, 117
 Vaugelas Claude Favre, sieur de, baron de Pérouges (1585–1650) 90
 *Venturi Franco 49
 *Vierhaus Rudolf 373
 *Viëtor Karl 107
 *Vincent-Buffault Anne 156
 Voltaire (François-Marie Arouet; 1694–1778) 7, 62, 80, 97, 101, 130, 131, 139–141, 148, 149, 153, 158–160, 162, 164, 196–198, 207, 210, 211, 234, 242, 249, 254, 259, 263, 275, 282, 295, 369, 391
 *Vowles Judith 351
 *Vroon Ronald 138, 169, 306

 *Waegemans Emmanuel 129
 *Wagenknecht Christian 91
 *Weeda Ed 96
 Weiße Christian Felix (1726–1804) 376
 *Wellek René 333
 Wieland Christoph Martin (1733–1813) 364, 376, 377
 *Winter Eduard 49, 154
 *Wirtschaftler Elise Kimmerling 161, 277
 *Wittram Reinhard 19
 Wolff Christian (1679–1754) 24, 100–102, 124, 128, 130, 131
 *Wortman Richard 30, 164
 *Wuthenow Ralph-Rainer 360

 Young Eward (1683–1765) 213, 322
 *Zaborov — см.: Заборов

Научное издание

ИОАХИМ КЛЕЙН

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА
В XVIII ВЕКЕ

Издательство «Индрик»

Корректор *Т. И. Томашевская*
Оригинал-макет *А. С. Старчеус, Ю. Е. Рычаловская*

На первой странице обложки —
картина Стефано Торелли «Екатерина II в образе Минервы»

Исключительное право оптовой реализации
книг издательства «Индрик»
принадлежит книжной галерее «Нина»
www.kniginina.ru
тел./факс: **(495) 959-21-03**

INDRIK Publishers has the exceptional right to sell this book outside Russia
and CIS countries. This book as well as other **INDRIK** publications
may be ordered by
e-mail: nina_dom@mtu-net.ru
www.indrik.ru

Налоговая льгота — общероссийский классификатор продукции (ОКП) — 95 3800 5

Формат 60×90 $\frac{1}{16}$. Гарнитура «Октава». Печать офсетная.
27,5 п. л. Тираж 800 экз.