

ПРОБЛЕМЫ
ИЗУЧЕНИЯ
РУССКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ
XVIII
ВЕКА

ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XVIII ВЕКА

ВЫПУСК 16

Министерство образования и науки Российской Федерации
Российский педагогический государственный университет
имени А. И. Герцена
Поволжская государственная социально-гуманитарная академия

ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XVIII ВЕКА

Межвузовский сборник научных трудов

Выпуск 16

**Феофан Прокопович и русская литература.
От предклассицизма до предромантизма**



Санкт-Петербург
Самара
2013

УДК 8Р1
ББК 83.3 (2 Рус)
П78

Рецензенты:

Каравашкин А. В., доктор филологических наук, профессор Российского государственного гуманитарного университета (Москва);

Петров А. В., доктор филологических наук, профессор Магнитогорского государственного университета.

П78 **Проблемы изучения русской литературы XVIII века : межвузовский сборник научных трудов. Вып. 16: Феофан Прокопович и русская литература. От предклассицизма до предромантизма. СПб.; Самара : ООО «Издательство «Ас Гард», 2013. 396 с.**

ISBN 978-5-4259-0284-9

Научные редакторы:

Анненкова Е. И., доктор филологических наук, профессор, зав. каф. русской классической литературы РПГУ имени А. И. Герцена;

Буранок О. М., доктор филологических наук, доктор педагогических наук, профессор, зав. каф. русской, зарубежной литературы и методики преподавания литературы ПГСГА.

Ответственный за выпуск:

Буранок Н. А., кандидат филологических наук, профессор ПГСГА.

Шестнадцатый выпуск сборника посвящен проблемам истории русской литературы XVIII в., которые рассматриваются в широком историко-литературном контексте. Сборник продолжает серию выпусков данного научного издания, рассчитан на исследователей русской литературы, преподавателей, аспирантов и студентов гуманитарных факультетов.

Выпуск № 16 содержит материалы Шестой международной научной конференции «Проблемы изучения русской литературы XVIII века», а также материалы по докторской диссертации профессора О. М. Буранка «Творчество Феофана Прокоповича и русско-зарубежные литературные связи первой половины XVIII века» (2013).

Печатается по решению кафедры русской классической литературы РПГУ имени А. И. Герцена и кафедры русской, зарубежной литературы и методики преподавания литературы ПГСГА.

Ответственность за аутентичность и точность цитат, имен, названий, терминов и иных сведений, а также за соблюдение закона об интеллектуальной собственности несут авторы публикуемых статей.

УДК 8Р1
ББК 83.3 (2 Рус)

- © Коллектив авторов, 2013
- © Поволжская государственная социально-гуманитарная академия, 2013
- © Российский педагогический государственный университет имени А. И. Герцена, 2013

ISBN 978-5-4259-0284-9



ФЕОФАН ПРОКОПОВИЧ И ЛИТЕРАТУРА XVIII ВЕКА

Вл. А. ЛУКОВ

ПРЕДКЛАССИЦИЗМ ФЕОФАНА ПРОКОПОВИЧА В МЕЖДУНАРОДНОМ ЛИТЕРАТУРНОМ КОНТЕКСТЕ: ТЕЗАУРУСНЫЙ АНАЛИЗ О. М. БУРАНКА¹

Докторская диссертация видного специалиста по истории русской литературы допушкинской поры О. М. Буранка «Творчество Феофана Прокоповича и русско-зарубежные литературные связи первой половины XVIII века» (Самара, 2013) посвящена актуальной и значимой научной проблеме: изучению творчества Феофана Прокоповича в русском и общеевропейском литературном процессе первой половины XVIII века, а также выявлению в процессе тезаурусного анализа литературного наследия Феофана Прокоповича особенностей взаимодействия русских и европейских литературных явлений и связей в первой половине XVIII века. Если ясно осознавать, что именно в этот период происходила смена центров влияний в русской литературе, отмеченная отходом от византийского центра и формированием западноевропейских пристрастий и образцов, а также то, что Феофан Прокопович оказался в самом центре этого грандиозного сдвига в русской литературе и культуре, то актуальность избранной диссертационной проблемы вряд ли будет оспорена, она не вызывает сомнений.

¹ В основу статьи положен мой отзыв официального оппонента на защите докторской диссертации О. М. Буранка «Творчество Феофана Прокоповича и русско-зарубежные литературные связи первой половины XVIII века» (23.05.2013, ПГСГА, Самара).

Следует отметить, что О. М. Буранок – не просто один из исследователей русской литературы XVIII века, ее литературных и культурных связей и взаимовлияний, но может быть отнесен к числу лидеров подобного рода исследований. Его диссертация – плод многолетних поисков и раздумий, обобщение большого количества работ по отдельным сторонам, аспектам проблемы. Этот обширный материал сложился в диссертации в стройную, методологически и методически обоснованную «композицию идей» (термин В. Я. Брюсова).

Диссертация содержит весьма обстоятельную характеристику истории изучения проблемы, чему посвящена первая глава («Русское и зарубежное литературоведение о творчестве Феофана Прокоповича и литературном процессе первой половины XVIII века» [1, 13–106]¹). В ней рассматривается то, как в отечественном и зарубежном литературоведении изучалось творчество Феофана Прокоповича в контексте историко-литературного процесса и русско-зарубежных связей первой половины XVIII века (параграфы 1–3) [1, 13–80]. Прав исследователь, утверждая, что отечественные и зарубежные ученые в XIX–XX веках достаточно много сделали для освоения и изучения жизни и творчества этого выдающегося светского и духовного деятеля Петровской эпохи, особенно в обнаружении и публикации текстов. Глубоко и обстоятельно О. М. Буранок анализирует разные точки зрения на творчество Феофана Прокоповича, а также то, как он «входил» в учебники, коллективные монографии, кандидатские диссертации: в нашем Отечестве, в Германии, Польше, Италии, Украине, Белоруссии, Англии, США, Франции и других странах не ослабевал интерес к личности и творчеству Феофана, в основном, как просветителю, деятелю церковному и светскому. Исследователь на протяжении десятков лет (что отчетливо прослеживается по хронологии публикаций, а их 120, с 1981 по 2013 г.) скрупулезно изучил, проанализировал и дал глубокий аналитический обзор практически всего, что написано о Феофане Прокоповиче. Справедливо

¹ Здесь и далее в статье в квадратных скобках жирным курсивом указан номер цитируемого издания по списку литературы, приведенному в конце статьи (с. 8), обычным шрифтом – страницы; номер тома указан римской цифрой. При одновременной ссылке на несколько изданий одно от другого отделяется точкой с запятой.

утверждение диссертанта о том, что «несмотря на активное изучение литературного наследия Феофана Прокоповича, еще нет монографического исследования и тезаурусного анализа творчества Феофана Прокоповича как оратора, драматурга и поэта, т. е. всего его творчества» в контексте литературы переходного периода; не освещены вопросы его влияния на современную ему и последующую литературу и культуру, проблемы русско-зарубежных литературных связей его эпохи [1, 56]. Особо следует выделить параграф 4 «Предклассицизм как феномен литературной культуры Петровской эпохи» [1, 81–106], где сконцентрированы вопросы, которые могли бы в виде проблемы предклассицизма стать темой отдельной докторской работы.

Вторая глава посвящена драматургии Феофана Прокоповича [1, 107–199], при этом его трагедокомедия «Владимир» и «Разговоры...» рассматриваются через призму тезаурусного анализа: драматургические произведения анализируются в связи с античной, фольклорной и древнерусской, европейской литературными традициями. Удачно ведется полемика с теми учеными, которые видят в Феофане-драматурге лишь барочного автора. О. М. Буранок убедительно доказывает то, что автор «Владимира» отходил даже в киевский период от традиций барокко, двигаясь к классицизму (поэтому совершенно неслучайно и удачно ученым используется обоснованный в предыдущей главе термин «предклассицизм»). Далее убедительно и интересно рассмотрена эволюция жанровых форм драматургии Феофана Прокоповича на примере сопоставлений «Владимира», «Разговоров» с произведениями многочисленных последователей, разработывавших эти же жанровые формы на протяжении всей первой половины XVIII века. И жанр трагедокомедии, и особенно жанр «разговора», как доказывает О. М. Буранок, получили огромную популярность, о чем свидетельствуют богатейшие рукописная и печатная традиции. Обоснованно звучит вывод о том, что литературные традиции Феофана Прокоповича оказались жизненны и значимы для дальнейшей истории русской литературы.

Третья глава посвящена ораторской прозе Феофана Прокоповича [1, 200–298], его киевскому и Санкт-Петербургскому периодам. Тезаурусный анализ дал возможность проследить в очень широком контексте не только сами «слова» и «речи» одного из «птенцов гнезда Петрова», но и судьбу ораторской прозы в лите-

ратурном процессе первой половины XVIII века. Весьма убедительно, с обилием конкретных примеров из десятков ораторских произведений Феофана Прокоповича исследователь показывает эволюцию ораторской прозы и русской публицистики Феофана Прокоповича в сравнении с его последователями и антиподами: Г. Бужинским, И. Туробойским, С. Яворским, Р. Ростовским, И. Кременецким, Ф. Лопатинским и др.

В связи со «словами» и «речами» Феофана Прокоповича весьма импонирует выход ученого на анализ мотивов (дело, польза, мир и т. д.), а также в главе прочерчена связь Петра I и Феофана Прокоповича как двух выдающихся представителей светской и духовной властей: «Диалог двух выдающихся государственных деятелей первой трети XVIII в., так много способствовавший укреплению культуры, прогресса в России, со смертью Петра I закончится: он перестанет вестись “на равных” (не в политическом, конечно, смысле). Светская власть, победив окончательно и бесповоротно, перестанет нуждаться в диалоге как форме взаимоотношения двух политических институтов, двух культур – светской и церковной» [1, 298].

В четвертой главе с помощью тезаурусной теории анализируется лирика Феофана Прокоповича [1, 299–385]: псалтырные мотивы, «Епиникион» как этапное произведение в стихотворстве Петровской эпохи на пути к поэме и оде и еще десятки стихотворений разных жанров в сопоставлении с лирикой известных и неизвестных поэтов и поэтесс Петровской эпохи и – шире – всей первой половины XVIII века.

Автор диссертации зачастую впервые определяет жанры поэтических творений Феофана, прослеживает их судьбу, сопоставляет творения Феофана с произведениями А. Д. Кантемира, Феофан Кролика, В. К. Тредиаковского, А. П. Сумарокова. Сильной стороной главы является широкий русский и западноевропейский историко-литературный контекст, на фоне которого выявляется своеобразие Феофана Прокоповича-поэта.

В пятой главе О. М. Буранок анализирует творчество Феофана Прокоповича в его связях с зарубежной литературой – античной, польской, французской [1, 386–466]. Отдельного внимания заслуживают так называемые русские немецкие поэты, жившие в России в Петровскую эпоху и сразу после нее. Многие из них были лично знакомы с Феофаном Прокоповичем. Германия и

Польша, их литературы, культуры хорошо были известны Феофану Прокоповичу: эти связи с опорой на многих немецких и польских исследователей тщательно изучены О. М. Буранком.

Чрезвычайно важна переводческая традиция в русской литературной культуре первой половины XVIII века, т. к. Феофан Прокопович, являясь полиглотом, этому уделял большое внимание. То движение, которое именно он задал этому процессу, продолжилось и после его смерти – в 40–60-е годы XVIII века, чему в диссертации посвящен отдельный параграф пятой главы (и здесь хочется особо отметить научное открытие, сделанное автором диссертации: он нашел, изучил и опубликовал рукописные переводы Н. И. Ознобишина и среди них – перевод «Сеньоры Корнелии», входящей в цикл «Назидательных новелл» М. Сервантеса; перевод сделан в 1761 г., это самый ранний перевод Сервантеса на русский язык) [1, 456–466; 2, 32–52, 221–224; 3, 56–81, 284–292].

В «Заключении» подводятся итоги и намечаются перспективы дальнейшего исследования.

Как видим, диссертационная работа точно соответствует избранной теме, цели и задачам исследования, тем двум научным специальностям, по которым ведется ее защита. Она насыщена обширной, подчас уникальной информацией, объемна, но не растянута, написана прекрасным языком, свидетельствует об эрудиции и незаурядном уме автора. Следует специально отметить в положительном плане обращение к тезаурусному подходу, делающему работу очень современной по своей методологии и методике исследования. Она укрепляет позиции самарской научной школы тезаурусного анализа [7, 29–38], заложенные в докторской диссертации [4] и монографиях профессора И. В. Вершинина [5; 6], поддержанные советом под его председательством в ходе защиты в нем других работ, опирающихся на эту методологию.

Замечательно раскрыта в работе тезаурусная концепция русского предклассицизма, при этом проведено сопоставление с западным предромантизмом и убедительно показано, что русский предклассицизм не обладал признаками «тени», как предромантизм, находившийся почти век в тени Просвещения. Это важное теоретическое положение, призванное раскрыть самобытность русского литературного тезауруса, особенности путей его развития в контексте мирового литературного процесса.

Поэтому есть все основания утверждать, что диссертационная работа О. М. Буранка «Творчество Феофана Прокоповича и русско-зарубежные литературные связи первой половины XVIII века» решает крупную научную проблему, выявляя фундаментальные черты русской литературы Петровского времени, вносит вклад в развитие методологии литературоведения, успешно реализуя принципы тезаурусного подхода.

Л и т е р а т у р а

1. *Буранок О. М.* Творчество Феофана Прокоповича и русско-зарубежные литературные связи первой половины XVIII века : дис. ... доктора филол. наук. Самара, 2013. 524 с.
2. *Буранок О. М.* Никанор Ознобишин – переводчик : исследование, публикация текстов, комментарии. Самара : Изд-во «НТЦ», 2005. 224 с.
3. *Буранок О. М.* Никанор Иванович Ознобишин и русская переводная художественная проза середины XVIII века : исследование, тексты, комментарии. Самара : Изд-во СНЦ РАН, 2010. 294 с.
4. *Вершинин И. В.* Предромантические тенденции в английской поэзии XVIII века и «поэтизация» культуры : дис. ... доктора филол. наук. Самара, 2003. 408 с.
5. *Вершинин И. В., Луков Вл. А.* Предромантизм в Англии. Самара, 2002. 320 с.
6. *Вершинин И. В.* Предромантические тенденции в английской поэзии XVIII века и «поэтизация» культуры : монография. Самара : Изд-во СГПУ, 2003. 350 с.
7. *Вершинин И. В.* Тезаурусный подход к проблеме генезиса английского романтизма // Тезаурусный анализ мировой культуры : сб. науч. тр. Вып. 5 / под ред. *Вл. А. Лукова*. М., 2006. С. 29–38.



А. Н. ПАШКУРОВ

**ФЕОФАН ПРОКОПОВИЧ ГЛАЗАМИ XXI ВЕКА:
НОВОЕ ДИССЕРТАЦИОННОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ
ПРОФЕССОРА О. М. БУРАНКА¹**

Русская литература XVIII века и неразрывно с нею связанная литературная культура predisполагают исследователей к системному (тезаурисному) подходу: и самой своей природой, синкретичностью и универсализмом, и многомерностью всего окружающего их контекста. В еще большей степени все сказанное относится к сложнейшему в истории отечественной словесности периоду первой трети нового века.

Авторитетный современный специалист по истории русской литературы и культуры, О. М. Буранок, ключевое внимание сосредотачивает в новом своем диссертационном исследовании на фигуре открывающего Новое время в России «премудрого Феофана», Феофана Прокоповича. Универсальность эпохи потребовала от ученого яркого и многоаспектного подхода к рассматриваемому материалу.

Приступая к анализу концепции О. М. Буранка, сразу выделим несколько наиболее существенных моментов: это 1) тезаурисный подход через систему контекстов и 2) принцип эволюционного рассмотрения историко-литературного процесса и взаимосвязанных с ним явлений.

Итак, первое: тезаурисность контекстов. Предмет изучения, как формулирует сам О. М. Буранок, – «литературное творчество Феофана Прокоповича в русско-европейском контексте» (введение) – во-первых, предстает как многоуровневое целое внутри себя: драматургия (глава 2), ораторская проза (3 глава), лирика (глава 4), а во-вторых, – развернут в динамике исследовательской картины и через свои внешние контакты. Этот аспект реализуется в первой и последней главах диссертации, где, соответственно, освещаются актуальнейшие вопросы современно-

¹ В основу статьи положен отзыв официального оппонента на защите докторской диссертации О. М. Буранка «Творчество Феофана Прокоповича и русско-зарубежные литературные связи первой половины XVIII века» (23.05.2013, ПГСГА, Самара). При цитировании диссертации страницы рукописи указываются в тексте.

го научного исследования русской литературной культуры времени Феофана (первая глава) – и проблемы диалога отечественной словесности с Западом, в т. ч. – через явление переводной литературной культуры (глава пятая). В итоге, подчеркнем, диссертация и идет под грифом сразу двух специальностей: 10.01.03 – «литература народов стран зарубежья» и 10.01.01 – «русская литература».

Тезаурусный анализ предстает и надежным фундаментом новизны докторской диссертации О. М. Буранка, он дает показательную возможность и одновременно вовлечь в поле исследовательской мысли широчайшие пласты разновременной научно-теоретической и научно-критической литературы, и при этом показать, на фоне создающейся пестроты мозаики, оригинальную новизну и целостность. К примеру, помимо главенствующего западноевропейского контекста, специально оговорен филологом, еще в ходе представления методологического аппарата работы, вопрос о «литературном контексте Петровской и постпетровской эпохи» – в третьем из положений подраздела о «новизне» Введения (добавим и значимые параллели, увиденные ученым в литературной культуре Древней Руси, в связи с чем и включены в библиографическую систему исследования труды по житийной поэтике, генезису ораторской прозы и др.).

Прекрасно ориентируясь в трудах непосредственных своих предшественников и современников, соратников по изучению творческого наследия Прокоповича, О. М. Буранок и здесь последовательно сохраняет сквозной прием тезаурусного, причинно-системного анализа. В комплекс 914 источников (!) аналитически включены труды по вопросам как «литературного творчества» исследуемого автора (Т. Е. Автухович) – так и отечественной историософии этих десятилетий (М. А. Алпатов, Т. В. Артемьева и ряд др.); как генезиса жанровой структуры литературы (драматургии, одописи, ораторской прозы) – так и наследования традиций первой трети XVIII столетия в последующей литературной культуре (от Кантемира, Ломоносова и далее); как теоретических аспектов становящейся русской словесности (реформа стихосложения и т. п.) – так и истории русско-европейских культурных связей через фигуры Феофана и его современников.

Принцип эволюционного подхода также ярко представлен в исследовании. В первых же строках введения специально подчеркнута мысль о становлении и развитии философских воззре-

ний Феофана Прокоповича: «...шел от схоластики к философии Просвещения» (с. 4).

Картина представлений об эволюционности – не мозаична, а также *системна*. Взаимодействуют следующие основные уровни:

а) эволюция представлений писателя о мире и культуре (о чем шла речь и выше);

б) генезис жанрово-родовой системы словесности (показательный локальный пример – второй раздел 4 главы, где творение Феофана «Епиникион» рассматривается в контексте движения поэзии к поэме и оде);

в) становление новых направленных явлений в истории отечественной словесности первой трети «осмнадцатого столетия» (здесь, бесспорно, центральную роль в диссертации профессора О. М. Буранка исполняет феномен предклассицизма);

г) эволюция диалога русской литературной культуры с Европой (в т. ч. – на материале рецепции «дидактико-философской» и «авантюрной» составляющих).

Как «систему в системе» можно обозначить и еще один существенный, принципиальный момент: О. М. Буранок постоянно соотносит свою исследовательскую концепцию с вопросами генезиса и эволюции Самарской (Куйбышевской) литературоведческой школы. (Сам диссертант много и плодотворно работает в последнее десятилетие и на этой стезе: в частности, в серии «Самарские филологи»; из его исследований самого свежего времени назовем также обзорную диологию статей об истории изучения русской словесности XVIII века самарскими литературоведами в номерах «ваковского» издания ПГСГА за 2012 год «Известия Самарского научного центра РАН». Характерный пример в диссертации – обращение к работам В. А. Бочкарева по русской исторической драматургии (к исходу первого раздела второй главы).

Завершая вводный обзор панорамы исследования О. М. Буранка, отметим, наконец, и тот показательный момент, что «тезаурусный метод» и «эволюционный подход» встречаются и на феномене самого уважаемого диссертанта. Мы видим, как шел он от исследования драматургической панорамы в творчестве Прокоповича (1980-е годы) – через сквозные базовые вопросы жанрообразования и типологии историко-литературного процесса России XVIII века (90-е годы XX столетия) – через разработку целостной методологической картины изучения интересующей его эпохи

в учебниках и монографиях (рубеж веков и тысячелетий) – к итоговому исследовательскому полотну: к диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук «Творчество Феофана Прокоповича и русско-зарубежные литературные связи первой половины XVIII века», 2013). Впечатляют и масштабы апробации настоящего труда: 73 конференции, 120 опубликованных работ, из них 5 монографий и 12 статей в ведущих рецензируемых научных изданиях.

Перейдем к сюжетике диссертации.

Открывающая работу первая глава («Русское и зарубежное литературоведение о Феофане Прокоповиче и литературном процессе первой половины XVIII века») многофункциональна. С одной стороны, это – необходимый теоретический пролог исследования, фокусирующий внимание на двух решающих для диссертанта контекстах: историко-культурологическом (собственно диалог Руси-России с Западом как таковой) и историко-научном (эволюция представлений ученых о Феофане как центральной фигуре «на пересечении» этих закономерностей). С другой стороны, что не менее важно, в духе лучших традиций академического литературоведения, О. М. Буранок обращается к феноменологическому вводу обзор типологии личности Прокоповича и его эпохи. Очень продуктивной представляется гипотеза (с. 14–15) о том, что при Петре Первом «схлестнулись» и переплелись «временчивость как жизненный принцип» и политизация культуры («дидактизм и панегиризм, выполнение социального заказа становятся <...> неотъемлемыми чертами», дабы «...укрепить веру человека в себя» – эту мысль можно считать определяющей, как мы увидим позже, и в ораторской прозе главного героя диссертации О. М. Буранка). Третья сторона рассмотрения: первая глава выходит и на ментальную проблему соотношения в русской литературной культуре Нового времени двух типов цивилизационного сознания – собственно «российского» и «западного» (что с успехом продолжилось в схватках XIX столетия, западников со славянофилами, да и на рубеже XX–XXI веков не потеряло своей остроты, если вспомнить наши неоднозначные реформы в системе культуры и образования). Наконец, – четвертый существенный аспект превращается в концептуальный рефрен первой главы благодаря интересному диалогу О. М. Буранка с концепцией академика А. М. Панченко – о том, что в России, от «перегнойной эпохи» рубежа XVII–XVIII веков, «...культура располагает запасом

устойчивых форм (здесь: и как «ментальных национальных архетипов»), которые актуальны на всем ее протяжении» (с. 13). Из этих постулатов и возникает далее, уже в первой смысловой части первого параграфа, концепция так называемого «Человека эпохи», у истоков которой стоит как раз Феофан. Закономерно идет возврат, на конкретном историко-литературном материале аллюзий и диалогов в словесности, к опорной для всего здания диссертации О. М. Буранка мысли об универсализме Ф. Прокоповича и его периода в литературной культуре (на с. 18 более чем символичны приводимые слова князя Антиоха Кантемира о «мудром первосвященнике»: «...ему же все известно, что знати / Может человек и ум человекъ поняти!»).

Эволюционная сторона дела также чрезвычайно существенна. О. М. Буранок открывает аналитический обзор концепциями младших современников и восприемников Феофана Прокоповича, научно-критические концепции второй половины XIX – начала XX веков предстают в таком свете как закономерный, но отнюдь не первый, а уже третий и четвертый этапы мифологизации личности писателя-лидера Петровской эпохи.

В итоге как раз и выступает на авансцену центральная для главы проблема – эволюция представлений о Прокоповиче и его наследии в научном знании. Точкой отсчета оказались проповеди «разумна Феофана», ретора «из числа во всей Европе главных» (по раннему наблюдению А. П. Сумарокова – с. 19). Рассматривая существенный идеологический вопрос о соотношении в прозе Феофана «светского, гражданственного» и «церковного, духовного» начал, О. М. Буранок обращается и к аспектам взаимодействия культурно-общественного сознания эпохи со словесностью – через процессы «риторизации жизни», «риторизации мышления» и «риторизации образования и поведения» «человека культуры» (с. 26–27). Неудивительна и закономерность освещения политических векторов в той области литературной культуры России, что связано со становлением филологической мысли, каков, к примеру, обзор критической работы о Феофане Ю. Самарина – известного вождя славянофилов (с. 23–24).

Как вся диссертация заключена в своеобразное «кольцо» главами первой и пятой, так своя гармония цикла ясно видна и внутри первой главы: первый ее смысловой раздел завершается обзором концепций ученых конца XX–XXI столетий о соотношении у Ф. Прокоповича древнерусского и славянского барокко

с классицизмом, а венчающий все четвертый раздел расскажет о проблеме предклассицизма в это переходное время.

В центре анализа второго раздела первой главы – «Проблемы творчества Феофана Прокоповича в исследованиях зарубежных литературоведов» (всего освоено 41 источник на иностранных языках) – интересно и концептуально вырисован в диссертации О. М. Буранка диалог «германской» и «украинской» точек зрения на феномен Феофана. Обширнейшие подстраничные сноски, начинающие здесь во многом и самостоятельное аналитическое бытие, фактически превращаются постепенно в ценнейший базовый материал-почву для создания отдельного целостного библиографического указателя по проблеме.

В заключительном, четвертом, разделе главы ключевой для понимания фигуры Феофана феномен предклассицизма помещен автором диссертации в комплексный анализ полилога: жанровой системы становящейся новой словесности, писательских типов, поведенческих стереотипов и этико-эстетической парадигмы. Целый ряд наблюдений и заключений ученого представляется принципиально важным и для тех исследователей, которые рассматривают последующие периоды истории русской литературы XVIII – начала XIX веков: к примеру, «Горацийев рефрен» (им завершается и вся глава, через отсылку на отзыв В. К. Третьяковского о Прокоповиче – с. 106) повторится, много позже после Феофана, в идеологии Львовского кружка, ставшего колыбелью уже русского предромантизма.

Центральный тезис – о том, что «...предклассицизм явил собою самобытную ипостась и закономерное звено в развитии не только русской литературы, но в целом искусства» (с. 83) – давняя и выстраданная в глубоком смысле слова исследовательская позиция О. М. Буранка, последовательно и доказательно проводимая и обоснованная им в его трудах последних десятилетий.

«Обширны и крепки связи Феофана Прокоповича...», – пишет О. М. Буранок, завершая следующую, вторую главу (с. 199). Нам эти слова представляются и очень емким, точным эпиграфом ко всему корпусу конкретных историко-литературных глав его диссертационного труда.

Открывает этот корпус глава, посвященная драматургии Феофана. И дело здесь отнюдь не только в том, что трагедокомедия «Владимир» – одно из наиболее прославленных творений писателя, его своеобразная «визитная карточка». Объяснение имен-

но такой композиционной последовательности глав кроется много глубже, ибо драматургия Петровской эпохи – и «значительное общественное явление», и одна из наиболее действенных для новой идеологии (диссертант подробно раскрыл этот контекст в предшествующей главе) «частей художественного национально-го самосознания» (с. 108).

Первых два раздела второй главы – своеобразная монографическая диалогия о самом знаменитом выходе Феофана на подмостки становящегося русского театра – о его пьесе «Владимир», причем – в продуктивном полифоничном контексте теории жанра шутотрагедии и истории изучения этого явления. Мы говорим именно о *полифонизме*, в условиях создания которого О. М. Буранку удастся мастерски соотнести, в системе своих представлений, концепции и гипотезы других филологов-современников. Так, читающий диссертацию, исподволь подготовлен автором к выводу о том, что представления о пьесе «Владимир» колеблются в литературоведении наших дней меж двумя крайними полюсами: а) признанием произведения «некоторым средостением, неким переходом из школьной поэтики к поэтике светской» (с. 133–134); б) утверждением роли Феофана-драматурга как «основателя новой литературной драмы» (с. 136).

Точное и выверенное соблюдение автором диссертации эволюционного принципа (о выигрышной методологии которого мы говорили в первой части нашего отзыва) приводит проф. О. М. Буранка и к проведению доказательных концептуальных параллелей «Владимира» с последующими этапами отечественной драматургии XVIII века (например, с трагедиями: «Деидамия» В. К. Третьяковского и «Аристона» А. П. Сумарокова).

Исследование драматургического начала в «Разговорах» Феофана Прокоповича:

1) объяснение-итог расцвета драматургии во времена писателя (именно «Эволюция жанра разговора <...> повлияла <...> на столь успешное «вхождение» драматургии в культурную жизнь русского общества» – с. 163),

2) обоснование перехода к следующей главе, о прозе литератора,

3) еще одно звено в системной цепи вопроса о диалоге «русского» и «западного» начал в историко-литературном процессе 1700–1750-х годов (в свете проблемы переводных «разговоров»).

Средоточием итогового четвертого параграфа – «Традиции и новаторство Феофана Прокоповича-драматурга» – выступает, на наш взгляд, концепция поликультурности писателя, что также получит свое развитие во всех последующих главах-картинах диссертационной панорамы.

Третья глава исследования сфокусирована на феноменологии системного анализа ораторской прозы Феофана Прокоповича и выступает одновременно как композиционным, так и содержательным центром диссертации.

Раскрывая глубинную сущность идеологии писателя, О. М. Буранок ведет многоаспектную интересную дискуссию с представительным научным коллективом своих предшественников и современников. К примеру, на первых страницах открывающего главу раздела идет корректная и доказательная полемика с точкой зрения известного белорусского филолога, профессора Т. Е. Автухович – о соотношении в киевских проповедях Феофана традиционного, канонического церковного и нового светского начал. Наглядно-интересно и творчески продуктивно-неожиданно заключение диссертанта о том, что раздвижение «религиозных рамок» в светские смыслы происходит у Прокоповича параллельно и во взаимодействии с преобразованием художественного хронотопа, союза времени и пространства («...потекут веки аки часы...»).

Постоянно в поле внимания ученого – автора докторского труда – и новая эстетическая программа Феофана, в которой нравственно-философские и этико-дидактические проблемы подаются через меняющуюся динамику концепции Красоты (как в «Слове о любви к Богу», с ее центральным акцентом на «...сотворенное изящество от сея неизглаголанная красоты...»).

Первым прочным фундаментом, на котором покоится все здание третьей главы диссертации, безусловно, нужно будет признать логическую хронологию, ибо как раздел первый рассказывает о киевском периоде ораторского творчества исследуемого автора, так второй раздел переносит читателя далее вглубь его судьбы и наследия – там предстает перед нами уже вершинный «петербургский период». И все же означенное нами классификационное хронологическое деление главы – лишь один из пластов интересующей О. М. Буранка многомерной системы.

Четко и выверено следуя центральной ключевой задаче (раскрыть в тезаурусном анализе феномен Феофана Прокоповича как идеолога, философа и оригинального историка), ученый-филолог

приступает к тщательной «вычитке» контекстов в сложившейся *вокруг* своего персонажа литературно-культурной ситуации.

Первый из контекстов мы уже определенным образом затронули, говоря о полемике О. М. Буранка с Т. Е. Автухович: речь идет о контексте историко-научном в его динамике. Задача раскрыть этот контекст – не из легких: ибо, как мы увидим и из самой диссертации О. М. Буранка, ораторскую прозу Феофана Прокоповича нельзя считать обойденной вниманием филологов, традиция уходит еще в XIX столетие! Труды Т. Е. Автухович, Н. Д. Кочетковой, А. С. Елеонской, Х. Сморгачевской, И. Тетцнера и ряда других в этом свете предстают лишь как одна из наиболее близких и потому наиболее «видимых» частей всего «айсберга» исследований по феноменологии первого русского писателя Нового времени. На первых же «этажах» всего корпуса – работы XIX столетия: В. М. Перевошиков, Ю. Ф. Самарин, П. П. Пекарский, И. А. Чистович. Таков первый контекст, бесспорно, – жизненно необходимый исследователю прозы Прокоповича.

Очертив границы «вовне», исследовательская мысль диссертанта движется вглубь, в самую систему писателя, философа и ритора-проповедника. Теперь наступает черед «включиться в действие» историко-философскому контексту. «Смысл человеческой жизни, по Феофану Прокоповичу, в гармоническом сочетании догматов Писания и нравственных норм человеческого бытия...» (с. 202) – такой формулой открывает О. М. Буранок путь в интерпретацию мировоззрения литератора. Далее ученый обратится к раскрытию идейно-философского наполнения проповедей Феофана и атмосферы, их окружающей, через диалектические пары взаимосвязанных антонимов: «война – мир», «день – век» и ряд др. (с. 260).

Поскольку историко-философский контекст наиболее близок замыслу как диссертанта, так и самого Феофана Прокоповича, не удивительно и глубинно оправданно постоянное обращение тезаурусного анализа¹ в этом случае к параллельным

¹ Об искусстве «психологического перевоплощения» мудрого Феофана, в его речах от имени детей императора Петра – см. подробнее глубокий аналитический материал во втором разделе третьей главы. Новый психологизм неотделим и от художественно-эстетических задач Феофана-писателя. Последнее О. М. Буранок комментирует так: «... внешний, или, как мы его назвали, событийный раздражитель дал импульс для полета творческой фантазии автора. <...> имеется движение живого чувства <...> Это <...> создает внутреннее напряжение <...>, срабатывает закон “психологической загрузки”» (с. 274).

художественно-философским «измерениям»: особенностям становящегося психологического анализа, поэтике хронотопов, жанровым новациям¹. «...облетаем, видим, приветствуем!» – точнее слов Феофана о Петре Первом, сказать о «со-ощущении», возникающем у изучающего диссертацию, нельзя.

«До-создает» «гармонию контекстов» сущностно необходимый диссертации, защищаемой по специальности отечественной и зарубежной филологии, контекст культурологический. Географическая образность и географическая идеология проповедей Феофана – сами как нельзя более доказательны в дискуссии о необходимости анализа диалога культур в наследии ратора: Польша и Пруссия (ср. отсылку на размышления М. Стрыйковского о Пруссии – с. 256), Украина и Древний Рим... Логично и последовательно концепция О. М. Буранка вновь выходит на магистральную проблему русско-европейских литературно-культурных связей, контактов. В конечном итоге, это возвращает диссертанта и к принципиально важному вопросу о роли цементирующего, систематизирующего пестроту диалогов с Европой литературного стиля / направления. Развивая гипотезу Н. Д. Кочетковой о неприязни Феофаном «вычурности» барокко, О. М. Буранок доказательно повторит свою точку зрения, свое видение писателя – как предклассициста.

В прологе ко второму разделу главы, о судьбоносном петербургском периоде Феофана, прозаика, философа и ратора, ученый скажет еще определенной, процитируем дословно: «...художник сформировался как активный сторонник русского классицизма, его непосредственный участник» (с. 235).

Диалог не только стран и культур – в одного измерения пространства, но и диалог времен интересует диссертанта. Особенно ярким нам видится стремление ученого выстроить парадигму: «Феофан – преемники», от М. В. Ломоносова – до А. С. Пушкина (ср.: «Феофан задолго до Ломоносова <...> вводит образ мира и тишины, используя синонимический ряд...» – с. 223).

Поэтософия образов – прямая стезя к четвертой главе масштабного диссертационного полотна О. М. Буранка – «Лирика

¹ В «Слове приветствительном на пришествие в Киев...» (1706), к примеру, выделены интересные жанровые вкрапления-«наплывы» древнерусских воинских повестей.

Феофана Прокоповича (тезаурусный анализ)». В четвертой главе вновь ярко выступает на авансцену важнейший для концепции диссертации принцип эволюционного подхода. Позицию исследователя передают уже сами тематические разделы в композиции их последовательности.

Вначале О. М. Буранок обращается к духовно-философскому фундаменту системы поэзии Феофана Прокоповича – в первом параграфе: «Псалтырные мотивы в лирике Феофана Прокоповича». Это – базис традиции, к тому же – и неразъединимо связанный с тропой мировоззрения исследуемого автора.

По мере нарастания значимости тезаурусных (системных) контекстов, от концептно-тематической системы псалмодической поэзии ученый перейдет к эпицентру – вопросам генезиса и эволюции нового жанрово-тематического единства отечественной лирики: во втором параграфе, через многоуровневый анализ «Епиникиона» Феофана, ставится важный вопрос о диалоге поэмы и оды. Также в этом «сердцевидном» разделе вновь характерно заявляет о себе контекст: произведение Ф. Прокоповича рассматривается в окружении «стихотворства Петровской эпохи».

Третий параграф главы, соблюдая законы композиционного и смыслового нарастания кульминационности, – исполняет свою итоговую роль двупланово:

а) шире становится привлекаемый контекст (речь идет, как видно уже из заглавия, не только и не просто о «стихотворстве Петровской эпохи», но о «поэзии (всей) первой трети XVIII века», что «...вобрала в себя лирические потоки предшествующей поры...» (с. 325);

б) существенно богаче оказывается и рассматриваемая жанрово-тематическая палитра поэзии Феофана, ибо поставлена проблема соотношения и взаимодействия «лирических» и «сатирических» жанров.

Стержнем, скрепляющим все целое четвертой главы, выступает Идея Диалога. Уже в прологовой части (во вступлении к первому параграфу), диссертант так формулирует свое видение этого феномена: «Весь корпус <...> художественно-публицистического, философского, даже научного наследия [писателей. – А. П.] был неотъемлемой частью культуры Петровской эпохи, носившей ярко выраженный диалогический характер» (с. 301). О диалоге жанров лирической системы Прокоповича мы уже сказали выше, в связи с панорамой общей композиции главы. Здесь же заметим,

что, к примеру, в первом ее разделе, интересно, проблемно представлено и анализ диалога в классическом его понимании – как диалога писателей, на материале взаимоотношений Феофана Прокоповича и Антиоха Кантемира. Поскольку в фокусе внимания филолога – религиозно-философская составляющая становящейся новой литературы Нового времени, абсолютно оправдан и тонкий комментированный анализ идеологом духовной лирики в этом аспекте: «...именно любовь и Бог – вот начало начал, две ипостаси существования человеческого, вот условие, при котором каждый может творить Благое...» (с. 301) (о переложении 36-го псалма).

Крупная лироэпическая форма словесности Петровского времени – на примере системного анализа «Епиникиона» Ф. Прокоповича – вписана О. М. Буранком в актуальную научную проблему современных гуманитарных наук – проблему соотношения документального и художественного («Епиникион» как своего рода переход между «Обстоятельной реляцией о главной баталии...» Петра Великого и «Петридой» А. Д. Кантемира). Проводимые далее параллели между замыслом Ф. Прокоповича и эпическими экспериментами В. К. Тредиаковского – возвращают мысль исследователя к проблемам становления русского классицизма.

Помимо рефренной для всей работы концепции предклассицизма, именно в этой, четвертой главе, посвященной поэзии, разворачивается своя, оригинальная, авторская интерпретация дискуссионного и поныне вопроса о своеобразии и самостоятельности Русского Классицизма. Нам видится, что О. М. Буранок и тут вносит существенный новый вклад в научный контекст наших дней, поскольку вступает в интересный «диалог с продолжением» с С. И. Николаевым («Литературная культура Петровской эпохи», СПб., 1996) – и в итоге подготавливает в своем труде обоснование гипотезы о том, что для России уже начала Нового времени и века характерна была «христианизация античности» не просто как своеобразный идеологический прием, но как преобразование идущих из Европы классицистических умонастроений в зеркале духовного наследия Древней Руси.

В третьем разделе третьей главы также сохраняется свой проблемный «диалогизм в оппозициях». Как при анализе поэмы Прокоповича принципиально важно было диссертанту исследовать законы соотношения документального и ново-художественного, так теперь его внимание обращено на закономерности

сти соотношения новой книжной литературной культуры с исторической панорамой фольклора (один из центров третьей части главы – тезаурусный анализ песен Феофана в динамике различных контекстов). В пестроте и переплетении различных художественно-эстетических систем рождаются и устойчивые «культурологические знаки эпохи», как определяет О. М. Буранок это явление. Ощущение «целины», неизведанности мира, ждущего своего освоения, порождает характерный культ лидерства и «первооткрытий». Проакцентировав таким образом настроения идеологии в эпоху Феофана, О. М. Буранок объясняет одновременно: и повторяемость слов семантического ряда «первый – впервые» в лирике писателя, и суть его художественных новаций. Особенно интересным нам видится исследование роли Прокоповича в становлении и развитии русской элегии, попавшей с самых первых своих шагов в многоголосое окружение: от древнерусских «покаянных стихов» до ролевой лирики Нового времени.

Предстает, наконец, Феофан Прокопович к исходу главы и как оригинальный теоретик. Магистральная задача диссертации – исследовать феномен этого писателя в контексте контактов с европейской и мировой мыслью – вновь находит уверенное и последовательное свое воплощение: русский автор анализируется в творческом «соревновании», к примеру, с античными поэтиками (Аристотель, Гораций). Вообще, проблема «Феофан Прокопович и Древний Рим» – яркая и самостоятельная (от теоретических дискуссий-параллелей вплоть до диалога на уровне деталей-образов, ср.: фигуру богини лихорадки Фебрис в эпиграммах Феофана Прокоповича), в диссертации О. М. Буранка подготовлен основательный фундамент для ее последующего детального освоения! Путь исследования возвращается к центральной научной проблеме, вынесенной в заглавие, что и происходит в главе пятой: «Феофан Прокопович и литература первой половины XVIII века в контексте русско-зарубежных связей».

В предшествующих главах исследование диалога с мировой словесностью (прежде всего – с античностью и новоевропейской традицией) уже прошло в диссертации О. М. Буранка ряд этапов. Так, был последовательно и системно рассмотрен, во-первых, диалог русской литературы и литературной культуры «вокруг» Феофана с писательскими моделями и мировоззрениями Античной и Новоевропейской эпох, а во-вторых, диалог с жанрами мировой словесности в означенном аспекте.

Пятая глава – логически завершающий третий уровень: диалог становящейся новой русской литературы с идеологемами других национальных литературных культур мира.

В первом разделе главы – два центральных исследуемых предмета:

а) «высоты классического универсума» в интерпретациях античной традиции (при этом тезаурусный подход дает диссертанту яркую универсальную возможность проследить и взаимопроникновение родов драматургии и прозы, на примере эволюции жанра «разговора» в русской литературно-философской культуре);

б) новоевропейская светская словесность, активно проникающая «в плоть и кровь» реформируемой российской культурно-литературной ситуации (интересны, проблемны мини-очерки «по персоналиям», например, о В. Ф. Г. Юнкере, хотя и уступающем в последующей известности своим соотчичам – И. Глюку, И. Паузе, В. Монсу, но оставившем заметный след в создании нового единства литературной и общественно-политической культур в Новой России).

За счет нового витка системных контекстов, выходят на новый уровень видения и некоторые прежде уже звучавшие опорные идеи диссертационной концепции. Так, в античном контексте в прологовой части пятой главы по-новому объяснен один из столпов эстетики и поэтики русского предклассицизма – жанр трагедокомедии (развитие традиций Плавта – в т. ч.).

В новые системные соотношения вступают и научно-исследовательские контексты. Не случайно обращение к проблеме «Феофан Прокопович в Риме» дает ученому выход сразу в два новых «измерения»: с одной стороны, – к вопросу об интерпретации образа «вечного города» в русской словесности у современников Прокоповича (П. А. Толстой – как первооткрыватель «римского контекста»), а с другой стороны – к диалогу с немецкими славистами XX столетия, интерпретирующими собственно феномен Феофана с позиций своих представлений о влияниях на него просветительской мысли Европы (Р. Штупперих, Е. Винтер, И. Тетцнер).

По законам строгой классицистической логики, уже этого раздела в главе на этой завершающей стадии было бы достаточно: с Прокоповича диссертация началась, мифологией его фигуры и заканчивается. Однако, концепция диссертационного тру-

да О. М. Буранка, равно как и сам писатель, стоящий в ее центре, значительно более многомерны. Вместо «точки» – творческое «многоточие», вместо замкнутой гармонии кольца – разомкнутый финал, обращенный к новым горизонтам. Потому и появляется еще один ключевой проблемный предмет исследовательского внимания – феномен литературного перевода. Вопрос о «русско-зарубежных литературных связях» получает таким образом еще одно мощное подтверждение.

Заглавный герой диссертации – Феофан Прокопович – отнюдь не забыт, более того, он предстает родоначальником всей далее развертывающейся системы: полилингвизм литератора – прочная база и доказательство того, что «...Прокопович самым активным образом участвовал в создании культуры перевода...» (с. 422). Полимерность взгляда ученого приводит во втором разделе заключительной главы к существенному раздвигению временных границ: к середине XVIII столетия и даже далее. Исследование перспектив влияния культуры литературного перевода в России XVIII столетия на динамику эволюции новой прозы приводит диссертанта от истоков к двум давно интересовавшим его явлениям: переводным повестям Мадлен Гомец и переводческой деятельности Никанора Ознобишина.

Итак, здание концепции воздвигнуто. Один из самых значительных итогов подводится диссертантом на протяжении всего системного заключения: это – доказательное и доказанное всем ходом работы и анализа в ней утверждение о том, что «самая “нелитературная” в истории России эпоха (конец XVII – первая треть XVIII века)» подарила русской словесности выдающегося поэта, драматурга и теоретика – Феофана Прокоповича, а самое главное – оказала влияние «...затем и на весь историко-литературный процесс XVIII века» (с. 467). Новое знание, бесспорно, сформулировано – и вступает в перспективный диалог с предшествующим. Как тут не вспомнить аллюзионные слова самого Феофана Прокоповича о деяниях древнеримского императора Августа: «Кирпичный Рим обретох, а мраморный оставляю...»!



О. М. БУРАНOK, С. Л. ФОТТЕЛЕР

**ТРАГЕДОКОМЕДИЯ ФЕОФАНА ПРОКОПОВИЧА
«ВЛАДИМИР» И ТРАДИЦИИ РАННЕЙ РУССКОЙ
ДРАМАТУРГИИ**

Театр, как и литература, является формой художественного национального сознания, с античных времен он ставит общественно и нравственно значимые проблемы, решая их в «живом» действии, на примере судеб и поступков конкретных людей (реальных или вымышленных). «Живое действие», сейчас, на глазах зрителя разворачивающиеся события (в этом смысле действие пьесы всегда происходит в пределах настоящего времени, буквально «сейчас»), торжество добродетели и наказание порока, гибель достойного героя или осмеяние недостойного переживаются зрителем особенно остро. Свою «очистительную», общественно и нравственно значимую сущность театр сохранит и будет развивать на протяжении всей своей истории.

Ранний русский театр формируется в последней трети XVII – начале XVIII в., т. е. возникает в переломную (и в общественном, и в художественном смысле) эпоху: совершался переход от Древней Руси к России, от древнерусской литературы и культуры к литературе и культуре Нового времени. Днём рождения русского театра принято считать 17 октября 1672 г.: в этот день состоялась премьера спектакля «Артаксерксово действо» в специально для этого случая отстроенной «комедийной храmine» Преображенского – резиденции царя Алексея Михайловича [9, 8–16; 7, 29–31]¹. Здесь требуется уточнить, что с этого дня ведет свое начало одно из направлений русского драматического искусства – русский придворный театр; общественный, публичный театр возникнет позже – в 1756 г., и его основоположниками станут Ф. Волков и А. П. Сумароков. Главой же придворного театра, возникшего в России в 1672 г., был назначен Иоганн-Готфрид Грегори, па-

¹ Здесь и далее в статье в квадратных скобках жирным курсивом указан номер цитируемого издания по списку литературы, приведенному в конце статьи (с. 30–31), обычным шрифтом – страницы; номер тома указан римской цифрой. При одновременной ссылке на несколько изданий одно от другого отделяется точкой с запятой.

стор лютеранской церкви, образованнейший человек своего времени. Он был и драматургом, и режиссером в созданном театре, ему же принадлежит стихотворный немецкий текст «Артаксерксова действия», но пьеса в Преображенском шла на русском языке, в силлабическом переложении.

Уже в первой пьесе определился круг тем, который станет традиционным для ранней русской драматургии: идеальный монарх и злодей, гордость и смирение, власть и подданные, война и мир, счастье и горе, любовь и ненависть [9, 82–89; 11, 94–193]. Эти темы будут активно разрабатываться и в последующей драматургии.

«Артаксерксова действие», «Иудифь», «Темир-Аксаково действие», пьесы об Иосифе, об Адаме и Еве, драматургия Симеона Полоцкого и Дмитрия Ростовского действительно образуют драматургический каркас раннего русского театра с единым идейно-эстетическим пространством, в котором работают единые идейно-эстетические категории. «Первые пьесы русского театра, – пишет А. С. Демин, – уникальная группа памятников, в которых получил отражение комплекс идей придворной среды 1670-х годов» [9, 29]. Объединяет эти пьесы и то обстоятельство, что М.-Г. Грегори, Симеон Полоцкий, Дмитрий Ростовский и анонимные авторы в выборе тем обращаются к библейской истории, житийной литературе. Пожалуй, единственным, но симптоматичным для будущей русской драматургии исключением является «Темир-Аксаково действие», в основу которого легли исторические события сравнительно недавнего прошлого: конца XIV – начала XV вв. [10, 6–14; 1, 39–40].

Анализируя пьесы придворного театра Алексея Михайловича, О. А. Державина отметила в качестве характерного композиционного приема соединение сцен комических и трагических («Артаксерксова действие», «Иудифь», «Баязет и Тамерлан» и др.), «шутовские персоны» действуют наряду с царями и полководцами. И все эти пьесы исследовательница склонна отнести ближе к жанру трагедии, а вот пьесы «Прохладная комедия об Иосифе», «Комедия притчи о блудном сыне» Полоцкого по ряду признаков – ближе к жанру драмы. Пьесу же о Бахусе и Венусе, интермедии условно можно отнести к жанру комедии [4, 62–72]. А. С. Елеонская на материале пьес школьного театра этого же периода установила, что комическое и высокое являлись компонен-

тами в их идейно-художественной структуре. «Слияние смешного и серьезного также не противоречило вкусам русских зрителей и отвечало исконным зрелищным и литературным традициям» [6, 73–87]. Таким образом, первые пьесы русского театра были жанрово весьма разнообразны, заключая в себе элементы всех драматических жанров.

Школьная драматургия также вполне мирилась с соединением высокого и низкого, трагических и фарсовых сцен в произведениях. Усвоив опыт античной драматургии, достижения театра Возрождения, школьный театр в жанровом отношении был ступенью выше, нежели придворный театр Алексея Михайловича или же театр Кунста и Фюрста. «Постепенно школьный театр менял свою жанровую структуру, обращался к светской трагедии и комедии, переходил на народный язык, вовлекал в представления не только учеников и преподавателей школ, но и зрителей» [3, 235].

К жанрово-структурным особенностям школьной драмы в последнее время исследователи обращаются все с большим вниманием, т. к. в жанровом отношении школьный театр не сводим лишь к определению «школьная драма». Процесс жанрообразования, наметившийся в 70-е гг. XVII в., определился в предклассицизме, захватив и школьную драматургию. О. А. Державина пишет о необходимости изучения и внесения ясности «в проблему становления жанров в русской литературе XVII и XVIII вв.» [5, 255].

Усилиями И.-Г. Грегори, Г. Хюбнера (автора «Темир-Аксакова действия»), Симеона Полоцкого, анонимных драматургов была создана драматургическая база для русского театра. Если бы ранний русский театр, в том числе и школьный, не создал определенный жанровый «фундамент» и не подготовил русскую публику к восприятию жанрово разнообразных спектаклей, то вряд ли был бы столь успешным и быстрым рост профессионального театра в конце 40-х – начале 50-х гг. XVIII столетия, успех пьес А. П. Сумарокова.

Школьная драма и школьный театр наряду с придворным театром сыграли заметную роль в становлении театральной жизни последней трети XVII – первой трети XVIII века. Школьная драма первой половины XVIII века стала результатом развития традиций первых русских пьес («Артаксерксово действие» и «Иудифь»), повлияв, в свою очередь, на школьные пьесы первой половины

XVIII века и, прежде всего, на трагедокомедию Феофана Прокоповича «Владимир», «Венец Дмитрию» Ефимия Морогина и др. [15, 5]. В «Венце Дмитрию» много аллегорических образов и персонафикаций: Вера Православная, Надежда, Любовь, Многобожие, Православие, Усердие христианства, Молитва, Тщеславие Максимианово, Слава Димитриева, ангелы. Аллегии-персонафикации появились уже в первых пьесах русского театра (правда, в «Артаксерсовом действе» и «Иудифи» их еще не было) и особенно характерны будут для поэтики школьной драмы. Наличие ангелов, молитв, отрывков из библейской литературы и т. д. свидетельствует о сохранении в «Венце Дмитрию» черт мистерии. Но довольно удачное совмещение комического и серьезного, введение образов нищих в ход действия пьесы свидетельствует о начале процесса формирования нового жанрообразования в русской драматургии конца XVII – начала XVIII вв.

Без сомнения, лучшей школьной драмой на протяжении первой половины XVIII в. является трагедокомедия Феофана Прокоповича «Владимир» (1705) [14, 149–206]. Усваивая теорию и практику западноевропейского барокко, Феофан Прокопович вплотную подошел к классицизму – литературному направлению, отвечающему идеологии абсолютистской монархии. И хотя напрямую проводить связь между литературным направлением и политическим строем крайне сложно и иногда ущемно для верного понимания явлений художественного порядка, но в данном случае это необходимо.

Идеология абсолютизма, сформировавшегося в правление Петра I, диктовала и обуславливала определенные эстетические воззрения художников эпохи. Прокопович же – тенденциозно настроенный, совершенно убежденный сторонник абсолютистской монархии, более того – идеолог петровского времени. Он поддерживал и развивал то направление, идейные и эстетические основы которого строго соответствовали духу преобразований. Другое дело, что Феофан Прокопович знал искусство барокко (так же, как и античность, и эпоху Возрождения), которое, в свою очередь, так или иначе воздействовало на него, оставив определенный след в его поэтике. В литературной культуре Петровской эпохи предклассицизм возник как некая оппозиция барокко, тем не менее унаследовав от последнего некоторые особенности поэтики. Однако предклассицизм явил собою самобытную ипостась и законо-

мерное звено не только в развитии русской литературы, но в целом искусства.

«Владимир» Феофана Прокоповича является блестящим образцом (для русской драматургии его времени) жанра трагедокомедии, возникшим в школьном театре первой половины XVIII в. Так, сам Феофан Прокопович объясняет, что жанр трагедокомедии относится к смешанному роду, в котором «остроумное и смешное смешивалось с серьезным и грустным и ничтожные действующие лица – с выдающимися» [14, 432]. На самом раннем этапе развития театра жанровой дифференциации в драматургии еще не было, пьесы чаще всего обозначались как «действие», «комедия», либо вообще никак. Феофан Прокопович в своей «Поэтике» уже стремится дифференцировать драматурию по жанрам, выделяя трагедию, комедию, трагедокомедию. «Артаксерксово действие», не являясь именно трагедокомедией, объективно стоит у истоков жанра, основоположником которого станет Феофан Прокопович. Образ Владимира типологически соответствует тому идеалу, который выдвинула драматургия начала XVIII в., но в разработке главного героя есть отзвуки и ранней русской драматургии. Так, в пьесе подчеркивается высокомерие, гордость и величие князя (см. монолог Ярополка: первое и второе явления первого действия). Драматург продолжает традицию изображения монарха, которая наблюдалась в таких пьесах, как «Артаксерксово действие», «Иудифь». Сближает названные пьесы с трагедокомедией и сам способ «подачи» главного героя. Феофан дает первичную характеристику Владимиру через монолог Ярополка [14, 152–154], то же и в «Артаксерковом действе»: Мемухан, канцлер Артаксеркса, также первично характеризует своего монарха [9, 106]. В обеих характеристиках много говорится о блистании очей, величии государей, об их огромной власти.

Столкновение Владимира с лагерем жрецов придает пьесе остроконфликтный характер. Тема обличения невежественного духовенства была традиционной в древнерусской литературе. С. Полоцкий резко бичевал корыстолюбие и безнравственность церковников в цикле «Монах» из «Вертограда многоцветного» [12, 134]. В отличие от Симеона Полоцкого, критика Феофана Прокоповича носила не морализующий, а остросатирический характер. Это была социальная сатира, аллюзионно метившая в

стан противников Петра – бояр и духовенства. Комическое в пьесе формируется под непосредственным влиянием народной драмы, интермедии. Ранний русский театр не был жанрово аморфным. Комический элемент был принадлежностью не только интермедии, но вносился и в пьесы. Возможность смешения серьезного и смешного, высокого и низкого прокладывала путь новому жанрообразованию – трагедокомедии.

Основа русского средневекового искусства – контраст – играет чрезвычайно важную роль в пьесе Феофана Прокоповича. Христианство – язычество; Философ (и принимающие его веру Владимир, Борис и Глеб, Мечислав, Храбрый) – жрецы (и помогающие им бесы); свет – тьма – вот основополагающие на идейном и художественном уровнях противопоставления «Владимира». Пляски, заклинания, песни жрецов, хор Прелести являются проявлением бесовского начала; его антиподом в пьесе выступают обряд венчания, о котором рассказывает воин Храбрый, речь Философа о сущности христианства, хор апостола Андрея. Феофан Прокопович продолжил традицию изображения соперничества церковного и скоморошьего, обряда и антиобряда в духе средневекового культурного дуализма, используя традиционную национальную топику. Так, пронизывающая пьесу антитеза «свет – тьма» является ключевым образом произведения. Велика идейная значимость этого образа в контексте эпохи конца XVII – начала XVIII в., что дает почву для аллюзионного прочтения «Владимира». Столь важный образ имеет многовековую традицию, начиная с первых памятников поэтического наследия древности. Уже в «Слове о законе и благодати» данная антитеза играла огромную роль. На протяжении веков у образа «свет – тьма» религиозный смысл оставался единственным, однако постепенно трактовка антитезы изменяется, она насыщается новым смыслом, звучит полифонично, активно используется во внутриполитической борьбе [8, 38], происходит ее политизация. Феофан Прокопович употребляет ее и в религиозном, но, прежде всего, в просветительском и политическом смысле.

Завершается пьеса хором апостола Андрея. Введение этого образа – дань автора традиции конфессиональной литературы. Известно, что на Руси, особенно в Киеве, культ этого апостола был чрезвычайно популярен и представлял предмет гордости древнерусского человека, особенно тогда, «когда требовалось

защитить достоинство и независимость Русской страны как страны православно-христианской» [13, 41].

Легендарный летописный фрагмент используется в идейной борьбе русскими людьми (например, Иваном Грозным), украинцами (в противовес латино-униатской пропаганде), обыгрываясь он и в 1654 г. «Предание о св. Андрее, как апостоле Руси, перешло и в XVIII в., усвоено людьми века реформы Петра I, который под влиянием этого предания установил первый в России орден св. Андрея Первозванного» [13, 44–45]. Кстати, последним фактом удачно воспользовался Феофан Прокопович. Воздавая похвалы гетману Мазепе, тогда еще поддерживавшему политику Петра I, драматург упоминает о награждении Мазепы орденом Андрея Первозванного [14, 205]. Весь же хор дан в пьесе как некий экскурс в историю Киева, монолог Андрея построен в виде проповеди, восхваляющей сей град, его достойных мужей, славную и многотрудную историю Киева, наконец, Мазепу и Петра.

Феофан Прокопович предстал в трагедокомедии как художник нового времени, сумевший выразить своё отношение к происходящему и вместе с тем показавший, какими плодотворными и во многом определяющими были связи литературы начала XVIII в. с древнерусским искусством слова.

«Действа», «сени», «трагедокомедия» и другие жанрообразования в театральной культуре первой трети XVIII века в силу своей жанровой аморфности, размытости не подошли классицистическому театру, который строился на строгой жанровой иерархии. Тем не менее, в силу «памяти жанра» (М. М. Бахтин), ранний русский театр и особенно школьная драма повлияют на театр предклассицизма и классицизма.

Л и т е р а т у р а

1. Бочкарев В. А. Русская историческая драматургия XVII–XVIII вв. М., 1988. 224 с.
2. Буранок О. М. Русская литература XVIII века: Петровская эпоха. Феофан Прокопович. М., 2005. 464 с.
3. Гершкович А. А., Ритчик Ю. М., Софронова Л. А. Культурно-исторический аспект изучения театра славянских народов // Славянские культуры в эпоху формирования и развития наций XVIII–XIX вв. М., 1978.

4. *Державина О. А.* Жанровая природа первых русских пьес // Исследования и материалы по древнерусской литературе: Новые черты в русской литературе и искусстве (XVII – начало XVIII в.). М., 1976. С. 62–72.
5. *Державина О. А.* Изучение переводной повести и драматургии XVII в. // ТОДРЛ. Т. XX. М.; Л., 1964. С. 232–255.
6. *Елеонская А. С.* Комическое в школьных пьесах конца XVII – начала XVIII в. // Исследования и материалы по древнерусской литературе: Новые черты в русской литературе и искусстве (XVII – начало XVIII в.). М., 1976. С. 73–88.
7. История русской драматургии: XVII – первая половина XIX века. Л., 1982. 532 с.
8. *Панченко А. М.* Русская культура в канун петровских реформ. Л., 1984. С. 38.
9. Ранняя русская драматургия (XVII – первая половина XVIII в.): Первые пьесы русского театра. М., 1972. 512 с.
10. Ранняя русская драматургия (XVII – первая половина XVIII в.): Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в. М., 1972. 368 с.
11. *Робинсон А. Н.* Борьба идей в русской литературе XVII в. М., 1974. 407 с.
12. Русская силлабическая поэзия XVII–XVIII вв. Л., 1970. 422 с.
13. Сборник в память 900-летия крещения Руси / под ред. *А. И. Соболевского*. Киев, 1888. 68 с.
14. *Феофан Прокопович*. Сочинения / под ред. *И. П. Еремина*. М.; Л., 1961. 502 с.
15. *Фоттелер С. Л.* Традиции ранней русской драматургии в лирических драмах А. А. Блока («Балаганчик», «Король на площади», «Незнакомка») : автореф. дис. ... канд. филол. наук, 2002. 16 с. (*Научный руководитель – профессор О. М. Буранок*).



Е. А. ПРОКОФЬЕВА

АРХЕТИП-ИНДУЛЬГЕНЦИЯ В ТРАГЕДОКОМЕДИИ ФЕОФАНА ПРОКОПОВИЧА «ВЛАДИМИР»

Самое значительное сочинение в жанре школьной драмы на русском языке – трагедокомедия «Владимир» (1705) Феофана Прокоповича (1681–1736), русского и украинского церковного и общественного деятеля, архимандрита, публициста, поэта и драматурга. Полное ее название, данное автором: *«Владимир всех славеннороссийских стран князь и повелитель, от неверия тмы во великий свет евангельский духом святым приведен в лето от Рождества Христова 988; ныне же в преславной академии могило-мазеповианской киевской, приветствующой ясневелможного его царского пресветлого величества воиска запорожского обоих стран Днепра гетмана и славнаго чину Святого Андрея Апостола кавалиера Иоанна Мазепи, превеликаго своего ктитора, на позор российскому роду от благородних российских синов, добре zde воспитуемых, действуем, еже от поетов нарицается трагедокомедия, лета господна 1705, июля 3 дня, показаний»* [6, 149]¹. Пьеса – произведение политически тенденциозное. Оно, согласно авторскому замыслу, дидактически соотносит масштабные события – введение на Руси монотеистической религии и преобразования Петра Великого.

Главная идея, выдвинутая Ф. Прокоповичем в драматургической форме: христианский выбор, совершенный монархом-реформатором в X веке, способствовал не только укреплению внутреннего и внешнеполитического положения государства, но и духовному росту его населения. Это в эпилоге пьесы резюмирует пришедший «со ангелы» Святой Андрей. *«Свет от света / (Виджу) умножается, – яко бо в начале / мал поток з гор исходит, / потом же во мале / Умножений от инних, спекшихся в едином, пространними лиется струямы», – метафорически превозносит апостол завоевания веры* [6, 203]. Именно она дала воз-

¹ Здесь и далее в статье в квадратных скобках жирным курсивом указан номер цитируемого издания по списку литературы, приведенному в конце статьи (с. 44–45), обычным шрифтом – страницы.

возможность выстоять во времена, когда «*Батию меч подасть огненний*», увидеть, как «*вражия Махомета грады трясутся*» и, наконец, дожить до «*дней тих блаженных*», в которые на «*престоле / Посажен быст муж некий честен, добронравен, / древным оным пастирем ревностю равен*» [6, 205]. Не забывает Святой Андрей и того, как «*свет на мя изливай*» пошлет «*крепост и силу*», «*многоденствие*», «*всякому делу / Поспех благополучний*», «*брань всегда победну*», «*здравие, державу, тишину безбедну*», как царю Петру, так «*и его вернейшему вожду Иоанну*» [6, 206]. Считается, что в оптимистических заверениях апостола прочерчен настолько четкий идеологический вектор государственно-го строительства, что даже последующий разрыв царя Петра и «*вернейшего вождя Иоанна*» не изменил семантику пьесы и не помешал дальнейшей карьере ее автора при дворе и в церковной иерархии. В списках «Владимира», выполненных после 1709 года, только опущено посвящение «*великому ктитору*» гетману Мазепе или заглавие почти целиком кроме, естественно, первого слова (различные списки трагедокомедии проанализированы И. П. Ереминым в предисловии к изданию сочинений Феофана [6, 6–14]. Работая над трагедокомедией, Феофан Прокопович мастерски использовал арсенал школьного театра. Немногих, но ярких и характерных персонажей пьесы несложно разделить на три группы. Первую составляют реально существовавшие исторические герои – князь Владимир Святославич (956–1015), его сыновья Борис (989–1015) и Глеб (990–1015), брат Ярополк (?–980). К ней следует отнести и греческого посла, названного Философом, поскольку известно, что князь Владимир обращался к правителям нескольких стран и, пригласив к себе представителей разных конфессий, устроил «испытание вер». Вторая персонажная группа образована аллегориями – Бес мира, Бес плоти, Бес хулы, Помыслы гордые, Прелесть. Сюда, на наш взгляд, входят и вымышленные княжеские сподвижники с «говорящими» именами – Мечислав и Храбрый, силой оружия доходчиво убеждающие, что «*наш боголюбивый / князь есть*» [6, 198]. Языческие жрецы Жеривол, Курояд и Пиар – третья, интермедийная, группа. Текст трагедокомедии разделен на пять действий, каждое из них – на явления. Предшествует пьесе план-либретто, где коротко пересказан каждый эпизод. Кроме того, для однозначности истолкования идей и образов трагедокомедии завершается она хо-

ром, который «духом пророчествует и о еще будущих в России вещех» [6, 152].

Невзирая на ряд традиционных жанровых приемов, «Владимир» оказался во многом новаторским сочинением. Это была первая русская пьеса, написанная на сюжет, заимствованный из отечественной истории. Феофан Прокопович руководствовался не прямой аллюзионностью, что было бы вполне оправдано спецификой школьной драмы, а «стремился к безусловной актуализации исторического факта» [8, 82]. Автор продемонстрировал осознанное желание осмыслить прошлое и его взаимосвязь с настоящим, показать преемственность в исторических и культурных процессах.

Трагедокомедия содержательно, идейно и стилистически перекликается с публицистическим произведением Ф. Прокоповича «Слово в день святого равноапостола великого князя Владимира» (1706). Это – с одной стороны; с другой – в своем теоретическом труде «О поэтическом искусстве» автор отмечает, что в пьесе возможно «выводить все вполне соответствующие действительности действия, как они передаются историком, но разрешается и от себя *правдоподобно присочинять* как действующих лиц, так и самые действия» (курсив наш. – Е. П.) [6, 434].

Неслучайно одним из достижений пьесы стал многогранный образ главного героя. В его характере драматург явно обозначил позитивные качества прогрессивного средневекового правителя – смелость, воинственность, державный ум, истовую религиозность. Ф. Прокопович показал сложную, противоречивую личность. Опирался он на летописные и другие исторические источники: «Повесть временных лет» (1110-е), «Синописис» И. Гизеля (1674), польские хроники М. Стрыйковского (1550–95?), Я. Длугоша (1415–80), М. Крамера (1512–89), украинские и белорусские списки рассказов о князе-крестителе Руси, агиографии.

Интерес автора трагедокомедии к истории и ее художественному воспроизведению был систематическим и последовательным. О. М. Буранок отмечает, что «Феофан, отобрав нужный ему материал, „пропустив через себя“ эпоху, воплотил задуманное в ярких художественных образах. Несмотря на огромную историческую дистанцию (конец X в. – начало XVIII в.), Прокоповичу удалось создать в высшей степени актуальное произведение» [2, 57]. В нем правдиво отображено физическое устрание-

ние Владимиром брата Ярополка, соперника в борьбе за власть, и способ вероломного убийства. *«Вхожду в дом братний, – во мрак вечный внидох имы. / Егда бо праг преступих, отсюду и сюду / На мечы мя подъяша»*, – воссоздает картину своей гибели, выйдя из ада, Ярополк [6, 159]. Также Ф. Прокоповичем реалистично переданы внутренняя борьба князя-реформатора, его сомнения, когда *«утроба горети / Мняшеся, и страх некий пронзе»* – стремление побороть себя на пути обретения христианских ценностей [6, 172].

В духе сложившейся к началу XVIII века русской агиографии показаны Борис и Глеб – святые равноапостольные братья. Они традиционно считаются сыновьями византийской царевны Анны – «официальной» христианской супруги Владимира. Потому Борис и Глеб избраны Ф. Прокоповичем из многочисленных княжеских отпрысков для обсуждения веры. Именно этим сыновьям Владимир признается в том, *«како ко моей прилепися воле / Имя христианское, наши же мне мертвы / бозие мнятся и мерзки их жертвы»* [6, 172]. Причем, если Глеб осторожно рекомендует отцу: *«...не без ответа / отслеси философа, но его совета / Не возгнушався»*, то Борис откровенно настаивает, что *«ниже кров сродственна / тако нас вяжет, яко вера божественна»* [6, 171, 188]. С исторической точки зрения их изображение – явный анахронизм. Борис и Глеб родились после принятия Русью христианства. Возможно, что во времена Феофана Прокоповича не были установлены годы рождения святых равноапостольных братьев. Но все равно младшие сыновья князя Владимира не могли к моменту действия трагедокомедии достичь того возраста, в котором отец советовался бы с ними. Для усиления нужного эффекта духовного движения в уста Глеба вложена фраза *«аз отнюд не знаю / в чем состоит закон Христов»* [6, 171]. В смысловом строе трагедокомедии равноапостольные отец и сыновья вместе преодолевают путь постижения веры. В эпилоге трагедокомедии Андрей Первозванный напоминает читателям (зрителям) о печальном событии в истории Киевской Руси: *«Се ти мученической крови растут рожы: / Борис, Глеб, ветвы святы корене святого. / Люте! Уже мечет бес брата проклятого, / Уже, вижу, копие и нож поощряет!»* [6, 203]. Устами апостола Ф. Прокопович связывает гибель исторических сыновей князя-реформатора с происками героя своей трагедокомедии – мстителя Ярополка.

Интермедийные персонажи – языческие жрецы – предста- ли не «вставными» развлекательными фигурами, а полноцен- ными, полнокровными участниками событий – основными оппо- нентами Владимира. На протяжении всей пьесы Жеривол, Куро- ряд и Пияр, в согласии со своими именами, предаются чревоуго- дию и бурному веселью, также им свойственны и другие грехов- ные проявления – брань, корысть, трусость. Стремясь сохранить существующий порядок, Жеривол, главный из жрецов, предлага- ет Владимиру поставить самого князя во главе имеющегося пан- теона. *«До зела / Превознесен будеши и над всех не мало / Бо- гов болий: мал тебе Позвизд, мал Купало, / Мал Мошко, мал Ко- ляда, мал Волос; сравнений / с тобой и сам Перун будет умале- ний»*, – явно преувеличивает свои полномочия служитель культа [6, 174]. У Владимира это вызывает закономерный скепсис отно- сительно силы и могущества языческих кумиров.

Одной из двух центральных сцен трагедокомедии являет- ся инспирированная князем дискуссия Жеривола с Философом – греческим послом. Жрец выдвигает тезис о невозможности одно- го Бога справиться с большим разнообразным миром. Своим во- просом: *«И како он нужди / всех человек понесет?»*, – Жеривол проигрывает принципиальный спор [6, 179]. Философ обнаружи- вает большую приспособляемость к умонастроениям Владимира. *«Не может бо что началом бытии, / аще не ест едино: началу имети / Первенство подобает»*, – изрекает носитель греческой веры [6, 182]. Он предлагает князю то же самое место в иерархии миропорядка, что и Жеривол. Но в формулировке представите- ля новой конфессии отсутствуют личная корысть или инициатива Владимира. Это – только уяснение законов мироздания и той ро- ли, которая отведена в нем князю. Примитивная хитрость языче- ского жреца явно отжила свой век.

Вообще поведение Жеривола, Курояда и Пияра – главная составляющая комедийности в произведении Феофана Прокопо- вича. Образы жрецов нарочито снижены – в традициях Плавта, когда грубые бытовые насмешки выступают «воспитательным» средством. Оказывается, что служители культа сами поглощают все те яства, которые население Киева и князь жертвуют идолам Перуна, Купалы, Позвизда и другим объектам поклонения. Объ- ясняя Курояду плохое самочувствие Жеривола, Пияр говорит, что тот *«не готов есть всяко»* и *«не готов ест жерти»*. Курояд вы-

ражает сомнение словами: «*И во сне жрет Жеривол*» [6, 162]. Когда главный жрец приходит в отчаяние, то «*коллега*» сокрушается, что тот «*зело бо не может / Ясти, ни вкуса чуе; третий день минает, / откель он единого токмо пожирает / Быка на день*» [6, 196].

Жеривол пытается навязать князю «религиозное откровение», заключающееся в том, что «*страшно знамение бозы нам дадоша: / зело разболешася*» [6, 172]. Курояд простодушно комментирует состояние «голодающих» кумиров и их служителей. «*Се аз ходих на село курей купувати. / И когда сие бяше!*», – унывает жрец [6, 194]. Однако, в его понимании, не это – пик плачевной ситуации, а то, что «*Бог не имеет / Пенязей и не пойдет на село: глад убо / нам – ему смерть готова*» [6, 195]. Действительно – трагедокомедия.

Понукаемые княжескими сподвижниками – Мечиславом и Храбрием, Курояд и Пияр, страшась расправы с обеих сторон, все-таки крушат изображения языческих божеств. «Сатира, имеющая определенный социальный адрес, и лежит в основе образов жрецов, не просто смешных, но гротесковых и карикатурных», – заключила А. С. Елеонская [5, 82–83]. Современное Ф. Прокоповичу духовенство (в первую очередь в лице его постоянного оппонента Маркелла Родышевского), «оценив» жизненность и актуальность этих образов пьесы, обвинило автора в том, что он «священников российских называет жериволами» [4, 169].

В одном из списков трагедокомедии, который был реконструирован Н. С. Тихонравовым, Жеривол назван «попом». «*Что ж имеет быти? / Веси попа сего*», – якобы говорит Пияр (второе действие, первое явление). Это емкое определение укоренилось и переросло в представление о злободневности текстов Феофана Прокоповича, особенно на фоне его полемики с критиками «Владимира». Однако «поп» не восходит к авторскому тексту, является вторичной редакцией, искажающей первоначальный смысл и размер стиха. «*Что ж имеет быти, / Увеси потом*», – на самом деле произносит Жериволов «коллега» [6, 13]. Но произведение и без того наполнено антиклерикальностью. Во «Владимире» служители морально отжившего, но официально существующего культа, невзирая на свое социальное положение, не в состоянии оказать принципиального сопротивления князю-реформатору. Они смешны и потому не опасны. Комизм сделался неразрывной

частью действия школьной драмы и способом выражения основных ее идей.

Важны и значимы в трагедокомедии «Владимир» архетипические образы «свет» и «тьма». Их противопоставление наличествует в названии произведения и затем на всем его протяжении в различных семантических и эмоциональных ракурсах. Причем у Феофана Прокоповича это – не просто художественный прием, основанный на религиозной символике. Согласно ей, тьма – духовное убожество, полусуществование, влачимое людьми до принятия (постижения) христианства. Свет – благодать, прозрение, открытие нового мира, перерождение, наступающие после крещения. Сам обряд при этом содержит особый смысл, олицетворяет качественный моральный скачок – обретение новых этических ценностей. Подтверждением тому – чудо, произошедшее с Владимиром, у которого после крещения *«отпаде ми безбедно сквернивая тина / от очес, но и по всем теле ни едина / Вреда видех прочее»* [6, 202]. Тут преобразование – и духовное, и телесное.

Таким образом, распространенная трактовка «света» и «тьмы» – теологических «оппонентов» в трагедокомедии – модифицирована. Произведение обрело более значимую социальную направленность. «Тьмой» стали реакционные силы, защищающие идейно мертвую архаику, «светом» – преобразования, реформы, необходимые для дальнейшего развития и процветания государства. «Емкой антитезой драматург разъясняет основной смысл происходящего, создавая символику перехода от старого к новому», – считает О. М. Буранок. – Победа же *света* над *тьмой* возможна благодаря борьбе, к которой Прокопович открыто призывает своих зрителей-читателей» [3, 9]. Творческими усилиями драматурга-новатора школьная драма, осваивая историческую тему, делает попытку перехода от иллюстративной агитации «на заданную тему» к художественному осмыслению и возможному последующему изменению окружающей действительности.

Л. А. Софронова обнаружила в сочинении Феофана Прокоповича другую емкую архетипическую универсалию. «В трагедокомедии „Владимир“ историческое время обозначено как сакральное, как момент перелома и превращения хаоса, то есть язычества, в космос, то есть христианство», – полагает исследовательница (оригинал по-украински, перевод наш. – Е. П.) [7, 246].

Драматург соединяет прошлое и настоящее не только аналогией правителей-реформаторов (крестителя Руси Владимира и Петра Великого), а посредством важнейшего бытийного концепта – религии, которая на определенных этапах развития человечества была исчерпывающим миропониманием. Противостояние и смена религий художественно доказывают глобальную значимость сюжетных событий пьесы и идейного эквивалента их в реалиях XVIII века.

Важной семантической составляющей в таком контексте делается перманентное существование в сюжете трагедокомедии действенных и символических образов (как христианских – космических, так и хаотических, причем не всегда языческих). Начинается действие резким и экспрессивным монологом Ярополка. Убитый братом не в честном бою, а «безмужним» способом, он клоочет от обиды и негодования. *«О люте мне! Люте мне! Весма ищеаю! / Весь гину от зависти! И не ощущаю / Утроб во мне зажженных»*, – вещает Ярополк [6, 154]. Сила гнева позволила ему возвратиться из *«бездн адовых, аки би посланий от демонов»* [6, 149]. Пришелец с того света одновременно укоряет двух взаимоисключающих друг друга зиждителей:

*Христе, аще ты еси цар и господь всея
твары, где суд истинный? Где правди твоея
Неложное мерило? Убийца во славе
от тебе венчан будет и тако державе
Твоей угождается!
Что вам мнится? Тебе же наипаче, державний
Перуне? Видел еси, когда мя злославний
Убиваше мучитель, и стрел огневидных
отнюд не пустил еси и сим безбедных
Разбойников сотворил. Вижд, что имат быти:
брат мой тебе самаго хочет сокрушити... [6, 154]*

(Подчеркнуто нами. – Е. П.)

Каждому из них – Христу и Перуну – Ярополк адресует не только упрек, но и полемическую эскападу. Она связана с создавшейся сейчас, а не после убийства брата-соперника внутренне-политической ситуацией, – с готовящейся сменой религиозной конфессии. Похоже, что выходец «из бездн адовых» уверен в существовании обоих своих божественных «слушателей».

Затем становится понятно, что Ярополк знаком и с дьяволом, которого он, в отличие от Христа, без вопросительной интонации называет «царем». При встрече с Жериволом, убиенный княжеский брат вспоминает, как «в *темной / сетующе геене*» были слышны требования жреца и на подмогу ему отправлено «*полщиче духов*» [6, 156]. Жеривол, от действий которого «*солнце менится*» и «*померкают зары*», не отрицает своих сношений с потусторонним миром. Он рассказывает, что получил от дьявола «*дар неоцененный, / злат сосуд, некоея силы исполненный, / От него же аще что мало испиваю, / абие со мертвыми и беси держая / Сходитсяся*» [6, 156]. Этот герой трагедокомедии уже давно живет в монотеистическом мире: он выступает на стороне дьявола. Жеривол «видит», узнает Ярополка, не сомневается в его речах и отстаивает многобожие тактически – в противодействие Творцу-Зиждителю.

Надеясь смутить князя Владимира и отвратить от истинной веры, Жеривол призывает: «*Аде, на помощ востани, / спешно двигни твоя брани...*» [6, 166]. Появляются бесы Мира, Плоти и Хулы – представители аллегорической сферы трагедокомедии. Причем и они, пришедшие защищать язычество, прекрасно разбираются в христианских истории и доктрине. Бес мира осведомлен о «*худейшем рыболове Петре*», неистовом «*шатерей делателе Павле*», «*худом старце Силвестре*». Он сомневается в том, что князь «*свою распятому и нищему вию / Христу преклонит*», примет уничижительное решение – «*да не буду всесильный*» [6, 167].

Бес хулы вспоминает о византийских императорах Константине – апологете веры и Юлиане – отступнике. Он цитирует евангелие: «*Не приход призывать / праведников, – глаголет, – но грешных взискати*» и решает, что вложит Владимиру «*в мисл ... христоненависны / помисли, на язык же наведу безвестны / Хулы*». По плану этого беса, князь возомнит, как «*будет равен Константину*» и потому сделается «*противу тебе Иулиан второй*» [6, 168].

Бес тела резонно сопоставляет гарем Владимира – «*триста жен сочтенных*» и «*образ зело дивный / Христианской чистоты*» [6, 169]. Здесь вопрос религиозной морали переплетается с жизненными привычками князя, которые он вряд ли сможет преодолеть. Жеривол соглашается, теперь – «*удобнейша брань*

будет». Найдена самая уязвимая позиция его идейного противника: «...*едной жени тело / Двох мужей побеждает; колмы паче триста / связати единаго могут и от места / Двигнутися не дадут, аще приложиши о том попечения*» [6, 169–170]. Оппоненты христианства рассчитывают на скорый успех и выражают всеобщее ликование. «*Идолы со жерцами, поющими песнь, скачут*», – гласит финальная ремарка второго действия [6, 170].

Другой центральной сценой трагедокомедии, наряду с дискуссией представителей противоборствующих конфессий, является большой развернутый монолог Владимира, навеянный ему, согласно ремарке, «*помишлением гордым*» (четвертое действие, второе явление). Князь выслушал аргументы греческого посла Философа, доводы своего верховного жреца – волхва Жеривола, мнение сыновей. Он размышляет, взвешивает «за» и «против», поскольку «*многы советы суть, их же лице красно / мниться бытии, но егда размотришь опасно / Инако являются*» [6, 189].

Владимир сомневается – «не породиться от сего укоризна славе нашей», «...не повергу ли греческим под нозе / Царем венца моего? И их же на мнозе / Усмирих победами, тем сам подчиненный / буду? Не оружием, едним побежденный / Словом философским!» [6, 189]. Не подумают ли геополитические соседи, что он принял новую веру из-за страха перед греками? Однако затем князь высказывает альтернативную точку зрения: «*Дим ест един – людская хула и слава! / А яко стар учуся – то ли будет бедно: / Учитися доброго во всяком не стыдно / Ест времени: „до смерти (обще гласит слово) / Всяк человек учится“*» [6, 190].

Далее князь вспоминает о своих трехстах женах: «*Уви мне! Весь тлею / Жегом огнем сердечним, вес внутр изгараю, / Пламень вниде в утробу. О горе! Не чаю / Жив быти, аще прииму закон нелюбимый, / иго тяжкое, ярем неудобносимый*». Теперь обдумываемая конфессия кажется Владимиру не совсем логичной: «*Отсюду мнится неподобно / Учение христово: учит утоляти / Похоть плотскую. Како ее есть – уязвляти / Естество? Естеству се наносится нужда. / Кого убо он есть бог? Воля его чужда / Есть смотрения, богу отнюдь не свойственна. / Аще он есть создатель мира вещественна, / То почто созданию своему противный / закон вносит?»*» [6, 190–191].

Однако этот тезис не получает дальнейшего развития. Князь вдруг обнаруживает, что «*беси (о люте тебе!) наводят ти*

сия / И мысли, и глаголи» [6, 191]. Причем такой поворот как сценических событий, так и умонастроений Владимира не становится для читателя трагедокомедии неожиданным. Дело в том, что либретто, предшествующее тексту пьесы, выступает своеобразным планом-пояснением происходящего действия. Так относительно второго явления четвертого действия оно сообщает: «*Владимир, отослав сини, терит искушения. Мир бо ему горделивия, бес же хули хуления, плоть же плотския помисли наводят. Он же, тако бедствуя, наконец вся искушения побеждает и идет к исполнению воли господней*» [6, 151]. Собственно текст второго явления четвертого действия не содержит ремарок или других обозначений, говорящих о присутствии на сцене бесов Мира, Плоты и Хулы, ранее включенных в действие персонажно и знакомым читателям (зрителям).

Потому монолог князя приобретает черты борьбы космоса-христианства и хаоса-язычества вкупе с адскими силами, происходящей в душе Владимира. Вместе с тем и в это же самое время князь ведет опасный поединок с невидимыми, но реально существующими бесами – Мира, а затем Плоты и Хулы. Владимир побеждает в неравном, казалось, противостоянии. «*Се Яве иду Христа исповести. / Се иду, творю волю божества твоего, / и закон твой посреде чрева ест моего*», – заключает он [6, 192]. В этот момент незримые до сих пор адские силы проявляются. Они «материализуются» в виде хора Прелести, олицетворяющей княжеский гарем из трехсот жен. Хор поет о его былых утехах, «*когда ты обятие имяше сие*», умоляет вернуться, а затем грозит [6, 192].

На первый взгляд, Феофан Прокопович оставляет без ответа слова Прелести. В пятом действии сообщается о принятии христианства, и даже служители поверженных кумиров вынуждены с этим смириться. Но в эпилоге, произносимом Андреем Первозванным, рассказывается о многих бедствиях, обрушившихся на Русь после крещения. Русь преодолела их – «*хищник раздран от тебе и издше воскоре*» [6, 205]. Однако чувствуется, что дьявольские силы посылали вслед князю-реформатору не пустые угрозы. Его действиями хаос отступил на периферию, но окончательно сломлен не был. Символично, что человек, которому посвящена пьеса, всего через четыре года после ее написания, поддавшись искушениям бесов Мира, Плоты и Хулы, погиб.

Трагедокомедия «Владимир» содержит отголоски античной и шекспировской традиций, тем самым ощутимо расширяя свои изобразительно-выразительные возможности. Во взаимоотношениях главного героя и его брата Ярополка О. М. Буранок выявил сходство с мифологическими Атреем и Фиестом, оспаривающими престол Микен. Оба властителя чрезвычайно хитры и жестоки. Владимир убивает безоружного Ярополка, пришедшего в дом по его приглашению, Атрей заманивает на пир Фиеста, угощая блюдами, изготовленными из детей брата-противника. О. М. Буранок отмечает «тесные и крепкие связи» между Ярополком (его тенью в траговке Феофана Прокоповича) и Фиестом из трагедии Сенеки «Агамемнон». «Это герои, пострадавшие от братьев, ... оба – бывшие правители владений, оба с радостью, но и с нескрываемым страхом появляются в родных местах. Оба героя молят богов о защите, призывая их в свидетели злодеяний братьев, оба, отчаявшись, ропщут на „всевышних“» [1, 7]. В «Фиесте», другой трагедии Сенеки, пришествие тени Тантала мотивировано подобным же образом. Сочинения римского автора дидактичны, в них присутствуют моральный пафос и намеки на императора Нерона. Безусловно, что «Владимир» Феофана Прокоповича и сюжетно, и психологически перекликается с творениями античного драматурга.

Появление тени коварно убитого правителя позволяет увидеть сходство «Владимира» с «Гамлетом» (1601) У. Шекспира. Требования мести и малообдуманные ее последствия несомненно сближают Ярополка и отца Гамлета. Герои, с одной стороны, не скрывают, что за свои земные грехи оказались в аду, с другой – намереваются продолжить их «список» даже после смерти, с целью зла и раздора вторгаясь в мир живых.

Более ранней традицией, актуализирующейся в трагедокомедии Ф. Прокоповича, является архетипический мотив повышения социального статуса «обездоленным» первоначально героем. Владимир, который «зде княжий престол, зде державу / всероссийской области и толику славу ... содержит» [6, 153], был младшим сыном князя Святослава. Он справедливо назван «брат зависный»: и зависел, и завидовал. Это Ярополк – «стра-ни / Отчич, дедич, наследник» [6, 153]. Только смерть старшего брата открывала младшему путь на вершину власти – позволяла подняться в социальной иерархии. Способ возвышения, избран-

ный Владимиром, – открытое, преднамеренное убийство – говорит о том, что он не сомневался в успехе задуманного. Возможно, Ярополк был лишен жизни как архетипический царь-жрец, находящийся в расцвете сил. Потому его младший брат не только не опасался последующей расплаты за свое деяние, но и получил божественный дух, обеспечивающий выживание родового коллектива, по наследству.

Из героев трагедокомедии только один Ярополк считает брата злодеем. Даже Жеривол, узнав подробности преступления, возмущенно вопит о мести, собирается «совлечь» солнце с неба и превратить день в «нощ», но в дальнейшем оказывает сопротивление только конфессиональным планам Владимира. Мотив братоубийства – древнейшего преступления на земле – в дальнейшем ходе пьесы развития не получает. Это подтверждает, что действующий князь совершил ритуальное убийство и справедливо занял место предыдущего божественного правителя. А значит, миропонимание персонажей «Владимира» организовано доисторическими представлениями о функционировании мира-социума. Похоже, что духовные лица – оппоненты автора пьесы – были по-своему правы. Они уловили в произведении разнородную религиозную «смесь», безусловно наталкивающую на размышления, дискуссии, поиск истины, но апологию веры в Христа явно не создающую.

Это и было главным достоинством пьесы. Творческое усвоение литературного наследия предыдущих эпох, показ разных мнений и представлений о мире вывел школьную драму на новый, более высокий художественный уровень. Здесь стало возможным не дидактическое, а диалектическое осмысление бытия.

Л и т е р а т у р а

1. Буранок О. М. Антитеза «свет – тьма» в трагедокомедии Феофана Прокоповича «Владимир» // Формирование семантики и структуры художественного сюжета. Куйбышев, 1984. С. 3–13.
2. Буранок О. М. Русская литература XVIII века. Петровская эпоха. Феофан Прокопович. М., 2005. 464 с.

3. Буранок О. М. Система образов трагедокомедии Ф. Прокоповича «Владимир» // Русская драматургия XVIII – XIX веков (Жанровые особенности. Мотивы. Образы. Язык). Куйбышев, 1986. С. 3–17.
4. Гудзий Н. К. Феофан Прокопович // История русской литературы. Т. III: Литература XVIII века. Ч. 1. М.; Л., 1941. С. 157–175.
5. Елеонская А. С. Комическое в школьных пьесах конца XVII – начала XVIII в. // Новые черты в литературе и искусстве (XVII – начало XVIII в.). М., 1976. С. 73–87.
6. Прокопович Феофан. Сочинения. М.; Л., 1961. 502 с.
7. Софронова Л. А. Старовинний український театр. Львів, 2004. 336 с.
8. Чирков А. С. Эпическая драма (проблемы теории и поэтики). Киев, 1988. 159 с.



А. Г. ГОКИНА, О. М. БУРАНОК

**ФЕОФАН ПРОКОПОВИЧ И ЖАНР КАНТА
В КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ
НАЧАЛА XVIII ВЕКА**

Поэтическое творчество и литературно-теоретические изыскания Феофана Прокоповича подготовят почву для блестящего развития в русской литературе XVIII в. (прежде всего, в творчестве А. Д. Кантемира, В. К. Тредиаковского, М. В. Ломоносова, А. П. Сумарокова) и сатиры, и лирической песни, и трагедии, и оды, и литературной теории. Первая треть XVIII века при всей кажущейся хаотичности, неупорядоченности, разбросанности, эклектике оказывается при более пристальном рассмотрении чрезвычайно важным периодом в истории русской культуры и, в частности, эстетики [2, 99]¹.

Петровские преобразования привели к тому, что было создано «регулярное» государство с секуляризированной обще-

¹ Здесь и далее в статье в квадратных скобках жирным курсивом указан номер цитируемого издания по списку литературы, приведенному в конце статьи (с. 54–55), обычным шрифтом – страницы. При одновременной ссылке на несколько изданий одно от другого отделяется точкой с запятой.

ственной и частной жизнью. Правительство прилагало немало усилий к тому, чтобы разрушить привычный «домостроевский» жизненный уклад, организуя образовательные поездки за границу, общедоступные театральные представления, ассамблеи, на которых мужчины свободно встречались с женщинами, создавая новый литературный язык, заменяя традиционную мужскую и женскую одежду новой, европейского покроя и многое другое. Но особое место в этом процессе отводилось литературе, которой активно помогала музыка. Быт столичного дворянства начала XVIII века невозможно представить без новых форм музицирования, ни одно мероприятие государственного характера также не обходилось без музыки. Поэтому одним из ярких явлений русской культуры первой трети XVIII века было развитие новых разновидностей книжной песни, совпадающих по своему характеру с основными направлениями развития светской литературы: панегирического (хвалебного или приветственного) канта и лирического канта [См.: **6**, 10–13; **2**, 52–65; **3**, 329–343], которые вытесняли книжные песни духовного содержания (псалма и духовный кант), популярные в XVII веке.

Сочинение панегириков имело в европейской культуре давнюю традицию и достигло своего расцвета в поэзии итальянских гуманистов в XV–XVI веках. В русскую культуру панегирик попадает через Польшу и Украину, испытав сильное влияние таких произведений, как многолетствования и «заздравные чаши», посвященных, в основном, правителям. Окончательно этот жанр оформляется в поэзии Симеона Полоцкого, который регулярно писал «приветства» на именины членов царской семьи, на рождение царевичей и царевен и т. д. Но в начале XVIII века, кроме стихотворных панегириков, создавались «панегирические книжные песни» (или канты), которые пользовались большой популярностью среди современников. Эти произведения создавались, в основном, по случаю военных побед Петра I и исполнялись во время официальных церемоний и парадных шествий. Как текст, так и напев канта должны были создавать то ликующее настроение, которое было свойственно парадным шествиям. Поэтому, сохраняя традиционные стилистические черты книжной песни (строфическая /куплетная/ композиция, состоящая из четырех стихов, объединенных, чаще всего парной рифмой), панегирические канты приобретают некоторые отличительные признаки. Например, напев свойственны

активные маршевые ритмы, фанфарные интонации, внутрислоговые распевы, хотя, в целом, они были однотипны, на что обратил внимание еще Н. Ф. Финдейзен [17; 18, 667–690; 19]. По содержанию петровские канты можно разделить на «виватное приветствие» и «встречные канты» (данная классификация также была предложена Н. Ф. Финдейзенем). Несомненно, русские «виватные канты», тексты которых состояли из восклицаний «виват» и «эт бене виват» (в переводе с латинского – да живет, да здравствует), создавались под влиянием польских виватных песнопений. В русской культуре они существовали в двух формах: как припев или окончание панегирического канта, или как самостоятельное построение, состоящее из нескольких строф (например, «виватная сюита»), в котором чередуются восклицания «виват», «многая лета», «осанна». Стилистически эти произведения с метафоричностью и аллегоричностью языка были близки барочным сочинениям Симеона Полоцкого и его учеников. К середине XVIII века традиция сочинения панегирических кантов прекратилась, уступив место новой разновидности книжной песни – лирическому канту, обращенному к личным чувствам человека. По содержанию большинство лирических книжных песен являлись любовными.

Петровская эпоха, формирующая новый образ человека, особенно сильно изменила женщину. Она была вовлечена в жизнь наравне с мужчиной; стала не просто грамотной (и в допетровской Руси были грамотные женщины), а оказалась активной читательницей и писательницей (пока на уровне эпистолярного и песенного жанра). Среди лирических кантов петровской эпохи А. В. Позднеев [см.: 13; 14; 15] выделяет «Ах, свете лукавы полон злыми нравами», «Ох, дивно в мире стало», «Хорошо правдивую любовь имети», «Ах, прежде то было, что радость моя слыла» и «Прочь, прочь утехи все от меня ныне», так как они, вероятно, были написаны женщинами (в центре повествования – лирическая героиня, несчастная в любви и ищущая помощи у Бога). Автора этих песен он условно называет «талантливой поэтессой». Тексты песен «талантливой поэтессы» свидетельствуют о том, что она не очень хорошо разбиралась в теории стихосложения. Но ее произведения отличаются особой эмоциональностью и искренностью в проявлении чувств.

Тема любви в интимной лирике Петровской эпохи занимает особое место. Ранняя любовная песня несла на себе печать

«стихов на случай» (выражение А. М. Панченко). «Сама любовь ощущается как составляющая этого мира, отмеченная все той же печатью “переменчивости”», «в тональности ранних любовных вирш преобладают внезапность восторга, охватившего любownika в связи с непосредственным лицезрением предмета своей любви, и настояние ответить на любовь (“склониться”) сейчас же, немедленно (“днесь”))» [10, 14, 15]. От «стихов на случай» поэты и поэтессы Петровской эпохи, по большей части нам неизвестные, подошли к более глубокому пониманию и раскрытию темы любви: открытие внутреннего мира влюбленных, постижение «любовных тайн» [10, 19] (или, лучше, – таинств любви). Феофан Прокопович в жанре любовной лирики создал «Песню светскую» и шуточные стихи о любви.

«Песня светская» Феофана Прокоповича – тщетное предостережение от любви, причем сам автор и его лирический герой прекрасно это понимают: увещеванья их напрасны, а призывы «убегай любви» и «крепись», которые проходят лейтмотивом через все стихотворение, несбыточны [11, 92]. Любовь – тяжкое испытание, страдание, поэтому

*Кто в светской жизни хочет щастлив бити
И своих утех не потерять,
Тот не ищи в ней никого любить,
Если не хочеш воздыхать. [11, 92]*

«Безкровной» раной называет автор «частий взгляд» и сравнивает его со сладким ядом; он утверждает, что «сии издевки суть очей веревки», и призывает: «Рви их, сколько можеш, силою всею!» [11, 92]. Мотив любви развивается в песне от противного: герою слишком хорошо известны все перипетии любовного чувства, связанные с этим тревожения и переживания:

*Ежели ж прелстился лишний раз взглянути,
То свою волность потерял.
Можно свободу жалко вспомянути,
Как себя не ободрал.
Красоту неволею станеш ставить в очи
И в постели будут без покоя ночи.
То уш будет мнится, как тибие любится,
А сим утеха тяжела. [11, 92]*

Предостерегая от этого сложного чувства, Феофан Прокопович живописует его как всепоглощающую страсть влюбленного, и делает это в духе литературной традиции книжной песни 20-х – начала 30-х годов XVIII века, а вернее, – прокладывает и устанавливает эти традиции [10, 44–45]. Зарождение чувства, его нарастание, «утеха тяжела», «утехи в слезах», «самая роскош с горестми есть сложна», но «в мыслях нежна», «охи и вздохи», которые отягчают разум и здоровье – все это описано со знанием книжной лирической песни петровского времени. А. В. Позднеев публикует песни, найденные в архиве В. Монса [13, 291], в которых интимность и тонкость передачи любовного чувства схожи с тем, что наблюдается в «Песне светской». Кстати, мы разделяем осторожность Н. И. Николаева в отношении атрибуции А. В. Позднеевым большей части песен Петровской эпохи некой талантливой поэтессе, нам близок вывод исследователя: «Отличительные черты ряда книжных лирических песен петровской эпохи, отмеченные А. В. Позднеевым, должны быть поняты, осмыслены не в индивидуальности, а как явление эпохального характера» [10, 41]. Можно оспорить суждение А. В. Позднеева о том, что у поэтессы, которой приписывает он ряд песен того времени, не было предшественников: Феофан Прокопович или до нее, или в одно время с нею писал песни, в том числе о любви, достигая не меньших творческих успехов в этом «нежном» жанре.

«Свет горкий», «печално терпеть», «мои роскоши пременялись», «тяжкая туга ...сокрушает», «злая печаль жизни мя лишает»... – можно продолжать стандартный набор переключавших из фольклорной в книжную песню мотивов, образов, их лиризм, искренность, стилевые особенности, отмеченные многими исследователями [см.: 12, 36; 15, 5–112; 13, 277–307; 10, 39–49]. Перетекание формул-штампов из фольклора в книжную поэзию (и наоборот), от одного автора к другому становится фактом обыденным в литературной жизни петровского времени. Феофан Прокопович разнообразил (и сделал это, несомненно, талантливо!) жанр: «Песня светская» – это песня-предостережение, песня-заклинание:

*Будь бережлив ти: на[д] свою свободу
Воли дражайшей лучше нет. [11, 93]*

Лирическое «Я» в пятой строфе песни непосредственно обращается к читателю: «Я удивляюсь, кто злу непогоду / Сладких зефиров люти тшчить», его доля – «тихая жизнь», «несмущенни часи и драга воля», а «жить на свете, плакать всеминутно / Я с природы не хочу» [11, 93]. Однако литературная игра этого «Я» несомненна, герой прекрасно понимает несбыточность своих увещеваний, а знание «утехи драгой», которое он демонстрирует в предыдущих строфах, окрашивает песню очарованием тонкой иронии, насмешки над самим собою, недаром в заголовок вынесен эпитет – «светская».

Столь же открыт реципиенту лирический герой (героиня) книжных светских песен, приписываемых А. В. Позднеевым неизвестной поэтессе Петровской эпохи: в «Ох, свет мой горкий моей молодости...», «О, сколь тягость голубю бес перья летати...», «Ах, тошно моему сердцу, горесть несносная...», «Ах, як трудно жити без друга на свети...», «Сама я не знаю, как на свете жити...», «Ох, жаль сердцу, кто может знати...» и др. Всего 22 песни помещены в приложении к статье А. В. Позднеева [13, 292–307]. Героиня жаждет любви, страдает от одиночества, горько сетует на судьбу; для нее любовь – не столько радость, чувственность, сколько испытание и переживание. По своей тональности и глубине психологизма «Песня светская» и песни неизвестной поэтессы весьма близки, это – стиль и язык одной эпохи, ее «дыхание».

Жанр канта – историко-культурное явление, возникновение которого было обусловлено многими политическими, социальными и культурными факторами. Касаясь вопроса происхождения жанра, мы не приняли ни «теорию западного влияния», ни «теорию национальной самобытности» в чистом виде, так как музыкально-поэтические жанры, которые распространялись в Европе периода Реформации, пройдя через культуры Польши, Украины и Белоруссии, пришли в Россию уже в сильно измененном виде. Испытав влияние со стороны русской культуры, они способствовали возникновению той национальной формы «книжной (профессиональной) песни», которая на полтора века стала одним из популярнейших жанров. При этом нельзя не учитывать такую значительную поэтическую фигуру, как Феофан Прокопович. Он, зная восточнославянскую поэтическую культуру, усвоив ее, развил традиции этой культуры в России. Так, он реформирует

не только кант, но и песню, элегию, послание и т. д., насыщая их патриотическими и гражданскими мотивами, отвечая на запросы времени и, прежде всего, Петра I [см.: **2; 3**, 295–419].

Кантом «Прочь уступай, прочь» приветствовал Прокопович посещение императрицей Анной Иоанновной и ее двором своего (феофановского) подмосковного села Владыкино (лето 1730 г.). Положенное на музыку стихотворение было исполнено перед Анной [**5**, 484]. Можно согласиться с Т. Е. Автухович, которая со ссылкой на А. М. Панченко называет этот текст стихами на случай, для которых характерен сервизм: «безусловно, лесьть Прокоповича не столь “тошнотворна”, как та, которую он высмеивает в своей “Риторике”. Тем не менее она достаточно откровенна» [**1**, 15–16]. «Солнце Анна возсияла», «Августа Анна» – предельные, суперлативные восхваления императрице, они усиливаются не только антитезой («печальная ночь» – «светлый день», «мрак и ужас» – «радость», «красота», «доброта»), но и метафорой («ясный свет», «красный свет», «велие веселие») [**16**, 218].

Панегиричность, наследуемая Феофаном Прокоповичем от русских силлабистов XVII столетия, является характерной чертой данного цикла. Многие исследователи (И. П. Еремин, А. М. Панченко, Т. Е. Автухович и др.) отмечают новаторство Феофана-поэта в форме, поэтике данного канта: чередование 4-х, 5-ти, 6-ти сложных строк, интересные созвучия, рифмы, мелодичность. Хотелось бы еще отметить и такое обстоятельство: на 25 строк четыре восклицания, в том числе и последнее, которым и завершается кант: «О буди, буди!» [**16**, 218].

Вместе с тем, трудно согласиться с Т. Е. Автухович в том, что «стихи, адресованные Анне Иоанновне, это не хвалебный панегирик – это рифмованная лесьть, настолько далек от действительности создаваемый стихотворцем образ» [**1**, 16]. Соответствие или несоответствие образа и прообраза – это проблема, лежащая в иной плоскости культурологии, тем более что мы имеем дело с литературной культурой Петровской эпохи. В данном случае речь, на наш взгляд, должна идти о соблюдении поэтом в цикле хвалебной тональности, что вполне укладывалось в жанровые рамки панегиризма первой трети XVIII в.

13-сложник с парной женской рифмой в «На день 25 февраля» и 4-х, 5-ти, 8-сложники с чередованием женской и мужской парных рифм в «Прочь уступай, прочь» не только соответству-

ют ритмической сверхзадаче автора, но и создают, в первом случае, ритмическое единство в длинных стихах, «высокость» тона, степенность и плавность, размеренность высказывания, мы даже бы сказали, некоего *сказания* об этом государственном акте, а во втором случае, обеспечена нацеленность произведения на музыкальное исполнение; кантовость определила ритмическую нервность, нарочитый перебив и ускоренность стиха.

Вместе с тем еще очень глухо и отдаленно, но все более явно в стилистике и поэтике Феофана Прокоповича развивается процесс «стилистического упорядочения и очищения, выработки гибкого и точного языка, способного выразить все усложняющийся мир нового человека» [4, 23]. Это в русской литературе в полной мере скажется в эпоху классицизма, но начало «упорядочения и очищения», несомненно, приходится на петровское время, на предклассицизм.

Несомненно, Феофан Прокопович обладал поэтическим чутьем, чувством ритма и, оставаясь в традициях силлабики, своей поэтической практикой предопределил движение русской метрики от силлабики к силлабо-тонике: реформа Тредиаковского – Ломоносова возникнет не стихийно, а будет подготовлена естественным развитием русской поэзии.

Псалыма и кант, как наиболее распространенные жанровые разновидности «книжной песни», были одним из ярких примеров новой секуляризированной русской культуры [см.: 6]. Выйдя из среды духовенства в конце XVII века, «книжная песня», в основном, была связана с культурой города и прошла путь от придворного жанра до демократического. В Петровскую эпоху большой популярностью пользовались панегирические канты, без которых не обходилось ни одно торжественное мероприятие. Эти канты являлись неотъемлемой частью Санкт-Петербургских празднеств и торжественных шествий по случаю военных побед русской армии и флота. Утверждение новых форм общественных отношений и разрушение домостроевского жизненного уклада (особенно сильно это коснулось женщин) привело к формированию лирических любовных кантов, которые отличались особой галантностью, новизной тематики, образного строя, поэтического и музыкального языка. Ярким примером эмансипации русского человека начала XVIII века является тот факт, что любовные канты сочинялись как мужчинами, так и женщинами, а значит, и те, и другие

получили возможность раскрыть всю глубину и многогранность своего чувства. Несмотря на устойчивость жанровой специфики, кант довольно быстро усваивал новые поэтические и музыкальные традиции, которые появлялись в русской культуре. Например, в XVII веке кант был одним из первых жанров в русской музыке, утвердивших партесное многоголосие, которое отличалось особой эмоциональностью звучания, многослойностью фактуры, многообразием ритмики и четкостью формы. В начале XVIII века стали пользоваться популярностью книжные песни, распевавшиеся на мелодии популярных европейских танцев («на голос модного минавета»). Однако кант не только способствовал проникновению в русскую культуру новых форм европейской музыки, но и сохранял национальные традиции. Некоторые кантовые попевки прямо совпадали с мелодиями русских и украинских народных песен, а ритмический рисунок кантов в некоторых примерах повторял танцевальные ритмы народной музыки. За несколько десятилетий до реформы русского стихосложения встречались книжные песни, сочиненные правильным силлабо-тоническим стихом. Жанр канта принимал непосредственное участие в процессе формирования нового русского литературного языка. По текстам любовных кантов начала XVIII века русский человек учился нежному языку любви и галантному обращению. Таким образом, кант как культурный феномен представлял собой синтез традиций (не только русских, но и украинских, белорусских, польских) и новаторских исканий, открывших путь для ассимиляции западноевропейских культурных норм.

Жанр канта имеет свою музыкально-поэтическую специфику. Отличительной чертой всех книжных песен было то, что они существовали в единстве поэтического и музыкального текста, хотя напев и текст могли сочиняться либо одним человеком, либо разными авторами. Распространялись канты устно или через рукописные песенники, причем в сознании человека той эпохи четко разграничивались виршевые произведения, предназначенные для чтения, и музыкально-поэтические, предназначенные для вокального исполнения. Взаимовлияние поэтических и музыкальных законов внутри текста было довольно сильным и находило свое отражение в композиции кантов (строфической или куплетной), ритмике, интонационном строе. Придерживаясь теории, сформулированной Т. Н. Ливановой [8; 9] и получившей раз-

витие в работах А. М. Панченко и В. С. Копыловой [7, 5–20], мы попробовали доказать, что в некоторых случаях более четкий в структурном отношении музыкальный текст кантов переформировывал силлабические стихи, своеобразно тонизируя их, хотя это явление не охватило кантовую культуру полностью. Даже после утверждения силлабо-тоники во второй половине XVIII века были популярны канты, написанные силлабическим стихом (некоторые из этих произведений принадлежали В. К. Тредиаковскому и А. П. Сумарокову).

Таким образом, жанр канта в первой трети XVIII века претерпевает сильные изменения и, сохраняя свою жанровую специфику, меняет содержание и сферу бытования. С одной стороны, – формируется панегирический кант, ставший жанром придворной культуры. С другой стороны, – в дворянской среде и средних слоях городского населения распространяется лирический кант, появившийся в результате изменения частной жизни человека.

Л и т е р а т у р а

1. *Автухович Т. Е.* Стихотворения Феофана Прокоповича // Вестник Белорусского гос. ун-та. Сер. 4: Филология, журналистика, педагогика, психология. Минск, 1979. Деп. № 4398.
2. *Буранок О. М.* Лирика Феофана Прокоповича и историко-литературный процесс в России первой трети XVIII века : монография. Самара, 2004. 145 с.
3. *Буранок О. М.* Русская литература XVIII века: Петровская эпоха. Феофан Прокопович. М., 2005. 464 с.
4. *Гинзбург Л. Я.* О лирике. Л., 1974. 408 с.
5. *Еремин И. П.* Примечания // *Феофан Прокопович.* Сочинения. М.; Л., 1961. С. 459–491.
6. *Забирова А. Г.* Жанр канта в русской литературе и искусстве последней трети XVII века – первой половины XVIII века (генезис, эволюция, закат) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2000. 16 с. *Диссертация А. Г. Забириной (Гокиной) написана под руководством О. М. Буранка.*
7. *Копылова В. С., Панченко А. М.* Роль музыки в реформе русского стиха // XVIII век: сб. 15. М.; Л., 1986 С. 5–20.
8. *Ливанова Т. Н.* Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры. Вып. 1. М., 1938. 360 с.

9. *Ливанова Т. Н.* Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом : исследования и материалы: в 2 т. Т. 1. М., 1952. 536 с.
10. *Николаев Н. И.* Внутренний мир человека в русском литературном сознании XVIII века. Архангельск, 1997. 145 с.
11. *Ничик В. М., Рогович М. Д.* Феофан Прокопович в рукописных сборниках XVIII века // Русская литература. 1976. № 2. С. 91–94. («*Песня светская*» цитируется по данной публикации. – О. Б.).
12. *Перетц В. Н.* Очерки по истории поэтического стиля в России: Эпоха Петра и начало XVIII столетия. СПб., 1905. 64 с.
13. *Позднеев А. В.* Неизвестная поэтесса петровского времени // Русская литература на рубеже двух эпох: XVII – начало XVIII в. М., 1971. С. 277–307.
14. *Позднеев А. В.* Проблемы изучения поэзии петровского времени // XVIII век : сб. 3. М.; Л., 1958. С. 25–44.
15. *Позднеев А. В.* Рукописные песенники XVII–XVIII веков: Из истории песенной силлабической поэзии // Уч. зап. МГЗПИ. Т. 1. М., 1958. С. 5–112.
16. *Феофан Прокопович.* Сочинения. М.; Л., 1961. 502 с.
17. *Финдейзен Н. Ф.* Очерки по истории развития музыки в России с древнейших времен до конца XVIII в. М.; Л., 1928, 1929. Т. 1. Вып. 1–3. Т. 2. Вып. 4–6.
18. *Финдейзен Н. Ф.* Петровские канты // Известия Академии Наук СССР. Т. 28. Л., 1927. С. 667–690.
19. *Финдейзен Н. Ф.* Сборники российских песен XVIII века: Доклад, прочитанный 11 декабря 1924 г. в Обществе Древней Письменности и Искусства. Л., 1924. 18 с.



П. А. ЕФИМОВА, О. М. БУРАНОК

ФЕОФАН ПРОКОПОВИЧ И РАЗВИТИЕ ПЕСЕННОЙ ЛИРИКИ В ПЕРВОЙ ТРЕТИ XVIII ВЕКА: ГЕНЕЗИС И ЭВОЛЮЦИЯ

Песня в ее жанровых разновидностях известна еще с античности и широко представлена в фольклоре. Поэты и поэтессы Петровской эпохи также проявили интерес к песенному творчеству, формируя жанровые особенности литературной песни. Собственно русская литературная песня начала складываться еще в начале XVII в. как виршевая, книжная поэзия, противостоящая традиции устного народного поэтического творчества. В отличие от фольклорных песен, вирши были силлабической поэзией. Силлабическая традиция перешла и в литературную песенную лирику начала XVIII в. Однако если слагатели виршей нарочито игнорировали фольклорные традиции (как низкие, недостойные высокой книжной поэзии), то поэты начала XVIII в., оставаясь в рамках силлабической метрики, жанрово и содержательно уже выходили за пределы силлабической системы, ориентируясь и на устную народную лирическую поэзию.

Жанр песни генетически связан с кантами начала XVIII века и романсом XIX века, являясь переходной формой от канта к романсу. Содержание нотных сборников песен позволяет проследить процесс развития и изменения жанра на пути трансформации камерной сольной песни в жанр романса [см. подробнее: 7]¹. Анализ показал, что в эпоху господства силлабики песенные тексты с музыкой нередко тонизировались, выравнивался неравносложный силлабический стих, а строфы выдерживали единую слоговую норму. Песни писались в строфической (куплетной) форме. Часто куплеты за счет сквозного развития сюжета, основанного на едином мелодическом и интонационном движении, образовывали двухчастную или трехчастную форму.

¹ Здесь и далее в статье в квадратных скобках жирным курсивом указан номер цитируемого издания по списку литературы, приведенному в конце статьи (с. 66–67), обычным шрифтом – страницы. При одновременной ссылке на несколько изданий одно от другого отделяется точкой с запятой.

Условия зарождения и развития жанра литературной песни в России начала XVIII века определяют среду и формы его бытования, участие в культурной жизни русского общества. На рубеже столетий жанры песенной поэзии (и духовной, и светской) объединились под названием «канты» [см.: 9]. Книжные силлабические песни петровской эпохи распевались многоголосно (преимущественно на три голоса) и представляли собой вид хоровой (многоголосной) песни без сопровождения. Кант как разновидность «книжной песни» органично сочетал в себе признаки фольклорной песни и художественной лирики.

Петровские реформы стали мощным импульсом в развитии культуры светского направления. Специфика развития литературы способствовала образованию новых видов книжной песни – панегирического (хвалебного) и лирического канта, которые постепенно вытесняли духовные песни.

Панегирические канты петровского времени слагались в куплетной форме. С появлением «виватных» кантов изменяется структура самой куплетной формы. В то время как развитие светских песен панегирического характера постепенно идет на убыль, любовная лирика с начала столетия набирает небывалые темпы развития. Этому, в свою очередь, способствовал указ Петра I, обязавший дворян, людей, приближенных ко двору, и просто богатых людей организовывать зимние балы-ассамблеи. Вместе с культурой ассамблеи развивалась и салонная песенная культура.

Другим источником распространения любовной лирики можно считать переводные и оригинальные повести, в которых герои различного рода «Гисторий» поют любовные стихи в сопровождении музыкального инструмента. В отличие от многоголосного кантового исполнения *a cappella* (без музыкального сопровождения), арии исполнялись сольно с аккомпанементом. Арии, встречающиеся в повестях петровского периода, выступают вместе с кантами как самостоятельный вид песенного искусства. Связь и влияние западной культуры на развитие жанра «новой» песни объясняется, прежде всего, тем, что в качестве сопровождения первоначально был выбран старинный французский танец, получивший статус придворного, – «менуэт». Песни, положенные на музыку танцев, отличал более легкий, упругий ритмический рисунок. Именно в песнях, исполнявшихся на «голос ме-

нуэтов», поэты чаще всего отступали от строгих канонов силлабического стиха.

Характерные особенности имели и любовно-лирические канты. Им свойственно тяготение к более детальной передаче поэтического текста средствами музыки. Любовная лирика зарождалась в кругу дворянской элиты; проникнув же в провинциальную среду, сольная песня перевоплощалась в форму канта.

Феофан Прокопович-лирик самым решительным образом повлиял на те изменения, которые произошли в русской поэзии начала XVIII столетия, что способствовало становлению и авторской песни.

В эти годы для жанра песни начинается сложный и значимый путь развития, характеризующийся распространением авторской песенной лирики и постепенным переходом от кантовой традиции к светским песням периода предклассицизма и классицизма. Кант утрачивает былые позиции жанра русской поэзии и музыки. Появляется понятие – «кантовость», т. е. форма музыкальной записи и вокального исполнения. Сольная песня, начиная с 1730-х годов, постепенно вытеснила старые песенные (многоголосные) формы из светской лирики.

Начиная свой творческий путь в русле барочной поэзии, Феофан Прокопович смог преодолеть ее принципы и расширить возможности жанра песни [см.: 3; 4, 295–419]. Он находит новые средства выразительности песенного стиха (интонацию слова, звукопись). Песенная лирика в творчестве поэта значительно расширяется тематически, освобождаясь от многочисленных правил и эстетических запретов барокко, давая возможность рассматривать ее как значительный этап перехода от эстетики барокко к эстетике предклассицизма и классицизма.

Настоящим художественным открытием поэзии Петровской эпохи стало стихотворение Феофана Прокоповича «За Могилою Рябою». Г. Н. Моисеева отмечает близость стихотворения «За Могилою Рябою» к народной песне: тройная рифма и отчетливо выраженная ритмизация маршевого характера свидетельствуют о знакомстве Феофана с солдатскими песнями; ссылаясь на А. В. Позднеева, исследовательница указывает на широкое распространение этой песни в рукописных песенниках XVIII в. [11, 442–443] И. П. Еремин, со ссылкой на И. А. Чистовича, пишет об истории создания стихотворения: осень 1710 г., война с Турцией,

9–10 июля 1711 г. – кровопролитная битва на реке Прут недалеко от молдавского местечка Рябая Могила, поражение; участником похода был и Феофан Прокопович, вызванный в войско лично Петром I [8, 480]. Стихотворение отличается эпическим и повествовательным характером: лирический герой от имени «мы» (так выражается единство лирического героя и войска, народа) смотрит на событие с высоты птичьего полета, отступив во времени, отстраняясь и, тем самым, оценив по-новому (или по-другому) день-битву. Эффект присутствия чрезвычайен: автор – не сторонний наблюдатель, а участник сражения, о чем он заявляет личным местоимением «нам» (дважды): «...стался нам час велми трудный» и «тут же то был нам час смутный» [19, 215]. Эпитеты «трудный» и «смутный» характеризуют не столько «час», сколько настроение «войска» и героя. Пространство и время в стихотворении заданы ритмом и темпом солдатского шага; маршевые интонации стихотворения убыстряются до бега: стихи 7–14 быстро перечисляют, как в перекличке, названия полков, проговаривают рекогносцировку; выразительна анафора «пошли» в седьмом, восьмом, девятом стихах и, наоборот, заканчивающие 10-й, 11-й, 12-й стихи слова «много», «мало́го», «лиха́го». В песенном исполнении окончания «-бо́го», «-а́го» звучали раскатами криков сражающихся, орущих противников. «Ритмизацию маршевого характера» в этом стихотворении в свое время отметила Г. Н. Моисеева [12, 144]. Со ссылкой на Г. Н. Моисееву эту же особенность ритмики «За Могилою Рябою» отметила Т. Е. Автухович [1, 12–13].

Феофан-художник формирует поэтику будущей русской батальной поэзии. Если в «Епиникионе», созданном двумя годами ранее, он был более связан с предшествующей славянской традицией, то новое творение – решительный шаг навстречу новой литературе, да собственно это – сама новая литература (и дело здесь не в жанре, а в самом принципе художественного сознания поэта-предклассициста, открывающего новую поэтическую эпоху).

Феофан Прокопович «спровоцировал» маршевостью, нарочитой простотой, ясностью рассказа о битве «над рекою Прутовою» будущих исполнителей-солдат на песню: барочные экзерсисы, ему прекрасно ведомые, были бы чужды природе эстетического вкуса солдата (трудно привести пример *бароч-*

ной солдатской песни!). Образ Марса, «жестокого» и «дикого» не может быть принят в расчет, т. к. Марс (слово, образ) в 10-х гг. XVIII в. перестает быть в сознании русской публики, особенно пишущей и воюющей, символом и аллегорией: бог войны вошел в жизнь и быт русского человека, и «Марс» стал расхожим и общепотребительным словом. (Польская исследовательница Х. Сморчевская придерживается другой точки зрения [20, 180; 21, 168–169]).

Стихотворение – словно реляция, ибо указаны не только точное место боя (*Могила Рябая, река Прутовая*), день и час сражения (воскресенье 9 июля около полудня [16, 389] – «*в день неделный ополудни*» [19, 215]), но и ход битвы, расстановка сил: первыми на лагерь русских напали турки («*пришел турчин многолюдный*» [19, 215]), располагавшие численным, как минимум тройным, превосходством [14, 342; 15, 179].

*Пошли навстречь козацкия,
пошли полки волоския,
пошли загоны донския* [19, 215], –

точно указывает Феофан Прокопович участников битвы; правда, из «волоских» были лишь полки молдавского господаря Д. Кантемира, а валашский господарь Брынковяну не смог участвовать [14, 340]. Точен автор и в характеристике места сражения: «лихое» (т. е. чреватое бедой, опасностью), эпитет становится емким образом, наполненным трагически пророческим смыслом. Историк пишет, что «действительно, русская армия занимала крайне неудобные позиции, и она под покровом ночи – “ради тесного места отступила”», но и в долине реки Прут, куда армия отступила, расположение окруженных было не из лучших [14, 341, 342–343]. «*Пришли на Прут коломутный*» [19, 215], – фиксирует поэт передвижение войск. Эти точность, насыщенность фактами, соответствие реалиям страшной битвы приближают стихотворение к жанру русской исторической песни, с одной стороны, и к жанру солдатской песни, с другой стороны. Водораздел условен: часто солдатская песня становилась исторической и наоборот. «Историческая песня этого времени в огромном своем большинстве обращена к истории военной. Это в полном смысле солдатская песня, в которой произошло «усиление, углубление историзации народного сознания, вызванное особой интенсивностью историче-

ской жизни в XVIII веке», в том числе, образованием регулярной армии: «...огромные массы народа оказались в весьма специфичных условиях, которые определили новые формы жизни, новые формы восприятия и, совершенно естественно, новые формы творчества» [6, 32–33].

Не только типологическое, но подчас текстуальное сходство роднит, сближает «За Могилою Рябою» с историческими солдатскими песнями: указание места сражения, действующих исторических лиц (Петр, Меншиков, Долгоруков, Шереметев...), тоналность и т. д. Сравним:

*За Могилою Рябою
над рекою Прутовою
было войско в страшном бою... [19, 214]*

и

*За славною за реченькой Низовою,
За высокою горою снеговою,
Под крепким городом Дербентом
За высокою каменной стеною,
Стояла царя белого армяюшка [18, 231].*

С. И. Азбелев в исторических песнях XVIII–XIX вв. отмечает их социальную принадлежность – это солдатские песни, воспринявшие традиции песен предшествующего времени и приспособившиеся к изменившейся эпохе: «...благодаря этому произведения, созданные в солдатской среде, одновременно опирались на общерусский фольклорный репертуар и преобразовывали его» [2, 35].

Кряков (Краков), Москва, Орешек, Шлюшин или Шлюшенбург (Шлиссельбург), Нева-река, Полтава, Кремль-град, Смоленск (Смоленск), Рига, Дон, Саратов, Царицын, Камышинка-река, Волга-матушка, Черкасск, Дунай-реченька, Кронштадт, Россиюшка, Беберт (Дербент), Гурьев, море Каспицкое, Санкт-Питер... – указание места действия (а в исторических песнях Петровской эпохи это почти всегда и место битвы!) – важнейший атрибут поэтики исторической солдатской песни, который должен был с самого начала песни пробудить в памяти солдата самое памятное для него событие, а затем уже по ходу исполнения песни воскресить перипетии битвы, всколыхнуть ее горькие, тяжелые и радостные, счастливые минуты, когда-то пережитые им.

Феофан Прокопович абсолютно в фольклорном духе, явно подражая солдатской песне, начинает произведение: дан зачин, указано место боя, а эпитет «*страшный*» задал эмоциональный настрой песне. Тяжесть битвы, ее роковой исход поэт подчеркивает рядом эпитетов – «*велми трудный*», «*лихой*», «*коломутный*», «*жестокий*», «*дикий*», «*превеликий*», что также не противоречит фольклорной традиции; другое дело, что автор сознательно нагнетает, усиливает этот ряд, искусно живописуя эмоциональную сторону происходящего. В военных песнях наблюдается тот же поэтический ход: тяжесть солдатской службы, тяжесть сражений и радость побед, не только героизм солдат, но и страх перед смертью («*ретиво сердце*» «*ныло*», «*занывало*» у солдат перед штурмом Орешка [18, 197]). В песне «Русское войско сражается со шведами» режут «*чугунные ядры*», гремят «*шибкие громы*», текут «*реки кровавые*», «*что и силы полегло – что и сметы нету*» [18, 197]. Сравним в песне Феофана:

...российския силы
на отворот заgrimели...
Страшно гремят и облаки...
Всю ночь стуки, всю ночь крики,
всю ночь огонь превеликий... [19, 215]

Отношение к врагу в солдатской песне сложное: «Устрашило храбрых неприятелей» [18, 200] (песня «Взятие Орешка») – честная характеристика врагов. Вместе с тем, многие русские исторические песни, посвященные Северной, Семилетней и другим войнам, бранят врагов-обидчиков, что заложено даже в названиях песен, негативно подан образ турка, насмехающегося над донским войском в песне «Поединок казака с турком при Петре I» [18, 227]. Феофан Прокопович в своей песне называет турок «*поганской силой*», дважды – «*поганством*» (поэт рифмует этим словом 42 и 43 стихи), к «*Магомете*» приложением является «*Христов враже*» [19, 215].

Типологически близки батальные сцены в русской исторической песне и в песне Феофана: описание боя в песне «Войска Шереметева разбивают шведские полки» соотносится с описанием битвы в Феофановой «За Могилою Рябою». Сравним:

*На светлой заре раноутрянной,
На выкате было красного солнца...<...>
Наступила тут шведская сила
Со всех со четырех сторонок...<...>
Грянули пушки боевые,
Боевые пушки полковые...<...>
Первая рота запалила,
Шведская сила испужалась;
Вторая рота запалила,
Шведская сила перепалась... <...>
Третья рота запалила
Шведская сила отступила. [18, 205–206]*

и

*Скоро померк день неделный,
ажно российския силы
на отворот заgrimели ... <...>
... армата заgrimела.
Не малый час там стреляно,
аж не скоро заказано... <...>
Пошли навстречь козацкия,
пошли полки волоския,
пошли загоны донския. [19, 215]*

Трудно предположить влияние конкретно этих песен друг на друга. Они создаются приблизительно в одно и то же время, однако важно то обстоятельство, что «За Могилою Рябою» (литературная, книжная песня) и стилистически, и сюжетно близка исторической солдатской песне. Это объясняется тем, что в основу обеих песен – и литературной, и народной – положено восприятие войны, причем налицо единство восприятия, тот патриотизм, что пронизывает обе песни.

*Зоря з моря выходила... <...>
А скоро ночь уступила... [19, 215] –*

строки из песни Феофана, которые украсили бы любую народную песню. Они создают временную картину, зримое движение во времени и пространстве. Песня «За Могилою Рябою» заканчивается угрозой русских поквитаться с турками. Обращаясь к ним,

поэт прибегает к звательной форме «*Магомете Христов враже*» и обещает:

*да что далший час покаже,
кто от чих рук поляже.* [19, 215]

Эта угроза осуществится много десятилетий спустя: русско-турецкие войны станут тяжким испытанием для России, однако принесут ей победу.

О Прутском походе нет фольклорных песен, может быть, потому, что Феофанова «За Могилою Рябою» сама стала очень скоро и солдатской, и народной песней, ее популярность и массовость отметил А. В. Позднеев [17, 50].

Таким образом, стихотворение «За Могилою Рябою» стоит у истоков русской литературной (книжной) песни, генетически и типологически близкой к русской, точнее, восточнославянской фольклорной песне.

Трудно переоценить значение духовных стихотворений, в том числе поэтических переложений псалмов в русской поэзии, вообще, и в лирике «осьмнадцатого столетия», в частности [см.: 10]. Вместе с тем, было бы не совсем толерантно отнести целиком наследие многих русских поэтов конца XVII – начала XVIII вв. к стихотворениям духовным. Зачастую, слагатель виршей лишь брал за основу псалом, отталкивался при создании своего творения от слова, строки, образа духовного текста и создавал в полной мере новаторское произведение (вспомним знаменитое державинское «Восстал всевышний Бог...»). Это был обычный культурологический ход, часто бессознательный, особенно для тех, кто имел фундаментальную гуманитарную подготовку (в том числе богословскую). В конце XVII – начале XVIII вв. такой ход можно без особой натяжки отнести к элементу бытового поведения писателя. Мы согласны с С. И. Николаевым, что «совершенно новое понимание сущности поэзии, в том числе поэтического вымысла, дал Феофан Прокопович в своей “Поэтике” (1705)» [13, 223]. Впрочем, об этом существует обширная литература как отечественных, так и зарубежных исследователей.

Не вызывает возражения и еще одно утверждение С. И. Николаева о том, что «концепция Феофана была ориентирована на мощную европейскую традицию подражания литературным образцам. Феофан и сам дал образцы такого творческого под-

ражания» [13, 224]. И в качестве образца Феофан в «Поэтике» действительно предлагает польский и славянский переводы из «Скорбных элегий» Овидия («*Ко первому от моря реки пойдут току...*» [19, 494]). С. И. Николаев отмечает, что «в наследии Феофана есть и подражание этим стихам, их парафразой он начинает переложение 72 псалма: “Аще из земли престанут реки / Истекати...”» [13, 224].

Буквального перевода текстов Псалтыри в поэтическом наследии Феофана Прокоповича нет. Великолепно зная древнерусскую традицию, художник свободно и творчески использовал мотивы, сюжеты, идеи, образы библейских текстов, в том числе и псалмов. Менялась не только культура перевода, менялся язык эпохи; псалом как таковой уже не отвечал языковым потребностям новой поэтической эпохи, нуждался в трансформации, переосмыслении, актуализации, что и было сделано Феофаном Прокоповичем и его последователями.

В жанровом отношении духовные стихи Феофана представляют собой вариант внекультовой песни религиозного содержания. Именно в этом качестве они попадали в различные рукописные сборники песен в раздел «Псалмы и духовные песни», в «Письмовник» Н. Г. Курганова (СПб., 1793). Плавное движение мелодической линии, единство интонационного развития фраз в духовной лирике поэта можно рассматривать как следование традициям культового песенного стиха. В русском обществе песни Феофана Прокоповича бытовали в форме канта, записывались на трех нотных станах с использованием ключей «до».

Канты Феофана Прокоповича породили его же элегии, песни, послания. Заслуга теоретика и поэта прежде всего в том, что он не рвал кровных уз, связывавших новые жанрообразования с античными, средневековыми, европейскими и древнерусскими отечественными традициями.

Силлабика еще крепко держала Феофана Прокоповича в своих объятиях, хотя поэт понимал необходимость перемен в языке и стиле, стихе и поэтике рождающейся лирики. Однако декларируя в своих теоретических трудах новую художественную систему – предклассицизм, он не мог окончательно перейти на позиции классицизма, прежде всего, в сфере поэтического языка: реформа русского литературного языка еще слишком глухо заявляла о себе в начале XVIII в., но содеянное просветителем и в

этом направлении скажется: Третьяковский и Ломоносов, освоив наследие теоретика и практика Феофана Прокоповича, придут к необходимости реформирования языка и стиля [5, 30].

Л и т е р а т у р а

1. *Автухович Т. Е.* Литературное творчество Феофана Прокоповича : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1981. 27 с.
2. *Азбелев С. И.* Русские исторические песни и баллады // Исторические песни. Баллады. М., 1991. С. 5–40.
3. *Буранок О. М.* Лирика Феофана Прокоповича и историко-литературный процесс в России первой трети XVIII века : монография. Самара, 2004. 145 с.
4. *Буранок О. М.* Русская литература XVIII века: Петровская эпоха. Феофан Прокопович. М., 2005. 464 с.
5. *Буранок О. М.* Творчество Феофана Прокоповича и русско-зарубежные литературные связи первой половины XVIII века : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Самара, 2013. 54 с.
6. *Емельянов Л. И.* Исторические песни // Русская историческая песня. Л., 1990. С. 5–44.
7. *Ефимова П. А.* Эволюция жанра песни в русской литературе XVIII века (1730–1770 гг.) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2007. 18 с. *Диссертация П. А. Ефимовой написана под руководством О. М. Буранка.*
8. *Еремин И. П.* Примечания // Феофан Прокопович. Сочинения. М.; Л., 1961. С. 459–491.
9. *Забирова А. Г.* Жанр канта в русской литературе и искусстве последней трети XVII века – первой половины XVIII века (генезис, эволюция, закат) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2000. 16 с. *Диссертация А. Г. Забировой написана под руководством О. М. Буранка.*
10. *Луцевич Л. Ф.* Псалтырь в русской поэзии. СПб., 2002. 608 с.
11. *Моисеева Г. Н.* На пути к новой русской литературе // История русской литературы: в 4 т. Т. 1. Л., 1980. С. 420–446.
12. *Моисеева Г. Н.* Проблемы становления новой русской литературы // Современная советская историко-литературная наука : актуальные вопросы. Л., 1975. С. 114–147.
13. *Николаев С. И.* Из литературной эстетики Петровской эпохи // XVIII век : сб. 18. СПб., 1993. С. 218–229.
14. *Павленко Н. И.* Петр Великий. М., 1994. 592 с.
15. *Павленко Н. И.* Птенцы гнезда Петрова. М., 1994. 397 с.
16. *Панченко А. М.* Примечания // Русская силлабическая поэзия XVII – XVIII вв. Л., 1970. С. 357–400.

17. Позднеев А. П. Рукописные песенники XVII–XVIII вв. : из истории песенной силлабической поэзии // Учен. зап. МГЗПИ. Т. 1. М., 1958. С. 5–112.
18. Русская историческая песня. Л., 1990. 464 с.
19. Феофан Прокопович. Сочинения. М.; Л., 1961. 502 с.
20. Smorczevska Helena. Bóg – człowiek – naród: z obserwacji nad problematyką religijną w pjezji Teofana Prokopowicza // Roczniki humanistyczne. T. XLII. Z. 7. 1994. S. 167–183.
21. Smorczevska Helena. Poezja Teofana Prokopowicza a poetyka baroku w kręgu alegorii // Roczniki humanistyczne. T. XLIII. Z. 7. 1995. S. 165–175.



И. Ю. АКИФЬЕВА

**ФЕОФАН ПРОКОПОВИЧ
В КОНТЕКСТЕ БИБЛИОТЕКОВЕДЕНИЯ**

Имя Феофана Прокоповича широко известно в истории церкви, истории литературы, литературоведении, педагогике, отечественной истории. Деятельность Феофана Прокоповича раскрыта в десятках работ российских и зарубежных авторов. Многогранность личности этого выдающегося деятеля XVIII века определяет множественность подходов к исследованию личности и творчества Феофана Прокоповича, новые перспективы и повороты, порой неожиданные, в изучении его жизни и творчества.

В данной статье рассматривается личность Феофана Прокоповича сквозь призму библиотековедения. В рамках данной науки можно выделить несколько векторов исследовательской работы: формирование Феофана как читателя, круг его чтения; личная библиотека выдающегося церковного деятеля и ее судьба; отражение наследия Ф. Прокоповича в фондах различных библиотек; библиографическое отражение личности, деятельности и творчества Прокоповича; пропаганда и популяризация имени и заслуг Феофана средствами библиотечной работы; и др. В статьях «Библиотечной энциклопедии» (М., 2007) имя Ф. Прокоповича упоминается десять раз.

Изучение Ф. Прокоповича как читателя еще не стало предметом исследования в рамках «читателеведения» как раздела библиотекведения. Исследователи жизни и творчества Ф. Прокоповича отмечают разносторонность и «плодовитость талантов», что особенно выделяло его среди деятелей XVIII века и отразилось на его отношении к книге и чтению. Интерес к чтению и собиранию книг был продиктован необходимостью получения образования, а впоследствии был связан с научной и литературной деятельностью.

Современники отмечали громадную и широкую ученость Феофана, его исключительную эрудицию в области богословия, чистой и прикладной математики, философии, истории, лингвистики (он владел тремя новыми и тремя древними языками). Как ученик Киево-Могилянской академии, он имел возможность знакомиться с творчеством античных писателей в подлинниках. С молодых лет Феофан Прокопович занимается преподаванием, что предопределяет его интерес к чтению и необходимость постоянного чтения. Он известен также как оратор, публицист, драматург, поэт, теоретик литературы, который не только читал, но и писал на русском, латинском, польском языках. Феофан Прокопович много и плодотворно занимался изучением древнерусских церковно-дидактических произведений, которые нашли отражение как в его многочисленных ораторских сочинениях, так и в исторических экскурсах, предваряющих «Духовный регламент» и «Правду воли монаршей». Глубокое знание различных источников помогало ему в полемической борьбе с его оппонентами. Предварительно можно отметить, что особенностью его чтения является широта читательских интересов (теология, античная классика, риторика, философия, поэтика и др.), обращение к источникам на различных языках, системный подход в организации чтения. Изучение круга чтения Ф. Прокоповича может дать ценную информацию историко-культурного характера, связанную с бытованием книги в России и Западной Европе.

Феофана Прокоповича относят к числу выдающихся просветителей. В XVIII в. просветительские идеи оказали значительное воздействие на формирование науки и культуры, а просветительская идеология сложилась в целостную систему. «Пусть просвещение волнует век» – эти слова Феофана Прокоповича звучат лейтмотивом всей его жизни. Идеи Просвещения, которые отста-

ивал Прокопович, были подхвачены и продолжены Татищевым, Кантемиром, Ломоносовым, Козачинским, Конисским, Сковородой, целой плеядой мыслителей-просветителей второй половины XVIII века.

Широко известна практическая просветительская деятельность Феофана Прокоповича. В частности, Феофан прилагал много усилий для создания духовных школ. В 1720 году был издан составленный им букварь под названием «Первое учение отрокам», который за 5 лет выдержал 12 изданий. В первой половине XVIII в. по этому букварю учились почти во всех светских и духовных школах. В букваре содержался материал, требовавший от учеников осмысленного и углубленного изучения. В 1721 г. он открывает на своем подворье школу, в которой мальчики под его наблюдением и руководством учились по составленным им правилам и учебнику.

Большое внимание Ф. Прокопович уделял изданию духовной литературы, осуществлению духовной цензуры, просвещению паствы посредством чтения книг в церквях. Особое значение он придавал созданию духовных училищ. Согласно второй части «Духовного регламента», при училищах надлежало создавать библиотеки, необходимые для обеспечения учебных занятий. В них должны были находиться книги, помогавшие учащимся освоить языки (латинский, греческий, древнееврейский и церковнославянский), географию, историю, арифметику, геометрию, логику, диалектику, риторику, пиитику, физику, метафизику, политику и богословие. В качестве образцовых текстов всем рекомендовалось читать труды свт. Иоанна Златоуста.

Известно, что «Духовный регламент» в XVIII–XIX вв. переиздавался не менее двадцати раз. В 1917 г. он был отменен Поместным Собором Православной Российской Церкви. Ныне «Регламент» входит в состав библиотечных фондов в разделе редких и ценных изданий и составляет гордость современных библиотек.

Просветительские цели преследовало издание в 1725 г. книги Аполлодора «Библиотека, или о богах». «Предисловие к читателю» было написано Феофаном Прокоповичем, который раскрывал ее значение для истории античной культуры.

Имя Феофана Прокоповича прочно вошло в историю библиотечного дела. Рассматривая состояние библиотечного дела России в XVIII веке, трудно обойти вниманием его роль в по-

нимании и осмыслении назначения и функций библиотеки этого времени. В первом же учебнике «История библиотечного дела в СССР» (1959), значительное место отводится его идеям, положившим начало пониманию просветительского характера библиотеки. В этом и последующих изданиях цитируются выдержки из Духовного регламента [2]¹. Феофан пишет о необходимости и пользе библиотек:

«...при школах надлежит быть библиотеке довольной; ибо без библиотеки, как без души Академия. А довольную библиотеку, мощно купить за две тысячи рублей. Библиотека учителям по вся дни и часы ко употреблению невозбранна, только бы книг по келлиям не разбирали, но чли бы оные в самой библиотечной конторе. А ученикам и прочим охотникам отворять библиотеку в уреченные дни и часы. И ходили б в библиотеку, которые язык умеют, в особенные часы и дни по долженству, а в иные за охоту и в урочное время. Спрашивал бы всякого свой учитель, которого он автора четет, и что прочел, и что писал; а если чего неуразумел, тоб ему объяснил учитель. Сие вельми полезно и скоро человека аки претворяет в иного, хотя бы прежде грубых был обычаев» [10, 165–166].

С биографией Феофана переплелись судьбы замечательных книжных собраний и библиотек России и Запада. Известно, что Ф. Прокопович, получив фундаментальную богословскую подготовку в Киево-Могилянской академии, продолжил свое обучение в Риме. Там Ф. Прокопович под именем Самуила Церейского три года слушал лекции в иезуитском коллегиуме св. Афанасия, специально открытом для принявших католицизм молодых людей из православных стран. Во время обучения он посещал самую замечательную западную духовную Ватиканскую библиотеку, располагавшую огромным по тем временам фондом. Ф. Прокопович имел даже доступ к секретной части библиотечного собрания. В настоящее время знаменитая Ватиканская библиотека насчитывает более 220 т. томов и около 26 т. рукописей, в том числе знаменитый Ватиканский кодекс Библии.

¹ Здесь и далее в статье в квадратных скобках жирным курсивом указан номер цитируемого издания по списку литературы, приведенному в конце статьи (с. 75–76), обычным шрифтом – страницы.

История библиотеки Академии наук также связана с именем выдающегося деятеля России. В церковно-исторический отдел библиотеки поступили рукописные собрания, среди которых выделялись рукописи Феофана Прокоповича и Татищева. Наряду с видными представителями знати (Я. В. Брюс, А. И. Остерман, царица Анна), духовенства (Афанасий Кондоиди), ученых Академии наук (Л. Л. Блюментрост, И. Д. Шумахер, И. Г. Гмелин, И. П. Коль) Феофан Прокопович был среди первых читателей старейшего академического учреждения и первой научной библиотеки России, созданной по указу Петра Великого в 1714 году.

Одно из старейших книжных собраний – библиотека Александро-Невской Лавры. Собираение книг в Лавре было предпринято в связи с началом богослужения в 1713 году, книгопечатания в 1719 году, а также для обучения юношества в Славенской школе. Библиотека при Александро-Невском монастыре отмечена у историка А. И. Богданова в сочинении «Описание Санкт-Петербурга», она служила нуждам братии и школьников. Известно имя одного из первых «библиотеки содержателя» или хранителя в 1728–1737 годах – иеродиакона Ианнуария. С этого времени сохранились архивные сведения о приобретениях, пожертвованиях в нее книг и периодики, о поступлениях выморочного имущества. К середине XVIII века монастырское книжное собрание послужило основой для создания ныне существующей библиотеки Санкт-Петербургской духовной академии и семинарии, затем фонд был собран заново. В 1741 году сюда поступило собрание книг и рукописей Феофана Прокоповича. Кроме того здесь хранились библиотека печатных книг Евгения Булгариса, исторические сочинения Сократа, архиепископа Херсонского, рукописи и старопечатные книги Новгородского Софийского собора, Кирилло-Белозерского монастыря... В начале XX века в библиотеке насчитывалось 150000 томов печатных книг и 4116 рукописей. Впоследствии многие из них вошли в фонды духовной академии и семинарии, которые закрылись в 1918 г. Уникальная литература была национализирована и перевезена в Российскую национальную библиотеку [1].

Наследие Ф. Прокоповича востребовано и сегодня. Вот почему важно сделать достоянием широкого круга читателей творения этого выдающегося деятеля. Примечателен тот факт, что недавно в отреставрированном монастырском книгохранилище в

Святодуховском центре Александро-Невской Лавры прошла церемония передачи ему первых оцифрованных раритетных изданий из Президентской библиотеки им. Б. Н. Ельцина (электронные копии старинных книг, описывающих Лавру, святые места России, «Регламент Духовной коллегии и прибавления к нему. Пометы императора Петра I»). Этот акт был связан с тем, что в 2013 году отмечается знаменательное событие – 300-летие основания Александро-Невской Лавры [9]. Сегодня в фондах лаврской библиотеки – 15 тысяч книг на всех языках православного мира. В юбилейном году предполагается поэтапное открытие книгохранилища для общего доступа и создание электронной библиотеки.

Наибольший исследовательский интерес вызывает личная библиотека Феофана, реконструкция которой бесспорно относится к числу интересных научных задач библиотековедения. Необходимо подчеркнуть, что с XVIII века начинается собирание книг в научных интересах. Указ Петра Великого о собирании *«древних лет на хартиях и на бумаге гражданских летописцев, стеленных, хронографов и др.»* оказался благодетельным примером для частных лиц.

Следует отметить, что в петровское и послепетровское время особое место в русском обществе занимали представители высшего духовенства. Их отличали высокий уровень образования, знание древних и современных языков, широта и разносторонность интересов. Каждый из них имел свою личную библиотеку. Не было исключением и Феофан Прокопович. Свою библиотеку он вероятнее всего стал собирать в период учебы в Киеве и Риме. Историки подчеркивали не только содержательную, но и материальную ценность его книжного собрания. «Из завещания его видно, что, кроме деревень, приписанных к его сану, которые после его смерти были взяты в казну государыни, у него было несколько деревянных и каменных домов в Петербурге и Москве, библиотека, стоившая 4500 рублей, и много ценных вещей, между прочим 149 картин, писанных масляными красками» [4].

Известный историк книжного дела С. П. Луппов в своей монографии «Книга в России в послепетровское время. 1725–1740» отмечает особенности личных библиотек представителей различных кругов населения. Он характеризует библиотеку Ф. Прокоповича как «исключительное явление как по числу книг (свыше 3 тысяч), так и по составу (две трети книг светского содержа-

ния при очень большом проценте иностранных)». В составленной им таблице «Частные книжные собрания послепетровского времени (1725–1740) содержатся сведения не только о количестве книг и рукописей Ф. Прокоповича, но также о тематике книг, языках иностранных книг (7) и общем профиле книжного собрания. Особо следует подчеркнуть, что в книжном собрании Феофана была представлена библиография [5, 289–290].

На сегодняшний день о книжном собрании Ф. Прокоповича достаточно много работ и публикаций. Среди них можно отметить диссертацию Н. В. Салоникова «Библиотека Новгородской духовной семинарии: состав и история формирования» (2004) [7]. В 1742 году книги из собрания Феофана Прокоповича стали ядром вновь образованной в 1740 г. Новгородской духовной семинарии. На сегодняшний день эти книги являются наиболее изученной частью библиотеки Новгородской духовной семинарии [7].

Фундаментальная библиотека Новгородской духовной семинарии была замечательной по масштабности и богатству, принадлежа к числу самых крупных российских библиотек XVIII в. Согласно реестру 1779 г., она насчитывала около 6500 томов в основном западноевропейских латинских изданий XV–XVIII вв. В XVIII–XIX вв. в библиотеку вошли богатые книжные собрания новгородских владык и других церковных иерархов, связанных с Новгородом.

Последовательно изучают историю Новгородской духовной семинарии И. Л. Григорьева и Н. В. Салоников [3], авторы большого числа публикаций и инициаторы создания научно-исследовательского музейного центра Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого «Лихудовский музей». Авторы отмечают, что основатель этого учебного заведения Преосвященный Амвросий приложил особые усилия к организации семинарской библиотеки. В 1741 г. он обратился с донесением к Анне Леопольдовне, докладывая о своем намерении строить уже не семинарию, но *«большую Академию по примеру школ Киевских»*, где *«надлежит быть по штату 10-ти школам, таж и библиотеке каменной для содержания книг»*. Согласно штату 1740 г., на комплектование библиотеки полагалось по 300 рублей в год, чего не имела ни одна семинария. Именно он добился разрешения императрицы Елизаветы Петровны на передачу семинарии библиотеки Феофана Прокоповича. В своих тру-

дах Н. В. Салоников прослеживает работу по описанию собрания Феофана. В частности, акцентирует внимание на описи Епифания, включавшей 3192 наименования книг и опубликованной П. В. Верховским, а также на реестре книг, датированном 1779 г., белой и сверочный экземпляры которого хранятся в Госархиве Новгородской области.

«Новгородская духовная семинария была закрыта в 1918 г. В ее помещениях и на ее базе в октябре 1919 г. возник Новгородский практический институт народного образования, в распоряжении которого оказалась фундаментальная библиотека семинарии, включая книжное собрание Феофана (Прокоповича)». «Согласно постановлению планового совещания ГубОНО от 25 января 1925 г., фундаментальная библиотека НДС была передана ГубМузею» [7].

После этого наиболее ценная часть библиотеки семинарии, включая библиотеки Новгородской школы братьев-монахов Иоанникия и Софрония Лихудов, митрополита Иова, Феофана Прокоповича и других новгородских владык XVIII в., а также рукописи, поступила в Государственную публичную библиотеку.

Работа по инвентаризации библиотеки Феофана Прокоповича проводилась сотрудником Отдела рукописей ГПБ членом-корреспондентом АН СССР, известным археографом, палеографом, библиографом В. В. Майковым. Сегодня изучена лишь одна им составленная инвентарная книга – за 1929–1930 гг. В. В. Майков познакомил научную общественность с интересными книгами, принадлежавшими Ф. Прокоповичу [8, 6–17]. Государственной публичной библиотекой имени М. Е. Салтыкова-Щедрина в 1977 году был составлен список работ В. В. Майкова [6], известного исследователя, хранителя библиотеки Новгородской семинарии библиотекаря Императорской публичной библиотеки. Во время пожара 1947 года пострадала значительная часть книг Новгородской духовной семинарии. Ныне сохранившиеся книги рассредоточены по разным отделам РНБ, а часть их попала в Санкт-Петербургскую духовную академию.

Изучение судьбы книжного собрания Феофана Прокоповича стало предметом внимания сотрудников библиотеки Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого. Они предполагают, что часть собрания могла попасть в музей и губернскую (ныне областную научную) библиотеку города Новго-

рода. В настоящее время университетская библиотека располагает лишь двумя архивными фотокопиями описи книг прежней библиотеки и отдельными книгами из ее фонда.

С 1994 года библиотека приступила к планомерной работе с этим фондом, ставшим основой фонда сектора редкой книги. Заместитель директора Л. А. Догужева проводит историко-архивный поиск библиотеки духовной семинарии. Первые результаты ее работы были опубликованы в альманахе «Чело» (1995, № 5). Выявленные архивные документы (в виде фотокопий) определили еще одно направление научной работы: перевод с латинского, расшифровка, уточнение библиографического описания книг из этой библиотеки, чтобы со всей полнотой раскрыть ее состав и содержание. Этой работой с 1997 года активно занимаются кандидаты исторических наук Н. В. Салоников и И. Л. Григорьева. Новгородская универсальная научная библиотека подготовила издание «История книги и образования в Великом Новгороде. Библиографический указатель публикаций И. Л. Григорьевой и Н. В. Салониловой» [3].

Поиск книг из фондов библиотеки Новгородской духовной семинарии не завершен. Важным аспектом данной проблемы является расшифровка и уточнение библиографических описаний по описям книг из этой библиотеки.

Феофан Прокопович как один из образованнейших и талантливейших людей своего времени, бесспорно, будет и в дальнейшем привлекать внимание исследователей. Оценить его вклад в развитие культуры и просвещения сначала Киева и Украины, а затем России возможно лишь при изучении всех граней его личности и творчества.

Л и т е р а т у р а

1. Библиотека Александро-Невской Лавры [Электронный ресурс]. URL: http://ruskline.ru/analitika/2010/12/30/biblioteka_aleksandronevskoj_lavry/
2. История библиотечного дела в СССР. М., 1959. 260 с.
3. История книги и образования в Великом Новгороде: библиограф. указ. публикаций И. Л. Григорьевой и Н. В. Салониловой / сост. И. Л. Григорьева, Н. В. Салоников. Великий Новгород, 2001. 23 с.
4. [Костомаров Н.] Николай Костомаров. История России в жизнеописаниях ее главнейших деятелей. Глава 19. Архиепископ Феофан

- Прокопович. [Электронный ресурс]. http://statehistory.ru/books/Nikolay-Kostomarov_Istoriya-Rossii-v-zhizneopisaniyakh-ee-glavneyshikh-deyateley--Pervyy-otdel/56
5. Луппов С. П. Книга в послепетровское время. 1725–1740. Л., 1976. 380 с.
 6. Майков Владимир Владимирович (1863–1942) / сост. О. И. Лысяк, ред. А. А. Таманцева / ГПБ имени М. Е. Салтыкова-Щедрина. Информ.-библиогр. отдел. Л., 1977. 5 с. (23 зап.).
 7. Салоников Н. В. Библиотека Новгородской духовной семинарии: состав и история формирования: дис. ... канд. ист. наук. Великий Новгород, 2004. 190 с.
 8. Салоников Н. В. Инвентарь В. В. Майкова как источник для изучения библиотеки Феофана (Прокоповича) // Документальное наследие Новгорода и Новгородской земли: проблемы сохранения и научного использования : материалы Седьмой науч. конф. историков-архивистов, 30 мая 2007 г. Великий Новгород, 2007. С. 6–17.
 9. Трефилов Ю. «Цифра» для лавры // Санкт-Петербургские ведомости. Выпуск № 016. [Электронный ресурс]. URL:http://www.spbvedomosti.ru/article.htm?id=10295945@SV_Articles
 10. Феофан Прокопович. Регламент или Устав духовных коллегий... // Смирнов В. Г. Феофан Прокопович. М., 1994. С. 140–184.



И. А. САННИКОВ

ТВОРЧЕСТВО ФЕОФАНА ПРОКОПОВИЧА КАК КУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН ПЕТРОВСКОЙ ЭПОХИ

Феофан Прокопович и Петр Первый – без сомнения два этих имени могут быть поставлены в ряд ключевых фигур своего времени. Благодаря Феофану, Петр Первый мог проводить реформы с большей эффективностью, в атмосфере относительной благопристойности. В то же время Петр, силою своего авторитета, который не ослабевал и после смерти императора, гарантировал Прокоповичу, окруженному врагами, безопасность. Сам факт активной деятельности Феофана Прокоповича в пору петровских реформ, тесное общение с императором, а также то, что он даже после смерти своего покровителя продолжал оставаться в гуще событий, вплоть до 1736 года, пробуждает неподдельный интерес к личности этого человека.

В России главным двигателем развития литературы на всем протяжении XVIII в. оставался пафос государственного строительства и общественных преобразований. Отсюда – развитие в русской литературе XVIII в. прежде всего высокой гражданско-патриотической одической поэзии и сатирического обличения пороков русского общества и государства.

О. М. Буранок справедливо отмечает, что «ораторская проза Петровской эпохи самоценна, при этом несомненно ее влияние на другие виды русского искусства первой трети XVIII в. Несомненно влияние ораторской прозы на русскую драматургию и русский театр: их взаимодействие, поэтика ораторского искусства, такие элементы ее структуры, как риторические вопросы, восклицания, композиция “речей”-монологов героев, прологи и эпилоги и т. д., давно стали принадлежностью поэтики русского школьного театра, всей ранней русской драматургии» [1, 33]¹. Крупный политический и церковно-общественный деятель, соратник Петра I Феофан Прокопович писал по вопросам богословия, философии, истории, праву, по теории поэзии и красноречия, педагогике и даже по математике.

Несмотря на то, что литературой он занимался не систематически, в часы досуга, оставленное им сравнительно небольшое литературное наследие – значительный и важный этап в истории русской литературы. Его политические речи, написанные (в форме церковной проповеди) по свежим следам последних событий и посвященные полной энтузиазма и глубокого внутреннего убеждения пропаганде петровских реформ, – ярчайший образец передовой русской публицистики первой трети XVIII века. Его трагедокомедия «Владимир» – бесспорно одна из лучших дошедших до нас «школьных» драм. Именно это у исследователей культуры Петровского времени возбуждает пристальное внимание к деятельности Феофана Прокоповича.

После окончания киевской академии Феофан Прокопович поступает в одну из польских униатских школ, для чего ему самому пришлось принять унию. Затем он отправляется в Рим, в кол-

¹ Здесь и далее в статье в квадратных скобках жирным курсивом указан номер цитируемого издания по списку литературы, приведенному в конце статьи (с. 85), обычным шрифтом – страницы; номер тома указан римской цифрой. При одновременной ссылке на несколько изданий одно от другого отделяется точкой с запятой.

легию св. Афанасия, в которой предполагалось окатоличивание греков и славян. Там он добивается доступа в Ватиканскую библиотеку, изучает патристику, философию и произведения римских и греческих классиков. Около 1704 г. он возвращается в Киев, вновь постригается уже в православное монашество и в 23 года становится учителем поэтики в академии [2, 280].

Католическая схоластическая школа не прельстила Прокоповича, и он навсегда остается непримиримым врагом католической теории и практики. Им руководили дух здоровой критики и тяга к философскому реализму и рационалистическим системам мировоззрения. Наука и философия для католичества были лишь инструментами богословия, однако Феофан Прокопович без колебания стремился подчинить светским интересам богословскую догму и церковную практику. В противостоянии церкви и государства он занимал однозначную позицию на стороне последнего.

В 1706 г. в Киево-Софийском соборе Прокопович произносит речь, в которой не было обычных для того времени витиеватых ухищрений, искусственного панегирического парения. В выражениях торжественных, но простых он прославляет Петра за его воинские подвиги, за ревность к просвещению, за заботу о правосудии, за его трудолюбие и простоту, за то, что он возвышает своих подданных в меру их личных заслуг, а не по признаку их родовитости или богатства. Так был сделан первый шаг к сближению с Петром, которому понравилась речь Феофана.

Барокко в литературной культуре Петровской эпохи еще остается научной проблемой. Очередным этапом изучения барокко является исследование А. М. Панченко. Он, подвергая культуру XVII–XVIII вв. анализу, приходит к обнаружению границы, которая, деля барокко на «до» и «после», при этом позволяет в очередной раз о нем заговорить: «Слово было знаменем московского периода русского барокко, вещь стала знаменем барокко петербургского. От словесного “музея раритетов” Симеона Полоцкого к петербургской Кунсткамере, реальному музею монстров и курьезных вещей – такова стремительная эволюция русской культуры. На первом этапе барокко динамизм трактовался как производство слов, на втором – как производство вещей. Так состязательный принцип воплощался в диахронической плоскости, ответственюя культурной переориентации России на протестант-

ское барокко, прежде всего на Голландию» [3, 189]. Следует ли это понимать как факт перехода барокко из одной художественной системы (вербальной) в иную (предметную)? Возможно, что это справедливо. Поскольку об одном из самых видных деятелей слова эпохи Петра – Феофане Прокоповиче – как правило, говорится, что он либо брал барокко на вооружение в виде внешней формы, либо в целом не имел к нему отношения и выступал в роли предшественника классицистов [см.: 1, 18, 25, 157]. Ф. Прокопович оказывается в данном случае «промежуточным звеном» (что не умаляет его значения, а напротив – формирует образ того, кто оказывается в положении одной из ключевых фигур времени), порождающим слова-вещи, поскольку его деятельность в целом оставалась в рамках вербального поля, с одной стороны, а с другой, – несла в себе характер конкретных исторических преобразований.

По нашему мнению, для Петра в Феофане Прокоповиче, помимо прочего, очень важными оказываются именно качества ритора, благодаря которым явно радикальные, или таковыми мыслимые преобразования было возможно облекать в формы преемственно-исторической обусловленности.

Подтверждением таких слов служит изложение своей риторической стратегии Феофаном в письме к его другу Якову Марковичу от 10 мая 1720 г.: *«Теперь я пишу трактат, в котором изложу, что такое патриаршество и когда оно получило начало в Церкви и каким образом, в течение 400 лет, церкви управлялись без патриархов и доселе еще некоторые не подчинены патриархам. Этот труд я принял на себя для защиты учреждаемой коллегии, чтобы она не показалась чем-нибудь новым и необычным, как конечно будут утверждать люди невежественные и злонамеренные»* [цит.: 5, 48]. В данном случае Феофан Прокопович выполняет «прямой заказ» Петра I, однако при этом он остается в границах своей пропетровской позиции, которая оформилась раньше, чем состоялось их знакомство. Трагедокомедия «Владимир» была написана в 1705 году, в то время, когда до Феофана Прокоповича только доходили слухи о грядущих реформах. От этого место трагедокомедии в творчестве Феофана Прокоповича несколько не умаляется, напротив, – она оказывается средоточием не только его чаяний, но и следствием глубокой проницательности ума автора, постигшего дух эпохи.

Если обратиться к текстам трагедокомедии «Владимир» и «Слова на погребение Петра Великого», то анализ образа Владимира в соотношении с образом Петра, позволит выявить определенные точки их соприкосновения, которые можно обозначить по тематическому принципу. Таковыми являются: а) взаимоотношения с покоренными иноземными царями, ставшими «учителями»; б) отношение к иноземным учениям (в этом случае требуется, не отвергая мысль иноземных философов и проповедников, соблюсти верность традициям); в) положение об учении, которое оказывается приличным человеку, наделенному верховною властью; г) реформаторская деятельность, оказывающаяся главной позитивной составляющей обоих образов; д) и, наконец, взаимоотношения с Христианством, которое в обоих случаях мыслится как абсолютное благо.

Рассмотрим монолог Владимира в четвертом действии и «Слово на погребение Петра Великого», а также «Похвальное слово, или Панигирикос о преславной над войсками свейскими победе...» (слово создано в год Полтавской битвы); слово похвальное на рождение Царевича Петра Петровича...; слово по случаю приезда Государева из Европейского посольства; слово в неделю цветную «О власти и чести царской, яко от самага Бога в мире учинена есть, и како почитати царей и оным повинуватися людие долженствуют, кто же суть, и коликий имеют грех противляющиися им»; слово на похвалу Петра Великого, произнесенное Прокоповичем в день тезоименитства Петра 29 июня 1725 года.

Мысль о сложности взаимоотношений с иными царями, которые, с одной стороны, оказываются побежденными, а с другой, требуют определенного к себе поклонения, выражается следующим образом.

Владимир по этому поводу говорит:

*Не повергну ли греческим под нозе
царем венца моего? И их же на мнозе
Усмирих победамы, тем сам подчинений
буду?...<...>
Рекут, яко не ради вери приях веру,
но страха ради, хотяй завещанну миру
Крепост дати, аки би страшна мне со греки
бран была... [6, 189]*

Сам Владимир подобные противоречия разрешает тем, что признает за дым и людскую хулу, и славу. Петр же оказывается более «основателен». Во-первых, создается эффектный образ воина: *«Что же речем о собственной Твоей храбрости, великий великих мужей вожде и великих супостатов победителю, всероссийский монархо? Егда не слово токмо твое и повеление в полки твоя на брань препоясавшиися, посылал еси (еже единое по царственному чину довлеяше), но совершая царственное, купно совершил еси и воинское дело, сам высоким лицом твоим в лице супостату противостал еси, сам на первыя мечи и копия и огни устремился еси. Страшный и славный позор! <...> Посреде острия мечов, посреде огненных градов, посреде многотисячных всюду летающих и сверпеющих смертей ни смерть, ни язва не приближися к тебе...»* [6, 31].

Этот образ всплывает и в теме освоения моря. При этом подчеркивается, что расширение влияния является результатом именно военных заслуг: *«Купил нам тое самодержец наш не серебром купеческим, но марсовым железом»* [6, 44]. Как видим, тема воинских заслуг оказывается общей.

Тема принятия иноземных учений, сквозная для всей трагедокомедии, в самом монологе выражена следующими словами князя о себе, что он *«...не оружием, едним побежденный / Словом философим»* [6, 189]. Мучают Владимира и мысли о том, что

*...уже и время
мину ученичества; егда мал бых, бремя
Сие на мне не бяше, – ныне, на престоле
князем сидяй, поддам мя учительской воле?* [6, 189]

Это противоречие он разрешает, обращаясь к мудрым словам о том, что *«До смерти ... / всяк человек учится»* [6, 190].

Феофан буквально повторяет эту мысль в слове, написанном по поводу возвращения Петра из его странствия по Европе: *«Словом рещи: странствование не во многих летах мудрейшим далече творит человека, нежели многолетняя старость»* [6, 65].

Далее оратор говорит о стремлении к полноте познания как о несомненном благе: *«И сию то философию свою сказал быти*

Антоний Великий, егда вопрошающим его языческим философом, где суть книги его, показал на весь мир и рекл: сия есть книга моя. Молю же: той ли книгу сию чтет лучше, которому где во очах горизонт кончится, там всего мира конец мнится бытии...» [6, 64]. Но не только отвлеченное познание в своей самоценности, но и практический толк видит Прокопович в действиях Петра: «...зрит же в чуждых народах, аки в зеркале, своя собственныя и своего народа и исправления и недостатки; сами по себе в самех же нас (не вею как то) не ясно познаем, и так, аки пчела, оставляя вредная, избирает, что лучше видит бытии и к своему и к народному исправлению» [6, 65]. Так идея государственной значимости дела оказывается выше идеи личной гордости.

Реформаторская деятельность Владимира для него самого оказывается очередным камнем преткновения:

*Но на мне се ново
Явится – от праотец никто же не бяше
христианин. [6, 190]
...но мрачить мне страстно
Ум, обикновение, обычай сломити
обычаем противним... [6, 191]*

Князь чувствует свою прочную связь с предками, со старыми традициями, и это для него серьезный аргумент в споре с самим собой. Реформа мыслится как предание забвению памяти предков, что, с точки зрения язычника, – преступление.

Реформаторская деятельность Петра неоднократно упоминается Прокоповичем и преподносится как главная его заслуга: «Виновник бесчисленных благополучий наших и радостей, воскресивший аки от мертвых Россию и воздвигший в толикую силу и славу, или паче, рождший и воспитавший прямой сый отечества своего отец...» [6, 126]. Она облекается в одежды мученичества: «И когда многими попечении и подвиги сам себе безвременную старость привлекает, когда за целостность отечества, вознерадев о своем здравии, аки скороходным бегом сам спешит к смерти...» [6, 92]. Применяется и прием сравнения Петра с иными императорами: «Август он Римский Император, яко превеликую о себе похвалу, умирая, проглагола: кирпичный, ре-

че, Рим обретох, а мраморный оставляю. Нашему же Пресветлейшему Монарху тщиета была бы а не похвала сие пригласити; исповести бо воистинну подобает, деревянную он обрете Россию, а сотвори златую: тако оную и внешним, и внутренним видом украси, здании, крепостьми, правилами, и правителями, и различных учений полезных добротою» [6, 45]. В данном случае имя Петра вписывается в ряд самых известных правителей в мировой истории.

В конце монолога Владимира внимание акцентируется на теме принятия Христианства. Для Владимира шаг к новой религии предстает как возможность разрешения всех противоречий:

*В твоей уповаю
Помощи; твоим быти желаю всецело,
тебе мою отдаю и душу и тело.
Угаси огонь, отжени и хулния беси,
едину ми сохрани славу, ибо веси,
Коль род мой горделивий княжеской державе
поругается, аще верую в тя яве...<...>
Се иду, творю волю божества твоего,
и закон твой посреде чрева ест моего. [6, 191–192]*

Для Петра I Христианство – это и обоснование его власти и защита во всех делах: «Паче же о самой высочайшей державе не знают, яко от бога устроена и мечем вооружена есть и яко противитися оной, есть грех на самага бога, не точию временной, но и вечной смерти повинный...» [6, 77–78]. Петр называется Сампсоном, Иафетом, Моисеем, Соломоном, Давидом и Константином, при этом проводятся соответствующие параллели между деятельностью Петра и указанными библейскими героями и историческими лицами. Петр предстает как просветитель православия: «...Петр возбуждал аки от сна чин пастырский, да бы суетная предания исторгали, в обрядах вещественных силе спасительной не быть показывали, боготворить иконы запрещали и учили бы народ духом и истинною поклоняться богу и хранением заповедей угождати ему» [6, 139].

Однако в вышеуказанных пунктах соприкосновения всякий раз наблюдается и определенное противопоставление, которое, впрочем, лишь сближает образы. Одной из характерных черт

Владимира оказывается его неуверенность в своих решениях и поступках. Сомневаясь, он предлагает другим персонажам вести споры, аргументировать свою позицию, а сам же оказывается в положении третьего лица, для которого совсем не очевиден тот или иной выбор. В противовес этому Петр в проповедях – это начало исключительно активное, наделенное знанием о своей цели. То, что для Владимира является предметом сомнений, для Петра – дело решенное.

Таково соотношение образов Владимира и Петра. Образ Владимира – это предыстория образа Петра. Там, где первый лишь задает вопрос, – второй проявляет себя как активный деятель, убежденный в своих идеях и ясно видящий не только настоящее положение вещей, но и прозревающий будущее, в котором главную роль играть будет уже не его воля, но посеянное им зерно.

Царствование Петра было лучшим временем для Прокоповича как оратора; в присутствии императора раскрывалось его дарование во всей полноте. Исследователи отмечают, что после смерти Петра Феофану более не удавалось достигать прежних высот [3; 4], что, однако может оказаться вполне объяснимо. Пока Петр был жив, Прокопович пребывал в полной мере под его опекой и мог всецело посвятить себя словесному творчеству. Однако, когда его перестала прикрывать тень великого реформатора, Феофан Прокопович оказался в положении крайне уязвимом. «Розыск и расправа постепенно становятся для Феофана едва ли не смыслом существования. Огромная тайная переписка, которую он вел своей рукой, не доверяя никому, допросы, интриги при дворе, постоянное общение с генералом Ушаковым и его людьми, скрупулезнейшее изучение бумаг арестованных, вплоть до их лингвистического анализа, формулирование обвинений, обличительные выступления в Синоде – вот на что разменивал теперь Феофан свой огромный талант» [4, 120]. Как видим, сближение творческого начала с началом государственным ставит первое в зависимость от второго. Было бы наивным полагать, что Феофан Прокопович мог разорвать всякие сношения с властью после смерти Петра и сохранить не только свой литературный талант, но и свою личность в том состоянии, в котором является она исследователям при изучении именно Петровского периода биографии этого человека.

Но Феофан Прокопович не сводим исключительно к Петровской эпохе. Он, «усвоив традиции древнерусского ораторского искусства, наследие античных риторов <...> не только продолжил традиции, но и новаторски их обновил и сумел передать литературным наследникам» [1, 182]. В числе наследников исследователи называют имена Н. И. Новикова, А. Н. Радищева, А. П. Сумарокова, В. К. Тредиаковского, М. В. Ломоносова. Однако справедливо и то, что пример совместной деятельности Прокоповича и Петра на пути реформ является уникальным для русской истории, поскольку подобный диалог впредь будет лишен какого-либо подобия равенства сторон.

Л и т е р а т у р а

1. *Буранок О. М.* Ораторская проза Феофана Прокоповича и историко-литературный процесс в России первой трети XVIII века : монография. Самара, 2002. 192 с.
2. *Гудзий Н. К.* Литература Киевской Руси и украинско-русское литературное единение XVII–XVIII веков. Киев, 1989. 373 с.
3. *Панченко А. М.* Русская культура в канун петровских реформ. Л., 1984. 206 с.
4. *Самарин Ю. Ф.* Избранные произведения. М., 1996. 608 с.
5. *Смирнов В. Г.* Феофан Прокопович. М., 1994. 224 с.
6. *Феофан Прокопович.* Сочинения / под ред. *И. П. Еремина.* М.; Л., 1961. 502 с.
7. *Чистович И. А.* Феофан Прокопович и его время. СПб., 1868. 752 с.



А. Н. ПАШКУРОВ

**ФЕНОМЕН ФЕОФАНА ПРОКОПОВИЧА
В ИНТЕРПРЕТАЦИИ КАЗАНСКОЙ ШКОЛЫ
АКАДЕМИЧЕСКОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ¹**

*«Его умственный горизонт был настолько широк,
что обнимал все духовные интересы времени...»*

Н. Н. Булич

*«... лучшим представителем Петровской литературы –
является Феофан Прокопович ... Феофан выступает ...
посредником между державным преобразователем
и русским обществом, массой народа...»*

А. С. Архангельский

Изучение истории отечественной словесности XVIII века казанской школе академического литературоведения «досталось по наследству» от самого XVIII столетия, достаточно вспомнить, что основой созданного в 1804 году Казанского университета явилась мужская гимназия, в которой некогда учился сам Г. Р. Державин. В первые десятилетия XIX века в синкретичной системе изучения и преподавания истории словесности примечательна в стенах Императорского Казанского университета фигура Г. Н. Городчанинова, в филологическом и поэтическом творчестве которого нашла свое интересное продолжение Ломоносовская «риторико-поэтософская» линия.

На большом отрезке времени XIX – начала XX веков, в разные периоды, казанских литературоведов привлекали и вопросы диалога русской словесности XVIII столетия с Древней Русью, и проблемы рецепции и трансформации западной жанровой системы в отечественной литературной культуре, и аспекты взаимодействия разных форм культурно-общественного сознания в их влияниях на историко-литературный процесс той эпохи (подробнее общую панораму картины – см. в исследовании творческой

¹ Исследование выполнено при поддержке Министерства образования и науки Российской Федерации, соглашение 14.А18.21.0536 «Региональная модель формирования и развития русского академического литературоведения: Казанская научная школа».

группы кафедры истории русской литературы Казанского университета: [5]¹).

Концепции истории отечественной литературы порубежья XVII–XVIII столетий и начала XVIII века в исследованиях казанских филологов примечательно сходятся на феноменах Петра Велико-го и Феофана Прокоповича. Интересно в этом плане сопоставить взгляды Николая Никитича Булича («Лекции по русской словесности Профессора Булича 1882 / 3 академического года...») и Александра Семеновича Архангельского («Русская литература XVIII века. Из лекций по истории русской литературы»). Полные картины их взглядов и научного творчества представлены в исследованиях Л. Я. Вороновой и М. М. Сидоровой 1990–2010-х годов (см. библиографию вопроса: [5]). А. С. Архангельский, в частности, обращался к вопросам историко-литературного и историко-культурного процессов в отечественной словесности времени Феофана и в ряде других своих работ, как то, к примеру: «Из лекций по истории русской литературы. Русская литература XVIII века. I. Литература Петровского времени и ближайших десятилетий – до Ломоносова». Казань, 1911; также представлена в его статьях и книгах авторская концепция эволюции русской драматургии, в т. ч. – с обращением и к опытам Феофана Прокоповича.

Первое принципиальное (и мировоззренческое, и типологическое) сходство гипотез ученых – в признании изменения самого характера динамики историко-культурных процессов во времена «премудрого Феофана».

«Дух Реформ» определяет и лицо эпохи, и указы молодого Петра, и сочинения Прокоповича. Потому Н. Н. Булич и проводит рефреном идею о том, что всем содержанием деятельности и творчества Феофана «... *являлось выражение стремлений лучших людей реформы*» [2, 46] (курсив мой. – А. П.). «...монах-профессор уже сам по себе является *смелым и решительным реформатором*...» – такой увиделась в Прокоповиче сущностная специфика «гармонии с реформами» – А. С. Архангельскому [1, 43] (курсив мой. – А. П.).

¹ Здесь и далее в статье в квадратных скобках жирным курсивом указан номер цитируемого издания по списку литературы, приведенному в конце статьи (с. 92), обычным шрифтом – страницы.

В натуре и деятельности Феофана, в чем также сходятся оба филолога, налицо продуктивный синкретизм и формирующий синтез разных пластов знания: по Буличу – «Он умел воспользоваться всею ученостью, будучи и богословом, и оратором, и историком» [2, 58].

А. С. Архангельский с комплексом этих тенденций напрямую соотносит уже и становление феномена Прокоповича-писателя. По его мнению, дар реформатора – с одной стороны, и полемиста – с другой, в союзе с принципиально важным явлением синтеза знаний в культуре, и позволили Прокоповичу выйти на новый, наиболее востребованный «...*принцип свободного, научного исследования...*» [1, 46] (курсив мой. – А. П.). Однако, замечает исследователь, отнюдь при этом не порывает писатель Петровского времени с богатейшими пластами предшествующих культурно-философских традиций (здесь Архангельский косвенно полемизирует с Буличем, для которого Феофан возносится и над прошедшим и над рутинным настоящим: «Главнейшею целию его литературной деятельности было обличение и нападение на старину, мешавшую новой жизни...» [2, 43]; далее, в завершение концепции, Н. Н. Булич повторит еще более определенно: «Феофан Прокопович ... дал литературе новое направление, отрешив ее от старины...» [2, 60]). Архангельский, вернемся к нему, в отличие от такого рода точки зрения, стремится, как мы уже сказали, проследить более непростой аспект проблемы – динамику Нового и Традиции. Прекрасным и убедительным доказательством ему служит русская литературная культура «до-Феофановского» XVII столетия, в частности, примечательное суждение известного некогда реформатора эстетики живописи изографа Иосифа: «Не следует истина за обычаями невежественными, но обычай невежественный должен истине повиноваться...» [1, 47–48].

Важнейший для «регламента времени» диалог науки и литературной культуры не может не вступить и вступает в новые неожиданные отношения-соотношения с религиозной идеологией. В этом вопросе интерпретации Булича и Архангельского существенно расходятся.

Николай Никитич Булич усматривает в целом ряде тезисов Феофана явные параллели – с протестантизмом: «протестантские убеждения» молодого церковного и литературного реформатора для ученого очевидны в таких позициях, как: «...ненависть

к схоластике, ... желание, чтобы книги были писаны на понятном языке» [2, 49], «...практический характер (проповедей – А. П.)» [2, 54], «...не отвлеченность, а жизненность и современность» [2, 56]. Наконец, как видится Н. Н. Буличу, в гармонии с протестантизмом Новой Европы и тот факт, что Прокопович «...лично истолковывал догматы и тексты священного Писания» [2, 55].

А. С. Архангельский занимает более неоднозначную позицию. При том, что Феофан, он не отрицает, действительно нередко близок западному рационализму и протестантскому миропониманию (писатель «...открыто заявляет ... о своем согласии с Коперником, горячо защищает в одном латинском стихотворении Галилея...» [1, 45]), ни одно его произведение никоим образом не порывает с исконным Православием. Задача Прокоповича – иная: указать современникам горизонты гармонии новой эпохи и классической религиозно-философской традиции, потому и доказывает автор XVIII века «...согласие реформ и вообще стремлений царя с духом Святого Писания» [1, 47] (курсив мой. – А. П.). В конечном итоге, необычную гипотезу выдвигает филолог, поздний Прокопович, в т. ч. – в своей элегии, возвращается к классическому древнерусскому Православию – через ведущие мотивы Покаяния, Свести и ряд др. Это дает русскому писателю доказательную поддержку и в плане дискуссий в области новой эстетики: в частности, полемизирует Феофан – православный священник – с одним из теоретических лидеров мирового классицизма – Юлием Скалигером, а ранее – с Фомой Аквинатом, Иоанном Скоттом, Беллярмином (см. у Архангельского подробнее об этом: [1, 43–45]).

Впрочем, при обзоре заслуг и реформ Прокоповича в контексте предшествующих традиций у Булича и Архангельского обнаруживаются неожиданные внутри их концепций расхождения. Булич, к примеру, в целом отстаивая представления о Феофане как «лучшем из лучших», как об авторе, явно возносящемся по своим талантам над литературной культурой своей эпохи (в то время как словесность «...представляла лишь слабый и случайный зародыш» [2, 31], – наш писатель «...по умственному развитию, знаниям и дарованиям ... стоял выше всех современников» [2, 42–43]), тем не менее, находит ему союзников в лице Дмитрия Ростовского, Стефана Яворского и других: «К числу писателей, объяснителей реформы, мы должны отнести тех людей, которые по своему образованию должны были сделаться помощниками

Петра. Это были киевские ученые: Дмитрий Ростовский, Феофан Прокопович, Стефан Яворский, Феофилакт Лопатинский, Гавриил Бужинский» [2, 42].

Архангельский же, до этого постоянно отмечавший преемственность Феофана-реформатора с пред-текущей традицией, в этом вопросе оказывается неожиданно более радикальным. Не случайно, что ближайшие предтечи Прокоповича, Стефан Яворский и Иван Посошков, названы однозначно как «...люди еще “старой” России...» [1, 42].

Еще одна, вторая существенная, мировоззренческая позиция в интерпретации казанскими учеными феноменов Феофана Прокоповича и его времени – размышления о посреднической миссии литературной культуры. Н. Н. Булич отмечает, что еще неустановившиеся и развивающиеся в новом направлении язык и словесность (в первую очередь: в динамике духовных традиций и новоевропейских веяний, театрализации бытия и пафоса «насмешки, иронии и сатиры» [2, 39–41]) всецело направлены на «помощь царю», его поддержку, равно как и поддержку всех его начинаний. Потому и введено им интересное авторское определение нового типа писателя – «*объяснителя реформ*», о чем мы писали выше.

Единодушен с таким видением и А. С. Архангельский – для него: «Феофан выступает ... как бы посредником между *державным преобразователем и русским обществом, массой народа*» [1, 46–47] (курсив мой. – А. П.). Из этого вытекает и та новая роль, то новое Назначение Пишущего, которые проповедаются Прокоповичем: «Он оправдывает (равно как и вводит, утверждает – А. П.) самый принцип «новшества», *права новизны в общественной жизни народов*» [1, 48] (курсив мой. – А. П.).

Наконец, и это – третий магистральный момент, оба ученых, и Н. Н. Булич и А. С. Архангельский, каждый по-своему останавливаются на вопросе собственно литературных влияний Феофана на словесность своего временного измерения. Обращает на себя внимание то, что оба ученых практически единодушны в признании Феофана непосредственным предшественником классицизма в России (заметим, в диахронии научной мысли, что в XX веке это приведет авторитетного современного исследователя О. М. Буранка к концепции об особой суверенной системе предклассицизма в творчестве писателя [3; 4]).

Так, Н. Булич подходит к этому вопросу через обзор истории учения Феофана: еще в годы образования в Польше и Галиции будущий писатель и лидер общественной культуры «...особенно полюбил древнюю классическую литературу» [2, 44].

А. С. Архангельский берет процесс не только в ретроспективе, но и в перспективе, причем видит приближение автора XVIII века к классицизму как в целом через систему его лиропоэтических взглядов, так и через «механизм» локальных художественных приемов. С одной стороны, вообще «...его силлабические вирши чаще всего совершенно во вкусе уже приближавшейся к нам ложноклассической поэзии» [1, 52]. Термин, конечно, условен, и выступает лишь знаком определенной формальной приемственности ученого-филолога со сложившейся в XIX столетии критической тенденцией расценивать явление классицизма у истоков как привносное и подражательное. О конкретных «предваряющих параллелях» Прокоповича с русскими классицистами исследователь напишет несколько ранее, отметив «предугадывание» Кантемира: «...жизненные типы, которые здесь ... набрасываются автором, отдельные места, выражения – иногда почти буквально воспроизводятся в сатирах Кантемира!..» [1, 51] (в частности, любопытное и показательное такое заключение сделано литературоведом на материале раннего «Разговора гражданина с селянином да певцом или дьячком церковным»).

В заключение нужно сказать несколько слов и о методологии подхода литературоведов к историко-культурному и историко-литературному процессам. В очерках о Феофане Прокоповиче (у А. С. Архангельского это – вообще специальный раздел в книжном варианте его лекций) прозрачна и у Н. Н. Булича, и у А. С. Архангельского такая интересная модель анализа:

1. Общее кредо писателя в контексте культурно-общественной жизни его времени (рефреном повторяются в аналитических обзорах «дух реформ», энциклопедизм и ряд других особенностей феномена Прокоповича).
2. Восстановление общей логики становления взглядов писателя – через историю его образования (в случае с Феофаном – в т. ч. существенна роль Римского коллегиума св. Афанасия, как отмечает Архангельский).
3. Центр – миссия исследуемого автора в литературной культуре:

- а) для Н. Н. Булича в фигуре Ф. Прокоповича приоритетно то, что он явился ведущим «объяснителем реформ» для своей эпохи.
 - б) А. С. Архангельский добавляет еще такое существенное Новое в мировоззрении писателя, как многоаспектный исторический взгляд на явления мировой и отечественной мысли и культуры; потому, подчеркивает далее литературовед рубежа XIX–XX столетий, литератор XVIII века даже в традиционный, канонический курс риторики внес «...впервые ... главу об историографии, о сочинениях исторических...» [1, 44].
4. Комплекс влияний писателя на литературу, как современную, так и предстоящую, в т. ч. и в системе воздействий на него предшествующих традиций:
- а) в срезе эстетических взглядов (например, полемика Прокоповича с Ю. Скалигером),
 - б) в системе его оригинального творчества (от «Словес» в диалоге с Яворским и иными – к оригинальной реформируемой виршевой лирике и т. п.).
5. Своеобразным «постскриптумом» выступают итоговые формулы кредо писателя в оценке последующими эпохами: Феофан Прокопович, по мнению обоих филологов, сочетал в себе как деятель отечественной литературной культуры, и сочетал в гармоничном единстве черты «человека времени», Реформатора в многообразных смыслах и аспектах этого слова, полемиста, наконец, – Ученого нового синтетического типа; последняя отличительная особенность «...делала его ближайшим предшественником Ломоносова» [1, 46].

Л и т е р а т у р а

1. *Архангельский А. С.* Русская литература XVIII века. Из лекций по истории русской литературы. Казань, б. г. 254 с.
2. *Булич Н. Н.* Лекции по русской словесности профессора Булича 1882 / 3 академического года. Казань, 1883. 238 с.
3. *Буранок О. М.* Лирика Феофана Прокоповича и русский историко-литературный процесс первой трети XVIII века. Самара, 2004. 145 с.
4. *Буранок О. М.* Русская литература XVIII века. Петровская эпоха. Феофан Прокопович. М., 2005. 464 с.
5. Русское литературоведение в Казанском университете (1806–2009): библиографический словарь / сост. *Л. Я. Воронова, М. М. Сидорова*, науч. ред. *Л. Я. Воронова*. Казань, 2011. 230 с.

П Р И Л О Ж Е Н И Я

О. М. БУРАНОК

ТВОРЧЕСТВО ФЕОФАНА ПРОКОПОВИЧА И РУССКО-ЗАРУБЕЖНЫЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ СВЯЗИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени доктора
филологических наук¹

[Далее с. 3. – О. Б.]

Общая характеристика работы

Самая «нелитературная» эпоха в России (конец XVII – первая треть XVIII в.) подарила русской литературе выдающегося стихотворца, драматурга и оратора – Феофана Прокоповича, сумевшего не только выразить в художественном слове время бурных преобразований Петра I, но и стать у истоков восточнославянского Просвещения. Впитав основы античной культуры, усвоив идеи эпохи Возрождения, овладев поэтикой славянского барокко, Феофан Прокопович на основе своих же «Поэтики» и «Риторики» создал в течение первых тридцати лет XVIII столетия эстетику новой литературной культуры, стал родоначальником нового литературного направления – предклассицизма и вплотную подошел к русскому классицизму.

Актуальность исследования определяется необходимостью изучения не только литературного наследия Феофана Про-

¹ Буранок О. М. Творчество Феофана Прокоповича и русско-зарубежные литературные связи первой половины XVIII века : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Самара, 2013. 54 с. Страницы автореферата указываются в тексте в скобках.

Диссертация защищена в ПГСГА (Самара) 23 мая 2013 г. по специальностям: 10.01.03 – литература народов стран зарубежья; 10.01.01 – русская литература. Официальные оппоненты: Вл. А. Луков, Н. Е. Ерофеева, А. Н. Пашкуров. Ведущая организация – Оренбургский государственный педагогический университет. Утверждена ВАК 18.11.2013.

коповича, но и его связей с европейской и русской литературой первой половины XVIII века, что позволит уточнить научные представления о закономерностях литературного развития в переходную эпоху. Отечественное и зарубежное литературоведение в XX–XXI вв. уделяло и уделяет внимание русской литературе XVIII века и ее международным связям, в первую очередь, – связям русско-европейским. Этому посвящены научные сборники (например, «XVIII век»; «Проблемы изучения русской литературы XVIII века»), монографии и диссертации. Однако в кажущейся, на первый взгляд, обширной научной литературе до сих пор нет исследования, в котором была бы изучена в русско-европейском литературном контексте такая главная фигура литературы и культуры Петровской эпохи, как Феофан Прокопович. Культурный диалог представляет собой всего лишь одну из сторон проблемы Запад и Восток, но вместе с тем это факт сотрудничества, порой сложного, противоречивого, зачастую плодотворного и творчески активного. Изучая влияние европейских стран и их культур на Россию, на [Далее с. 4. – О. Б.] творчество русских писателей, мы можем понять не только истоки и генезис этих связей, но и их закономерности. Чрезвычайно важно проследить влияние культуры европейских стран и на переводческую культуру в нашем Отечестве.

Объект изучения – художественные и публицистические произведения Феофана Прокоповича.

Предмет изучения – литературное творчество Феофана Прокоповича в русско-европейском контексте.

Изучая художественные и публицистические произведения Феофана, мы совершенно сознательно не делаем специального параграфа, содержащего анализ его «Риторики» и «Поэтики» (по этому вопросу уже имеется большая и существенная литература, к тому же это другая область литературоведения), но в ходе анализа литературных произведений Феофана мы постоянно обращаемся к его теоретическим трактатам. То же касается его эпистолярного наследия: оно рассматривается лишь частично, когда это необходимо в нашем исследовании. И в диссертации, и в своих монографиях мы почти не касались богословских работ Феофана Прокоповича и его сложных отношений с разными конфессиями (в том числе и с русской православной церковью), поскольку эта тема из области теологии.

О степени научной разработанности проблемы говорится в первой главе.

Цель исследования – выявить в процессе тезаурусного анализа творчества Феофана Прокоповича особенности взаимодействия русских и европейских литературных явлений и связей в первой половине XVIII века.

Задачи:

1. Определить степень изученности литературного творчества Феофана Прокоповича в русском и зарубежном литературоведении.
2. Изучить русский предклассицизм как феномен литературной культуры Петровской эпохи. *[Далее с. 5. – О. Б.]*
3. Применить тезаурусный подход к анализу драматургии, ораторской прозы и лирики Феофана Прокоповича.
4. Проанализировать творчество Феофана Прокоповича в контексте русских и зарубежных литературных традиций.
5. Определить особенности русской переводческой культуры в ее развитии от Петровской эпохи к середине XVIII века.

Методология исследования обусловлена спецификой изучаемого материала: литературное творчество Феофана Прокоповича в русско-зарубежном литературном контексте.

Вл. А. Луков, анализируя теоретическую концепцию Д. С. Лихачева, совершенно обоснованно считает, что она «оказала значительное влияние на формирование двух научных методов, выделившихся в отечественной литературоведческой методологии на рубеже XX–XXI веков, – историко-теоретического и тезаурусного»¹. Тезаурусный метод (тезаурусный подход) наиболее детально разработан Вл. А. и Вал. А. Луковыми, И. В. Вершининым, Н. П. Михальской; начиная с 2004 г. ученые активно работают над данной проблемой. В. М. Живов, являясь крупнейшим современным исследователем в области истории русской культуры и литературы (в том числе изучаемого в диссертации периода), определяет в настоящее время методологию исследования литературы и культуры конца XVII – первой половины XVIII века². В проек-

¹ Луков. Вл. А. Академик Д. С. Лихачев и его концепция теоретической истории литературы. М., 2011. С. 52.

² Живов В. М. Разыскания в области истории и предыстории русской культуры. М., 2002; Живов В. М. Язык и культура в России XVIII века. М., 1996.

те «Россия и Европа: диалог культур во взаимоотражении литератур» Вл. А. Луков выпустил монографию «Русская литература: генезис диалога с европейской культурой» (2006). И сам проект, и, конечно, идеи, сформулированные в монографии известного ученого, определяют методологию изучения русско-зарубежных литературных связей. *[Далее с. 6 – О. Б.]*

Основу методологии диссертации составили труды М. М. Бахтина, П. Н. Беркова, Г. А. Гуковского, Р. Ю. Данилевского, А. С. Демина, С. А. Джанумова, Ю. Д. Левина, Ю. М. Лотмана, Вал. А. Лукова, Вл. А. Лукова, И. П. Еремина, Н. Е. Ерофеевой, В. М. Живова, Н. Д. Кочетковой, А. С. Курилова, Н. П. Михальской, М. И. Николы, С. И. Николаева, М. П. Одесского, А. М. Панченко, А. Н. Пашкурова, В. Д. Рака, Л. И. Сазоновой, А. А. Смирнова, Л. А. Софроновой, В. Н. Топорова, С. Н. Травникова, В. И. Фёдорова и др., а также труды зарубежных литературоведов, таких как Х. Грасхоф (H. Graßhoff), Э. Винтер (E. Winter), Дж. Кракрафт (J. Cracraft), Р. Лахманн (R. Lachmann), П. Левин (P. Lewin), У. Леман (U. Lemann), Р. Лужный (R. Luzny), Х. Сморгчевска (H. Smorzewska), И. Тетцнер (J. Tetzner), Р. Штупперих (R. Stupperich) и др. Кроме того, для автора данной диссертации методологически важны труды учёных самарской филологической школы – А. С. Бакалова, В. А. Бочкарева, Е. Б. Борисовой, И. В. Вершинина, Е. И. Волгиной, А. Л. Гринштейна, В. Ш. Кривоноса, М. А. Кулинич, И. В. Попова, Н. Т. Рымаря.

Научная новизна исследования состоит в том, что впервые

- дан тезаурусный анализ явлений русской литературной культуры первой половины XVIII века в их взаимосвязи с зарубежными художественными явлениями;

- монографически изучено литературное творчество Феофана Прокоповича;

- на основе тезаурусного подхода исследованы его драматургия, поэзия и ораторская проза в литературном контексте Петровской и постпетровской эпох;

- творчество Феофана Прокоповича рассмотрено в свете основных закономерностей взаимодействия русских и европейских художественных направлений (барокко, предклассицизм, классицизм);

- введен в научный оборот ряд опубликованных и, главное, неопубликованных переводных произведений середины XVIII века, *[Далее с. 7. – О. Б.]* в частности, первый (самый ранний из из-

вестных в настоящее время) перевод М. Сервантеса на русский язык (Н. И. Ознобишин перевел с французского перевода «Сеньору Корнелию» из цикла «Назидательных новелл» Сервантеса).

Теоретическая значимость работы определяется теми возможностями, которые открывает концепция исследования: драматургия, ораторская проза и поэзия Феофана Прокоповича изучаются во взаимодействии не только с русской литературой первой половины XVIII столетия, но и с европейской литературой. Сделанные в диссертации наблюдения и выводы позволяют судить о масштабе фигуры Феофана Прокоповича-художника в собственно литературной, но и в историко-культурной сфере России и Европы. Теоретическим итогом проделанной работы стало применение методологии тезаурусного анализа для изучения произведений Феофана Прокоповича в контексте русских и европейских литературных связей и традиций. Выработанный в диссертации взгляд на Феофана Прокоповича-предклассициста позволил рассмотреть его произведения как целостное единство, организующее все уровни художественного текста: осмысление жизненного материала, идейное содержание, система образов, пространственно-временная структура, формы выражения авторской позиции посредством изобразительно-выразительных средств разных жанров, традиции и новаторство, влияние писателя на дальнейшее развитие литературы. Тезаурусный анализ существенно расширил как общетеоретический взгляд на феномен предклассицизма в литературе Петровской эпохи, так и возможности изучения литературы постпетровской эпохи в аспекте исторической поэтики и русско-зарубежных литературных связей.

Практическая значимость диссертации заключается в том, что данное исследование вносит значительный вклад в разработку истории литературной культуры Петровской и постпетровской эпох. Оно существенно уточняет теорию предклассицизма и научные представления о *[Далее с. 8. – О. Б.]* характере взаимоотношений литературных направлений в историко-литературном процессе, что, в свою очередь, дает основание для обновления учебных планов, программ и содержания историко-литературного курса «Русская литература XVIII века» и курсов по выбору (в ряде УМК и учебных пособий, вышедших в последние два десятилетия, уже учтены наши исследования по творчеству Феофана Прокоповича и русско-зарубежным литературным связям первой по-

ловины XVIII века¹). В рамках данной проблемы, разрабатываемой нами более 30 лет, соискатели и аспиранты под нашим руководством подготовили и защищили одну докторскую и 12 кандидатских диссертаций, а студенты – десятки дипломных проектов.

Положения, выносимые на защиту:

1. Русский предклассицизм как феномен литературной культуры Петровской эпохи опирался на европейскую традицию предклассицизма и классицизма. Он выдвинул на авансцену крупнейшего деятеля первой трети XVIII в. – Феофана Прокоповича, определившего и литературу, и культуру не только своего времени, но и всей первой половины XVIII в.

2. Литературная стратегия Петровской эпохи обусловила открытость литературы и культуры: Феофан Прокопович и его последователи тесно взаимодействовали с европейской литературой и культурой.

3. Драматургия Феофана Прокоповича обрела эстетическую и идейно-художественную ценность, способность дать продолжение и жанру, и литературному направлению. [Далее с. 9. – О. Б.]

4. Тезаурусный анализ позволил определить продуктивность «слов» и «речей» Феофана Прокоповича в контексте ораторской прозы первой половины XVIII в.

5. Основа успеха Феофана-стихотворца заключается в подвижности системы поэтических жанров литературы Петровской эпохи и в актуализации его произведений.

6. Феофан Прокопович стоит у истоков русско-зарубежных литературных контактов не только Петровской эпохи, но и всей первой половины XVIII в.

7. Феофан-переводчик во многом определил эволюцию и значение переводной литературы в русском историко-литературном процессе XVIII в.

¹ См.: *Петров А. В.* Русская литература XVIII века : учеб. пособ. Магнитогорск, 2000. С. 88; *Федоров В. И.* История русской литературы XVIII века : учеб. пособ. М., 2003. С. 361; *Гокина А. Г.* Жанр канта в русской культуре (XVII–XVIII вв.) : учеб. пособ. Самара, 2006. С. 58; *Травников С. Н., Ольшевская Л. А.* История русской литературы XVIII века. Практикум : учеб. пособ. М., 2004. С. 342–343; *Бухаркин П. Е.* История русской литературы XVIII века. Петровская эпоха : учебник. СПб., 2009. С. 166; *Пашкуров А. Н., Разживин А. И.* История русской литературы XVIII века : учеб. пособ. Ч. 2. Елабуга, 2011. С. 423; и др.

Апробация работы. Результаты исследования неоднократно представлялись в докладах на вузовских, межвузовских, региональных, всероссийских и международных научных конференциях (всего 73 конференции): Зональная конференция литературоведов Поволжья (15 конференций, 1982–2012: Самара, Волгоград, Казань, Елабуга, Астрахань, Саратов, Тольятти, Кострома, Пенза, Ярославль, Ульяновск, Нижний Новгород); Герценовские чтения в РГПУ (Ленинград, 1985, 1990), «Проблемы художественной типизации и читательского восприятия литературы» (Стерлитамак, 1990); «Меняющийся мир и образование в духе мира и ненасилия» (Самара, 1993), «Стилистика и культура речи в школе» (Самара, 1993); «Взаимодействие литератур в мировом художественном процессе» (Гродно, 1993, 1995); «Провинциальная ментальность России в прошлом и настоящем» (Самара, 1994); «Монархия и народовластие в культуре Просвещения» (Москва, 1995); «Педагогические чтения памяти Я. А. Ротковича» (Самара, 1995); «Преподавание риторики в вузе и школе» (Москва, 1996); «Мир культуры: человек, наука, искусство» (Самара, 1996); «Бочкарёвские чтения» (Самара, 1996, 2004, 2006); «Современное искусство: вопросы творчества, восприятия, образования» (Самара, 1996); «Творчество Н. М. Карамзина и историко-литературный процесс» (Ульяновск, 1996); «Культура и текст» (Барнаул, 1997, 2001); «Иоанновские Далее с. 10. – О. Б. чтения» (Самара, 1999); «Антиох Кантемир и русская литература» (Москва, ИМЛИ, 1998); «А. С. Пушкин и культура» (Самара, 1999); «Христианство и культура» (Самара, 2000); «Пространство и время в литературном произведении» (Самара, 2001); «Городская культура как социо-культурное пространство развития личности» (Самара, 2001); «Психологизм литературного творчества и восприятия искусства» (Самара, 2001); «Забытые и второстепенные писатели XVII–XVIII веков как явление европейской культурной жизни» (Псков, 2002); «Ознобишинские чтения» (10 конференций: Инза, 2003–2012); «В. К. Третьяковский и русская литература» (Москва, ИМЛИ, 2003); «Кирилло-Мефодиевские чтения» (Самара, 2004; Москва, 2004), «Компаративистика: современная теория и практика» (Самара, 2004); «Русское литературоведение на современном этапе» (Москва, 2006), «Пушкинские чтения» (Санкт-Петербург, 2007); «Проблемы диалогизма словесного искусства» (Стерлитамак, 2007); «Предромантизм и роман-

тизм в мировой культуре» (Самара, 2008); «Проблемы образотворчества и смыслопорождения в словесном искусстве» (Стерлитамак, 2008); «Теоретические и методические аспекты изучения литературы» (Стерлитамак, 2009); «Поэтика и риторика диалога» (Гродно, 2011); «СМИ и массовые коммуникации» (Москва, 2011); «Г. Р. Державин и диалектика культур» (Лаишево, 2012); «А. П. Сумароков и Н. М. Карамзин в литературном процессе XVIII – первой трети XIX вв. От классицизма к романтизму» (Москва, ИМЛИ, 2012); «Проблемы изучения русской литературы XVIII века» (Ленинград, 1985, 1990; 5 конференций: Самара, 2003–2011).

Основные положения и выводы исследования отражены в 120 опубликованных работах, а именно: в 106 научных статьях (из них 12 помещены в журналах, рекомендованных ВАК РФ), в 14 книгах (5 монографий и 9 учебных пособий).

Материалы диссертационного исследования, основные положения и выводы работы апробировались в ходе многолетнего чтения общих и специальных лекционных курсов: «Русская литература XVIII века», «Изучение творчества Феофана Прокоповича в курсе русской литературы [Далее с. 11 – О. Б.] XVIII века», «Русская художественная культура XVIII века», «Русская драматургия XVIII века в школе и вузе» в Самарском государственном педагогическом университете (ныне – Поволжская государственная социально-гуманитарная академия). Курс «Русская духовная культура X–XVIII вв.» читался в Самарской духовной академии и в Самарском лицее планетарного гуманизма.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, пяти глав, заключения и списка литературы.

Основное содержание работы

В первой главе («Русское и зарубежное литературоведение о творчестве Феофана Прокоповича и литературном процессе первой половины XVIII века») рассматривается история изучения в отечественном и зарубежном литературоведении творчества Феофана Прокоповича в контексте историко-литературного процесса и русско-зарубежных связей первой половины XVIII в. (параграфы 1–3).

Суждения о творчестве Феофана Прокоповича в XVIII – первой половине XIX в. были весьма эпизодичны. Со второй по-

ловины XIX в. стали появляться фундаментальные труды о его жизни и творчестве. Русское дореволюционное литературоведение много сделало для освоения творческого наследия Феофана Прокоповича: были обнаружены списки трагедокомедии «Владимир», Н. С. Тихонравов опубликовал текст с разночтениями и сделал обстоятельный анализ пьесы; были созданы обобщающие труды о жизни и творчестве Феофана (И. А. Чистович, П. О. Морозов и др.); опубликованы «слова» и «речи» Феофана Прокоповича; частично собраны, изданы и прокомментированы его стихотворения. Однако вопрос о месте Феофана в историко-литературном процессе как драматурга, поэта и публициста по настоящему не был поставлен; анализ трагедокомедии, ораторской прозы и лирики велся без учета всей совокупности философских, общественных и идейно-художественных взглядов автора; проблем поэтики касались лишь некоторые исследователи, например, Н. С. Тихонравов. *[Далее с. 12 – О. Б.]*

В 1930-е годы ни одной книги или статьи, посвященных жизни и творчеству Феофана Прокоповича, не появилось; за исключением нескольких страниц в учебнике Г. А. Гуковского (1939), которые стали отправным моментом в дальнейшем изучении художника слова. Глава Н. К. Гудзия в десятитомной «Истории русской литературы» (1941) – этапное исследование для постижения Феофана – драматурга, оратора и поэта. Н. К. Гудзий назвал Феофана выразителем идей Ренессанса и Реформации, проследил его творчество в эволюции и в контексте литературной эпохи. Небольшой раздел о Феофане Прокоповиче был в учебнике Д. Д. Благого (1945). Начавшие вновь интенсивно выходить сборники «XVIII век» не баловали Феофана Прокоповича своим вниманием. П. Н. Берков в трехтомной академической «Истории русской литературы» (1958) рассмотрел творчество Феофана Прокоповича как некую «предпосылку» русского классицизма, писал о его решающем влиянии на становление этого литературного направления и метода.

Большим стимулом для изучения творчества писателя и у нас, и за рубежом послужило издание «Сочинений» Феофана Прокоповича под редакцией И. П. Еремина (1961), где были помещены 11 наиболее известных его ораторских произведений, трагедокомедия «Владимир», 24 стихотворения и «Поэтика». Из-

дание снабжено блестящим предисловием и примечаниями И. П. Еремина.

И. Н. Голенищев-Кутузов (1973) видит в литературе Петровской эпохи и, в частности, у Феофана Прокоповича «пышную риторiku барокко». И. А. Чернов (1976) справедливо считает, что «барокко как самостоятельное художественно-культурное явление в России не проявилось столь четко, как, например, в Испании, Италии или Польше». В статье «Ораторская проза Феофана Прокоповича и пути формирования литературы классицизма» (1974) Н. Д. Кочеткова определила тематику и проблематику ораторского наследия Феофана, обозначила два периода его ораторского творчества (киевский и петербургский), охарактеризовала более десятка «слов» и «речей» оратора. В 1979 г. в серии «Русская старопечатная литература (XVI – первая четверть XVIII в.)» вышел том «Панегирическая литература Далее с. 13 – О. Б.] петровского времени», подготовленный В. П. Гребенюком. Здесь помещены шесть «слов» Феофана Прокоповича и дан обстоятельный обзор панегирических произведений первой четверти XVIII в.

В начале 1980-х гг. появились монографии Г. Н. Моисеевой («Древнерусская литература в художественном сознании и исторической мысли XVIII века», 1980) и В. А. Бочкарева («У истоков русской исторической драматургии: последняя треть XVII – первая половина XVIII века», 1981). Труд Г. Н. Моисеевой посвящен важной и сложной проблеме: изучению того, как отражались в искусстве XVIII века (в том числе во «Владимире») памятники древнерусской культуры. В. А. Бочкарев чрезвычайно обстоятельно рассмотрел трагедокомедию «Владимир» как историческую пьесу в контексте становления ранней русской драматургии. В. И. Федоров в своем фундаментальном учебнике не только дал характеристику Феофану Прокоповичу как предклассицисту в целом, но и как оратору, отметив среди его выдающихся «речей» «Слово на погребение Петра Великого». С. А. Кибальник (1983) считает, что Феофан (особенно в «Риторике») должен быть отнесен к представителям умеренного барокко; по существу, он дает третью точку зрения на проблему художественного метода Феофана. Здесь уместно вспомнить предупреждение П. Н. Беркова (1970), который писал, что нельзя «всю рус-

скую литературу переходного периода покрасить в пестрые цвета всеобъемлющего барокко»¹.

В 1980-е годы появились первые кандидатские диссертации о литературном творчестве Феофана Прокоповича: их защитили исследовательница из Белоруссии Т. Е. Автухович («Литературное творчество Феофана Прокоповича». Л., 1981) и О. М. Буранок («Пьеса Феофана Прокоповича “Владимир” и жанр трагедокомедии в русской драматургии первой половины XVIII века». М., 1984). В отличие от Т. Е. Автухович, считающей Феофана писателем барокко, О. М. Буранок характеризует его как предклассициста. *[Далее с. 14 – О. Б.]*

Л. И. Сазонова (1991, 2006) считает, что Феофан Прокопович и Антиох Кантемир принадлежат «к тому этапу развития русской литературы, когда в ней явственно обозначились классицистические тенденции», но, по ее мнению, термин «предклассицизм» не получил в науке распространения. С этим утверждением трудно согласиться, т. к. на начало 1990-х гг. уже были исследования о предклассицизме как особом (хотя и очень коротком) периоде развития русской литературы (А. С. Курилов, П. Н. Берков, В. И. Фёдоров, П. А. Орлов, О. В. Орлов, А. А. Смирнов, В. Д. Кузьмина, О. А. Державина, Н. Д. Кочеткова, В. А. Западов, Ю. К. Бегунов и др.). С. И. Николаев в монографии «Литературная культура Петровской эпохи» (СПб., 1996) рассматривает Феофана Прокоповича как одну из центральных фигур эпохи.

В XX в. Феофан Прокопович все более пристально изучается в Германии (Р. Штупперих, И. Тетцнер, Э. Винтер, Х. Грасхоф, У. Леман, Й. Клейн, Р. Лахманн, Х. Кох), в Италии (Ф. Вентури), в Англии (Дж. Кракрафт), Бельгии (Э. Вагеманс), Польше (Х. Сморчевска и др.) и других странах. Для И. Тетцнера Феофан-художник является представителем барокко, старающимся преодолеть его тенденции в своем творчестве. Немецкий исследователь рассматривает личность и творчество Феофана Прокоповича в широком контексте польско-украинско-русских связей. Известный немец-

¹ Берков П. Н. Задача изучения переходного периода русской литературы: от древней к новой // Пути изучения древнерусской литературы и письменности. Л., 1970. С. 18.

кий славист, академик Эдуард Винтер в монографии «Раннее Просвещение» (1966) подробно анализирует немецко-славянские литературные связи, уделяя внимание общественно-политической и культурной деятельности Феофана Прокоповича.

В литературоведении, которое в настоящее время рассматривается как зарубежное, значителен круг исследователей, начинавших свое научное творчество в Советском Союзе, а затем оказавшихся «за границей» – на Украине, в Белоруссии (М. Д. Рогович, В. М. Ничик, Д. П. Кирик, И. В. Иваньо, Т. Е. Автухович) или эмигрировавших в Польшу (Л. Ф. Луцевич) и другие зарубежные страны. Их труды подробно анализируются в диссертации.

Компаративистика и тезаурусный анализ чрезвычайно важны в современном литературоведении (О. В. Александрова, М. П. Алексеев, Далее с. 15 – О. Б.] Е. Б. Борисова, И. В. Вершинин, И. Н. Голенищев-Кутузов, В. М. Жирмунский, Н. И. Конрад, О. А. Кострова, М. А. Кулинич, Ю. Д. Левин, Вал. А. Луков, Вл. А. Луков, А. Д. Михайлов, Н. П. Михальская, М. И. Никола, Е. Н. Черноземова, И. О. Шайтанов, Е. Г. Эткинд и др.). Русско-зарубежным литературным связям XVIII века в последнее время посвящен ряд диссертационных исследований. О важности изучения русско-зарубежных связей в литературе XVIII века писали П. Н. Берков (1958) и И. З. Серман (1975); один из академических сборников «XVIII век» (№ 10, 1975) полностью посвящен этой проблеме. Европейских ученых тоже интересуют международные литературные контакты (М. Андерсон, А. Кросс, М. Окенфусс, А. Дима и др.). Французский исследователь Эмиль Оман, автор книги «Французская культура в России» (1910), изучал литературные связи России и Франции. Вопросами русско-английских культурных и литературных связей Петровской и постпетровской эпох активно занимались ученые М. С. Андерсон, А. Кросс, М. Окенфусс, американский славист Э. Дж. Симмонс и др. Русско-польскими литературными взаимодействиями давно и пристально интересуются польские исследователи Р. Лужный, П. Левин, Х. Сморчевска и др. Русско-английские литературные связи рассмотрены в трудах М. П. Алексеева, Ю. Д. Левина, Н. П. Михальской и др.

В 2000–2005 гг. Научный совет «Россия: Запад и Восток» Института мировой литературы имени А. М. Горького РАН осуществил широкомасштабное исследование, на основе которого выпустил в свет три фундаментальных книги (редакторы: Д. П. Ни-

колаев, В. М. Гуминский, Н. Д. Блудилина и др.); первые две из них содержат источники многожанрового характера: письма и бумаги Петра I, много дневников и путевых записок, журналов, писем. Феофан Прокопович дан отдельным параграфом – «Сочинения (1717–1725)», куда вошли общая характеристика, три публицистических текста Феофана и комментарии В. И. Щербакова. Третьей книгой стала коллективная монография, в которой русская литература XVIII века рассматривается в аспекте выражения в ней национального самосознания русского народа на новом этапе его исторического развития. *[Далее с. 16. – О. Б.]*

В четвертом параграфе первой главы диссертации дано теоретическое и историко-литературное осмысление предклассицизма как феномена литературной культуры Петровской эпохи, нашедшего отчетливое выражение в творчестве Феофана Прокоповича.

В исследовании рассматриваются различные мнения ученых о смене писательского типа¹ в Петровскую эпоху. Если А. М. Панченко, Л. И. Сазонова, Т. Е. Автухович видят литературу переходного периода под знаком барокко, то Е. К. Ромодановская высказывается на этот счет более осторожно; Л. И. Кулакова и В. А. Западов творчество Феофана Прокоповича относят непосредственно к периоду классицизма; Н. Д. Кочеткова рассматривает ораторскую прозу Феофана Прокоповича как этап формирования литературы классицизма; И. А. Чернов указывает на буферное положение барокко, следовавшего как эстетике средневековой литературы, так и эстетике новой литературы, классицистической. Нам импонирует позиция ученых (например, В. И. Федорова и А. А. Смирнова), рассматривающих литературу Петровской эпохи как литературу *предклассицизма*. Поэтика предклассицизма характерна и для драматургии, и для ораторской прозы, и для стихотворства Феофана Прокоповича.

В литературной культуре Петровской эпохи предклассицизм возник как некая оппозиция барокко, при этом он унаследовал некоторые особенности поэтики барокко. Однако предклассицизм явил собою самобытную ипостась и закономерное звено

¹ Термин А. М. Панченко. См.: *Панченко А. М. О смене писательского типа в петровскую эпоху // XVIII век : сб. 9. Л., 1974. С. 112–128.*

в развитии не только русской литературы, но в целом искусства. Если западноевропейский предромантизм, по мысли Вл. А. Лукова и И. В. Вершинина (2002), весь XVIII век развивался как «теневая эпоха» – параллельно с эпохой Просвещения, то русский предклассицизм, возникнув в переходную эпоху (точнее, на заре ее) логически плавно перетек в собственно классицизм. Именно в литературной культуре предклассицизм приобрел те идейно-художественные черты, которые позволяют определить его как литературное направление и художественный метод. Понятие «предклассицизм» [Далее с. 17. – О. Б.] необходимо в разговоре о Петровской эпохе вообще и о творчестве Феофана Прокоповича, в частности.

Несмотря на активное изучение литературного наследия Феофана Прокоповича, еще нет монографического исследования и тезаурусного анализа творчества Феофана Прокоповича как оратора, драматурга и поэта, т. е. всего его творчества в контексте литературы переходного периода; не освещены вопросы его влияния на современную ему и последующую литературу и культуру, проблемы русско-зарубежных литературных связей его эпохи.

Во второй главе – «Драматургия Феофана Прокоповича (тезаурусный анализ)» – рассматриваются трагедокомедия «Владимир» (первый параграф); развитие жанра трагедокомедии в первой половине XVIII века (второй параграф); драматургическое начало и проблематика «разговоров» Феофана (третий параграф); завершает главу исследование традиций и новаторства в творчестве Прокоповича-драматурга (четвертый параграф); в данной главе диссертации доказывается связь трагедокомедии Феофана и его «разговоров» с европейской традицией не столько барокко, сколько классицизма.

Сопоставление начального летописного свода, составленного Нестором, с пьесой Феофана Прокоповича «Владимир» (1705) убедительно показывает, что «Повесть временных лет» стала и исторической, и художественной основой трагедокомедии «Владимир». Летопись отвечала двум главным задачам драматурга – информативной и эстетической. Весьма существенным было стремление драматурга вызвать у зрителей и читателей ассоциации со злободневными современными событиями. Феофан, отобрав нужный ему материал, «пропустив через себя» эпоху, воплотил задуманное в ярких художественных образах. Не-

смотря на огромную историческую дистанцию (конец X в. / начало XVIII в.), Прокоповичу удалось создать в высшей степени актуальное произведение.

В диссертации дан анализ системы образов трагедокомедии: в соответствии с замыслом драматурга и его теоретическими взглядами, она построена так, что все персонажи довольно строго относятся к двум *[Далее с. 18. – О. Б.]* противоборствующим лагерям – сторонникам и противникам преобразований, но из этого вовсе не следует прямолинейное разделение образов на положительных и отрицательных. Основное внимание при анализе пьесы уделяется ее главному герою – киевскому князю Владимиру: в структуре и образа, и всей пьесы весьма важно, что подлинное историческое лицо введено в вымышленный контекст. Из анализа пьесы следует, что драматическое действие построено не только на борьбе героя с тем, что ему противостоит, но и на преодолении сильнейшего внутреннего сопротивления и больших душевных сомнений. Теолого-философский монолог Философа – искусное ораторское произведение, построенное по правилам риторики. Владимир живо откликается на мысли Философа, находя во многих его суждениях ответ на мучительные для него вопросы. Ход идейной борьбы (а пьеса основана на борьбе идей), все перипетии спора, блестящая речь Философа – все способствует в пьесе тому, чтобы зритель-читатель осознал и принял необходимость реформы. Драматург очень жестко монтирует и фабульный, и композиционный каркас пьесы. Стремительность разворачивания сюжета нарастает, когда для князя наступает момент принятия окончательного решения.

Важнейшей особенностью всех перипетий выбора новой веры стала неоднократно упоминаемая Философом и Владимиром необходимость разумного, вдумчивого подхода к делу. Владимир в решении поставленной перед ним сложнейшей проблемы обнаружил, как показал драматург, поистине государственный ум, твердость воли, личное мужество. Образ Владимира типологически соответствует тому идеалу, который выдвинула драматургия начала XVIII в. Решительный, деятельный, мудрый правитель на сцене был рожден Петровской эпохой, острой потребностью времени.

Достаточно внимания уделено в диссертации вопросам художественной формы: в одинаковой степени важны и архитекто-

ника произведения, и пространственно-временные отношения, и язык. Предклассицист по своим идейно-эстетическим взглядам, Феофан Прокопович создал пьесу, ставшую предтечей русской драматургии [Далее с. 19. – О. Б.] классицизма, и влияние искусства барокко в ней сколько-нибудь существенно не отразилось.

Говоря о литературном контексте творчества Феофана Прокоповича, мы рассматриваем его несомненное влияние на теорию и практику драматургических жанров эпохи классицизма, в частности, на драматургию В. К. Тредиаковского (трагедия «Деидамия»), М. В. Ломоносова («Демофонт», «Тамира и Селим») и А. П. Сумарокова, создавшего в середине XVIII века целый репертуар русского театра («Димитрий Самозванец» и др.).

Вслед за Прокоповичем Тредиаковский использует в качестве источника сюжета для своей пьесы эпическое произведение. У Феофана это, прежде всего, «Повесть временных лет», у Тредиаковского – античный героический эпос (киклические поэмы). «Переводя» сюжет с эпического на драматургический «уровень», драматурги должны были иначе, нежели в «источнике», выстроить конфликт, чтобы он соответствовал избранному ими драматическому роду литературы. Если в эпосе на первый план выходит событие, то в драме (как литературном роде) – действие. Герой перед выбором – это именно трагедийный тип конфликта. Лирико-эпический текст (киклические поэмы), взятый Тредиаковским в качестве источника сюжета «Деидами», диктовал свои условия: в центре должна быть любовная история, но таковой явно недостаточно для трагедийного конфликта, потому-то Тредиаковскому и пришлось связывать воедино любовный и общественный конфликты (по тому же пути пошел и М. В. Ломоносов при создании в том же 1750 году своей трагедии «Тамира и Селим»). Трагедийное начало и у Тредиаковского, и у Ломоносова формируется вне традиционного классицистического конфликта чувства и долга, который постоянно логикой развития сюжета «снимался» в их трагедиях. Середина XVIII века как новая культурная эпоха определила особые общественные и художественные задачи Сумарокова-драматурга. И во «Владимире», и в многочисленных трагедиях Сумарокова разрабатываются тема заговора, тема монарха, тема власти. Но, например, тема народа у Феофана не звучит, тогда как Сумароков, напротив, весьма [Далее с. 20. – О. Б.] активно ею занимается, обозначая перспективы развития всей рус-

ской исторической драмы. Если Феофан Прокопович во «Владимире» прославляет государя, решившегося на реформы, то Сумароков в «Димитрии Самозванце» поучает царей, подвергает их резкой критике, а вся трагедия носит ярко выраженный политический характер, имеет оппозиционную идейную направленность.

На подступах к рождению жанра трагедокомедии стоит пьеса Евфимия Морогина «Венец Димитрию» (1704). Е. Морогин – человек политической и эстетической ориентации Димитрия Ростовского (Туптало). П. О. Морозов, П. Н. Берков, О. А. Державина, А. С. Елеонская, В. А. Бочкарев отмечали характерную для его пьесы антипетровскую направленность, которая шла от консервативных взглядов Туптало, недовольного реформами и особенно церковной политикой Петра I.

Е. Морогин умело вводит в серьезное произведение, основанное на житийной литературе, вымышленный комический элемент, что, вместе с политической актуальностью темы, дает основание для сопоставления «Венца Димитрию» с «Владимиром». Вряд ли Феофан Прокопович знал о создании и содержании этого произведения, но объективно трагедокомедия молодого киевского драматурга стала в идейной своей направленности антиподом пьесе школы Димитрия Ростовского, что свидетельствует в очередной раз о прозорливости Феофана. Своей пьесой он на театральных подмостках давал бой противникам реформ.

Конфликт «Венца Димитрию» основан на столкновении царя Максимиана, защитника идолопоклонничества, и юноши Димитрия Солунского, проповедующего новое религиозное учение – православие. Могущественный, жестокий правитель пытается с помощью уговоров, наград и, наконец, угроз и насилия заставить Димитрия отречься от веры, которую открыто и успешно проповедует тот. Однако ничто не в силах поколебать юношу.

Система намеков, конечно, свойственна обоим пьесам, но взгляд на проблему у авторов разный: у одного – широта мышления, которая позволяет Феофану теоретизировать, насытить философским содержанием [Далее с. 21. – О. Б.] изображаемое; у другого – местничество, не позволяющее Морогину подняться выше борьбы группировок. При определенном поэтическом сходстве пьес, произведение ростовского драматурга все же не та пьеса, которая относилась бы к литературе нового времени, она сохраняет традиции мистерии. Но довольно удачное совмещение

в ней комического и серьезного свидетельствовало о начале процесса формирования жанра трагедокомедии. «Владимир» как новое жанрообразование возник не на голом месте. Известно, что жанр (как исторически складывающийся тип литературного произведения) проходит в своем развитии очень сложный путь, претерпевая порой большие изменения. Он жив лишь до тех пор, пока сохраняет свои основополагающие черты. И хотя русская трагедокомедия никогда не занимала в литературном процессе доминирующего положения, но в формировании русской драматургии первой трети XVIII в. она сыграла заметную роль. Феофан Прокопович стимулировал развитие жанра, создав своим «Владимиром» школу.

Становление, развитие и угасание жанра трагедокомедии – и все это на протяжении полувека – продемонстрировали, насколько сложным и противоречивым был процесс жанрообразования в русском предклассицизме. Кроме «Владимира» и «Венца Димитрия», в работе рассмотрены другие пьесы первой половины XVIII века («Иосиф, патриарха...» Л. Горки, «Милость Божия...» Ф. Трофимовича, «Трагедокомедия» С. Ляскоронского, «О мзде в будущей жизни...» В. Лащевского, «Воскресение мертвых...» Г. Конисского, «Фотий» Г. Щербацкого). Не все они строго трагедокомедии, не всем авторам, в силу их разного дарования, разного понимания жанра, разного уровня образования и т. п., удалось приблизиться к образцовой трагедокомедии – к «Владимиру» Феофана Прокоповича. Однако, то на уровне проблематики, то на уровне поэтики сходство пьес большее, нежели их различия. В этом не могли не сказаться общая теоретическая база, относительная близость по времени написания и, наконец, явное стремление подражать «Владимиру», высшему авторитету для всех драматургов, разрабатывавших жанр трагедокомедии. Роднила их всех и единая культурная почва – эстетика школьного театра.

[Далее с. 22. – О. Б.] Симпатии зрителей и читателей вызывало стремление драматургов к соединению высокого и низкого, комического и трагического (а для некоторых пьес характерно зарождение драматического). Авторы школьных пьес обращались, в основном, к темам и сюжетам из отечественной истории, из истории церкви, из библейских источников, но при этом трагедокомедиям свойственна связь с общественной жизнью, с современностью. Комическое (как важнейший структурный элемент

жанра) воплощено через сатиру, иронию, гротеск и т. д. Пьесам этого жанра присущи публицистичность, дидактизм и явственно звучащая фольклорная струя, связь с народным театром. В трагедокомедиях, по сравнению с другими пьесами школьного, да и светского театра, меньше аллегорических образов, а те, что имеются, чаще всего даны очеловеченными, «живыми» персонажами. Дифференцированная речь героев трагедокомедии (особенно речь отрицательных персонажей) близка к народной разговорной речи, что будет свойственно и речи героев комедий классицизма. Жанр демократичен: драматурги изображали в трагедокомедиях не только «высоких» героев, но и «простых» людей. В качестве одной из основных сторон жанра следует отметить морализирование и обязательную победу добродетели и долга; трагическое в трагедокомедии не доминирует.

Для Феофана Прокоповича характерно не только смешение, перебивание трагических и комических пластов (это наиболее отчетливо прослеживается по первому и второму действиям «Владимира»), но и рождение категории драматического, что наиболее отчетливо проявляется в образе князя-первокрестителя. Владимир показан вне трагических ситуаций. Лишен трагичности в ее «чистом» виде и конфликт пьесы. Образ строится на принципиально ином способе художественного освоения действительности – драматическом. Владимир – это «выломившийся» герой, он не трагикомичен, а именно драматичен, хотя «новое вино» еще налито в «старые мехи».

Драматическое начало построено не только на борьбе с оппозицией (борьба заканчивается без смертей), но и на преодолении сильнейшего внутреннего сопротивления. По сложности, емкости и противоречивости характера Владимир превосходит героев классицизма, т. к. классицистическая *[Далее с. 23. – О. Б.]* модель образа лишена этих черт, она во многом формальна и условна, задана строгой регламентацией в отношении сюжета и конфликта. При этом нельзя говорить и об однолинейности классицистических героев, тем не менее авторы классицизма шли все же от заданной схемы, тогда как Феофан Прокопович – от летописи и действительности. Прокопович-драматург вобрал в себя все лучшее, что было в античности и в эпохе Возрождения, не игнорируя при этом достижений русской культуры. «Владимир» – пьеса достаточно высокого уровня по постановке и разрешению про-

блем, по художественным достоинствам произведения. Ни один из драматургов, разрабатывавших этот жанр, не смог подняться до уровня Феофана Прокоповича, поэтому трагедокомедия прошла в своем развитии путь по нисходящей линии; к тому же жанр не мог соперничать с сильной, отвечавшей запросам времени системой классицистических жанров.

Драматургическую структуру и такую же сущность имеет новый для русской литературы жанр «разговора», который тоже представлен в творчестве Феофана Прокоповича и развивался далее в русской литературе не без его влияния. В русской литературе XVIII века у истоков оригинального, не переводного «разговора» стоит Феофан Прокопович. Он не оставил сколько-нибудь развернутых суждений об этом жанре, однако разбросанные в «Поэтике» замечания позволяют говорить, что русский автор, отдавая предпочтение «разговорам» Лукиана и Вергилия, был достаточно оригинален в теории и практике жанра. Анализ «разговоров» Феофана Прокоповича («Разговор гражданина с селянином да певцем или дьячком церковным» и «Разговор тектона, си есть древодела, с купцем»), проведенный в диссертации в широком историко-литературном контексте, убеждает, что Феофан во многом следовал не только античным образцам, но и традициям древнерусской и новой европейской литературы. Жанр «разговора» получил в России огромную популярность к середине XVIII в., о чем свидетельствуют богатейшие рукописная и печатная традиции. Литературные традиции Феофана Прокоповича оказались жизненны и значимы для дальнейшей истории русской литературы. [Далее с. 24. – О. Б.]

В третьей главе – «Ораторская проза Феофана Прокоповича (тезаурусный анализ)» – изучаются его ораторские произведения киевского (первый параграф) и петербургского периодов (второй параграф).

В ораторском искусстве Петровской эпохи шел активный диалог между культурой духовной и светской (спор о ценностях и приоритетах). Ярчайшими участниками диалога культур в Петровскую эпоху были Петр I и Феофан Прокопович. Наряду с сугубо церковными проповедями в его наследии большое место занимает политическое красноречие.

Проведенный в диссертации анализ «слов» и «речей» киевского периода (1704–1716) показал, что Феофан Прокопович соз-

дал их в соответствии со строгими законами риторики, на «дежурные» даты русской православной церкви и официальной жизни государства. Это именно проповеди. Диссонируют, резко отличаются от них два «слова», ставшие событием в русской публицистике начала XVIII столетия: «Слово в день святого равноапостольного князя Владимира» и «Слово похвальное о преславной над войсками свейскими победе». Оба ораторских произведения созданы одновременно с написанием собственно художественных (поэтических) текстов или чуть позже них (трагедокомедия «Владимир» и героическая поэма «Епиникион»). Сам творческий процесс создания разных по жанрам, но единых по тематике произведений повлиял на ораторскую прозу Феофана Прокоповича таким образом, что его «слова» «выломались» из традиционного русла, жанр традиционной проповеди дал «сбой», и родились «слова» необычные – и по темам, и по их художественному воплощению. Сравнение текстов трагедокомедии и ораторского произведения показало, что очень энергичный, экспрессивный монолог-размышление, монолог-спор князя со своим «черным человеком» (2-е явл. IV дейст.) определил кульминацию «слова». При проведенном сопоставлении обнаружился еще ряд текстуальных совпадений в разных по жанру, но столь близких по идее, по замыслу и воплощению произведений одного автора на одну и ту же тему.

Показать внутренний мир человека, принимающего столь судьбоносное для своего народа решение, – вот главная задача и драматурга, *[Далее с. 25. – О. Б.]* и оратора. Однако, при всей идейно-художественной близости произведений, эта задача решалась поэтически разными средствами. В эстетическом отношении принципиально важно, что новаторски созданная пьеса породила новый жанр ораторского искусства – художественно-публицистическую проповедь (в отличие от речей богословских, философских и других).

Лучшей ораторской речью Феофана Прокоповича в киевский период стало «Слово похвальное о преславной над войсками свейскими победе...» (1709). Оно создано по горячим следам Полтавской битвы и было произнесено в Софийском соборе в Киеве, в присутствии Петра I 10 июля того же года; отпечатано в составе брошюры под заглавием «Панегирикос, или Слово похвальное...», там же было напечатано еще и стихотворное

произведение «Епиникион». «Панегирикос», начиная с предисловия, отличается не только панегирическим (чисто хвалебным) пафосом, но, главное, искренностью и эмоциональностью. Последние обусловлены тем обстоятельством, что в психологии искусства называется «эффектом присутствия» (Петр был в соборе во время произнесения «речи»).

Феофан сам обозначил характерную особенность своего творчества: одно событие, факт, образ, явление под его пером трансформировались в разные жанры, причем чаще всего один жанр был главным и давал художественную пищу или эмоциональный импульс для рождения произведения другого жанра. Так было с образом Владимира, которому Феофан посвятил пьесу и «слово», так было и с Полтавской битвой, которой Прокопович посвятил «слово» и, по существу, три поэтических творения – «Епиникион» на трех языках. В конце предисловия Феофан определяет счастливую судьбу в искусстве для Полтавской баталии и ее героя Петра. Предисловие написано эмоционально, страстно и, вместе с тем, оно идеологически выверено, точно. В нем, безусловно, Феофан следовал тематике и стилистике предисловий второй половины XVII века, но, вместе с тем, это предисловие отличается тем, что оно написано и к художественно-публицистическому тексту («Слово...»), и к чисто художественному («Епиникион»). Таким образом, Феофан закладывал новую традицию: художественное предисловие к художественному произведению.

[Далее с. 26. – О. Б.] Обстоятельный анализ «Слова о преславной над войсками свейскими победе...» показал, что этот панегирик Полтавскому сражению – не столько восхваление в духе жанра, сколько проявление искренних чувств, обусловленное поэтикой и риторикой того времени. Но пространство постепенно локализуется и сужается от грандиозного описания России до картины поля битвы русских и «свейских» войск, а затем идет описание боя с использованием правдивых до мелочей подробностей. Феофан уже как историк «цепляется» за каждую известную ему реалию сражения. Для Феофана-политика важно то, как эта великая победа отзовется в других странах, в исторических книгах, в народной памяти.

Светское по содержанию, «Слово похвальное о преславной над войсками свейскими победе» еще очень близко к тради-

ционному жанру проповеди. Прославляя апофеоз Северной войны – Полтавскую баталию, Феофан Прокопович воспеваает подвиг русского народа и Петра Великого, но не выходит, в целом, за традиционные рамки в освещении темы «войны и мира»: Стефан Яворский, Гавриил Бужинский, Феофилакт Лопатинский в своих словах и речах тоже обыгрывали эту оппозицию и прославляли Петра (другое дело, что под их пером все это приобретало божественную окраску). Через 8 лет Феофан вернется к теме Полтавской победы и произнесет 27 июня 1717 г. в Троицком соборе «Слово похвальное о баталии Полтавской», о чем подробнее говорится в разделе о петербургском периоде творчества Феофана-оратора.

В диссертации дан тезаурусный анализ многих «слов» и «речей» Феофана Прокоповича киевского периода в сопоставлении с речами других ораторов (например, С. Яворского, И. Кременецкого) на ту же тему.

В киевских «словах» хорошо видно, как вырабатываются основные черты поэтики ораторской прозы Феофана: метафоричность, умеренная, строго взвешенная витиеватость, исторические параллели, чувство политической сиюминутности, актуализация речи, неоднократное обращение к «слушателям». Киевский период весьма важен в судьбе Феофана-оратора. Здесь он определился идеологически как приверженец идей и деяний Петра, здесь произошел его достаточно решительный отход [Далее с. 27. – О. Б.] от европейского барокко (в том числе в его восточнославянском варианте). Широта политических взглядов Феофана Прокоповича как российского общественного и культурного деятеля сказалась и в том, что уже в этой части своего ораторского наследия он принципиально перестает быть представителем только Малой России, что демонстрирует даже такой пример, как все меньшее употребление украинизмов.

Прочитав курсы поэтики и риторики, Феофан жанрово оформил проповедь, дав ей определения «слово» и «речь». По сути дела, у него это был один ораторский жанр, который варьировался в зависимости от темы, приближаясь то к собственно проповеди, то к «речи», то к «слову». Уже в этом периоде его не стесняло то обстоятельство, что с церковной кафедры церковный деятель произносил не только церковные, но и светские, политизированные, публицистически заостренные «речи».

Вызванный Петром I в Петербург, Феофан Прокопович приехал в северную столицу отнюдь не новичком и не учеником, а уже известным общественным, политическим и культурным деятелем, в том числе и блестящим оратором. В Феофане Петр нашел того человека, который не только был ему предан, но и интеллектуально был ему под стать.

Петербургский период (1716–1736) был в жизни и творчестве Феофана Прокоповича судьбоносным. Дело не только в том, что он стал иерархом русской православной церкви (вице-президентом Святейшего Синода), правой рукой Петра во всех духовных делах (до самой смерти царя), но именно в эти последние двадцать лет художник сформировался как активный сторонник русского классицизма, его непосредственный участник, что убедительно демонстрирует его ораторская проза.

Проведенный в диссертации анализ «слов» и «речей» Феофана, созданных и произнесенных им в Петербурге, позволил сделать следующие выводы. В петербургский период ораторская проза приобрела под пером автора отчетливо выраженную политическую окраску: синонимический ряд «мир – блаженство – тишина» и образ-метафора «корабль всемирного жительство» («Слово в день Александра Невского...»); оппозиция «прежде – ныне» («Слово о ... мире...») и др. фиксируют стабильное [Далее с. 28. – О. Б.] политическое благосостояние России и ликование народа российского, но оратор всякий раз подчеркивает то, что было прежде. Идеолог и художник не уставал призывать государей и политиков к мирному решению внутренних и внешних проблем, выдвинул идею миротворения, тем самым Феофан Прокопович в постижении этой философской проблемы сумел встать вровень с выдающимися мыслителями Европы XVIII в.

Таким образом, к концу своего жизненного пути Феофан Прокопович сумел заложить основы политического красноречия в России. Жанр «слова» – «речи» – «проповеди» (как один из самых актуализированных) позволил оратору со всем присущим ему блеском воспеть славу Петру Великому и сражающейся России. Мир и война, по Феофану, требуют от государя и его подданных тяжких трудов, дел – это ключевые образы многих «слов» и «речей» проповедника, ставшие символом Петровской эпохи.

В ораторской прозе Феофана Прокоповича запечатлен, может быть, самый знаменитый для литературы нового времени мо-

тив «Петр I – Санкт-Петербург», родивший огромное количество подражателей, восприемников, творчески и даже гениально развивших этот мотив до важной темы не только в русской, но и в мировой художественной литературе.

После смерти Петра I и Екатерины, когда положение Феофана Прокоповича пошатнулось, а его недоброжелатели подняли голову и стали активно интриговать против него, ему пришлось вступить с ними в борьбу. Он вынужден был резко сбавить политический и просветительский тон своих «слов» и «речей». В связи с этим изменился стиль повествования и сам жанр «слова». Если во время расцвета своего ораторского творчества Феофан Прокопович использовал в одном и том же «слове» все три вида красноречия (совещательное, изъяснительное и обличительное), то в последнее десятилетие жизни и деятельности (с 1726 по 1736 гг.) он прибегает, в основном, к изъяснительному красноречию в панегириках и торжественных речах и к совещательному – в проповедях христианской морали; обличительного же красноречия у него в этот период практически нет. Весьма активно он разрабатывал в последние годы своей ораторской деятельности мотивы скорби и смерти. *[Далее с. 29. – О. Б.]*

Ораторская проза Феофана Прокоповича и идейно, и тематически, и стилистически связана с зарождением и эволюцией жанра оды. Однако Феофан-оратор не только влиял на А. П. Сумарокова, В. К. Тредиаковского, М. В. Ломоносова, он активно участвовал в формировании своего литературного окружения, литературного контекста эпохи: А. Д. Кантемир, В. Н. Татищев, И. Кременецкий, Г. Бужинский, Ф. Кролик и многие другие усваивали и развивали его литературные идеи и формы. Будучи предклассицистом, он выполнил свою функцию и по формированию классицизма. В историко-литературном процессе всего XVIII века ораторское наследие Феофана Прокоповича было востребовано: к нему обращались, с ним полемизировали, его ораторскую прозу цитировали и изучали.

Таким образом, при всей оригинальности и самостоятельности ораторской прозы Феофана Прокоповича, именно тезаурусный анализ позволяет увидеть в ней определенное влияние на русского оратора традиций европейского классицизма, в частности, немецкого.

В четвертой главе – «Лирика Феофана Прокоповича (тезаурусный анализ)» – рассмотрена жанровая система лирики Феофана Прокоповича и дан ее анализ в историко-литературном контексте эпохи, показано влияние на Феофана-поэта поэзии европейского классицизма. Тезаурусный анализ псалтырных мотивов составил содержание первого параграфа; во втором рассмотрен «Епиникион» как предтеча поэмы и оды; третий параграф посвящен анализу лирических (песня, элегия, послание) и сатирических (эпиграммы, стихотворная сатира) жанров Феофана Прокоповича.

Проведенный в диссертации анализ его лирических произведений убеждает о том, что и в поэзии первой половины XVIII века (оригинальной и переводной) он был значительной фигурой и новатором. Менялась не только культура перевода, менялся язык эпохи; псалом как таковой уже не отвечал языковым потребностям новой поэтической эпохи, нуждался в трансформации, переосмыслении и актуализации, что и было сделано Феофаном Прокоповичем и его последователями. Псалтырные мотивы в [Далее с. 30. – О. Б.] лирике Феофана Прокоповича свидетельствуют о творческом, весьма своеобразном усвоении им идей, образов, сюжетов библейских текстов: поэт актуализировал, переосмысляя и трансформируя, духовное поэтическое наследие христианства.

Феофан Прокопович создал жанровую иерархию предклассицизма: не случайно самым известным опубликованным литературным памятником эпохи стал его «Епиникион», генетически вобравший в себя два новых жанрообразования – оду и героическую поэму, т. е. жанры, которым суждено было стать в русской литературе классицизма высокими и ведущими. При характеристике литературного контекста в диссертации показано влияние «Епиникиона» на А. Кантемира, В. Тредиаковского, А. Сумарокова, М. Ломоносова, М. Хераскова и др., которые, создавая свои оды и героические поэмы, не только знали творение Феофана, но и опирались на него.

Канты, песни, арии Феофана Прокоповича породили его же элегии, песни, послания. Заслуга теоретика и поэта прежде всего в том, что он не рвал кровных уз, связывавших новые жанрообразования с античными, средневековыми, европейскими и древнерусскими отечественными традициями. Силлабика еще крепко

держала Феофана Прокоповича в своих объятиях, хотя поэт понимал необходимость перемен в языке и стиле, стихе и поэтике рождающейся лирики. Однако декларируя в своих теоретических трудах новую художественную систему – предклассицизм, он не мог окончательно перейти на позиции классицизма, прежде всего, в сфере поэтического языка: реформа русского литературного языка еще слишком глухо заявляла о себе в начале XVIII в., но содеянное просветителем и в этом направлении скажется: Тредиаковский и Ломоносов, освоив наследие теоретика и практика Феофана Прокоповича, придут к необходимости реформирования языка и стиля.

Настоящим художественным открытием поэзии Петровской эпохи стало стихотворение Феофана Прокоповича «За Могилою Рябою». Стихотворение отличается эпическим и повествовательным характером: лирический герой от имени «мы» (так выражается единство лирического героя [*Далее с. 31. – О. Б.*] и войска, народа) смотрит на событие с высоты птичьего полета, отступив во времени, отстраняясь и, тем самым, оценив по-новому (или по-другому) день-битву. Эффект присутствия чрезвычайен: автор – не сторонний наблюдатель, а участник боя, о чем он заявляет личным местоимением «нам» (дважды).

Феофан-художник формирует поэтику будущей русской батальной поэзии. Если в «Епиникионе», созданном двумя годами ранее, он был более связан с предшествовавшей славянской традицией, то новое творение – решительный шаг навстречу новой литературе, да собственно это – сама новая литература (и дело здесь не в жанре, а в самом принципе художественного сознания поэта-предклассициста, открывающего новую поэтическую эпоху). Точность, насыщенность фактами, соответствие реалиям страшной битвы приближают стихотворение к жанру русской исторической песни, с одной стороны, и к жанру солдатской песни – с другой. Водораздел условен: часто солдатская песня становилась исторической и наоборот. Ритмом марша, нарочитой простотой и ясностью поэтического рассказа о битве «*над рекою Прутовою*» Феофан Прокопович «спровоцировал» будущих исполнителей-солдат на песню: барочные экзерсисы, прекрасно ему ведомые, были бы чужды природе эстетического вкуса солдата. Образ Марса, «*жестокого*» и «*дикого*», не может быть принят в расчет, т. к. Марс (слово, образ) в 10-х гг. XVIII в. переста-

ет быть в сознании русской публики, особенно пишущей и воющей, символом и аллегорией: «бог войны» вошел в жизнь и быт русского человека, «Марс» стал общеупотребительным словом. Таким образом, стихотворение «За Могилою Рябою» стоит у истоков русской литературной (книжной) песни, генетически и типологически близкой к русской, точнее, восточнославянской фольклорной песне.

Первый, впервые – слова-символы, культурологические знаки Петровской эпохи. Это вполне применимо и к жанрам интимной лирики: секуляризация русской культуры первой трети XVIII века раскрепостила жанры «утехи драгой». Вильямс Монс, Иоганн Вернер Паус, пастор Глюк, Петр Буслаев, Феофан Прокопович, неизвестные поэты и поэтессы [Далее с. 32. – О. Б.] Петровской эпохи в элегиях и идиллиях, любовных песнях и поэмах, застольных песнях и одах, в ариях и кантах изобразили новое понимание интимного мира человека эпохи, положив начало русской «легкой поэзии». Генезис этого жанра следует искать именно здесь. Феофан Прокопович в жанре любовной лирики создал «Песню светскую» и шуточные стихи о любви (интимная лирика также анализируется в диссертации с применением тезаурусного подхода).

С лирических произведений Феофана Прокоповича начинает формироваться в русской поэзии жанр элегии. Его стихотворение «Запорожец кающийся» с отрицания началось (*не знаю*) и отрицанием заканчивается (*не оставит*), но одна и та же грамматическая конструкция (глагол с отрицательной частицей *не*) передает совершенно разные смыслы: отчаяние (первый стих) и уверенность (последний стих). Так, *от отчаяния к уверенности* движутся лирический конфликт и вся эмоциональная аура стихотворения, созданного в форме монолога «запорожца кающегося».

Нельзя не заметить, что в стихотворении Феофан Прокопович говорит не от своего имени, а от имени *другого* персонажа – *запорожца*, провинившегося перед государем и кающегося, ожидающего прощения за свою ошибку. Феофан Прокопович, таким образом, предвосхищает то, что в дальнейшем получит название «ролевой», «персонажной», «многоголосой» лирики (как новаторская, такая лирика появится в творчестве Н. А. Некрасова). И у Феофана, и затем у Н. А. Некрасова истоки такого типа лирики –

фольклорной традиции, прежде всего; народная лирическая песня всегда была сюжетной и «персонажной».

Медитация лирического персонажа, согласно теме стихотворения, несет покаянный характер (Феофан Прокопович, таким образом, и здесь стоит у истоков светской покаянной лирики, мотивы которой будут весьма популярны в русской демократической поэзии XIX в., у Н. А. Некрасова особенно). А отсюда совершенно естественно выстраивается логика размышлений лирического персонажа как человека заблудшего и ищущего верный жизненный путь. Персонажи покаянных стихов – прототипы будущих лирических героев – плачут и сетуют, молятся, взывают к Богу о *[Далее с. 33. – О. Б.]* помощи. Мотив покаяния и раскаяния – основной мотив древнерусской духовной лирики. Именно это создает ореол мученика за веру. Придыхание, особая ритмика, декламационная интонация – все это отличительные черты древнерусских плачей. В отличие от покаянного стиха древнерусской литературы, запорожец кается и просит заступничества не только у Бога, но и у царя, чего не было и не могло быть в эстетике древнерусской культуры. Бог и царь в «Запорожце кающемся» как бы *уравнены*.

Многие жанры в поэтическом творчестве Феофана Прокоповича – элегия «Плачет пастушок в долгом ненастье», послания (особенно «Не знаю, кто ты, пророче рогатий...»), песни, интимная лирика, эпиграммы – либо начинают собою новые жанрообразования в русской поэзии, либо славно продолжают эволюцию того или иного жанра в традициях не столько древнерусской, сколько европейской словесной культуры, лучшие из них обильно представлены в рукописных сборниках, альбомах, в письмовниках всего XVIII в. Полиглот, он свободно писал на латыни, на польском, итальянском и других европейских языках и переводил с них: «прямой» и «обратный» переводы – данность специфики Феофана-стихотворца. Многие из его стихотворных переводов были известны не только в России, но и в Европе. «Песня светская» написана на русском, польском и новолатинском языках.

Полилингвизм – характерная черта не только для Феофана Прокоповича почти во всех литературных жанрах, которыми он занимался, но и для всей литературной культуры Петровской эпохи. Феофан Прокопович всячески поддерживал и культивировал эту традицию, а вслед за ним и вместе с ним – Антиох Кан-

темир и Тредиаковский. Не стала исключением в этой культуре и эпиграмма.

На протяжении всего своего творчества Феофан Прокопович писал эпиграммы, явив русской читающей публике образцы этого жанра, в котором во всем блеске проявился его талант полиглота, энциклопедиста, остроумнейшего человека своего времени (всего перу Феофана Прокоповича принадлежит около двадцати эпиграмм на русском и латинском языках). Намеки на жанр эпиграммы появились в последней четверти XVII века у Симеона Полоцкого; Феофан Прокопович не только [Далее с. 34. – О. Б.] узаконил этот жанр в своей «Поэтике», но и собственным творчеством дал прекрасные образцы жанра, основав школу русской эпиграммы. Никто из его предшественников и современников (как и на протяжении всего XVIII века) не говорил столь обстоятельно и глубоко об эпиграмме; он разработал именно теорию жанра. Его литературное окружение, а точнее, уже его последователи – А. Кантемир, Ф. Кролик, В. Тредиаковский, К. Кондратович – продолжили жанр, однако не превзошли учителя. Классицисты же Ломоносов и особенно Сумароков сделали эпиграмму одним из ведущих жанров в историко-литературном процессе середины XVIII века.

Вершиной сатирического творчества Феофана Прокоповича, несомненно, стала «Сатира на Дашкова» – одна из первых политических сатир русской поэзии, в которой он, наряду с А. Кантемиром, поднялся до широких общественно-социальных обобщений. Анализ «Сатиры на Дашкова» доказывает, что сатира и как жанр, и как одна из составляющих комического вобрала в себя публицистическое начало ораторской прозы вообще, в том числе собственных «слов» и «речей» Феофана Прокоповича. Это с одной стороны, а с другой, – сатира Феофана Прокоповича стала плодом теснейшего сотрудничества его с Антиохом Кантемиром.

Поэтический цикл, посвященный Анне Иоанновне, завершает творческий путь Феофана-поэта. Панегиричность, наследуемая Феофаном Прокоповичем от русских силлабистов XVII столетия, – характерная черта данного цикла. Поэт и здесь проявил себя новатором, ибо стоит у истоков циклизации лирических произведений как особого способа поэтического мышления.

Как теоретик Феофан во многом определил жанровое мышление русского классицизма, а как художник дал образцы новых

для русской литературы жанров – элегии, литературной песни, эпиграммы, послания, эпитафии и, наконец, героической поэмы. Ощущение жанра, его природы, генезиса, его современного состояния у Феофана Прокоповича поразительны.

Не только в драматургии и ораторской прозе, но и в стихах Феофан Прокопович стоит у истоков темы о Петре I в русской литературе. Он [Далее с. 35. – О. Б.] первым дал наставление продолжить деяния Петра его преемникам – Екатерине I, Петру II, Анне Иоанновне. Билингвизм позволил ему укоренить эти темы и идеи не только в русской читающей среде, но и в иноязычной аудитории, за границей.

Поэтическое творчество и литературно-теоретические изыскания Феофана Прокоповича подготовят почву для блестящего развития в русской литературе XVIII столетия (прежде всего, в творчестве А. Д. Кантемира, В. К. Тредиаковского, М. В. Ломоносова А. П. Сумарокова) и сатиры, и лирической песни, и трагедии, и оды, и литературной теории. Первая треть XVIII века (при всей кажущейся хаотичности и эклектике в литературе) оказывается (при более пристальном рассмотрении) важным периодом в истории русской культуры и, в частности, эстетики. Она с полным основанием может быть названа эпохой предклассицизма.

Пятая глава («Феофан Прокопович и литература XVIII века в контексте русско-зарубежных связей») содержит два параграфа, в которых речь идёт о литературных русско-европейских связях и переводной литературе в историко-литературном процессе России XVIII века.

Тезаурусный подход позволил выявить место и роль Феофана Прокоповича не только в русском, но и в зарубежном литературном контексте. Античность (через литературу и культуру Италии), литературные и культурные традиции Англии, Франции и Германии, а также Польши (страны-посредницы для Феофана Прокоповича) самым непосредственным образом повлияли на литературную культуру в целом и, в частности, на Феофана Прокоповича, с именем которого абсолютное большинство отечественных и зарубежных исследователей связывают начало русского Просвещения. Не только Киев был его *alma mater*, но и Рим, а затем Санкт-Петербург: каждый из этих городов стал топосом-архетипом в поэтике и в художественном мире Феофана Прокоповича. «Вечный град» Рим оказал огромное воздействие

на его жизненный и творческий путь: он в Риме не только получил второе (после Киево-Могилянской академии) высшее богословское образование, но, главное, вкусил плоды подлинной учености, постиг высоты классического универсума. Важно то обстоятельство, что как *[Далее с. 36. – О. Б.]* на Феофана Прокоповича и Кантемира, так и на Тредиаковского, Ломоносова и Сумарокова, на их теорию и практику влияла античность; и здесь основной страной-посредницей была Италия. В жизни и творчестве каждого из них в большей или меньшей степени важны связи с литературными и культурными традициями европейских стран.

У Феофана Прокоповича был знаменитый предшественник, тоже один из «птенцов гнезда Петрова» – П. А. Толстой. Хотя они были в очень сложных политических отношениях, но в творческом отношении оказались близки. Объединил их Рим: впечатления от Рима и влияние древнеримской литературы и культуры на их произведения. В диссертации дан сопоставительный анализ «римских страниц» в произведениях П. А. Толстого и Феофана Прокоповича.

Культура Италии, образ Рима запечатлелись в памяти и душе Самуила Церейского (будущего Феофана Прокоповича) на всю жизнь, о чем свидетельствуют «римские следы» в его обширнейшем и многообразном творчестве. Особенно частыми они были в начале киевского периода творчества Феофана Прокоповича: в «Поэтике» и «Риторике», написанных на латинском языке, молодой теоретик часто обращался к римской истории и, безусловно, к литературе. Гораций, Вергилий, Овидий, Цицерон, Фабий Квинтилиан, Плавт, Катулл, Марциал, Сенека и другие римские художники слова цитируются, анализируются в этих памятниках филологической культуры начала XVIII века.

«Вечный город» не вызывал у Феофана ностальгических воспоминаний: ни в письмах, ни в ораторской прозе не было у Феофана Прокоповича преклонения перед Римом, который в его сознании ассоциировался не только с колыбелью европейской культуры, но и с католической церковью, столь враждебной ему.

Мотив «столица – столица» (Петербург – Рим) в контексте прамотива «свое – чужое» звучит в ораторской прозе Феофана не просто политизировано, а нарочито атолерантно: ритор, прекрасно знающий архитектуру, культуру «вечного города», вопреки даже здравому смыслу сопоставляет несопоставимое: Рим с его ты-

сячелетней историей, с одной [Далее с. 37. – О. Б.] стороны, – и, с другой стороны, «Санкт-Петербурх» с его чуть более чем десятилетней «историей». Величины, несоразмерные для всякого, но только не для Феофана, выполняющего идеологический заказ.

В Петровскую эпоху происходило формирование переводческой культуры, а переводная литература широким потоком вливалась в русский литературный процесс и становилась неотъемлемой его частью.

На протяжении всего своего творчества Феофан Прокопович штудировал иностранные языки, изучал литературу и культуру Европы и много переводил: и в этом он выполнял заказ Петра I. Следуя заветам Петра, изучали языки и были переводчиками не только «птенцы гнезда Петрова» Антиох Кантемир, Василий Татищев, но и следующее поколение уже учеников Феофана Прокоповича: В. К. Тредиаковский, М. В. Ломоносов, А. П. Сумароков и др. Переводная литература стала неотъемлемой частью литературного процесса и культуры первой половины XVIII в., а к середине столетия в Россию потоком хлынула немецкая, французская, чуть позже – английская литература всех родов и жанров и самая разная в художественном отношении (а влияние польской литературы и культуры пошло на убыль).

Репертуар переводов середины XVIII в. чрезвычайно обширен ввиду расширившихся контактов России с западноевропейскими странами (и, в первую очередь, с Францией). Безусловно, в этом потоке переводной прозы были и первоклассные авторы, но было и много неизвестных даже у себя на родине прозаиков, изпод пера которых выходили литературные однодневки. Но они-то и составляют «чернозем» для развития «большой» литературы.

Одной из самых переводимых и популярных в России середины XVIII века оказалась мадам Мадлен Гомец – модная французская писательница, автор десятков романов, повестей, сказок и т. п. Ее «Сто новых новостей...» в русских переводах были изданы в России в 10 томах: для того времени это был почти беспрецедентный случай. Содержание повестей мадам Гомец – войны, любовные коллизии, экзотика Востока, сверхъестественные страсти; сотни «золушек», которые – благодаря или [Далее с. 38. – О. Б.] почти чудесным превращениям, или волею случая – становятся графинями и королевами; в качестве персонажей представлены все социальные слои – от пастуха до властелина. Герои ее «но-

востей» достаточно свободно перемещаются во времени и пространстве, часто не привязаны ни к каким историческим событиям. Излюбленный прием автора – нагромождение фактов, лиц, событий, происшествий. Хотя переведенные на русский язык повести мадам Гомец не стали художественным открытием в русской литературе середины XVIII века, они способствовали в определенной степени формированию жанровой системы русской прозы. Таким образом, известные и неизвестные русские переводчики открыли читателю новое имя – Мадлен Гомец, а переводческая культура обогатилась новым опытом.

Переводчиками были выходцы из самых разных слоев населения. Определенный интерес представляет офицерская среда, выдвинувшая ряд литературно талантливых людей. Один из них – Никанор Иванович Ознобишин (1726/1727–1788). Архивные изыскания о Никаноре Ознобишине позволили выявить и впервые обнародовать документы о разных нюансах его жизни и творчества. До сих пор был известен лишь его перевод с французского – опубликованный «Нещастный француз», нам же удалось обнаружить его рукописные переводы – «Гистория Николая...» и перевод произведения Сервантеса («Сеньора Корнелия» из цикла «Назидательные новеллы»). В диссертации все три перевода анализируются на основе тезаурусного подхода.

Рукописи Н. И. Ознобишина автором диссертации изучены и опубликованы с научными комментариями¹. Не только в сервантесоведении, но и в истории русской литературы XVIII века это по праву может считаться открытием (что и было подтверждено рецензиями на книгу). Обнаруженная автором рукопись Н. И. Ознобишина «Корнелия» (1761) – наиболее *ранний*, первый из известных на сегодняшний день переводов Сервантеса на русский язык. Французский перевод новеллы Сервантеса, с которого Н. И. Ознобишин переводил «Корнелию», установить не удалось. «Сеньора *[Далее с. 39. – О. Б.]* Корнелия» Сервантеса в XVIII в. на русском языке не печаталась, только с 1805 г. (в переводе Ф. Кабрита) она стала известна российским читателям. О рукописном переводе Н. И. Ознобишина ни библиогра-

¹ Рукописный отдел РГБ. Ф. 178 / 3717, 3717. Впервые опубликовано в изд.: Бура-нок О. М. Никанор Ознобишин-переводчик. Самара, 2005.

фы, ни литературоведы, изучавшие жизнь и творчество Сервантеса, не знали.

Если «Гистория Николая...» восходит к анонимным повестям-гисториям Петровской эпохи, то «Корнелия» в переводе Ознобишина – художественное явление середины XVIII в.: во-первых, это Сервантес; во-вторых, новелла сама по себе высокохудожественное произведение и, в-третьих, перевод Никанора Ознобишина оказался действительно хорош для своего времени.

Стараясь вписать в историко-литературный и культурный контекст Европы русскую литературу, переводчики этого периода не только заботились об общественной полезности переводимых ими книг, но и о соединении полезного с приятным, оттого их волновали такие эстетические и этические категории, как «чувствительность», «нежный слог», «изящество», «вкусное нравучение», «совершенство». Перевод становится для них не ремеслом, а искусством.

Перевод Н. И. Ознобишиным «Сеньоры Корнелии» Мигеля Сервантеса, несомненно, органично вписывается в литературный контекст эпохи и отвечает переводческим задачам и потребностям читающей публики середины XVIII в.

Сопоставительный анализ рукописного (Н. Ознобишина) и двух напечатанных переводов «Корнелии» (Ф. Кабрита и Б. Кржевского) наглядно показывает эволюцию переводческой культуры в России, отношение переводчиков к художественному тексту, историческим реалиям, стилю. Сравнивая данные переводы, нельзя, пожалуй, говорить о такой категории, как совершенство или несовершенство: каждый из них отражает литературную культуру, в том числе и переводческую, своей эпохи: классицистическую, сентименталистскую и реалистическую соответственно.

К проблематике тезаурусного анализа мировой культуры (как он представлен в концепции Вал. А. и Вл. А. Луковых, И. В. Вершинина и *[Далее с. 40. – О. Б.]* других исследователей), несомненно, следует отнести проблему перевода классиков мировой литературы на русский язык: в этом случае высвечиваются два персональных тезауруса (автора и переводчика) и тезаурусы национальных культур, в русле которых эти персональные тезаурусы сформировались. Учитывая, что Сервантес для русской

культуры – один из наиболее освоенных авторов, исследование первого перевода его на русский язык представляет особый интерес. «Назидательные новеллы» М. Сервантеса отличались критическим или идиллическим пафосом; «Сеньора Корнелия» принадлежит ко второму виду, и Н. И. Ознобишин прекрасно сумел этот идиллический пафос передать в своем переводе. Герои повести Антоний Изунца и Жуан Камбоа – благородны и честны, отзывчивы и добры. Эти свойства личности привлекают к ним других персонажей повести – Корнелию, Лауренто Бентиволио, герцога Алфонсо Дэсто (Альфонсо д'Эсте) и не только их. При этом, по молодости своей, герои-испанцы достаточно легкомысленны и любопытны: так, не подумав о последствиях, дон Жуан берет новорожденного младенца, которого, обознавшись, отдала ему служанка Корнелии. В результате молодые люди оказались замешаны в очень сложную интригу, в запутанные отношения двух благородных семейств и смогли помочь Корнелии Бентиволио соединиться с ее любимым – герцогом Алфонсом Дэсто – и помирить герцога с Лауренто Бентиволио. Дон Жуан спас жизнь герцогу (не зная, кто он), а дон Антоний приютил сбежавшую из дома Корнелию. Секретные истории сильных мира сего, «разоблачения», некие «правдивые истории», повествование от первого лица или лица некоего исторического деятеля – все это было быстро усвоено русскими авторами, переводчиками, читателями. Западноевропейское романное мышление через переводы осваивалось русскими писателями и читателями.

Из трех переводов Н. И. Ознобишина, рассмотренных в диссертации, «Корнелия» – наиболее интересный художественный текст, что, разумеется, обусловлено совершенством повести Сервантеса, которой не повредил даже двойной перевод (с испанского на французский и уже с французского – на русский). Можно только пожалеть, что ознобишинский *[Далее с. 41. – О. Б.]* перевод новеллы Сервантеса так и не был опубликован и остался неизвестным широкому кругу читателей второй половины XVIII в.

Таким образом, приключенческий «исторический» сюжет с четко расставленными этическими акцентами и благополучным финалом не мог не быть интересным русским читателям, как не мог не быть интересным для них и новый, по сути дела, жанр по-

вести с элементами исторического повествования и любовными перипетиями сюжета. Переводы подобных произведений способствовали становлению жанра повести в России, что придется уже на конец столетия, скажется в литературе сентиментализма. А генезис жанра русской повести необходимо видеть не только в «гисториях» Петровской эпохи, но и в переводной западноевропейской прозе, органично входившей в русский литературный процесс середины XVIII века. Литературная и культурная политика Петровской эпохи (в том числе и в области переводов) определила закономерности развития историко-литературного процесса первой половины и середины XVIII века.

В **«Заключении»** подведены итоги исследования и обозначены перспективы дальнейшего изучения творчества Феофана Прокоповича и русско-зарубежных литературных связей.

В своем литературном творчестве Феофан Прокопович смог выразить Петровскую эпоху содержательно, идеологически и художественно. Будучи предклассицистом и опираясь на европейские литературные традиции, он заложил основы жанрового мышления русского классицизма. Это, в свою очередь, определило жизненность художественных идей Феофана для многих поколений русских писателей и поэтов: А. Д. Кантемира, В. К. Тредиаковского, М. В. Ломоносова, А. П. Сумарокова и других.

Тезаурусный подход позволил выявить место и роль Феофана Прокоповича не только в русском, но и зарубежном литературном контексте. Античность (через литературу и культуру Италии), литературные и культурные традиции Англии, Франции и Германии, а также Польши (страны-посредницы для Феофана Прокоповича) самым непосредственным образом повлияли на литературную культуру в целом и, в частности, на Далее с. 42. – О. Б.] Феофана Прокоповича, стоявшего у начала русского Просвещения. Западноевропейский классицизм (и на теоретическом, и на художественном уровнях) оказал влияние на переводческую культуру Феофана Прокоповича и его оригинальное творчество, на культурную и литературную политику Петровской эпохи, а затем и на весь историко-литературный процесс XVIII в.

Основные положения работы отражены в следующих публикациях автора:

Статьи в изданиях, включенных в перечень ВАК РФ¹

1. *Буранок О. М.* Фольклорные традиции в творчестве Феофана Прокоповича // Филологические науки. 1991. № 2. М. : Высшая школа, 1991. С. 20–28. 0,5 п. л.
2. *Буранок О. М.* Образ А. Д. Меншикова в ораторской прозе Петровской эпохи (Речи Феофана Прокоповича и Ивана Кременецкого) // Известия Самарского научного центра Российской академии наук (далее: *СНЦ РАН. – О. Б.*) : Актуальные проблемы гуманитарных наук: Самара: СНЦ РАН, 2002. С. 209–213. 0,5 п. л.
3. *Буранок О. М.* Художественное своеобразие речей Феофана Прокоповича о Полтавской битве // Вестник Московского городского педагогического университета. 2003. № 2. М. : МГПУ, 2004. С. 150–156. 0,5 п. л.
4. *Буранок О. М.* Псалтырные мотивы в лирике Феофана Прокоповича // Вестник Самарского государственного университета: Гуманитарный выпуск. Самара: Самарский университет, 2004. С. 24–31. 0,5 п. л.
5. *Буранок О. М.* Русский Сервантес: начало освоения // Знание. Понимание. Умение: Фундаментальные и прикладные исследования в области гуманитарных наук / Научный журнал Московск. гуманитарного университета. 2006. № 2. М. : Моск. гум. ун-т, 2006. С. 177–180. 0,5 п. л.
6. *Буранок О. М.* Самарские филологи: Елена Ивановна Волгина (1921–2001) // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2011. Т. 13. № 2(2). Самара: СНЦ РАН, 2011. С. 259–260. 0,1 п. л.
7. *Буранок О. М.* Самарские филологи: Иван Владимирович Попов // Известия СНЦ РАН. 2011. Т. 13. № 2(3). Самара : СНЦ РАН, 2011. С. 509. 0,1 п. л. [*Далее с. 43. – О. Б.*]
8. *Буранок О. М.* Теория и методика высшего профессионального литературного образования (на материале изучения русской литературы XVIII века в Самаре). Статья первая // Известия СНЦ РАН. 2012. Т. 14. № 2 (2). Самара: СНЦ РАН, 2012. С. 287–292. 0,6 п. л.
9. *Буранок О. М.* Теория и методика высшего профессионального литературного образования (на материале изучения русской литературы XVIII века в Самаре). Статья вторая // Известия СНЦ РАН. 2012. Т. 14. № 2 (4). Самара: СНЦ РАН, 2012. С. 865–871. 0,75 п. л.

¹ После публикации автореферата вышла статья: *Буранок О. М.* Творчество Феофана Прокоповича и русско-зарубежные литературные связи первой половины XVIII века // Знание. Понимание. Умение: Научный журнал Московского гуманитарного ун-та. 2013. № 1. М. : Моск. гум. ун-т, 2013. С. 149–155.

10. Буранок О. М. Первый русский перевод Сервантеса в XVIII веке: «Назидательная новелла» «Сеньора Корнелия» // Известия СНЦ РАН. 2012. Т. 14. № 2 (3). Самара : СНЦ РАН, 2012. С. 706–709. 0,4 п. л.
11. Буранок О. М. Судьба Мадам Гомец в русской переводной культуре XVIII века // Известия СНЦ РАН. 2012. Т. 14. № 2 (3). Самара : СНЦ РАН, 2012. С. 807–810. 0,4 п. л.
12. Буранок О. М. Русско-английские литературные связи в новейших исследованиях // Известия СНЦ РАН. 2013. Т. 15. № 2. Самара : СНЦ РАН, 2013. С. 7–9. 0,4 п. л.

Монографии

13. Буранок О. М. Ораторская проза Феофана Прокоповича и историко-литературный процесс в России первой трети XVIII века. Самара: НТЦ, 2002. 192 с. 12 п. л.
Рец.: Давыдов Д. М. [Рецензия на книгу]: Буранок О. М. Ораторская проза Феофана Прокоповича и историко-литературный процесс в России первой трети XVIII века. Самара, 2002 // Книжное обозрение. 2003. № 15.
Котов Ю. [Рецензия на книгу]: Буранок О. М. Ораторская проза Феофана Прокоповича и историко-литературный процесс в России первой трети XVIII века. Самара, 2002 // Первое сентября: Литература. № 10 (481). 8–15 марта 2003. М. : Издательский дом «Первое сентября», 2003. С. 2.
14. Буранок О. М. Лирика Феофана Прокоповича и русский историко-литературный процесс первой трети XVIII века : монография. Самара : НТЦ, 2004. 145 с. 9 п. л.
Рец.: Осовский О. Е. [Рецензия на книгу]: Буранок О. М. Лирика Феофана Прокоповича и русский историко-литературный процесс первой трети XVIII века : монография. Самара, 2004. 145 с. // Вопросы литературы. 2005. № 6. С. 248–249.
15. Буранок О. М. Никанор Ознобишин – переводчик : Исследование, публикация текстов, комментарии. Самара : НТЦ, 2005. 224 с. 14 п. л.
Далее с. 44. – О. Б.]
16. Буранок О. М. Никанор Иванович Ознобишин и русская переводная художественная проза середины XVIII века : Исследование, тексты, комментарии. Самара: СНЦ РАН , 2010. 294 с. 18,4 п. л.
Рец.: Давыдов Д. М. Забытый переводчик: [Рецензия на книгу]: Буранок О. М. Никанор Иванович Ознобишин и русская переводная художественная проза середины XVIII века: Исследование, тексты, комментарии. Самара, 2010. 294 с. // Книжное обозрение. 2011. № 7.
17. Буранок О. М. Феофан Прокопович в контексте русских и зарубежных литературных связей XVIII века : монография. Самара : ООО «Издательство Ас Гард», 2013. 179 с. 11 п. л.

Учебные пособия

18. Буранок О. М. Драматургия Феофана Прокоповича и историко-литературный процесс в России первой трети XVIII века. Самара : СамГПИ, 1992. 80 с. 5 п. л.
19. Буранок О. М. Русская литература XVIII века / Рекомендовано Министерством общего и профессионального образования РФ в качестве учебного пособия студентов педагогических вузов. Самара : СамГПУ, 1995. 369 с. 23 п. л.
Рец.: Мартиновская А. И. Первый ряд, век восемнадцатый. Рецензия на книгу : Буранок О. М. Русская литература XVIII века. Самара, 1995. 396 с. // Культура: Самарская областная еженедельная газета. 1996. № 29 (285). С. 11.
20. Буранок О. М. Методика изучения русской литературы XVIII века в вузе / Рекомендовано Министерством общего и профессионального образования Российской Федерации в качестве учебного пособия для студентов высших педагогических учебных заведений. М.; Самара : АО ПО «СамВен», 1997. 224 с. 14 п. л.
Рец.: Бодрова Н. А. В веке восемнадцатом. Рецензия на книгу: Буранок О. М. Методика изучения русской литературы XVIII века в вузе. М., 1997. 224 с. // Культура: Самарская областная еженедельная газета. 1997. № 11 (298). С. 8.
21. Буранок О. М. Русская литература XVIII века : учебно-методический комплекс для студентов филологических специальностей / Рекомендовано Министерством общего и профессионального образования РФ в качестве учебного пособия для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальности «Филология». М. : Наука: Флинта, 1999. 392 с. 24,5 п. л.
22. Буранок О. М. Русская литература XVIII века : учебно-методический комплекс для студентов филологических специальностей / Далее с. 45. – О. Б.] Рекомендовано Министерством общего и профессионального образования РФ в качестве учебного пособия для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальности «Филология» / изд. 2. М. : Наука: Флинта, 2002. 392 с. 24,5 п. л.
Рец.: Prof. Dr. Raissa Mader. BURANOK, OLEG M., Russkaja literatura XVIII veka. Moskva : Nauka, Flinta, 2002. 390 S. // Zeitschrift für Slawistik. Band 49. 2004. № 2. Berlin, 2004. S. 238–240.
Мадер Р. Д. (Германия). Русская литература XVIII века : учебно-методический комплекс. М. : Наука, 2002. 390 с. // Известия Самарского научного центра РАН. 2004. № 2: Актуальные проблемы гуманитарных наук. Самара : СНЦ РАН, 2004. С. 223–226.
23. Буранок О. М. Русская литература XVIII века: Петровская эпоха: Феофан Прокопович / Рекомендовано Министерством образования РФ

в качестве учебного пособия для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальности 032900 Русский язык и литература. М. : Наука: Флинта, 2003. 296 с. 18,5 п. л.

Рец.: Автухович Т. Е. Рецензия: *Буранок О. М.* Русская литература XVIII века: Петровская эпоха. Феофан Прокопович. М. : Наука, Флинта, 2003. 336 с. // Наше образование : ежегодный альманах: 2002–2003. Самара, 2003. С. 57–58.

24. *Буранок О. М.* Русская литература XVIII века: Петровская эпоха. Феофан Прокопович / изд. 2, доп. / Рекомендовано Министерством образования РФ в качестве учебного пособия для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальности 032900 Русский язык и литература. М. : Наука, Флинта, 2005. 464 с. 28,4 п. л.

Рец.: Мадер Р. Д. (Германия). Рецензия на книгу: *Буранок О. М.* Русская литература XVIII века. Петровская эпоха. Феофан Прокопович. М., 2005. 458 с. // Проблемы изучения русской литературы XVIII века : сб. 13. СПб.; Самара, 2007. С. 482–484.

Prof. Dr. Raissa Mader. BURANOK, OLEG M., Russkaja literatura XVIII veka: Petrovskaja época. Feofan Prokopovič. Moskva : Nauka, Flinta, 2005. 458 S. // Zeitschrift für Slawistik. Band 52. 2007. № 3. Berlin, 2007. S. 365–366.

25. Русская литература XVIII века: Хрестоматия мемуаров, эпистолярных материалов и литературно-критических статей / Допущено Министерством образования и науки Российской Федерации в качестве учебного пособия для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальности «Русский язык и литература» / под ред. проф. О. М. Буранка. М. : Флинта, Наука, 2007. 368 с. 23 п. л.

Рец.: Автухович Т. Е. [Рецензия на книгу]: Русская литература XVIII века : хрестоматия мемуаров, эпистолярных материалов и литературно-критических статей / под ред. профессора О. М. Буранка. М. : Далее с. 46. – О. Б. Флинта: Наука, 2007. 368 с. // Известия Самарского научного центра РАН: «Педагогика и психология». «Филология и искусствоведение». 2008. № 1. Июль–сентябрь. Самара, 2008. С. 326.

26. Русская литература XVIII века: Хрестоматия мемуаров, эпистолярных материалов и литературно-критических статей / Допущено Министерством образования и науки Российской Федерации в качестве учебного пособия для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальности «Русский язык и литература» / под ред. проф. О. М. Буранка. Изд. 2. М. : Флинта: Наука, 2008. 368 с. 23 п. л.

Методические рекомендации

27. *Буранок О. М.* Изучение творчества Феофана Прокоповича в курсе «русская литература XVIII века» : метод. рекомендации для студентов-филологов. Самара : СамГПИ, 1991. 36 с.

Диссертации

28. *Буранок О. М.* Пьеса Феофана Прокоповича «Владимир» и жанр трагедокомедии в русской драматургии первой половины XVIII века : автореф. дис. ... канд. филол. наук / МГПИ имени В. И. Ленина. М. : МГПИ, 1984. 16 с.
29. *Буранок О. М.* Научно-методические основы изучения русской литературы XVIII века в вузе : дис. в виде науч. докл. ... д-ра пед. наук / МПГУ имени В. И. Ленина. М. : МПГУ, 1997. 43 с.

Статьи

30. *Буранок О. М.* Исследование исторических источников в трагедокомедии Феофана Прокоповича «Владимир» // Жанровое своеобразие русской поэзии и драматургии : науч. тр. Т. 256. Куйбышев : КГПИ, 1981. С. 3–11. 0,5 п. л.
31. *Буранок О. М.* Критические статьи Н. И. Гнедича о трагедокомедии Ф. Прокоповича «Владимир» // Русская критика и историко-литературный процесс. Куйбышев : КГПИ, 1983. С. 31–38. 0,5 п. л.
32. *Буранок О. М.* Антитеза «свет – тьма» в трагедокомедии Ф. Прокоповича «Владимир» // Формирование семантики и структуры художественного текста. Куйбышев : КГПИ, 1984. С. 3–13. 0,5 п. л.
33. *Буранок О. М.* Древнерусские литературные традиции у Ф. Прокоповича-драматурга // Проблема традиции и новаторства в изучении и преподавании русской литературы : метод. рек. для студентов. Горький : ГГПИ, 1984. С. 9–10. 0,1 п. л. [*Далее с. 47. – О. Б.*]
34. *Буранок О. М.* Жанровое своеобразие пьесы Феофана Прокоповича «Владимир» // Проблемы изучения русской литературы XVIII века: вып. 7. Метод и жанр. Л. : ЛГПИ, 1985. С. 3–11. 0,5 п. л.
35. *Буранок О. М.* Изучение пьесы Феофана Прокоповича «Владимир» в прошлом и настоящем // Классическое наследие и современность: тезисы научн. конф.: вып. 1. Куйбышев : КГПИ, 1986. С. 15–17. 0,2 п. л.
36. *Буранок О. М.* Система образов трагедокомедии Феофана Прокоповича «Владимир» // Русская драматургия XVIII–XIX веков: Жанровые особенности. Мотивы. Образы. Язык. Куйбышев : КГПИ, 1986. С. 3–17. 0,5 п. л.
37. *Буранок О. М.* Фольклорные традиции в творчестве Феофана Прокоповича // Роль Поволжья в развитии отечественной литературы и фольклора : тезисы. Кострома : КГПИ, 1988. С. 4. 0,2 п. л.
38. *Буранок О. М.* Речевая характеристика персонажей пьесы Феофана Прокоповича «Владимир» // Взаимодействие жанров, художественных направлений и традиций в русской драматургии XVIII–XIX вв. Куйбышев : КГПИ, 1988. С. 13–18. 0,5 п. л.
39. *Буранок О. М.* Особенности эволюции жанра трагедокомедии в русской драматургии первой трети XVIII века: Феофан Прокопович и Фе-

- офан Трофимович // Проблемы изучения русской литературы XVIII века: вып. 8. Л. : ЛГПИ, 1990. С. 14–23. 0,5 п. л.
40. Буранок О. М. Специфика жанрообразования в русской драматургии Петровской эпохи // Проблема художественной типизации и читательского восприятия литературы : тезисы докладов. Стерлитамак : СГПИ, 1990. С. 68–69. 0,1 п. л.
41. Буранок О. М. Пространство и время в трагедокомедии Феофана Прокоповича «Владимир» // Русская драматургия и литературный процесс: сб. статей / АН СССР ИРЛИ; Самарск. пединститут. СПб.; Самара : СГПИ, 1991. С. 10–26. 0,5 п. л.
42. Буранок О. М. Жанр «разговора» в русской литературе первой трети XVIII века: Проблема генезиса // Литература и язык в контексте культуры и общественной жизни : тезисы. Ч. 1. Казань : КГУ, 1992. С. 25–26. 0,1 п. л.
43. Буранок О. М. Н. М. Карамзин о литературе Петровской эпохи // Русская критика XIX века : проблемы ее теории и истории. Самара : СамГПИ, 1993. С. 14–25. 0,5 п. л.
44. Буранок О. М. Жанр трагедокомедии в русской драматургии первой половины XVIII в. // Старинные мастера русского слова. М.; Самара : СамГПИ, 1993. С. 55–79. 1,5 п. л. [Далее с. 48. – О. Б.]
45. Буранок О. М. Проблемы войны и мира в русской литературе первой трети XVIII века : на материале ораторской прозы Феофана Прокоповича // Меняющийся мир и образование в духе мира и ненасилия. Самара : СГПИ, 1993. С. 254–257. 0,2 п. л.
46. Буранок О. М. Античность в творчестве Феофана Прокоповича // Взаимодействие литератур в мировом художественном процессе. Гродно : ГГУ, 1993. С. 137–140. 0,3 п. л.
47. Буранок О. М. Литература Петровской эпохи и проблема стиля: К постановке проблемы // Стилистика и культура речи в школе : тезисы докл. Всеросс. науч.-практ. конф. Самара : СамГПИ, 1993. С. 19–20. 0,2 п. л.
48. Буранок О. М. Человек Петровской эпохи и русское ораторское искусство // Провинциальная ментальность России в прошлом и настоящем: тезисы докл. I конф. по историч. психологии российского сознания. Самара : СамГПИ, 1994. С. 161–163. 0,3 п. л.
49. Буранок О. М. Петр I и Феофан Прокопович: диалог двух культур: К постановке проблемы // Монархия и народовластие в культуре Просвещения. М. : Наука, 1995. С. 17–23. 0,5 п. л.
50. Буранок О. М. Диалог двух культур в России первой трети XVIII века: К постановке проблемы // Педагогические чтения памяти Я. А. Ротковича: тезисы докладов. Самара : СамГПИ, 1995. С. 50–51. 0,2 п. л.
51. Буранок О. М. Феофан Прокопович и М. В. Ломоносов // Узаемадзеянне літаратур у сусветным літаратурным працесе: Праблемы тэарэтычнай гістарычнай паэтыку / Матэрыялы міжнароднай навуковай канферэнцы. Гродна : ГГУ, 1995. С. 124–127. 0,3 п. л.

52. Буранок О. М. Эволюция политического красноречия в России первой трети XVIII века // Преподавание риторики в вузе и школе: тезисы докл. М. : МПГУ, 1996. С. 10–12. 0,2 п. л.
53. Буранок О. М. Ораторское искусство в контексте русской культуры первой трети XVIII века // Мир культуры: Человек, наука, искусство : тезисы докладов. Самара : СГИИК, 1996. С. 27–28. 0,2 п. л.
54. Буранок О. М. Своеобразие ораторской прозы Феофана Прокоповича киевского периода // Проблемы современного изучения русского и зарубежного историко-литературного процесса : материалы XXV Зональной конференции литературоведов Поволжья и Бочкаревских чтений. Самара : СамГПУ, 1996. С. 10–15. 0,4 п. л.
55. Буранок О. М. Петр Великий и современное мифотворчество // Современное искусство: вопросы творчества, восприятия, образования : тезисы конф. Самара : СГПУ, 1996. С. 54–55. 0,2 п. л. [Далее с. 49. – О. Б.]
56. Буранок О. М. Литература Петровской эпохи в критике Н. М. Карамзина // Карамзинский сборник : творчество Н. М. Карамзина и историко-литературный процесс. Ульяновск : УГУ, 1996. С. 3–14. 0,5 п. л.
57. Буранок О. М. Жанровая интерпретация темы : трагедокомедия «Владимир» и «Слово в день святого равноапостольного князя Владимира» // Русская стихотворная драма XVIII – начала XX веков: межвуз. сб. науч. тр. Самара : СГПУ, 1996. С. 3–10. 0,5 п. л.
58. Буранок О. М. Трагедокомедия // Русская литература XVIII века: Словарь-справочник. М. : МГПУ, 1997. С. 110–111. 0,2 п. л.
59. Буранок О. М. Школьная драма // Русская литература XVIII века: Словарь-справочник. М. : МГПУ, 1997. С. 118–120. 0,3 п. л.
60. Буранок О. М. Прокопович Феофан // Русская литература XVIII века: Словарь-справочник. М. : МГПУ, 1997. С. 191–193. 0,3 п. л.
61. Буранок О. М. Своеобразие ораторской прозы Феофана Прокоповича киевского периода // Культура и текст: вып. I. Литературоведение. Ч. I. СПб.; Барнаул : БГПУ, 1997. С. 56–62. 0,5 п. л.
62. Буранок О. М. Концепция изучения и преподавания русской литературы XVIII века в вузе // Юбилей русских классиков: Г. Р. Державин, И. А. Крылов, А. Н. Островский : изучение и преподавание. Самара : СамГПУ, 1997. С. 112–135. 1,4 п. л.
63. Буранок О. М. Личность и творчество Феофана Прокоповича в восприятии русской критической мысли первой половины XIX века // Русская критика XIX века и проблемы национального самосознания : межвуз. сб. науч. тр. Самара : СГПУ, 1997. С. 51–60. 0,5 п. л.
64. Буранок О. М. Г. Р. Державин о Петре Великом // Юбилей русских классиков: Г. Р. Державин, И. А. Крылов, А. Н. Островский : изучение и преподавание. Самара : СамГПУ, 1997. С. 3–10. 0,5 п. л.
65. Русская художественная культура XVIII века как культурологический контекст эпохи // Наука и образовательные технологии : межвузовск.

- информац.-аналитическ. материалы по среднему и высшему образованию: вып. I. Самара : СГПУ; Ульяновск: УГПУ, 1998. С. 6–11. 0,4 п. л.
66. *Буранок О. М.* Комическое в творчестве Феофана Прокоповича в контексте смеховой культуры Петровской эпохи // *Культура и текст: Литературоведение. Ч. II.* СПб.; Барнаул : БГПУ, 1998. С. 166–177. 0,5 п. л.
67. *Буранок О. М.* А. В. Дружинин о русской литературе и культуре XVIII века // А. В. Дружинин: Проблемы творчества: К 175-летию со дня рождения. Самара : СГПУ, 1999. С. 123–130. 0,5 п. л. [Далее с. 50. – О. Б.]
68. *Буранок О. М.* Образ князя Владимира в произведениях Феофана Прокоповича: «Владимир» и «Слово в день святого равноапостольного князя Владимира» // III Иоанновские чтения памяти Высокопреосвященнейшего Иоанна, митрополита Санкт-Петербургского и Ладожского. Самара : СДС, 1999. С. 55–64. 0,5 п. л.
69. *Буранок О. М.* «Разговоры о множестве миров» Фонтенеля в переводе Антиоха Кантемира и жанр «разговора» в русской литературе первой трети XVIII века // Антиох Кантемир и русская литература / отв. ред. А. С. Курилов; ИРЛИ имени А. М. Горького РАН. М. : Наследие, 1999. С. 140–153. 0,7 п. л.
70. *Буранок О. М.* Ломоносов и Пушкин // А. С. Пушкин и культура: тезисы междунар. конф., посв. 200-летию со дня рожд. А. С. Пушкина. Самара : СамГПУ, 1999. С. 53–56. 0,3 п. л.
71. *Буранок О. М.* Русская литература первой трети XVIII в. и проблема толерантности // *Культурная целостность и толерантность Поволжской этничности в современном пространстве русского языкового союза.* Самара : СГПУ, 2000. С. 85–93. 0,5 п. л.
72. *Буранок О. М.* Ораторская проза Феофана Прокоповича петербургского периода // *Христианство и культура : материалы конф., посв. 2000-летию Христианства.* Самара : СамГПУ, 2000. С. 35–41. 0,5 п. л.
73. *Буранок О. М.* Изучение в Германии жизни и творчества Феофана Прокоповича (вторая половина XX века) // *Русский язык и литература : вопросы истории, современного состояния и методики их преподавания в вузе и школе. Ч. 3.* Самара : СГПУ, 2001. С. 21–29. 0,5 п. л.
74. *Буранок О. М.* Человек Петровской эпохи: гражданин и патриот // *Культура ненасилия и мира в современном образовательном пространстве.* Самара : СГПУ, 2001. С. 19–26. 0,5 п. л.
75. *Буранок О. М.* Риторическое время в ораторской прозе Феофана Прокоповича // *Пространство и время в литературном произведении. Ч. 2.* Самара; М. : МГПУ, 2001. С. 42–46. 0,4 п. л.
76. *Буранок О. М.* Стил и язык литературы Петровской эпохи (На материале произведений Феофана Прокоповича) // *Самарские филологи: Е. М. Кубарев.* Самара : СГПУ, 2001. С. 316–327. 0,5 п. л.

77. Буранок О. М. Образ Санкт-Петербурга в ораторской прозе Феофана Прокоповича // Городская культура как социо-культурное пространство развития личности : матер. и тезисы. Ч. 1. Самара: СГПУ, 2001. С. 44–46. 0,2 п. л.
78. Буранок О. М. Рим в жизни и творчестве Феофана Прокоповича // Образ Рима в русской литературе : междунар. сб. науч. тр. Рим; Самара : НТЦ, 2001. С. 29–38. 0,5 п. л. [Далее с. 51. – О. Б.]
79. Буранок О. М. Эпиграмматическое творчество Феофана Прокоповича в контексте русской литературы первой трети XVIII века // Проблемы изучения русской литературы XVIII века: вып. 9 : межвуз. сборник, посв. памяти проф. В. А. Заладова. СПб.; Самара: НТЦ, 2001. С. 19–32. 0,5 п. л.
80. Буранок О. М. Жанр эпиграммы в творчестве Феофана Прокоповича // Культура и текст: сб. 4. СПб.; Самара; Барнаул : БГПУ, 2001. С. 116–123. 0,5 п. л.
81. Буранок О. М. Психологизм ораторской прозы Феофана Прокоповича // Психологизм литературного творчества и восприятия искусства: межвуз. сб. науч. трудов. Самара : СамГПУ, 2001. С. 3–6. 0,3 п. л.
82. Буранок О. М. Лаврентий Горка как драматург Петровской эпохи // Забытые и второстепенные писатели XVII–XVIII веков как явление европейской культурной жизни : материалы Междунар. науч. конф., посв. 80-летию Е. А. Маймина: в 2 т. Т. 2. Псков : ОЦНТ, 2002. С. 5–10. 0,4 п. л.
83. Буранок О. М. Мотив власти и чести в ораторской прозе Феофана Прокоповича // Российское образование на рубеже веков : матер. IV Всеросс. конф. Самара : СГПУ, 2002. С. 45–47. 0,5 п. л.
84. Буранок О. М. Своеобразие стиха в «Епиникионе» Феофана Прокоповича // Проблемы изучения русской литературы XVIII века: вып. 10. СПб.; Самара : НТЦ, 2003. С. 16–23. 0,5 п. л.
85. Буранок О. М. Забытая страница русской словесности XVIII века: Н. И. Ознобишин как переводчик // Первые Ознобишинские чтения: матер. междунар. конф., май, 2003. Самара; Инза : СНЦ РАН, 2003. С. 31–40. 0,5 п. л.
86. Буранок О. М. «Епиникион» Феофана Прокоповича и своеобразие жанрообразования в стихотворстве Петровской эпохи // Гуманитарные науки и православная культура. М.; Ярославль : Ремдер, 2003. С. 98–107. 0,5 п. л.
87. Буранок О. М. Поэтика ораторской прозы Феофана Прокоповича // Актуальные проблемы изучения и преподавания русской литературы в вузе и школе. Ярославль : ЯГПУ, 2004. С. 10–19. 0,5 п. л.
88. Буранок О. М. Лирика Феофана Прокоповича: движение жанров // Славянский мир: общность и многообразие: XXVII Кирилло-Мефидиевские чтения. Самара : СГА, 2004. С. 68–74. 0,5 п. л.

89. Буранок О. М. «Запорожец кающийся» Феофана Прокоповича и традиция русских покаянных стихов // Славянская культура: Истоки, традиции, взаимодействие. М. : ИКАР, 2004. С. 8–18. 0,5 п. л. [Далее с. 52. – О. Б.]
90. Буранок О. М. Новелла М. Сервантеса «Корнелия» в русских переводах (Н. Ознобишин, Ф. Кабрит, Б. Кржевский) // Компаративистика: современная теория и практика. Т. 1. Самара : СГПУ, 2004. С. 157–163. 0,5 п. л.
91. Буранок О. М. Аннин цикл в творчестве Феофана Прокоповича // Проблемы изучения русской литературы XVIII века: вып. 11. СПб.; Самара : НТЦ, 2005. С. 3–15. 0,7 п. л.
92. Буранок О. М., Дунина Т. П. Мадам Гомец в России // Телескоп : научный альманах. Вып. № 11. Самара : НТЦ, 2005. С. 7–20. 0,5 п. л. Авторский вклад 0,3 п. л.
93. Буранок О. М. Феофан Прокопович и В. К. Тредиаковский: преемственность литературных традиций // В. К. Тредиаковский и русская литература / под ред. А. С. Курилова. М. : ИМЛИ РАН, 2005. С. 73–93. 1 п. л.
94. Буранок О. М. В. А. Бочкарев о русской драматургии XVIII века // Движение художественных форм и художественного сознания XX и XXI веков: в рамках проекта «Самарская филологическая школа» : матер. Всеросс. научно-метод. конф. 3–5 июня 2004 года. Самара : СамГПУ, 2005. С. 11–21. 0,6 п. л.
95. Буранок О. М. О первом переводе Сервантеса на русский язык (повесть «Сеньора Корнелия») // Тезаурусный анализ мировой культуры: сб. науч. тр. Вып. 3. М. : Моск. гум. ун-т, 2006. С. 18–23. 0,5 п. л.
96. Буранок О. М. Роль духовной литературы в русской культуре первой трети XVIII века // Актуальные вопросы изучения православной культуры: ч. IV. Вып. 2. М.; Ярославль : Ремдер, 2006. С. 18–26. 0,5 п. л.
97. Буранок О. М. «Путешествие стольника П. А. Толстого по Европе 1697–1699»: К вопросу о художественности // Яснополянский сборник : статьи и матер. Вып. 23. Тула : Ясная Поляна, 2006. С. 13–22. 1 п. л.
98. Буранок О. М. Виктор Алексеевич Бочкарев о русской драматургии XVIII века // Самарские филологи: Виктор Алексеевич Бочкарев. 2-е доп. изд. Самара : СГПУ, 2006. С. 14–26.
99. Буранок О. М. Русский предклассицизм как филологическая проблема // Русское литературоведение на современном этапе: матер. V Междунар. конф.: в 2 т. Т. 1. М. : РИЦ МГОПУ имени М. А. Шолохова, 2006. С. 55–60. 0,5 п. л.
100. Буранок О. М. К биографии Никанора Ознобишина // Проблемы изучения русской литературы XVIII века: вып. 12. СПб.; Самара : НТЦ, 2006. С. 105–110. 0,5 п. л.

101. Буранок О. М. Миниатюрная проза в ораторском наследии Феофана Прокоповича: «Слово на погребение Петра Великого» // Далее с. 53. – О. Б.] Пушкинские чтения – 2007 : материалы XII междунар. науч. конф.: сб. науч. статей «Малая проза: жанры, авторы, стили». СПб. : ЛГУ имени А. С. Пушкина, 2007. С. 6–10. 0,5 п. л.
102. Буранок О. М. Роль духовной литературы в русской культуре первой трети XVIII века // Проблемы изучения русской литературы XVIII века: вып. 13. СПб.; Самара : НТЦ, 2007. С. 3–11. 0,5 п. л.
103. Буранок О. М. Диалог светской и духовной власти в литературе и культуре Петровской эпохи // Проблемы диалогизма словесного искусства: сб. материалов Всеросс. науч. конф. Стерлитамак : СГПА, 2007. С. 126–128. 0,3 п. л.
104. Буранок О. М. Русско-польские связи в поэзии Феофана Прокоповича // Проблемы образотворчества и смыслопорождения в словесном искусстве. Стерлитамак : СГПА, 2008. С. 169–177. 0,5 п. л.
105. Буранок О. М. А. Н. Островский и русская литература XVIII века // Материалы XXXI Зональной конференции литературоведов Поволжья. Ч. 1. Елабуга : ЕГПУ, 2008. С. 27–33. 0,5 п. л.
106. Буранок О. М. XVIII век в контексте драматургии А. Н. Островского // А. Н. Островский : материалы и исследования : сб. науч. трудов. Вып. 2. Шуя : ШГПУ, 2008. С. 8–15. 0,5 п. л.
107. Буранок О. М. Предромантические тенденции в русской прозе середины XVIII века: Н. И. Ознобишин // Предромантизм и романтизм в мировой культуре. Т. 2. Самара : СГПУ, 2008. С. 19–25. 0,5 п. л.
108. Буранок О. М. Римские страницы «Путешествия стольника П. А. Толстого по Европе, 1697–1699» // Яснополянский сборник. 2008. Тула : Ясная Поляна, 2008. С. 219–230. 0,7 п. л.
109. Буранок О. М. Никанор Иванович Ознобишин: неизвестные факты биографии // Проблемы изучения русской литературы XVIII века: вып. 14. СПб.; Самара : ООО «Издательство Ас Гард», 2009. С. 104–109. 0,5 п. л.
110. Буранок О. М. Трагедокомедия Георгия Щербацкого «Фотий» // Забытые и малоизвестные писатели как феномен русской культуры : межвуз. сб. науч. тр. Вып. 1. Елабуга : ЕГПУ, 2009. С. 5–12. 0,5 п. л.
111. Буранок О. М. Литературно-теоретические взгляды Феофана Прокоповича и А. П. Сумарокова // Теоретические и методические аспекты изучения литературы : сб. мат. Всеросс. науч.-пр. конф., посв. памяти проф. М. Г. Качурина. Стерлитамак : СГПА, 2009. С. 114–133. 1,2 п. л.
112. Буранок О. М. Я. А. Роткович как исследователь русской литературы XVIII века // Самарские филологи: Яков Аронович Роткович. Самара : СГПУ, 2009. С. 138–146. 0,5 п. л.

113. Буранок О. М. Феофан Прокопович и В. К. Тредиаковский: преемственность традиций в драматургии («Владимир» и «Деидамия») // *[Далее с. 54. – О. Б.] Анализ и интерпретация художественного произведения : матер. XXXII Зональной конф. литературоведов Поволжья. Астрахань : Астраханский университет, 2010. С. 38–41. 0,5 п. л.*
114. Буранок О. М. Анонимная повесть «Нещастной француз...» в переводе Никанора Ознобишина и историко-литературный процесс XVIII века // *Проблемы изучения русской литературы XVIII века: вып. 15. СПб.; Самара : ООО «Издательство Ас Гард», 2011. С. 39–58. 0,5 п. л.*
115. Буранок О. М. Феофан Прокопович – литературный критик: у истоков литературной критики русского предклассицизма // *Поэтика и риторика диалога : сб. науч. статей (к 60-летию проф. Т. Е. Автухович). Гродно : ГГУ, 2011. С. 110–121. 0,75 п. л.*
116. Буранок О. М. Никанор Иванович Ознобишин: уточнения к биографии переводчика XVIII века // *Писатель в контексте времени: проблема научного комментария : сб. статей. М. : ГАСК, 2011. С. 21–30. 0,5 п. л.*
117. Буранок О. М. Феофан Прокопович и М. В. Ломоносов: от предклассицизма к классицизму // *Journalistic cultures: Facing social and technological changes: Международные научные чтения в Москве «СМИ и массовые коммуникации. 2011» / МГУ имени М. В. Ломоносова. 10–12 ноября 2011. М. : МГУ, 2011. С. 188–190. 0,3 п. л.*
118. Буранок О. М. «Слово похвальное о преславной над войсками свейскими победе...» Феофана Прокоповича: художественные особенности // *XXXIII Зональная конференция литературоведов Поволжья : сборник научных трудов и методич. матер. / отв. ред. А. А. Демченко. Саратов: СГУ, 2012. С. 156–162. 0,4 п. л. См. то же: [Электронный ресурс]. URL: <http://www.sgu.ru/node/87871>.*
119. Буранок О. М. Феофан Прокопович – литературный критик: у истоков литературной критики русского предклассицизма // *Самарские филологи. Иван Владимирович Попов: из наследия ученого; воспоминания родных, коллег и учеников; статьи, посвященные проблемам истории критики и словесно-художественного творчества. Самара : ПГСГА, 2012. С. 126–132. 0,75 п. л.*
120. Буранок О. М. Русская литература XVIII века и Островский // *А. Н. Островский : Энциклопедия / гл. ред. и сост. И. А. Овчинина. Кострома : Костромиздат; Шуя : ШГПУ, 2012. С. 360–361. 0,5 п. л.*



РЕЦЕНЗИИ

Н. Е. ЕРОФЕЕВА

**О НОВОМ ИССЛЕДОВАНИИ
В ОБЛАСТИ КОМПАРАТИВИСТИКИ**

**(по материалам докторской диссертации О. М. Буранка.
Рецензия)¹**

Диссертация О. М. Буранка «Творчество Феофана Прокоповича и русско-зарубежные литературные связи первой половины XVIII века» – заметное явление в отечественном литературоведении, поскольку отражает многолетний опыт исследователя в области истории русской литературы XVIII века. Работа посвящена актуальной и масштабной научной проблеме изучения в русско-европейском литературном контексте такой главной фигуры в литературе и культуре Петровской эпохи, как Феофан Прокопович.

Диссертация содержит обстоятельную характеристику истории изучения проблемы, позволяя исследователю максимально проявить свою позицию и сформулировать авторскую концепцию. В первой главе дан развернутый анализ особенностей изучения в русском и зарубежном литературоведении творчества Феофана Прокоповича и литературного процесса первой половины XVIII века, корректно и грамотно ведется полемика со многими отечественными и зарубежными учеными.

Особенно важен и методологически, и методически в первой главе четвертый параграф, который посвящен предклассицизму. Впервые в отечественном литературоведении не только обосновывается, но и формулируется определение предклассицизма как феномена литературной культуры Петровской эпохи, который именно в литературной культуре «приобрел те идейно-художественные черты, которые позволяют определить его как литературное направление и художественный метод» (с. 91). Опираясь на развернутый и глубокий анализ произведений, О. М. Буранок убедительно доказывает, что в творчестве Феофа-

¹ В основу рецензии положен мой отзыв официального оппонента на диссертацию. При цитировании диссертации страницы указываются в тексте.

на Прокоповича «драматургия, ораторская проза, стихотворство, театр, живопись, архитектура и скульптура, парковое искусство, художественные ремесла Петровской эпохи в той или иной степени выразили сущность предклассицизма» (с. 92). При этом анализ строится в контексте русской критики, имеющей свои национальные особенности и с учетом особого взгляда Феофана на античное наследие, в том числе нашедшего отражение в литературных спорах русского автора с Платоном, Овидием и даже Гомером. Кроме того, отмечается, что в «Поэтике» и «Риторике» Феофан использует всю гамму европейской словесной культуры.

Таким образом, уже в первой главе делаются необходимые акценты на важных аспектах авторской модели Феофана Прокоповича, которые будут рассмотрены более подробно в следующих главах.

Так, во второй главе исследователь дает тезаурусный анализ драматургии Феофана Прокоповича, в частности, трагедокомедии «Владимир» и жанра трагедокомедии в русской драматургии первой половины XVIII века, а также его «Разговоров», традиций и новаторства Феофана Прокоповича-драматурга. Анализ художественных произведений при тезаурусном подходе оказывается многогранным и эстетически выверенным. Впервые тезаурусный подход апробирован на довольно консервативном материале, имеющем свою литературоведческую историю в отечественной науке. Соискатель предельно корректен, когда применяет тезаурусный метод и сквозь его призму рассматривает труды классиков – Д. С. Лихачева, П. Н. Беркова, Г. А. Гуковского и др.

Так, развивая идеи Д. С. Лихачева, ученый выстраивает анализ драматургического наследия Феофана как отдельного этапа в истории русской литературы переходного периода. О. М. Буранок справедливо отмечает, что «театр – составная часть художественного национального сознания» (с. 107), когда говорит об особой роли реформатора Феофана. Привлекательны страницы, посвященные анализу драматургических сочинений и, прежде всего, трагедокомедии «Владимир», тем более что применительно к «Владимиру» «можно говорить об определенном эффекте эстетического воздействия летописного произведения на художественную природу искусства, в данном случае – драматургического. «Повесть временных лет» стала и исторической, и художественной основой трагедокомедии «Владимир». Летопись отвеча-

ла двум главным задачам драматурга – познавательной (информативной) и эстетической» (с. 111–112). Через текст соискатель приходит к важным выводам о теоретических изысканиях Феофана в области поэтики, отмечая утверждение жанра трагедокомедии в творчестве драматурга.

В третьей главе ученый рассматривает ораторскую прозу Феофана Прокоповича киевского и петербургского периодов, используя методологию и методику тезаурусного анализа. И хотя на страницах введения и автореферата соискатель пишет, что он почти не касался «богословских работ Феофана Прокоповича и его сложных отношений с разными конфессиями (в том числе и с русской православной церковью), поскольку эта тема из области теологии» (с. 4 автореферата), тем не менее, третья глава достаточно подробно представляет богословскую тему в истории русской культуры рассматриваемого периода – XVIII века.

Весьма интересно и даже изящно раскрыта поэтика «слов» и «речей» знаменитого оратора и ближайшего сподвижника Петра Великого, (особенно «слова» о Полтавской баталии и на смерть Петра Первого и др.). Соискатель делает важный вывод, свидетельствующий о глубоком патриотизме Феофана: «Таким образом, к концу своего жизненного пути Феофан Прокопович сумел заложить основы политического красноречия в России. Жанр «слова» – «речи» – «проповеди» (как один из самых актуализированных) позволил оратору со всем присущим ему блеском воспеть славу Петру Великому и сражающейся России. Мир и война, по Феофану, требуют от государя и его подданных тяжких трудов, дел – это ключевые образы многих «слов» и «речей» проповедника, ставшие символом Петровской эпохи» (с. 28 автореферата).

В четвертой главе дан тезаурусный анализ лирики Феофана Прокоповича: глубоко и всесторонне исследуются псалтырные мотивы в лирике Феофана Прокоповича. На страницах этой главы дан блестящий анализ знаменитого «Епиникиона» («Песнь победная» в честь Полтавской баталии). Автор доказывает, что Феофан Прокопович прокладывает пути этим произведением в стихотворстве Петровской эпохи и поэме, и оде. На высоком литературоведческом уровне, в широком контексте анализируются лирические и сатирические жанры Феофана Прокоповича (причем в контексте не только русской, но и античной поэзии, а также украинской и польской поэзии первой трети XVIII века).

В пятой главе Феофан Прокопович и литература XVIII века изучаются в контексте русско-зарубежных связей: жизнь и творчество Феофана Прокоповича даны на фоне зарубежных литературных связей в первой половине XVIII века. Необходимо отметить, что на протяжении всей диссертации так или иначе говорилось о Феофане Прокоповиче как переводчике, полиглоте, что во многом определило уровень переводческой культуры и то, как функционировала переводная литература в историко-литературном процессе не только первой трети XVIII в., но и во всем русском XVIII веке. В результате дополнительно обозначена научная новизна диссертационного исследования, потому что в научный оборот введен ряд опубликованных и, главное, неопубликованных переводных произведений середины XVIII века, в частности, первый (самый ранний из известных в настоящее время) перевод М. Сервантеса на русский язык.

Обстоятельное и концептуальное заключение завершает работу, подчеркивая научную новизну и особую методологическую значимость проведенного исследования.

Интересное исследование всегда вызывает много вопросов, потому что рождает новые идеи, мысли, исследовательские планы. Так и в случае с диссертацией О. М. Буранка. Думается, что исследование можно было бы обогатить за счет прояснения и уточнения ряда позиций, например: в контексте тезаурусного подхода анализ духовных воззрений просветителя Феофана был бы интересным и, возможно, позволил бы открыть новые грани в творческом наследии русского мыслителя и литературного деятеля; выстраивая персональную модель писателя, исследователь постоянно говорит об эволюции художника, но хотелось бы уточнить и ключевые тезаурусы, которые определяют новаторство творческой концепции Феофана Прокоповича; и, конечно, необходимо прояснить роль культурологических знаков, уточнить, как соотносятся они с ключевыми тезаурусами в эстетике писателя.

Но главное, что в современной компаративистике появилось исследование, охватывающее широкий диапазон проблем, предлагающее оригинальный методологический подход к изучаемому материалу. Впервые в отечественном и зарубежном литературоведении так обстоятельно и глубоко изучены литературные произведения Феофана Прокоповича в контексте русско-зарубежных связей первой половины XVIII века.

А. В. ПЕТРОВ

**НОВОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ О ФЕОФАНЕ ПРОКОПОВИЧЕ
В КОНТЕКСТЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА
XVIII ВЕКА¹**

Самая «нелитературная» эпоха в истории русской культуры давно ожидала ученого, который, обобщив труды многих поколений отечественных и зарубежных филологов, сумел бы взглянуть на литературный процесс первой половины XVIII века одновременно в два разных монокуляра. Один представляет заинтересованному наблюдателю масштабную и объемную картину литературных взаимосвязей как внутри самой России, так и России и Запада. Другой дает возможность в деталях рассмотреть творчество крупнейшего представителя русско-европейского предклассицизма – Феофана Прокоповича.

Актуальность и научная новизна диссертации О. М. Буранка не вызывают никаких сомнений, свидетельством чего являются также глубоко и четко прописанная теоретическая и практическая значимость исследования и использованная в нем современная методология. Замечу, что каждая из *задач*, поставленных и в полном объеме решенных диссертантом, могла бы стать *целью* нескольких серьезных диссертационных исследований.

Структура работы очень гармонична, убедительно объединяет теоретические аспекты изучаемой темы и конкретный историко-литературный анализ в русле обеих специальностей. В каждой главе диссертации находим какое-либо научное открытие, а иногда и не одно.

Первая глава имеет самостоятельное научное значение, предлагая самый концептуальный на данный момент и при этом детальный аналитический обзор русского и зарубежного «феофановедения», во-первых; а во-вторых, убедительно решая вопрос о существовании в русско-европейском литературном пространстве такого феномена, как *предклассицизм*.

¹ В основу рецензии положен мой отзыв на автореферат докторской диссертации О. М. Буранка «Творчество Феофана Прокоповича и русско-литературные связи первой половины XVIII века» (Самара, 2013).

В главах со второй по четвертую последовательному тезаурусному анализу подвернуты основные литературные роды и те жанры, в которых творил Феофан Прокопович, В этом блестящем разборе поэтики Феофана выделю лишь наиболее новаторские, на мой взгляд, моменты: доказательство влияния творчества Феофана Прокоповича «на теорию и практику драматургических жанров эпохи классицизма»; сопоставление трагедокомедии «Владимир» с пьесами авторов первой половины XVIII века; обнаружение в «Владимире» «драматического» начала; анализ жанра «разговора»; указание на первенство Феофана в создании «предисловий» к художественным произведениям; включение проповедей Феофана (выдвинутой в них идеи «миротворення») в европейский контекст; творческое переосмысление Феофаном псалмодических мотивов; роль Феофана в создании русской батальной, «легкой» и «покаянной» поэзии, а также жанра эпиграмм и принципов циклизации.

Научными открытиями богата и заключительная, пятая глава диссертации. Переводческая культура – важнейшая часть общей литературной культуры эпохи, и потому анализ «массового» чтения (проза мадам Гомец) и новонайденного первого у нас перевода Сервантеса, сделанного Н. И. Ознобишиным, в равной степени значимы для истории отечественной литературы и компаративистики.

Автореферат диссертации свидетельствует об огромном трудолюбии уважаемого ученого, превосходном знании им историко-культурной ситуации эпохи, его прекрасной теоретической подготовке и высоком профессионализме как историка литературы в целом и «феофановеда», в частности.


Диссертационное исследование О. М. Буранка, безусловно, является весомым вкладом в науку о русском XVIII веке в его связях с зарубежной литературой.



А. И. РАЗЖИВИН

МЕЖДУНАРОДНЫЕ СВЯЗИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XVIII ВЕКА

(рецензия на новое диссертационное исследование)¹

 диссертация О. М. Буранка «Творчество Феофана Прокоповича и русско-зарубежные литературные связи первой половины XVIII века» представляет собой масштабное и зрелое исследование известного специалиста в области западноевропейской и русской литературы XVIII века, выполненное на актуальную для отечественного литературоведения тему. Международные связи русской литературы XVIII века (особенно первой половины) – область малоисследованная и весьма продуктивная, поскольку русская литература, начиная с эпохи Петра I, стала ощущать и осмыслять себя как часть европейского литературного процесса. Показательна в этом плане фигура Феофана Прокоповича, масштабность личности которого только открывается, в том числе благодаря усилиям диссертанта. Осмыслив и впитав основы античной культуры, усвоив идеи эпохи Возрождения, европейского Просвещения, овладев поэтикой славянского барокко, Ф. Прокопович стал основоположником эстетики русской литературы Нового времени.

Концептуальным ядром работы является исследование феномена предклассицизма, его сложных и порой зыбких граней взаимодействия с барокко. Проблема эта дискуссионная. Несмотря на длительную историю изучения (А. А. Смирнов, В. И. Федоров, В. Д. Кузьмина, А. А. Морозов, начиная с 60–70-х гг. XX в.), и сегодня она вызывает интерес исследователей. Философская риторика Ф. Прокоповича, его художественное творчество, развивавшееся в диалоге с европейской мыслью, убедительно демонстрирует правомерность поставленных диссертантом вопросов и их решения на современной методологической базе.

¹ В основу рецензии положен мой отзыв на автореферат докторской диссертации О. М. Буранка «Творчество Феофана Прокоповича и русско-зарубежные литературные связи первой половины XVIII века» (Самара, 2013). При цитировании автореферата страницы указываются в тексте.

Примененный О. М. Буранком тезаурусный метод исследования обнаруживает свою плодотворность как раз в опыте осмысления творчества тех писателей и мыслителей, которых трудно отнести к какому-либо определенному литературно-художественному направлению или школе, и в осмыслении явлений культуры переходных эпох (вспомним время так называемого предромантизма уже в конце XVIII века).

Творчество Ф. Прокоповича рассмотрено в диссертации в свете основных закономерностей взаимодействия русских и европейских художественных направлений: барокко – предклассицизм – классицизм. Выработанный диссертантом в целом ряде работ и в защищаемой диссертации взгляд на Ф. Прокоповича как на предклассициста расширил общетеоретические представления о феномене предклассицизма в литературе Петровской эпохи.

Структура работы соответствует задачам и логике изложения материала: она подчинена осмыслению литературной стратегии Петровской эпохи – открытости литературы того времени европейской культуре, что, в принципе, соответствовало открытости России и в других сферах – научной, политической, экономической.

Показательно, что тезаурусный подход к жанровой системе Феофана Прокоповича дал интересные результаты, подтверждающие метод писателя-предклассициста. По сути, Ф. Прокопович «создал жанровую иерархию предклассицизма» (с. 30), которая получила реализацию в литературе русского классицизма: так «Епиникион» явился предтечей оды и героической поэмы, канты и псалмы породили в будущем послания, элегии и песни (батальную, солдатскую). Собственно, и жанровое смешение (трагедо-комедия, псалом-элегия, эпиграмма-сатира) свидетельствуют о предклассицистической жанровой системе писателя начала XVIII века.

О. М. Буранку удалось убедительно доказать, что именно литературно-теоретические изыскания Феофана Прокоповича подготовили почву для блестящего развития в русской литературе от Кантемира до Сумарокова как теории словесности, так и ведущих жанров классицизма.

В контексте литературной деятельности выдающегося литератора Петровской эпохи в анализируемой работе оказываются

другие «птенцы гнезда Петрова» – П. А. Толстой, В. Н. Татищев, Н. И. Ознобишин, причем последний был во многом открыт автором диссертации как талантливый переводчик. Параграф завершающей диссертацию главы о переводной литературе и переводной культуре важен не только как логическое завершение темы, но и сам по себе, поскольку демонстрирует генезис отечественной переводческой школы.

Закономерен и обоснован вывод автора работы о том, что «первая треть XVIII века (при всей кажущейся хаотичности и эклектике в литературе) оказывается... важным периодом в истории русской культуры и, в частности, эстетики» (с. 35), а историко-литературное и теоретическое осмысление феномена предклассицизма имеет право на существование.

Исследование О. М. Буранка представляет собой новое направление в исследовании литературы XVIII века, как отечественной, так и зарубежной, через призму культурных контактов. Научная новизна работы и актуальность не вызывают сомнений. Методология и стиль изложения безупречны. Что особенно важно, результаты многолетнего исследования Буранка О. М. апробированы на многочисленных научных мероприятиях, опубликованы в 120 трудах, внедрены в учебный процесс в учреждениях высшего профессионального образования через ряд опубликованных учебно-методических работ (учебных пособий, комплексов, хрестоматий, в том числе с грифом Министерства образования и науки Российской Федерации).

Автореферат диссертации Буранка О. М. дает полное и всеобъемлющее представление о проведенном исследовании, глубоком и интересном.



А. В. КАРАВАШКИН

РЕШЕНИЕ ВАЖНОЙ НАУЧНОЙ ПРОБЛЕМЫ¹

Диссертация О. М. Буранка – это не просто подведение итогов всей научной работы профессора, его изысканий в области русской литературы XVIII века, это решение важной научной проблемы.

Я всю жизнь занимался медиевистикой, литературой предшествующего периода (древнерусской). Конечно, и словесность XVIII века оказывалась в сфере моих интересов. Сейчас очевидно, что в разработке истории русской литературы раннего Нового времени нужно идти дальше: стала очевидной необходимость выстраивать единую концепцию российской литературной культуры, совершенствовать ее периодизацию, построенную на внутренних основаниях. На мой взгляд, фигура Феофана Прокоповича чрезвычайно при этом важна – как «переход в переходе», поскольку вся вторая половина XVII века и первая четверть XVIII века – это какой-то единый переходный период, но неоднородный. Поэтому интересно: а что в этой области сказали специалисты по XVIII веку?

В выступлении О. М. Буранка на защите его докторской диссертации по филологии обозначены несколько аспектов. Первый – культурологический, второй касается исторической поэтики, третий аспект методический.

С точки зрения истории русской культуры, фигура Феофана Прокоповича важна, т. к. в XVI–XVII вв. назревает конфликт между светской и духовной властью, обусловленный тем, что в Средние века не было строгих – юридических – предпосылок разделения полномочий Церкви и государства. Задолго до реформ Петра I разгорелся конфликт, означенный фигурами Алексея Михайловича и Никона. Нужно было окончательно погасить этот конфликт, сгладить его последствия. Феофан Прокопович и сделал это. Так в сфере религиозной политики осуществился переход от Средневековья к Новому времени. Переход этот не означал

¹ В основу рецензии положено мое выступление в дискуссии на защите докторской диссертации О. М. Буранка «Творчество Феофана Прокоповича и русско-зарубежные литературные связи первой половины XVIII века» (Самара, 2013).

исключительного подчинения Церкви государству. Полагаю, что здесь обнаружилась некая золотая середина между клерикализмом и принципом бюрократической регулярности. Кстати, я не думаю, что отношение к Феофану и его роли в истории Синодального периода являлось и является в научной литературе повсеместно негативным. Некоторые исследователи истории Церкви считают, что этот период не был таким уж «черным».

Кроме того, комплексное изучение всех явлений литературной культуры чрезвычайно важно мировоззренчески, идеологически. В России XVII–XVIII вв. формируется некая имперская парадигма, которая породила раскол, а в начале XVIII столетия привела к реформе Церкви по протестантскому образцу. Мы видим в этом некий отблеск англиканства, англиканского стиля, англиканского взгляда на отношения Церкви и государства.

Второй аспект – историческая поэтика – очень важен, о чем и пишет О. М. Буранок в своей работе. Это переход к собственно риторическому периоду в истории русской литературы, к образцовой риторической поэтике. В широком смысле слова русская литература Средневековья и раннего Нового времени всегда была риторической (и существующая нелинейная периодизация исторической поэтики отчасти подтверждает это). В области художественного творчества переход от Средних веков к Новому времени был переходом от средневековой имманентной поэтики к регулярной риторической поэтике. Этот переход не был плавным. Он по праву может быть назван этапом вторичной риторизации русской литературной культуры. Завершается он при Феофане Прокоповиче. Работа О. М. Буранка стала заметным явлением и потому, что в ней впервые так ясно, комплексно, системно показано, как зарождался новый язык литературной культуры, как зарождалась новая литература, как совершался переход к зрелому XVIII веку, как формировался классицизм, обособившийся от барокко. Это было во многом связано с тем, что возникла своя кодификация литературной практики, возникла норма, предопределившая строгое разграничение жанров и уровней литературной иерархии. 1730–1760-е годы – это уже качественно иной период литературного творчества. И Феофан был, безусловно, родоначальником предклассицизма.

Здесь особо нужно сказать, как строится наука: интерес к одной проблеме (поначалу справедливый интерес) иной раз пе-

ревешивает все остальное. Внимание к барокко было обусловлено очевидным влиянием польской культуры – и вот все в науке подстраивалось под эту идею. Барокко стали обнаруживать повсюду. Очень важно, когда в науке появляется исследователь, который, упорно и долго работая над темой, может высветить другую тенденцию. Благодаря трудам О. М. Буранка обогащался и углублялся методологический инструментарий ученых, которые занимаются литературной культурой XVIII века.

Третий аспект – методический. Диссертация О. М. Буранка со всех точек зрения является существенным вкладом в преподавание отечественной литературы Нового времени. Его работа о Феофане Прокоповиче актуальна и в этом смысле. Ведь от того, как положен краеугольный камень историко-литературной концепции, зависит прочность всей постройки.



А. А. ДЕМЧЕНКО

НОВОЕ В ИЗУЧЕНИИ ЛИТЕРАТУРЫ XVIII ВЕКА¹

На докторскую степень представлено исследование, аккумулирующее многолетнюю, внушительную по своим научным результатам работу о литературной эпохе XVIII века, рассмотренной на широком фоне русско-европейских связей. За последние годы 5 монографий О. М. Буранка, 9 учебных пособий, многие из которых перерастают в монографии, десятки статей и проведенных тематических научно-практических конференций, а также выпущенных под его редакцией научных сборников закрепили за ним авторитет ведущего ученого, крупного специалиста по литературе XVIII века, признанного организатора науки, а десятки защищенных под его руководством диссертаций

¹ В основу рецензии положено мое выступление 23.05.2013 в ПГСГА (Самара) на защите докторской диссертации О. М. Буранка «Творчество Феофана Прокоповича и русско-зарубежные литературные связи первой половины XVIII века».

ций свидетельствуют о сложившейся научной школе, плодотворно развивающей традиции, заложенные в свое время профессором Виктором Алексеевичем Бочкаревым.

Через изучение творчества выдающегося писателя и мыслителя первой трети XVIII века Феофана Прокоповича автор диссертации предлагает существенные уточнения в концептуальной интерпретации явлений духовной жизни начала эпохи, во многом определившей развитие философской мысли русского просветительства и русского классицизма в литературе.

В рассмотрении русско-зарубежных связей Феофана Прокоповича О. М. Буранок творчески применяет результаты методологии тезаурусного, системного анализа в истолковании этого метода профессорами Вл. А. Луковым, И. В. Вершининым и др. В результате по-новому определено место писателя, в определенном смысле проводника западноевропейских традиций в русскую культуру.

Обращает на себя внимание тщательность историографической исследованности темы, приобретающей самостоятельную научную ценность. Не менее впечатляет источниковая база диссертации, включающая в том числе серьезные архивные разыскания, которые вносят новые данные в переводческую «копилку» XVIII века.

Высоким уровнем новизны отличается исследование творчества Феофана Прокоповича. Основная заслуга диссертанта видится в том, что впервые в достаточно обширной научной литературе о писателе осуществлен анализ поэтики художественного слова Феофана Прокоповича как поэта, драматурга и публициста. Значение новизны в этом отношении усиливается, поскольку переносится на выяснение своеобразия художественности русского предклассицизма, к которому совершенно доказательно относится писатель О. М. Буранок в полемике с исследователями, видевшими в Прокоповиче представителя барокко. Диссертация содержит глубокое научно-теоретическое и историко-литературное обоснование природы предклассицизма как, по определению автора диссертации, феномена литературной культуры Петровской эпохи, нашедшего отчетливое выражение в творчестве Феофана Прокоповича.

Привлекает своей оригинальностью разбор драматургии Петровского времени – особенно трагедокомедий «Владимир»,

«Венец Димитрию». Здесь с очевидностью проявляются традиции школы В. А. Бочкарева, выработавшей приемы анализа драматургических текстов XVIII века. И вполне с духом этой школы О. М. Буранок исследует вопрос о жанрообразовании трагикомедии у Феофана Прокоповича в контексте творчества других авторов эпохи предклассицизма – Г. Конисского, С. Ляскоронского, В. Лащевского, Г. Щербацкого, Ф. Трофимовича. Привлекают аналитические данные и о возникновении не без влияния Феофана Прокоповича нового в русской литературе так называемого жанра «разговора».

Те же приемы явственно обнаруживают себя в рассмотрении ораторской прозы Феофана Прокоповича с ее вниманием к внутреннему миру человека, изображаемому разными поэтическими средствами. Своеобразие «слов» и «речей» раскрывается в сопоставлениях с наследием риториков И. Кременецкого, С. Яворского. В этой связи выяснено влияние немецкого классицизма на русских представителей риторики.

С не меньшим успехом осуществлен анализ поэтики лирики Феофана Прокоповича. Тонкие наблюдения, эстетическое чутье диссертанта обеспечили содержательность исследования и жанровой организации, и системы образов, и поэтики стиха. Мастерски проанализировано стихотворение «За Могилою Рябою» как предшественник русской батальной поэзии. Уделено внимание псалтырным мотивам лирики «просветителя в расе», как называл Прокоповича литературовед Н. К. Гудзий.

Русско-зарубежные связи, просматриваемые, так или иначе, в каждой из глав диссертации, составили содержание последней пятой главы работы. Несомненен вклад диссертации в эту тему, разработанную с опорой на методологию компаративистики и важную для понимания особенностей русского литературного предклассицизма.



Л. С. КОНКИНА

**ФЕОФАН ПРОКОПОВИЧ:
ИЗВЕСТНЫЙ И НЕИЗВЕСТНЫЙ¹**

Изучение русско-зарубежных литературных связей, в каком бы аспекте они не были рассмотрены (сравнительно-типологическом, культурно-историческом, культурологическом, в разнообразных контактах и взаимодействиях), представляет актуальную проблему современной науки о литературе. Теоретическая значимость указанной проблемы бесспорна, когда речь заходит об отечественной словесности, по признанию многих историков литературы, самой «нелитературной» эпохи в истории России – времени, на которое приходится творчество Феофана Прокоповича.

Но масштаб фигуры этого выдающегося художника слова, теоретика литературы, оратора и государственного деятеля Петровской эпохи и его вклад в становление отечественной словесности – драматургии, ораторской прозы, поэзии – многократно возрастает, если они рассматриваются в контексте русско-зарубежных литературных связей того времени. Именно такой взгляд на творчество, литературную деятельность и личность самого Феофана предлагает диссертационное исследование О. М. Буранка «Творчество Феофана Прокоповича и русско-зарубежные литературные связи первой половины XVIII века».

В свое время М. М. Бахтин писал, что историческая наука движется одновременно «вперед» и «назад». С одной стороны, она осмысливает все то новое, что входит в нее и становится ее достоянием с течением времени, а с другой, она уходит все дальше «назад» и «вглубь», открывая и осмысливая ранее неизвестное (скажем, находки в области археологии, археологической антропологии и т. д.). То же можно сказать и об историко-литературной науке, и об этом со всей убедительностью свидетельствует работа О. М. Буранка, в которой представлен новый

¹ В основу рецензии положено мое выступление 23.05.2013 в ПГСГА (Самара) на защите докторской диссертации О. М. Буранка «Творчество Феофана Прокоповича и русско-зарубежные литературные связи первой половины XVIII века».

взгляд на творчество выдающегося литератора и общественно-го деятеля XVIII в.

При всей активной деятельности ученых-филологов в области изучения русско-зарубежных связей в литературе и культуре новейшего времени, не менее интересным и важным является изучение ранних этапов культурного и литературного взаимодействия России со странами Запада и Востока. В этой связи совершенно очевидно, что диссертационное исследование О. М. Буранка в полной мере отвечает насущной потребности современной науки.

В диссертации, монографиях, статьях О. М. Буранка творчество и личность Феофана Прокоповича представлены в широком контексте многообразных литературных связей Петровской эпохи со странами Западной Европы, а избранный автором тезаурусный анализ существенно расширил общетеоретический взгляд на феномен предклассицизма в литературе первой половины XVIII в. В результате стало возможным показать место и роль Феофана Прокоповича не только в русском, но и в зарубежном литературном контексте, а изучение явлений литературы послепетровского времени перевести в аспект исторической поэтики. В таком широком историко-литературном и культурологическом подходе к рассматриваемой проблеме заключается, на наш взгляд, актуальность, новизна, теоретическая и методологическая значимость работы О. М. Буранка.

Обращает на себя внимание, что структура диссертации О. М. Буранка выстроена так, что она дает возможность охватить все стороны, условно говоря, «литературной жизни» первой половины XVIII в. и место в ней Феофана Прокоповича: выявить своеобразие литературного процесса данной эпохи и формирование предклассицизма как нового направления, показать и проанализировать этапы формирования и утверждения в русской словесности новых для нее жанров – лирических, драматических, ораторских. О. М. Буранок убедительно показывает, что как теоретик литературы Феофан Прокопович во многом определил жанровое мышление не только предклассицизма, но и иерархию жанров русского классицизма, а как художник дал образцы многих новых для русской литературы жанров – элегии, литературной песни, эпиграммы, послания, эпитафии, героической поэмы и др.

Не менее важным оказывается и то, что автор диссертационного исследования показывает новаторство Феофана, стоящего у истоков темы о Петре I, новых форм художественно-исторического повествования в отечественной словесности. Более того, указано, что билингвизм позволил Прокоповичу укоренить эти темы и идеи не только в русской читающей среде, но и на Западе.

Как показано в исследовании О. М. Буранка, античность, литературные и культурные традиции Англии, Франции, Германии, славянских народов самым непосредственным образом повлияли на литературную и культурную атмосферу эпохи в целом и на творчество Феофана. Прокопович показан как человек широкой образованности: выпускник Киево-Могилянской академии, он получает богословское образование еще и в Риме – колыбели античности, культура которой оказала на него огромное впечатление, а литература – несомненное влияние на его творчество и переводческую деятельность.

Таким образом, представленное диссертационное исследование комплексно охватывает и проблемы поэтики, и проблемы литературного процесса, и проблемы литературных связей на уровне переводов, рассмотренных через литературную деятельность и художественное творчество Феофана Прокоповича.

Историко-литературная и теоретическая ценность работы О. М. Буранка состоит в систематизации всего творческого наследия Феофана Прокоповича на разных уровнях – теоретико-литературном, историко-литературном, культурологическом, компаративистском. Поэтому не вызывает сомнений тот факт, что сейчас в отечественной науке о литературе немного найдется исследований и специалистов в области истории русской литературы XVIII в., которые могут стать в один ряд с диссертацией Олега Михайловича на тему: «Творчество Феофана Прокоповича и русско-зарубежные литературные связи первой половины XVIII века» по своей историко-литературной, теоретико-литературной и культурологической значимости для современной отечественной науки о литературе.

Никто не станет оспаривать тот факт, что литература Петровского времени и творчество Феофана Прокоповича – важнейший период в истории отечественной словесности. И не случайно когда-то именно этот период и эта персона были взяты О. М. Бу-

ранком (думаю, что не без влияния на его решение его научного руководителя – доктора филологических наук, профессора В. А. Бочкарева) в качестве предмета и объекта исследования для кандидатской диссертации. И сегодняшняя защита представляется закономерным и весьма убедительным рубежом в научно-исследовательском, методологическом и историко-литературном планах. Это – своеобразный итог долгого пути крупного ученого, научного пути длиной в три десятилетия.

Этот рубеж, конечно, нельзя рассматривать как некий конечный пункт в научной деятельности О. М. Буранка, хотя и весьма важный. Важный потому, что он свидетельствует о многом: о глубине и масштабности научного мышления диссертанта, о новом слове, сказанном о творчестве Феофана Прокоповича. Не менее ярко он свидетельствует и о высоком потенциале самарской научной школы, у истоков которой стояли такие ученые, как В. А. Бочкарев (ученик А. П. Скафтымова), И. М. Машбиц-Веров, Я. А. Роткович, Е. И. Волгина, И. В. Попов, которые могли мыслить с перспективой на десятилетия и чьи научные прогнозы так успешно завершаются уже в наше время.





МЕТОДЫ, ЖАНРЫ, ПОЭТИКА ЛИТЕРАТУРЫ XVIII ВЕКА

Е. И. СУЛИЦА

ОППОЗИЦИЯ «ДУХ – РАЗУМ – ПЛОТЬ»: ЭМАНСИПИРОВАННЫЕ ГЕРОИНИ РУССКИХ «ГИСТОРИЙ» НАЧАЛА XVIII ВЕКА

XVIII век в развитии русской литературы ознаменовал собой переход к Новому времени и новым художественным принципам литературного творчества. Политические, социальные и культурные преобразования Петра I привели к существенным переменам в мировоззрении человека, в его понимании окружающей действительности и самого себя. Началом этого переломного периода стала вторая половина XVII века, когда происходят существенные изменения во взглядах средневековых книжников на человека и его художественное воспроизведение [см.: **2**, 147–157; **4**, 136–146; **6**, 333–409; **7**]¹.

Меняющийся характер литературы Средневековья сконцентрирован на проблеме доминирования «разума», которая выявила иной уровень понимания человека: повышенный интерес к человеческой природе, признание ее противоречивости и возможности развития, осознание ведущей роли «разума» в сущности человека и его жизни. Эти черты, берущие свое начало во второй половине XVII века, особое развитие получают именно в бурно меняющийся век петровских преобразований, когда в Россию активно проникают «свободные науки» и развивается инсти-

¹ Здесь и далее в статье в квадратных скобках жирным курсивом указан номер цитируемого издания по списку литературы, приведенному в конце статьи (с. 170), обычным шрифтом – страницы. При одновременной ссылке на несколько изданий одно от другого отделяется точкой с запятой.

тут образования. Так, в бытовых повестях второй половины XVII века намечается тенденция к созданию женских типов новой эпохи, которая найдет свое развитие в повествовательных жанрах XVIII столетия, начиная с петровских «гисторий».

«Гистории» являются особым этапом в развитии прозаической русской литературы, поскольку связаны с зарождением и развитием оригинальной русской повести. Для них характерно отражение бытового колорита эпохи, в которой главным героем становится молодой дворянин – изящный кавалер, знакомый с европейской культурой, совершающий путешествия, полные приключений, испытаний и побед. По традиции авантюрного жанра в центре сюжета – любовная линия. Следовательно, наличие героини или героинь в данных произведениях становится обязательным, хотя чаще всего эти персонажи введены в текст лишь с целью раскрыть те или иные черты в характере главного героя.

Наиболее показательные примеры жанра – «История о российском матросе Василии Кориотском и о прекрасной королевно Ираклии Флоренской земли» и «История об Александре российском дворянине». Уже в названии «Истории о российском матросе Василии Кориотском и о прекрасной королевно Ираклии Флоренской земли» заявлены два главных героя. Источник происхождения образа Ираклии – рыцарский роман, о чем свидетельствуют способствующие его развитию традиционные мотивы этого жанра.

Во-первых, мотив неземной красоты, перед которой не может устоять ни один мужчина: разбойники оставляют ее в заточении, потому что постоянно ссорятся из-за права обладать красавицей, Василий Кориотский поражен прелестями королевы при первой встрече с ней. Она описана в традициях европейской культуры проявлений любовного чувства и любовной литературы: коленопреклонение, утонченная любезность взаимоотношений: *«И как увиде Василий, паде от ея лепоты на землю..»* [5, 196]; *«Сей Василий, став на коленки, рече: «Государыня, прекрасная девица, королезна! ...»* [5, 196]. Приемами рыцарского этикета пользуется Василий и в ситуации, когда необходимо любимой дать о себе знать: играет на арфе, воспевает прекрасную даму в стихах. Эти проявления новой эстетики в поведении Василия позволяют Ираклии увидеть в нем учтивого, благородного и утонченного человека – кавалера: *«И стала его вопрошать:*

«... я у них, разбойников, до сего часу вас не видала, и вижу вас, что не их команды, но признаю вас быть некоторого кавалера» [5, 197], и доверить ему свою судьбу. Исключительна Ираклия не только по красоте, но и по способностям. В традициях XVIII века она обучена играть на музыкальном инструменте – арфе, и никто, кроме нее, *«на арфии не играет и не умеет»* [5, 202].

Во-вторых, мотив похищения и сокрытия в недоступном месте. Ираклия находится на неизвестном острове, к тому же заперта в темнице, то есть полностью отрезана от внешнего мира и не имеет никакой возможности выбраться из заточения самостоятельно. В этой сюжетной ситуации проявляется переключка не только с любовно-авантурными сочинениями, но и с фольклорно-сказочным мотивом заточения «прекрасной принцессы», которая спит мертвым сном или околдована злыми чарами, разбудить же ее и вернуть к жизни может только прекрасный принц, в образе которого и является Василий Кориотский.

Еще один мотив в образе Ираклии напрямую соотносится с переводной «Повестью о Петре Золотых ключей», в которой герой дает клятву своей возлюбленной о сбережении ее чести до их законного брака. В то же время сбережение своего девчества до замужества – черта, присущая героиням древнерусской литературы. Так, помимо очевидных пересечений «Гистории» с рыцарским романом, в облике королевны выделяются черты, сближающие ее с древнерусскими женами. Например, ее готовность остаться одинокой на всю жизнь, если судьба лишит возможности выйти замуж за любимого: *«И говорила, что до законнаго браку сохранять во всякой девической чистоте, а кроме ево в супружестве не за кого инаго не посягать. А ежели кто один из них какими ни есть приключившейся резонами отлучится, не за инаго не посягать и до смерти пребывать в девической чистоте»* [5, 202]. Но, в отличие от Петра, Василий сдерживает данную возлюбленной клятву «хранить девичество ее» до брака. Особым звучанием наделена клятва влюбленных в верности до гроба. В. Д. Кузьмина в этом фрагменте усматривает «черты христианской добродетели» как «дань старой литературной манере» и считает, что «не они определяют физиономию героя – нового человека новой эпохи» [3, 121]. Исследователь указывает, что образ Ираклии несамостоятелен. Она безропотно покоряется судьбе, не пытается противостоять ей, будучи в заточении не пред-

принимает никаких попыток к освобождению: «*В горе она способна лишь падать в обморок, «жалостно» вздыхать да плакать*» [3, 122–123]. Суть образа главной героини «Гистории о Василии Кориотском» определена литературными традициями изображения женщины в авантюрном и рыцарском романах, при этом характер ее мало понятен и определен. Возможно, причиной такой шаблонности образа можно считать его введение в повествование с целью раскрыть характер главного героя.

Большей самостоятельностью и разработанностью отличаются женские образы «Гистории об Александре российском дворянине» («Повесть о российском кавалере Александре»). Перед читателем выстраивается целая галерея женщин Нового времени. Прежде всего, дочь городского пастора Элеонора и ее девка Асиллия. Сюжетные линии с их участием во многом обусловлены традициями рыцарского и авантюрно-приключенческого жанров. Это проявляется в воссоздании отношений Александра с Элеонорой, которую он прельщает не чем-нибудь, а искусной игрой на музыкальном инструменте – флет-реверне; они обмениваются письменными посланиями, поют друг другу арии, обращаются друг к другу с клятвами в верности. Первая встреча героев выстраивается по жанровой схеме рыцарского романа: Александр смотрит на Элеонору сверху вниз, поскольку она сидит у окна в своем доме. При этом нетипично поведение героини: она не улыбается, не пытается очаровать кавалера, а насмехается над ним: «*возмнила быть некоему шуту: того ради отворяя окно, рече ему громко: “Господине мой, чего желаеши или мадель зданию сей палаты снимаеши?”*» [5, 216]. Это поведение получает свою мотивировку далее, когда зритель узнает, что желание Элеоноры в отношениях с Александром «*познать ковалерское сердце, сколь противу женскаго крепко*» [5, 218]. Такое стремление к власти над мужчиной показывает явную эмансипированность героини, для которой отношения с ним – не попытка найти свое счастье, не желание создать семью, а некая борьба – поединок, в котором она стремится одержать победу или, по крайней мере, остаться на равных. Желание это усугубляется уже после воссоединения возлюбленных и принесения друг другу клятвы верности. Элеонора ставит условия Александру, прежде чем вступить с ним в близкие отношения, можно сказать, заключает «брачный» договор, по которому вся его любовь и все вре-

мя должны принадлежать только ей. Авторская характеристика отношений героев явно дает понять зависимое и подвластное положение Александра от Элеоноры. Желая победить мужчину, героиня, в итоге превращает его практически в своего вассала. Так воссоздается облик женщины Нового времени, стремящейся не просто к равноправию с мужчиной, а к власти над ним, при этом женщины, знающей куртуазную культуру и умеющей воплотить ее в жизнь. Вместе с тем в создании образа Элеоноры играет роль предшествующая литературная традиция в изображении женщины. Во-первых, следует обратить внимание на загадочное послание, которое она отправляет Александру в ответ на его пламенное признание: *«Надежду вручаю, прозбы ожидаю, желание получиш, а здравие погубиш»* [5, 218]. С одной стороны, его таинственность близка загадкам и речам Февронии, непонятым окружающим. С другой стороны, предвестие скорой болезни в последней строке в дальнейшем сбывается, и Александр тяжело заболевает, что позволяет говорить о связи послания с древнейшими заговорами.

Другая своеобразная «женская загадка героини» – ее обращения к Александру после исцеления. Она запутанно назначает ему свидание с целью получить залог его верности: *«Не дивись, Александре, скорому исцелению, аще бо не имеши прямой надежды ко здравью приити. Разве будеш до третияго часа по полуночи беспокоитовати и по окончании того ко мне чрез заднее крыльцо можеш от болезни свободитися, и паче прежняго здравия получиш»* [5, 223–224]. Молодой дворянин чувствует за ее словами надежду на любовное сближение, но обманывается, поддавшись на хитрость. В этих эпизодах заявляет о себе прием «женских загадок», сложившийся в древнерусской литературе, отмеченный А. С. Деминым [см.: 1, 100–108]. Элеонора, подобно княгине Ольге из «Повести временных лет» и святой Февронии из «Повести о Петре и Февронии», владеет «иносказательностью» и «хитроумием» женской речи, что помогает ей обвести мужчину вокруг пальца.

В рамках древнерусской традиции воссоздана и смерть героини от болезни и тоски после измены любимого. Финал ее жизни подчеркивает черты чистой душой девушки, воспитанной в доме пастора, которая желает предавшему ее возлюбленному счастья со своей соперницей. То есть, создавая образ Элеоноры,

автор обращается к традициям рыцарских романов и древнерусской словесности вкупе с элементами фольклора.

Нельзя не отметить новые черты и в образе Асиллии. Это уже не подружка и собеседница своей хозяйки, а работница, строго выполняющая за определенную плату свои задачи. Об отсутствии доверительных отношений между ними свидетельствует тот факт, что, впервые получив письмо от Александра, Элеонора читает его в стороне от служанки. Та, в свою очередь, подобно мамке Аннушки в «Повести о Фроле Скобееве» продает герою возможность свидеться с ее хозяйкой. Лукавит Асиллия, отдавая Элеоноре письмо от Александра, заявляя, что он грозился ее убить, если она откажется оказать услугу. Таким образом, Асиллия выступает в роли слуги двух господ, не стесняясь, пользуется ложью и хитростью, чтобы получить материальную выгоду.

Еще большей эмансипированностью и самодостаточностью отличаются два других женских образа «гистории»: дочь генерала Гедвиг-Доротей и дочь гофмаршала Тира. Следует заметить, что автором мастерски выстроена иерархия женских персонажей: от дочери пастора до дочери гофмаршала – чем выше стоит героиня на этой лестнице, тем она красивее, богаче и при этом самодостаточнее и смелее в словах и поступках. В облике Гедвиг-Доротей воплощены решительность и смелость в отношениях с мужчиной и в стремлении к любви. Она первой отправляет любовное признание Александру, сама становится инициатором их встречи и связи, *«презирая честь свою и фамилию»* [5, 227]. Ради достижения своей цели она готова прибегнуть к любым средствам, даже к угрозе самоубийства. Слепое желание любви и подчинение себе мужчины в любовных отношениях сближает этот образ с героиней «Повести о Савве Грудцыне», которая так же рьяно добивалась любовной связи с героем, несмотря на все его доводы. Сходна и сама ситуация, в которой мужчина оказывается сильнее перед грехом прелюбодеяния, чем женщина, ослепленная страстью. Однако явно и отличие – мотивы поведения Гедвиг-Доротей обусловлены ее личным желанием, ее импульсивным характером, а не волей дьявола, который подстрекает на грех. В этом проявляется отмеченное нами ранее стремление книжников Нового времени определить черты человеческого характера, понять и объяснить причины поведения и поступков людей. Помимо решительности и импульсивности, Гедвиг-Доротее

присущи жестокость и надменность, которые она проявляет во время болезни Элеоноры, обращаясь к Александру с очередным предложением любви и удивляясь: *«Неужель ты пасторскую дочь со мною сровняешь?»* [5, 230]. В этом заявлении, унижающем достоинство другого человека, обнаруживается не только гордыня героини, но и ее способ оценивать людей – не по их душевным качествам, а по происхождению и богатству: *«Дивлюся я тебе, Александр, чего ради не щадишь честь свою. Честнаго еси отца сын и достаточны ковалер. Почто склонился к любви Елеонориной... сыщи равную себе, а Елеонору откинъ, зделай милость»* [5, 230].

Образы Элеоноры и Гедвиг-Доротеи созданы автором в оппозиции. При этом характеры героинь нельзя назвать абсолютно противоположными: обе смело ведут себя в отношениях с мужчиной, обе отдаются во власть чувств и не умеют бороться с ними. Важную разницу в облике героинь подсказывает сравнение их посланий к Александру. Если язык Элеоноры схож с «говорением «клюками»» древнерусских героинь [см.: 1, 100–108], то слог письма Гедвиг-Доротеи конкретен и предельно ясен – она не заводит игру с мужчиной, заманивая его в чувственное противостояние, а открыто предлагает ему любовные отношения.

Если в облике Элеоноры мы отмечали явные черты древнерусских «мудрых дев», то в образе Гедвиг-Доротеи можно видеть традицию изображения «злых жен» Древней Руси. Подчеркивается это неоднократными репликами Александра в адрес Гедвиг-Доротеи: *«злая красота», «убийца», «проклятая», «жало смертное», «да не зрят очи мои твою злобу!» «О корень злости! О адская жадная пасть!... О свирепейший лев Гедвиг-Доротея!»*. Автор показывает, что женщина с воинственным характером не может быть любима мужчиной, несмотря на свою красоту и положение. Именно поэтому она так и не добивается взаимности Александра, *«ибо Александр Елеонору мертву паче, нежели Гедвиг-Доротею живу любил»* [5, 238]. Злобу и гордыню героини автор доводит до абсолюта, выводя этот образ уже в конце повествования после смерти Александра. Даже в загробном мире не оставляет Гедвиг-Доротея возлюбленного и не дает ему возможности быть с соперницей.

Таким образом, в облике Гедвиг-Доротеи создан абсолютно новый для русской литературы образ женщины, одержимой своей

любовью, которую в ней разжигают не силы зла, а она сама – женщина, которая живет только своей страстью и готова на все ради нее: потерять честь, положение, даже жизнь. Безусловно, появление выразительно воссозданной природы, живущей одним чувством, связано с новым историческим периодом культурного и духовного развития, когда меняется положение женщины в обществе и семье и идет поиск книжниками оригинальных характеров, в том числе и женских.

Несколько в ином ключе развивается эта тенденция самодостаточного женского характера в образе последней возлюбленной Александра – Тире. О ней он узнает от друга Владимира, к которому обращается с просьбой посоветовать девицу такую, *«чтоб была умна и лепообразна, с которою бы ... вспознатца и с собою увести»* [5, 247]. Владимир характеризует Тиру так: *«зело прекрасна и всякой чести достойна»* [5, 248], то есть в облике героини изначально намечен мотив чести, чести неприступной, поскольку она *«всех приезжих ненавидит»*. В связи с этим появляются традиционные для авантюрного жанра приемы покорения красавицы: переодевание героя в женскую одежду, поиск свидания через пажа, любовные послания и т. п., – наряду с которыми нужно отметить оригинальный способ покорения возлюбленной, который выбирает Александр. Он готов к смерти от рук Тире, если она не ответит взаимностью. Умная девушка принимает этот вызов и решает *«над ним смех учинити»* [5, 249] и проверить искренность его предложения. Эта проверка заканчивается троекратным ранением Александра от меча героини, которая только после такого испытания идет навстречу его ухаживаниям.

Мотив сохранения девства до брака, традиционный для древнерусской традиции женских образов, проявляется в натуре этой героини, которая, уже согласившись на любовь с Александром, выясняет его намерения и ставит главное условие их отношений: *«Ежели ты меня любиши хочещ для одного лакомства, и в том вам запрещаю. И прошу изволте без труда отстати. А ежели венец девства моего будеш осторожно храниши и сестрически со мною жити, дайте в том верную присягу»* [5, 251]. Но эта черта приобретает утрированное звучание под влиянием любовно-авантюрного повествования. Герой не просто на словах обещает хранить честь Тире – он пишет клятву, подписанную кровью, и того же просит от возлюбленной, то есть тради-

ционный мотив сохранения девической чести иначе интерпретируется в соответствии с требованиями жанра. Кроме того, неприступность Тиры может быть истолкована и как антитеза доступности Гедвиг-Доротей, что ставит героиню в определенную оппозицию в отношении к женской чести.

Как и в случае с двумя предыдущими героинями, выстраивается сюжетный прием любовного треугольника. Но если ранее в центре его оказывался Александр, любимый сразу двумя женщинами, то теперь в центре – Тира, которая в этой ситуации оказывается более решительной и смелой – она грубо и бесповоротно отказывает нежеланному поклоннику. *«Много вас, яко лвов, около меня рыщете и зубы свои остриете, ежеб пожрети мя, всячески вымышляете похитити меня. За всех ли мне за вас отвечать. Иди от меня прочь!»* [5, 252–253]. Героиня осознает себя добычей мужчин, что подчеркивается их сравнением с хищным зверем, и из ее речи явно, что такое отношение к себе для нее унизительно. В этом проявляется женская гордость и самодостаточность героини, ее способность постоять за себя.

Из всего ряда женских персонажей именно Тире можно назвать наиболее эмансипированной личностью, поскольку она рассудочно и самостоятельно принимает все решения, не зависит от стихии чувств и власти мужчины. Ведь и едет она за Александром, влекомая не слепой страстью, а данной ему клятвой верности, преступить которую для нее значит – запятнать свою честь. Она стоит не выше и не ниже мужчины, а наравне с ним, что подчеркивается и сюжетным ходом – ее переодеванием в кавалерский наряд ради отъезда с возлюбленным, сражение с разбойниками вместе с мужчинами, превращение в «Ковалера Надежды» и т. д. Такое перевоплощение героини уподобляет ее образ женщине-воительнице – типу, свойственному скандинавскому фольклору. Возможно, таким решением характера героини автор подчеркнул ее первоначальные черты: смелость, мужественность и решимость, которые значительно усилило любовное чувство.

Множество происшествий, случившихся с героиней, ставит ее в один ряд с главным героем. Такое положение Тиры в системе персонажей говорит об особом внимании автора именно к этому женскому образу. Его постоянные трансформации связаны не только с традицией авантюрного и рыцарского романов, но, как

нам видится, с интенсивно меняющимся положением женщины в начале XVIII столетия. Это единственный женский образ в «гистории», который раскрыт многогранно, с учетом традиционного мотива чести и новых черт характера, сближающих женщину в ее делах и поведении с мужчиной. По сути, в конце повествования, оставаясь женщиной, Тира все чаще получает мужские характеристики: «Ковалер Надежды», «яко «ковалера Надежды», и отдали, дав ему имя Курмолон, китайскому купцу...», в Китае «наречена была Лортоханс» и «называли ея европейским славным ковалером», «...она... за ковалера у всех почитаема была». Мотив внешнего уподобления мужчине может быть обусловлен двояко: либо в мужском облики Тире было легче жить на чужбине и хранить честь и верность Александру, либо автор таким неоднозначным способом отражает одну из характерных черт женщин своего времени – стремление к независимости и равноправию с мужчиной.

В конце повести женское начало берет верх над внешним мужским обликом, что прочитывается в эпизоде плача Тире, узнавшей о случайной гибели любимого. Этот плач имеет явные переключки с древними языческими традициями оплакивания мертвеца. Трагичен финал жизни героини, которая заканчивается самоубийством по законам рыцарского жанра: «... пад на мечь, сама себя поразила, и тело Александрово кровию своею обагрила» [5, 292].

Итак, в образе Тире воплощены в меньшей степени фольклорные и литературные традиции предшествующей эпохи, а в большей – реальные черты женщины Нового времени, окрашенные особенностями любовно-авантюрного повествования.

Подводя итог, обозначим основные особенности женских образов, представленных в петровских «гисториях» начала XVIII века. Во-первых, все они в достаточной степени связаны с традициями жанра авантюрно-рыцарского романа. Во-вторых, в них в большей степени, нежели в героинях бытовых повестей XVII века, проявляются принципиально новые мотивы и черты, связанные с женским характером меняющегося столетия. При этом все образы героинь весьма отличаются друг от друга. В них в разной мере соединены новые черты и традиции и в разной степени проявляется самодостаточность и эмансипированность характера. Образ Ассилии – служанки Элеоноры из «Гистории о российском кавалере» – служит примером такой героини.

лере Александре» – тяготеет к типу «слуга двух господ», хитрой горничной, которая умеет извлечь материальную выгоду из любой ситуации. Образ Ираклии, в первую очередь, обусловлен традициями рыцарского романа. Три главные героини «Гистории о российском кавалере Александре» относятся к типу эмансипированной женщины современности, стремящейся к равноправию с мужчиной или даже к власти над ним. При этом все они, несмотря на антитезу по отношению друг к другу, выстраиваются в определенную иерархию женской самостоятельности и власти.

Таким образом, многоплановость выделенных женских образов свидетельствует о серьезных изменениях в мировоззрении новой эпохи. Открытие человеческого характера, в том числе женского, привело к развитию способов его изображения и к попыткам осмыслить причины и мотивы поведения людей. Потребность в современных и своевременных персонажах, соответствующих Новому времени и литературному развитию в иных условиях, стала причиной возникновения абсолютно разных персонажей, что убедительно доказывает типология женских образов в повествовательной литературе первой трети XVIII века.

Л и т е р а т у р а

1. *Демин А. С.* О художественности древнерусской литературы : очерки древнерусского мировидения от «Повести временных лет» до сочинений Аввакума. М., 1998. 838 с.
2. *Демин А. С., Елеонская А. С., Кириллин В. М. и др.* Древнерусская литература: изображение природы и человека. М., 1995. 355 с.
3. *Кузьмина В. Д.* Повести Петровского времени // История русской литературы: в 10 т. Т. III: Литература XVIII века. Ч. 1. М.; Л. 1941. С. 117–136.
4. *Лихачев Д. С.* Человек в литературе Древней Руси. М., 1970. 180 с.
5. Русские повести первой трети XVIII века / отв. ред. *С. Н. Азбелев*, исслед. и подгот. текстов *Г. Н. Мусеева*. М., Л., 1965. 325 с.
6. *Черная Л. А.* Антропологический код древнерусской культуры. М., 2008. 464 с.
7. *Черная Л. А.* Русская культура переходного периода от средневековья к новому времени. М., 1999. 882 с.



А. И. ИВАНИЦКИЙ

МОРЕ В РУССКОЙ ОДИЧЕСКОЙ МОДЕЛИ МИРА
(К вопросу о феномене барочного классицизма)

В оде и эпосе Ломоносова и его младших современников барокко видится, как правило, неким «великолепием», дополняющим классицизм и утверждающим имперское величие России. Соответственно, барочный классицизм отличается от классицизма как такового поэтически, но не содержательно. Между тем, барочная компонента отражает *мироощущение* просветительской эпохи. Будучи плодом классицистического *мировоззрения*, барокко не преодолевает его, но согласует с бытийными потребностями коллективного сознания и в том числе властителя.

Образ моря в русской оде и эпосе XVIII века не только обнажает механизм перехода собственно классицизма в барочный, но и проясняет внутреннюю мотивацию этого перехода. Входя в оду как «универсалия», то есть жизненно необходимый элемент имперской геополитической доктрины, оно описывается в этом качестве средствами классицизма. То есть предстает равной себе компонентой рациональной картины мира, имеющей устойчивое значение и прагматическую ценность. Столь же устойчивыми значениями наделены и тропы, использующиеся при его описании. Однако в ходе описания тропы получают в оде Ломоносова и его последователей собственную образно-смысловую логику и энергетику, превращая море в фундаментальное внутреннее состояние природного и государственного мира.

Исходно выход к морю связывается в русской оде с надежной защитой от внешних врагов и прокладыванием морских торговых путей. Для этого предстоит преодолеть сопротивление противников России в морских сражениях. Что и делает Петр Великий – в одноименной поэме Ломоносова: *«Строитель, плаватель, в полях, в морях Герой...»* [3, 230]¹.

¹ Здесь и далее в статье в квадратных скобках жирным курсивом указан номер цитируемого издания по списку литературы, приведенному в конце статьи (с. 181), обычным шрифтом – страницы; номер тома указан римской цифрой. При одновременной ссылке на несколько изданий одно от другого отделяется точкой с запятой.

Петр строит «...здесь тверды крепости, здесь пристани и флоты, / Пристаннице своим от врагов оплоты...» [3, 197].

Его трудами «...мир простерся над водами...» [3, 50], по которым уже в елизаветинскую пору, «...не боясь погоды, / С богатством дальны шли народы / К Елисаветиным брегам...» [3, 105]. А русские мореплаватели плывут во все концы земли: «...Язоны, Тиф<ю>сы, Алкиды, / В российской волю Амфитриды / ...Препятства, страхи презирают...» [3, 162].

Победы русского флота метафорически предстают умиротворением самого моря: «Вы, бурны вихри, не держайте / Подвигнуть ныне глубину...» [3, 68]; «...Утих свирепый вихрь в морях...» [3, 50]. В рамках классицизма этот перенос значения являлся сугубо риторическим. Однако эпитетное замещение моря «пучиной», бездной», «глубиной» и т. п. неявно превращает горизонтальное движение в «вертикальное»: «...Сквозь мглу ужасен вид нахмуренной пучины...» [3, 250]. Переплыть море означает пройти «пучину».

В свою очередь, натиск на морского врага метонимически переносится на защищаемые им морские рубежи. Так, российские корабли «...Вогнали ...велик в морски заливы страх, / Мутила чем боязнь Эвксинской понт в берегах...». А моряки – «к победам склонны дети, / ...От коих... / ...с Вислой черной понт, как сильных бурь, бежал...» [3, 219]; «Дунай от страха вспять потек, / Скрывает воды Прут под брег...» [5, I, 52]; «Все воды превратить во слезы хочет Буг...» [5, II, 114].

Страх вод переносится на «берега», которые формально обозначают населяющие их народы, но фактически – омывающее их море: «Брега Ботнийских вод трепещут...» [3, 51]. Эта новая метонимическая связь «берегов» уже открыто утверждается А. Сумароковым: «Балтийский брег днесь ощущает, / Что морем паки Петр владеет...» [7, I, 61].

С отдельных морских топосов натиск русских переходит на глубину моря в целом: «...Надменна бездна уступает, / Стеня от тягости судов...» [3, 57]; «Наполнится пучина страхом, / Попрутся и валы и ветр...» [7, II, 110].

Метонимически замещая собою флот, Петр, по сути, направляет свое завоевательное движение в глубь моря. Обращение натиска на «пучину» как таковую превращает неявное олице-

творение моря в демонстративную *аллегория*, знаменуюмую соответствующими божествами: Нептуном, Тритонами, речными и морскими нимфами (наядами, nereидами и т. д.):

*На грозный вал поставив ногу,
Пошел меж шумных водных недр
И, положив в морях дорогу,
Во область взял валы и ветер,
Подвинул страхом глубину,
Тритоны вспели песнь ему... [7, I, 62]*

Сухопутный натиск русской армии, следующей за своим вождем, метафорически также изображается направленным на море: «...Внимай, как юг пучину давит, / ...Касается морскому дну, / На сушу гонит глубину / ...Так росс противных низлагает...» [3, 56]. *Покоряя море, Петр, в конечном счете, бросает вызов его повелителю: «...с трепетом Нептун чудился, / Взирая на российский флаг...» [3, 87]; «...Нептун познал его державу...» [3, 67]. Ср. у Сумарокова: «...Твой флот уже в архипелаге: / Нептун скрывается в валах, / ...Тритон бежит во глубину...» [7, II, 149].*

Следует иметь в виду, что в рамках оды море заимствовало русскую поэзией (а точнее, управляющей ею империей) в качестве не литературной, а общекультурной универсалии европейского «триумфального» барокко XVII – XVIII веков. Ода, как правило, подносилась монарху во время праздника и часто выступала своего рода «экфрасисом», описывая аллегорическую инсценировку либо ее декорации [1, 13–14; 6, 21]. Эта общекультурная барочно-имперская топика моря неявно диктовала трансформацию его тропеических значений в русской оде.

«Пучина» предстает подводной преисподней: «...Обуреваемая, морские стонут чуды / ...Там томен движет свой хребет Левиафан...» [5, II, 113]. Преисподняя оказывается предельной глубиной для «благородных» морских божеств: «...Нептун скрывается во аде...» [7, I, 61]. И уже «земной» враг России – шведский флот – по смежности принимает на себя признаки глубоководного морского чудовища, побеждаемого Петром – новым «Нептуном»:

... чудовище огромно
Вспять движется уныло, томно,
Лишенно множества голов;
С трудом пловет, едва не тонет
Вдруг Этной разразясь, возстонет:
Нептун ударил в бок змия.
И часть его велика тела
На воздух с треском отлетела,
Далече окрест звук дая! [5, II, 61].

В результате Петр замещает Нептуна, который «...ему свой скиптр вручает / И с страхом Невский флот встречает, / Что мимо Белтских гор бежит...» [7, I, 61]. Это рождает соответствующий призыв к Елизавете: «Отец твой был Нептун, ты равна будь Фетиде...» [3, 222]. Ср.: «...Вижу на валах высоких / Нового Нептуна я...» [7, II, 99]. Побежденный царь «пространная пучины», двинувшийся навстречу Петру «Из глубины своей, где царствует на дне, / В недосыгаемой от смертных стороне...», предлагает своему преемнику построить в море новые города, то есть уравнивать и взаимно уподобить море и сушу: «Твои, сказал, моря, над ними царствуй век... / ...поставь в пучине стены...» [3, 235]. Неслучайно Петербург является «свету страшн[ым] град[ом]» [3, 65], так как по сути, построен «в пучине» – «недосыгаемой от смертных стороне». Неслучайно у Сумарокова именно Петербург выступает орудием покорения моря: «...Тритоны в окяне тонут, / ...О коль ты грозен, Невский град!» [7, II, 45].

Покорив море, Петр остается повелителем суши: «Пучина власть его познала, / И вся земля вострепетала...» (здесь и далее подчеркнуто мною. – А. И.); «...морем паки Петр владает, / И вся под ним земля дрожит...» [8, 61–62]. Поэтому, перенеяв новую морскую силу своего патрона – нового «Нептуна», русская армия и в сухопутных битвах подобна морской буре – уже обращенной на сушу: «...Как волны на крутой теснятся дружно брег...» [3, 255]. Вновь обретенную «амфибийность» воинства Петра выражает глагольная метафора «течь»: «Уже и морем, и землю / Российско воинство течет...» [3, 55]; «...россов мужество в походы / Течет противников терзать; / И роет через поля и воды...» [3, 128]. В свою очередь, русский флот подобен неземному «грозному исполину», который

*...Бежит в свой путь с весельем многим...
Ступает по вершинам строгим,
...Вьет воздух вихрем за собою
Под сильною его пятою
Кремнистые бугры трещат,
И следом дерева лежат...
...Так флот российский в Понт дерзает,
Так роет он поверх валов... [3, 57].*

Таким образом, метонимическое выражение победенного шведского флота морем или заливом, где он был побежден, неявно олицетворяет море в качестве самостоятельного супостата русского царя. Неявное олицетворение делает явным аллегория, в рамках которой русский царь превращается в повелителя моря – «нового Нептуна». После чего послушное новому патрону море в качестве метафорического предиката наделяет «морскими» / амфибийными свойствами соратников монарха.

Прагматика морской экспансии связала в оде моря в один образно-смысловой узел с ведущими к ним реками:

*... великая Двина...
Сливаясь в сонм един со безднами морскими,
Открыла посреде играющих валов
Других всех прежде струй пучине зрак Петров... [3, 230–231].*

Именно реки лежат в центре прославляемого одой рукотворного переустройства Натуры. По воле монарха они текут вспять от морей, вглубь страны – меняя фундаментальные отношения моря и тверди:

*...Великая Елисавет
...глубине повелевает
В средину недр земных вступить!
...Текут из моря в землю реки,
Натуры нарушив предел!.. [3, 108–109].*

Петр не только разворачивает реки, но и связывает между собою: «...О реки близкие, но прежде разделенны, / Ликуйте, тщанием Петровым сопряжены...» [3, 250]. Рукотворная «премена» (разворот) рек дает новые основания для олицетворения морской и речной воды – текущей навстречу царице уже по собственной воле: «...Амур / В зеленых берегах крутится, / Желая паки возвратиться / В твою державу от Манжур...» [3, 96];

«...Хребты полей прекрасных, тучных, / Где Волга Дон и Днепр текут... / Тебе обильны движут воды...» [3, 143]; «...К тебе от восточных стран спешат / Уже американски волны / В Камчатской порт, веселья полны...» [3, 59]. Фактически моря вслед за реками разворачивают свой путь и свою роль. Они больше не «питаются» впадающими в них реками, но несут их в центр страны, питая ее и царицу. Двигаясь естественным путем, река воюет на стороне нового Нептуна: «...Вливаясь в Понт, Дунай ревет / ... Ярясь волнами турка льет...» [3, 29]. И, в конечном счете, опять-таки течет навстречу: «...Разливы Невские на устьях шумят / И течь россиянам во сретенье хотят...» [3, 257]. Подобно рекам, навстречу монарху «текут» подданные: «Как с солнцем восстают к брегам Индейским воды, / Так в устья Невские лились к Петру народы...» [3, 224]. «Слияние» людей к царице концентрирует в себе устремленность рек, на которых те обитают:

*Россия сдвиглась в малый круг
От Вислы, от берегов Днепровских,
От Двинских и Каспийских вод,
Слиялся в сонмы Твой народ [9, VII, 200].*

Ту же природу центростремительного течения получает и поэтический восторг: «...Пермесским жаром я горю, / Теку поспешно к оных лику...» [3, 25].

Завоевание морей и обращение рек навстречу монарху суммируется в общем зачарованном внимании и послушании природы («...Восток и Океан его послушен слову...» [3, 257]) и ее восторге: «Всегдашним льдом покрыты волны, / Скачите нынь, веселья полны, / В берегах чините весел шум...» [3, 33]; «...Возвеселясь, подвиглось море / И к звуку приложило шум...» [3, 108].

Восторг подданных носит опять-таки «водный» характер: «...Всего народа весел шум, / Как глас вод многих, вверху восходит...» [3, 47]; «Несчетно множество народу / Гремящу представляет воду, / Что глас возносит к небесам...» [3, 151]; «Желания во всех, как тихих волн игра...» [3, 151]. У М. Хераскова: «...как в морях шумящих волны, / Гласят сердца, весельем полны, / Екатерину до небес»; «...весельем грады полны, / Подобно как шумящи волны» [9, VII, 87, 125]. Ср.: «...как бурны в море волны, / Восколебался твой народ... / Гремящих звуков стогны полны, / Повсюду шум, как гласы вод» [2, I, 71].

Это обусловливается и тем, что ликующие народы империи метонимически связаны не со своими землями, а с омывающими их водами:

*...различные языки
От рек великих и морей
Согласные возносят клики
К тебе, монархине своей... [3, 83–84].*

Восторг мореходов формально метонимически выражается водами, а фактически передается им – ликующим вместе с людьми и подобно им: «...*Покрыты кораблями воды / И грады, где был прежде лес, / Возвысят глас свой до небес...*» [3, 62]. Единство водного и людского восторга осуществляется реализацией этимологического значения «рукоплескания» как подобия плеску воды. Последний демонстративно превращается в «рукоплескание»: «...*Тебе от верной глубины / Руками плещут воды белы...*» [3, 144]; «*Брега Невы руками плещут...*» [3, 51]; «*Руками, реки, восплещите...*» [3, 58]. В свою очередь, ликующие люди плещут подобно водам и вместе с ними: «...*А вам, дражайшие супруги, / Вам плещут ныне лес и луги, / Вам плещут реки и моря...*» [3, 116]. Всеобщий «плеск» природы также разворачивает метонимическое значение берега, который означает уже не населяющий его народ, а омывающие его воды. В приведенном выше примере «*Брега Невы руками плещут...*» фактически Нева рукоплещет через свои берега. Ср.: «...*Там плещут Невские берега, / Низвергнув дерзкого врага...*» [3, 137].

Нимфы не только превращают восторг воды в аллегория, но и наделяют водной природой восторг поэтический: «...*Кастальски нимфы ликовствуют... / ...И движут плесками Парнас...*» [3, 71]; «...*Пермесски воды, ликовствуйте, / Шумя крутите в зланный дол...*» [3, 153], который, в конечном счете, оказывается высшим воплощением «плеска» природы: «...*Се глас мой звучно повторяют / Земля, и ветры, и валы!*» [3, 105]; «...*Чтоб воздух, море и земля / Елисавету возглашали... / Моей бы лире подражали...*» [3, 47].

Кульминация восторженного течения воды навстречу царице – ее устремление вверх: «...*Великой в похвалу богине / Я воды обращаю к вершине, / Речет: и к небу устремлю*» [3, 102]. Реки и «довлеющие» им берега соединяются в «плеске», устремленном вверх: «*Струи московских рек взыграют, / Воскликнут ра-*

достно берега / ... И плеск проникнет облака». [7, II, 81]. В свою очередь, народный «...плеск на небеса стремится, / Как шум от сонма многих вод» [4, 206]. Ср.: «...новых плесков звуки / Восходят спешно к облакам» [2, I, 44].

Центростремительное единство морских и людских плесков замыкает на себе Петербург – столица, построенная в «пучине». Локализация в пространстве морской столицы обращает «плеск» вверх: «...Петровы возвышали стены / До звезд плескание и клик!» [3, 86]. Этому же способствует и подобное воде «стечение» столичного народа «в едину стогну»:

... жаром воспаленный
Стекался здесь российский род,
...Тогда великий град Петров
В едину стогну уместился,
...Чтоб плеск всходил до облаков... [3, 94]

Восторженное устремление воды вверх, однако, уравновешивается и динамически продолжается таким же ее движением вниз: «Сугубым ревом там и пеною порог / Стремится к низу, чтя монарших святость ног...» [3, 196]. Восторженное устремление вод к царице делает ее самой питающей рекой. Это также происходит через цепочку метонимических сдвигов. Царица – «...Седми пространных морь берегов / Надежда, радость и богиня...» [3, 33]. С берегов власть царицы по смежности переходит на моря, и «...благодарение...» в одноименной оде адресуется уже «Владычице российских вод» [3, 100], которая, в свою очередь, преобразуется в олицетворенную реку. Вначале – неявно: «Владеешь нами двадцать лет, / Иль лучше, льешь на нас щедроты...» [3, 132]; «...От ней текут на нас щедроты...» [3, 77]. А затем открыто уравниваясь с рекой:

...Ты суд и милость сопрягаешь,
...Так Нил смиренно протекает;
Берегов своих он не терзает,
Но пользой выше прочих рек:
Своею сладкою водою,
В лугах зеленых пролитою,
Златой дает Египту век... [3, 82–83]

В этом царица преемственна Натуре, которая «Сосцами реки проливает / И теми всяку тварь питает...» – прямо объявляя свое «претворение» в царицу:

*«Я с вами ныне торжествую,
...Что героиню такую
В сей день произвела я в свет.
В ней хитрость вся моя и сила
Возможность крайнюю положила...» [3, 81].*

«Речная» природа царицы передается, в свою очередь, ее державе:

*Да возрастет ее держава,
...Как ток великия реки
Чем дале бег свой простирает,
Тем больше вод в себя вмещает
И множество градов поит;
Разлившись, на поля восходит...
И жатвы щедро богатит». [3, 79].*

Этот переход также является «ступенчатым». «Излияние» царицы – «реки» – на державу продолжается течением рек в качестве вестников русского золотого века вечной весны:

*...О чистый Невский ток и ясный,
...Промчись до шведских берегов,
И больше устраши врагов,
Им громким шумом возвещая,
Что здесь зимой весна золотая...
Замерзлым жизнь дает водам... [3, 59];
Пермесски воды...
Вы в реки и в моря спешите
И нашу радость возвестите
Лугам, горам и островам... [3, 153].*

Центробежное течение реки к морю соединяет весть с ликованием: «...Ты к морю в празднестве стремишься, / Цветущий славою Цвейтин. / ...До Зунда шум твой распростри...» [3, 146]. В качестве вестников русского золотого века мореплаватели фактически продолжают соответствующую энергию речных и морских вод: «Мы ... / ...знак щедрот твоих восставим, / Где солнца восток и где Амур... // ...Колумб российский через воды / Спешит в неведомы народы / Твои щедроты возвестить...» [3, 90].

Подвластная и преданная русскому монарху влага способствует его плаванню: «...Там влажный флота путь белеет, / И море тщится уступить...»; «Уже белея Понт перед Петром

кипит, / И влага уступить, шумя, ему спешит...» [3, 90, 231]. Борей «...отворяет ход меж льдами / Дать воле путь в восток твоей, / Чтоб Хины, Инды и Японы / Подверглись под твои законы...» [3, 144]. И усугубляет помощь ликованием: «...Тритоны с нимфами там громко восклицают / И Амфитриты путь российской прославляют...» [3, 144].

В конечном счете, вся жизнь россиян обращается в героическое мореплавание вслед за царицей:

*...Твои щедроты ободряют
Наш дух и к бегу устремляют,
Как в понт пловца способный ветер
Через яры волны порывает;
Он берег с весельем оставляет;
Летит корма меж водных недр... [3, 86].*

Достигнув кульминации, центробежная устремленность вод и наделенных их энергией людей делает миротворческую экспансию России разливом моря («...море нашей тишины / Уже пределы превосходит, / Своим избытком мир наводит, / Разлившись в западны страны...» [3, 94–95]) или океана: «... Кто ход его остановит? / Как Океанских вод разливу / Навстречу кто поставит щит?...» [3, 156]. Излиянию на мир в качестве «моря тишины» предшествует распространение России за моря: Елизавета – «...Богиня, коея державу / Обнять не могут семь морей...» [3, 47].

Таким образом, из объекта умиротворения море превращается сначала в вассала России и царицы, а затем во внутреннюю форму и состояние русского государственного мира, обеспечивающих его безграничный разлив вовне.

В русской хвалебной оде море путем «избыточных» и взаимных уподоблений суше превращается из арены русских побед над врагами в объект этих побед, а русский царь – в нового повелителя моря. Основным путем выступает превращение моря из предиката метонимии в субъект сначала олицетворения, а затем аллегии. Олицетворяя реки, рукотворно обращенные или соединенные по воле монарха, ода делает их вассалами и «внимателями», соратниками и помощниками, «восторгателями» и вестниками царя или царицы. В конечном счете, влага становится внутренним состоянием русского, а затем и земного мира в целом.

В «мобилизованных и призванных» государством русской оде и эпосе барокко не замещает собою классицистический рационально-государственный порядок, а осуществляет его в «витально-динамической» и игровой форме водной феерии. В результате мир, геометрически расчерченный классицизмом, уже не распространяется от человека, а объемлет его в виде сферы. Став гомогенным и «текучим» по горизонтали и вертикали, он делает монарха олицетворенным средоточием упорядоченного центростремительного движения вод. А его подданных – субъектами движения по этим водам.

Номинально выступая от имени «народа», одописец фактически озвучивал самооценку монархии. Поэтому в целом барочный классицизм, очевидно, возрождал мифологические, бытийные мотивы построения модели мира человеком, «телесно» осваивающим этот мир себе и себя в нем.

Л и т е р а т у р а

1. *Гуковский Г. А.* Очерки по истории русской литературы XVIII века. М.; Л., 1936. 239 с.
2. *Костров Е. И.* Сочинения. Т. I, II. СПб., 1802.
3. *Ломоносов М. В.* Избранные сочинения. М., 2008. 304 с.
4. *Майков В. И.* Избранные произведения. М.; Л., 1966. 502 с.
5. *Петров В. П.* Сочинения... Т. 1–3. СПб., 1811.
6. *Печерская Т. И.* Историко-культурные истоки мотива маскарада // Сюжет и мотив в контексте традиции. Новосибирск, 1998. С. 25–37.
7. *Сумароков А. П.* Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе. Т. 1–10. М., 1781.
8. *Сумароков А. П.* Избранные произведения. Л., 1957. 539 с.
9. *Херасков М. М.* Творения... Т. 1–12. М., 1796–1803.



Е. В. АБРАМОВСКИХ

РЕЦЕПТИВНЫЕ СТРАТЕГИИ ДЕТСКИХ ТЕКСТОВ В ЭПОХУ КЛАССИЦИЗМА

Рецептивные стратегии детских текстов программируются особым диалогическим характером самих текстов, их направленностью на различные возрастные типы читателей, на детей (с соответствующей возрастной градацией: малыши, дошкольники, школьники, подростки) и на взрослых. Возникновение смысловой игры связано с тем, что, в отличие от наивного детского восприятия, взрослый читатель интерпретирует подтекст, улавливает авторскую иронию, порой замечает собственные педагогические и психологические просчеты в воспитании. Роль взрослого усложняется еще тем, что именно он определяет, что читать ребенку и именно он вносит определенные смысловые aberrации при чтении и комментировании детских книг.

Рецептивные стратегии текста (и текста детской литературы, в частности) определяются теми парадигмами художественности, в рамках которых они созданы. Под парадигмами художественности мы, вслед за авторами учебника «Теория литературы», понимаем «общность представлений о месте искусства в жизни человека и общества, о его целях, задачах, возможностях и средствах, связанных единством ценностных ориентиров, образцов и критериев художественности» [7, 93]¹. При этом в каждой новой парадигме происходит изменение статусов субъекта, предмета и адресата художественной деятельности, что вытекает из нового понимания самой природы этой деятельности.

Специфика текста современной литературы для детей обусловливается игровой природой, открытостью, незавершенностью, задающей определенный «горизонт ожидания» читателя. У. Эко полагает, что *открытое произведение* – это произведение с гибкой структурой, характерное для литературы модернизма, которое не конструирует закрытый мир, а активно вовлекает читателя в поиски ответов на вопросы, предлагая множествен-

¹ Здесь и далее в статье в квадратных скобках жирным курсивом указан номер цитируемого издания по списку литературы, приведенному в конце статьи (с. 190), обычным шрифтом – страницы.

ность истолкований и отвергая возможность однозначного понимания [см.: 8]. «Творческий потенциал» (термин В. И. Тютю) открытых текстов создается участками неопределенности (лакунами), наиболее активно провоцирующими сознание реципиента на со-творчество. Для современной научной и культурных парадигм, определяющихся развитием экспериментальной психологии и креативной педагогики, характерно стремление исследовать жизнь ребенка всесторонне и, в частности, изучить его как особый тип читателя. Педагогика рекомендует для детей книги, внушающие бодрость и жизнерадостность, и предостерегает от сухих, назидательных книг, а также от книг, погружающих юного читателя в пессимизм.

Совершенно иными законами определяются рецептивные стратегии детских текстов в эпоху классицизма (рефлексивного традиционализма), возвращающегося к принципам античности, к регламентации, заложенной в «Поэтике» Аристотеля. Регламентация касается как формы, так и содержания. Классицистический идеал художественной формы был насквозь рационален и опирался на аристотелевскую поэтику и картезианскую философию (скептицизм, рационализм).

Классицизм выступает как нормативное художественное сознание. «Со стороны субъекта художественной деятельности искусство мыслится рефлексивным традиционализмом как ремесленническая деятельность по правилам, или техне на языке Платона и Аристотеля. (...) Определяющим отношением художественности оказывается отношение: автор – материал; критерием художественности – жанровая «правильность» текста, отождествляемая с мастерством его создателя. (...) Предметом художественной деятельности мыслится непосредственная данность текста, организованного по образцу того или иного жанра» [7, 95]. Назначением искусства становится мастерское оформление этического и политического опыта, как это представлял М. Ломоносов, с целью дать вымышленное описание событий, содержащее в себе поучение о политике и о добрых нравах. Роль литературного текста в эпоху классицизма – научить, воспитать, определить законы и правила поведения.

Классицистическое произведение искусства сводится к объективной данности текста, от читателя не требуется ни сочувствия (эмоциональной рефлексии), поскольку литература апел-

лировала к разуму и была насквозь рационалистична, ни понимания психологии героя, поскольку ее воссоздание отсутствовало, ни активного читательского со-творчества.

Основа текстообразовательной модели рефлексивного традиционализма связана с «монологической императивностью в картине мира». «Появление диалогичности в нарративе связано с концом эпохи рефлексивного традиционализма, приходящимся на конец XVIII столетия» [см.: 5].

В соответствии с данными теоретическими положениями дадим краткую характеристику детской литературы второй половины XVIII века и определим рецептивные стратегии детских текстов. Детская литература XVIII века – это азбуки, сборники рассказов и стихов, наставления и нравоучения. В большинстве своем это переводная литература, или пересказанная, порой представляющая собой компиляцию из разных источников.

Первой книгой для детей можно назвать «Юности честное зеркало» (1717). Она состоит из букваря, собрания правил поведения и нравоучительных повестей. До 60-х годов были выпущены «Первое учение отрокам» (1720) и «Краткая русская история» Феофана Прокоповича, «Наставления сыну» (1760) Г. Н. Теплова. Всего до 1760 г. было издано 6 русских и 5 переводных книг, предназначавшихся для детей. С 1760 г. до конца века издано 53 русских и 147 переводных книг для детей. На этот период приходится 80 % изданий для детей за XVIII век.

Наиболее известной из переводных книг стали книги Кампе «Kleine Kinderbibliothek» – многотомное собрание сочинений разных жанров (выходило с 1779 по 1784 г.). Первое издание Кампе на русском языке вышло в Санкт-Петербурге в 1776 г. под названием «Нового роду игрушка, или Забавные и нравоучительные сказки, для употребления самых маленьких детей». Впоследствии в Москве и Петербурге продолжали издавать Кампе, но вместе с текстами А. Беркена, переводчика произведений Кампе на французский язык.

Из произведений Кампе и Беркена составлен сборник «Золотое зеркало для детей, содержащее в себе сто небольших повестей для образования разума и сердца в юношестве». Наиболее известное издание Кампе «Детская библиотека» (1783) в переводах А. С. Шишкова, по стилю наиболее адаптировано к детскому читателю, насколько это было возможно для той эпохи.

Интересно проследить вхождение текстов Кампе в русскую культуру и растворение в ней. История Кампе «Четыре времени года» связана с именем К. Ушинского. Сюжеты Кампе творчески преломляются в рассказах Л. Н. Толстого. С. Т. Аксаков в «Детских годах Багрова-внука» писал: «Эту детскую книжку я знал тогда наизусть всю» – и на всю жизнь сохранил память о двух её рассказах – «Признательный лев» и «Сам себя одевающий мальчик» [1, 297].

Во второй половине XVIII века были изданы лучшие западноевропейские авторы – Ш. Перро (1768), мадам де Бомон (1761). Особенно интересно издание энциклопедии Я. А. Коменского «Видимый мир» (1768).

Перелом в русской культуре связан с деятельностью Н. И. Новикова и его единомышленников. В 1772 году Новиков создает «Общество, старающееся о напечатании книг», задачей которого было воспитание народа. В Москве он издает 38 детских книг, что составляло половину всех детских изданий того периода. Издания Новикова для детей были бессистемны – книги выходили по мере накопления материала, но они были объединены идеями просветителей, заложенных в них. Главной заслугой Новикова и его друзей было появление первого детского журнала «Детское чтение для сердца и разума» (1785–1790). Журнал собирает лучших русских писателей и педагогов: Боброва, Карамзина, А. Петрова, Подшивалова, Прокоповича-Антонского. Благодаря периодическому изданию авторы имели обратную связь с читателями и могли чутко реагировать на запросы детей.

Еще одной популярной книгой того времени был «Письмовник» (1769) Н. Г. Курганова, по сути являвшийся учебником русского языка и включавший в себя несколько приложений. Например, статью «Знатные изобретения с некоторого времени в Европе učinенные» о последних научных достижениях европейской науки, описания Кунсткамеры и библиотеки Академии наук, словарь иностранных слов, словотолк (этимологический словарь) и др.

В 1780-х гг. появились произведения, написанные для взрослых, но переделанные для детей. И.-Г. Кампе пересказал роман Д. Дефо «Робинзон Крузо» для детей («Новый Робинзон»), переиздавался четыре раза.

Содержание классицистических текстов детской литературы определялось идеями обучения и воспитания, преследующими

ми формирование социально-нравственных идеалов личности. Интересен факт, что в XVIII веке в детских книгах оставлялись большие поля и пустые листы, чтобы читатель мог записать те максимы, которые он вынес после знакомства с книгой. Новиков, например, издавая «Хронологию вещей достопамятных» специально вклеивает пустые листы, объясняя, какого характера записи, следует в них вести. В XXI веке в детской книге остаются пустые страницы, чтобы ребенок мог самовыразиться, дописать, придумать, дать волю своему воображению.

По словам М. Костюхиной, «не только воспеть обращенность к добру ребенка как естественного человека, но и представить его в главных проявлениях добра и зла, тем самым дав психологически полную картину человеческой жизни, – так мыслили себе путь детской литературы ее первые авторы. Демонстрация злого начала была даже важнее положительных примеров, чтобы показать реальные последствия дурного поведения. Потому и получилось, что описание детских пороков едва ли не затмило собой детскую добродетель» [3, 10]. Детской литературе приписывалась магическая функция – она должна была в одно мгновение исправлять нравы.

Доминирующими рецептивными стратегиями детских текстов XVIII века являются следующие.

1. Тип адресата. Е. В. Кулешов говорит о том, что «произведение детской литературы – текст, написанный взрослым для ребенка, – представляет собой коммуникацию особого рода – коммуникацию, при которой адресат сообщения принципиально не равен адресанту» [6, 9]. В случае с детской литературой XVIII века дело обстоит иначе. Адресатом детских произведений XVIII века является «маленький взрослый», «разумное дитя».

Не случайно ребенок в произведениях XVIII века лишен своего естественного атрибута – игрушки. Более того, отказ ребенка от игрушки рассматривается как необходимое условие его правильного развития.

В рассказе «О юноше, которого игрушек лишили» говорится о том, что у мальчика отняли все игрушки, он заплакал. Его утешают, приводят следующие аргументы: из-за игрушек ты падал и причинял себе боль из-за неосторожного с ними обращения, терял много времени, а мог бы потратить его на полезные занятия. Альтернативой игрушкам выступают – сад с цветами, общение с

друзьями и приятными людьми, прогулки, книги. Резюме данного рассказа – «И мальчик отнятые от него игрушки совершенно забыл» [3, 118].

По словам М. Костюхиной, «в беседах между ребенком и его наставником игрушка считалась явной помехой: она будила “праздные фантазии”. Лишь в одном из нравоучительных рассказов XVIII века автор обратился к игрушке ... в качестве наглядного пособия. На примере куклы брат объяснял сестре отличие человека об бездушного существа. Выслушав объяснение, разумная девочка сказала: “Благодарю, братец, что ты научил меня доброму: я бы все это время потеряла с куклой”» [3, 7].

Тексты не адаптированы детскому сознанию, даны в ином «речевом регистре». Если характерной особенностью рецепции детской литературы XIX – XXI вв. является наличие посредника – взрослого, который комментирует ребенку то, что читает, то для литературы XVIII века посредническая функция не требуется. Поскольку в тексте практически нет лакун, мест неопределенности, которые бы требовали неоднозначного заполнения и комментирования.

2. Вторая рецептивная стратегия связана с образовательной функцией детской литературы. Образовательная литература является инструментом «просвещения и образования разума» (Новиков). «Авторы образовательных текстов осознают себя создателями именно «новой» литературы, призванной помочь в деле «выведения новой породы отцов и матерей...» [2, 147]. Этому служат многочисленные учебники, пособия, энциклопедии: «Видимый мир» (1768), «Зрелище Вселенной» (1788), «Корень всемирной истории для детей» (1789), «Краткое понятие о всех науках» (1764), «Путешествие Васко де-Гамы в Ост-Индию».

3. Третья рецептивная стратегия связана с воспитанием. Воспитательная миссия детской литературы XVIII века реализуется через жанровую систему: нравоучительный рассказ, повесть, поучение, басня, назидательная беседа, драматическая сценка, исторический анекдот, правила; в частности, рассказы «Непослушное дитя», «Смелое дитя», «Щедролюбивое дитя», «Родительское увещание к сыну, отъезжающему в чужие края», «Рецепт для молодых девушек», «Разговор брата с сестрой. Аннушка и Васенька», «Сонливый».

Воспитывается человек, готовый подчиняться всем и вся, в семье, в социальной иерархии, в светской иерархии, происходит нивелирование личностного начала.

«Золотое зеркало» выступает своеобразной энциклопедией детских пороков и добродетелей: в сюжетах представлены болтливость и любопытство, невоздержанность и неаккуратность, легкомыслие и невоспитанность; непослушание воспринимается как болезненное состояние ребенка.

Сюжетом нравоучительного рассказа становится какое-либо событие – испытание героя, ребенок проходит своеобразный обряд инициации, проводником выступает взрослый. Как правило, даются два варианта выхода: либо ребенок понимает, исправляется, становится хорошим, либо умирает в качестве наказания за ослушание. Возникает парадоксальная ситуация, когда трагический финал воспринимается как счастливый для читателя, поскольку у него есть шанс избежать роковых событий.

Приведем несколько примеров. В рассказе «Неосторожное дитя» говорится о девочке Аннушке, которая «когда шила или одевалась, то имела дурную привычку брать в рот иголки и шпильки» [4, 136]. Неоднократные просьбы матери не поступать таким образом, игнорируются.

«Однажды по обычаю держала она во рту булавку, как брат ее, вычернив себе и вздев из охлопков парик, взошел к ней в горницу. Она начала так сильно тому смеяться, что позабыла о булавке и проглотила.

Тотчас пришла она с слезами к матери, и жаловалась на свое несчастье.

– Матушка, матушка! Помогите, помогите мне, – кричала она. Мать, испугавшись, немедля послала за лекарем.

Он всемерно старался Аннушке помочь, но невозможно уже было. Булавка крепко засела внутри, и бедная Аннушка должна была в 14-тый день, с величайшим мучением дни свои окончить» [4, 136].

Рассказ «Приключение с непослушными детьми» повествует о смерти двух братьев Вильгельма и Христиана, которые играли с пистолетами отца, что привело к трагическим последствиям.

«При сем слове оба, выпалив, поверглись на пол и плавали в своей крови. Мать прибежала туда, и ... О небо! Без чувства па-

ла на своих детей, которые в ту минуту испускали последнее дыхание.

Перо не может изобразить тех горестных жалоб, которые тогда последовали, и глубоких сетований несчастного отца, коему при его возвращении одно зрелище лежащих в крови детей всю историю объяснило. Уже бездушные тела детей похоронили, и думают, что мать, с великою горестью их оплакивая, не много насладится светом» [4, 137].

В центре рассказа «Своенравный мальчик» – Егор, который вздумал «приписывать законы» своей учительнице, что она ни говорила. Учительница обещала его высечь розгами, мальчик стал запугивать учительницу: «Не подходите ко мне, мне сделается родимец, я умру». Учительница приказала привезти мастера, чтобы он поскорее сделал гроб.

«Мальчик в превеликом ужасе, оттирая свои слезы, спрашивал, на что ей гроб. «Я хочу тебя, моего сударика, в нем заколотить, – отвечала она, – и тотчас же после того зарыть в землю. Ты мне обещал умереть, я тому очень рада, ибо негодные ребята и без того не достойны жить на свете». «Ох! Я лучше стану все делать, нежели чтоб меня зарыли в землю», – отвечал Егор, который, услыша такое грозное объявление, вдруг освободился от родимца и с той поры никогда сего припадка не имел» [3, 122].

В настоящее время подобные тексты воспринимаются, как «Страшные рассказы» Э. Успенского.

Помимо жанровой специфики воспитательная стратегия реализуется через тип повествования. В нарративе произведений детской литературы классицизма – монологизм, однолинейность. Лишь к концу века (в литературе сентиментализма) повествование станет диалогичным, полифоничным. В нем будут представлены различные эквивалентные отношения, образованные различными стилистическими регистрами, имплицитными и эксплицитными оценками, комментариями рассказчиков, особенностями изображения речи, мысли.

Интересным является вопрос, какие рецептивные стратегии детской литературы XVIII века являются актуальными для последующих парадигм художественности. К ним относятся: стремление научить (всевозможные образовательные проекты оказываются актуальными и в сегодняшнее время); воспитывающая функция – показать правила безопасности и преподать правила


поведения. Меняется форма, текст становится более открытым, порой читателю представляется несколько вариантов решения той или иной ситуации, иногда предлагаются методы «от противного» («Вредные советы» Г. Остера), читатель оказывается в ситуации выбора, но суть не меняется. Дидактизм имманентно присущ детской литературе. Вероятно, подобный императив имеет архаические корни: защитить, уберечь, спасти ребенка.

По словам Е. В. Кулешова, «тексты, услышанные или прочитанные в детстве, представляют своего рода «мины замедленного действия», ибо оказывают влияние на мировоззренческие и поведенческие стереотипы реципиента, во многом помимо его воли, в обход осмысленной работы по оценке и отбору информации. ...Рефлексия над текстами детской литературы, анализ содержания программ, заключенных в них, и механизмов их репрезентации, представляется важной гуманитарной проблемой» [6, 10]. Интересно проследить реализацию рецептивных стратегий детской литературы XVIII века на примере поколения эпохи 20–30-х гг. XIX века, но это тема для нового исследования.

Л и т е р а т у р а

1. Аксаков С. Т. Собрание сочинений: в 4 т. М., 1955–1957. Т. 1. 640 с.
2. Антипова И. А. Картина мира в образовательной литературе XVIII века для детей // Детский сборник: статьи по детской литературе и антропологии детства. М., 2003. С. 147–154.
3. Костюхина М. Золотое зеркало : русская литература для детей XVIII – первой половины XIX в. М., 2008. 224 с.
4. Кудрявцева Л. С. Для сердца и разума : детская литература в России XVIII в. СПб., 2010. 180 с.
5. Кузнецов И. В., Максимова Н. В. Текст в становлении: оппозиция «нарратив – ментатив» // Критика и семиотика. Режим доступа: http://www.nsu.ru/education/virtual/cs11kuznetsov_maksimova.pdf
6. Кулешов Е. В. Предисловие // Детский сборник : статьи по детской литературе и антропологии детства. М., 2003. С. 8–16.
7. Тамарченко Н. Д., Топа В. И., Бройтман С. Н. Теория литературы : учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учебных заведений: в 2 т. Т. 1 / под ред. Н. Д. Тамарченко. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М., 2004. 512 с.
8. Эко У. Открытое произведение : Форма и неопределенность в современной поэтике / пер. с ит. А. Шурбелева. СПб., 2004. 384 с.

**АВТОРСКАЯ МАСКА КАК СРЕДСТВО РАЗРУШЕНИЯ
ЖАНРОВОЙ НОРМЫ В РАМКАХ ПАРОДИИ
(НА МАТЕРИАЛЕ «ПОУЧЕНИЯ...» Д. И. ФОНВИЗИНА)**

 общеизвестно, что несмотря на пересмотр «устаревших» канонов, писатели XVIII в. если и не находились под влиянием постепенно отживающих нормативных литературных образцов, развивавшихся под знаком риторики, то, во всяком случае, стремились к их переосмыслению, а нередко – пародированию. «И если писатели XVIII в. еще делят свой “шутовской колпак” с вымышленными авторами, – как справедливо отмечает О. Г. Лазареску, – то на рубеже веков вырабатывается такая модель, в которой авторство реального автора аннигилируется и игровой модус создается за счет индивидуального потенциала вымышленного автора/рассказчика, будь он писатель или просто нашедший чужую рукопись и отдавший ее в печать» [4, 23]¹. Оговоримся, что вплоть до XVII в. произведения искусства «не существовали отдельно от интерпретации, обычно она содержалась в предисловиях, послесловиях, обращениях автора к читателю» [8, 101–102]. В древнерусской литературе «подсказывание» осуществлялось с помощью стереотипных формул. Будучи традиционной формой авторского слова, предисловие в древнерусской литературе получило статус жанра, со своими устойчивыми признаками, речевыми клише, этикетными формулами.

В литературе Нового времени интерпретация произведения, содержащаяся в предисловии, перестала быть конструктивным принципом, определяющим отношения автора – читателя – произведения. Доминирующую позицию постепенно занимают именно новые формы взаимоотношений автора и читателя, определяемые способностью или необходимостью передачи авторства вымышленным автору, рассказчикам, издателю. Функционирование подобных форм авторства обусловлено не внеш-

¹ Здесь и далее в статье в квадратных скобках жирным курсивом указан номер цитируемого издания по списку литературы, приведенному в конце статьи (с. 198–199), обычным шрифтом – страницы.

ними по отношению к произведению категориями (нравственно-назидательными, пропагандистскими и т. д.), а внутренними, сугубо литературными задачами.

В новой литературе изменилось положение автора по отношению к самому произведению: автор «обособляется» от собственного текста, вступает в игровые отношения с читателем, самим собой и художественным произведением, усложняя повествовательную технику, используя, наряду с относительно самостоятельными образованиями, сопутствующими основному тексту, объясняющими его, художественно значимые компоненты предлагаемого читателям сочинения (предисловие, фиксирующее «иное» лицо автора, запутывающие читателя-реципиента автокомментарии, автоаллюзии, введение фиктивных авторов-нарраторов).

Наиболее показательным в этом контексте оказывается «Поучение, говоренное в духов день иереем Василием в селе П***» Д. И. Фонвизина (1783), уже названием отсылающее читателя к каноническому жанру древнерусского красноречия, но при этом кардинально отличающееся от известных книжных образцов и становящееся (благодаря, прежде всего, жанровой «маргинальности») обширным стилистическим и семантическим полем функционирования авторской маски. Оговоримся, что красноречие, активно развивавшееся в Древней Руси, возрождается в конце XVII – начале XVIII вв., в Петровскую эпоху (достаточно вспомнить деятельность Стефана Яворского, Гавриила Бужинского, Феофана Прокоповича), однако уже во второй половине XVIII в. оно замыкается лишь в сфере церковной проповеди, выходя за рамки художественной литературы [см.: 3]. Примечательно, что через посредство византийского и античного эпидиктического красноречия [см.: 1] уже в древнерусской литературной традиции красноречие разделялось на торжественное и дидактическое, причем произведения второго типа обозначались терминами «поучение» или «беседа» и, преследуя чисто практические цели назидания, были лишены каких-либо жестких требований.

«Поучение, говоренное в духов день иереем Василием в селе П***» Д. И. Фонвизина, носящее явно пародический характер (при этом мы вовсе не отрицаем его сатирической направленности), синтезирует и дидактическое и эпидиктическое красноре-

чие, пародийно сочетая элементы обоих видов. Равно как и традиционное поучение, оно невелико по объему, лишено риторических украшений, написано разговорным языком и преследует назидательную цель. Однако при этом фонвизинское «Почучение...» формально написано в соответствии с каноном «торжественного» слова, в силу предназначенности для широкой аудитории и постановки весьма злободневных проблем.

Во-первых, в «Почучении...» целенаправленно конструируется образ оратора (хотя и пародийный), который по правилам должен построить речь, увлекая слушателя, потрясти его «пафосом», настроить на торжественно-патетический лад.

Во-вторых, текст имеет жесткое структурное деление: вступление, не связанное с основным содержанием, необходимое для привлечения внимания слушателя, оно же намечает задачу, которую ставит оратор; центральная часть представляет собой рассказ о конкретных событиях, перемежаемый отступлениями и авторскими комментариями; заключительная часть, завершающая речь (в церковном поучении – молитва, в которой автор обращается к Богу, в светском – похвала герою, которому посвящена речь, или обращение к читателям с призывом).

В-третьих, жанр маркируется определенными стилистическими приемами – риторическими обращениями к читателю (слушателю), к героям повествовательной части, риторическими вопросами, восклицаниями, метафорами, антитезами и повторами. И наконец, поучению, как известно, свойственен особый ритмический строй – чередование предложений одной и той же синтаксической конструкции, иногда с закономерным повторением первого или последнего слова.

Принимая во внимание канонические признаки жанра и учитывая не просто явное нарушение, но пародирование их Д. И. Фонвизиним, мы попытаемся выявить специфику построения и функционирования авторской маски в «Почучении, говоренном в духов день иереем Василием в селе П***». И здесь необходимо подчеркнуть весьма примечательный момент: на очевидно пародийный, смеховой характер фонвизинского «Почучения» указал еще митрополит Филарет, отметивший, что оно *«хотя, по-видимому, написано с доброю целию, чтобы удержать простой народ от пьянства, но, по образу изложения, оно заключает в себе одно кощунство над проповедью слова Божия*

и унижает священную кафедру до игрища смехо-творного» [7, 166]. (Подчеркнуто нами. – О. О.).

Предлагаемый читателям и «господам издателям» «Собеседника» текст выдается за «чужое» сочинение, о чем сообщается в сноске, выдающей эстетическую преднамеренность автора, мистифицирующего читателя. Следуя европейской традиции использования жанровой маски (когда автор репрезентует себя в качестве публикатора, редактора и т. д. предлагаемого текста), Фонвизин вводит достаточно обширную авторскую ремарку, которая содержит комментарий к «публикуемому» сочинению: *«Тому уже несколько лет, как, едучи в мою деревню, заехал я в село П*** в духов день. Случилось мне отслушать тут обедню, после которой священник сказывал крестьянам поучение. Мне оно так понравилось, что я попросил проповедника подарить мне с него список»,* однако, оказалось, что священник читает «без приготовлений», без «витийства», «простонародно ясным языком», что побудило «автора-публикатора» просить его *«вспомнить сегодняшнего своего поучения и положить его на бумагу. Он тотчас исполнил <...> просьбу. Недавно, разбирая мои бумаги, нашел я нечаянно сие поучение. Вот оно от слова до слова» [9, 24].* Включение подобного «автокомментария» в текст «Поучения...» отнюдь не случайно, если рассматривать его как органичную составляющую авторского замысла, обретающего собственную завершенность в рамках художественного текста как целого.

Как справедливо отмечает О. Ю. Анцыферова, характеризуя природу творческого процесса как коммуникативного акта, он непременно включает в себя «более или менее сознательное стремление автора донести до читателя собственный идейно-художественный замысел, создать оптимальные условия для восприятия и интерпретации произведения», что может выражаться «и в соотношении собственных творческих усилий с привычными для адресата художественной информации жанровыми конвенциями, и в экспликации собственных намерений для облегчения читательского восприятия, и в комментировании тех элементов художественного произведения, адекватная интерпретация которых может быть обеспечена <...> только наличием некой добавочной информации» [2, 163].

Естественно, Д. И. Фонвизин был не первым в истории литературы, кто пытался расширять художественное пространство

собственного текста посредством подобных включений, без которых, по мнению автора, произведение формально завершено и самодостаточно, но не исчерпывает авторский замысел (достоточно вспомнить, в первую очередь, европейскую ренессансную и постренессансную, а также отечественную – Ф. А. Эмина, М. Д. Чулкова, В. И. Лукина и др. – практику автопредисловий и автокомментариев). По всей вероятности, авторемарка, функционально выступающая автокомментарием, была призвана не просто создать иллюзию достоверности рассказываемого, но также помочь читателю стать непосредственным, полноценным участником авторской ретроспекции (напомним, что «публикатор» обнаруживает запись проповеди, услышанной им когда-то и зафиксированной «по памяти»), обнаружить пародийность как неотъемлемую составляющую интенциональной структуры «Поучения...». Автокомментарий у Фонвизина, фактически не только поясняющий, но и предваряющий предлагаемый читателям текст, инвариантен автопредисловию, статус которого, по мнению О. Г. Лазареску, определяется *двойной функциональностью*, представленной, с одной стороны, «прямым объясняющим и интерпретирующим произведение словом автора, с другой, словом “непрямым”, акцентированным в той или иной системе ценностей – нравственных и эстетических» [4, 13].

«Публикатор» не конкретизирует причин ознакомления читателей с «рукописью», не ставит себе каких-либо утилитарных целей (его авторский комментарий лишен самооправданий), но при этом иронически устраняется использованием сразу двух масок: публикатора предлагаемого текста (необходим для подготовки читателя к восприятию последующего сочинения); из текста не изымается окончательно, но продолжает комментировать происходящее – тон проповедника, реакцию слушателей и т. д.), и «автора» – иерея Василия, чья маска обретает комические черты и призвана увести читателя от отождествления автора комментария с личностью реального художника и тем самым воспитать способность к глубинному пониманию авторского замысла. Кроме того, маска героя-нарратора, чья проповедь, собственно, и составляет содержание произведения, исполняет функцию контекстуализации, поскольку именно благодаря ей (подчеркнутому несовпадению автора реального и повествователя как автора фиктивного) весь текст оказывается помещенным в динамику расши-

рения влияния автора реального на читательскую аудиторию, одновременно и вызывая в ее памяти отживший жанровый канон, и давая возможность иначе интерпретировать, на первый взгляд, знакомое и даже традиционное.

Как отмечает Г. П. Макогоненко, в 1762 г. известно было в переводе «Слово отца нашего Василия Великого о пьянствующих», которое должно было служить образцом проповедей для светских школ, написанное высоким церковнославянским языком, малопонятным «простым людям» [5, 668]. Мало того, к настоящему времени точно установлено, что произведения Василия Великого неоднократно переводились на Руси, особенно с XVII столетия, когда на московском Печатном дворе усиливается интерес к святоотеческим текстам: «Авторитет Василия Великого, видного ранневизантийского церковного деятеля, мыслителя и писателя, в Древней Руси был высок. Ни одна монастырская библиотека не обходилась без его сочинений, которые <...> составляли ядро традиционной книжности наряду с сочинениями Иоанна Златоуста, Григория Богослова, Никона Черногорца» [6, 340–341]. Несмотря на очевидную секуляризацию в XVIII в. культуры и литературы, в том числе, «словеса» и «правила» Василия Великого являлись не только духовным ориентиром для паствы, но и образцом поэтической речи для проповедников.

Д. И. Фонвизин, «высмеивая невежественное сельское духовенство, <...> предлагал свое «поучение»; написанное простым языком, образно, на красноречивых примерах показывающее вред пьянства в пользу воздержания» [5, 668]. Фонвизин стилизует «чужую речь» (иерея Василия), используя просторечия, бранные слова, выстраивая «поучение» в виде беседы с обращениями к предполагаемым собеседникам, насыщая его риторическими вопросами, которые перемежаются назиданиями и наставлениями «в трезвости». Таким образом, очевидно, что пародийное начало присутствует в «Поучении...» достаточно отчетливо.

Примечательно, что в текст «Поучения...» включено пояснение в виде ремарки «публикатора»: «Здесь старик заплакал от душевного веселия, и весь народ прослезился. Сам священник, подняв на небо руки, сквозь радостных слез едва продолжать мог» [9, 27]. Или: «(Взглянув на одного крестьянина, который взором показал свое неудовольствие) <...>» [9, 25]. По-

следняя авторемарка наиболее примечательна – она сродни ремаркам, помещенным внутрь текста драматического, и, по всей видимости, в подобной организации прозаического по характеру «Поучения...», на архитектонике его сказалось влияние драматического творчества Д. И. Фонвизина, который и здесь продолжает на глазах у читателя разворачивать сценическое действие, соответствующим образом оформленное, – с центральным «монологом» главного героя, множеством персонажей-статистов, создающих своим присутствием необходимый фон для проповедника.

Герой (и одновременно – фиктивный автор – публикуемого сочинения) ведет изложение в достаточно вольной, фамильярной форме, его текст изобилует просторечиями, бранными словами, обращениями (к вполне конкретным «участникам» действия, разворачивающегося на читательских глазах), снижающими тональность и пафосность, заданными жанром «поучения»: *«Отчего, например, ты, крестьянин Сидор Прокофьев, пришел к обедне, может быть, и с умиленным сердцем, но с разбитым рылом? Отчего и ты, выборный Козьма Терентьев, стоишь, выпуча на святые иконы такие красные и мутные глаза? <...> Как ты не поплнул, распуча грешную утробу свою по крайней мере полведром такого пива, какого всякий раб Божий, в трезвости живущий, не мог бы, не свалясь с ног, и пяти стаканов выпить?»* [9, 24–25]. (Подчеркнуто нами. – О. О.). Вопросы, задаваемые проповедником, формально строятся как риторические, однако, стилистически опять-таки совершенно не соответствуют общей направленности речи «духовного отца».

В процессе повествования возникает двойная ретроспекция: во-первых, публикатор вспоминает услышанное когда-то, во-вторых, само поучение проповедника строится как воспоминание о «троицыном дне», а лишь затем рассматривается день «сегодняшний» – «духов», когда крестьяне собрались к обедне, причем проповедник указывает на тех, кто напился накануне. И лишь после этого следуют собственно поучения – рассуждения о том, куда «годится пьяница»: *«Всякий нищий наверное пьяница, потому что добрый крестьянин, кроме гнева Божиего, обнищать не может. Всякий вор, конечно пьяница, потому что добрый крестьянин животы беречь умеет, а пьяница, пропив все, за что принимается? За воровство»* [9, 25]. Затем проповедник призывает к «умеренному питию», причем поясняет вредность пьян-

ства на вполне конкретных примерах, вновь указывая на присутствующих и используя прием хулы – посрамления: *«Возьмем в пример двух крестьян: Якова Алексеева и Якова Лысова, которые оба стоят перед вами. Лысой с ребячества своего был <...> превеликий ленивец. Его женили в надежде, авось – либо поправится. Не тут-то было: он стал пить, помещика гневить, жену свою бить; дети их, смотря на отца, выросли сорванцами. <...> у Лысова было много детей, но ни один не призрел его старости. <...> Посмотрите на его, дети мои. Вот он стоит у дверей с ковшичком, просит милостыни <...>. Напротив же того, посмотрим же теперь на доброго крестьянина»* [9, 26], жизнь которого «угодна Богу» и окружен он большой семьей. Финал «Поучения...» вполне традиционен – обращение к Богу с просьбой продлить милость «добрым людям» и «исправить сердце» грешников: *«О Боже и Господи! Зри слезы радостного умиления. Се жертва, достойная тебя!»* [9, 27].

Очевидно, таким образом, что в рамках пародии Д. И. Фонвизина, осознающего собственную нетождественность литературной норме, относительность любой жанровой нормы и необходимость их поэтико-смыслового синтеза в поле своего авторского «я», с помощью авторской маски происходит сдвиг объекта осмеяния. Авторская маска заглавного героя осмеивает не только соответствующий социальный тип, но и связанный с ним литературный жанр церковной проповеди, обнуляя пафос торжественного красноречия.

Л и т е р а т у р а

1. Античные риторика : собр. текстов, статьи, комм., общ. ред. проф. А. А. Тахо-Годи. М., 1978. 351 с.
2. Анцыферова О. Ю. Литературная саморефлексия и творчество Генри Джеймса. Иваново, 2004. 468 с.
3. Еремин И. П. Лекции по древней русской литературе. Л., 1968. 168 с.
4. Лазареску О. Г. Литературное предисловие: вопросы истории и поэтики (на материале русской литературы XVIII–XIX вв.) : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2008. 44 с.
5. Макогоненко Г. П. Комментарии // Фонвизин Д. И. Собр. соч.: в 2 т. Т. 2. М.; Л., 1959.
6. Севастьянова С. К. Материалы к «Летописи жизни и литературной деятельности патриарха Никона». СПб., 2003. 843 с.

7. Собрание мнений и отзывов Филарета, митрополита Московского и Коломенского по учебным, и церковно-государственным вопросам, издаваемое под ред. Преосвященного Саввы, архиепископа Тверского и Кашинского. Том дополнит. СПб., 1887. 350 с.
8. *Софронова Л. А.* Польские старопечатные предисловия XVI – XVII вв. (литературные и филологические функции) // Тематика и стилистика предисловий и послесловий (Русская старопечатная литература XVI – перв. четв. XVIII вв.). М., 1981. С. 100–128.
9. *Фонвизин Д. И.* Поучение, говоренное в духов день иереем Василием в селе П*** // *Фонвизин Д. И.* Собр. соч.: в 2 т. Т. 2. М.; Л., 1959. С. 24–27.



Е. К. РЫКОВА

«ВЕЧЕРНЕЕ» ЧТЕНИЕ В ИЗДАНИЯХ Н. И. НОВИКОВА

Во второй половине XVIII века в руки русских читателей стали попадать книги и журналы с названиями, в состав которых входило слово «вечер» или производное от него – «вечерний». Так, например, в 1772–1773 годах в Санкт-Петербурге М. М. Херасков вместе с женой издавал журнал «Вечера», в 1782 году в Москве начинает издаваться журнал Н. И. Новикова «Вечерняя заря», в 1787–1789 годах издаются «Вечерние часы, или Древние сказки славян древлянских» в шести частях и «Беседы с Богом, или Размышления в вечерние часы, на каждый день года» (перевод с немецкого) в четырех частях, в 1790 году – «Вечера уединения, или Собрание нескольких истинных повестей в пользу и увеселение прекрасного пола служащих» (перевод с немецкого), в 1798 году – «Вечерние беседы в хижине, или наставления престарелого отца» (перевод с французского) и некоторые другие.

Фактом, объединяющим все эти издания, является то, что они появлялись при непосредственном участии Н. И. Новикова и его единомышленников – литераторов, входивших в число московских масонов, имена которых были связаны с целой серией изданий Московского университета. Таким образом, эти писатели и переводчики оказались у истоков создания особого – так называемого «вечернего» – круга чтения.

Что же способствовало появлению такого типа литературы? Оказывается, существует несколько причин для формирования этого феномена. Одни причины объясняются изменениями в социокультурной ситуации в целом, характеризующими жизнь русского дворянства второй половины XVIII столетия, другие – философскими и религиозными исканиями русских масонов.

В 1783 году И. П. Тургенев перевел с немецкого произведение Иоанна Масона (John Mason) «Познание самого себя», книгу, которая сыграла значительную роль в становлении мировоззрения русских дворян. Работая над переводом, сам Тургенев еще не предвидел тех последствий, к которым приведет это сочинение. Все началось с того, что автор говорил о необходимости ведения дневника, на страницах которого рекомендовал ежедневно записывать наблюдения о том, как удастся победить в себе разрушительные страсти. Масон утверждал, что для этого больше всего подходит вечернее время, когда закончены дела и можно оценить свои поступки. Таким образом, «вечер» стал восприниматься как особое время, когда человек оставался один на один со своими страстями.

Сами создатели журнала «Вечера» объясняли появление подобного издания тем, что читателям нужна литература, от которой не будет «бедоносных следствий» [1, 4]¹. Под «бедоносными следствиями» авторы понимали прежде всего падение нравов в обществе, а также распространение революционных настроений и идей, разрушающих веру в Бога.

В период распространения идеи «естественного права» каждого члена общества на равные условия жизни, (которая, заметим, способствовала социальному брожению), М. М. Херасков стремился в своем журнале выразить иную идею – ненасилия над человеком. Причиной тому было осознание того, что насилием нельзя добиться установления совершенных отношений: зло рождает ответное зло. Примерно о том же писалось и на первых страницах журнала «Вечера»: «... наши издания нисколько не несчастий роду человеческому не приключат; не возгорится от них страшная война (разве только между сочинителями, отче-

¹ Здесь и далее в статье в квадратных скобках жирным курсивом указан номер цитируемого издания по списку литературы, приведенному в конце статьи (с. 207), обычным шрифтом – страницы.

го смех, а не плач родится) и ни капли крови, кроме чернил, конечно, не прольется: не погибнет от сего никто, разве со временем наши издания, как и прочие еженедельные сочинения погибнут...» [1, 4].

Хотя журнал «Вечера» просуществовал недолго, как, впрочем, и многие другие частные журналы того времени, он заслуживает особого внимания. Михаилу Матвеевичу Хераскову и его жене Елизавете Васильевне принадлежит идея создания дружеских литературных кружков, участники которых посредством занятий литературным творчеством могли нравственно саморазвиваться и таким образом формировать круг дворянской интеллигенции. Херасковы не сразу пришли к этой идее: здесь была предыстория.

Как известно, с середины XVIII века в России отмечается период бурного развития журналистики, в том числе стремительный рост количества частных литературных журналов. У «Вечеров» Херасковых существовали предшественники: в 1760–1761 годах это был журнал «Полезное увеселение», а в 1763 – «Свободные часы». Михаил Матвеевич не случайно обратился к журналистике. В 1760 году, когда ему было 27 лет, он оказался в центре литературной жизни Московского университета, с которым была связана почти вся жизнь писателя. В стенах Московского университета Херасков занимал различные должности: был заведующим библиотекой, типографией, издательством, руководителем университетского театра, директором и куратором университета. Будущий писатель находился в поиске пути служения Отечеству, и он, одаренный поэтическим талантом, не мог не обратиться к литературе. Его ранние журналы пропагандировали «*полезное чтение*». Таким образом, Херасков вывел для себя формулу, которая укладывалась в контекст просветительской концепции: литература может и должна воспитывать добродетельных граждан. Он рассчитывал на то, что под влиянием нравоучительных книг и журналов дворянство избавится от своих пороков и сможет нравственно переродиться. Однако вскоре он понял наивность своих убеждений и утопичность мечтаний. Журналы были закрыты, но его интерес к журналистике не пропал, а со временем лишь приобрел новое направление. Разочаровавшись в возможности быстрого перевоспитания читателей, Херасков принял решение обратиться к узкому кругу друзей, ко-

торые разделяли его взгляды и так же, как и он, нуждались в духовном общении.

В семье Херасковых сложилась традиция душевных вечерних бесед в кругу друзей, и когда Михаил Матвеевич с Елизаветой Васильевной оказались в Санкт-Петербурге (1770–1775), то вечера стали продолжаться. Вероятно, именно Е. В. Хераскова предложила своим друзьям, участникам ее домашнего салона, издавать еженедельный журнал «Вечера», в котором предполагалось помещать как собственные сочинения, так и переводы произведений европейских авторов. К этому кругу любителей словесности принадлежали И. Ф. Богданович, В. И. Майков, А. А. Ржевский, М. В. Храповицкая-Сушкова, А. В. Храповицкий и некоторые другие. Также сформировался и узкий круг писателей, которые в «золотой век» российского дворянства, в эпоху шумных и бесконечных придворных праздников, фейерверков и маскарадов стремились к уединению и тихому домашнему времяпровождению. Они *«вознамерились испытать, может ли благородный человек один вечер в неделе не играть ни в вист, ни в ломбер и сряду пять часов в словесных науках упражняться»* [1, 6].

Журнал отличался легким, порой шутивным тоном, что изначально предполагалось его создателями, относившимися к нему как к некому экспромту. В этом они признавались, когда говорили, что, собравшись как-то вечером, решили развлечься невинными шутками, игрой в *bouts-rimes* (буриме). Несмотря на эту легкость, воспроизводящую ситуацию непринужденной дружеской беседы, авторы затрагивали важные общественные, эстетические и этические проблемы. Так, например, «первый вечер» был посвящен обсуждению роли литературы в жизни людей и отношению дворян к занятию творчеством: *«Некоторые думают, что дворянину стыдно присвоить себе имя писателя... Стыдно быть писателем, но дурным, рассеивающим семена пороков, осмеивающим правду, честь и добродетель, и такие только писатели благоразумным светом пренебрегают. Дарования людям природою напрасно не даются, и недаром это сказано скрывай талант, да будешь проклят»* [1, 6–7].

Кроме того, на страницах журнала обсуждались проблемы «добродетельного ума», к формированию которого призывали читателей, при этом авторы предлагали обращаться к трудам таких античных мудрецов, как, например, Сократ, Платон, Эпиктет.

Однако в целом журнал «Вечера» не выходил за рамки салонного, а следовательно, был интересен тем, что значительное место в нем занимала любовная лирика, стихотворения, развивавшие темы лицемерия и суеты светской жизни, превратности судьбы, умеренности и сельского уединения.

Сентиментальный настрой журнала не помешал ему стать своеобразным законодателем новой моды на литературное творчество среди дворян. Писательская работа стала не только заполнять досуг дворян, но и помогать им в познании мира и, что очень важно, самих себя. По мнению Хераскова, процесс внутреннего созерцания, самоуглубления, самоанализа, размышления о бытии является началом нравственного совершенствования всего общества.

В дальнейшем взгляды Хераскова на чтение, в том числе и «вечернее», существенно изменились, и во многом этому способствовало его сближение с кружком Н. И. Новикова и постижение масонского и розенкрейцеровского учений. В 1779 г. при активном участии Хераскова, назначенного к этому времени одним из кураторов Московского университета, на должность профессора был принят И. Г. Шварц, масон, мало кому известный в московских кругах. Немец по происхождению, он способствовал стремительному распространению мистической философии в стенах университета.

В 1782 году Новиков и Шварц, признанные лидеры московского масонства, приступили к изданию журнала «Вечерняя заря». Наступил блестящий период в деятельности московских масонов, объединившихся вокруг Московского университета. Одно из их намерений – открытие переводческой семинарии – было успешно осуществлено. Образовался круг переводчиков «лучших авторов и нравоучительных сочинений на русский язык» [3, 201]. «Вечерняя заря» стала прямым продолжением новиковских журналов «Утренний свет» и «Московское ежемесячное издание», выходивших в 1777–1781 годах.

«Вечерняя заря» – наиболее мистический из всех журналов Новикова. К этому времени московские масоны обратились к изучению древней герметической традиции – розенкрейцеровства. Следует отметить, что интересу к учению способствовали труды Якоба Беме и других средневековых мастеров, стремившихся к мистическому постижению мира. В жизни московских масо-

нов настал новый и последний период их активной деятельности, но именно он оставил самый заметный след в истории русской культуры.

Само название журнала служило своеобразной метафорой: после грехопадения, по мнению масонов, все человечество оказалось во мраке, который рассеивается лишь слабым вечерним светом. «Вечерняя заря» – это свет надежды на возрождение павшего человека, поэтому содержанием журнала стали нравоучительные сочинения, которые должны были приблизить читателя к Откровению, ибо, как они писали, *«разум научает нас, но он не может раскрыть истину бытия Божия и в чем воля Божия. Одно лишь откровение может ясно нам показать истинный свет»* [6, 4]. Именно в этот период писатели-масоны сделали решительный шаг в сторону от разума к вере и таким образом стали в оппозицию по отношению к просветительству. Они поставили перед собой задачу познания человеческой души, и начали «угнетать плотские приманчивые наслаждения» и «сохранять природное величество» [4, 25].

В «Предупреждении» к журналу читаем: *«Сего света и мы не лишены, он есть в нас, однако, закрыт и, так сказать, задушен нашими дурными делами. Он блистает в природе, но поелику не светит в нас, то мы его и вне себя не видим. И посему истинные мудрецы древних и новейших времен первым упражнением для человека поставляют познание себя...»* [5, 136]. По мнению Беме, чьи идеи были представлены в журнале, для постижения истины Божьей необходимо *«приготовить дух»* «к чтению Священного Писания, в котором все таинства Божества и природы ... объяснены, но на духовном языке» [5, 136]. Таким образом, чтение «Вечерней зари» было предназначено, прежде всего, для работы над собой: для открытия сердца Богу и преодоления собственных пороков.

Вместе с тем, журнал предлагал читателям теоретическое обоснование самопознания в духе мистики Беме, который утверждал, что в вечерние часы происходит соприкосновение человека с миром «иным», невидимым, человек оказывается в особой ситуации, когда его глаза словно по-новому начинают видеть суетность мира, и в результате обретается новый смысл жизни. Публикации в данном издании подталкивали читателя к экзистенциальному переживанию вечернего времени, когда текущее вре-

мя «раздвигалось» и открывалось вечное. Именно в этот отрезок времени человек словно «изымался» из окружающей реальности и обращался к восприятию того, что происходило в его духовном мире. В это же время человек раскрывал тайну своей души, а порой погружался в ее бездны. Это время становилось мистическим – и Христос рождался в человеке.

Журнал «Беседы с Богом, или Размышления в вечерние часы, на каждый день года» выходил в Москве в 1787–1789 годы под редакцией протоиерея московского Покровского собора Иоанна Харламова и печатался изданием Новикова в типографии компании Типографической. Статьи брались из сочинений К.-Х. Штурма и И.-Ф. Тиде, переводились на русский язык как самим редактором, так и писателями, входившими в новиковское окружение: И. А. Дмитриевским, Н. М. Карамзиным и А. А. Петровым и др.

Помещавшиеся в них статьи были мистико-философского характера, они представляют собой «пиэтические сочинения»: размышления о «ветхом» и «новом» человеке. Профессор В. И. Резанов так характеризует это издание: «Восемь частей “Бесед с Богом” однородны, довольно однообразны по своему тону; это – пиэтическое сочинение, представляющее покаянные размышления автора о собственных грехах и несовершенстве, выражение преданности к Богу, особенно И. Христу, стремления к благочестию, добродетели, желанию исправить свои недостатки, бороться со страстями, совершенствоваться; такое содержание и объясняет то уважение, каким сочинение пользовалось у московских мистиков: эти последние находили здесь немало точек соприкосновения с духовно-нравственной стороной своих воззрений и немало страниц, которыми они могли прямо воспользоваться в своей борьбе против легкомысленного отношения тогдашнего русского общества к религии, знанию, против распущенности нравов и т. д., – в своих стремлениях к глубокому самоанализу, самоусовершенствованию, строгой нравственности» [7, 224–228].

Многие из статей «Бесед с Богом...» были написаны в виде исповедей, проникновенного самоанализа, например: «2 января. О! какой изменчивый друг живет в груди моей и провождает меня по всем стезям жизни! В сей час делает он союз с Богом, а в следующий попирает ногами заповеди Его. Вчера только отдал я снова сердце мое Богу, а ныне нахожу уже его виновным

во многих недобродетелях. Подобно как теперь сады и луга замерзли от хлада зимнего, так и дух мой хладен и к добру неподвижен» [2, 7].

В этих рассуждениях можно обнаружить мысли о том, какую роль отводили мистики вечернему времени, когда в наступающей тишине человек оставался один на один с Богом: *«Он человек в вечернее время разлучает и каждого приводит к самому Себе, к беседе с совестью своей... Глас совести бывает тем слышнее, чем сильнее в окружности тишина царствует» [2, 20].* И далее читаем: *«При сей возрастающей тишине вокруг меня хочу я слышать глас совести моей, шептание коей толь часто заглушал шум дневной. Ни один безумец не приводит меня теперь в рассеяние, ни один обманщик не старается теперь обмануть меня, ни один гонитель не теснит меня теперь. Я сам себе отдан и стою один перед Тобою, Боже мой!.. Таким образом буду я некогда один стоять перед Тобою в суде, если Иисус не подойдет тогда ко мне» [2, 21–22].*

«Вечернее чтение» аккумулировало основные мистические идеи масонов-розенкрейцеров, пробуждавших «религиозно-космическое чувство» (Г. Флоровский), возвращавших человека к Богу. Таким образом, они пытались вернуть читателя в контекст русской культурной традиции, когда люди обращались к душеспасительной книге.

Вечернее время нужно человеку для того, чтобы оглянуться назад, оценить свою жизнь, отделить временное от вечного, это время таинства души: *«Теперь, проживши уже несколько лет, нахожусь якобы на холме, с которого рассматриваю тот путь, по которому я шествовал. Иногда шел я терниями, иногда по цветам... иногда очи мои зрели улыбающийся луг, иногда крупные камни, иногда находили мрачные тучи, иногда сияло солнце...!» [2, 63].*

Друзья Новикова, люди нового времени, воспринявшие по своему идеи века Просвещения, стремились найти замену вечернему богослужению. Традиционно в допетровской Руси люди завершали свой день молитвой в храме или перед домашним китом, однако новое время рождало новые привычки, и времени для общения с Богом не оставалось. Писатели, входившие в окружение Новикова, полагали, что «вечернее чтение» станет своеобразной альтернативой вечерней литургии.

Л и т е р а т у р а

1. Вечера : еженедельное издание на 1772 г. Т. 1. СПб., 1972.
2. Вечерние размышления на каждый день года, или Беседы с Богом / пер. с нем. Т. 1. М., 1787.
3. Лонгинов М. Н. Новиков и московские мартинисты. СПб., 2000. 672 с.
4. Массон И. Познание самого себя / пер. И. П. Тургенева. М., 1783. Ч. 1. 188 с.; Ч. 2. 52 с.; Ч. 3. 118 с.
5. Предупреждение к читателям. «Вечерняя заря» 1782 // Массонство и русская культура / сост. В. И. Новиков. М., 1996. С. 135–137.
6. Рассуждение о бессмертии человеческой души // Вечерняя заря. 1782. Ч. 1.
7. Резанов В. И. Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского. СПб., 1906. 365 с.



Т. И. АКИМОВА

ПРОБЛЕМА ГАЛАНТНОСТИ В ЛИТЕРАТУРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ ЕКАТЕРИНЫ II

1. Идеология Просвещенного абсолютизма Екатерины II, определившая магистральное направление отечественной литературы во второй половине XVIII века, являлась закономерным развитием европейской мысли. Просветительская идеология, способствующая укреплению абсолютистской системы таких государств, как Пруссия, Австрия и Россия, базировалась на разных системах ценностей и зависела от предпочтений монархов этих государств. Так, Прусский король Фридрих II создавал универсальную военную систему и утверждал мощь своего государства именно успехами и достижениями в военном деле. Австрийская система Просвещенного абсолютизма, вводимая Марией Терезией, утверждалась как образовательная и предполагала реформу прежде всего учебных заведений, поскольку, как справедливо пишет О. В. Хаванова, «дисциплинированное поведение чиновника и офицера, крестьянина и ремесленника становилось созидательной силой, позволившей не просто системно

упорядочивать жизнь общества, но созидательно его преобразовывать» [7, 9]¹.

Екатерина II, безусловно, учитывающая опыт европейских монархов, выбирает для проведения абсолютистской идеологии не школьную дисциплину Марии Терезии или военную муштру Фридриха, а модель галантного общения, которая сложилась во французском дворе Людовика XIV и распространилась в XVIII в. на все европейские дворы [1, 9] как норма дипломатического поведения.

2. Выбор Екатериной II галантности в качестве модели поведения просвещенного человека был обусловлен личным опытом императрицы, приобретенным в 50-е годы, когда Великая княгиня Екатерина Алексеевна входила в «большую политику» и училась у дипломатов (к которым следует отнести как российского канцлера А. Н. Бестужева, так и английского посла сэра Ч. Г. Уильямса). Поэтому не случайно данная модель утверждалась прежде всего в эпистолярном жанре российской монархии. Ее «дружеские» письма к Уильямсу, г-же Бьельке и Вольтеру строились на галантном дискурсе, содержали многочисленные комплименты, метафорические выражения, скрытые имена, звучали радостно и любезно. Хотя ее переписка велась с разными лицами как международной, так и отечественной политики, все же адресатами просветительских идеологических посланий Екатерины являлись дворяне, которые и воспринимались ею главными преобразователями российского государства. В связи с чем «галантный» (то есть одновременно откровенный и игривый, уважительный и остроумный) диалог с ними ляжет в основу просветительской идеологии Екатерины.

С одной стороны, галантная модель позволяла бывшей немецкой принцессе не затрагивать вопроса легитимности ее восшествия на российский престол и утверждать ценность просвещенной личности. С другой стороны, галантность указывала на отличительную социальную особенность личности, награждающуюся высшим знаком отличия, подчеркивала избранность тех, кто рыцарски верно и преданно служит государыне как самой

¹ Здесь и далее в статье в квадратных скобках жирным курсивом указан номер цитируемого издания по списку литературы, приведенному в конце статьи (с. 215–216), обычным шрифтом – страницы.

красивой, умной и образованной женщине. Подобная двойственность и лежала в основе многих противоречий, связанных с фигурой Екатерины II и проводимой ею политикой: направленность ее просветительских установок на всеобщность, но ведение диалога только с дворянством. Эта установка императрицы нашла отражение в отечественной словесности, в которой сложились предпосылки для обозначения дворянской литературы как нравоучительной без нравоучительности и назидательности.

3. Диалог с ожиданием рыцарского служения был начат императрицей в эпистолярном жанре с Г. А. Потемкиным еще в 1774 году, закончившись только после смерти ее верного друга, и реализовывался в рамках созданной коронованными предшественницами Екатерины модели фаворитизма. Однако Екатерина II ее видоизменяет. Монархиня в письмах очень скоро дает понять Потемкину, что не ждет от него рабской преданности, но ожидает дружбу, строящуюся на гармонии ума и сердца. Уметь сдерживать свои эмоции и не выставлять открыто своих намерений – первое качество галантного поведения, прививаемое императрицей фавориту. Второе требование рождается из необходимости подданных Ее Величества понимать свое место в обществе и соизмерять его со своим положением: Екатерина утверждает через Потемкина единство личного и государственного служения, необходимое для процветания просвещенного абсолютизма. Подобные галантные уроки императрицы полностью себя оправдывают в период дипломатических побед «екатерининского ученика» при завоевании Крыма. Однако галантное обхождение появляется в письмах князя также не сразу. Пройдет много лет от начала переписки с государыней, пока он сможет написать: «Моя матушка, цалую безценные твои ручки» [3, 163] в письме от 20 апреля 1783 года или «Цалую ручки Ваши от искреннего сердца» [3, 349] в письме от 29 мая 1789 года. Ведя диалог с императрицей в галантной манере, адресат ее писем усвоит все необходимые для этого обращения и эпитеты: «Прости, моя матушка родная, сударка моя. Дай Бог тебе здоровья, чего желаю от чистейшего сердца» [3, 166] (письмо от 16 мая 1783 года).

4. Галантность актуализируется Екатериной и в мемуарном жанре, (известном под названием «Автобиографические записки»), в котором некоторая «фрондерская» оценка происходящих событий во времена правления Елизаветы Петровны осуществ-

вляется при помощи того же галантного дискурса, адресованного своим потомкам. Именно галантное поведение повышало статус интимного общения и делало его открытым для посторонних глаз. Эта модель отсылала к спору о старом и новом, ведущемуся Ш. Перро с приверженцами высокой античности, и утверждала в образах античных богов современных героев – аристократию и монарха – с переносом в их жизнь всех атрибутов божественной жизни: атмосферы праздника и удовлетворения желаний души и тела.

С этой позиции оценивает автор «Записок» поведение как своей предшественницы на троне Елизаветы Петровны, так и своего мужа, Великого князя Петра Федоровича. И если первая предстает в образе «тиранствующей свекрови», не позволяющей раскрыться личностным талантам Великой княгини Екатерины Алексеевны, утверждает атмосферу слухов, сплетен и доносов, открыто осуждаемых в просветительском обществе, то над вторым Екатерина откровенно смеется, постоянно сравнивая его с «куклой», изображая «маленьким» и не готовым к великим делам государственного управления. Поэтому галантность в сознании императрицы сочетается с веселым и радостным смехом, призванным утверждать избыточное и свободное бытие дворянина.

5. Однако наиболее выразительно галантность проявляется в общении с узким кругом лиц, ориентированном на раскрытие творческих возможностей аристократа, каким и утверждается при дворе Екатерины ее Эрмитажный салон. По свидетельству Т. Е. Смольяниновой, «Эрмитажный салон объединил узкий круг придворных из близкого окружения Екатерины II – от Е. Р. Дашковой, А. С. Строганова до французских дипломатов графов Сегюра и Корберона» [6]. Именно здесь демонстрировался ренессансно-просветительский дух галантности, представленный в жанрах афоризма, анекдота, литературного портрета и пародии. Как известно, заводилой собраний являлась сама императрица, о чем свидетельствуют ее литературные игры, оставшиеся в рукописях и опубликованные П. П. Свиным [5, 81–97] в «Сыне Отечества».

Тематически вопросы ее литературных игр группируются по нескольким разделам: 1) самопрезентация через раскрытие своего интимного мира (*Какая книга мне нравится? – Самые драгоценные для меня воспоминания. – Мои достоинства. – Мой портрет*); 2) умение выстраивать диалог с другим собеседни-

ком (*Что заставляет меня смеяться? – Почему меня любят? – Лекарство для утоления гнева моей любезной супруги – Мой способ объясниться в любви*); 3) нормативное конструирование «другого», портрет (*Каким должен быть муж мой? – Какие качества должен иметь тот, кто хочет быть добрым мужем? – Качества, чтоб быть моею сестрою. – Каковым должен быть мой друг? – Портрет Г-жи Кактен*); 4) нормативность организации светского досуга (*Главные правила эрмитажных вечеров. – Что я нахожу прекрасным? – Как я воспитываю моих кур и голубей? – Мои воздушные замки; Не знаю что*); 5) идеалы, к которым нужно стремиться или на которые ориентироваться (*Кто мой герой в истории? – Дорога, которою думаю достичь бессмертия. – Народные пословицы*). Сохранившиеся правила Эрмитажного салона демонстрируют атмосферу свободы и равенства, утверждаемую Екатериной среди избранного круга лиц. Здесь царили непринужденность и веселье, превыше всего ценились импровизация и остроумие. Осмеивались косность мышления, алогичность и неумение «подать» себя.

6. Если в Эрмитажном салоне объектами осмеяния оказывались, как правило, общечеловеческие пороки, то недостатки дворянского быта являлись мишенью екатерининского смеха в Эрмитажном театре, основу которого составил жанр комедии. Поведение дворян оценивалось Екатериной с тех же позиций галантности, которой измерялись отношения героев друг к другу, их умение высказываться и признаваться в любви, способность подавать себя в обществе и понимать то, что осталось невысказанным. Неприятие венценосным комедиографом прямолинейных фраз и предсказуемых выражений дворян заставляло монархию смеяться над однообразием и скукой дворянского досуга в комедиях: «О, время!», «Именины госпожи Ворчалкиной», «Передняя знатного боярина», «Невеста-невидимка», «Госпожа Вестникова с семьею», «Расстроенная семья осторожками и подозрениями». Императрица смеется над отголосками домостроевского хозяйствования, при котором женщине отводится очень скромная роль, лишённая творческой инициативы, наконец, над невежеством и простодушием провинциалов, верящих во что угодно, и не применяющих критической оценки суждений шарлатанов. Все это наглядно отражается в ее антимасонских комедиях «Обманщик», «Обольщенный», «Шаман Сибирский».

«Галантное» воспитание чувств в комедиях Екатерины включает несколько ступеней.

Первая состоит в обретении понимания собственного сердца. Эта норма не усвоена Христиной, воспитанной в доме Ханжиной, по двум причинам. Во-первых, из-за недостатка образования: *«Лицом он не дурен; да только говорит так, что я и половины слов его не разумею. Он говорит или не по-русски, или по-книжному; а ты ведь знаешь, что я чужих языков не знаю, да и грамоте худо умею»* [4, 31]. Во-вторых, из-за отсутствия собственной воли: *«Я думаю, что сердце-то у меня есть; и я пойду за него, если он меня возьмет. А ежели не возьмет, то и я не желаю быть за ним»* [4, 31].

На разумность как неперемное условие любви указывает служанка Мавра в комедии «Недоразумение»: *«...мы думаем, что в женитьбе разум необходимо нужен, и не уверишь ты меня никак, чтоб было лучше выйти за природнаго дурака, нежели за разумнаго человека. Сбыслава воспитана честно; она по замужестве чрез несколько недель мужа не покинет, как недавно слышно было, что сотворила таковой соблазн дочь нашего соседа, дерзко вышед с умыслом, чтоб покинуть мужа»* [4, 185].

Вторая «ступень» знаменуется умением принимать комплименты и отвечать на них. Образец галантного диалога Екатерина представляет в комедии «Г-жа Вестникова с семьею», в которой ошибка Тратова в определении дочери Вестниковой ведет его к объяснению с ее снохой:

Тратов. Могу ли я ласкаться, сударыня, что вы не будете противны моему намерению?

Сноха. Я? я его не знаю, так и сказать о том ничего не могу.

Тратов. Нельзя, чтоб вы страсти моей не приметили; нельзя, чтоб пламенная любовь моя вам не открылась: поступки мои всегда вам ее казали, хотя язык и не дерзал изъясниться. Я каждый раз, когда в комедии видал вас, каждый раз, против вас стоя, на вас взирая, вздохами изъявлял глубину моего сердца, но никогда ни сказать, ни подойти к вам не смел, видя вас всегда сам-друг, ни сам-третий. Вы знаете, сударыня, что прямая страсть с робостью никогда неразлучна.

Сноха. Я чистосердечно вам все то скажу, что я об этом знаю. Нельзя не приметить, что вы страстны; поступки ваши и старание

быть возле нас всегда ясно то открывают. Я видела, что вы ни единого не пропустили случая к показанию вашей любви, и знаю, что именем вашим батюшке и матушке моей предложено ваше намерение [4, 105].

Третья ступень – культура гостеприимства хозяйки дворянского дома и умение организовать общий досуг для гостей, то есть умение создать свой круг, а в перспективе – салон. Об удовольствии вести беседы в своем доме рассказывает в пьесе «Недоразумение» г-жа Гостякова неожиданно заехавшему к ней молодому дворянину:

«У вас, если нет иной печали или нужды, то вам советую здесь остаться с нами, по крайней мере несколько дней; вы найдете в моем доме чем заниматься; у меня беседа завсегда, так же я вам покажу мои заводы, сады, огороды; я сажаю ремень, и скоро будет у меня хлопчатая бумага расти тут, где прежде сего кустарник один бесплодный виден был...» [4, 188–189].

Важнейшее условие для умного занятия гостей и создание своего круга – выбор понятной и занимательной для всех темы разговора, а также способ его ведения. Овладение им – четвертая «ступень». Неумение вести разговор делает хозяйку объектом насмешек даже со стороны собственной служанки – в частности в одноактной комедии «Невеста Невидимка» («Вопроситель»), где неучливый дворянин общается только вопросами, которые решили «поддержать» сметливые слуги:

Вестолуб. И ты, Егор, здесь?

Егор. А вы сударь, здесь же?

Вестолуб. Нет ли здесь и Мавры?

Мавра. Разве вы ослепли?

Вестолуб. Все ли здесь здоровы?

Мавра. А вы в добром ли здоровье?

Вестолуб. Скоро ли ты замуж пойдёшь?

Мавра. А ваша свадьба скоро ли будет? [4, 117].

То же неумение вести беседу высмеивается в комедии «Недоразумение»: Сбыслава объясняет причину своего нерасположения к молодому человеку именно его речевой манерой: «Он отвечает на всякую речь как будто нехотя, либо наотрез, или двояким слогом; подобный разговор вести мне весьма трудно, может статься, по немислю моему» [4, 190].

Именно овладение галантной культурой ведет к семейному счастью. Своего рода квинтэссенция такого понимания счастья – слова Гостяковой из комедии «Недоразумение», объясняющей племяннице правила поведения с молодым человеком: «*Тут смеяться нечево; вежливость, учтивость, людство, светское обхождение требуют, чтоб ты с ним обошлась ласковее, иначе можешь слыться нрава грубаго и дурно воспитанною*» [4, 190].

7. Наиболее ярко галантность как выражение просветительской идеологии Екатерины II представлена в жанре сказки, к которому государыня обратилась в 80-е гг. для воспитания внуков, Великих князей Александра и Константина. Уже первая из них, «Сказка о царевиче Хлоре», явилась своеобразным посланием императрицы к дворянству, великолепно прочитанным Г. Р. Державиным в оде «Фелица», прославляющей вольность жить по своему смотрению и наполнять дворянский досуг собственными радостями. В это аристократическое веселие входило как строительство собственной жизни в веселии и достатке, так и творческо-свободное общение с равными себе, созданию и развитию корпоративной культуры.

*...Преобращая в праздник будни,
Кружу в химерах мысль мою...
...Иль сидя дома я прокажу,
Играю 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 ищуся;
То в книгах рыться я люблю,
Мой ум и сердце просвещаю,
Полкана и Бову читаю;
За Библией, зевая, сплю... [2, 36].*

Описание же прочих «прихотей» – сна «до полудни», кофе и табака, «прельщения нарядом», «пира пребогатого», загородных выездов с «младой девицей», конных скачек, охоты, кабаков («шинков») и пр. [2, 35–36] – по своей эмоционально-стилистической окраске абсолютно подобно тому, что реально присуще автору «Фелицы». Державин, стремясь войти в ближ-

ний екатерининский круг¹, рассчитывал, в том числе, и на доступ к описанному в «Фелице» забавам.

Утверждая себя в образе Фелицы, Екатерина уже задавала тон галантных отношений, выстраивающихся между нею и вернолюбивым дворянством. Свобода игровых отношений и право вести за собой российского дворянина представлялись теперь как необходимое условие Просвещения, осуществляемого Екатериной. Императрица не только указывала путь развития дворянству в целом, но и продолжала процесс его раскрепощения, утверждения ценности его личности и творческих возможностей. Такое екатерининское просвещение являлось и сословным, и личностно ориентированным одновременно.

Таким образом, галантность выступала в идеологии просвещенного абсолютизма Екатерины II категорией, определяющей модель поведения российских подданных в целом и дворян, в частности. Ведением галантного диалога с дворянством Екатерина указывала ему на преимущества их свободной жизни, привносила в понимание дворянской службы элемент творчества, требовала от подданных соответствия своему поведению. Галантный диалог активизировал процесс дворянского самосознания.

Л и т е р а т у р а

1. *Гречаная Е. П.* Когда Россия говорила по-французски... М., 2010. 364 с.
2. *Державин Г. Р.* Сочинения: Стихотворения; Записки; Письма. Л., 1987. 504 с.
3. Екатерина II и Г. А. Потемкин. Личная переписка (1769–1791). М., 1997. 989 с.
4. [*Екатерина II*]. Сочинения императрицы Екатерины II. Произведения литературные / под ред. А. И. Введенского. СПб., 1893. 448 с.
5. *Свиньин П. П.* Литературные забавы Екатерины Великой в Эрмитаже // Сын Отечества. 1936. № 2. С. 81–97.

¹ В выборе двух модусов светской жизни, складывающихся в 70–80-е годы XVIII века, Державин принимает не щегольскую культуру формирующейся столичной молодежи, а те правила этикета, которые устанавливаются Екатериной II для ее ближнего круга, выступающей в нем в роли «частной хозяйки и светской дамы» [8, 90]. Особенностью этого поведения являются равноправные отношения всех членов сообщества. Нерешительность поэта в намерении опубликовать «Фелицу» означала непринадлежность Державина к этому кругу представителей «придворного общества и дипломатического корпуса» [8, 90].

6. *Смолянинова Т. Е.* Эрмитажный салон Екатерины II // Международная конференция Екатерина Великая: эпоха российской истории в память 200-летия со дня смерти Екатерины II (1729-1796) к 275-летию Академии наук Санкт-Петербург, 26–29 августа 1996 г. URL: <http://www.ekaterina2.com/konf/konf.php>
7. *Хаванова О. В.* Австрийский просвещенный абсолютизм и подготовка венгерского дворянства к государственной службе во второй половине XVIII века : дис... д-ра ист. наук. М., 2006. 460 с.
8. *Штедке К.* Светский человек в русской культуре XVIII века // Труды по знаковым системам: вып. XXI. Тарту, 1987. С. 89–93.



А. Д. ИВИНСКИЙ

«НАУКА ЖИТЬ МЕЖДУ ЛЮДЬМИ»:
О ЛИТЕРАТУРНОЙ ПОЗИЦИИ ЖУРНАЛА
«ВСЯКАЯ ВСЯЧИНА»

«**В**сякая всячина» не раз привлекала внимание исследователей. Подробно описывались политические контексты данного издания (центральный сюжет здесь – «конфликт» императрицы с Н. И. Новиковым [7, 15–21; 3, 220–230; 11, 147–226; 1, 151–225; 16, 25–26; 12, 83–89; 9, 101–124]¹); его связи с западноевропейской журналистикой XVIII в. [18, 125–156; 17, 169–173]. При этом те или иные научные схемы очень часто упрощали реальность или деформировали ее до неузнаваемости. Так, например, на первый план был выдвинут т. н. «спор о характере сатиры» – с нашей точки зрения, сюжет в истории «Всякой всячины» маргинальный. Главная же проблема осталась в тени – проблема формирования нового образа благородного человека, воспитания настоящего русского «honette homme».

¹ Здесь и далее в статье в квадратных скобках жирным курсивом указан номер цитируемого издания по списку литературы, приведенному в конце статьи (с. 225), обычным шрифтом – страницы. При одновременной ссылке на несколько изданий одно от другого отделяется точкой с запятой.

К проблеме воспитания Екатерина II обратилась уже в «Наказе». Императрица подчеркивала ее значение для развития страны: *«Правила воспитания суть первые основания, приуготовляющие нас быть гражданами»* [14, 99]. Этот пассаж полемически направлен, в первую очередь, против Ш. Монтескье. Именно он связал проблему воспитания с типом государственного устройства: *«Законы воспитания – это первые законы, которые встречает человек в своей жизни. И так как законы эти подготавливают нас к тому, чтобы стать гражданами, то каждая семья должна управляться по образцу великой семьи, охватывающей все отдельные семьи. Если весь народ живет каким-нибудь принципом, то все его составные части, т.е. семейства, живут тем же принципом. Поэтому законы воспитания должны быть различными для каждого вида правления: в монархиях их предметом будет честь, в республиках – добродетель, в деспотиях – страх»* [13, 187]. При этом он был убежден в том, что большая империя может быть только деспотией: *«<...> небольшие государства по своей природе должны быть республиками, государства средней величины – подчиняться монарху, а обширные империи – состоять под властью деспота»* [13, 266]. Следуя этой логике, в «деспотической» России воспитание могло основываться только на «страхе», «гражданам» тут нет места. Монтескье вторила «Энциклопедия». Монархия была противопоставлена и республике, и деспотии. При «единоначалии» соблюдаются законы, в демократии царят «добродетели», а деспотия приводит государство к упадку [15, 58–59, 64].

Эта концепция была раскритикована И.-Г.-Г. Юсти. С его точки зрения, классификация Монтескье искусственна и просто не соответствует действительности: *«...хотя г. Монтескью приписывает гражданские добродетели одним только вольным областям, с самодержавных же государств вовсе их сговаривает: однако это походит больше на занесенную далеко насмешку, нежели на чистосердечное его положение. <...> Подведенные г. Монтескью причины, для которых будто надобно при самовластном правлении воспитывать детей в рабском страхе и невежестве, больше издевочны, нежели основательны. <...>»* [20, 194–199]. Под этими словами Екатерина могла бы поставить свою подпись (о влиянии трудов Юсти на Екатерину см.: [19, 296–299]). И в «Наказе», и во «Всякой всячине» императрица пыталась доказать, что Россия не

деспотия, а просвещенная монархия, жизнь которой регулируется разумными законами и которой совершенно не чужды республиканские «добродетели» (о «республиканизме» Екатерины см.: [4, 63–101]). Ср.: «Она (просвещенческая парадигма. – А. И.) позволяла решить в свою пользу важнейшую для Екатерины проблему репрезентации России как недеспотического (в терминах Монтескье) государства: просвещенная монархия занималась главным – воспитанием общества – в полной готовности подчиняться законам» [6, 252–253]. В этом контексте становится понятным подлинное значение темы воспитания для Екатерины. Образование и просвещение оказываются едва ли не главными характеристиками России в глазах европейских интеллектуалов. Поэтому неслучайно, что заслуги императрицы именно в этой сфере отмечались, например, в предисловии к «Наставлениям политическим» барона Бильфельда: *«И хотя Матерние ВАШИ старания пространством своим равномерно объемлют все части, составляющие общее благополучие; однако ж особеннейшее оных действие оказывается в предприемлемых премудрою ВАШЕЮ прозорливостию мерах для просвещения народного <...> для лучшего воспитания и обучения обоих полов юношества как наукам, так и художествам»* [2, без пагинации]. Из трактата Бильфельда, как известно, Екатерина многое заимствовала для своего «Наказа» [19, 292–296; 10, 251–252]. Повлиял он на императрицу и в вопросе о значении воспитания.

Во-первых, Бильфельд, как и позже Екатерина в «Наказе», назвал воспитание главной политической задачей государя [2, 44].

Во-вторых, он обосновал идею необходимости распространения (иногда насильственного) просвещения в народе, при этом в качестве примера приведен Петр I: *«Сей премудрый Монарх имел ужасный труд, чтоб россиян сравнять с другими народами, и должен был принуждать их, чтоб брили бороды и учились механическим художествам. Сей способ был нужен у грубого еще народа: надобно истреблять силою невежество, но просвещенную нацию можно предостерегать от оного тишайшими способами»* [2, 45]. С этой концепцией Екатерина была принципиально не согласна. Бильфельд, как и многие до него и после, противопоставил «новую» Россию «старой» как страну цивилизованную – варварской. Для Екатерины это неприемлемо: Россия вошла в «семью европейских государств» не при Петре, она

всегда была частью Западного мира: *«Россия есть европейская держава. Доказательство сему следующее: перемены, которые предпринял в России Петр Великий, тем удобнее успех получили, что нравы, бывшие в то время совсем не сходствовали со климатом, и принесены были к нам смешением разных народов и завоеваниями чуждых областей. Петр Первый, вводя нравы и обычаи европейские в европейском народе, нашел тогда такие удобства, каких он и сам не ожидал»* [14, 2–3]. Как видим, уже к 1767 г. Екатерина сформулировала своё понимание русской истории, которое наиболее полное и яркое выражение найдёт в «Записках касательно российской истории».

В-третьих, Бильфельд резко раскритиковал Ж.-Ж. Руссо, которого, как известно, Екатерина недолюбливала. «Естественности» и «простоте», за которые так ратовал «женевский гражданин», барон противопоставил «людскость» и просвещение: *«Есть такие странные умы, которые утверждают, что народ, живущий в простоте естественного своего состояния, мало требующей, без всякой людскости и просвещения, предпочтительнее такой просвещенной нации, какова французская или аглинская и проч. Сие то же, что предпочитать лихорадку здоровому состоянию»* [2, 43].

Наконец, в-четвертых, Бильфельд сформулировал основной принцип воспитания благородного человека – *Urbanitas*: *«Для совершения народного просвещения надобно стараться всевозможными способами, наблюдать во всем общую людскость, наказывать строго за всякие грубости и неистовства. Государь должен принудить народ, хотя и по неволе, предупреждать иностранных хорошим приемом, наблюдать странноприимство к путешественникам, быть ласковыми, честными и учтивыми против всех. Одним словом, надлежит приучить свою нацию к сей приятной добродетели обхождения, которая столь почтенна была у древних римлян и которую они называли столь выразительным и прекрасным словом: *Urbanitas*»* [2, 64]. «Добродетель обхождения», «людскость» и «учтивость» – вот главные характеристики подлинного «*honnête homme*». Показательно, что в «Наказе» Екатерины находим подобный же список необходимых гражданину качеств: *«Должно <...> научать пристойному в делах и разговорах поведению, учтивости, благопристойности, соболезнованию о бедных, несчастливых и отвращению*

ото всяких продерзостей <...> одним словом, всем тем добродетелям и качествам, кои принадлежат к доброму воспитанию, которыми во свое время могут они быть прямыми гражданами, полезными общества членами и служить оному украшением» [14, 105]. «Пристойное в делах и разговорах поведение», «учтливость», «благопристойность», отвращение к «продерзостям» — именно эти ценности и пропагандировала Екатерина в своем литературном творчестве и, в первую очередь, в журнале «Всякая всячина».

«Всякая всячина» не «боролась» с «просветителями», она претендовала на то, чтобы стать «учебником» «науки жить между людьми» (другую точку зрения см.: [8, 153–165]). Екатерина здесь следует принципам *Polizeistaat*. Политическая теория XVIII в. находила совершенно естественным активное вмешательство государей в жизнь своих подданных; см., напр.: *«Можно сказать с Пуффендорфом, что самодержавство есть право повелевать решительно во гражданском обществе <...> сиречь, управлять их деяниями со властью или силою принудительною <...> Самодержавство есть право, порученное одной или многим особам, ибо республика столько же самодержавна, сколько и единачалие» [15, 75–76]. При этом обращает на себя внимание тот факт, что здесь для Екатерины не существовало мелочей, регулировались едва ли не все аспекты жизни благородного человека. Особенно показательны заголовки некоторых статей: «Говорить меньше, а больше слушати других» [3, 414], «Быть учредительну в поступках» [3, 415], «Каким образом заслужить милость Государя и знатных особ» [3, 417].*

В редакцию обращались те, кто хотел научиться правильно вести себя в свете: *«Может быть, оному причиною то, что я в ребячестве рос без руководства, а в молодости судьбою был определен, оставя свет, избрать жизнь уединенную; следовательно, не было мне нужды прилепляться к науке, как жить между людьми; но понеже все подвержено переменам, переменилось время, переменились и мои обстоятельства. Я сделался теперь жителем Петербургским: вы из того легко заключить можете, что я живу в большом свете, но признаюся, что многого не знаю, что должно знати для светской жизни: и для того хотя не обо всем, чего не знаю, однако о некоторых вещах спросити вас намерен» [3, 210–211].* Поэтому особую роль в журна-

ле играла переписка с читателями. При этом совершенно неважно, были ли корреспонденты реальными людьми или всего лишь «масками» издателей. «Всякая всячина» давала универсальные рекомендации, которые могли и, по-видимому, должны были восприниматься как руководство к действию. Неслучайно, что к ее редактору обращались «господин наставник» [3, 268].

Один из главных «пороков», подлежащих осмеянию, – невежливость. Из «листка» в «листок» во «Всякой всячине» публикуются тексты, высмеивающие тех, кто не умеет или не желает вести себя в обществе правильно. Вот, например, портрет мелкого чиновника, который пытается завоевать себе право появляться в хорошем обществе: «<...> я живу в таком обществе, где носят кафтаны с золотым галуном, и я на силу могу его сделать, за тем, что не богат; а за оное меня презирают: еще, что я не так много говорю, как прочие, называют дураком <...> что мне делать: зачинать ли мотать? и ворчать ли, что на ум ни взбредет?» [3, 81–82]. Такие персонажи вызывают недоумение: светская манера поведения не подразумевает ни мотовства, ни бессмысленной болтовни, все это – «татарские обычаи». Противопоставление «российских» и «татарских» нравов является ключевым во «Всякой всячине»: «Смело можно разделить наши обычаи на два рода: первые природные, другие Татарские. Все хорошие обычаи суть природные Российские; все же дурные суть Татарские» [3, 35–36]. «Российские нравы» – это нравы европейские, утонченные, светские. Именно те, которые и должны быть приняты при дворе истинно просвещенного монарха – такого, как Екатерина. Уважение в обществе нужно заслужить. При этом необходимо постоянно помнить, что светский разговор – это не только и не столько обмен остроумными репликами, сколько утонченная интересная беседа, в которой едва ли не первую роль отводят женщине. Любая грубость в таком общении просто невозможна: «<...> мы должны дать приметить господину Неведомому, что косыми буквами напечатанные слова в его письме кажутся несколько суровы для нежного слуха, а наипаче женского пола, коим сделаться может обморок от подобного описания» [3, 84–85].

Или вот портрет «желчного» человека, презирающего весь мир, который находит пороки во всех сферах человеческого общества. Он слишком требователен, его речь напоминает пропо-

ведь. Но главное, такая постановка вопроса исключает гуманность и терпимость к человеческим слабостям: *«Выслушайте, чему я <...> смеялся так, что и теперь еще бока болят. Был я в беседе, где нашел человека, который для того, что он более думал о своих качествах, нежели прочие люди, возмечтал, что свет не так стоит; люди все не так делают; его не чтут, как ему хочется; он бы все делать мог, но его не так определяют, как бы он желал: сего он хотя и не выговаривает, но из его речи легко то понять можно. Везде он видел тут пороки, где другие, не имея таких, как он, побудительных причин, на силу приглядеть могли слабости, и слабости весьма обыкновенные человечеству»* [3, 141–142]. Он не понимает, что в свете обличение и морализаторство неуместны, а потому оказывается осмеян: *«Один тут случившийся молодец удалый, долго слушая, терпеливо и молча, поношения смертных, наконец, потерял терпение и сказал ему: “Государь мой, вы весьма ненавидите ближнего своего; тиран Калигула во своем сумасбродстве говаривал, что ему жаль, что весь род человеческий не имеет одной головы, дабы ее отрубить разом: не того ли и вы мнения?” – Наш рассказчик сим вопросом был приведен во превеликий стыд и, чувствуя, что он страстями своими был проведен к показанию толикой ненависти к людям, что подал причину вспомнить Калигулу, вскочил со стула, покраснел, потом пальцы грыз, бегая по комнате, напоследок выбежал и уехал, знатно от угрызения совести. А мы во весь вечер смеялись людской слабости»* [3, 142]. Точно так же императрица оценивала публикации «Трутня». Новиковские «проповеди» просто «неуместны» в обществе, «журнальные войны» неприличны: *«Будучи охотник до издаваемых в нынешнем годе разных сочинений и покупая их с самого начала, с великим удовольствием читал оные, и могу сказать по справедливости, что находил в них разум, вкус и полезность; но ныне увидел в них сверх чаяния моего совсем неприличную таким сочинениям междуусобную ссору, которая в нас от приятного чтения оных великое произвела отвращение»* [3, 97]. Мало того, издатель «Трутня» осуждается за радикализм, за то, что он не знает, что такое «милосердие» и «снисхождение»: *«На ругательства, напечатанные в Трутне под пятым отделением, мы отвечать не хотим, уничтожая оные; а только наскоро дадим приметить, что господин Правдулюбов*

нас называет криводушниками и потаччиками пороков для того, что мы сказали, что имеем человеколюбие и снисхождение ко человеческим слабостям и что есть разница между пороками и слабостями. Господин Правдулюбов не догадался, что, исключая снисхождение, он истребляет милосердие. Но добросердечие его не понимает, чтобы где нинаесть быть могло снисхождение; а может статься, что и ум его не достигает до подобного нравоучения. Думать надобно, что ему бы хотелось за все да про все кнутом сечь» [3, 174–175]. Таким образом, Екатерина предстает здесь «либералом» истинным, а Новиков – ложным. При этом важно, что осуждение не означает запрета на деятельность: «Нам его меланхолия не досадна <...>» [3, 175]. Напротив, это «ему несносно и то, что мы лучше любим смеяться, нежели плакать» [3, 175].

«Всякая всячина» высмеивает «приметы старины» – дикое развлечение недавнего прошлого открыто осуждается: «<...> у меня есть родня, у которого полон дом дураков. <...> кой час дураки войдут, то уцепятся друг другу в волосы, и кто которому более выдернет клочков волос, тому поднесут чарку водки. <...> Хозяин обыкновенно хохочет тому так, что в третьей комнате слышно. <...> Пожалуйте, уймите сие обыкновение, пора покинуть дураков. Я думаю, что с ними то же будет, что было во Франции с колдунами: чем меньше их уважати станут, тем менее оных будет» [3, 226]. Но и излишняя вольность во взаимоотношениях нового поколения не приветствовалась. На страницах журнала осуждаются «многие молодые девушки», которые «чулков не вытягивают, а когда сядут, тогда ногу на ногу кладут, через что поднимают юбку так высоко, что я сие приметить мог, а иногда и более сего» [3, 156; см. также: 3, 190–192]. Открыто осуждаются и новые принципы «воспитания». Искусственности и кокетству противопоставлены естественность и простота: «Порешность общая в воспитании девиц есть та, что более о наружности их старания прилагают, нежели о украшении их сердца и ума» [3, 324–327].

Обнаруживается на страницах «Всякой всячины» и своеобразный протонедоросль: «Первые мои лета упражнялся я, проигрывая с крестьянскими ребятами целые дни на гумне; часто случалось, что бивал их до крови, и когда приходили они к учителю моему (который был старый дьячок нашего прихода)

жаловаться, то он их отгонял плетью и бранил, что они осмеливались просить на своего боярина. <...> Когда отец мой отважился меня бранить, то я, расплакавшись, бежал к бабушке и матушке, на него жаловаться; и они говорили мне, глядя по голове и утирая слезы: плюнь на него, друг мой; не слушай его: такий отец! Не стоишь ты иметь такого сына» [3, 241–242]. Как и Митрофан Простаков, главный герой этого произведения невежественен, он с трудом научился читать и писать [3, 242]. Итог такой жизни крайне неутешителен. Отсутствие воспитания привело к тяжелым и непоправимым последствиям. Новое время требует не только новых принципов образования, но и другого отношения к самой проблеме [3, 246].

При этом редакция журнала отдавала себе отчет, что добиться желаемого результата – создания нового образа русского «честного человека» – невозможно только поучением. Аудиторию издания – придворный круг и просвещенных граждан – нужно еще и развлекать: *«Два есть у меня рода читателей. Первые суть люди веселые, кои требуют испытаний острых и смешных. Другие суть степенные, и не довольствуются одними шутками, но, напротив, уничтожают оные» [3, 327].* «Всякая всячина» строится как имитация непринужденной беседы с читателем, «наставник» и «ученик» равны, поэтому поучение возможно только в «легкой» и приятной форме: *«Исправляти нравы и вкореняти в сердца добродетель столь легким и приятным образом, как вы делаете, я почитаю за велико» [3, 289].*

Таким образом, Екатерина в 1760-е гг. создавала новый образ русского «честного человека». Это дворянин, хорошо воспитанный и образованный, легкий и приятный в общении, далекий от любой грубости или невежливости. «Всякая всячина» же в этом контексте предстает как «учебник» светского поведения, в котором подробно, а иногда и дотошно, прописываются все «мелочи». По-видимому, императрица мыслила свой журнал как реализацию на практике тех концепций, которые были сформулированы лучшими европейскими интеллектуалами своего времени. При этом императрица решала и «патриотическую» задачу: она доказывала, что, вопреки мнению Монтескье, такая «обширная империя», как Россия, все-таки может быть просвещенной монархией, разделяющей лучшие «республиканские добродетели».

Л и т е р а т у р а

1. Берков П. Н. История русской журналистики XVIII века. М.; Л., 1952. 587 с.
2. [Бильфельд]. Наставления политические барона Билфелда. Ч. 1. М., 1768. 461 с.
3. Всякая всячина. СПб., 1769.
4. Гриффитс Д. Екатерина II и ее мир : статьи разных лет. М., 2013. 536 с.
5. Гуковский Г. А. Русская литература XVIII века. М., 1999. 453 с.
6. Живов В. М. «Всякая всячина» и создание екатерининского политического дискурса // Eighteenth-century Russia: Society, Culture, Economy. Papers from the VII International Conference of the Study Group on Eighteenth-century Russia. Berlin, 2007.
7. Ивинский А. Д. Литературная политика Екатерины II: «Собеседник любителей российского слова». М., 2012. 120 с.
8. Клейн Й. «Немедленное искоренение всех пороков»: о моралистических журналах Екатерины II и Н. И. Новикова // XVIII век : сборник 24. СПб., 2006. С. 153–165.
9. Кулакова Л. И. Очерки истории русской эстетической мысли XVIII века. Л., 1968. 343 с.
10. Мадариага И. Россия в эпоху Екатерины Великой. М., 2002. 975 с.
11. Макогоненко Г. П. Николай Новиков и русское Просвещение XVIII века. М.; Л., 1951. 544 с.
12. Макогоненко Г. П. Радищев и его время. М., 1956. 776 с.
13. Монтескье Ш. Избранные произведения. М., 1955. 800 с.
14. Наказ Комиссии о составлении проекта нового Уложения. М., 1767. 257 с.
15. О государственном правлении и разных родах оногo, из Энциклопедии. СПб., 1770.
16. Пигарев К. В. Творчество Фонвизина. М., 1954. 316 с.
17. Рак В. Д. Иностранная литература в русских журналах XVIII века. (Общий взгляд и библиографический обзор за 1728–1769 гг.) // Рак В. Д. Статьи о литературе XVIII века. СПб., 2008.
18. Солнцев В. Ф. «Всякая всячина» и «Спектатор» // Журнал Министерства народного просвещения. Ч. 279. № 1. СПб., 1892.
19. Чечулин Н. Д. Об источниках «Наказа» // Журнал Министерства народного просвещения. Ч. 340. СПб., 1902.
20. Юсти И. Г. Г. Основание силы и благосостояния царств, или подробное начертание всех знаний, касающихся до государственного благочиния. Ч. 3. СПб., 1777.



А. Н. ПАШКУРОВ

ФЕНОМЕН ЕКАТЕРИНЫ ВТОРОЙ В СУДЬБЕ И ТВОРЧЕСТВЕ М. Н. МУРАВЬЕВА

История ...возносит светильник свой над преткновениями бедствий и разрушений, как ... огни на островах и возвышениях посреди моря, усыпанного камнями, для избавления мореплавателей от ... кораблекрушения.

М. Н. Муравьев

Блестяще характерный для одического сознания русской литературы первой половины XVIII века феномен сакрализации монарха ко второй половине столетия вступает в иной этап своего развития. Интересный и показательный пример – эпоха царствования Екатерины Великой. О Екатерине Второй в «пространстве» феномена судьбы и творчества Михаила Никитича Муравьева (1757–1807) можно говорить в нескольких контекстах: биографическом, просветительском и собственно литературном. Именно на царствование Екатерины Великой приходится и вхождение писателя в отечественную словесность и его последующий взлет в ней (десятилетия: от конца 1760-х – к первой половине 1790-х годов). Помимо непосредственных отсылок на феномен Екатерины в письмах, одах и дневниках Муравьева, екатерининская тема звучит в разные годы и при его обращении к общим вопросам исторического бытия России, философии власти, педагогики и психологии (в последнем случае – как комплекса наук о просвещении и преобразовании человека). Символично важно иметь в виду, что весьма высокое внимание оказывала императрица еще отцу будущего писателя. В петербургском письме сестре от 1 марта 1781 года Михаил Никитич с гордостью рассказывает, как Никита Артамонович (Муравьев-старший) был на приеме у государыни и заслужил ее изысканный европейский комплимент относительно своего возраста: Екатерина сказала семидесятилетнему старику, что он «бодр и весел» как пятидесятилетний [5]¹. Интересно при этом, что, вольно или невольно, заданный

¹ Здесь и далее в статье в квадратных скобках жирным курсивом указан номер цитируемого издания по списку литературы, приведенному в конце статьи (с. 233), обычным шрифтом – страницы. При одновременной ссылке на несколько изданий одно от другого отделяется точкой с запятой.

государыней тон «непринужденного дружества» Муравьев, легко и в меру дерзко, переносит, и это еще – в письмах 1770-х годов, и на нее саму. Так, в письме от 7 августа 1777 года Екатерина Вторая «попадает» рядом с Хемницером в размышления молодого писателя о пользе пеших прогулок: *«Хемницер ..., сказывают, прогуливался в Париже с Руссо. Государыня вчерашний день изволила приезжать в Петербург для Преображенского праздника ... через сад (из Летнего дворца. – А. П.) проходила на набережную пешком...»* [6, 269] (Здесь и далее подчеркнуто мной. – А. П. Не преддверие ли это известной зарисовки, последовавшей затем у Г. Р. Державина в «Фелице»?)). Не удивительно для семьи, где высшими благами почитались долг, совесть и добродетель, также и то, что Муравьевы разных поколений всегда для себя соотносили подобный феномен «простоты / величия» государя с глубокой нравственной идеей верности престолу. Как отец Михаила Муравьева позже, на высоком посту сенатора, будет однозначно осуждать смуту и крамолу радищевского «Путешествия из Петербурга в Москву», так сын, еще в начале 1780-х годов, признается сестре, что самое главное для него в жизни – *«...быть добрым, верным своему долгу...»* (1781 год, апрель 5-го, СПб.) [5]. Екатерина умела ценить людей такой природы, как Муравьевы – потому в свое время Муравьев-младший и был приглашен, с ее царственного прямого согласия и одобрения, на очень ответственную роль преподавателя истории, нравственной философии и словесности к ее внукам Александру и Константину.

В этом контексте как раз и рождаются у Михаила Никитича в годы царской службы произведения и историко-философские («Опыты истории, писмен и нравоучения», «Разговоры мертвых»¹) и художественно-философские («Обитатель предместья», «Эмильевы письма» и ряд др.).

Екатерининская тема в феномене литературно-общественной деятельности Муравьева приобретает уже и иное «измерение» – общественно-просветительское². Своеобразный итог-

¹ В «Разговорах...» примечателен образ правительницы – княгини Ольги, открывшей в беседе с супругом, что языческая жестокость и месть – ничто перед Богопочитанием и человеколюбием христианства [7, 310–312].

² Касательно общих вопросов диалога Екатерины Второй с просветительской мыслью – см.: [14, 291–302]; о методологических аспектах проблемы – см.: [16, 110–115].

постскрипту своим размышлениям о человеке и его долге Муравьев подведет в царствование сына Екатерины – Павла: «*Никогда бесполезны не могут быть изображения благонравия, преодоления самого себя, ...общественного духа (public spirit), твердости, благотворительности, дружбы, ...правосудия...*» [11].

Несколько раньше в специальном сборнике эссе по истории (очерк «Эпохи Российской империи») писатель уже выстроил самую важную для него парадигму: «великий человек» (правитель) – «великий народ» – «великое семейство» (все человечество). Соединяет все эти миры-звенья четкий духовный идеал: как «*великий человек сообщает верховную силу души своей народу, над коим властвует...*» [8, 272], так, законный и благодатный итог, человеческий род образует «*...одно и то же великое семейство...*» [8, 89]. Общую гармонию способна обеспечить лишь центральная власть, «*...отдаленная от предразсуждений, от ненависти, от ласкательства, ревностная для единой добродетели, страшная для порока...*» [8, 3–4], – опять же, как видим, нравственное кредо, нравственный «стержень» оказываются главнейшими¹.

Лирический поэт в Муравьеве выше воспитателя-историка – потому и всякое нравоучение он стремится утвердить в высокой метафоре. История, заключает он, так же «*...возносит светильник свой над преткновениями бедствий и разрушений*», как «*...огни на островах и возвышениях посреди моря, усыпанного камнями, для избавления мореплавателей от ... кораблекрушения...*» [8, 3–4].

Схожую по общему замыслу лирическую панораму Муравьев выстраивал и до этого – в своих «Екатерининских» одах 1770-х годов. Здесь в центре представляемой картины мира оказываются у поэта идеи о едином, Богом благословенном семействе человечества под оком «добродетели в действии» – монархии². «Ода должна быть лиричной, раскрывать мир души, красоту

¹ Панорама просветительской деятельности писателя, на материале фондов библиотеки МГУ полно представлена в аналитическом обзоре Л. А. Алехиной: [1, 34–37].

² Позже в «Эмилиевых письмах» красной нитью пройдет мысль о том, что «*...в умножении счастья, просвещения и добродетели*» и заключено высшее назначение монарха и «человека власти» вообще! [7, 141].

сердца...», – анализируя раннюю эстетику писателя, предлагает своеобразную формулу-итог жанрово-этических исканий писателя С. А. Сионова [13, 52].

Показательна у М. Н. Муравьева «Ода ее Императорскому Величеству государыне Екатерине II, Императрице Всероссийской, на замирение России с Портою Оттоманскою» (1774). Открывающее оду традиционное на первый взгляд обращение к монархине главный акцент, что необычно, переносит не на разум, а на чувства, причем это, по мнению Муравьева, – несравнимо более значимо. Даже мир, наступивший после победы над турками, – не столько победа русского оружия, сколько, скорее, «победа русской души»: «Царица душ и наша Мать! / Ликуй, ликуй, Екатерина! / ... / Почувствуй наши восхищенья, / Вообрази те ощущенья, / Которых росска грудь полна; / Вообрази и успокойся: / Навеки брань кровава скройся, / Навеки буди тишина...» [10, 109]. Еще более необычной для классической военной оды выглядит концовка, выполненная в стиле лирической идиллии: «Града и села ликовствуют, / Благославляя небеса, / И безмятежно торжествуют. / Прияв сей слух во ушеса. / Земля уж боле не дымится, / И сын ко матери стремится. / И к брату разлученный брат... / ... / Там слезы радости лиются...» [10, 113]. В классической военной оде после описания сраженного врага обычно шли картины грядущего процветания в гражданско-просветительском духе (расцвет наук, торговли) – Муравьеву же важны «движения души», «просветление сердец», все то, что созидает внутренний мир человека¹. Так Михаил Муравьев (возможно, незаметно сам для себя) отступает и от чтимого им учителя – Михаила Ломоносова.

Батальная и панегирическая тематика, «встречаясь» на образе Екатерины Второй, могут давать причудливо различные вариации². «Екатеринин век» – время нарастающей в лирической прогрессии доблести: «...исполины / С эгидою Екатерины / На турок вержут тучи стрел...» («Храм Марсов», 1773) [10, 104]. Сами благословенные всемогущей властительницей военачальники тоже «распределены» юным поэтом по строгим метафорич-

¹ О «великих людях между Государями», превыше всего ценивших мир и свободы, речь идет у Муравьева и в «Тетради для сочинений» [7, 245].

² В историческом контексте интересны наблюдения Г. В. Ибнеевой [2].

ным законам оды: на земле готовит победы Панин («...*готовит ... стен проломы...*»), в воздухе «реют» «...*Репнин, Каменский – бранны громаы*», в небо устремлен и в нем живет лучший – Суворов: «...*быстротой орел*» [10, 104]. Не удивительно, что всем управляющий монарх существует в том же «измерении», более того – он этим «вышним миром» как раз и порожден: Екатерина оказывается, в представлении Муравьева, равновелика лишь самому Петру Великому: «*Душа во обоих едина, / Одних исчадие небес...*» («Ода на победы, одержанные российским оружием в продолжение первой турецкой войны», 1773, конец 1780-х годов)¹ [10, 106].

Монарх и страна – одно целое. Как России «... *лести чужды*», так и «...*нет Екатерине нужды / Во громогласных похвалах...*» [10, 109].

Превыше всего для монарха в «идеалонесущей» оде – Труд:

а) обращенный вовне – преобразование страны, всего ее мира: «*Воззри на труд Екатерины: / В архипелагские пучины / Гремит твой флот среди валов. / Простер скиптродержавны руки / Монарх к претягостным трудам...*» («Военная песнь», 1773, вторая половина 1770-х годов) [10, 96–97];

б) сосредоточенный на себе – как постоянная, вечная священная обязанность для правителя: «*Забывать себя для блага всех / ... / Ударов счастья не бояться / И небу поручить успех...*» («Храм Марсов») [10, 99–100]. Обращает на себя внимание необычная метафора: «удары счастья» – бедственно может быть не одно испытание или скопление тягот жизни, но и «ослепление» счастьем!²

Связан феномен Екатерины II в творчестве Муравьева и с такой важной аллегорической темой, как торжество Красоты в мире. В «конволюте» писателя (авторское, муравьевское определение), ныне хранящемся в фондах Отдела рукописей библиотеки

¹ Значительное влияние оказали на подобное мировосприятие также культура и символика церемониалов Екатерининской эпохи [3, 82–87, 141–146; 12, 249–257, 271–274].

² В. Н. Топоров отметил один из смелых рефренов муравьевских писем 1770-х годов – рефрен темы трудности выбора правильного пути для императрицы: «...Государыня окружена людьми, которые докучают ей всегда о своих ... Она не может сама свободно расположить: тысячи путей ее окружают...» [15, 245]. Свою роль играет и общая панорама «вихря» столичной жизни, затягивающей в «граде Екатерины» [15, 79–81]

МГУ, два стихотворения 1770–1780-х годов связаны с этим, тонко ассоциативным, аспектом. В «Отрывке оды, писанной в Твери 1779 года на рождение е. и. в. велик[ого] к[нязя] Конст[антина] Павловича» [4, л. 90 об.] образ великой бабушки мягко и органично вписан в общую панораму благословенной небом Красоты, хранящей вечную молодость: «Спускайся с небес, мать лилий, юность года...». Тема покорения мира Любовью и Красотой в совершенно «российском», «Екатерининском» контексте появится у Муравьева и годом позже, в 1780 году – в шутильной миниатюре «Однажды путь в Москву Венера предприяла...» [4, л. 129 об.].

Нравственная красота, нравственное совершенство не могут не вернуться в мир людей, в мир общества. Интересна лирико-просветительская панорама «золотого века Екатерины» в одном из писем повести «Обитатель предместия»: «Земледельцы, засеянные по полям, наполняют житницы Государства. ... Сокровища стекаются в города и питают рукоделья и художества...». Венец всему – в том, что «Правление, устремляя все части к пользе целого общества, дарует всем покровительство законов...» [7, 96]. Завершается глава, что примечательно, – как и в юношеской одописи, воспоминанием о Петре Великом, счастье видеть которого знал в жизни один почтенный старый крестьянин, в чью хижину решает заглянуть лирический герой: «Он имел щастие видеть и слышать Петра Перваго. ... выговаривал с глубоким чувствованием и с слезами имя Великого Государя...» [7, 100]. Петр Первый и Екатерина Вторая, не без помощи и самой дальновидной государыни, постоянно соотносились в сознании современников.

«Екатерининский подтекст» в нравственно-философском его обобщении ощутим и в своеобразном «эпilogue» творчества М. Н. Муравьева – в миниатюре «Богине Невы» (1794).

Среди слияния шедевров архитектуры и музыки, на фоне акварельно тонкого портрета северной столицы «Екатерининская тема» раскрывается тройко:

- как рефрен темы спокойного величия России: «горделивая» Она (в аллегорическом мире – река, но тоже «императорская»!) протекает «спокойно, плавно...» [10, 234];

- как венец гимну искусств: «И сирены вокруг царицы / Поспешают в хоровод...» [10, 235];

- как знак преклонения мира перед Гармонией: «Повергая дани наций / Пред стопами Красоты...» [10, 235].

Итак, как видим, феномен Екатерины II осмысливается М. Н. Муравьевым, как в разные периоды его жизни, так и на разных уровнях его творчества, с различных точек зрения.

С одной стороны, ощутим автобиографический подтекст: благодаря общению с отцом поэта, а потом и с ним самим, императрица свободно «входит» в «семейственное мировоззрение» Муравьева, человека и писателя. В связи с этим формируется в поэтике муравьевского творчества интересный двойко ориентированный феномен «простоты / величия» государя на примере личности Екатерины Великой. Екатерина II предстает и как образец простоты и доброты / добродетельности для семьи Муравьевых (письма второй половины 1770-х – начала 1780-х годов) и как «мать-охранительница» для всего обширного «семейства россиян» («Ода ... на замирение ... с Портою Оттоманскою», 1774).

С другой стороны, философия власти, как видится М. Н. Муравьеву, неколебимо зиждется и на вопросах нравственности. Потому принципиально важен в размышлениях писателя о феномене Екатерины также союз педагогики и психологии. Здесь уже, наряду с очевидной идеализацией / сакрализацией государыня как «светильник Истории», избавляющий своих подданных и свою страну от кораблекрушений в океане жизни), появляется и остерегающее представление о тяжком нравственном труде, крест которого постоянно должен нести правитель (рефрен темы трудности выбора правды и свободы для монарха – в картинах светской петербургской жизни 1770-х годов – эпистолярный Муравьева-писателя этого периода).

В юношеских одах М. Н. Муравьева 1770-х годов, в связи с последним из отмеченных нами моментов, происходит интересное преобразование традиционной победно-батальной тематики: Екатерина II одерживает верх над любыми неприятелями не силой оружия, а благодаря внутренней победе над собой («*Простер скиптродержавны руки / Монарх к претягостным трудам...*» – «Военная песнь», 1773; «*Забить себя для блага всех...*» – «Храм Марсов», 1773). В итоге, на новом уже витке литературно-эстетического сознания России, наблюдается у Муравьева возвращение, через екатерининский подтекст, к Петровскому мифу русской литературы (от «Оды на победы, одержанные российским оружием...», 1780-е гг. – к «Обитателю предметья», 1790-е гг.).

Вершиной именно Екатерининского мифа в поэтике М. Н. Муравьева оказывается знаковая для словесности русского сентиментализма и предромантизма идея о духовной Красоте и Гармонии. Примечательно меняется при этом и жанровая установка писателя: от традиционной канонической одической поэтики Муравьев переходит к идиллической миниатюре («Отрывок оды ... на рождение е. и. в. велик[ого] к[нязя] Конст[антина] Павловича»). 1779; «Однажды путь в Москву Венера предприняла», 1780; «Богине Невы», 1794).

Л и т е р а т у р а

1. *Алехина Л. А.* Архивные материалы М. Н. Муравьева в фондах Отдела рукописей // Записки Отдела рукописей ГБЛ: вып. 49. М., 1990. С. 4–38.
2. *Ибнеева Г. В.* Формирование имперской политики России во второй половине XVIII века: опыт политического взаимодействия Екатерины II и имперского пространства : автореф. дис. ... д-ра ист. наук. Казань, 2007. 43 с.
3. *Ибнеева Г. В.* Церемониал российских императоров (XVIII–XIX вв.). Казань, 2008. 230 с.
4. *Муравьев М. Н.* Записная книга // РНБ. Ф. 298. IV. № 4.15.
5. *Муравьев М. Н.* Письма ... сестре, Ф. Н. Муравьевой // Рукоп. отдел ИРЛИ РАН. – Р. II. Оп. 1. № 262.
6. *Муравьев М. Н.* Письма отцу и сестре 1777–1778 годов // Письма русских писателей XVIII века. Л., 1980. С. 259–377.
7. *Муравьев М. Н.* Полн. собр. соч. Т. 1. СПб., 1819. 381 с.
8. *Муравьев М. Н.* Полн. собр. соч. Т. 2. СПб., 1819. 407 с.
9. *Муравьев М. Н.* Полн. собр. соч. Т. 3. СПб., 1820. 325 с.
10. *Муравьев М. Н.* Стихотворения. Л., 1967. 388 с.
11. РНБ. Ф. 499. № 29. Л. 63.
12. Русская старина: путеводитель по XVIII веку / сост.: А. В. Кургатников. М.; СПб., 1996. 380 с.
13. *Сионова С. А.* Сборник «Новые лирические опыты Михаила Муравьева. 1776»: Начало русской предромантической лирики // Проблемы изучения русской литературы XVIII века: вып. 6. Вопросы метода и стиля. Л., 1984. С. 50–57.
14. Словарь русских писателей XVIII века. Т. 1. Л., 1988. С. 291–302.
15. *Топоров В. Н.* Из истории русской литературы... М. Н. Муравьев: Введение в творческое наследие. Кн. III. М., 2007. 683 с.
16. *Травников С. Н., Ольшевская Л. А.* История русской литературы XVIII века: практикум. М., 2004. С. 110–115.

А. В. КИСТАНОВА

МИФ О ЗОЛОТОМ ВЕКЕ В РУССКОЙ ПИНДАРИЧЕСКОЙ ОДЕ: ОСОБЕННОСТИ РЕЦЕПЦИИ

Переходный характер русской литературы XVIII века обуславливает изменения в картине мира, концепции личности, жанрово-стилистической системе. Произошедший в начале столетия перелом инициирует появление новых векторов социокультурного развития «государства Российского», а относительно частая, после Петра I и до Екатерины II, смена монархов приводит к осознанию нестабильности исторической ситуации. Подобная «потеря ориентации» закономерно продуцирует стремление упорядочить хотя бы на ментальном уровне распадающуюся картину мира. Художественное сознание эпохи, традиционно апеллируя к наследию античности, обращается к мифу о Золотом веке, которым русские поэты, наследуя Вергилию, пытаются представить царствование каждого нового монарха. Характерными мотивами мифологемы Золотого века являются вечная весна, самопроизвольное плодородие земли, изобилие, идиллическая жизнь на лоне природы, безмятежное, не обремененное трудом существование, отсутствие золота, а следовательно, войн (Вергилий допускает героические войны), спокойствие, справедливость, воплощенная в образе богини Астреи, расцвет наук, искусств.

Рецепция мифологемы Золотого века в русской литературе второй половины XVIII – начала XIX веков происходит по двум магистральным линиям: в русле одической и идиллической поэзии [11]¹. Первая, в силу заложенной в природе жанра комплиментарности, разрабатывает идущие от Вергилия, Данте и Ариосто политические коннотации мифологемы. В творимом одической поэзией политическом мифе Россия предстает как «пространство реализации универсального идеала» [3] (Золотой век, рай земной), причем сам характер этого идеала нивелирует различия между античной, библейской и масонской топикой, создавая своеобраз-

¹ Здесь и далее в статье в квадратных скобках жирным курсивом указан номер цитируемого издания по списку литературы, приведенному в конце статьи (с. 247–248), обычным шрифтом – страницы, номер тома указан римской цифрой.

ную дискретность восприятия мифологических образов. Наиболее репрезентативным в отношении художественного воплощения мифа о Золотом веке является поэтическое творчество М. Ломоносова, А. Сумарокова, В. Майкова, И. Богдановича, М. Хераскова, Е. Кострова.

В тех или иных аспектах данная проблема рассматривается в научной литературе. Художественное воплощение мифологемы Золотого века в рамках творимой М. Ломоносовым, А. Сумароковым, М. Херасковым и Г. Державиным государственной мифологии исследует Т. Абрамзон, не рассматривая при этом иные жанровые и индивидуальные модификации мифологемы [1]. Обращение русских одописцев к мифу о Золотом веке отчасти отрефлектировано в монографии А. Петрова, посвященной становлению художественного историзма в русской литературе XVIII века [10]. Анализируя в контексте работы эонические оды (оды «на новолетие»), исследователь отмечает укорененную с петровских времен тенденцию к актуализации мифологемы Золотого века с целью художественного воплощения наступления Нового года либо нового царствования. Отметим, тем не менее, что обращение к мифологеме Золотого века свойственно русской одической поэзии вообще, а не только жанровой модификации эонической оды.

Тематически связанный с мифологемой Золотого века образ Астреи (IV эклога Вергилия), преимущественно воплощенный в образе Екатерины, отрефлектирован в статье В. Проскуриной «Миф об Астрее и русский престол» [13]. Но этим особенностями восприятия мифологемы одической поэзией второй половины XVIII века не исчерпываются. Представляется целесообразным рассмотреть некоторые индивидуальные трактовки мифологемы Золотого века в одах переходного периода, акцентируя их мотивный состав и характер рецепции мифологического материала.

Причиной обращения русской одической поэзии к Золотому веку является, по мнению В. Проскуриной, отражение циклического видения истории в силу «тенденции русской допросветительской эпохи к представлению обо всем разумном в истории как тождественном классическому образцу» [13]. Принимаем подобную точку зрения с оговоркой, что причины апелляции к Золотому веку могут заключаться в нестабильном характере русской истории первой половины XVIII века, противоречивости происходящих в ней процессов, стремлении каким-либо образом упоря-

дочить, рационализировать хотя бы на образном уровне распадающуюся картину мира.

Одическая поэзия второй половины XVIII века склонна усматривать наступление Золотого века в приходе к власти каждого нового монарха, представляя правление предыдущего как хтоническую тьму, мрак, хаос, приписывая вошедшим на престол космогонические функции. Показательно, что наиболее яркое художественное воплощение мифологема Золотого века получает в одах, посвященных Екатерине II. Образ правления императрицы как чаемого и наступившего «златого века» присутствует в одах М. Ломоносова, А. Сумарокова, В. Петрова, М. Хераскова, И. Богдановича, В. Майкова.

В одической поэзии, посвященной Екатерине II, мифологема Золотого века преимущественно реализуется посредством одной и той же топики: музы, радость, счастье, науки, военная слава, но в различных временных модусах. Идиллические мотивы, свойственные трактовке мифологема Овидием и Гесиодом, в одах, как правило, остаются маргинальными, обладающими ярко выраженным условным характером. Так, в оде «На Новый 1763 год» И. Богдановича природа в соответствии с нормативной поэтикой персонифицирована в образах античных божеств (Флора, Аврора, зефир, нимфы), а в оде М. Хераскова «На день рождения...» 1768 года картина природы воспринимается уже в сентиментальном ключе благодаря введению образов поющих пастушек и указанию на время года (весну). И если у И. Богдановича природа выступает как фон, условно представляющий пространство России, то в оде М. Хераскова посредством сравнения природы и монархини раскрывается второй семантический план: обращаясь к Екатерине как к солнцу, весне, поэт соотносит начало ее правления с приходом весны как календарного обновления мира, так и «вечной весны» Золотого века. Отметим, что прием сравнения монарха и явлений природы, их причинно-следственная связь (приход к власти / приезд монарха – наступление дня, весны) является нормой для одической поэзии. Подобная комплиментарность «манифестировалась в качестве стремления к подражанию натуре и являлась частью общего мимесиса» [3].

Семантика мифологема усматривается и в ожидании от монархини «восстановить мир и тишину» (традиционные атрибуты Золотого века), избавить Россию от «ревущих вокруг Бореев» [22,

59], где традиционная трактовка античного мифологического образа как северного ветра, дополняется аллегорическим значением внешних врагов, которых призвана изгнать Екатерина – солнце / весна. Изображение монархини посредством солярной символики является одическим топосом («царь – солнце»), известным еще Симеону Полоцкому, а «освежил» образ, придав ему новые оттенки, М. Ломоносов, который «путем многократного наложения аллегорических значений и символического переосмысления событий» [10, 102] рисует в образе солнца пришедшую к власти Елизавету Петровну. Актуализация солярной символики И. Богдановичем и М. Херасковым, принадлежавших к братству вольных каменщиков, позволяет интерпретировать изображение Екатерины в образе солнца и в парадигме масонской мифологии как персонификацию истины, мужества и правосудия. Известно, что в античной мифологии эти понятия олицетворяет Афина (Минерва), в образе которой русская одическая поэзия (М. Херасков, В. Майков, И. Богданович, М. Муравьев) также традиционно изображает Екатерину II, подчеркивая семантику мифонима эпитетом «премудрая». Отметим, что, несмотря на масонские взгляды М. Хераскова, В. Майкова, И. Богдановича, Екатерина не номинируется как Астрея, а отчасти уподобляется ей функционально (Астрея, согласно мифу, богиня справедливости, оставившая землю в кровавый железный век), маркируя начало нового Золотого века. В таком ключе В. Проскурина усматривает в оде М. Хераскова «На день рождения...» 1768 года «оригинальную трактовку Вергилиевой эклоги: богиня Астрея появляется над германским городом Цербстом и предсказывает рождение «младенца» – самой Екатерины» [13]:

*Над Цербстом вижу облак ясный,
Который ниспустил творец,
И в нем богини лик прекрасный,
Держащей скипетр и венец;
Се громкий глас ее твердится:
«В сей день младенец в свет родится
Священный скипетр сей принять,
Полночный край от тьмы избавить...» [22, 60]*

Допуская возможность подобной трактовки, отметим, что образ богини можно интерпретировать и как образ Богоматери, атрибутами которой в иконописной традиции являются скипетр и

венец, символизирующие царскую власть [20]. В данном случае Богородица профетически (предсказание, по Г. Москвичевой, является одним из обязательных структурных элементов оды [7]) возвещает о рождении «божественного младенца» – Екатерины, которой высшие силы вручают монарший скипетр и венец. Скипетр как средоточие сакральной силы и мощи является одновременно и проводником божественной воли, который «России сей внушает глас», вследствие чего подчеркнута аллитерированная «буря браней», укрощенная Екатериной, уходит в прошлое. Образом венца, врученного монархине, М. Херасков акцентирует божественный характер царской власти. Кроме того, венец, данный Екатерине, который «прославил» Россию, можно соотнести с библейским «венцом славы», дарованным Пастыреначальником всем истинным пастырям стада Божия (1 Петр 5:4) (приписывание монархам пастырских функций, по мнению исследователей, характерно для творчества М. Хераскова [1]). В силу этого, думается, трактовка образа богини, появляющейся над Цербстом, как Богоматери более обоснована текстуально. О сакрализации образа Екатерины в русской одической поэзии свидетельствуют также строки И. Богдановича, видящего в Екатерине фигуру, соотносимую с высшим божеством, выступающую не только проводником, а и со-участницей его действий: *«Сам Бог на помощь нам предстанет, / Разя оружием твоим; / С твоим Он громом купно грянет, / Твой гнев и Свой покажет злым»* [2, 151], В. Майкова, подчеркивающие божественный характер ее власти: *«И царствовать тебе судил всесильный Бог»* [5, 304]. Отличие образа Екатерины, создаваемого В. Майковым, от образов монархини у других одописцев, заключается в акцентировании религиозности императрицы, от которой, по мнению поэта, проистекает блаженство государства: *«Россия, так и ты блаженна, / В твоей монархине возжженна / Любовь к бессмертному Царю»* [5, 197]. Отметим, что представление о параллелизме царя и Бога, унаследованное из византийской словесности, укоренилось в русской ментальности со времен Московской Руси [16; 21].

По традиции, идущей от Вергилия, творение Золотого века приписывается монарху, приобретающему, таким образом, demiургические функции. Приход к власти нового монарха, в русской одической традиции часто корреспондирующий с весенним обновлением природы, началом годового цикла, отсылает к ка-

лендарным годовым ритуалам, воспроизводящим «своей структурой ту порубежную кризисную ситуацию, когда из хаоса возникает космос» [6, I, 7]. Демиургические функции, таким образом, контаминируются с космогоническими, когда каждый пришедший к власти монарх выступает Творцом, созидая новый космос из хаоса. Творческое сознание актуализирует в образе монарха архетип культурного героя, также обладающий функциями по «преодолению первоначального хаотического состояния мира и его... упорядочению» [6, I, 26]. Так, в оде М. Хераскова 1791 года «На день восшествия на престол» наступление Золотого века представляется М. Хераскову космогоническим актом, творением нового мира: «Днем ясным север наш явится, / Порфира в небо превратится, / Екатеринин в солнце трон» [22, 72]. Отметим, что космогонические мотивы (создание мира из частей тела творца или его противника, из различных элементов) характерны и для других мифологических систем (скандинавской, аккадской), но здесь в качестве «материального состава творимых объектов» [6, I, 8] выступают знаки царской власти (порфира, трон), подчеркивая, тем самым, восприятие Екатерины как божества, Творца. У В. Майкова Екатерина также обладает космогоническими функциями: «Екатерина воцарилась, / Настал день светлый после тьмы, / Настало время нам златое, / Мы все в возлюбленном покое, / Исчезла мгла грозящих туч» («Ода на прибытие в Ярославль») [5, 196]. Отражение в образе Екатерины, сменяющей первоначальный хтонический мрак «душ небесным светом», архетипа культурного героя выражается также в насаждении сада «полезных обществу плодов» (М. Херасков) [22, 61], своего рода райского сада: «Топос сада используется и в панегирике, и в утопии как обозначение счастливого государства» [3] (панегирик здесь выступает в обобщенном значении панегирической традиции, вне жанрового определения), миф о райском саду выступает одним из вариантов мифологемы Золотого века [6, II, 472]. Обладающий темпоральными характеристиками топос Золотого века, по мнению А. Петрова, «обретает в оде «пространственное» выражение – «земного рая», локализованного во вполне конкретной стране – России» [10, 92]. Это подтверждается одами В. Майкова, где также актуализируется топос райского сада: «Россия, яко крин эдемский, процвела» [5, 305]; «Наместо всех степей бесплодных, зрится рай» [5, 304], выраженный посредством семантики

одической формулы «ныне – там», звучат мотивы плодородия, изобилия (Гесиод, Овидий): *«Уж неплодоносны лозы / Являют на вершинах розы, / Там нивы кажут свой восход... / А там зелены винограды / Сторичный обещают плод»* [5, 252]. В рецепции мифологемы В. Майковым акцентированы устойчивые образы, своего рода топос Золотого века: «сладкий мир», покой; блаженство, счастье; расцвет наук и искусств: *«Науки множатся, художества цветут»* [5, 295], введен мотив веселья: *«Россия... веселья своего внутрь сердца не вмещает»* [5, 305].

Правление Екатерины маркировано присущими Золотому веку счастьем, тишиной и славой. Так, в одах М. Хераскова Россия в правление Екатерины предстает реализовавшимся Золотым веком, блаженной страной (*«Парнас подобну сей державе / Блаженством – никогда не пел»* [22, 62]), где монарший «благословенный свыше дом» прославляет свой блаженный народ, где до поры отсутствуют кровавые войны, в «храме Минервином» процветают искусства, «и музы руки простирают / Российским дочерям и сынам» [22, 62]. Интересен образ городов, представляющих Екатерине алтарями, на которых пылают сердца; автор акцентирует жертвенность россиян, сознающих себя «нежными чадами» монархини, предстающей в архетипическом образе Великой матери (здесь актуализируется также топос «материнства / сыновства», *«результат трансформации известной идеологии петровского времени «монарх – отец отечества»* [10, 70]). Подобные образы отметим и в одах В. Майкова «На прибытие ее величества из Москвы в Ярославль 1763 года»: *«Воздвигни из сердец сложенный / Алтарь, усердием возжженный... / Такою жертвой угождают / Народы, кои почитают / Спасительми своих владык»* [5, 196]; «На отошестве российского флота из Ревеля в Средиземное море» (1769): *«И сердце чистое ей в жертву принести»* [5, 296], много позже в оде П. Голенищева-Кутузова «На день восшествия на престол Павла I» (1796): *«Не сильна власть, не блеск Короны, / Но утишенны бедных стоны / Тебе воздвигли Трон в сердцах»* [цит. по: 13], что свидетельствует об укорененности образа в поэтическом сознании русских одописцев. Образом алтаря, сложенного из сердец, поэты обязаны иллюминации 1748 года, описанной М. Ломоносовым (*«Надпись на иллюминацию...»*): *«Во храме ревности, на олтаре сердец... / От подданных твоих чистейший огонь пылает»* [4, 210]. Как представля-

ется, В. Майков развивает данный образ, трансформируя его в оде 1775 года «На торжество мира» в образ венца, сплетенного из сердец, более приличествующего монархине, нежели венок из роз, который плетет ей Москва: «*Но ты ль сего венца достойна? / Что вся Россия днесь спокойна, / Сплетен из наших он сердец*» [5, 253].

Образ Москвы коррелирует с образом Екатерины и в оде М. Хераскова 1791 года «На день восшествия на престол», традиционно воплощаясь в женской ипостаси как царицы городов русских («градов» Екатерины). Первые употребления «риторического приема, в соответствии с которым Москва в художественных и публицистических текстах рассматривалась как женщина» [8], С. Неклюдов датирует XVIII веком. В данном образе реализуются архаичные мотивы мифологических представлений о городе как деве / женщине [17; 21] (Ср. у В. Майкова: «*Казань, из пепла возвышаясь / И, как невеста, украшаясь*» [5, 252]). Сinekдоxa «венчанная глава» может рассматриваться как образ Москвы, либо Екатерины, в которых видит поэт «залог российского спасения», ведь для М. Хераскова знаковым является тот факт, что именно в Москве «*на троне в первый раз рождения / Пресветлы празднуют часы*» [22, 63]. Возможно, с Екатериной связывает поэт ожидание будущего возрождения Москвы как столицы, анафорически подчеркивая возраст Москвы и ее славу: «*Покрой, Москва, венцом лавровым, / Покрой ты белые власы*» [22, 63] (преклонный возраст Москвы также акцентируют М. Ломоносов, Е. Костров). Весеннее обновление природы (начало вечной весны Золотого века) соотносится при помощи параллелизма с обновлением Москвы (возможным возрождением ее как столицы) в правление / присутствие Екатерины, выступающей в роли несущих жизнь весны, солнца.

Одним из основных мотивов мифологемы Золотого века выступает мир, обращение к которому в русской одической поэзии, посвященной Екатерине, до окончания войны с Турцией происходило с оговорками. Воспевание мира, наступившего в России с воцарением Екатерины, осуществляется в рамках традиционного противопоставления его войне. Так, М. Херасков метафорически выражает оппозицию война – мир посредством растительной символики: «*кровавы лавры*» – «*масличные оливы*» («*Ода на день рождения...*» 1768). Отметим, что, в отличие от символиче-

ских «мирных олив» М. Муравьева, («Ода (вторая)», 1776), М. Херасков акцентирует функциональную принадлежность деревьев, отсылая, таким образом, к гесиодовским мотивам мирного труда, имманентным Золотому веку. Призывая войны «прочь лететь», аллегорически воплощая их в образе покоящегося «российского Марса», поэт, следуя Вергилию в трактовке мифологемы, тем не менее, не отрицает их окончательно. Образ античного бога дополнен геральдическим символом России (орлами), в существующей мифологической традиции не являющимися птицами-спутниками бога войны. Отметим, что эмблематический образ орлов, обозначающий русские войска, «известен уже панегирической литературе конца XVII века» [10, 60], но лишь в середине XVIII столетия становится элементом одического топоса (Я. Штелин, М. Ломоносов, А. Сумароков, М. Муравьев).

Батальный топос одической поэзии также актуализирует в образе Екатерины архетипические черты культурного героя, иногда выступающего «борцом со стихийными хаотическими природными силами, которые... пытаются смести установленный порядок. При этом стихийные силы природы часто сливаются с образами иноплеменников» [6, I, 26]. Турция, объявившая в 1768 году войну России, в творческом сознании русских одописцев нарушает мир и покой Золотого века, наступившего в России в царствование Екатерины: «*Кто рушит нашу тишину / И кто златой наш век смущает?*» [22, 64] (М. Херасков). В образе монархини реализуется дуальная мифологическая оппозиция свое – чужое: «*Противным страх, своим отрада, / Союзным твердая ограда*» [5, 251]; «*Твой скипетр – страх врагам, союзным – оборона*» [5, 304] (В. Майков). Турецкие войска, «хищники градов святых», изображаются М. Херасковым при помощи пейоративно коннотированной лексики, как правило, библейской, например: семантическая пара «геенский яд», «язва» (чума) – «язва» (турки как язва на теле Константинополя, «древнего царского града»), «Агарейн род» (родившихся от рабыни и дерзнувших покуситься на святое вновь ждет участь «носить тяжелые оковы» [22, 67]), стая пугливых «врагов», которым «спасения нет» от российских «орлов» (образ воронов-турок, «гнусных птиц», есть и в одах Я. Штелина), В. Майкову Турция видится в образе гидры. Подчеркнутая дерзость и гордыня турок («в гордых мыслях и словах», «продерзкий род», турецкого народа «дерзкий путь», «дерзость» турок, око-

вы – «дерзкого стремления плод», турки «дерзки, горды, смелы») позволяют соотносить их образ с образом сатаны. Это также подтверждается сравнением турецких Бендер с драконом (М. Херасков, «Ода на день восшествия 1791 года»), который «в русской эмблематике, особенно религиозной, полностью отождествлялся со змеем как эмблемой дьявола, сатаны, злыми силами ада, и, в частности, считался эмблемой сил, противостоящих Руси» [12, 137–138]. Россия в лице Екатерины и русского воинства, таким образом, выполняет драконоборческую функцию (Св. Георгий), а если рассматривать более архаичный вариант мифа, то и космогоническую (творит космос, сражаясь с силами хаоса; Тифон – хтоническое змееподобное чудовище античной мифологии, низвергнутое в Тартар, Велес – в славянской мифологии змеевидный противник Перуна). Параллели с драконоборческим мифом прослеживаются и в каноническом изображении российского оружия как перунов (молний), являющихся атрибутами славянского громовержца. В русской одической традиции (В. Тредиаковский, М. Ломоносов, М. Херасков, В. Майков, М. Муравьев) Россия в лице монарха также обладает чертами бога-громовника, верховного божества славянской, античной мифологии. У М. Хераскова это подтверждает еще одна художественная деталь: российский меч, рассекающий луну. Луна в русской одической поэзии зачастую соотносится с Турцией, так как «после захвата Константинополя турками знак полумесяца приобрел «статус» символа могущества турок, а позднее стал восприниматься как символ ислама» [24, 337]. В стихе: «Тогда луну не Магомет, / Но меч российский рассечет» [22, 65] М. Херасков мифопоэтически трактует возникновение эмблемы как разрушение луны Магометом, но предупреждением и угрозой для Турции звучит субституция образа исламского пророка образом российского оружия. Отметим, что сюжет рассечения луны отсутствует в мусульманской мифологии, будучи характерным для балто-славянской, где подобное действие совершает бог-громовержец.

Борьба с турками выступает как исполнение высшей воли, Россия – как десница Божия, призванная избавить от врагов (сил ада, Тартара) «места священные, / Где Искупитель наш рожден / И гроб, чем Тартар побежден» [22, 68] (М. Херасков). Как представляется, в поэтическом сознании М. Хераскова Тартар, породивший, по Гесиоду, змееподобного Тифона, также соотносится

с сатаной. Русские воины получают у поэта статус полубогов (то же и у М. Муравьева), традиционный для героев античной мифологии, но, в отличие от последних, они сражаются не ради богатства или славы, воплощенных в образе золотого руна: «*Не для златого... руна, / Не для несчастной Андромеды*» [22, 68]. Русская одическая поэзия противоречит здесь европейской трактовке образа золотого руна как символа «сокровищ духовного знания и бессмертия» [18, 123]. Думается, можно проследить полемику с Вергилием: в IV эклоге войны Золотого века оправданы участием в них мифических героев (Ахилл, аргонавты), тогда как в оде М. Хераскова русские достойны называться полубогами за то, что их война – справедлива, это своего рода борьба со вселенским злом, воплощенном в образе турок. Подобный мотив отметим и в обращении к российскому флоту В. Майкова, видящего Россию в образе «северного Ясона»: «*Не златорунную нам добычь принеси – /...Невинных христиан от лютых бед спаси*» [5, 295] («Стихи на отошество российского флота из Ревеля в Средиземное море», 1769). Исполняя роль Христова воинства, российские воины сражаются ради освобождения христианских народов и святых мест. Аллегорические образы святых мучениц Веры, Надежды и Любви, стоящих в терновых венцах и черном одеянии у гроба Господня, в поэтическом сознании М. Хераскова олицетворяют святыни, погранные турками, семантика образа дополняется эмблематическим значением тернового венца: «*Лучше умереть, чем неверным соделаться*» [23, 74]. М. Херасков предлагает иную, нежели Вергилий (героические, справедливые), трактовку статуса сражений Золотого века, допуская возможность лишь той войны, которая ведет к тишине и миру: «*...спокойство основать / Екатерина хочет в мире*» [22, 68].

Созданные в рамках одной жанровой модификации, посвященные одному и тому же монарху, оды М. Хераскова, И. Богдановича, В. Майкова, тем не менее, располагают Золотой век в разных темпоральных модусах. Так, если в одах И. Богдановича и В. Майкова Золотой век – константное состояние России при Екатерине, то существенное отличие рецепции мифологемы М. Херасковым заключается в том, что поэт видит наступление блаженных времен преимущественно в будущем: ожидаемый Золотой век («Ода на день рождения... 1768 года»); Золотой век, который может реализоваться только при наличии определенного, не-

осуществимого в реальности условия («Ода на день восшествия на престол... 1791 года»). В последнем случае, в оде, подводящей итоги тридцатилетнему царствованию Екатерины, использование поэтом сослагательного наклонения относит наступление Золотого века в неопределенное будущее. Нереальность его подчеркивается, во-первых, изображением России как земного рая, где «*текли б млеком и медом реки*» [22, 69] (черта, характерная для библейской «земли обетованной» (Исх. 3:8), джанны (мусульманского рая)); во-вторых, мотивом всеобщего братства: «*Не знали б скорби человеки, / Забыли бы они вражду; / Как братия бы в мире жили*» [22, 69], характерным для масонских представлений о грядущих временах Астреи; в-третьих, лицезрением будущего как откровения посредством отворившейся «времен завесы» (подобный мотив находим и у М. Муравьева). Нереальность Золотого века подчеркивается на грамматическом уровне противоречивостью в употреблении времен. Так, в речи России, представляющей собой риторическую фигуру «заимословия» (М. Ломоносов), свойственную одическому канону, уже совершившиеся события (взятие Очакова, Бендер, Измаила) закономерно подаются глаголами прошедшего времени, а ее концовка решена в настоящем: «*Текут в России времена, / Каких не знали лет из давних*» [22, 71]. Использование при этом в начале оды сослагательного наклонения ставит под сомнение наступление Золотого века вообще. Нереализованность чаемого Золотого века заключается, по мнению поэта, в оппозиции «всех» по отношению к монархине: «*Когда б ее небесну нраву / Всех чувства сходны быть могли...*» [22, 69], которая для него – кроткая «богиня мира». Масонские взгляды М. Хераскова реализуются в изображении души Екатерины в образе внутреннего храма, где на жертвеннике ее сердца курится фимиам любви к человечеству. Отметим, что образ сердца как жертвенника, алтаря во внутреннем храме души – один из константных образов масонской поэзии, типологически схожий с христианскими, иудейскими, исламскими представлениями о сердце как о храме или троне Бога [18, 331]. Так, в пасхальном масонском песнопении «Песнь Богу» М. Херасков обращается к Господу: «*Тебе в сердцах алтарь поставим*» [цит. по: 14, 17]. Образ Екатерины в одах М. Хераскова дан, как представляется, в категориях библейской, античной и масонской образности, укорененных в творческом сознании поэта. В оде «На день рождения...

1763 года» поэт, выступающий в рамках одического жанра выразителем коллективного сознания [7, 27–30], усиливает анафорой как личную («не может лира»), так и всеобщую («не может весь парнасский лик») невозможность выразить «торжественно и ясно» величие и значимость для России дня восшествия на престол Екатерины. Лишь в категориях библейской символики ему удается показать величие и растущую славу монархини, соотнося ее образ с образом кедра, который в христианской мифопоэтической традиции является символом величия, знатности, силы и долголетия [9, 199; 12, 185; 18, 142]. Оду «На день восшествия на престол... 1791 года» М. Херасков заключает словами: «*Она мне – слава, лавр и свет*» [22, 73] (Отметим сходные образы и конструкцию в «Оде на день восшествия на престол 1761 года» М. Ломоносова, посвященной Елизавете: «*Оливна ветвь, лавр, слава, меч!*» [4, 162]). Екатерина, таким образом, предстает в силу своего подчеркнуто божественного характера носителем Славы Господней, эту же семантику дополняет лавр, являясь в эмблематической традиции символом славы, обладая дополнительной семантикой бессмертия, тайных знаний, сакральности. Свет, согласно масонскому учению, способствует постижению истины, adeпты именуются «сыновьями света» [15, 303], в христианской традиции свет – символ «добра» и «Бога», в широком значении свет символизирует бессмертие, чистоту, мудрость, величие [18, 323–324]; в поэтическом сознании М. Хераскова Екатерина выступает обладательницей всех этих качеств, они неоднократно акцентируются поэтом посредством образов солнца, кедра, матери, славы.

Таким образом, в одической поэзии второй половины XVIII века, посвященной Екатерине (В. Майков, И. Богданович, М. Херасков), мифологема Золотого века эксплуатируется преимущественно с комплиментарной целью, актуализируются ее политические коннотации (Вергилий). Акцентированы мотивы мира, тишины, весны, расцвета искусств, наук, справедливой войны, на периферии остаются идиллические мотивы, присущие Гесиоду, Овидию. Наступление Золотого века предстает как инициированный высшими силами космогонический акт со стороны монарха. Сочетая космогонические и демиургические функции, творцом российского Золотого века выступает Екатерина. Ее образ дан посредством солярной символики, репрезентируя одический то-

пос «царь – солнце». В образе монархини актуализируются архетипы культурного героя, Великой матери, она видится поэтам сакрализованной фигурой, соотносимой с высшим божеством. Укорененность одического канона приводит к незначительности различий, наблюдающихся на уровне отдельных мотивов в индивидуальных рецепциях мифологемы.

Л и т е р а т у р а

1. *Абрамзон Т. Е.* Поэтические мифологии XVIII века (Ломоносов. Сумароков. Херасков. Державин). Магнитогорск, 2006. 480 с.
2. *Богданович И. Ф.* Стихотворения и поэмы / вступ. ст., подгот. текста и прим. *И. З. Сермана.* Л., 1957. 259 с.
3. *Калинин И.* Слепота и прозрение. Риторика истории России и «Риторика темпоральности» Поля де Мана // Новое литературное обозрение. 2003. № 59 // <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/59/kalin.html>
4. *Ломоносов М. В.* Избранные произведения / вступ. ст., сост., прим. *А. А. Морозова;* подгот. текста *М. П. Лепехина и А. А. Морозова.* Л., 1986. 561 с.
5. *Майков В. И.* Избранные произведения / вступ. ст., подгот. текста и прим. *А. В. Западова.* М.; Л., 1966. 504 с.
6. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. / гл. ред. *С. А. Токарев.* М., 1998. Т. 1. 672 с.; Т. 2. 720 с.
7. *Москвичева Г. В.* Русский классицизм. М., 1986. 191 с.
8. *Неклюдов С. Ю.* Тело Москвы: К вопросу об образе женщины-города в русской литературе // Тело в русской культуре : сост. *Г. Ф. Кабакова, Ф. Конт.* М., 2005. С. 361–385.
9. *Нюстрем Э.* Библейский энциклопедический словарь. СПб., 1998. 523 с.
10. *Петров А. В.* Оды на Новый год, или Открытие Времени: (Становление художественного историзма в русской литературе XVIII века) : Магнитогорск, 2005. 272 с.
11. *Попович А. В.* Мифологические мотивы и образы в поэзии русского преромантизма. Херсон, 2011. 210 с.
12. *Похлебкин В. В.* Словарь международной символики и эмблематики. М., 2004. 543 с.
13. *Проскурина В.* Миф об Астрее и русский престол // Новое литературное обозрение. 2003. № 63. [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/63/pros-pr.html>
14. *Сахаров В.* Русское масонство в портретах. М., 2004. 512 с.
15. *Соловьев О. Ф.* Масонство. Словарь-справочник. М., 2001. 432 с.
16. *Топоров В., Давыдова Е.* Царевич Хлор и человек на троне (Имена и облики Александра I) [Электронный ресурс]. URL: <http://www.whoiswho.ru/russian/Password/papers/1r/alexander1/st1.htm>

17. *Топоров В. Н.* Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте : исследования по структуре текста. М., 1987. С. 121–132.
18. *Тресиддер Дж.* Словарь символов / пер. с англ. С. *Палько*. М., 1999. 448 с.
19. *Успенский Б. А.* Царь и Бог. Семиотические аспекты сакрализации монарха в России // *Успенский Б. А.* Избранные труды. Т. 1. Семиотика истории. Семиотика культуры. М., 1994. С. 110–218.
20. *Фомин С.* Прототипы. Небесная заступница земного царства Русского. Очерк 2. Часть 2. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.pravaya.ru/faith/12>
21. *Франк-Каменецкий И.* Женщина-город в библейской эсхатологии // *Франк-Каменецкий И.* Колесница Иеговы. Труды по библейской мифологии. М., 2004. С. 224–236.
22. *Херасков М. М.* Избранные произведения. Л., 1961. 411 с.
23. Эмблемы и символы / вступит. ст. и комм. А. Е. *Махова*. М., 2000. 368 с.
24. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / автор-сост. К. *Королев*. М.; СПб., 2005. 608 с.



А. И. РАЗЖИВИН (КЛЮЧЁВСКИЙ)

**БИОГРАФИЯ А. Н. РАДИЩЕВА,
НАПИСАННАЯ ЕГО СЫНОВЬЯМИ.
ЖАНРОВЫЕ ТРАДИЦИИ И СВОЕОБРАЗИЕ**

Обозначенная в названии работы тема представляет интерес в двух аспектах: во-первых, с точки зрения формирования в русской литературе Нового времени жанра биографии и, что не менее важно, с точки зрения акцентирования внимания на литературной деятельности сыновей А. Н. Радищева – Николая (1778–1829) и Павла (1783–1866).

Сыновья А. Н. Радищева, несомненно, обладали литературным даром. Николай Радищев известен прежде всего своими «Богатырскими повестями» («Алеша Попович» и «Чурила Пленкович», 1801), выполненными в жанре предромантической поэмы с ее интересом к поэтике фольклора и древнерусского эпоса. Его перу принадлежат драматическая повесть в стихах «Друзья» (1802), ряд лирических произведений, созвучных эстетическим и

социально-политическим запросам «Вольного общества словесности, наук и художеств», активным членом которого он состоял. Занимался он переводами из Байрона, Шатобриана, Лафонтена и, наконец, он автор биографии видного государственного деятеля XVIII века – «Жизнь князя Якова Петровича Шаховского» (1810). Н. А. Радищев пользовался уважением среди литераторов. В круг его общения входили С. Н. Глинка, К. Н. Батюшков, Н. И. Гнедич, А. Ф. Мерзляков, А. Ф. Воейков, В. А. Жуковский.

Павел Радищев литературным делом занимался эпизодически. Отслужив некоторое время во флоте, приняв участие в московском народном ополчении 1812 года, он из-за болезни выйдет в отставку и посвятит себя учительской деятельности в частных домах и училищах Москвы, а позднее Таганрога. Делом жизни для него станет увековечивание памяти своего отца. Он неоднократно предпринимал попытки издать «Путешествие из Петербурга в Москву» как в России, так и за рубежом. В 1858 г. пишет примечания к статье М. Н. Лонгинова об А. М. Кутузове и А. Н. Радищеве для журнала «Современник», работает над пьесой «Судьба, или Честный преступник» (1858), в которой изображалась жизнь А. Н. Радищева периода сибирской ссылки. Не опубликованная в свое время, она явилась своеобразным прологом к биографии отца. В «Русском вестнике» за 1858 г. (т. XVIII, декабрь, кн. 1) П. Радищеву с большими трудностями удается напечатать краткую биографию А. Н. Радищева. Содействие в этом издании оказал Н. Ф. Щербина, исполнявший в то время должность чиновника особых поручений при товарище министра народного просвещения кн. П. А. Вяземском. Позднее в 1861–1866 гг. Павел работает над расширением биографии отца, но новую сводную биографию он не увидел изданной.

В России биографический жанр берет начало от древнерусской житийной литературы, но лишь в XVIII веке произойдет становление русского жизнеописания как жанра художественной литературы [5, 71–74]¹. Уже в начале века (1717) Ф. Прокоповичем будет создан биографический труд «История императора Петра Великого, от рождения его до Полтавской баталии...»; 1727 г. обо-

¹ Здесь и далее в статье в квадратных скобках жирным курсивом указан номер цитируемого издания по списку литературы, приведенному в конце статьи (с. 256), обычным шрифтом – страницы.

значен работой Б. И. Куракина «Гистория о Царе Петре Алексеевиче»; в 1742 г. П. Крешнин завершает обширный труд «Краткое описание блаженных дел Петра Великого Самодержца Всероссийского...». В этих сочинениях уже просматривались общие жанрообразующие признаки биографии: «нарастание личностного начала..., светский характер жизнеописания..., фатализм и детерминированность жизненного пути героя..., зарождение психологизации биографического текста, ... использование риторических конструкций, ... элементы сюжетности» [6, 181].

Во второй половине века появились жизнеописания других выдающихся деятелей – Н. И. Панина (Д. И. Фонвизин), Ф. Я. Лефорта (И. И. Виноградов), П. А. Румянцева-Задунайского (С. И. Сазанович), менее известных современников – Ф. В. Ушакова (А. Н. Радищев), Ф. М. Булгакова (И. Г. Воейков). Всплеск в развитии биографического жанра произойдет в первое десятилетие XIX века. К этому времени будут окончательно разграничены в жанровом плане церковные и светские жизнеописания.

Вскоре жанр биографии будет осмыслен теоретически. Пожалуй, первым даст понятие биографии Н. И. Греч: «Биограф должен представить ясную и живую картину жизни и характера своего героя: изобразить постепенный ход его образования во всех отношениях, описать влияние других людей и обстоятельств на жизнь его, и обратно действия его ума и деяний на происшествя семейства, отечества и света. Простое исчисление обстоятельств и случаев его жизни не составляет еще биографии. Биограф не обязан изображать все дела и случаи в жизни своего героя без исключения: он должен избирать из оных только то, что имело какое-либо последствие или достойно особого любопытства... Истина и беспристрастие должны водить пером его... Биография не есть похвальное слово...» [2, 316–317]. В этом определении подмечено важное отличие биографии от агиографического жанра: оно в специфике изображения человека. В биографии раскрывается становление и развитие личности в ее взаимодействии с окружающим миром и ее воздействие на мир. В житии не может быть движения, роста, становления характера, поскольку герой отличается изначальной «заданностью»: героем жития может быть только канонизированный святой. Представляется также принципиально важным переход от сугубой историчности к художественной биографии.

Примечательно, что во второй половине XVIII века возникает интерес к биографии писателя. Ю. М. Лотман отмечал, что в нашей культуре «традиции безбиографизма автора держалась особенно долго, дойдя до начала XVIII века» [4, 809]. Точнее, понятие авторства закрепилось действительно в начале XVIII века, но первая книга, содержащая краткие сведения о писателях, появилась лишь в 1772 году. Это был «Опыт исторического словаря о российских писателях...» Николая Новикова. В 1802 году появится «Пантеон российских авторов Н. М. Карамзина». Первые опыты создания биографий писателей исходили от писателей. «К началу XIX века, – писал Ю. М. Лотман, – в русской культуре утверждается мысль о том, что именно поэт, в первую очередь, имеет право на биографию» [4, 810].

С этой точки зрения, биография А. Н. Радищева, написанная его сыновьями, может представлять необычайный интерес в истории зарождения и функционирования жанра. Очерк «О жизни и сочинениях А. Н. Радищева» Николай Александрович написал по просьбе князя П. А. Вяземского. Этот очерк был первой попыткой удовлетворить растущий интерес общественности к творчеству его знаменитого отца. Неслучайно Д. Н. Бантыш-Каменский использовал очерк для биографической справки об А. Н. Радищеве, напечатанной в 1836 году в IV части «Словаря достопамятных людей», как и чуть позже А. Старчевский для составления статьи в «Справочном энциклопедическом словаре». Таким образом, данный очерк оказался весьма востребованным и послужил основным источником биографии А. Н. Радищева.

Писатель в понимании читателей начала нового века начал восприниматься не просто как интересная личность. Он является персонажем эпохи, социальная и духовная жизнь которой отражается в его судьбе. Биография даже отдельной личности помогает воссоздать эпоху, историческую среду и общественное самосознание.

Жизнь А. Н. Радищева была драматичной: арест, суд, смертный приговор, годы изгнания, страдания за идею, мученическая смерть – это биография подвижника, столь знакомая по агиографии христианских мучеников. Причем Радищев как русский просветитель сознательно уподоблял себя подвижнику, готовому к мученической смерти, которая стала бы свидетельством истинности новых, уже нерелигиозных ценностей.

Основная заслуга в написании биографии отца принадлежала другому сыну А. Н. Радищева – Павлу, который смог собрать неизвестный для широкой публики материал, наиболее значимым из которого было следующее:

- ответы на обращения с запросами о материалах к С. М. Воронцову (наследнику имения А. Р. Воронцова), у которого хранились портрет и некоторые бумаги А. Н. Радищева, к А. А. Радищеву (младший брат Н. А. Радищева);

- чрезвычайно редкий список «Путешествия из Петербурга в Москву», датированный концом XVIII века (получен от историков литературы М. Н. Погодина и П. А. Ефремова), в котором была найдена небольшая поэма «Сотворение мира»;

- документы из судебного процесса А. Н. Радищева, находившиеся в Государственном архиве;

- неизданный на тот момент очерк своего брата Н. А. Радищева «О жизни и сочинениях А. Н. Радищева»;

- записка А. Н. Радищева, написанная незадолго до его смерти, в которой было сказано: «Потомство отомстит за меня»;

- свои воспоминания о пребывании с отцом (особенно ценны периоды ссылки и последних лет жизни А. Н. Радищева) и накопленный семейный архив, малая часть которого хранилась у П. А. Радищева;

- сведения из воспоминаний секретаря саксонского посольства в Петербурге при Екатерине II Гельбига, перевод которых был напечатан в I томе «Библиографических записок» за 1858 год;

- лондонское издание записок Е. Р. Дашковой 1859 года;

- записки А. В. Храповицкого об отзывах Екатерины II о А. Н. Радищеве;

- этнографические данные, песни, праздники жителей Илимска.

Указанное дает основание говорить о том, что П. А. Радищев создавал не беллетризованную биографию отца, а документальную. Вместе с тем, сюжетно он выстраивает ее по образцу агиографического жанра: внешние события выстраиваются последовательно и логично:

Детство \implies Молодость \implies Служба \implies Ссылка \implies Смерть.

В эту внешнюю канву включается творческое наследие героя, его интерпретация, анализ личностных качеств писателя и

его мировоззрения. Таким образом, в основу композиции ложатся события как «внешней», так и «внутренней» жизни писателя.

В биографии представлен объективированный анализ образа трагического (разговор А. Н. Радищева с П. В. Завадовским, деяния Екатерины в отношении писателя, рассказ о Тайной экспедиции Шешковского), честного (служба в таможне, в Комиссии Сперанского), гуманного (взаимоотношения с крестьянами в родовом имении, с тунгусами в Илимске) героя, возвышенного до идеального, святого. П. А. Радищеву важно подчеркнуть нравственное превосходство А. Н. Радищева перед большинством его современников, при этом ярко и живо представить внешний и моральный облик писателя, его настойчивый и твердый характер, смелость и бесстрашие в отстаивании своих интересов, правды.

В черновой рукописи биографии А. Н. Радищева (ныне это составная часть сводной биографии) Павел писал: *«Редко бывают люди, которые смели говорить правду явно и всенародно»* [1, 47]. *«Еще в бытность свою в крепости он велел написать себе образ одного святого, поверженного в темницу за слишком смело говоренную истину с надписью: “Блаженны изгнанные правды ради”. Но портретный живописец Михайло, крепостной его человек, не умел исполнить его мысли и написал четыре фигуры святых, просто стоящих рядом»* [1, 71]. Эта мысль об изгнании блаженного проходит лейтмотивом во всем жизнеописании А. Н. Радищева.

Биография А. Н. Радищева, написанная его сыновьями, показательна для состояния жанра в XIX веке, когда с литературной арены уходят жанры церковной литературы, к примеру, житие, а приходят светские, которые представляют собой новое явление в литературе, при этом еще многое заимствуют у своих «предшественников». Павел отмечает в отце такие качества, как «кротость нрава» [1, 50] – качество, высоко ценимое на Святой Руси, жертвенность [1, 61] – готовность пострадать ради ближнего. Все положительные качества личности писателя, перечисляемые биографом, соотносятся с христианским поведением человека: *«Он был нрава прямого и пылкого, умел сносить горести с стоической твердостью, чужд был лести, был в дружбе непоколебим, забывал скоро оскорбления, ... ненавидел ложь и обман, пьянство и картежную игру... Он был исполнен чувства человеческого достоинства и не любил унижаться»* [1, 98–99]. Автор подчеркивает те качества, которые свойственны героям житийной

литературы: умение сносить лишения, умение прощать ближнего, почитание родителей, бескорыстие, являющееся «редкой добродетелью во всякие времена» [1, 59].

Однако при несомненной документальности жизнеописание А. Н. Радищева не лишено художественности. Это могут быть вставные новеллы о благородном разбойнике (беглый солдат, обирающий богатых и помогающий бедным), описание фольклорных игр в родовом имении писателя и образчиков народной поэзии Сибири. Находим в работе Павла и диалог поэтов (Радищев, Державин, Пнин), соотнесенный с событиями жизни и смерти писателя. Встречаются в эпическом тексте элементы драматизации. Отдельные эпизоды построены на диалоге героев, воспроизводящем, к примеру, сцены в палате окружного суда:

- С какими намерениями сочинили вы оную книгу?
- Намерения при сочинении другого не имел, как быть известным в свете между сочинителями и дабы прослыть таковым...
- Кто именно вам были в этом сообщники?
- Никого сообщников в этом не имел.
- Чувствуете ли важность своего преступления?
- Чувствую во внутренности моей души, что книга моя дерзновенна и приношу в этом мою повинность [1, 66].

В биографии А. Н. Радищева заметно и очерковое начало. Этнографические очерки встречаются в описании жизни писателя в Сибири (Илимск, Тобольск, Иркутск, Томск, Прибайкалье, Чукотская земля). В очерковых зарисовках обнаруживается описание экзотической для столичного жителя природы края, животный мир, религиозные обряды коренных народов – тунгусов, чукчей, коряков, их быт, традиции. *«Некоторые тунгусы, а особливо тунгуски, – пишет биограф, – татуируют (пестрят) себе лицо, продергивают сквозь верхнюю кожицу начерченные нитки или шелк. Они были роста высокого, стройные, смуглые, физиономии имеют монгольские, с калмыцкими сходные. Тунгусы очень склонны к пьянству. Бывшие в Илимске принадлежали к роду оленных тунгусов. Их считают четыре рода: 1) оленные, 2) собачные, 3) конные и 4) пешие или келены, то есть пустынные. Первые два самые многочисленны. Они называют себя общим именем «бож», то есть мужи или человеки» [1, 82].* Этнографическая составляющая в жизнеописании А. Н. Радищева весьма богата и может представлять отдельный интерес.

В композиционном плане биографии А. Н. Радищева есть важная особенность – описание событий, которые произошли после его смерти, при этом четко выстроенная до этого момента хронология повествования нарушается. Возможно, это объясняется спешкой в подготовке материала к печати, «живой» реакцией биографа на статью А. С. Пушкина об А. Н. Радищеве, желанием оправдать его честное имя и дать оценку недостоверным работам о жизни своего отца. Укажем на нарушение хронологии: Помощь императора Александра I семейству после смерти А. Н. Радищева \implies Рассказ об издании некоторых произведений А. Н. Радищева перед его смертью \implies Взгляды А. Н. Радищева на реформу законодательства \implies Смерть Радищева \implies Описание внешности и образа жизни Радищева \implies Описание финансовых проблем Радищева \implies Биографическая справка об И. П. Пнине и его реакция на смерть Радищева \implies Развенчание некоторых мифов о жизни Радищева.

Таким образом, последние страницы биографии А. Н. Радищева, как и «Замечания на статью А. С. Пушкина “Александр Радищев”», наполнены рядом важнейших деталей, позволяющих дополнить образ писателя через призму его восприятия в более позднее время – в первой половине XIX века.

Несомненно, принципы изображения А. Н. Радищева агиографичны – изначально задана его положительность, полезная деятельность, твердое следование цели, преодоление жизненных невзгод и нападок недоброжелателей, его милосердие, сострадание, жертвенность. Отсутствие портретной характеристики в биографии писателя также объясняется тенденцией, берущей начало с житийной литературы, минимально давать ее (портретную характеристику). Отметим, что при описании внешнего облика писателя биограф указывает лишь на выразительные глаза – средоточие мысли и душевной глубины. Но, в отличие от житийной литературы, лишенной в изложении жизни святого цифр, дат, фактов, точных географических названий, биография А. Н. Радищева воспринимается как историческое полотно, наполненное историческими реалиями, философской мыслью, огромным количеством имен современников героя и историческими аллюзиями.

Биография А. Н. Радищева, написанная его сыновьями, стала значимым фактом литературной жизни первой половины XIX века. Разумеется, ее нельзя поставить в один ряд с работой

П. В. Анненкова («Материалы для биографии А. С. Пушкина»), над которой он трудился в те же годы. Радищевская биография наглядно иллюстрировала процесс становления литературной (и отчасти художественной) биографии как жанра. Это, скорее, полижанровое образование, вмещающее документальную биографию с элементами художественности, агиографическую традицию, этнографический (физиологический) очерк.

Н. Ф. Кошанский, профессор российской и латинской словесности, писатель и учитель Пушкина, в своей работе, выдержавшей ряд переизданий, писал: «Цель жизнеописания двоякая: 1) передать потомству память о делах героя, великого добродетельного мужа; 2) показать в нем пример для образования нравственности, рассудка и воли» [3, 61]. Биография А. Н. Радищева, написанная его сыновьями, – яркое тому подтверждение.

Л и т е р а т у р а

1. Биография А. Н. Радищева, написанная его сыновьями / подготовка текста, статья и примечания *Д. С. Бабкина*. М.; Л., 1959. 132 с.
2. *Греч Н. И.* Учебная книга русской словесности, или Избранные места из русских сочинений и переводов в стихах и прозе, с присовокуплением кратких правил риторики и пиитики и истории русской литературы. 2-е, исправленное изд. Ч. I. СПб., 1830. 360 с.
3. *Кошанский Н. Ф.* Частная риторика. 7-е изд. СПб., 1849. 156 с.
4. *Лотман Ю. М.* Литературная биография в историко-культурном контексте. (К типологии соотношения текста и личности автора) // *Лотман Ю. М.* О русской литературе. СПб., 1997. С. 804–817.
5. *Скорородов М. В.* Изучение биографий русских писателей в последней трети XVIII – первой половине XIX вв. // Вестник Новгородского государственного университета. 2005. № 52. С. 71–74.
6. *Панин С. В.* Возникновение жанра художественной биографии в русской литературе XVIII вв. // Проблемы изучения русской литературы XVIII века : вып. 10. СПб.; Самара, 2003. С. 179–190.



Т. А. АЛПАТОВА

**ПРОСТРАНСТВЕННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ
«ПИСЕМ РУССКОГО ПУТЕШЕСТВЕННИКА»
Н. М. КАРАМЗИНА И ПРОБЛЕМЫ ЭСТЕТИЧЕСКОГО
САМООПРЕДЕЛЕНИЯ ПОВЕСТВОВАНИЯ**

Среди разнообразных граней поэтики «Писем русского путешественника» проблеме художественного пространства по справедливости принадлежит значительное место. Особое внимание к построению художественного пространства обусловлено здесь самим жанром путешествия, равно как и стремлением Карамзина – философа и эстетика – определить свою позицию в отношении тех изменений, которые претерпела пространственно-временная картина мира в философии Нового времени, от Ньютона и Лейбница до Шефтсбери, Канта и Гердера.

Крайними полюсами философского определения пространства в метафизике XVIII столетия можно видеть прежде всего лейбницеву рационалистическую теодицею и своеобразно противостоящую ей пантеистическую концепцию «Бога во всем». Свообразным преодолением их крайностей и становится возникающее в результате синтеза сентиментально-предромантическое стремление к «вживанию», непосредственному созерцанию картины мира, открывающего благодаря такому непредвзято-зоркому взгляду свою высшую осмысленность. Именно об этом писал Карамзин Лафатеру (10 июня 1788 года), словно бы отрекаясь от слишком рационалистичных построений Лейбница и Ш. Бонне: «...мудрость Господня далеко превосходит мудрость всех наших философов и, следовательно, может найти другие, более удобные способы к созданию и сохранению своих творений, чем те, которые ей приписываются нашими *Лейбницами и Боннетами*» [2, 476]¹. Путь познания мира иной: «*Я думаю, что было бы лучше наблюдать великое мироздание, как <...> все там происходит, нежели задумываться о том, как все могло бы там происходить*» [2, 476].

¹ Здесь и далее в статье в квадратных скобках жирным курсивом указан номер цитируемого издания по списку литературы, приведенному в конце статьи (с. 263), обычным шрифтом – страницы.

В подобном видении пространства сливалось онтологическое, носеологическое и этическое начала; раз все в мире закономерно и взаимосвязано и в каждом отдельном проявлении Универсума Замысел Божий живет целиком, – значит, созерцание и постижение природной (в том числе пространственной) гармонии самоценно, видение и отображение картины мира, пространственные «координаты» произведения сами по себе – не троп, не аллегорическое изображение чего-то иного; все «переносы» возникают на основе прямых значений как некая следующая стадия осмысления мира.

Именно таким было изображение художественного пространства пути в «Письмах русского путешественника» Карамзина. Движение путешественника здесь – прежде всего реальное перемещение в пространстве; видя реальные географические точки, герой-повествователь (и автор) не замещает их изображение передачей некоего внеположного «высшего» содержания, сохраняет точность видения и воспроизведения реальности, «надстраивая» все иные символические и мифологические значения над этим безусловным уровнем – картиной беспредельного, бесконечного, открытого мира, в котором есть место всему и который благосклонен к человеку.

Хотя неисчерпаемость и самоценность эмпирических впечатлений, которые открываются при движении в пространстве, в известной мере делает все моменты бессобытийного повествования типологически однородными и в равной мере значительными для автора и предполагаемого читателя, все же именно смена пространственных (а в связи с ними и временных) координат определяет динамику повествования в жанре «путешествия» в целом, воспринятую Карамзиным. В этом жанре видение пространства и ощущение времени прежде всего зависит от решения повествователем-путешественником главной проблемы: ради чего проделывается описываемый путь? В «Письмах...» Карамзина на этот вопрос даются, в сущности, взаимоисключающие ответы, что было вызвано прежде всего многосоставным представлением самого писателя о цели собственного сочинения. С одной стороны, этическая позиция автора определяла стремление видеть в путешествии возможность совершенствования души (а для Карамзина-просветителя также открывала способ сделаться «вестником Европы для России и вестником России для Ев-

ропы...» [1, 31]); однако, с другой стороны, в карамзинском повествовании присутствовал явный, многократно подчеркиваемый мотив неопределенности целей поездки, – неопределенности, которая позволяла сохранить сенсуалистическую свободу восприятия впечатлений, не замкнуться в рамках одной, заранее заданной концепции. Двойственность представлений о цели и ценности путешествия привела Карамзина к тому, что прямые указания на возможный итог предпринятых усилий в различных местах книги различны и иной раз подчеркивают явную бесцельность вояжа (таков прежде всего финал «Писем...» – представление об итогах путешествия, которое парадоксально приводит героя к замкнутости и самоуглубленности: *«А вы, любезные, скорее приготовьте мне опрятную хижинку, в которой я мог бы на свободе веселиться Китайскими тенями моего воображения, грустить с моим сердцем и утешаться с друзьями!»* [2, 388]. Таковы же и «сокровища», приобретенные карамзинским путешественником: *«...записки, счета, книги, камешки, сухия травки и ветки, напоминающая <...> или сокрытие Роны, <...> или могилу отца Лоренза, или густую иву, под которою Англичанин Поп сочинял лучшие стихи свои!»* («<159> Кронштат», [2, 388]). Ряд символических деталей, последовательное развёртывание литературных реминисценций определяется здесь именно идеей внутреннего роста души – роста, который совершался по своим собственным законам и не был скован никакими общепринятыми правилами и целеполагающими установками. Никто не может заранее сказать, какое из впечатлений путешественника станет самым важным – и потому все они равно необходимы; никто не может предвидеть, в чем окажется конечный смысл духовного возрастания человека – и, следовательно, результат этого возрастания также есть внутреннее дело личности: он самоценен, т. е. ценен для себя самого и тех немногих сочувствующих, что составляют ближайший круг друзей путешественника. Это-то предельное ощущение самоценности пройденного пути, наряду с мягкой иронией, и окрашивает финальные строки «Писем...» Карамзина – его оценку собственного труда: *«Вот зеркало души моей в течение осьмнадцати месяцев! <...> Загляну, и увижу, каков я был, как думал и мечтал; а что человеку <...> занимательнее самого себя?.... По чему знать? может быть и другие найдут нечто приятное в моих эскизах; может быть и другие.... но это их, а не мое дело»* [2, 388].

Пространственная структура жанра путешествия предполагает чередование «динамического» и «статического» кодов в воссоздании / восприятии окружающего мира [3, 120–121]: преодолеваемого героем пространства *пути* – и *остановок*, точек, где сконцентрированы привлекающие автора достопримечательности, с которыми связана цель путешествия. Тем самым жанровое задание, казалось бы, предполагает различную эмоциональную окрашенность воспринимаемых в рамках этих «кодов» пространственных сфер: «движение» естественно воспринимается как некое усилие, как преодоление, стремление к иному, тогда как остановка, то есть цель, пусть и промежуточная, становится желанной и наиболее значимой. Аллегорические «путешествия» мистиков и масонов, как и религиозные «хождения» абсолютизировали различия этих принципов, представляя «движение» как действительное физическое испытание (перемещение путника в пространстве сопровождалось преодолением страданий от голода, жажды, зноя, холода, воспринималось как блуждание в некоем «лабиринте», тяжкий крестный путь и т. п.), «остановка» же мыслилась при этом как точка обретения искомых мудрости и истины.

В книге Карамзина, как мы увидим далее, в иных случаях сохраняются элементы этого аллегорического толкования динамики и «статики» путешествия. Однако в большинстве случаев и в центральном своем основании они оказываются переосмыслены. Тягостное, трудное, испытывающее путешественника движение присутствует в «Письмах...» сравнительно редко – таковы прежде всего страницы начала книги, связанные заданием чувствительного повествования. Движение здесь тягостно постольку, поскольку оно приводит к расставанию путешественника с близкими людьми, разрыву душевных связей, прерыванию общения. *«Расстался я с вами, милые, расстался! Сердце мое привязано к вам всеми нежнейшими своими чувствами, а я беспреестанно от вас удаляюсь и буду удаляться», «...колокольчик зазвенел, лошади помчались.... и друг ваш осиротел в мире, осиротел в душе своей!»* («<1> Тверь, 18 Маия 1789» [2, 5, 6]).

Пространственное мышление Карамзина здесь предполагает парадоксальное пересечение динамики и статики: движение и пребывание в покое в известной мере совмещаются во внутреннем состоянии повествователя – словно бы его сознание зафиксировано в некоей точке («пространстве» друзей, от которых он

не хочет отрываться), в то время как внешнее перемещение совершается едва ли не против воли – и тем самым рождает страдание.

Многочисленные упоминания путешественника о «мучительности» дороги (см. письма <2>, <9>, <11>, <17> и др.) носят у Карамзина наиболее часто «этнографически-описательный» характер. Это действительно свидетельства о плохих дорогах, плохой погоде и скудости дорожных впечатлений. Подобное движение тягостно не столько трудностями, которые испытывает путешественник, или печальными впечатлениями внешних предметов, сколько именно отсутствием впечатлений. Движение совершается словно бы в эмоциональном вакууме, что для «чувствительного путешественника» и становится наиболее жестоким испытанием. В письме <38> из Франкфурта карамзинский путешественник предлагает этот мотив читателю, опираясь на художественный опыт Л. Стерна: «...почти ничего любопытного не встречалось глазам моим, и я сомневаюсь, чтобы сам Йорик нашел тут много занимательного для своего сердца» [2, 82]. Следствием подобного восприятия, предельным развитием этого мотива становится своеобразное вытеснение динамического кода из пространственной структуры повествования: в этом случае мотив движения, перемещения в пространстве редуцируется и исчезает; в самом тексте это мотивируется тем, что путешественник пишет свои письма в моменты остановок, как бы «выпуская» все то, что происходило между ними, как недостойное внимания (см. письма <7>, <8> и др.).

Динамика пространственного передвижения подчеркивается в «Письмах...» в тех случаях, когда она связана, условно говоря, с положительной эмоциональной настроенностью путешественника. При этом, как правило, повествователь обращается к пейзажным зарисовкам, и движение из города в город, совершающееся по сельским местностям, позволяет душе человека прикоснуться к желанной природе. Динамика действительного перемещения карамзинского героя-повествователя становится в этом случае метафорой душевной живости, увлеченности путешественника, в движении постигающего радостный смысл бытия окружающего мира.

Таков фрагмент письма <4>, передающий юношеский восторг повествователя, впервые покинувшего Отечество и открыва-

ющего для себя «чужое» пространство: «...*Мысль, что я уже вне отечества, произвела в душе моей удивительное действие. На все, что попадалось мне в глаза, смотрел я с отменным вниманием, хотя предметы сами по себе были весьма обыкновенны. Я чувствовал такую радость, какой со времени нашей разлуки, милые! еще не чувствовал...*» («<4> Курляндская корчма, 1 Июня 1789», [2, 10–11]). Если, говоря в открывавшем книгу первом письме о тоске и тягости расставания с «милыми и любезными друзьями», повествователь словно фиксировал неизменность внутреннего состояния человека (излюбленной для сентименталистов меланхолии) посреди мелькающих, движущихся впечатлений окружающего, то здесь внешнее и внутреннее наконец оказываются в гармонии; смена пространственных координат, движение в пространстве находит точное соответствие в столь же живой реакции путешественника на все виденное. Карамзинский герой-психолог, автонаблюдатель, старается даже объяснить это свое состояние. Его причина (как и вообще причина всякого путешествия, всякого перемещения в пространстве) – «...*беспокойство сердца человеческого, которое влечет нас от предмета к предмету, от верных удовольствий к неверным, как скоро первые уже не новы – которое настраивает к мечтам наше воображение, и заставляет нас искать радостей в неизвестности будущего*» («<3> Рига, 31 Мая 1789», [2, 7]).

Движение внешнее и внутреннее, закономерность которого объяснена здесь как своеобразное следствие излюбленного философского тезиса рационалистов – бренности внешнего бытия, а значит, неизбежной скоротечности (в эстетическом плане – динамики) впечатлений – движение это трактовано в данном фрагменте в меланхолическом тоне. Однако чаще в книге Карамзина рисуются светлые картины окружающего мира, сам беглый взгляд на которые из окна кареты способен увлечь путешественника. Одним из главных условий «приятности» впечатления оказывается здесь всеохватность, панорамность видения и разнообразие картин, гармоничное в самой контрастности сочетание разнородных «предметов» Натуры и плодов деятельности человека. «*Спускаясь с высокой горы, которая висит над городом, мог я обнять глазами великое пространство; и все сие пространство усеяно щедротами Натуры*» («<51> Брук», [2, 105]); «*Дорога от Лозаны идет между виноградных садов, объединенных высокою*

каменную стену, которая на обеих сторонах была границей моего зрения. Но где только стена прерывается, там видны с левой стороны разнообразные уступы и возвышения горы Юры, на которых представляются глазам или прекраснейшие виноградные сады, или маленькие домики, или башни с развалинами древних замков; а на правой зеленые луга, обсаженные плодovitыми деревьями, и гладкое Женевское озеро, с грозными скалами Савойского берега» («<73> Лозана», [2, 149–150]). Равнины и горы, леса и сады с виноградниками, маленькие домики и замки, картины мирной жизни и «грозной» дикой природы – все это, охваченное единой «рамой» зрения повествователя, входя в единую «систему координат», становится очередным реальным воплощением морально-философской позиции Карамзина. Мир един и многообразен, все в нём достойно внимания, любви и восхищения.

Художественная топография «Писем...» Карамзина включает в себя образы различного масштаба и различной эмоционально-ассоциативной наполненности, образы собственно описательные и в большей или меньшей мере подвергшиеся символизации и аллегоризации. Все они в совокупности и каждый из них, в свою очередь, встроены в структурную оппозицию «динамичного» и «статичного» кодов повествования, динамичного движения путешественника и его пребывания в конкретной точке пространства, которая в этом случае приобретает большую детализованность. Так динамика внешняя сменяется внутренней: постигая предметную реальность уголка, открывшегося ему, путешественник переживает нравственный рост, духовно движется, преобразаясь и становясь таким образом все ближе к идеалу «чувствительного человека».

Л и т е р а т у р а


1. Айхенвальд Ю. И. Силуэты русских писателей. М., 1998. 584 с.
2. Карамзин Н. М. Письма русского путешественника / изд. подгот. Ю. М. Лотман, Н. А. Марченко, Б. А. Успенский. Л., 1974. 718 с. («Литературные памятники»).
3. Телегин С. М. Философия мифа. М., 1994. 141 с.



Н. Г. МОРОЗОВА

**СЮЖЕТ ПУТЕШЕСТВИЯ
В ПОВЕСТЯХ Н. М. КАРАМЗИНА**

конца XVIII – начала XIX вв.

 Во всех повестях Карамзина 90-х гг. XVIII в., появляющихся из-под его пера сразу после возвращения из Европы и создания «Писем русского путешественника», в разной степени реализован сюжет путешествия. Конечно, очевидное влияние ключевых событий жизни автора на его творчество само по себе не является уникальным фактом, требующим обстоятельного изучения, но исследование сюжетных, мотивных, образных и иных переключек текстов данного периода может быть весьма продуктивным для прояснения отдельных деталей художественной картины мира писателя, уточнения его исторических взглядов, эстетических и аксиологических ориентаций.

Анализ художественных исканий Карамзина этих лет, а именно использование им сюжета путешествия может способствовать поиску ответов на некоторые актуальные вопросы современного литературоведения, в частности, связанные с проблемой трансформаций нарративной структуры отечественной прозы, с проблемами жанровой морфологии, семиотики художественного текста и пр.

Конец XVIII века в творчестве Карамзина ознаменован появлением «Бедной Лизы» (1792), «Натальи, боярской дочери» (1792), «Острова Борнгольм» (1793) и целого ряда менее известных широкому кругу современных читателей повестей – «Лиодор» (1792), «Сиерра-Морена» (1793), «Юлия» (1794). К ним примыкают произведения уже XIX в. – «Моя исповедь» (1802) и «Чувствительный и холодный» (1803). Тематическая соотнесенность «Острова Борнгольм» с «Письмами русского путешественника» уже отмечалась исследователями. Данная повесть рассматривается как своеобразный эпилог его книги. Однако «Остров Борнгольм» является не единственной повестью, претендующей на этот статус. В образе повествователя в «Лиодоре» также угадывается герой-путешественник «Писем». Хронологический разрыв (дальние путешествия, знакомство с Лафатером и пр. есть факты

прошлого героя) позволяет рассматривать «Лиодора» как завершающую часть трилогии о путешествии (Если расположить произведения по логике «завершения» истории путешествия, то получается такая трехчастная последовательность: «Письма русского путешественника», «Остров Борнгольм», «Лиодор») – повествование о жизни после возвращения из Европы: наслаждение природой, обществом друзей и воспоминания («примечания, сделанные нами в путешествиях» [1, 102]¹).

Встреча с Лиодором – таинственным незнакомцем и тоже путешественником – завязка сюжетной интриги. Смысловым центром повести, по всей видимости, должна была стать исповедь Лиодора, раскрывающая трагическую историю его любви к молодой турчанке. Романтическая бледность, некая отстраненность, задумчивость – все детали портрета Лиодора создают ореол тайны, ключом к разгадке которой становится скрываемое им от посторонних глаз изображение молодой женщины. Чувствительный Лиодор – типичный герой литературы сентиментализма. Герой-повествователь и Лиодор (герой-рассказчик) – образы-двойники. Такое «раздвоение» чувствительного путешественника, очевидно, связано с поисками Карамзина в области нарративной структуры художественной прозы и вместе с тем нацелено на усиление эмоционального фона повести.

Мотив сиротства – важная составляющая сюжетной схемы путешествия. Вся история Лиодора может быть прочитана как чередование двух событий – обретения и утраты, обладающих топографической закрепленностью: обретение соотносено с Европой (образование, удовольствия, любовь), утрата – с Россией (потеря родителей, скорбь, мрак). В контексте повести Запад олицетворяет жизнь, Восток – смерть. Возвращения из путешествий связаны со смертью: мотивировка первого – смерть родителей, второго – смерть возлюбленной, а в перспективе и героя («*болезнь моя неизлечима*» [1, 103]).

Причастность Карамзина экфрастической традиции в русской литературе проявляется в его тяготении к изображению немых сцен – своеобразных «дорожных» встреч героев-путешествен-

¹ Здесь и далее в статье в квадратных скобках жирным курсивом указан номер цитируемого издания по списку литературы, приведенному в конце статьи (с. 272), обычным шрифтом – страницы.

ников. Знакомство во время прогулки героя-повествователя с Лиодором – тоже вариант дорожной встречи, так как предваряет отъезд из города: *«Уже холодные ветры навяляли бледность и мрак на печальную Природу, когда Агатон, Изидор и я поехали в деревню...»* [1, 98]. Смена места всегда знаковая и запускает сюжет путешествия, которое может быть реализовано у Карамзина в разных масштабах: как прогулка за городом, переезд на какое-то время в деревню, длительные странствия вдали от родины.

Две такие сцены есть в «Лиодоре» и одна в «Сиерре-Морене». Они строятся по единой модели: судьбоносная для героя встреча вне города (завязка сюжетной линии), два участника, один из которых созерцает другого, всецело погруженного в себя, акцент на статуарности (неподвижности) обоих. Психологическая глубина достигается за счет пейзажа и динамики, заключенной в позе, жесте, взгляде персонажа:

«...Я под иссохшими ветвями высокого дуба увидел стоящего молодого человека в черном фраке <...>. Облокотясь на сук дерева, он казался углубленным в самого себя; северный ветер развевал его русые, ненапудренные волосы; круглая шляпа и белый платок лежали у ног его. Около трех минут я рассматривал его, не будучи им примечен...» [1, 100]. Фрагмент сцены в саду: *«...Сквозь ряд деревьев увидел на берегу чистого бассейна сидящую молодую турчанку. <...> ...Она на дерновом канале сидела, устремив блестящие черные глаза свои на светлый месяц, который с высоты лобызал ее своими лучами и освещал снежную белизну лица ее...»* [1, 108].

Центром «портретов» Лиодора и турчанки являются глаза – «*черные, огненные*» [1, 100] у героя и «*блестящие черные*» [1, 108] у героини. Можно отметить и колористическую переключку немых сцен повестей (единообразие их цветовой палитры): белый / бледный – лицо турчанки, щеки и платок Лиодора, урна (памятник Алонзо) и рука Эльвиры на ней в «Сиерре-Морене»; черный – фрак, глаза героев в «Лиодоре», мрамор в «Сиерре-Морене»; русый – волосы Лиодора, волосы героини «Сиерры-Морены»; золотой / светлый – лучи месяца в «Лиодоре», луч солнца в «Сиерре-Морене»; розовый / алый – губы и щеки турчанки, щеки Лиодора. Архетипический характер данных «картин» путевых встреч у Карамзина (как и их сюжетообразующий потенциал) не вызывает сомнений.

Переработкой неоконченного «Лиодора», по мнению П. Беркова, стала повесть «Сиерра-Морена». В отличие от «Острова Борнгольма», герой-путешественник, от лица которого ведется повествование, является здесь и сострадательным очевидцем, и участником трагических событий, и, если так можно сказать, пострадавшим (утрата возлюбленной и второго отечества). Сведения о нем незначительны и рассредоточены по тексту. О том, что он чужестранец, мы узнаем только при описании приготовлений к свадьбе с Эльвирой: «Андалузия *долженствовала быть вторым моим отечеством!*» [1, 138]. Как и в «Юлии», даны две истории любви, но в «Сиерре-Морене» обе имеют трагический финал.

Мотив немоты (молчания) играет ключевую роль в раскрытии образов персонажей и достижении необходимой психологической глубины повествования. Молчание героев «оттеняется» особой акустикой – звуками природной стихии (эхо, ветер, шум водопадов). Вся историю можно прочесть как утверждение истинности молчания, тишины перед говорением. Неслучайно безмолвие в тексте названо «святым» [1, 140]. Речь в «Сиерре-Морене» имеет катастрофические последствия. Покаяние Эльвиры перед памятником Алонзо есть признание ее преступления и одновременно вызов: «Любезная тень! простишь ли свою Эльвиру?» [1, 138].

В самой ситуации общения с памятником и в последующем «ответе» – чудесном оживлении Алонзо – угадывается популярный у западноевропейских и русских романтиков мотив ожившей статуи. Предромантическая повесть Карамзина «Сиерра-Морена» – один из первых образцов разработки данной сюжетной линии в отечественной литературе. В семиотическом плане генетически близкой оказывается и тютчевская формула молчания – «Молчи, скрывайся и таи и чувства и мечты свои...» («*Silentium!*», 1830). Переключки образов тишины / молчания у Карамзина и Тютчева вполне находят объяснение при учете предромантического характера «Сиерры-Морены» и романтической природы художественного мира Тютчева.

Специфика текста «Сиерры-Морены» заключается в том, что известен финал странствий героя, продемонстрирована их кульминация, но нет истории начала путешествия. Текст повести, по сути, имеет статус интекста – фрагмента некоего текста-травелога, повествования о большом путешествии. Андалузия – одно из мест

посещения. Особое восприятие этого топоса обусловлено тем, что именно здесь герой находит свою любовь. Экфразическая вступительная часть повести окрашена элегическими тонами: «...Где возвышается розмарином увенчанная Сиерра-Морена, – там увидел я прекрасную, когда она в унынии, в горести стояла подле Алонзова памятника, опершись на него лилейною рукою своею; луч утреннего солнца позлащал белую урну и возвышал трогательные прелести нежной Эльвиры; ее русые волосы, рассыпаясь по плечам, падали на черный мрамор» [1, 136]. Эльвира подобна античной статуе. Пластичность позы Эльвиры подчеркивает ее единство с памятником Алонзо. Они составляют одну монументальную группу, покушение на композиционную целостность которой (попытка героя своим признанием «оживить» Эльвиру) приводит к трагическим последствиям и отъезду героя-повествователя из Андалузии.

Данная сцена является зеркальным отражением эрменонвильской сцены из «Писем русского путешественника»: «Кто, опершись рукою на монумент незабвенного Жан-Жака, видел заходящее солнце и думал о бессмертии, тот наслаждался немалым удовольствием в жизни» [2, 414].

Поза Эльвиры аналогична позе, принимаемой героем «Писем», остальные элементы «конструкции» меняют свои знаки и значения на противоположные: маскулинность – феминность, заходящее солнце – восходящее (утреннее), думы о бессмертии – мысли о смерти возлюбленного (уныние Эльвиры), наслаждение (удовольствие) – горечь. При разной эмоциональной палитре, различии композиционного статуса «немых сцен» (экспозиционная часть в «Сиерре-Морене» и эпилог письма из Эрменонвиля в «Письмах»), они имеют общность в семиотическом плане.

Акцентирование одной и той же невербальной детали – позы глубокой задумчивости самопогружения (герой / героиня стоит, опираясь одной рукой на дерево или памятник) – является специфическим приёмом Карамзина, совмещающим сразу несколько функций – семантическую, сюжетно-композиционную и экспрессивную (момент особого эмоционального напряжения, связанный для читателя и героя с ожиданием некоего события, сюжетного поворота).

«Живые картины» в повестях и «Письмах русского путешественника» причастны традиции синестезии – обращения худо-

жественной литературы к приемам и средствам других искусств: сценического, пластического, живописного и т. д. Интеграция кодов смежных искусств в произведениях русской литературы – актуальный процесс XIX в.

Таким образом, можно утверждать, что всесторонний анализ «немых сцен» в контексте творчества Карамзина станет существенным шагом к исследованию истоков феномена синестезии в отечественной словесности.

Остальное путешествие намечено пунктирно. Таким образом, сюжетная схема путешествия обнаруживается в «Сиерре-Морене» в трансформированном виде, выполняет функцию обрамления сюжета любовного треугольника. При этом сама «рамка» истории разрушительных человеческих страстей и одиночества смещена в сторону. Повествование организовано по принципу увеличительного стекла. Отсутствие предыстории героя переносит акцент с описания событий и действий на описание чувств. Широкая палитра оттенков горести и скорби, представленная в «Сиерре-Морене», сближает эту повесть с «Островом Борнгольмом». Тема преступной любви раскрывается в варианте клятво-преступления: Эльвира отступает от данного обета – вечной любви к погибшему Алонзо, и за это ее настигает кара.

Художественное пространство в «Сиерре-Морене» очень чётко организовано: центр – это юг, Андалузия (чувства, страсти); периферия – восток, Сирия (озарение – «*восчувствовал я суету всего подлунного*» [1, 139]) и север (бесчувствие). Движение героя связано с душевным успокоением, но, не имея конечной цели, оно превращается в кружение по одним и тем же местам: сначала по тем, где он бывал с Эльвирой, потом по Европе – покидает ее и вновь возвращается. Путешествие (как нечто, имеющее начало и устремленное к конечной точке) превращается в скитание. В контексте повестей Карамзина путешествие связано с познанием и воспитанием чувств, скитание – с попыткой воскрешения чувств и с испытанием чувствами. Смерть в «Сиерре-Морене» является двигателем сюжета, в том числе сюжета путешествия. Завязка любовной драмы происходит у символической могилы Алонзо, развязка – у могилы Эльвиры. Завершение сюжетной линии путешествия маркировано грамматически: сменой прошедшего времени (практически весь текст повести) на настоящее (два заключительных абзаца).

В «Юлии» постоянно присутствует мотив отъезда, представленный двумя вариантами – отъезда из Москвы в неизвестном направлении (князь N*, Арис) и отъезда как переезда в деревню (Арис и Юлия; Юлия, покинутая Арисом). Мотив отъезда/путешествия сопровождает основные события повести, соединяя их в одну историю – повествование о судьбе Юлии, выполняющее одновременно и развлекательную, и назидательную функции. Само событие отъезда возлюбленного (сначала князя, потом Ариса) является наказанием Юлии: князь покидает Юлию за несогласие с его «философией» вольной жизни и нежелание сойти с пути добродетели, Арис – за измену. Мотив отъезда связан со всеми тремя главными персонажами повести, сюжетная линия путешествия – исключительно с образом Ариса. «*Воспитанный в чужих краях*» [1, 110] – первая деталь в портрете героя. Ариса можно считать персонификацией этических взглядов и дидактической системы самого автора, поэтому его образ, в отличие от других персонажей и даже повествователя, лишен иронической окраски. Имя героя имеет семантику «молчания» (Арис в переводе с еврейского – «молчание»), что в контексте повести аксиологически противопоставлено светским пересудам, напыщенным речам князя и повествователю-«сказочнику» (ср. замечание повествователя при описании любовных свиданий князя и Юлии: «*Но скромность есть нужная добродетель и для самого сказочника*» [1, 114] подчеркнуто нами. – Н. М.).

Исследователи называют «Юлию» светской повестью, однако в ней можно увидеть нечто похожее на роман-воспитание, так как содержанием ее является психологическое и нравственное формирование личности героини. В финале автор раскрывает суть своего героя. Арис – не пассивный страдающий персонаж, а «деятельный мудрец». Отъезд употребляется им как метод воспитания добродетели. Само событие путешествия есть альтернатива событию мести / смерти. Путешествие не является лишь средством душевного успокоения для героя. Возможно, поэтому сюжетная линия заграничного странствия так и не выстраивается, остается за пределами нарративной структуры текста. Мотивы отъезда и возвращения Ариса выполняют композиционную функцию. Они призваны сфокусировать внимание читателя на внутренних переживаниях Юлии в период разлуки, динамике ее чувств и утверждении в сознании новой системы ценностей. В

повести отражены педагогические воззрения Карамзина, система этических ценностей, утверждаемых в диалоге с педагогической концепцией Ж. Ж. Руссо.

В «Юлии» сентименталистский приоритет чувств оспорен Карамзиным: следуя сиюминутным настроениям, героиня совершает ошибки. Идеал – согласие сердца с разумом – то, что свойственно образу Ариса. Поэтому данный персонаж не меняется. Отсутствие описания странствий Ариса после разрыва с Юлией – еще одно тому доказательство: в отношении героя уже «ставшего» (к моменту начала сюжетного действия) нет необходимости использовать сюжетную линию путешествия. Перемены всегда происходят с Юлией. Это ключевое слово в ее описании на протяжении всей повести вплоть до финального преображения в добродетельную супругу и мать. Образ главной героини – единственный динамичный образ повести.

Своеобразием реализации темы путешествия отличается имеющая сатирическо-ироническую окраску «Моя исповедь». Текст представляет собой (во всяком случае, первая часть, посвященная пребыванию героя за границей) пародию на «Письма русского путешественника». При этом данная пародия не есть отрицание пародируемого, а скорее наоборот. Начинается путешествие также в Германии, последняя из посещаемых стран – Англия. Как и в финале «Писем», в завершении рассказа о путешествии возникает метафора зеркала, но значение у нее (внутри-текстовое и надтекстовое) иное: *«Перечитываю теперь некоторые из своих писем: вот зеркало души моей в течение осьмнадцати месяцев!»* [2, 504]; *«...Молодые люди на меня смотрели, чтобы во всем сообразиться со мною. Я везде, как в зеркале, видел себя с ног до головы...»* [1, 143]. Все описываемое – анти-путешествие. Сюжет путешествия реализован в первой части «Моей исповеди», тема путешествия (как физического перемещения в пространстве, как жизненного пути) гораздо шире, присутствует во всем тексте. Странствие – образ, привлекаемый в начале и в конце повести для построения развернутых аналогий (утрированной характеристики современных нравов), – служит обрамлением «исповеди» графа NN.

Итак, введение в текст сюжетной линии путешествия – излюбленный прием Карамзина в повестях конца XVIII – начала XIX вв., способствующий сближению самих произведений и от-

дельных образов, ситуаций. Анализ реализаций сюжета путешествия позволяет также сделать вывод об устойчивости и последовательности отражения в повестях взглядов писателя на различные аспекты жизни (образование, воспитание, нравственные категории), что тем более важно, так как основной в данный период для него является издательская деятельность – Карамзин напрямую занимается образованием читающей публики, решает просветительские задачи.

Л и т е р а т у р а

1. *Карамзин Н. М.* Записки старого московского жителя: избранная проза. М., 1986. 527 с.
2. *Карамзин Н. М.* Письма русского путешественника // *Карамзин Н. М.* Сочинения: в 2 т. Т. 1. Л., 1984. С. 56–504.



О. С. ТОПОЛОВА

К ВОПРОСУ ОБ АВТОБИОГРАФИЗМЕ РУССКОЙ ПУТЕВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XVIII В.

(на материале «Журнала путешествия по Германии, Италии, Франции и Англии» (1784–1785) В. Н. Зиновьева)

Со времен правления Петра I начались путешествия русских людей за границу с целью образования, расширения дипломатических и политических связей. Чаще всего цель поездки имела прикладной характер, касалась морского или сухопутного дела. В XVIII веке менялось мышление общества, распространение получали просветительские и рационалистические настроения, которые в то же время сочетались с религиозным видением мира. И хотя традиционное «направление» представителей русского дворянства в европейские государства для обучения продолжало существовать, но потеряло принудительный характер. Получая образование в высших учебных заведениях Европы, дворяне усваивали культуру Европы, иностранные языки, образ жиз-

ни европейцев, философские учения. В 60–80-е гг. XVIII в. поездки в Европу для русского дворянства стали данью моде, охватившей высшее общество. Свои впечатления от увиденного и размышления русские путешественники сохраняли в записках, дневниках, представляющих собой уже не официальные отчеты, а художественные произведения, в которых центральное место занимает образ автора. Под влиянием гуманистических идей времени он получил новую трактовку: это личность, живущая и действующая в социально и исторически обусловленной среде. В путевой литературе развивается автобиографическое начало, автор и герой сближаются, являясь одним реальным лицом. Образ путешественника в литературе предшествующего периода хотя и наделялся авторскими чертами, но не был ему равен. Кроме того, прямое авторское слово в путевой литературе второй половины XVIII в. о мире и человеке в открытой форме доносит до читателя религиозно-философские, социально-политические и литературно-эстетические взгляды путешественника. По мнению Н. В. Ивановой, автобиографический характер путевой литературы второй половины XVIII в. делает изображение авторского «я» наиболее ярким и рельефным, психологически насыщенным, характер героя-повествователя предстает в развитии: от неизбежных заблуждений – к мудрому осознанию своих слабостей и ошибок [5, 35]¹. Развитию в путевых записках интереса к внутреннему миру человека, появлению субъективности автора, проявляющейся в оценке себя и других, способствовало и распространение нового литературного направления – сентиментализма.

Журнал путешествия по Германии, Италии, Франции и Англии В. Н. Зиновьева (1784–1788) отражает новые тенденции в развитии жанра.

Василий Николаевич Зиновьев (1754–1822) в 1766 году был отправлен Екатериной II для обучения в Лейпцигском университете вместе с А. Н. Радищевым, Ф. М. Ушаковым, А. М. Кутузовым, П. И. Челищевым. В 1775 г. Зиновьев вместе со своим двоюродным братом Г. Г. Орловым отправился в трехлетний вояж по Англии и Германии. А в 1784 году он в чине придворного камер-

¹ Здесь и далее в статье в квадратных скобках жирным курсивом указан номер цитируемого издания по списку литературы, приведенному в конце статьи (с. 281), обычным шрифтом – страницы.

юнкера самостоятельно решил путешествовать по Европе и посетил Германию, Италию, Францию, Англию, Шотландию, о чем рассказал в своих путевых записках.

Зиновьев свое сочинение определяет как «журнал», «дневная записка», ссылаясь на то, что его писать побудил французский генерал Шенберг, который вел журнал, где он *«только примечания достойныя вещи тут вписывает и что не всякий день сие делает, но по прошествии времени»* [1, 335]. Далее Зиновьев добавляет: *«Сие мне весьма понравилось, и взяв с него пример, и сам сие делать вздумал. И так, любезный мой. Чрез непредвиденный случай будем иметь я и ты большое удовольствие, когда мы увидимся и вместе сие читать будем»* [1, 335]. При этом он не причисляет себя к писателям, стремится придать журналу форму непринужденного рассказа, который он ведет для своего друга, каждый раз делая акцент на нелитературности данного текста. Возможно, поэтому он определяет текст как дневниковую записку. Автор журнала часто подчеркивает беспорядочность заметок, их пространственность, свою забывчивость и лень по отношению к письму: *«Дневная записка так беспорядочна. Ты сам знаешь, какая скверная у меня память на это: писал примечания свои, забываю имя тех, о которых пишу, оставляю для сего белое место, чтобы об них спросить, и, получа повторение, – вторично забываю»* [1, 357]. Или же: *«И так, опять принимаюсь за свой журнал; ленив, правда, но, может быть, исправлюсь»* [1, 343]. Он прямо называет свое писание «мараньем», однако подчеркивает, что выбрасывать или оставлять на произвол судьбы не собирается, так как *«никакого сочинения без одного из рук не выпускаю»* [1, 353].

Произведение состоит из двух частей: сам журнал и письма Зиновьева к графу Семену Романовичу Воронцову из Италии. Подобная композиция автором выбрана с целью: *«чтобы вдвойне не писать, поведу свой журнал, писал к тебе»* [1, 335]. Однако такое деление условно, что на внутреннем уровне организации текста никак не отразилось. Если бы автор сам не обозначил вторую часть журнала как письма, то читатель и не заметил бы никаких жанровых изменений. В основном объясняется это тем, что оба раздела связывают образ автора, благодаря которому сохраняется единый стиль повествования, языковая однородность текста.

Путешествие Зиновьева началось в сентябре 1784 года, но записи в журнале начинаются с 23 февраля этого года. По содержанию журнала свободно восстанавливается маршрут путешествия: Петербург – Нарва – Рига – Мемель – Кенигсберг – Берлин – Дрезден – Лейпциг – Магдебург – Гамбург – Брауншвейг – Франкфурт – Мангейм – Зальцбург – Вена – Венеция – Лион – Рим – Неаполь. Зиновьев органично перемещается в культурном пространстве Запада, но смотрит на европейские реалии глазами русского человека, причисляет Россию просветительской системе ценностей. При этом он не только наблюдает и записывает увиденное и услышанное в журнале, но и анализирует, обобщает, высказывает свое мнение, делится с читателем своими мыслями.

Выбор Зиновьевым того или иного географического объекта для описания подчинен его личным интересам. Оценка автором путевых предметов равнозначна эстетической позиции автора произведения. Так, Берлин показался Зиновьеву чудом, Дрезден поразил собранием картин, Лейпциг – своей знаменитой ярмаркой. Описание других городов и географических объектов строится по такому же принципу. Центральное место занимают описания людей, с которыми Зиновьев встречался во время путешествия, чаще всего это правители и высокопоставленные вельможи, а также знакомые из России. Объяснить данный факт можно тем, что цель Зиновьева – не констатация тех или иных памятников культуры, а сравнение развития Европы и России на разных уровнях (этнографическом, культурном, политическом и т. д.). Рассказывая о тех или иных людях, Зиновьев дает оценку их деятельности, характера, выявляя человеческие недостатки или пороки. Для этого он использует различные способы сатирического изображения. Так, описывая свою встречу в Берлине с князем Александром Михайловичем Белосельским – дипломатом и писателем, который с 1778 г. был русским посланником в Дрездене, Зиновьев характеризует его как человека молодого, довольно знающего, *«а особливо, что до художеств и беллетристики касается, в обхождении приятен, иногда с красным словцом. Характер более на женский, нежели на мужской похож, т. е. что никакого почти не имеет»* [1, 340]. С уважением Зиновьев относится к князю Владимиру Сергеевичу Долгорукому, занимающему с 1762 года пост русского посланника при прусском дворе в Бер-

лине, так как, по мнению Зиновьева, он «человек весьма изрядный, в науке весьма знающий» [1, 338]. А вот Николая Борисовича Юсупова, русского посланника в Турине, Зиновьев считает легкомысленным, безвкусным в части искусства: «Покупает здесь картины весьма дурные, разные инвенции шандалов делает, которые совсем татарского вкуса, занят маханьем здесь, как и в Турине, одним словом, все тот же, как и был» [1, 354].

Юмор и ирония сопровождают авторские рассказы журнала об увиденном. К примеру, венецианская таможня показалась ему самой странной на свете, так как «не только, что деньги берут, чтобы не смотреть, но еще публично и торгуются <...> Давая 3/4 рубля, я принужден был целый день, – но за то и не открывали сундуков» [1, 350]. Изображая министров, королей и других представителей высшей европейской аристократии в сатирической окраске, Зиновьев делает акцент на бесполезности их деятельности, в частности, министров он приравнивает к мастеровым: «Нет ничего смешнее, чем здешние министры! Надобно неотменно знать, что они таковые, а то примут и за мастеровых, – да король их за таковых и принимает, ибо они имя только министров носят, без его соизволения ничего делать не смеют, чем справедливо попрекают, что он все сам делать хочет» [1, 335]. С иронией дан портрет немецкого короля, в котором сочетаются противоречащие друг другу детали: «Король еще довольно свеж и бодр, голову держит более на правую сторону; вышел с шляпой, с костылем, в синем мундире, закиданном табаком, и сапоги весьма красноваты. Трудно живо вообразить, что сей – тот, который против всей Европы оборонялся в одно время и всех, так сказать, расщелкал; но сие есть действие привыкших глаз к роскоши» [1, 338]. Короля в Неаполе Зиновьев сравнивает за «дурачества» с римским императором Нероном: «Нынче видел короля, во всей славе своей, и он, кажется, целый день занят был, чтобы дурачества делать... Я очень рад, что сие позорище видел, ибо мне вероятнее стихи о Нероновых чудачествах, и всем, мне кажется, здешний король очень к нему подходит» [1, 355]. Неограниченная самодержавная власть и рабское повиновение перед самодержцем – общая, по мнению автора журнала, черта России и европейских стран: «...и другие под неограниченной властью самодержавца находятся! Сие, может казаться, уже судьба просвещенных людей» [1, 339].

Зиновьев очень внимателен к социально-политическим явлениям в европейских странах. Присутствуя в Магдебурге на военном параде, в котором участвовало 24 тысячи солдат, он рассуждает о бессмысленности войн, их последствиях, о рабском положении солдат: *«Неисчислимыя тысячи людей мучат, – да и к чему? Чтобы лучше других уметь убить, наконец, и самим убитыми быть. К несчастью, сие уже необходимо стало, да когда бы и не было, то, по-моему, всеконечно первый, который бы сие завел, наижесточайшей казни достоин был»* [1, 344]. Положение солдат в Берлине Зиновьев сравнивает с монголо-татарским игом: *«Но скажу только, что состояние солдат самое несчастливейшее: и в Берлине, и в Потсдаме нарочно стены возведены, чтобы беглых чрез оные удерживать, часовые так близко расставлены около оных, что, кажется, возможности нет бежать, а со всем тем сии несчастные находят средства избавиться от ига своего»* [1, 337]. Совершив вояж с целью найти образец общественного развития, Зиновьев приходит к выводу, что и в России, и в Европе общие векторы развития: *«Живут здесь так же, как и у нас, и как я себе воображаю, и везде. Франция, как флигельман, начинает, а мы, то есть европейские народы вообще, как рядовые, все слепо и с крайним подобострастием перенимаем»* [1, 337]. Философские раздумья Зиновьева о власти и народе, России восходят к одному из загадочных философских движений, существовавших в России, которое получило широкое распространение и дальнейшее развитие в дворянском сословии во время царствования Екатерины II и императора Павла – масонству.

Постичь законы разума и на основании этих законов построить жизнь своего духа и тела – основная цель, стремление к которой проповедовалось в масонских организациях. Масоны пытались создать новую мораль, которая опиралась бы не на авторитет религии, а на главенство разума. Однако усвоение идей западноевропейского Просвещения, трудов античных философов, заложенных в его основании, морали стоиков привело русских масонов к слиянию мудрости разума с учением Священного Писания – к началам христианства. Многие масоны были убеждены, что христианство и масонство не противоречат друг другу, а дополняют. К поступающему в масонскую ложу всегда выдвигали требование – вера в Бога и бессмертие души. Бог, согласно идеологии масонов, единый источник всякой жизни. Поворот от отвлече-

ченного рассуждения в сторону чувств и веры явился восстановлением в светских формах того, что было утрачено рационализмом. Начало этому положила работа московского профессора Ивана Григорьевича Шварца «О трех познаниях – любопытном, приятном и полезном», который разделил душевную жизнь человека на три ступени: разум, чувство и откровение [3, 157]. Сообразно этим ступеням делится все познание человека. К 1780-м гг. религия чувств постепенно занимает место рационализма. В масонской среде воцаряется культ Ж. Ж. Руссо, который провозгласил необходимость возврата к чувству, важность нравственного прогресса, указал на необходимость воспитания чувств и страстей, защищал нравственную свободу.

Зиновьев также был поклонником Руссо. В подтверждение этому в журнале находим рассуждения о пользе естественного воспитания, о необходимости украшать ум детей познаниями и дать им *«настоящее и твердое понятие о вере»*, упоминается и сам философ: *«Сверх несказанной пользы, о которой почтеннейший Руссо пишет, надобно еще прибавить, что кормилица – какой бы добрый человек она не была – того врожденно-го дара любви к ребенку, как мать, иметь не может; не быв довольно просвещена, часто не знает, как взяться, чтобы ребенок делал то, что необходимо надобно»* [1, 352].

В записи от 17 сентября, характеризуя принца Фердинанда, Зиновьев употребляет значок в виде треугольника, являющегося символом масонства: *«Он человек весьма добродетельный. Великий (знак), и несчетные благодеяния делает, во всем поведении весьма щедр»* [1, 348]. Карл II Вильгельм Фердинанд, герцог Брауншвейгский (1735–1806) являлся главой германских масонов. В 1782 году в Вильгельмсбаде состоялся масонский конвент, целью которого было установление независимости российского масонства. На конвент приехали русские масоны П. А. Татищев, И. Г. Шварц и др. Принц Фердинанд был избран Великим Мастером, а Россия признана независимой VIII масонской провинцией. *«Герцог Брауншвейгский снабдил меня очень важным понятием об этом ордене, – пишет Зиновьев, – наделив многими рекомендательными письмами к разным его членам, рассеянным частью по Франции, частью по Италии, объяснив вместе с тем, что наиуспешнее в деле этого общества я могу преуспеть в Лионе»* [1, 348].

Одной из целей поездки в Лион Зиновьева стала встреча с председателем лионской ложи масонов Ж.-Б. Виллермозом: *«Сюда приехал, чтобы просветить себя. После разных разговоров с членами, как, например, с Виллермозом, с Савареном и Вернаном, так воображение мое воспалилось было, что сей вечер принявшись читать Библию (правда, что невеликую на то склонность имел), вместо хорошего дурное действие произвел, а сие меня в такое беспокойство привело, что, ложась спать, мне слышалось, что меня зовут именем, и сие меня так испугало, что я зачал очень молиться и, наконец, спокойно уснул. Не нужно долгое рассуждение делать, как полезно познание самого себя»* [1, 352].

Стремление к высшему идеалу, обретению веры, стремление познать себя, таинственное и необъятное, встречающееся на жизненном пути, сближает Зиновьева с масонами: *«...не копи богатства для детей своих, не беспокойся украшать их ум познаниями, но прежде всего старайся дать им настоящее и твердое понятие о вере: утвердив их в сем, уже тогда прочие выгоды им приобретать старайся. Без веры нет настоящего и твердого благополучия на сем свете, а кто оную имеет – в добродетели навсегда непоколебим»* [1, 352].

Неоднократно Зиновьев в журнале обращается с молитвой к Творцу и описывает свои чувства религиозного восторга. При посещении острова Нисапса, Зиновьев приходит к выводу, что *«это путешествие всякого человека»* нужно заставить сделать, особенно тех людей, которые имеют *«развращенный ум, отрицающий существо Бога: он бы здесь всему доказательство неоспоримое ощутил, – не так из-за того, что он бы увидел, как более из тех чувств, которые видимым произведены»* [1, 358].

В отношениях с людьми Зиновьев следует христианским законам. Из записок мы узнаем о племяннике Зиновьева, который по неопытности и молодости *«во все возможные беспутства вдался»*: азартные игры, долги. Зиновьев, узнав об этом, немедленно отправился к молодому человеку, чтобы ему помочь, несмотря на свою собственную болезнь.

Встречаясь с графом Румянцевым в Мангейме и характеризуя его в журнале, Зиновьев осуждает в нем то, что граф *«весьма скучает и на всех жалуется: все не так себя ведут»* и полагает, что *«это может быть и справедливо, но, чувствуя свои досто-*

инства, не надобно других унижать. Мудреное творение человека!» [1, 358]. Однако Зиновьев не идеализирует человека, его натуру: «...в человеке доброе всегда позже увидишь, нежели худое и смешное, следовательно, надобно и с добрым человеком долго жить, чтобы его слабости и пороки за добродетелями забыть; вторая – что большая часть людей более дурны, нежели хороши» [1, 349].

Описывая страны, города и их жителей, рассуждая над актуальными опросами своего времени, Зиновьев не раз вспоминает близких ему людей, иногда рассказывает о себе. Так из записей журнала мы узнаем, что повествователь играет в карты на деньги, хотя не считает себя азартным игроком. Об этом свидетельствует запись от 23 февраля: «По вечерам сбирались ко мне некоторые и делали партию в вист. Ты знаешь, что я хотя не игрок, но игры не ненавижу» [1, 341].

В общении, по словам Зиновьева, бывает робок: «Тебе известно, что я весьма робок...» [1, 337]. Неслучайно Зиновьев встречается во время путешествия с графом Г. Г. Орловым, который является ему родственником. Григорий Григорьевич Орлов – граф, генерал-майор, фаворит императрицы Екатерины II. В 1776 году он сочетался браком со своей двоюродной сестрой Е. В. Зиновьевой – родственницей Зиновьева. После бракосочетания Орловы уехали в Швейцарию. Упоминается и другая представительница рода Зиновьевых – Екатерина Алексеевна Воронцова – графиня, двоюродная сестра Зиновьева, супруга Семена Романовича Воронцова. От этого брака родились двое детей – Михаил и Екатерина. В 1784 году после непродолжительной болезни Екатерина Алексеевна скончалась, о чем сообщает Зиновьев в журнале. Семен Романович больше не женился и посвятил свою жизнь детям. К ним Зиновьев не раз обращается в письмах к С. Р. Воронцову и журнале, например, «Отпиши, что мои маленькие крошечки делают, и хватился ли меня Мишенька? О Катеньке я не спрашиваю, мы в ссоре с ней расстались, и, между нами сказать (ты, надеюсь, этого ее женихам не скажешь) – она очень непостоянна и не подумай, что это я из недовольства говорю» [1, 355]. Отсюда можно сделать вывод, что он любил детей сестры и помогал в их воспитании, что столь явно прочитывается даже в записях о зарубежном путешествии.

В записи от 31 августа 1784 г. Зиновьев сообщает о свадьбе Гурьева и Салтыковой, которую он «имел в мыслях как свою невесту» [1, 346]. Прасковья Николаевна Салтыкова была одной из завидных невест, поэтому данное событие вызвало у автора журнала чувство сожаления: «К стыду моему, должен признаться, что известием сим довольно тронут был, и мне вдруг она как последняя невеста во всей обширной России показалась. Нарочно сие пишу, чтобы себя от слабостей таких поправить, и все свои такие важные чувства вписывать буду» [1, 346]. Ярко выраженный образ автора, биографические сведения о нем и его социально-философские и морально-этические рассуждения, ирония и сатира в изображении правителей как свидетельство авторского отношения к политике и представителям власти обогащают текст, усложняют его структуру и содержание.

В «Журнале путешествия по Германии, Италии, Франции и Англии» В. Н. Зиновьева отразились историко-философские веяния эпохи. Автор журнала предстает перед нами не только как исследователь культуры, но и как философ, этнограф, политик. Его путешествие можно оценить как один из важнейших этапов философско-эстетического осмысления культуры и социально-политического развития России.

Л и т е р а т у р а

1. *Зиновьев В. Н.* Журнал путешествия по Германии, Италии, Франции и Англии // Россия и Запад: горизонты взаимопознания. Литературные источники последней трети XVIII века / под ред. *Е. Н. Лебедева*. Вып. 3. М., 2008. С. 335–361.
2. *Большакова А. Ю.* Образ запада в русской литературе // Филологические науки. 1998. № 1. С. 3–14.
3. *Вернадский Г. В.* Русское масонство в царствование Екатерины II. СПб., 1999. 576 с.
4. *Гуминский В. М.* Проблема генезиса и развития жанра путешествий в русской литературе : дис. ...канд. фил. наук. М., 1979. 184 с.
5. *Иванова Н. В.* Жанр путевых записок в русской литературе первой трети XIX века (тематика, поэтика) : автореф. дис. ...канд. филол. наук. М., 2010. 24 с.
6. *Травников С. Н.* Путевые записки Петровского времени. Поэтика жанра : дис. ... д-ра филол. наук. М., 1991. 340 с.



Т. Е. АБРАМЗОН

ЛОМОНОСОВ И КНЯЖНИН В ЦАРСТВЕ МЕРТВЫХ

В 1793 году в свет вышел «*Разговор Ломоносова с Княжниным в Елисейских полях*» [8]¹, написанный прозой, не подписанный ни фамилией, ни инициалами. Вряд ли можно говорить о том, что этот диалог является культурной инициацией, проводами в последний путь «второго русского Расина» и посвящением его в жители загробного мира. Яков Борисович Княжнин ушел в мир иной, «*сошел с поприща русской словесности и человечества*» в январе 1791 года [1, 78]. И в связи с этим возникают следующие вопросы: зачем спустя два года после смерти Княжнина некий аноним устроил «встречу» двух российских литераторов «в Елисейских полях»? Какие животрепещущие темы обсуждают тени Ломоносова и Княжнина? И почему автор решил скрыть свое имя?

Попробуем ответить на эти вопросы.

Княжнин в ряду литераторов второй половины века – фигура более чем любопытная. Талантливый драматург, уже своей первой трагедией «Дидона» покоровивший зрителей и коллег по цеху, вдруг попадает в «*самая наименее приятнейшая обстоятельство*» [2, 5]: обвинение в растрате казенных денег на сумму около шести тысяч рублей все же было прикрытием каких-то более серьезных проступков Княжнина, связанных, вероятно, с «*дракой вокруг престола*».

Обстоятельства княжнинского дела 1773 года привели его к смертному приговору через повешение и к заключению в кандалы на четыре года. Благодаря заступничеству графа К. Г. Разумовского приговор был отменен, Княжнин разжалован в рядовые и лишен дворянства. Все это покрыто тайной, которую, возможно, не сможем разгадать².

¹ Здесь и далее в статье в квадратных скобках жирным курсивом указан номер цитируемого издания по списку литературы, приведенному в конце статьи (с. 294), обычным шрифтом – страницы.

² Архив Я. Б. Княжнина не сохранился. О неточностях в биографиях Я. Б. Княжнина, написанных его сыном А. Я. Княжниним и Евгением Болховитиновым со слов актера Ивана Дмитриевского см. подробнее: [5, 12–15].

Еще менее известны обстоятельства смерти Княжнина, когда слухи о его пытках в Тайной канцелярии всячески затушевывались. «*Княжнин умер под розгами*», – писал Пушкин [7, 16]. Именно это всячески скрывали близкие ему люди. Вопреки данной версии, Евгений Болховитинов и сын писателя утверждают, что Княжнин скончался от «простудной горячки». Им можно было бы поверить, если бы они не умолчали о том, что писатель был приговорён к смертной казни в 1773 году, и не напутали бы изрядно в других вопросах. Устойчивость же мнения о пытках Княжнина в Тайной канцелярии не может не привлечь внимания. Что же могло привести к новой опале писателя?

Последователь и почитатель Княжнина С. Н. Глинка указывает, что конец жизни его учителя «отуманила» написанная в связи с Французской революцией статья с выразительным названием: «Горе моему отечеству». Известно также, что драматург читал «Вадима Новгородского» друзьям до того, как трагедия была передана в театр в 1789 году, что уже начались репетиции, и только революционные события во Франции заставили из осторожности прекратить подготовку спектакля. При таких условиях слухи о трагедии могли дойти до правительства, что и привело на первых порах к отказу в повышении чина. Затем, по-видимому, Княжнин был вызван к С. И. Шешковскому, «сыскных дел мастеру», то ли по поводу трагедии, то ли по поводу статьи. Но что бы ни явилось причиной его смерти, ясно: помилованный в 1773 году писатель погиб вскоре после суда над Радищевым и незадолго до ареста Новикова. С. Н. Глинка пишет: «*Смерть преждевременная постигла Княжнина на сорок восьмом году. Предполагают, что рукопись его под заглавием: "Горе моему отечеству", попавшая в руки посторонняя, отуманила последние месяцы его жизни и сильно подействовала на его пылкую чувствительность. В этой рукописи страшно одно только заглавие. Я читал несколько черновых листов. Главная мысль Княжнина была та, что должно сообразовываться с ходом обстоятельств и что, для отвращения слишком крутого перелома, нужно это предупредить заблаговременным устройством внутренняго быта России, ибо французская революция дала новое направление веку. <...> Вероятно, что рукопись умышленно или неумышленно перетолкована была людьми пугливыми, которые видят страх там, где его нет, а не видят его там, куда он действительно затеснился*» [1, 97].

Вот эти обстоятельства жизни и смерти Княжнина, возможно, заставили автора «Разговора» выступить анонимно (все-таки Екатерина была жива, и кто знает, как бы она отреагировала на защиту талантливого, но дважды замеченного в политической неблагонадежности писателя).

Обратимся непосредственно к «Разговору Ломоносова с Княжниним» в царстве мертвых. Начинается он с традиционной для залетейского жанра завязки: Ломоносов всматривается в даль Елисейских полей, пытаясь разглядеть приближающуюся к нему тень, определить, кому принадлежат знакомые черты лица, и узнает Княжнина. Они обмениваются комплиментарными репликами: Княжнин признается в том, что он «*первый обожатель*» Ломоносова, тот же, в свою очередь, от избытка чувств заключает в объятия «*бессмертного Творца Дидоны и Росслава*» [8, 1].

Поставленная на сцене придворного театра в присутствии самой императрицы трагедия «Дидона» (1767) стала точкой отсчёта в литературной карьере Княжнина. В 1784 году в Санкт-Петербурге была поставлена трагедия Княжнина «Рослав», имевшая небывалый успех: зрители требовали автора на сцену, но скромный Княжнин не вышел к публике, и за него благодарил публику исполнитель главной роли Иван Дмитриевский. Первая трагедия Княжнина написана через четыре года, а «Рослав» – почти через двадцать лет после смерти Ломоносова, но последний и в загробном мире прекрасно информирован о литературных успехах российского Парнаса.

Тень Княжнина все еще переживает смерть Ломоносова и оценивает состояние российской литературы в постломоносовский период: «*Умер, великий Ломоносов, умер сей благородный восторг! И зри во мне не столько сочинителя Дидоны, сколько смертного слабаго смиренно здесь ищущаго просвещения. Не превозноси меня столь высоко сочинениями моими, но скажи мне заслуживают ли они какое нибудь внимание от здешних жителей?*» [8, 2]. В этой реплике для нас важны два момента: во-первых, Ломоносов выступает как поэт, причем с четкой привязкой к «*благородному восторгу*», к одическому жанру, «умершему» вместе с ним; во-вторых, даже после смерти Ломоносов продолжает оставаться наиболее авторитетным российским литератором, выступая в загробном мире в роли «литературного гу-

ру», в уста которого ныне живущие авторы влагают свои мнения о литературе.

Тень Ломоносова в самых лестных словах отзывается о творчестве Княжнина-драматурга, выстраивая иерархию поэтов со ссылкой на главного бога искусства: *«Сочинения твои (Княжнина. – Т. А.) ни какой еще Российский стихотворец кроме тебя, не заслуживал такова отменного уважения в сих местах. Все славныя мужья сделавшие честь своему народу сочинениями своими, на перерыв бросаються читать и удивляться безсмертным твоим трагедиям Дидоне, Титу, Росславе. Один Аполлон, строгий судья стихотворческих твоих дарований, (как пиита) поставляет тебя, так как и всех прочих Российских стихотворцев, ниже меня во храме вечности»* [8, 2]. Для нового поколения литераторов Ломоносов остается первым российским пиитом, достигнуть славы которого не удалось никому, а ведь это время, когда уже прогремели и Державин, и Муравьев, и Николев, и Майков, и Карамзин.

С высокой оценкой Аполлона согласна и Тень Княжнина, выступающая с ответной апологетической речью в адрес Ломоносова: *«Аполлон судил справедливо, если превознес Ломоносова над всеми Российскими стихотворцами. Не ты ли первой удивил Россиян быстрым полетом твоим: не ты ли силою божественнаго твоего ума, возникнул из густоты мрака, взлетел ко выпреним верхам небес, дабы оттоле, яко благотворящее солнце победоносными и могущими лучами света своего, разогнав тьму, открыть изумленным Россиянам те пышныя и великолепныя красоты поэзии, которыя до тебя от очей их были сокрыты <...>?»* [8, 2–3]. В этой серии риторических вопросов Ломоносов изображен демиургом российской поэзии и вдохновителем всех российских поэтов. Созданный анонимным автором образ Ломоносова – это уже образ мифологизированный, причем поэтика этого мифа почти всегда зиждется на основных топосах и формулах ломоносовских од. Ломоносовский взгляд, мгновенно пронзающий время и пространство, спроецирован автором на самого Ломоносова и российскую словесность. Имитация стилистики ломоносовских од становится главным приемом в создании фигуры Ломоносова, что делает его узнаваемым. Непревзойденный гений Ломоносова – это то, что позволяет использовать его фигуру в качестве медиума между мирами.

Тень Ломоносова произносит речь о «тьме неприятелей», пытавшихся затмить блеск его славы, причем к «неприятелям» неизвестный автор сделал дополнительное уточнение в ссылке («*здесь называются самолюбивые сочинители, и невежи показывающие себя знатоками*»).

Первая часть загробного диалога Ломоносова и Княжнина посвящена проблеме литературных заимствований и вопросу о справедливом суде, который может быть только судом потомков, но не современников: «*Люди всех веков одинаковы; <...> При том божественный блеск онаго ослепляет иных сиянием своим столько, что вблизи они онаго ясно видеть не могут; но в одном только отдалении оное усматривают. Надобно непременно великому писателю переселиться в потомстве, что бы явить себя в своем образе и в своей славе*» [8, 5–6], ставший теперь уже обитателем загробного мира Княжнин желает услышать от Ломоносова беспристрастное мнение местных жителей о своих трагедиях.

В литературно-критической оценке творчества Княжнина тень Ломоносова проводит две основные мысли. Первая – Княжнин является знатоком человеческой природы, поэтому характеры героев, созданные его воображением, пленяют своей силой; кроме того, стихотворения Княжнина наполнены плавностью, чистотой и гармонией. Вторая мысль касается литературных заимствований Княжнина: «*Желательно только чтобы разположения твои или планы всегда собственным твоим умом были созидаемы; ты столько онаго имел, что мог бы не похищая у иностранцев ни малейший черты в расположении своих планов, удивить всех своих соотечественников. <...> Жалок тот, кто закрыв глаза пред столь пленительными красотами, не хочет видеть в Княжнине Княжнина, но только подражателя Французским писателям. Чего он лишается своей несносною строгостью!*» [8, 7]. В речь Ломоносова вложены слова защиты Княжнина от обвинений в подражательстве и плагиате и даже не столько Княжнина, сколько самой идеи заимствований, зачастую обогащающих жизнь слова.

В этой, по сути, адвокатской речи устами уже ушедшего в вечность Ломоносова дано размышление о литературных стратегиях заимствования сюжетов, характеров, стилей: «*Пускай неприятели твои говорят, что ты переводил, а не сочинял траге-*

дии свои; они ни мало тем славы твоя не убавят. Расин переводил из Еврипида многия места в своих трагедиях, которыми бессмертие заслужил. Дай Бог что бы Россия производила таких переводчиков и в сочинителях бы нужды небыло! Правда ты много подражал Корнелию, Расину, Волтеру, Метастазию, но подражая им непреобращался ли ты посредством твоего таланта то в Корнелия, то в Расина, то в Волтера, и Метастазия: подражания твои не сверял ли с естеством? <...> Ты выразил на нашем языке то, что сии славные мужья выражали на своем, но выразил по своему» [8, 8–9]. Проблема «чужого слова» решается в пользу талантливого заимствования, умения сделать его «своим», произнести его на родном, русском языке. Таким образом, одно из требований нормативной поэтики сохраняет свою силу и в конце века.

«Филологические рефлексии» живущего на Елисейских полях Ломоносова подтверждаются словами других загробных обитателей: Ломоносов признается, что иногда он гуляет с Корнелием и Расином в лавровой роще и что они отдают должное таланту Княжнина. Другой райский житель – Сумароков, «сочинитель Синава», – «без всякаго прекословия» дает Княжнину «над собою преимущество и крайне сожалеет о том, что слишком раболепствуя своему самолюбию, принужден был некогда отвращать» Княжнина от пути драматурга.

Елисейские поля представляются неким огромным и красивым пространством, где все великие и очень беспокойные в жизни талантливые мыслители и литераторы вдруг обрели покой. Теперь они наслаждаются прогулками, мирными разговорами о литературе, чтением творений друг друга и произведений современных, доставляемых из мира земного Меркурием. Читатель узнает, что в приятной миртовой роще «близ источника истинны» Сумароков часто беседует с теми великими людьми, которым подражал в своих сочинениях, и сюда же Меркурий доставляет комедии Княжнина, которые и читают райские жители. Тень Ломоносова сообщает о том, как Мольер сравнивал свои комедии с комедиями Княжнина и часто находил в последних более достоинств, чем даже в своих. Пожелавший остаться неизвестным автор «Разговора» вступает за литературный талант ушедшего в вечность Княжнина. Устами Ломоносова он защищает «переимчивого» писателя, причем пока не от пушкинского эпитета, а от

более жестких оценок своих современников, возможно, Ивана Андреевича Крылова.

В запутанной и сложной истории отношений Княжнина и Крылова до сих пор не выяснена основная причина разрыва двух писателей: почему Крылов, пользовавшийся покровительством Княжнина и живший одно время в его доме, в его семье, подверг жесткой критике творчество Княжнина, перейдя на личности? Непонятно. Но в 1787–1788 годах из-под пера Крылова выходит комедия «Проказники», где он изобразил Княжнина (Рифмокрада) литературным вором и осмеял его супругу, дочь Сумарокова (Таратору). Комедийное начало в «Проказниках» отсутствует, его замещает карикатура, смелая, живая и остроумная. Приведем примеры. Азбукин просит Тянислова охарактеризовать Рифмокрада, который *«ужасно много пишет»*, и слышит в ответ: *«Невежи ему удивляются, но я могу доказать, что у него ничего собственного нет, а все краденое»*. И в следующей реплике: *«Я вам докажу, что он обокрал Вольтера, Расина, Кребильона, Метастазиса, Мольера, Реньяра...»* [3, 143].

Рифмокрад, оставшись один, признается в литературном заимствовании: *«Сочинять стихи, а особливо трагедии, вещь довольно трудная. Для нея оставил я попечение о доме, о жене, о детях, и кажется, с помощью Расина и прочих, пишу не хуже других. Но, к несчастью, живу в такой век, когда Французский язык сделался у нас употребителен и всякой стих... (слуга вносит книгу). Но вот и трагедии! Подай сюда! Поди вон. (Слуга выходит). Вот отселе. Один стих... дай замечу... (развернув другую) отселе можно шесть... Эти два стиха очень хороши. Ах! Этот стих из Аделаиды; он сделает украшение не только монологу, но и всей трагедии; я им заключаю... ну, кажется, он будет изряден. Хотя я наружно скромн, но внутренне надобно отдать себе справедливость, что я великий автор. Ведь вот и один монолог трудно набрать, каково же целую-то трагедию! Ей, ей очень мудрено!»* [3, 202].

Не разглядевший объектов злой крыловской иронии Петр Александрович Соймонов, на тот момент директор Императорских театров, также принимавший участие в судьбе Крылова и взявший молодого человека под свое начало на службу в Горную экспедицию, сначала одобрил пьесу, а потом под нажимом обиженного Княжнина ее запретил.

И вот в 1793 году, когда Княжнин находится уже в мире ином (правда, жива еще его супруга Екатерина Александровна), комедия «Проказники» выходит на сцену Санкт-Петербургского театра и печатается в «Российском феатре» [4]. Думается, что именно это событие сподвигло неизвестного автора написать «Разговор Ломоносова с Княжнинным», встать на защиту того, кто уже не мог ответить, и призвать на помощь того, кто был так «силён» даже после смерти.

Вечный Ломоносов выступает в этом «Разговоре» не только в качестве авторитета, защитника и справедливого критика Княжнина, но и в роли объекта критики со стороны Княжнина. В приложении к «Разговору» напечатан текст ломоносовской «Оды, выбранной из Иовы», и к нему даны комментарии исторического Княжнина, как одобрительные и восхищенные, так и критические, указывающие на погрешности стиля.

«Разговор» свидетельствует о стабильной востребованности фигуры Ломоносова. Изменяется культурный контекст, мир потрясает французская революция, Княжнин пишет антимонархическую трагедию «Вадим Новгородский» и статью «Горе моему отечеству», вследствие чего, видимо, попадает под пытки, после которых и умирает. И через два года после его смерти автор, искренний почитатель Княжнина, пожелавший остаться неизвестным, сочиняет разговор между Княжнинным, состоявшим в более чем сложных отношениях с властью, и... неактуальным уже, казалось бы, Ломоносовым, поэтом, прославлявшим всех современных ему российских императоров и императриц – от Анны Иоанновны и младенца Иоанна до Екатерины II.

Конечно, в «Разговоре» ничего не говорится ни о революционной, антимонархической трагедии «Вадим Новгородский», ни о статье. Дух Ломоносова с чувством, с толком и вполне закономерной жанровой расстановкой делает обзор творчества Княжнина, по большей части говоря о его достоинствах и лишь иногда указывая на отдельные погрешности, причем тут же смягчая свои замечания словами о том, что не бывает авторов совершенных, а произведений идеальных. Бессмертный Ломоносов уверяет бессмертного Княжнина в талантливости его трагедий, передавая ему суждения самых признанных драматургов Расина и Сумарокова, комментирует достоинства княжнинских комедий, ссылаясь на мнение Мольера, говорит о занимательности басен и

сказок Княжнина, от чтения которых не может в райском селенье оторваться Лафонтен. Сам Вольтер завидует красотам и прелестям переводов своих стихов, выполненных Княжниным. Наконец, говоря о прозе Княжнина, вечный Ломоносов сам выступает в роли авторитетного судьи и в качестве комплимента выражает сожаление о том, что *«слово <...> в похвалу преобразителя России, (в котором столько риторики, сколько в твоей [княжнинской. – Т. А.] прозе красот естественных), не писано сим словом!»* [8, 16]. Для пущей доказательности этот фрагмент сопровождается объемная – в две страницы – ссылка, в которой неизвестный автор уже от собственного имени, предлагает читателю оценить два отрывка из прозы Княжнина – «Письмо госпожи Севинье к своему зятю о смерти Тюрена» и «Из речи г. Флетье о смерти же Тюрена». В связи с оценкой прозы опять возникает тема литературных противников, «неприятелей» Княжнина, мнение которых противоположно похвальным словам тени Ломоносова: *«Они (неприятели. – Т. А.) сказывают, что проза моя (Княжнина. – Т. А.) ни куды негодится; что нет в ней ни логики ни риторики»* [8, 18].

Однако вечный Ломоносов настаивает на своей высокой оценке прозаического таланта Княжнина, его *«естественного стиля»* [8, 19–20], противоречит позиции исторического Ломоносова, считавшего прозу языком обыденности. Присваивая духу Ломоносова современные взгляды на словесность, неизвестный автор создает образ филолога и литератора, движущегося вперед вместе со временем. Признание тенью Княжнина «рифмачей», дерзающих *«петь великие дела блаженнаго ныне царствования»* и не ведающих, что *«для сего потребны таланты новаго Гомера, новаго Виргилия, новаго Ломоносова»*, становится переходом к обсуждению его собственных, княжнинских од. Любопытна, например, реплика: *«<...> чем могу я пред тобою извиниться, я который после тебя вздумал написать две оды, одну на вечер, другую на утро»* [8, 20–21]. Описание «времени суток» было общим местом в европейской поэзии 1780–1790-х гг., это литературное веяние входит и в российскую поэзию. Однако автор «Разговора» вписывает княжнинские оды не в европейскую традицию, а в российскую, видя в качестве их прообраза ломоносовские «Вечернее» и «Утреннее» размышления о Божием величестве.

Живущий на Елисейских полях Ломоносов дает высокую оценку княжнинским одам, являющимся образцами «легкой» по-

эзии («Утро» (1779), «Вечер» (1787)), и «Стансы Богу» (1780) [8, 21–22]. Относя княжнинские стихотворения к одическому жанру, автор «Разговора» осознает их отличие от ломоносовских «размышлений» и од. Кроме того, само описание процесса создания княжнинских од – с водящими пером Грациями и нежно улыбающимся Купидоном – никоим образом не соответствует воспламененному восторгом ломоносовскому Духу/Разуму, мгновенно пронзающему время и пространство.

Далее автор «Разговора» задает новую парадигму, теперь уже пытаюсь определить место Ломоносова-поэта в европейском литературном процессе, сравнивая его со «славным лириком» Ж.-Б. Руссо. Устами Княжнина первенство отдано российскому поэту. Аргументом в пользу такого превосходства дух Княжнина считает тот факт, что Руссо не написал «оды из Иова; он не написал той славной строфы, где ты, описывая сражение, изобразил смерть, бегающую в полках неприятельских». В сноске автор «Разговора» уточняет, какую именно строфу он имел в виду: *«Сия строфа так начинается: там кони бурными ногами и пр.»* [8, 22]. Таким образом, автор и своим голосом, и голосом тамобитающего Княжнина называет одно из самых талантливых поэтических произведений Ломоносова и одну из самых спорных для XVIII века строф о конях с «бурными ногами» в качестве высших поэтических достижений (*«Там кони бурными ногами / Взвивают к небу прах густой»* из «Оды на прибытие ея величества великия государыни императрицы Елисаветы Петровны из Москвы в Санктпетербург 1742 года по коронации» [6, 89]).

Анонимный автор «Разговора» формулирует своё понимание таланта Ломоносова, предоставляя возможность поочередно высказаться вечным Ломоносову и Княжнину. Ломоносов якобы сам признаёт превосходство над собой французского лирика: *«Он (Ж.-Б. Руссо. – Т. А.) более зделал: он написал оду о счастии. При том Руссо в своих одах не только что стихотворец был, но часто Философ и всегда человек со вкусом, а я был только что пиит; вот все мое достоинство; но и сие достоинство еще помрачено во мне многими погрешностями»* [8, 22–23]. Поддерживая такие критерии оценки поэзии, как наличие поэтического восторга, философской мысли и художественного вкуса, дух Княжнина признает в Ломоносове только поэта. Вот его речь: *«Правда, ты в твоих одах был только пиит, а не Философ. Правда и*

то, что в них гораздо более стихотворческого огня, нежели вкуса; () в них есть конечно погрешности: оне слишком длинны, слишком между собою единообразны; в них находятся выражения, стихи, иногда даже целыя строфы не довольно тщательно выработанные; часто возторг твой угасает в середине оды» [8, 23]. Автор вновь обращается к помощи сносок: в речи своего Княжнина он критикует ломоносовский одический стиль, но старается сделать это мягко. В сноске же авторский тон становится безапелляционно строгим: «(*) От сей погрешности и произтекают те слабыя строфы в одах г. Ломоносова, ибо если он писал оды свои воспламенен будучи чувствием при виде своего предмета, то невозможно, чтобы сие чувство было столь долгое время напряженно чтобы мало по малу не ослабевать» [8, 23].*

Таким образом, за всеми словесными реверансами в адрес Ломоносова-поэта неизвестный автор 1790-х годов исповедует традиционный для того времени комплекс идей: величие Ломоносова сомнению не подвергается, он первый в храме вечности среди российских и европейских поэтов. По словам там-живущего Ломоносова, Аполлону каким-то образом удалось поделить первое место между российским и французским поэтами, и это компромиссное решение устроило обоим. Данный «Разговор» дает яркую иллюстрацию того парадокса, как внутри одного произведения сосуществуют мифологическое представление о Ломоносове, великом и непревзойденном поэте, и историческое понимание ломоносовской поэзии, устаревшей и неактуальной в последнем десятилетии XVIII века. Ломоносов по-прежнему велик и востребован, а его поэзия – нет! В финале «Разговора» историко-литературная ретроспекция прерывается, взгляд автора (а с ним и его героев) обращается к настоящему и будущему российской словесности:

Ломоносов

<...> признаюся тебе, Княжнин, с тех пор как Меркурий принес суды оду Фелице и оду Соседу, не так я стал доволен моими одами. Здесь только что и говорят о сих двух божественных творениях. Я начитаться и надивиться им не могу.

Княжнин

Я не менее тебя, Ломоносов, удивляюся мастерской кисти сего стихотворца. Дай Бог, чтобы отечество мое производило таких сочинителей по чаще и по более.

Ломоносов

ЕКАТЕРИНА ВЕЛИКАЯ на Престоле! Возможно ли от сумневаться?

Конец Разговору [8, 24].

Оды Державина выдвинуты автором «Разговора» как высшее достижение современной поэзии, что вполне ожидаемо, как и заключительные слова о царствующей императрице, фигурирующей в качестве залога любого успеха в России, в том числе и появления гениальных стихотворцев.

«Разговор Ломоносова с Княжнинным в Елисейских полях» этим не заканчивается и имеет продолжение в приложении, включающем полный текст ломоносовской «Оды, выбранной из Иова» [8, 25–29], которая была особенно популярна, ее заучивали наизусть, она входила в школьные программы еще в первой трети XIX века. Недаром гоголевский Хлестаков, дабы блеснуть перед Марьей Антоновной своим знанием «стихов» «всяких», цитирует первые две строки из этой ломоносовской оды.

После «Оды» следуют «Примечания на сию Оду», сделанные, как указывает неизвестный литератор, «покойным Яковом Борисовичем Княжнинным». Этот факт приходится принять на веру, проверить авторство Княжнина невозможно: архив писателя не сохранился, в собрание сочинений эти примечания не вошли. Доверимся неведомому публикатору и обратимся к «Примечаниям».

Основная их задача сформулирована в самом начале: оценить форму, а не содержание, проанализировать ломоносовский стиль, и основным методом анализа выбрано сравнение, насколько ломоносовские стихи соответствуют священному оригиналу: *«В одной (оде. – Т. А.) стихотворец не может отвечать за мысли, не ему, а священному писанию принадлежащая. Разсмотрим выражения, сходны ли с силою и величием писания»* [8, 29–30]. Сама форма «Примечаний» сходна с сумароковскими построчными разборами ломоносовских од: за цитатой следует оценка с пояснением. Филологический анализ ломоносовской оды – где-то построчный, где-то построфный – подчас сводится к эмоционально-оценочным характеристикам [8, 31–32]. В целом оценка ломоносовской оды более чем высокая и доброжелательная: сам тон «Примечаний» колеблется от восхищения ломоно-

совским талантом до спокойного указания на стилистические неточности и варианты их исправления.

Приобщение текста ломоносовской оды и княжнинских примечаний к ней к «Разговору» анонимного автора переводит сочиненный диалог между Ломоносовым и Княжнинным из области художественной условности в область историко-литературную, соединяя воедино несколько временных и культурных пластов. Ломоносов как первый поэт России не теряет своей значимости, изящная словесность развивается, и какие-то открытые поэты теряют свою актуальность, но какие-то сохраняют непреходящее значение. Авторитет Ломоносова оказывается настолько велик, что критика отдельных мест его поэзии развивается как бы параллельно тому мифу о Ломоносове, повредить которому никто не желает, да и как-то не получается. Личность Ломоносова востребована в литературной и общественной жизни, его авторитет нужен для оправдания личности и творчества, например, умершего Княжнина. Автор, пожелавший остаться неизвестным, в 1793 году выдвигает в защиту Княжнина все еще самую сильную фигуру на литературной шахматной доске России – Ломоносова.

Л и т е р а т у р а

1. Глинка С. Н. Записки. СПб., 1895. 464 с.
2. [Княжнин А. Я.] Краткое начертание жизни Якова Борисовича Княжнина / Сочинения Якова Княжнина. В Санктпетербурге, в типографии Ивана Глазунова, 1817. Издание третье. Т. 1. С. 3–15.
3. [Крылов И. А.] Собрание сочинений И. А. Крылова. Т. III. Театр. Изд. второе. СПб., 1859. 563 с.
4. [Крылов И. А.] Проказники. Комедия Ивана Крылова // Российский театр, или Полное собрание всех российских феатральных сочинений» 1793 год. В Санктпетербурге при Императорской Академии Наук, 1793. Том XX. Части 40–41. С. 153–329.
5. Кулакова Л. И. Жизнь и творчество Я. Б. Княжнина / Княжнин Я. Б. Избранное. М., Л., 1961. С. 5–57. (Библиотека поэта).
6. Ломоносов М. В. Полное собрание сочинений. Т. VIII. М.; Л., 1959. 1281 с.
7. Пушкин А. С. Заметки по русской истории XVIII века // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 16 т. М., Л., 1949. Т. 11. С. 14–17.
8. Разговор Ломоносова с Княжнинным в Елисейских полях. В Санктпетербурге, у Вильковского, 1793 года. СПб., 1793. 45 с.



**ОБ АВТОРСКОМ САМОСОЗНАНИИ
В ЖЕНСКОЙ МЕМУАРИСТИКЕ XVIII ВЕКА
(«ЗАПИСКИ» Е. Р. ДАШКОВОЙ)**

Катерина Романовна Дашкова писала свои мемуары в 1804–1805 гг. Таким образом, хронологически «Записки» принадлежат XIX веку. Но исследователи уверенно относят сочинение княгини Е. Р. Дашковой к веку восемнадцатому, поскольку проблематика, жанровые особенности, поэтика и система художественных средств этого произведения более характерны для эпохи Просвещения и расцвета классицизма в литературе.

Если анализировать проявление авторского самосознания в мемуарах Е. Р. Дашковой, то напрашивается вывод о пограничном, рубежном характере произведения, и определить время возникновения мемуаров – на стыке двух веков – можно было бы уже по итогам такого анализа.

Авторский комплекс в произведении рассматривается исследователями с разных позиций [2; 5; 6; 9; 16; 17; 19; 24]¹.

Анализируя различные определения понятия «автор», Б. О. Корман останавливается на следующем: «автор» – «субъект (носитель) сознания, выражением которого является все произведение или их совокупность» [12, 6]. Автор в таком понимании отделяется от автора биографического – реального человека. Под авторским самосознанием, в свою очередь, следует понимать определенный тип рефлектирующего сознания автора,odus восприятия себя как писателя.

Авторское самосознание в тексте определяется рядом критериев:

- 1) адресат произведения,
- 2) суть писательской задачи,
- 3) авторские высказывания о себе,

¹ Здесь и далее в статье в квадратных скобках жирным курсивом указан номер цитируемого издания по списку литературы, приведенному в конце статьи (с. 306–307), обычным шрифтом – страницы. При одновременной ссылке на несколько изданий одно от другого отделяется точкой с запятой.

- 4) отношение автора к Слову,
- 5) авторское самоопределение в плане жанра и традиций.

Следовательно, анализ авторского самосознания в произведении Е. Р. Дашковой предполагает ответы на вопросы:

1) Кто, по мнению самого автора, является адресатом его произведения?

2) Какие цели стремилась достичь Е. Р. Дашкова, в чем видела свою писательскую задачу?

3) Авторские высказывания о себе. Рассматривая авторские высказывания о себе, будем иметь в виду двоякую задачу, стоящую перед каждым мемуаристом: воссоздание себя как героя произведения, с одной стороны, и создание образа автора, с другой.

4) Каково ее отношение к Слову? При этом Слово следует понимать не в качестве носителя конкретного значения, а более широко, как источник некоего смысла. Например, в древнерусской литературе Слово понималось как Божественное откровение, через Слово с читателем говорил Бог. В современной литературе постмодернизма через Слово с читателем говорит вся мировая культура. Носителем каких смыслов ощущает Слово Е. Р. Дашкова?

5) Авторское самоопределение в плане жанра и традиций. Что служило образцом при ответе на вопрос «как писать»?

Как утверждает Е. Р. Дашкова, мемуары были написаны по просьбе ее молодой подруги, англичанки М. Вильмонт, которая в 1803 г. приехала погостить в подмосковное имение княгини, село Троицкое, и «своими беседами, совместным чтением, кротостью и приветливостью» внесла в ее жизнь «тихие радости, бесценные и незаменимые для нежной дружбы и любознательного сердца» [7, 279].

Е. Р. Дашкова пишет: «...я для нее сделала то, чего от меня не могли добиться мои родственники и друзья...я написала эти мемуары, так как она этого непременно желала. Она единственная владелица их с тем условием, что они появятся только после моей смерти» [7, 279].

Итак, с одной стороны, мемуары написаны по просьбе близкого человека, для него и посвящены также Марте Вильмонт. В XVIII веке мемуары чаще всего адресовались узкому кругу лиц. Можно говорить о том, что семейное назначение мемуаров типич-

но для этого периода русской литературы: автобиография Г. П. Чернышева написана для его сына [8, 802], А. Т. Болотов предназначает свои записки для «детей и тех моих родственников и будущих потомков, которые похотят обо мне иметь сведения» [4, 4], княгиня Н. Б. Долгорукова в «Своеручных записках» обращается к сыну и его жене как к предполагаемым читателям своего произведения [22, 42]. Так что, на первый взгляд, может показаться, что княгиня Е. Р. Дашкова, в соответствии со сложившимся в XVIII веке отношением к мемуарам как произведениям частного характера, пишет свои «Записки» для сохранения памяти о себе среди тех, кто ей особенно дорог.

Но, с другой стороны, автор заранее определяет условия публикации мемуаров: «*Они появятся только после моей смерти*». Это свидетельствует о том, что Е. Р. Дашкова постоянно помнила о широкой читательской аудитории и потому осуществляла тщательный отбор фактов, сознательно выстраивала систему собственных оценок и интерпретаций тех или иных событий. «Факты ее прошедшей жизни, и тех людей, с кем она была связана, должны были быть представлены так, как требовал «этикет поведения» первой «статс-дамы и кавалера» двора Екатерины II, директора Академии наук и Российской Академии» [15, 13], то есть общественное положение, которого достигла Е. Р. Дашкова, во многом определило специфику ее мемуаров.

Таким образом, можно говорить о том, что Е. Р. Дашкова в своем творчестве ориентируется на широкий круг просвещенного дворянства, своих современников и будущих поколений, хотя и замечает, в духе самоуничижительных авторских оценок древнерусских писателей, что ее книга «*может быть, и не заслуживает внимания потомков, но заинтересует моих друзей*» [7, 271].

Анализируя цели, к которым стремилась Е. Р. Дашкова своим произведением, можно вспомнить М. М. Бахтина, писавшего, что «каждый момент произведения дан нам в реакции автора на него» [1, 8].

Для выявления авторского самосознания в «Записках» Е. Р. Дашковой важны ее трактовки происходивших событий, что в значительной степени было продиктовано ее близостью к Екатерине II и взаимоотношениями с ней, а это в глазах самой Е. Р. Дашковой накладывало на нее как писателя определенные обязательства. На протяжении всего произведения мемуаристка

рисует образ просвещенной императрицы, благотельницы России и подданных.

Так, путешествуя, Е. Р. Дашкова посещает Вену, где встречается с премьер-министром Кауницем, в беседе с которым указывает на то, что при достижении своих целей Екатерина II, в отличие от деспотичного Петра I, прежде всего помнит о благе своего народа: *«При Екатерине II город увеличился в четыре раза и украсился великолепными строениями, и все это совершилось без насилия, поборов и не вызывая неудовольствия»* [7, 197].

Повествуя о своей поездке в Дрезден, Е. Р. Дашкова вновь упоминает о просветительской роли императрицы, *«которая любила и поощряла искусство и обогатила Россию сокровищами живописи и скульптуры, о которых в России до нее не имели понятия»* [7, 199].

Отклик императрицы на издание антимонархической трагедии Княжнина «Вадим Новгородский», по поводу которой Екатерина II выразила уверенность в том, что «это произведение будет сожжено палачами», Е. Р. Дашкова объясняет дурным влиянием приближенных императрицы: *«Я ясно прочла на ее лице, что эта последняя фраза была ей внушена кем-то и что эта идея была чужда ее уму и сердцу»* [7, 244].

Известно, что отношения Екатерины Великой и Екатерины Малой, как называли Дашкову при дворе, были далеко не безоблачными, но все недоразумения и разногласия мемуаристка объясняет происками своих недоброжелателей: *«...Я по опыту знала, что была бельмом на глазу у фаворитов, и, руководимая своей безграничной любовью к императрице, умела отличать то, что исходило от нее лично, от того, что было ей внушено фаворитами»* [7, 271]. Смерть Екатерины Великой – это, по словам мемуаристки, *«непоправимая потеря»* для России, и вслед за этой утратой родина неизбежно вступит в полосу тяжелых горестей, станет *«несчастной в той же мере, в какой она была славной и счастливой в царствование Екатерины»* [7, 252].

Таким образом, одной из писательских задач Е. Р. Дашковой, безусловно, было прославление времени правления Екатерины II, стремление запечатлеть образ идеального монарха.

На последних страницах мемуаров она дает развернутую характеристику личных качеств императрицы: *«Не роняя своего достоинства, она была доступна всем, и в обращении с ней не*

было и тени раболепного страха; она своим присутствием вызвала чувство благоговейного почтения и уважения, согретого любовью и благодарностью. В частной жизни она была весела, любезна, приветлива и старалась заставить забыть свой сан» [7, 274]. Мемуары завершаются обещанием продолжить рассказ о екатерининском времени и описать «все благодетельные начинания этой государыни <...>, поднявшей Россию на высоту великой державы, внушающей страх и уважение всей Европе» [7, 279].

Но не менее важным, чем сохранение в памяти потомков величественного образа Екатерины II, было для Е. Р. Дашковой стремление указать на собственную роль в событиях дворцовой жизни второй половины XVIII века. Можно с большой долей уверенности утверждать, что именно этой целью княгиня Е. Р. Дашкова руководствовалась при создании своих мемуаров. Поэтому значительное место в воспоминаниях (около четверти текста) отведено событиям 1762 года.

В своих «Записках» она пишет о себе как об организаторе дворцового переворота, хотя роль Дашковой была скорее эффектная, чем значительная. Вот как пишет об участии в заговоре Дашковой сама Екатерина в письме к Понятовскому 22 августа 1762 года: «Княгиня Дашкова <...> напрасно пытается приписать всю честь победы себе. Она знала кое-кого из главарей, но была у них на подозрении из-за своего родства, да и ее девятнадцатилетний возраст не особенно располагал к тому, чтобы доверять ей» [18, 314].

Военный переворот готовили братья Орловы; и сама Екатерина II, тогда еще не имевшая этого титула, тайно держала в руках все нити заговора. Позднее Е. Р. Дашкова в этом убедилась. Тем не менее, в собственном восприятии, отраженном в ее мемуарах, она предстает важнейшей фигурой в деле восшествия Екатерины Великой на престол.

Наша современница, жена прославленного скульптора, Ольга Бембель-Дедок начинает свои «Воспоминания» с ироничной фразы: «...Мемуары женщины? Они всегда тенденциозны. Их цель – или доказать величие своих кумиров (своего кумира!), или оправдать себя в глазах потомства...» [3, 4].

Такая тенденциозность легко прослеживается в «Записках» Дашковой. Мемуаристка последовательно выстраивает собствен-

ный положительный образ, подчиняя этой задаче композицию, отбирая факты в соответствии с этой целью, приводя оценки своей деятельности и личности авторитетными и значительными людьми своего времени.

Первый абзац мемуаров «накладывает как бы основной тон на все повествование: читатель должен знать, что по своему рождению графиня Екатерина Романовна Воронцова принадлежала к элите русского общества» [15, 13]. Ее крестной матерью была императрица Елизавета Петровна, связанная <...> родством с ее дядей канцлером Михаилом Илларионовичем Воронцовым, а также имеющая обязательства по отношению к матери самой Екатерины Романовны, которая ссужала ее деньгами. «Отсюда легко напрашивается дальнейший ход авторской мысли: все последующие события, в которых принимала деятельное участие Е. Р. Дашкова, были выражением ее нравственных убеждений и не имели никаких других побудительных причин» [15, 13].

А в последнем абзаце мемуаров как нельзя лучше выражены основные черты, которыми руководствовался автор при создании собственного образа в произведении. Дашкова, как любой мемуарист, одновременно показывала себя героиней произведения и воплощала себя как автор, но, на наш взгляд, авторский замысел в отношении обоих образов был един: *«В заключение я могу сказать со спокойной совестью, что сделала все добро, какое было в моей власти, и никогда никому не сделала зла; я отомстила зависти и презрением за несправедливости и клеветы, направленные против меня; я исполнила свой долг по мере сил и понимания, со своим чистым сердцем и честными намерениями я вынесла много жагучего горя, которое вследствие слишком большой чувствительности свело бы меня в могилу, если бы меня не поддерживали моя совесть, свидетельствовавшая о чистоте моей жизни»* [7, 280]. Осознанная цель утвердить в глазах ближайших современников и будущих поколений этот положительный образ рождает в мемуарах княгини характерную особенность: она неоднократно утверждает приоритет своего автобиографического образа над тем представлением о ее личности, которое может сложиться на основании других литературных источников.

Установка на самовыражение автора обычно сочетается с представлением об идеальном читателе, который не должен

и не мог быть дезориентирован в потоке информации, очерняющей имя Е. Р. Дашковой. По этой причине мемуаристка вынуждена подробно рассказывать о причинах покровительства некоему иностранцу по имени Одар, которому «*авторы бессмысленных и лживых пасквилей*» приписывают роль сводника в отношениях княгини и «*министра при иностранных дворах*» [7, 91] Н. И. Панина и тем объясняют ее благодеяния Одару. Слухи о своей любовной связи с Н. И. Паниным Дашкова гневно опровергает как клевету, возникшую в результате «*всеобщей зависти*» [7, 92]. Эпизод, когда Е. Р. Дашкова останавливает разграбление погребов ораниенбаумского дворца и вознаграждает солдат за послушание, мемуаристка сопровождает примечанием: «*Я не просила и не получала денег от императрицы; тем менее приняла бы я их от французского министра, как то уверяли некоторые писатели*» [7, 114]. Иногда точка зрения мнимых недоброжелателей на мотивы поступков княгини только подразумевается. Этим предполагаемым домыслам противопоставляются реальные, с позиции Е. Р. Дашковой, причины ее действий. Говоря о своем участии в перевороте 1762 года, мемуаристка замечает, что ею «*руководили строгие принципы и восторженный патриотизм, а не личные интересы и мечты о возвеличении моей семьи*» [7, 100].

Следование голосу совести, честность и неподкупность отличают героиню мемуаров как личность, и те же качества Е. Р. Дашкова отмечает в себе как авторе. Самоопределяя свою жизненную и писательскую позицию, Е. Р. Дашкова указывает на беспристрастность в оценках и изображении. Например, описывая настраивание гвардии в момент присяги Петру III, Е. Р. Дашкова настаивает на объективности своего взгляда в противовес предвзятым описаниям некоторых других историков: «*Я могу засвидетельствовать как очевидец, что гвардейские полки <...>, идя во дворец присягать новому императору, были печальны, подавлены и не имели радостного вида (как то утверждают некоторые авторы мемуаров о России, записывавшие только то, что соответствовало их образу мыслей, хотя девять десятых жителей Петербурга могли бы засвидетельствовать совершенно противоположное)*» [7, 86].

Приведенная цитата интересна еще и тем, что отражает отношение автора к Слову.

Для древнерусских книжников авторский голос неотделим от Божественного откровения. Начиная с XVII века, отмечается постепенное возрастание личностного начала в словесности, едва заметное, но неотступное усиление роли авторской индивидуальности в литературном развитии нации [13, 56]. Н. Б. Долгорукова, написавшая «Своеручные записки» за тридцать с небольшим лет до мемуаров Е. Р. Дашковой, воспринимала литературный труд как *личное дело*, осознавала, что творит *сама*, вместе с тем сохраняла уверенность в том, что без Божьей помощи невозможно будет достичь поставленной писательской задачи. В произведении Е. Р. Дашковой молитвенных обращений к высшим силам за помощью в писательском деле уже не встречается. Автор принимает на себя полную меру ответственности за сказанное. Но так же, как ее предшественница в женской мемуаристике, Е. Р. Дашкова неоднократно подчеркивает, что ее Слово – носитель истины. Сравним цитату из мемуаров Н. Б. Долгоруковой «...я не лгу. Не дай бог, что написать неправильно» [22, 65] с аналогичными утверждениями Е. Р. Дашковой: «...Я смело утверждаю, что я писала только истинную правду, которой придерживалась даже в тех случаях, когда она не говорила в мою пользу, и пропустила только то, что могло бы повредить некоторым лицам» [7, 279]. Последняя цитата раскрывает процесс авторской рефлексии, предполагающий определенную цензуру, обусловленную статусом пишущего. Н. Б. Долгорукова ограничивала себя в слове, помня о своем монашеском облачении, в случае с Е. Р. Дашковой ограничивающую роль играет ее общественное положение и близость ко двору.

Е. Р. Дашкова была широко образованным человеком, знала несколько языков.

В «Записках» она упоминает о своем юношеском круге чтения: это Бейль, Монтескье, Буало, Вольтер, Гельвеций. В Париже княгиня встречалась и вела серьезные беседы с великим французским просветителем Дени Дидро. В бытность директором Академии Наук общалась с крупнейшими писателями XVIII века: Д. И. Фонвизиним, Г. Р. Державиним, И. А. Крыловым. И вместе с тем, создавая свои «Записки» (рукопись написана на французском языке и имеет название «Monhistoire»), Е. Р. Дашкова шла непроторенными путями.

Русские мемуаристы в XVIII веке писали мемуары-автобиографии изолированно друг от друга, не имея возможности зна-

комиться с имеющимися произведениями и ориентираться только на косвенные данные о степени распространённости мемуарного творчества. А. Г. Тартаковский очень точно подметил, что многочисленные ссылки русских мемуаристов на уже существующие прецеденты говорят «не о сложившейся преемственности, а как раз о ее почти полном отсутствии на ранних стадиях развития мемуаристики, ибо сама потребность опереться на чей-то прежний опыт, оправдаться перед собой и узким кругом возможных читателей указывает на то, каким необычным, дерзким являлось для автора ведение записок, как остро ощущал он «новизну жанра», а отнюдь не его традиционность» [23, 22–23].

Творческим ориентиром для Е. Р. Дашковой могли бы послужить мемуары Филиппа де Коммина об эпохе Людовика XI и Карла VIII, написанные в конце XV в. и впервые опубликованные в 1524 г. Сам автор следующим образом определял цель создания своих мемуаров и свое понимание особенностей этого жанра: «Монсеньор архиепископ Вьеннский, удовлетворяя Вашу просьбу, с коей Вы соблаговолили ко мне обратиться, – вспомнить и описать то, что я знал и ведал о деяниях короля Людовика XI, нашего господина и благодетеля, государя, достойного самой доброй памяти (да помилует его господь!), я изложил как можно ближе к истине все, что смог и сумел вспомнить...» [10, 5]. Творческие импульсы создания мемуаров Филиппа де Коммина аналогичны мотивам, которыми руководствовалась Е. Р. Дашкова. Сам факт выбора языка изложения – французский – может служить указанием на литературные образцы, на которые ориентировалась мемуаристка.

Е. Р. Дашкова хорошо была знакома с творчеством Ж.-Ж. Руссо, «этого красноречивого, но опасного писателя», по оценке княгини, но, тем не менее «пленившего» ее «в детстве (я уже тогда любила храбрость)» [7, 240], и наверняка читала его «Исповедь». Цель книги Руссо – «...показать своим собратьям одного человека во всей правде его природы» [20, 9], во всем его неповторимом индивидуальном своеобразии – была несомненно новаторской для своего времени и воспринималась многими читателями как литературная дерзость. Но не менее смелым было поведение Е. Р. Дашковой, изобразившей в литературном произведении собственную жизнь в ее частных и общественных проявлениях. На момент создания «Записок» Е. Р. Дашкова не могла знать

о мемуарах Н. Б. Долгоруковой и Екатерины II и, описывая в своем произведении не только исторически значимые события, но и эпизоды личной женской биографии, не могла не чувствовать, что создает литературный прецедент.

Другим ключом к пониманию особенностей произведения княгини Е. Р. Дашковой может служить уже упомянутый перечень любимых ею писателей. Четверо из них – Бейль, Монтескье, Вольтер, Гельвеций – французские философы-просветители.

Для культуры французского Просвещения характерен феномен органического единства философии и литературы. Французская философия XVIII века сконцентрировалась на проблемах антропологических и социально-политических. Видя в просвещении мощное средство преобразования мира, французские философы сознательно использовали литературу как средство воспитания и пропаганды.

Несомненно, в этих целях использует свое произведение и княгиня Дашкова. Поэтому подробно описывает свои разговоры с Дени Дидро на социально-политические темы, живописует архитектуру, культурные достопримечательности, рассказывает об истории городов, в которых побывала. Просветительский характер «Записок» обнаруживается и в дидактических предложениях, обращенных к читателям, в том числе и к тем из них, которые облечены властью: *«Это должно быть уроком для великих мира сего, что их низвергает не только их деспотизм, но и презрение к ним и к их правительствам, неизбежно порождающее беспорядки в администрации и недоверие к судебной власти и возбуждающее всеобщее и единодушное стремление к переменам»* [7, 95].

Все сочинение Е. Р. Дашковой пронизано просветительской идеей общественного блага, служению которому она посвятила жизнь. Чувство долга, забота о благе России являются для Е. Р. Дашковой мерилom человеческого достоинства, главным побудительным мотивом ее поступков и поведения, что она неоднократно подчеркивает в своих мемуарах. Тема общественного служения сближает «Записки» с лучшими образцами литературы русского и западноевропейского классицизма. И вместе с тем не случайно Л. Я. Лозинская считала мемуары Е. Р. Дашковой сентименталистским произведением [14, 114]. В центр внимания мемуариста поставлена индивидуальная жизнь, и не только с точки

зрения описания внешних ее событий: Е. Р. Дашкова приоткрывает читателю мир внутренних переживаний, чувств, испытанных ею в наиболее драматичные моменты ее яркой, насыщенной, полной событиями жизни. И если сосредоточиться на специфике проявления авторского самосознания в произведении Е. Р. Дашковой, то можно говорить и о предромантических тенденциях в ее мемуарах, так как авторское самосознание достигает апогея в эпоху расцвета романтического искусства, ориентированного на обостренное внимание к неповторимому и индивидуально-ценностному в человеке, в его творческих и нравственных исканиях.

Подведем итог. Рассматривая феномен авторского самосознания в «Записках» Е. Р. Дашковой, мы выявили специфические черты его проявления, которые, взятые в совокупности, могут свидетельствовать о пограничном, переходном характере мемуаров, рожденных на стыке двух веков.

С одной стороны, адресат мемуаров – частное лицо, по просьбе которого написана рукопись «Monhistoire». Именно таким побудительным мотивом – сохранение памяти о себе и значительных людях своего времени в кругу ближайших родственников и друзей – руководствовалось большинство мемуаристов XVIII века, особенно русских.

Вместе с тем, Е. Р. Дашкова осознает, что ее мемуары представляют большую историческую ценность, будут опубликованы, в связи с чем осуществляет тщательный отбор фактов, вдумчиво выстраивает систему собственных оценок и интерпретаций тех или иных событий. Мемуары (и что особенно знаменательно – женские мемуары!) уже не являются частным эпистолярным наследием.

Одним из аспектов авторского самосознания являются целевые установки при создании произведения. Е. Р. Дашкова видит свою задачу в воссоздании образа великой императрицы Екатерины II и в этом стремлении запечатлеть облик крупного исторического деятеля сближается с большинством западноевропейских и русских мемуаристов. И в то же время центральной фигурой «Записок» Е. Р. Дашковой является она сама, ее собственная жизнь, что подчеркнуто названием «Monhistoire». Осознание ценности индивидуальной жизни, внимание к частным проявлениям человеческой судьбы – знак нового века, породившего в литературе сентиментализм и романтизм.

Принимаясь за литературный труд, Е. Р. Дашкова осознает личную ответственность за то, что ею будет написано. Слово должно быть правдиво, по убеждению княгини, хотя сам автор признается, что умолчания неизбежны. Но эти умолчания продиктованы благой целью – не повредить репутации тех, о ком упоминают мемуары.

Мемуары Е. Р. Дашковой представляют собой «сочинение, построенное по законам литературной теории, разработанной в западноевропейских и русских поэтиках» [15, 27]. В оценках героев и событий автор в значительной степени ориентируется на произведения литературы русского классицизма, тематически перекликается с французскими философами-просветителями. Но говорить о литературной преемственности в отношении мемуаров Е. Р. Дашковой затруднительно, поскольку жанр мемуаров в это время был в стадии становления.

Авторское самоопределение в плане жанра, литературной традиции не могло быть для Дашковой столь же очевидным, как для большинства классицистов в период расцвета этого литературного направления. Напротив, понимая, что ее произведение рано или поздно будет опубликовано и предлагая вниманию читателя свою собственную историю, историю женщины, проведшую жизнь в непосредственной близости к сильным мира сего, Е. Р. Дашкова не могла не чувствовать, что это не укладывается в предшествующие литературные каноны. Но самостоятельность в принятии решений, независимость, присущие характеру княгини, проявились и в её литературном творчестве. Именно такой она осознанно хотела запечатлеть себя в мемуарах и достигла этой цели.

Л и т е р а т у р а

1. *Бахтин М. М.* Автор и герой в эстетической деятельности // *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 7–180.
2. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1986. 444 с.
3. *Бембель-Дедок О. А.* Воспоминания. Минск, 2006. 235 с.
4. *Болотов А. Т.* Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные самим им для своих потомков: в 3 т. Т. 1: 1738–1759 / вступ. ст. *С. Ронского*; примеч. *П. Жаткина, И. Кравцова*. М., 1993. 576 с.
5. *Виноградов В. В.* Проблема авторства и теория стилей. М., 1961. 612 с.
6. *Власенко Т. Л.* Литература как форма авторского сознания. М., 1995. 200 с.

7. Екатерина Романовна Дашкова. Записки // Записки и воспоминания русских женщин XVIII – первой половины XIX века / сост., вступ. статья, коммент. *Г. Н. Моисеевой*. М., 1990. С. 67–280.
8. Записки графа Г. П. Чернышева // Русская старина, 1872. Т. 5. № 6. С. 791–802.
9. *Катаев В. Б.* К постановке проблемы образа автора // *Философские науки*. 1966. № 1. С. 29–40.
10. *Коммин Ф.* Мемуары. М., 1987. 496 с.
11. *Коняеская Е. Л.* Авторское самосознание древнерусского книжника (XI – середина XV века). М., 2000. 200 с.
12. *Корман Б. О.* Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // *Проблемы истории критики и поэтики реализма : межвузовский сборник*. Куйбышев, 1977. 172 с.
13. *Лихачев Д. С.* Прогрессивные линии развития в истории русской литературы // *О прогрессе в литературе / под ред. А. С. Бушмина*. Л., 1977. С. 50–77.
14. *Лозинская Л. Я.* Во главе двух академий. М., 1978. 150 с.
15. *Моисеева Г. Н.* Записки и воспоминания русских женщин XVIII первой половины XIX века и их культурно историческое значение // *Записки и воспоминания русских женщин XVIII – первой половины XIX веков / сост., вступ. статья, коммент. Г. Н. Моисеевой*. М., 1990. 540 с.
16. *Нестеренко А. А.* Авторское начало в эпическом произведении. М., 1982. 114 с.
17. *Прозоров В. В.* Автор // *Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины / под. ред. Л. В. Чернец*. М., 1999. С. 11–21.
18. *Путь к трону: История дворцового переворота 28 июня 1762 года / сост., предисл., коммент. Г. А. Веселой*. М., 1997. 560 с.
19. *Рождественский Ю. В.* Введение в общую филологию. М., 1974. 224 с.
20. *Руссо Ж.-Ж.* Исповедь. СПб., 2012. 640 с.
21. *Савкина И.* Разговоры с зеркалом и Зазеркальем : автодокументальные женские тексты в русской литературе первой половины XIX века. М., 2007. 440 с.
22. *Своеручные записки княгини Наталии Борисовны Долгоруковой // Записки и воспоминания русских женщин XVIII – первой половины XIX века / сост., вступ. статья, коммент. Г. Н. Моисеевой*. М., 1990. 540 с.
23. *Тартаковский А. Г.* 1812 год и русская мемуаристика : опыт источниковедческого изучения. М., 1980. 312 с.
24. *Хализев В. Е.* Теория литературы. М., 1999. 398 с.





XVIII ВЕК В ЛИТЕРАТУРНОМ И КУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ

А. В. АРХАНГЕЛЬСКАЯ

«О ПРИНЦЕ З ДЕВКОЮ»: ЗАГАДКА КАК СЮЖЕТООБРАЗУЮЩИЙ ЭЛЕМЕНТ В СТРУКТУРЕ РУССКИХ СТИХОТВОРНЫХ ФАЦЕЦИЙ XVIII ВЕКА

Предметом рассмотрения в настоящей работе станет фацеция «О принце з девкою», представленная в рукописи из собрания БАН (Тимофеева, 2) под № 17, а также в рукописи ГИМ (Барсова, 2463) под № 15. По классификации Э. Малэк, уточнившей и дополнившей схему, предложенную ранее В. П. Адриановой-Перетц, текст относится к группе «увеселительных жарт» [4, 215]¹.

*Принец три загадки в народ публиковал,
Дабы кто ясно их растолковал.
Обещал немалое награждение тому дать,
А из девиц, хотя подлых, за себя взять.
Загадки ево не инняя об(ъ)являлись,
Как в сей жарте сходно написались.
Первая, что черняе врана в свете,
Вторая, что крепчае города в примете,*

¹ Здесь и далее в статье в квадратных скобках жирным курсивом указан номер цитируемого издания по списку литературы, приведенному в конце статьи (с. 317), обычным шрифтом – страницы; номер тома указывается римской цифрой.

*Третья, что краснее макова цвета
Дабы об(ъ)явить без малаго извета.
Никого из знатных не выбиралось,
Крестьянская девушка дозналась:
Черняе-де врана осенняя ночь бывает,
Крепчае города болото укрывает,
Там о(т) беды не может наитица,
А в городе и крепком везде об(ъ)явитца.
Краснея всего и макова цвету
Славою сам принец, кому в примету.
Принец пороля своего не отменил,
На той девке верно себя оженил.
Бог девке дал,
Что принец ее взял [1, 10 об.–11].*

В своем контекстном окружении (как ближайшем – в пределах сборника, так и в целом в ряду фацециально-анекдотической литературы) этот текст стоит особняком по нескольким причинам. Прежде всего, обращает на себя внимание отсутствие традиционного для большинства новелл комизма, смехового начала. Состязание (в том числе и интеллектуальное), которое часто лежит в основе сюжета фацеций, может включать в себя социальное противостояние (в наиболее общем и распространенном виде выглядящее так: герой низкого происхождения – крестьянин – демонстрирует свое интеллектуальное превосходство над персонажем, имеющим более высокий социальный статус, чаще всего – дворянином), но при этом обычно включает в себя насмешку, которая в читательском восприятии трансформируется в ощущение моральной победы. В большинстве текстов, составляющих ближайшее окружение рассматриваемой новеллы, можно говорить о реализации такого структурного типа сюжета, как «обман простака». Так, в первой фацеции жена принца опаивает и обманом увозит мужа, который хочет ее прогнать; в третьей «*куриозный человек*» делает вид, что расписывает палаты знатного господина, а потом обманом берет с него деньги за невыполненную работу и выставляет его дураком; четвертая и пятая строятся на столкновении прямой и косвенной (этикетной, ироничной) интерпретации слов и ситуаций дворянами и крестьянами; в десятой неверная жена отправляет мужа в караульную, где он подвергается издева-

тельствам и побоям со стороны офицера, а по прошествии времени вернув мужа домой, выдает все бывшее с ним за его сон; в пятнадцатой муж обманом вызнает, сколько любовников у его жены; восемнадцатая, девятнадцатая и двадцатая новеллы рассказывают о неверных женах, отводящих прямые обвинения своих мужей, и т. д. Обобщая наблюдения, можно сделать вывод о том, что наш текст находится в группе произведений, основу сюжета которых составляют насмешки людей низкого социального положения над господами и наоборот, а также лукавые обманы доверчивых мужей неверными женами (или, опять же, наоборот: выведение глупых неверных жен на чистую воду умными и проницательными мужьями)¹. Фацеция «О принце з девкою» может быть объединена с этими и аналогичными сюжетами только лишь темой интеллектуального соперничества, причем выраженной не совсем прямо (принц ищет достойного собеседника и – в пределе – спутника жизни, но загадывание загадок в народной культуре – всегда поединок, состязание) и – совсем уже косвенно – семейной темой. При этом важно иметь в виду, что здесь на первый план выступают не новеллистические и анекдотические (комические), а присущие волшебной сказке приемы и сюжетообразующие средства. Так, можно говорить о том, что в фацеции нет победителей и побежденных: «принец» находит себе интеллектуальную ровню и ради этого преодолевает социальное неравенство, в результате в героях подчеркивается прежде всего то, что они нашли друг друга: недаром фацеция, подобно сказке, заканчивается свадьбой, а остальные повороты сюжета, присущие прототипическому фольклорному источнику, вынесены за скобки данного текста.

Обращение к фольклору, по наблюдениям Э. Малэк, является отличительной особенностью именно цикла «увеселительных жарт» [4, 199]. Однако в большинстве других фацеций этого сборника, несмотря на фольклорный характер прототипического текста, наблюдается приспособление источника под общий контекст фацециально-анекдотической литературы. И только в

¹ Очевидно при этом, что текстов, в которых представлены первые варианты, в обеих группах больше, чем вторых.

этом случае можно говорить о кажущейся «консервации» фольклорного мышления или, по крайней мере, способов организации текста.

Э. Малэк в качестве аналогии к данному тексту ссылается на сказочный сюжет [5, 205], который в сравнительном указателе сюжетов восточнославянских сказок описывается следующим образом: «875 Семилетка (Мудрая девушка): отвечает на вопросы-загадки царя (барина); выполняет трудные задачи, подтверждая свою мудрость; становится женой царя; позже он ее изгоняет, позволяя унести самое дорогое; она забирает с собой сонного царя» [9, 220–221]. Как видим, в фацеции представлена только часть этого сюжета (вторая же часть составляет сюжет отдельной новеллы – «О принце з женою» – которая во всех известных на сегодняшний день списках цикла «увеселительных жарт» его открывает¹). Перед нами довольно традиционная ситуация использования загадок в качестве предсвадебного испытания. «В основе каждой загадки лежит сравнение: предмет или состояние изображаются чертами других предметов или состояний на основе подмеченного и преувеличенного сходства, на основании иногда совершенно субъективного соединения представлений и понятий. <...> Угадать такую загадку возможно лишь в том случае, когда дающий ее и разгадывающий ограничены одинаковым кругом идей, представлений, предметов; когда у них одинаковы впечатления, близки воззрения, соответственно духовное развитие, если же все это отсутствует, то загадка становится неразрешимой» [3, 80]. Именно эту цель: распознать своего и отвергнуть чужого – преследуют испытания, которым подвергают претендентов разборчивые невесты или женихи в фольклоре. В этой функции загадки используются как в сказках, так и в народных песнях, а восходит она к древней обрядовой традиции: «Загадывание загадок входило в сценарий свадебного обряда, будучи одной из

¹ Отметим четкость заглавий, абсолютно точно фиксирующих статус героя (социальный) и героини (гендерный): в первом случае она выступает в качестве невесты и в строгом соответствии с этим называется «девкой», а во втором – уже в качестве жены, о чем однозначно говорит заголовок фацеции, причем эти различия последовательно проведены во всех сборниках, в которых встречаются данные тексты.

форм ритуального общения между партиями жениха и невесты (при этом загадывает всегда сторона невесты) или разновидностью “тайного” языка» [8, 234]. В сказках, как известно, загадки загадывают не только невесты, но и женихи, причем обе разновидности сюжета достаточно широко распространены. Стоит отметить при этом, что в «мужском» варианте сюжета матримониальный план первоначально чаще всего оказывается скрытым: он не является завязкой сюжета, и свадьба является следствием того, что герой постепенно оценивает мудрость девушки, первоначально выступающей в функции помощника какого-то другого собеседника героя – адресата его загадок.

Субъективный характер загадок такого рода очевиден в одной из прототипических сказок на этот сюжет из сборника А. Н. Афанасьева – «Мудрая жена». Здесь сюжет о женитьбе царя на крестьянской девушке (семилетке) контаминируется с сюжетом «о колесах, что родят»¹, и в том фрагменте, который касается разгадывания загадок, представлены два варианта ответов: богатому брату помогает разгадывать царские загадки кума, бедному – дочь-семилетка. Наряду с правильными ответами последней (всего сильнее и быстрее на свете ветер, жирнее всего – земля, мягче всего – рука, милее всего – сон) предлагаются неправильные варианты ответов первой (гнедая кобыла ее мужа, ее рябой боров, пуховик и внучек Иванушка) [6, III, 12–13]. Из сравнения этих ответов становится очевидно несовпадение систем координат, в которых находятся героини: кума богатого брата не способна выйти за пределы своего ближайшего физического окружения, ее мир замкнут и ограничен бытовыми и конкретными предметами и явлениями окружающей обстановки, в то время как мудрая девочка-семилетка мыслит обобщенными категория-

¹ В другом сборнике фавелл (РНБ Q XIV. 133) этот сюжет становится основой самостоятельной новеллы под № 5 «О колесах, что родят», которая – в отличие от прототипической сказки – заканчивается присуждением жеребенка хозяину телеги, а не хозяину кобылы и печально обобщенной моралью: «что тому дивитца, и ныне то явитца» [7, л. 3 об.–4]. Интересно, что в сравнительном указателе сюжетов присутствует только вариант со справедливым решением, не попирающим здравый смысл: «875E* Спор о жеребенке: у бедного мужика ожеребилась кобыла, другой мужик (св. Николай, Бог, барин) судится с ним, утверждая, что ожеребился его кол (костыль); судья решает спор в пользу хозяина кобылы» [9, 221].

ми и оценивает явления с точки зрения их внутренней, глубинной, содержательной сути¹. Однако именно в сравнении с этой сказкой становятся очевидны и отличия текста фацеции от прототипа и источника сюжета.

В задачи данной статьи не входит решение вопроса о текстологической истории фацеции «О принце з девкою». Распространенность данного сюжета в фольклоре приводила к тому, что в разных сказках использовались разные загадки при сохранении общего – обозначенного выше – главного принципа.

Исследователями жанра загадки неоднократно отмечалось, что на этом материале возможно реконструировать архаические космологические, иерархические, ценностные и др. представления народа. В данном случае, как нам кажется, это тоже имеет смысл, поскольку можно вести речь о трансформации этих представлений в новую культурную эпоху.

Образ главной героини фацеции «О принце з девкою» резко диссонирует с привычными читателю фацециально-анекдотической литературы женскими образами.

Древнерусская литература традиционно осмысляет женскую тему в категориях бинарной оппозиции «добрая жена» – «злая жена». Отдельные и весьма немногочисленные женские образы в ней, как правило, связывались либо с утверждением определенного идеала (житийные повести о благоверных женах, «Повесть о Петре и Февронии Муромских»), либо, напро-

¹ Следует заметить в скобках, что возможно и иное – противоположное – отношение к субъективности загадок. Е. Н. Елеонская пишет об этом так: «Но в большинстве случаев загадки... излагаются в неразрешимой форме, т. е. они передают в иносказательных выражениях случайное сцепление обстоятельств, явление или положение, известное лишь одному лицу: Иван-дурак отправляется к царевне, выбирающей из юношей подходящего себе жениха, оценивая их ум составленными ими загадками; на пути он видит лошадь, зашедшую в рожь, и змею, лежащую на дороге; первую он выгоняет из ржи кнутом, вторую убивает копьем; эти дорожные случаи он и передает царевне в иносказательной форме: "Иду я, вижу в добре добро, а зло на дороге лежит, я взял добро из добра выгнал, а зло злом ударил, зло от зла и умерло"... Эта загадка не может быть угадана, так как случай, породивший ее, никому не известен – ясно, что она введена творческой фантазией не в целях оттенения умственных преимуществ героини, а с намерением направить решительным образом ход сказочного действия к желанной развязке – царевна не угадывает ее и становится женою Ивана-дурака» [3, 82–83].

тив, – с яркой характеристикой антиидеала (высказывания о «злых женах» в «Слове» и «Молении» Даниила Заточника или «Диалог отца с сыном о женской злобе»). Ситуация, как представляется, начинает меняться во второй половине XVII в. В русскую литературу проникает огромное количество переводов западноевропейских произведений и сборников, а по их образцу начинают создаваться оригинальные произведения. Эволюцию взгляда на женщину в русской литературе этого времени хорошо описал Н. К. Гудзий: «Если в предшествующей аскетической литературе женщина трактовалась как исчадие ада, если тема злой жены, которая вводит в грех и несчастье связавшего с ней свою судьбу мужчину, трактовалась серьезно и в явно враждебном по отношению к женщине тоне, то теперь эта тема злой, коварной, хитрой жены выступает уже в шуточной трактовке. Задача... не столько всерьез дискредитировать женщину, сколько дать повод посмеяться по поводу тех остроумных уверток, на которые способна только женщина» [2, 10]. Так, в русских фациях (как прозаических, так и стихотворных) ловкая и хитрая неверная жена выходит победительницей из довольно сложных ситуаций и заставляет мужа полностью увериться в ее невинности. В ряде случаев «задача» жены облегчается невероятной глупостью и доверчивостью мужа и, соответственно, измена (в прошлом или в настоящем) трактуется именно как наказание за доверчивость, как успешно завершившийся обман. Разнообразие женских «уверток», «ухваток» и «хитростей» неоднократно декларируется в «притчах»-двустушиях, которыми завершается повествование. Однако в случае фаций мы имеем дело только лишь с началом изменения традиционного взгляда на женщину, поэтому достаточно многочисленны и обратные случаи: если муж умен и находчив, то он, в свою очередь обманом, узнает у жены всю правду.

Волшебная сказка предлагает гораздо большее разнообразие женских образов. Здесь возможны типы мудрой девы, разборчивой невесты, страдающей и притесняемой добродетельной падчерицы, коварной мачехи, ленивой и завистливой сестры, носительницы магических функций (Баба-Яга и др.) и т. д. В более поздней разновидности сказок – новеллистической – представлены и те типы, которые рассмотрены нами выше как характерные для фаций.

Итак, генетически рассматриваемая новелла «О принце з девкою» очевидно восходит к волшебной сказке о мудрой деде. При этом сказочный сюжет редуцируется и сохраняется только эпизод с загадыванием загадок: ни предыстория, обычно представленная в сказке хотя бы для одной из двух сторон (рассказывается либо о причинах, побуждающих героя загадывать загадки своим собеседникам, либо об обстоятельствах жизни героини, чаще всего – крайне неблагоприятных в материальном, социальном, семейном и т. д. плане), ни возможная конкуренция во время собственно испытания (частотный случай – разгадывание загадок одновременно двумя героинями, из которых только одной удается дать правильный с точки зрения героя ответ), ни последствия (за исключением собственно свадьбы) не попадают в поле зрения автора фацеции¹. Сами загадки основаны на определении соотношения двух явлений по какому-то качественному признаку (насыщенность цвета – «черные врана», крепость – «крепчайе города», красота – «краснее макова цвета»). При этом обращает на себя внимание, что приводятся объекты, как раз традиционно ассоциирующиеся именно с этими качествами (черный ворон, город – крепость, красив как маков цвет). Сложность задачи как бы усугубляется тем, что героине предстоит дать небанальный ответ на вопрос, что обладает данными качествами в большей степени, чем объекты, с которыми они традиционно ассоциируются. Можно говорить о том, что героине надлежит проявить специфически барочное остроумие, которое заключается прежде всего в способности посмотреть на вещи и явления под новым, небанальным и нетрадиционным углом зрения.

Ответы, как представляется, отвечают этому условию в полном объеме. Они неодинаковы, можно сказать, что с каждым условием героиня работает отдельно. Ночь, являющаяся ответом

¹ Последнее обстоятельство кажется неочевидным: сказки часто заканчиваются свадьбой. В то же время важно иметь в виду, что сказки, повествующие о женитьбе, преодолевающей традиционное социальное неравенство, достаточно часто трактуют эту ситуацию как «скрытый конфликт», который в дальнейшем некоторое время «тлеет» (правитель, женившийся на крестьянской девушке за ее ум, запрещает ей вмешиваться в его дела, боясь ее умственного превосходства) и, наконец, прорывается острым противостоянием. Понятно, что фацеция, тяготеющая к новеллистической или даже анекдотической структуре, намеренно избавляется от подобных сюжетных осложнений.

на первый вопрос, получает уточняющий эпитет «осенняя» – самая темная из ночей в течение календарного года (зимой ночь длиннее, но ее темнота частично компенсируется снегом, весной и тем более летом ночи становятся короче). Сравнить цвет оперения зловещей птицы с интенсивностью ночного сумрака (в пользу последнего) возможно только в том случае, если иметь целью подчеркнуть не только интенсивность цвета, но и психологическое воздействие на человека этой гнетущей темноты. Ответ на вторую загадку получает более подробное объяснение: крепче города укрывает болото. Таким образом, «крепость» понимается по-разному: крепкий город, укрывая, вызывает чувство защищенности, неуязвимости, а крепость болота обратного свойства и происходит от невозможности вырваться, освободиться из его плена. Наконец, ответ на третью загадку представляет собой искусно сконструированный комплимент инициатору испытания и в связи с этим очевидно обречен на успех в той системе координат, в которой находится принц. При этом в этом случае особенно очевидно «нефольклорное» происхождение этого ответа: аналогии ему вряд ли найдутся в аутентичных сказках и/или песнях, зато вполне органичны для барочной (и не только) панегирической литературы XVII–XVIII вв.¹

Таким образом, новелла «О принце з девкою» представляет интерес прежде всего тем, что в контексте сборника фавелл она воспринимается как «слишком народная», а в контексте фольклорной традиции – очевидно, как «слишком книжная». Такое «промежуточное» положение рассматриваемого текста кажется чрезвычайно показательным при рассмотрении вопроса о специфике взаимодействия фольклора и литературы в России середины – второй половины XVIII века.

¹ Примечательно, что фавелла по традиции заканчивается двустушием афористического характера, которое в данном случае является констатацией общего счастливого финала: «Бог девке дал, что принц ее взял» (и это довольно традиционный подход к данной ситуации; как известно, даже «Повесть о Петре и Февронии Муромских» подчас трактуется как мезальянс, выгодный Февронии, которая таким образом улучшает свое социальное положение, тогда как все-таки в текстах такого рода всегда идет речь о взаимовыгодном союзе). Но также стоит заметить, что формально этот финал вызывает в сознании читателей традиционный афоризм «Бог дал – Бог взял», что также при желании можно расценить как специфически барочную (и в любом случае – книжную) игру.

Л и т е р а т у р а

1. БАН, Тимофеева, 2. 42 л.
2. *Гудзий Н. К.* Русская литература на переломе к новому времени : стенограмма лекции. М., 1946. 21 с.
3. *Елеонская Е. Н.* Сказка, заговор и колдовство в России : сб. трудов. М., 1994. 272 с.
4. *Малэк Э.* Разыскания по русской литературе XVII–XVIII вв.: Забытые и малоизученные произведения. СПб., 2008. 400 с.
5. *Малэк Э.* Указатель сюжетов русской нарративной литературы XVII–XVIII веков. Т. 1. Lodz, 2000. 430 с.
6. Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: в 5 т. Т. 3. М., 1999. 304 с.
7. РНБ Q XIV. 133. 20 л.
8. *Седакова И. А., Толстая С. М.* Загадка // Славянские древности : этнолингвистический словарь / под ред. *Н. И. Толстого*. Т. 2. М., 1999. С. 233–237.
9. Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка. Л., 1979. 440 с.



В. А. ГРИГОРЬЕВА

ИЗУЧЕНИЕ ПОВЕСТИ Н. М. КАРАМЗИНА «БЕДНАЯ ЛИЗА»: СОВРЕМЕННЫЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ

Основная цель уроков литературы в школе – всестороннее изучение художественных произведений, являющихся вершинами мировой культуры. Построение школьного анализа опирается на сложившиеся в методической науке и школьной практике пути изучения литературного произведения. Обычно выделяют три пути разбора: «вслед за автором» (или, как его условно называют, «целостный»), «по образам» и проблемно-тематический. Наиболее актуален последний.

«Проблемное обучение является одним из путей постижения сложного учебного материала. Оно воспитывает концепционность мышления, способствует развитию системного подхода к явлениям... Процесс проблемного обучения построен на поисках существенных связей явлений, познаваемых в отдельных про-

блемных ситуациях... Проблемная ситуация строится как выявление сложной задачи, сопоставление различных точек зрения, поиск верного решения и доказательства его справедливости» [5, 3]¹.

Метод проблемного обучения лежит в основе технологии критического мышления. Схематично урок, проведенный в рамках данной технологии, можно представить так: по теме урока ученики с помощью учителя формулируют проблему, по которой высказывают несколько гипотез. Затем приводят аргументы и факты в пользу каждой, возникает дискуссия, на основе которой делаются выводы и решается проблема.

Очень эффективно применить технологию критического мышления для изучения повести Н. М. Карамзина «Бедная Лиза» [1; 7]. Это произведение изучается в девятом классе, когда у учащихся накоплен достаточный запас знаний, полученных репродуктивным методом (например, первоначальные понятия о таких литературных направлениях, как реализм и романтизм). У учащихся накоплена база для формулировки гипотез, для аргументов в ходе дискуссии.

Повесть Н. М. Карамзина «Бедная Лиза» интересна для учеников девятого класса сама по себе, так как в этот период их больше всего волнуют вопросы о добре и зле, любви и мечте, благородстве и подлости, мотивах поступков человека. Но это не должно позволить учителю пойти по простому пути анализа сюжета, ведь «от обучения, построенного главным образом на воспроизведении готовых знаний, школа перешла к развивающему обучению» [6, 24].

Технология критического мышления позволяет освоить художественное произведение не примитивно, а на высоком уровне трудности. И это хорошо, ведь «предпочесть упрощенность означало бы уйти от литературы, ее шедевров, ожидающих от нас более или менее точных методических анализов художественной сложности произведения. Кроме того, трудность (а искусство, литература едва ли не самое сложное в мире духовности и культуры) еще не означает недоступность» [2, 31].

¹ Здесь и далее в статье в квадратных скобках жирным курсивом указан номер цитируемого издания по списку литературы, приведенному в конце статьи (с. 322), обычным шрифтом – страницы.

Далее мы предлагаем возможный вариант проведения урока по повести Н. М. Карамзина «Бедная Лиза» посредством технологии критического мышления.

Тема урока:

Н. М. Карамзин «Бедная Лиза».

Понятие о сентиментализме.

Цели: рассмотреть понятие «сентиментализм»; изучить повесть «Бедная Лиза» как новаторское произведение русской литературы XVIII века.

Этапы урока:

I этап. Организационный.

Приветствие. Настрой на урок.

II этап. Актуализация знаний учащихся.

1. Беседа по содержанию повести.
 - Каков жанр произведения?
 - От какого лица идет повествование?
 - Какой мы видим героиню в родительском доме? Чему смогли научить ее отец с матерью?
 - Что читатель узнает об Эрасте до его встречи с Лизой?
 - Как Карамзин показывает развитие чувств между молодыми людьми?
 - Чем было вспыхнувшее чувство для Лизы и для уже успевшего вкусить «светских забав» Эраста?
 - Когда и почему отношение Эраста к Лизе резко переменялось?
 - В каких словах автора звучит оценка поступку героя? Осуждает ли он Эраста? (Осуждая героя, автор оправдывает его несовершенством человеческой природы, мечтает о примирении Эраста и Лизы за гробом).
 - Как влияет пейзаж на эмоциональное состояние героев? Приведите пример.
2. Воспроизведение понятий по теории литературы, необходимых для изучения нового материала.
 - Вспомним известные нам литературные направления.
 - Дадим первоначальное определение реализма и романтизма (программа седьмого класса).
 - Подробно охарактеризуем классицизм.

III этап. Выдвижение гипотезы и постановка цели деятельности.

1. Вопрос учителя: ребята, как вы думаете, можно ли отнести повесть «Бедная Лиза» к одному из этих направлений? (Возникает дискуссия по этому вопросу, высказываются и ошибочные, и правильные ответы на этот вопрос. Постепенно делается вывод, что к знакомым литературным направлениям произведение не относится.)
2. Выдвижение гипотезы о главном, что изображает Н. М. Карамзин в повести «Бедная Лиза»: переживания, чувства или внешние события. Без особых затруднений выясняется, что любовные чувства героев, их переживания в центре внимания автора. Ищем синонимы к слову «чувство». Учащиеся легко называют слова «эмоции, эмоциональный»; не без труда, но вспоминают и синонимы «сентименты, сентиментальный».
3. Образум от слова «сентиментальный» существительное и получаем название литературного направления, основоположником которого в русской литературе стал Н. М. Карамзин.
4. Сопоставление двух литературных направлений: классицизма и сентиментализма. Работа по таблице.

Произведения классицизма	Произведения сентиментализма (на примере повести Н. М. Карамзина)
Культ разума, долга	Культ чувств
Сфера интересов: общественная жизнь	Частная жизнь, эмоциональная сфера человека
Строгое соблюдение определенных литературных норм, правил	Нарушение литературных норм и правил в изображении героев, речи персонажей.
	Велика роль пейзажа. Элементы психологизма.

5. Вывод: наша цель – выявление новаторского характера произведения «Бедная Лиза» достигнута. Карамзин – теоретик нового литературного направления сентиментализм, писатель практически развил его принципы в своих произведениях.

Сам термин «сентиментализм» (от англ. sentimental – чувствительный, фр. sentiment – чувство) указывает на то, что именно чувство становится центральной эстетической категорией это-

го направления. Чувство сентименталисты противопоставляли разуму классицистов.

Основной идеал – мирная, идиллическая жизнь на лоне природы. Деревня (нравственная чистота) противопоставляется городу (символ зла, суеты). Появляются новые герои – «поселене» и «поселянки» (пастухи и пастушки). Пейзаж (речка, лужок) созвучен переживаниям героев.

Автор сочувствует героям, его задача – заставить и читателя переживать, сочувствовать, сострадать, вызвать у него слезы умиления.

Основная тематика – любовь.

Основные жанры: сентиментальная повесть, дневник путешественника; в лирике – идиллия, или пастораль; очень любили сентименталисты жанр письма (эпистолярный жанр).

Идейная основа: протест против испорченности аристократического общества.

В основе эстетики: «подражание природе», идеализация патриархального быта.

Представители сентиментализма:

Англия: Лоренс Стерн «Сентиментальное путешествие», Ричардсон «Кларисса Гарлоу» (любимый роман Татьяны Лариной);

Франция: Жан-Жак Руссо «Юлия, или Новая Элоиза».

Первым из признанных и авторитетных русских писателей XVIII века Карамзин избирает главной областью своей творческой деятельности прозу, желая поднять ее в России на уровень достижений прозы европейской, сделать ее предельно гибкой, высокодуховной и поэтической, способной не только изображать все богатство явлений внешнего мира, но и передавать «музыку души», сложные оттенки человеческих чувств и настроений.

Личность автора – благородного и чувствительного человека, писателя-сентименталиста – неизменно присутствует в произведениях Карамзина.

IV этап. Первичное закрепление во внешней речи.

1. Чтение учителем небольших отрывков из повести Н. М. Карамзина «Бедная Лиза», из легенды о Данко («Старуха Изергиль») и повести «Детство» М. Горького. Задание учащимся: письменно в тетрадях ответить на вопрос, к какому литературному на-

правлению относится каждый отрывок. Устно обосновать свою точку зрения.

V этап. Самостоятельная работа с взаимопроверкой по эталону.

1. Задание. Составить синквейн по повести «Бедная Лиза».
2. На доске примерный вариант синквейна, с которым сверяют свои работы учащиеся. (Учитель открывает его в момент проверки):
 - Лиза;
 - благородная, прекрасная;
 - любить, верить, трудиться;
 - «и крестьянки любить умеют»;
 - душа.

VI этап. Рефлексия деятельности на уроке.

1. Подведение итогов урока.
2. Домашнее задание: сочинение «Бессмертные страницы литературы XVIII века».

Л и т е р а т у р а

1. *Алпатова Т. А.* Проза Н. М. Карамзина: поэтика повествования : монография. М., 2012. 560 с.
2. *Аркин И. И.* Возвращение к литературе // Литература в школе. 1993. № 1. С. 55–66.
3. *Герасимов Н. И.* Методическое пособие по литературе. М., 1969. 104 с.
4. Литература: 9 класс. Поурочные планы по учебнику-хрестоматии В. Я. Коровиной, И. С. Збарского, В. И. Коровина / автор-составитель *С. Б. Шадрин*. Волгоград, 2006. 287 с.
5. *Маранцман В. Г., Чирковская Т. В.* Проблемное изучение литературного произведения в школе. М., 1977. 208 с.
6. *Станчек И. А.* Построение урока литературы и развивающее обучение // Литература в школе. 1979. № 1. С. 24–31.
7. *Топоров В. Н.* «Бедная Лиза» Карамзина: опыт прочтения. М., 1995. 512 с.



Н. Б. АЛДОШИНА

**«ГЛАВНАЯ ПРЕЛЕСТЬ ЕГО ПОЭЗИИ
ЕСТЬ БОГАТЫРСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННОСТЬ...»**

(А. В. ДРУЖИНИН О Г. Р. ДЕРЖАВИНЕ)

Деятельность известного русского писателя и критика А. В. Дружинина (1824–1864) в настоящее время привлекает пристальное внимание исследователей. Однако его историко-литературные воззрения изучены недостаточно. Появился ряд публикаций, посвященных общей оценке критиком литературы XVIII века [8]¹ и отдельных ее представителей – В. К. Тредиаковского [3], А. Д. Кантемира [1], М. В. Ломоносова [1], А. П. Сумарокова [2], Н. М. Карамзина [4], но его отношение к творчеству других писателей этого времени и Г. Р. Державину, в частности, неизвестно, что, в свою очередь, затрудняет представление об историко-литературной концепции Дружинина и ее отношении к аналогичной концепции В. Г. Белинского – Н. Г. Чернышевского – Н. А. Добролюбова. Данное обстоятельство обусловлено не только идеологическими причинами (на протяжении десятилетий деятельность Дружинина замалчивалась), но и тем, что у него нет специальной работы, в которой бы рассматривалось творчество великого поэта.

Между тем на протяжении жизненного пути (первый отзыв относится к началу 40-х гг., последний – к 1863 г.) Дружинин неоднократно обращался к личности и деятельности Державина – в «Дневнике» (запись от 7 и 8.06.1855 г.), повести «Прошлое лето в деревне» (1862), «Письмах Иногороднего подписчика...» о русской литературе за январь, март, май и декабрь 1849, март, апрель, май и ноябрь 1850, февраль 1852, апрель 1853 и январь 1854 гг., в статьях «Кай Валерий Катулл и его произведение» (1850), «А. С. Пушкин и последнее издание его сочинений» (1855), «Сочинения В. Л. Пушкина и Д. В. Веневити-

¹ Здесь и далее в статье в квадратных скобках жирным курсивом указан номер цитируемого издания по списку литературы, приведенному в конце статьи (с. 344–345), обычным шрифтом – страницы; номер тома указан римской цифрой. При одновременной ссылке на несколько изданий одно от другого отделяется точкой с запятой.

нова» (1856), «Критика гоголевского периода русской литературы и наши к ней отношения» (1856), «Очерки из крестьянского быта, А. Ф. Писемского» (1857), «Повести и рассказы И. С. Тургенева» (1857), «Александр Петрович Степанов, автор “Постоялого двора” и “Описания Енисейской губернии”» (1857), «Очерк истории русской поэзии», А. Милюкова» (1858), «“Обломов”. Роман И. А. Гончарова» (1859), рецензиях на первый (1857), второй и третий тома «Шиллера в переводе русских поэтов», изданного Н. В. Гербелем (1858), на книги С. и Д. Смитов «Напрасные труды, или Новый theatrum poetarum» (1853) и «Эротические стихотворения русских поэтов» Г. Книжника (Г. Геннади) (1860), на опубликованную в «Современнике» статью Е. Я. Колбасина «Иван Иванович Мартынов, переводчик древних классиков» (1856). Упоминания о Державине обнаруживаем также в фельетоне из цикла «Заметки Петербургского туриста (1855), в незавершенных работах – «Письма о поэзии в стихах и прозе (по поводу книги А. Мюрге «Сцены из жизни богемы» (1853), «Станный роман, или Приключения, знакомства, радости, бедствия и странствования друзей Ивана Черно книжника» (1854), «Книга книг, или Ряд изысканий о петербургских должниках и вообще деньгозанимателях» (1863), во фрагментах классного сочинения («XXVIII век был счастлив для России...») и статьи, начинающейся фразой: «Стремление наших беллетристов...». В настоящей работе предпринимается попытка собрать воедино разрозненные высказывания Дружинина о Державине, сгруппировать их, проследить эволюцию критика в отношении к творчеству великого писателя, выявить интересующие его аспекты.

С творчеством Державина Дружинин познакомился уже в детстве. По свидетельству будущего писателя и критика, у его отца была «целая библиотека русских классиков и древних журналов» [10, VI, 234] конца XVIII – начала XIX вв. Были в ней и сочинения Державина. Позже критик признается, что изучал творчество Карамзина, Державина, Жуковского, Батюшкова «*в детстве промежду французских басен и иного бесплодного сброда*» [10, VII, 609]. Вспоминая о стариках XVIII века, посещавших дом Дружининых, писатель подчеркивал, что их беседы были не лишены артистизма: «*Речи шли о Вольтере и Фонвизине в литературе, о Дмитревском на театре ... если кому хотелось смеха и веселия, тот читал шуточные произведения поэтов того времени...*

Державин для подобных собраний писал “Оду кулачному бойцу” (Дружинин ошибается: данное произведение принадлежит перу И. С. Баркова. – Н. А.) и другие произведения смешного содержания. Напечатанная его вещь “Вечор мне красные девицы мешок пшеницы принесли” (т. е. стихотворение «Мельник». – Н. А.) приводила юношество в восторг своей игривостью» [13, 4–4 об.].

Впоследствии, в рецензии на книгу «Эротические стихотворения русских поэтов», составленную Г. Книжником, критик решительно выступит против отнесения названного произведения к числу эротических [7, 12]. Но Державин воспринимался юным Дружининым не только как автор шуточных и любовных произведений. Он познакомился и с одами поэта. Отец Дружинина «любил читать ... “Фелицу”» [10, VI, 234]. В статье о романе И. А. Гончарова «Обломов», говоря об интересе фламандских художников к деталям, Дружинин замечает: должно быть, творческий дух их «отражался во всякой подробности мощного произведения так, как солнце отражается в малой капле воды – по словам оды, которую мы учили наизусть еще ребяташками» [10, VI, 591]. Приведенное сравнение – из оды Державина «Бог» («Во мне себя изображаешь, // Как солнце в малой капле вод»). Примечательно, что в «Обращении к читателю» в «Книге книг...» Иван Чернокнижников, в котором много от автора, обращаясь к читателю, упоминает о той же оде: «В детстве моем достойный учитель российской грамматики по имени Феофан Феофилактов Кедроливанский, являясь на урок в не совсем трезвом состоянии, до пресыщения услаждал меня рассказом о том, что китайский император, с особенным удовольствием прочитав оду “Бог” Державина, повелел изобразить оную оду золотыми буквами в своей спальне. Я твердо убежден, что и ты, усладившись предлагаемую тебе книгою, немедленно позовешь золотильщиков и прикажешь им начертать мои глубокомысленные строки в самом лучшем из твоих покоев... Может быть, ты скажешь: “Иван Ч-р-н-к-н-ж-к-в – не Державин!”, но на это я без промедления отвечу: “Зато и ты еще не китайский император!”» [12, 2].

Автор «Фелицы» относился к числу любимейших писателей Дружинина. Видя в нем славу русской литературы, критик ставил Державина в один ряд с М. В. Ломоносовым, А. П. Сумароковым, Д. И. Фонвизиным, Н. М. Карамзиным, В. А. Озеровым, Я. Б. Княжениным, И. И. Дмитриевым, В. А. Жуковским, Н. К. Батюшковым,

А. С. Пушкиным, А. С. Грибоедовым. В представлении Дружинина Державин – обладатель «великого дарования», сделавший немало для русского просвещения [10, VII, 200]. Дружинин внимательно следил за всем, что появлялось о Державине в русской печати, был знаком с основными этапами его жизни и творчества, деятельность писателя рассматривалась им в тесном взаимодействии с отечественной и западной традициями.

Державин выступал как поэт, драматург, прозаик, теоретик литературы и государственный деятель. Дружинин, выделяя в деятельности писателя самое, с его точки зрения, существенное, вел речь исключительно о Державине-поэте. Он затрагивает довольно широкий круг проблем: личность писателя, его эстетические воззрения и место в историко-литературном процессе XVIII века, степень оригинальности творчества Державина, по сравнению с отечественными и западноевропейскими деятелями, Державин как художник, Державин и его последователи, отношение к писателю публики и критики, Державин-переводчик, создание научной биографии Державина.

Дружинин не обращается к детальному анализу произведений поэта, предпочитая вести речь о деятельности писателя в целом, хотя в ряде случаев дает краткую, но выразительную оценку стихотворениям («Ключ», «На смерть князя Мещерского», «Фелица», «Мельник», «Бог», «Видение Мурзы», «Водопад», «Флот», «Памятник», «Дева за клавесином», «Евгению. Жизнь Званская», «Река времен в своем стремленьи...»). Нередко Дружинин цитирует произведения поэта. Так, в фельетоне «История одного весьма странного вечера, обильного поучением», входящем в цикл «Заметки Петербургского туриста», герой Иван Чернокнижников в ответ на приглашения друзей решил навестить их в субботу. *«Восьмого апреля настоящего года, в час сумерек, – сообщает он читателям, – на булевских часах, украшающих мой великолепный кабинет, пробило восемь часов. При последнем ударе “глагола времен”, я поднял голову с мягких подушек, щелкнул языком, выпил клюквенного морса с водой и сказал сам себе: “Моя послеобеденная сиеста кончена!”»* [10, VIII, 243]. Однако ему не удалось застать дома ни одного из друзей. Раздосадованный Чернокнижников возвращается домой, и только тут выясняется, что он перепутал дни: принял пятницу за субботу. Дружинин солидаризируется с оценками Державина, в частности, личности

Г. А. Потемкина. В обозрении за февраль 1852 г., анализируя помещенную в «Москвитянина» статью о Потемкине, он припомнил характеристику князя Державиным: «...думая о нравах наших дедов и прадедов, нам легко отыскать точки сближения между их добрыми сторонами и добрыми сторонами “великолепного князя”, между их слабостями и слабостями героя, воспетого Державиным... Державин, назвав его великолепным князем Тавриды, сделал трудное дело с успехом: схватил сходство этого изумительного баловня судьбы, не раз называемого современниками хамелеоном» [10, VI, 617–618].

Первое известное нам упоминание Дружинина о Державине обнаруживаем в классном сочинении, начинающемся фразой «XVIII век был счастлив для России...» [14, 6] и относящемся к периоду пребывания его в Пажеском корпусе (1841–1843). Став обозревателем журналистики в «Современнике», Дружинин уже во втором «Письме Иногороднего подписчика...» за январь 1849 г. обратился к идиллии барона Е. Розена «Загородье в Полюстрове», опубликованной в «Сыне отечества». Не находя в произведениях Розена ничего особенно блестящего и ничего особенного дурного, критик относил его к числу литераторов, уже свершивших свою деятельность. Приведя образчики неудачных, с точки зрения русского языка, выражений из идиллии Розена, Дружинин обращает внимание на строки, в которых он объяснял нападки критики своими якобы огромными заслугами перед русской литературой: «Честная братья то мне не простит, // Что русским словом действую я смело, // Что дал ему и блеск и колорит, // Каких оно дотоле не имело. // Я тем плачу лишь долг свой языку, // По нем же я в раздолии теку (?)» [10, VI, 35]. (Здесь и ниже подчеркнуто А. В. Дружининым). Подчеркнуты строки, в которых выразилась претенциозность поэта и его неграмотность, Дружинин апеллирует к строкам поэта, действительно внесшего существенный вклад в историю русской литературы: «Не припомните ли вы по этому случаю стихов Державина из “Памятника”: «За то, что я дерзнул, в забавном русском слоге, // О добродетелях Фелицы возгласить; // С сердечной простотой беседовать о Боге // И истину царям с улыбкой говорить» [10, VI, 35]. Контраст был убийственным для Розена.

Оду «Фелица» Дружинин относил к числу лучших произведений поэта. «“Фелица” Державина и его легкие стихотворе-

ния, – писал он, – производили фурор» [10, VI, 234]. Державин, по мнению критика, первый испытал, что значит высказывать истину людям порочным и шутить над лицами, которые были сильнее его.

«Одно из лучших его произведений “Фелица”, наполненное оригинальным юмором и сатирическими насмешками, – читаем в рукописном фрагменте, начинающемся фразой «Стремление наших беллетристов...», – восстановило против него многих людей, которые с полуобразованностью и нетерпимостью соединили дерзость и гордость. Без мощной защиты великой императрицы, нет сомнения, что ода “К Фелице” была бы последним произведением Державина. Державин представляет первый и последний пример русского таланта, подверженного нападениям дерзкой полуобразованности; после Державина многие писатели возбуждали против себя минутное раздражение известной части публики, но в раздражении этом не было ничего явно неблагонамеренного» [14, 74 об.].

Как и В. Г. Белинский, а впоследствии Н. Г. Чернышевский и Н. А. Добролюбов, Дружинин исходил из просветительской концепции, согласно которой русская литература XVIII и первой трети XIX вв. носила подражательный характер. Именно поэтому творчество писателей XVIII века, по его мнению, заключало в себе мало самобытного, представляя подражание иностранным образцам, прежде всего французским. *«Сам Ломоносов в своих стихах был подражателем, Державин заставлял прощать свои подражания силой своего таланта» [10, VI, 233].*

Будучи сторонником реалистического творчества, Дружинин отрицательно относился к эстетике классицизма (как французского, так и русского). Убеденный в многообразии действительности, он считал рамки этого художественного метода стеснительными для писателя; полагал, что подражание французскому классицизму нанесло значительный вред русской литературе. Вместе с тем критик с удовлетворением подчеркивал, что период подражания в русской литературе был недолгим.

По мысли Дружинина, подражание претило русскому человеку, стремившему к простоте и истине и испытывавшему ненависть к громким фразам, ко всему напыщенному. В обозрении журналистики за декабрь 1849 г. он замечает: *«...мне случалось говорить со старичками, которые признавались, что Сумаро-*

кова и Хераскова самые любители читали очень лениво... Мой отец ... не скрывал ни от кого, что трагедии Сумарокова нравились ему только на сцене, из Державина даже он любил читать только "Фелицу", написанную, как известно, очень простым слогом» [10, VI, 234].

Немаловажное значение, по мнению критика, имели и особенности русского национального характера, проявлявшиеся в насмешливости русского человека, его склонности к шутке. Уже при самом возникновении новой русской литературы Дружинин отмечает ее склонность к сатире. Наряду с классицистическими произведениями большое распространение приобрели сатиры на них. Говоря о времяпрепровождении поколения, к которому принадлежали его родители, Дружинин писал: «...если кому хотелось смеха и веселия, тот читал ... пародии на Сумарокова, перед которыми ничто все пародии, писанные в наше время» [13, 4]. Об этом же идет речь и в статье «Напрасные труды, или Новый theatrum poetarum»: «Половина трагедий Сумарокова переделана человеком известным, но погубившим свое сильное дарование грязною жизнью. В "Словаре поэзии", изданном г-м Остолоповым, можно найти несколько пародий на лучшие оды Державина» [5, 1]. В реакции против классицизма принял участие и Державин. В статье «Очерки из крестьянского быта» А. Ф. Писемского Дружинин прямо указал на характерные особенности русской литературы – энергию и здравость направления, благодаря которым она сумела противостоять ложным заблуждениям, к числу которых он относил и классицизм, и гоголевское направление. «Европа радостно восприняла псевдоклассицизм, будто великую литературную истину ... У нас хлопали "Синову" и "Хореву", но хохотали над пародиями этих же трагедий... Сам Державин писал пародии торжественных од...» [10, VII, 262].

Для понимания творчества Державина Дружинину представлялось важным сопоставление его с западноевропейскими писателями. Обозревая апрельскую книжку «Отечественных записок» за 1850 г., он с сочувствием отзывается о разборе сочинений Я. Б. Княжнина, который «...был бы еще лучше, если б критик поболее распространился о значении французской псевдоклассической словесности; впрочем, этот предмет особенно важен и заслуживает того, чтоб о нем были написаны две или три отдельные, добросовестные статьи. Такие этюды ...

разъяснили бы перед русскими читателями значение Державина, Сумарокова, Озерова и многих других старых литераторов» [10, VI, 343–344].

В рецензии на первый том книги «Шиллер в переводе русских поэтов», изданной под редакцией Н. В. Гербея, он снова заметит: «... говоря, например, о Державине, без его отношения к старым французским писателям, о Карамзине без влияния, произведенного на него Стерном, о Жуковском не как об адепте современного ему немецкого романтизма, мы по необходимости собьемся в выводах, пропустим лучшие точки зрения для уразумения сказанных писателей. А если мы захотим толковать о деятельности Державина, Карамзина, Жуковского как почтенных поэтов, сблизивших наше искусство с преданиями искусства иноземного, то каким же образом будет полна наша речь, без основательного разбора чужестранцев, имевших такое значительное влияние на русскую поэзию?» [10, VII, 376].

Говоря о заслугах Державина и его месте в истории русской литературы, Дружинин не мог обойти вопрос об отношении к нему В. Г. Белинского. Прослеживая в первой части статьи «Критика гоголевского периода русской литературы и наши к ней отношения» эволюцию критика-демократа, он дает высокую оценку его историко-литературным взглядам. По мысли Дружинина, до Белинского в литературе царил хаос, восторженные отзывы о старых писателях вредили успеху новых талантов, к которым лежало сердце публики: «“Водопад” Державина следовало знать наизусть и читать с благоговением, а “Горе от ума” Грибоедова считалось не более, как приятною шалостью» [10, VII, 200]. Между тем потребность в новой оценке в литературе ощущалась очень остро: «...ей пора, очень пора было иметь в руках верную оценку Ломоносова, Державина, Карамзина, Фонвизина... Ей уже не под лета было ... считать Хераскова нежным поэтом, Державина образцом чистого слога... Со всем своим уважением к Державину, Озерову, Ломоносову, Княжнину наш читатель смутно сознавал, что эти деятели не могут быть единственными питателями современного русского общества» [10, VII, 200].

Историческую заслугу Белинского Дружинин видел в том, что он дал основательную, объективную, историческую оценку писателям допушкинского периода не в ущерб современникам,

определил их место в развитии литературы, в результате чего величие современников перестало вредить славе учителей и предшественников. Дружинин выступил против обвинений Белинского в том, что он «сводил с пьедестала Ломоносова, Державина, Карамзина и их сверстников» [10, VII, 610]. «Мы не оспариваем великого дарования в Державине, мы даже готовы признавать все заслуги Сумарокова, – заявлял он в статье «Критика гоголевского периода русской литературы...», – но все-таки не видим причины, отчего бы возвеличение отживших поэтов непременно должно вести за собой унижение писателей современных?» [10, VII, 200]. «Одни близорукие педанты, – продолжал Дружинин, – могли оскорбляться тем, что новая критика ставила Ломоносова-ученого выше Ломоносова-поэта, что она не восторгалась “Бедной Лизой” Карамзина и язык Державина ставила ниже языка пушкинского» [10, VII, 202].

Признавая, что в процессе переоценки старых русских поэтов с них была снята часть незаслуженной ими славы, критик во все не склонен был видеть в этом унижения писателей, в том числе Державина. Напротив, он полагал, что именно благодаря переоценке старых деятелей была определена историческая роль писателя: «Поступая таким образом, она (критика сороковых годов. – Н. А.) оказала услугу всему обществу, оказала услугу самим старым писателям... Ломоносов, Державин, Карамзин даже с каждым годом утрачивали сочувствие современной публики... Повесть Карамзина, трагедия Озерова, ода Державина не давали ему того наслаждения, к которому он привык, читая Пушкина, Грибоедова и Жуковского; оттого Карамзин, Озеров и Державин поступали на отдаленные полки библиотек, а имена их, вопреки преданиям, уже не были дороги для читателя...» [10, VII, 202]. «Может быть, Карамзин и Державин точно сведены с пьедесталов, – возвращается Дружинин к этой мысли в статье об А. Милюкове, – но только после этой операции мы начали видеть в них живых людей, и любим их больше, чем любили их наши деды» [10, VII, 611].

Дружинин чрезвычайно высоко оценивал заслуги Белинского в понимании сущности творчества Державина: «Своим, еще не зрелым умом, он умел разгадать в Державине под грудами чудовищно-жестких стихов образы и предания давнего екатерининского века» [10, VII, 610].

Не ограничившись сказанным, критик попытался определить истоки державинской концепции Белинского: «...на школьной доске узнал он Карамзина, Державина, Жуковского, Батюшкова и узнал их ... тесно и близко» [10, VII, 609].

Дружинин вовсе не считал сочинения Державина «образцом чистого слога» [10, VII, 200], напротив, говорил о тяжеловесности его поэзии, обилии «чудовищно-жестких стихов» [10, VII, 610], «неровностях слога» [10, VI, 430], недостатке вкуса и пр. В обозрении журналистики за март 1849 г. он дает высокую оценку переводу Н. И. Гнедичем «Илиады» Гомера, полемизируя с критикой, указывавшей на устарелость языка поэта: «Многие восстают на торжественность гнедичева слога и на не всегда уместное употребление церковно-славянских выражений; но если допустить вполне справедливость этих замечаний, то что же останется из сочинений Державина?» [10, VI, 82].

Белинский, о чем говорилось выше, был против того, чтобы оду Державина «Водопад» заучивать «наизусть и читать с благоговением» [10, VII, 200].

Несмотря на сказанное, критик высоко оценивал Державина-поэта, видел в нем величайшего художника. В рецензии на статью Е. Колбасина о Мартынове он полемизирует с современными исследователями, глядевшими на Державина «как на поэта, лишённого всякой художественности, тогда как главная прелесть его поэзии есть богатырская художественность, не скрытая ни недостатками языка, ни недостатками вкуса!» [10, VII, 143].

Особенное восхищение Дружинина вызывало мастерство Державина в описании природы. Одна из причин высокой оценки статьи М. А. Дмитриева «Мелочи из запаса моей памяти» заключалась как раз в том, что он обратил внимание на эту сторону дарования поэта. «О любви Гаврилы Романовича к природе и о его искусстве воссоздавать картины природы, по моему мнению, писано очень мало, – замечает Дружинин. – Державин в этом отношении был артист беспримерный в свое время. Откиньте тяжеловесность некоторых его описаний в таком роде, и вы невольно изумитесь мастерству поэта. Говорит ли он об окнах своего дома, которые “горят пламенем” (в стихотворении «Евгению. Жизнь Званская». У Державина: «Стекл заревом горит мой храмовидный дом...») – Н. А.) в час захождения солнца,

описывает ли он серую равнину волн, усеянную белыми кораблями (в стихотворении «Флот»: «Он, белыми взмахнув крылами, по зыблущей равнине волн, пошел...» – Н. А.), рисует ли он вам петербургскую ночь и луну, “рисующую золотые стекла” на лаковом полу его залы (Ср. в «Видении Мурзы»: луна «золотые стекла рисовала на лаковом полу моем». – Н. А.), вы чувствуете повсюду взмах мощной кисти могучего художника. Ни яркость красок, ни вставка некстати, ни мифологические уподобления, ни старинные слова, изломанные нетерпеливым поэтом, не в силах повредить ему, как живописцу. Нет нужды, что осенний пейзаж в русском вкусе испорчен “нимфами голосистыми”, пускай неизбежный Борей является на зиму в Россию XVIII столетия, наш поэт велик наперекор Борею и нимфам, наперекор классицизму, наперекор чужим образцам» [10, VI, 766].

Отношение Державина к природе Дружинин противопоставлял отношению к ней его предшественников и преемников, которые «рисовали природу с помощью общих мест пиитики, изобретали картины, сидя в своем кабинете ... певец “Ключа” и “Званки” действовал иначе» [10, VI, 766]. Державин наблюдал за природой. Державин, – продолжает Дружинин, – «любил природу, как живописец. Память его (по выражению Ив. Ив. Дмитриева) была запасом картин и красок. Однажды видел он, что Державин стоит у окна и что-то шепчет. На вопрос об этом поэт отвечал: “Любуюсь на вечерние облака, какие у них золотые края! Как бы хорошо было сказать в стихах краезлатые”. В другой раз, за столом, долго смотрел он на щуку, и сказал, обратясь к Дмитриеву: “Я думаю, что очень хорошо будет в стихах: и щука съ голубым пером!” Эти два, по-видимому, неважные рассказа ясно обрисовывают перед нами художническую, истинно артистическую натуру Державина» [10, VI, 766–767]. В оценке Державина-художника Дружинин полностью солидаризировался с отзывом о нем Пушкина: «Державин, переведенный на иностранный язык, – сказано было Пушкиным, – удивит собою вселенную!» [10, VII, 258].

Летом 1855 г. Дружинин вместе с В. П. Боткиным и Д. В. Григоровичем посетил имение И. С. Тургенева Спасское-Лутовиново. 7 и 8 июня он записал в «Дневнике»: «Прогулки по дебрям. “Ключ”, стихи Державина. Прогулка по берегам Смедвы. Стрижи по берегу. О пейзажистах» [9, 340]. Парк Спасского-Лутовинова вы-

звал в сознании Дружинина воспоминание о стихотворении Державина «Ключ», навел друзей на разговор о воспетой Григоровичем долине реки Большая Смедва, на берегу которой располагалось его имение Дулебино, на изображение природы в произведениях литературы и живописи.

В деятельности Державина-пейзажиста Дружинин усматривал преемственную связь с творчеством молодого Жуковского. *«Перечитывая стихотворения, внушенные Державину меланхолическими красотами северной природы и тихими радостями деревенской жизни, – пишет он, – нельзя не подсмотреть существенной связи между этими стихами и первыми произведениями Жуковского. Возьмите, например, следующее описание деревенских занятий, приучите свое ухо к неровностям слога, и вы подметите в нем много задушевного, романтического, показывающего, что талант Державина шел наравне с веком и даже при старости поэта не двигался назад»* [10, VI, 430]. И в доказательство сказанного Дружинин приводил фрагмент из стихотворения Державина «Евгению. Жизнь Званская» (строфы 38, 40, 41; 1, 2, 4 строки 42 строфы и первые три строки 43 строфы). При этом он выделил курсивом слово «нимф» в 38 строфе (*«Порхает ветер меж нимф рядами»*), 1, 2, 4 строки 42 строфы (*«Прекрасно: тихие отлогие брега, // И редки холмики селений мелких полны // ...Стоят над током струй безмолвны»*) в стремлении обратить внимание на мастерство Державина-пейзажиста. *«В стихах Державина, – признается критик, – будто отражается поэзия Грея и Томсона, та самая поэзия, которую впоследствии развили даровитые германцы и которой с таким успехом подражал Жуковский. В них слышится спокойствие сильной и сочувствующей души, а, кроме того, такое понимание природы, которого не увидать нам у других поэтов державинской эпохи»* [10, VI, 430]. Подчеркнутые строки привлекли внимание Дружинина, видимо, и тем, что напомнили пейзаж его собственного имения – Мариинское Санкт-Петербургской (ныне Псковской) губернии.

Ценность воспоминаний М. А. Дмитриева, по Дружинину, заключалась и в том, что они рисовали Державина тонко чувствующим человеком. *«Вот еще трогательный рассказ, свидетельствующий о нежной душе нашего поэта, – пишет Дружинин. – Державин, нежно любя вторую жену свою ... не мог забыть сво-*

ей первой супруги. *Ив. Ив. Дмитриев*, обедавший у него вскоре после второй женитьбы певца «Фелицы», заметил, что Державин, нагнувшись над своей тарелкой, что-то чертит вилокю по остатку соуса. Гость взглянул на поэта и увидел, что глаза его полны слез. На тарелке чертил он вензель первой своей жены. Дмитриев заметил ему, «что если заметит Дарья Алексеевна, ей будет оно неприятно». Державин стер написанное и зарыдал так, что Иван Иванович принужден был вывести его, под предлогом дурноты, в другую комнату» [10, VI, 767].

Высокие душевные качества Державина проявлялись и в его отношении к окружающим. В статье об А. П. Степанове Дружинин приводит фрагмент из семейных воспоминаний родных писателя, из которых следовало, что, поступив на службу в министерство юстиции, будущий автор «Постоялого двора» был обласкан И. И. Дмитриевым, который «отличал его и представил Державину» [10, VII, 721]. «Внимание Суворова к его (А. П. Степанова. – Н. А.) первым трудам, знакомство с Державиным и Дмитриевым не могли не подействовать на Степанова с большою силою» [10, VII, 726]. Расположением великого поэта пользовался и И. И. Мартынов: «Он ... бывал в обществе Державина, Крылова, Карамзина, Батюшкова, Жуковского, Нарезного» [10, VII, 150].

Коснулся Дружинин и темы «Державин-переводчик». В статье о Катулле он вел речь о переводе Державиным из Горация – знаменитом стихотворении «Памятник». «Катулл жил в то время, – пишет он, – когда еще поэзия не была в общей чести у римлян... Гораций и Овидии не назвали бы своих стихотворений безделками. Первый из них, в известной оде «Памятник» (переделанной Державиным), сам предсказывает свое бессмертие, тогда как Катулл просит музу только о том, чтоб его книга жила долее одного столетия» [16, 98]. Обращает на себя внимание эпитет «переделанная», свидетельствующий о том, что Дружинин видел в Державине вполне оригинального и самостоятельного поэта. В рецензии на первый том книги «Шиллер в переводе русских поэтов, изданный под редакцию Н. В. Гербеля» Дружинин упоминает о переводе Державиным стихотворения Шиллера «Дева за клавесином». «Державин и Мерзляков, – замечает он, – перевели одно из слабейших стихотворений поэта юности и напечатали его в «Вестнике Европы» за 1806 год» [10, VII, 377]. Не

говоря ничего о качестве перевода, тем более что первоисточник был слаб, Дружинин использует имя Державина для доказательства того, что *«небольшое число лиц высокоодаренных и составлявших цвет нашего общества, высоко уважало Шиллера»* [10, VII, 377]. Тем не менее в рецензии на второй и третий тома той же книги Дружинин снова упомянул о Державине как одном из первых переводчиков Шиллера: издание *«заключает в себе сто двадцать переводов, сделанных разными авторами, начиная от Державина, Мерзлякова и Милонова и кончая Майковым, Мином, Полонским»* [10, VII, 438].

Говоря о писателе, Дружинин не мог обойти тему «Державин и Пушкин». В обзоре журналистики за апрель 1853 г., ведя речь о начале обширной статьи В. П. Гаевского «Дельвиг», опубликованной в «Современнике» Н. А. Некрасова и И. И. Панаева, Дружинин коснулся известного факта, связанного с присутствием Державина на экзамене в Царскосельском лицее, во время которого Пушкин прочитал свое знаменитое стихотворение «Воспоминания в Царском Селе». Отмечая мастерство автора статьи, живость картин, объясняемую во многом тем, что Гаевский тоже учился в Царскосельском лицее, Дружинин писал: *«Ему виделись юношеские лица Пушкина и Дельвига, ему грезились лицейский шум и лицейские забавы, перед ним выступали дорогие фигуры прежних наставников... перед его глазами совершался торжественный акт лицея, старик Державин, в плюсовых сапогах, заседал на почетном месте и слушал стихи юного певца Людмилы, между тем как вдохновенный ленивец Дельвиг размышлял о том, как бы поцеловать руку, начертавшую “Водопад” и “Фелицу”»* [6, 55–56]. Через два года, в статье об анненковском издании собрания сочинений Пушкина, говоря о лицейском периоде его жизни, Дружинин вернется к этому эпизоду и подчеркнет, какое важное значение имело для будущего поэта приветствие его старшего товарища, сделанное публично. *«Подобные ощущения, – заметит он, – делают человека по-этом. Державин мог расхвалить Пушкина в его родительском доме, оценить его первый опыт, сидя в своем кабинете, но во сколько раз сильнее подействовало его благословение, данное посреди величавой залы лицея, при многочисленных зрителях, в день торжества, многолюдства, похвал, трепетного ожидания? Записки Пушкина, рассказ его об этом трогательном*

дне своей жизни вполне выражают чувства истинного художника, впервые вкусившего славы. С той минуты, когда старик Державин заметил нашего юношу, поэтическая звезда Пушкина загорелась на русском горизонте» [10, VII, 40]. Становлению Пушкина-поэта, по мысли критика, способствовала и сама атмосфера Царскосельского лицея: «Песнь Жуковского, страница Карамзинской прозы ценились по заслугам в кругу молодых людей, помышлявших о том, как бы в день публичного экзамена подойти к старцу-Державину и поцеловать руку, начертавшую "Фелицу"» [10, VII, 40].

Дружинин прекрасно понимал, что время Державина прошло и в обществе появились новые идеи и новые кумиры. Эту мысль он выразил с помощью Горянова, героя повести А. П. Степанова «Постоялый двор», в котором отразились «не только все физические и моральные черты автора, но самый взгляд на вещи» [10, VII, 727]. Потерпев в молодости неудачу на литературном поприще, Горянов задумался о драматической судьбе писателей, когда-то бывших «властителями дум»: «Державин состарился до уродливости. Странная судьба гения! Отчего Богданович написал одну только "Душеньку"?.. Современник Державина, Дмитриев ... сделавшись человеком государственным, замолк» [10, VII, 727]. Поэтому Дружинин и выступал против преувеличения славы Державина. «Чуть доходит дело до сочинений Карамзина и Державина, – пишет он в обозрении журналистики за май 1849 г. по поводу «Разбора сочинений Богдановича», опубликованного в «Отечественных записках», – тотчас ... сиюляться доказать, что все сочинения Державина и Карамзина так же приятны в чтении теперь, как были они приятны публике, живший за сорок лет до нашего времени... Защитники Державина и Карамзина упускают из вида, что, преувеличивая славу этих писателей, они вредят им; доказывая, что русская словесность не подвинулась ни на шаг после их смерти, они обижают и русское общество, и русскую публику, которая читает Пушкина чаще, нежели оды Державина, и сочинения Гоголя чаще истории бедной Лизы... И от этого предпочтения нисколько не страдают заслуги таких деятелей, как Карамзин и Державин» [10, VI, 138].

С другой стороны, Дружинин был против абсолютизации точки зрения Белинского. В статье об «Очерке русской поэзии»

А. Милюкова, книга которого была скомпилирована «из статей Белинского о Державине, Пушкине, Гоголе и так далее, из годовых отчетов о русской литературе, помещаемых в свое время в “Отечественных записках”, журнальных трудов гг. Галахова, Дудышкина и других наших критиков» [10, VII, 445], он ставит в вину автору, что, опираясь на суждения Белинского о старых писателях, тот «увеличивает строгость приговора, сбрасывает остатки лавров с чела седовласых старцев и дает пощаду лишь тем из них, у которых имелось в таланте кое-что сатирическое» [10, VII, 450].

Дружинин признавал популярность Державина среди старшего поколения. Выше упоминалось об отношении отца критика к оде «Фелица». Об авторитете писателя свидетельствовал и «Странный роман...». В главе «Бедственные дела на Крестовском острове» Дружинин воспроизводит разговор Черно книжника с приятелем Дмитрием Алексеевичем Середовичем, по прозвищу Сатир, любившим декламировать стихотворения, однако постоянно перевиравшим авторов: стихи Жуковского он приписывал Грибоедову, строки Пушкина – Лермонтову и т. д. «Мне необходимо видеть сегодня Антоновича, я был у него и понапрасну прокатился». – “Нашел, куда ездить! В такую погоду Антоновича с гончими не отыщешь. Лучше бы заехал ты к Излеру, он, верно, там с какими-нибудь доннами! Помнишь у Державина: “С венецианкой молодой, // То говорливой, то немой, // Плывая в таинственной гондоле...” Вот где Антонович!” [12, 38]. Сатир принимает за стихи Державина XLIX строфу из первой главы «Евгения Онегина». В главе «Вечер истинного любителя философии» Сатир с приятелем Сергеем Алексеевичем Антоновичем решают ночью явиться в гости к француженке мадемуазель Эрманс, поместившей объявление в газете о желании поступить в гувернантки. Перед дверью ее квартиры Антонович предлагает: «Помни же, Сатир, мы с тобой иностранцы... На немцев не сердятся, даже и в досаде всякий думает: “Ну, это немец забрался, что с него взять?”». – “Драгоценное правило... чу! Как говорит Державин: “Чу!, кто-то идет к двери”» [11, 22 об.]. Сатир опять попадает впросак: восклицание «чу!», в свое время изумившее читателей, – характерная особенность баллад В. А. Жуковского.

О популярности Державина свидетельствует и повесть Дружинина «Прошлое лето в деревне», в которой воспроизводился

ход крестьянской реформы в деревне. В главе «Толки с посредником о посредниках» рассказчик Сергей Ильич Безыменный приводит мнение Ивана Николаевича Лесникова, утверждавшего, что он бы «выстроил монумент выше пирамид и тверже металлов» [15, 214] члену редакционной комиссии, настаивавшему на мировых посредниках. Стихотворения Державина «Памятник» цитируется не совсем точно. (У Державина: *«Металлов тверже он и выше пирамид»*). В главе «Новые лица и престарелый Немврод» герой повести встречается со старым приятелем – Антоном Андреевичем Турусовым. Равнодушный к преобразованиям в деревне, он поглощен страстью к псовой охоте. У истинного охотника, заявляет Антон Андреевич, *«всегда дела много: ружье почистить, прицелиться в ворону, пересыпать дробь из руки в руку, за собаками иметь надзор надлежащий, этих радостей уже никакая река времен от вас не отнимет»* [10, II, 489]. Еще одна апелляция к творчеству Державина – в главе «Описание торжественного обеда со спичами, данного нашим предводителем в честь их превосходительств Ивана Ивановича и Виктора Петровича». В ней Дружинин выводит крупных чиновников-либералов, один из которых – Иван Иванович, сановник, почтенный старец, в молодости отличавшийся вольнолюбием и решивший на склоне лет приняться за реформу, – во время обеда произносит тост: *«Здесь между вами нет ни одного ровесника мне по годам... Поэтому вы простите мне, если я упомяну сейчас и поэта, которого, может быть, вы и не читаете. Я родился и воспитывался в то время, когда на Руси не замолк еще голос Державина, певца Екатерины. В трудах его я никогда без умиления не мог читать тех стихов, где поэт, прославляя дух милосердия и кротости, проявлявшийся в преобразованиях великой императрицы, говорит шутливо, но с глубоким чувством: “Мы можем пошептать в беседах // И, казни не страшась, в обедах // За здравие царей не пить”*. (У Державина в «Фелице»: *«Там можно пошептать в беседах // И, казни не боясь, в обедах // За здравие царей не пить»*. – Н. А.) *И всякий раз, когда приходилось мне прочитывать эти строки, такая мысль посещала мою голову. Как часто, думал я, и поэт и лучшие люди его времени пили здоровье той государыни, которая не требовала тостов, и пили ее здоровье именно потому, что она ни от кого их не требовала!»* [10, II, 580]. И далее он провозглашает тост в честь Алексан-

дра II. Искаженные строки оды Державина, с одной стороны, свидетельствовали, как сказано выше, о популярности поэта у старшего поколения, с другой, подчеркивали старческий маразм «его превосходительства».

Вместе с тем Дружинин с сожалением писал о молодых читателях, для которых Державин и его современники – *«неизвестная область и которые, по своему малому знанию, были бы рады начать русскую словесность с повести госпожи Сморчковой (героиня фельетонов Дружинина. – Н. А.)»* [10, VIII, 447]. Но, сетуя на молодежь за плохое знание писателей старого времени, Дружинин предъявлял жесткие требования к издателям их сочинений. Он явно не желал, чтобы за дело брались люди недобросовестные, имевшие целью исключительно получение прибыли: *«Если хотите приобретать рубль на рубль и работать спустя рукава, издавайте Поль де Кока и Александра Дюма, но не подступайтесь ни к Карамзину, ни к Батюшкову, ни к Державину!»* [10, VII, 106].

Сознавая масштаб личности Державина, Дружинин стремился пробудить интерес к нему современных читателей. Анализируя в обзоре за март 1850 г. февральскую книжку «Москвитянина», он обратил внимание на статью «Некоторые черты из жизни М. М. Хераскова», состоявшую *«из... анекдотических сведений о покойном поэте»* [10, VI, 310]. *«Все эти странные подробности, – утверждал критик, – были б не лишними в полном жизнеописании Суворова, пожалуй, Крылова или Державина; но Херасков далеко не так велик, чтоб малейшее сведение о его частной жизни стоило напечатания и названия “драгоценного материала для русской истории”»* [10, VI, 310–311].

Дружинин вовсе не считал, что о Державине и других старых писателях нечего сказать. С иронией писал он о современных периодических изданиях, которые *«крайне любят пробавляться одними и теми же эпитетами, одними и теми же общими местами, по прямой линии идущими от прозаиков прежнего времени, называвших Державина одним и тем же именем “потомок Багрима”, а Богдановича “создателем очаровательной “Душеньки”»* [10, VI, 603]. *«Разве мы не видали и много раз критических статей о деятельности старых русских писателей, от Державина до Гоголя, статей, в которых просто и открыто высказывалась мысль такого рода: “Сказанный писатель уже*

превосходно оценен критиками сороковых годов; не имея возможности сказать от себя ничего хорошего, приводим выписки из рецензии, написанной около двадцати лет назад”» [10, VII, 194]. Дружинин не мог согласиться с мнением того же А. Милюкова, согласно которому «права Державина на имя в потомстве состоят опять-таки в сатирическом направлении некоторых его стихотворений» [10, VII, 449]. Напротив, он полагал, что современная критика «еще не касалась самых тонких сторон в поэзии ... Державина» [10, VII, 293]. Вместо бесплодных споров о том, что русская словесность якобы «не сделала ни шагу вперед после Державина», Дружинин предлагал составлять «биографии писателей, живших прежде Державина», разрабатывать этот период литературы и тем самым приносить ей пользу» [10, VI, 385].

В свете сказанного интересны суждения Дружинина о Державине в обзоре журналистики за ноябрь 1850 г. Анализируя ноябрьскую книжку «Библиотеки для чтения», он обратил внимание на статью критика, укрывшегося за криптонимом В. С., которая знакомила читателей с именем Державина Званка. Дружинин подробно пересказывает статью, описывая сад, дом поэта, его кабинет, сохранившуюся обстановку, сообщает подробности о последних годах жизни Державина. Постепенно пересказ переходит в размышления самого Дружинина о личности поэта и характере его поэзии. Так, вслед за автором статьи он замечает, что Державин не любил заниматься хозяйством, но данное обстоятельство «не мешало ему сочувствовать природе и быть счастливым посреди своей тихой жизни, а что главное – вполне ценить это счастье. Нужно отдать справедливость философии, вдохновлявшей Державина: она как нельзя более совпадала с характером людей, посвятивших себя поэзии и искусству, учила их везде быть на своем месте, пользоваться дарами света и благами уединения, благословлять свою долю и извлекать весь сок из каждой радости» [10, VI, 428–429]. В этом отношении Державин, по Дружинину, был сходен со своими западноевропейскими современниками, которые в конце жизни уединялись и жили в тишине, посреди природы, в кругу близких людей. «Державин, – продолжает он, – любил веселость, давал у себя праздники: но он не скучал и в кругу своих приближенных. Он охотно бродил один по саду и полям, перечитывал давно читанных им

авторов, катался на парусах по Волхову и следил за политическими делами Европы... Одна только забота по временам тревожила поэта посреди его сладкого уединения: Державин боялся, что потомство забудет его имя и что труды его не найдут достойных ценителей. Он любил славу и имел полное право любить ее: но вдохновенные минуты сознания своих сил давались ему редко; не всегда был он уверен, что русский народ будет вечно чтить его имя за то, что он "дерзнул в забавном русском слоге // О добродетелях Фелицы возгласить, // С сердечной простотой беседовать о Боге // И истину царям с улыбкой говорить"... Это недоверие к своей известности имело и свою благотворную сторону: оно побуждало старого поэта к новой деятельности; а труд разнообразил его сельскую жизнь. Не скажу, чтоб произведения, написанные Державиным в последние годы его жизни, равнялись с его первыми творениями: тем не менее многие из вещей, созданных им посреди тишины и душевного довольства, отличаются своим особенным колоритом, не чуждым прелести» [10, VI, 429–430]. По признанию критика, статья В. С. доставила ему «несколько приятных минут» [10, VI, 430]. Настолько приятных, что Дружинин вспомнит о ней через несколько месяцев. В «Письме Иногороднего подписчика...» за февраль 1852 г. по поводу «Мелочей из запаса моей памяти» М. А. Дмитриева он заметит: «Года четыре тому назад я встретил в одном из наших журналов теплую и любезную статью с описанием Званки, усадьбы Державина, и последних лет поэта, проведенных посреди сельского уединения. Читая эту статью, проникнутую пониманием природы и украшенную умно подобранными выносками из стихов Державина, относящихся к деревне и деревенским наслаждениям, я полюбил и понял гордого певца "Фелицы" так, как я не мог понять и полюбить его прежде» [10, VI, 761]. Статья В. С. не только помогла Дружинину лучше понять поэта, но и, по его словам, «навела на небесполезные мысли» (10, VI, 430). «Придет время, – писал он, – когда и у нас, как в Англии, многочисленные толпы посетителей будут ежегодно ходить к местам, где проживали лучшие из русских старых поэтов, когда по поводу самого второстепенного писателя у нас будет писаться по десятку биографий и монографий... Тогда нашему поколению придется выдержать не одно обвинение, и обвинение справедливое. Много ли имеется у нас биогра-

фических подробностей о Державине, Карамзине, даже Пушкине и Лермонтове?... Что видели мы до сих пор в жизнеописаниях Державина, кроме поминутно повторяемых фраз “мастительный бард”, “вдохновенный певец” да еще “потомок Багрима”?» [10, VI, 431].

Впоследствии Дружинин признает: «...читая статью, я строил в уме своем разные воздушные замки, полезные для истории нашей словесности. “Статья получит огромный успех, – думал я, – и журналы наши наводятся драгоценными сведениями о жизни русских старых литераторов”» [10, VI, 762]. Однако ожидания Дружинина не оправдались: «Сказанная статья прошла себе никем не замеченная и никем не похваленная... Я сам забыл имя литератора, так хорошо писавшего про Званку и Державина, и про запущенный сад поэта, и про живописный берег Волхова, на котором певец Екатерины столько раз стоял и любовался жнищами или длинным рядом поселян, вооруженных сверкающими косами!» [10, VI, 761–762]. И в обозрении за январь 1854 г. по поводу «Мелочей из запаса моей памяти» М. А. Дмитриева Дружинин вновь возвращается к излюбленной мысли – о важности разработки биографий старых писателей. Статья Дмитриева была дорога ему тем, что вела речь «прежде всего о наших учителях и предшественниках, прежде всего о старой русской словесности, о Державине и Карамзине, даже о Сумарокове и Кострове» [10, VI, 754].

Дружинин сожалел о том, что, в отличие от Англии, Франции и Германии, в России не велось изучение родной литературы в историко-биографическом отношении: «...личность Державина сделалась тенью так же, как личность Пушкина, Карамзина, Жуковского, Грибоедова... Разве Державин, порождение волшебного екатерининского века, счастливый поэт и царедворец, философ, не чуждый какого-то милого анакреонтического направления, не силится предстать перед нами сквозь сумрак минувшего, с Фелицей и историей Фелицы, со своей Званкой и картинами уединенной жизни под старость?... кто уловит милые черты дорогого мертвеца, кто составит верный портрет из миллиона отдельных штрихов?... Зачем каждое из наших солнц не имело своих лун, зачем Пушкин не имел своего Мура и Державин не был знаком с компанией Босвеллей?» [10, VI, 757–758].

Скептически относясь к некрологам, Дружинин требовал воспроизведения облика писателя во всей истине. *«Прочь от нас все эти хитросплетения, все эти зловердные общие места! – писал он. – Ставьте перед нами портрет великого человека, его истинный портрет, и ничего более... Опишите нам дом великого человека, его дачу или деревню, его гостиную, его приемную комнату, кабинет, в котором он задумывал свои творения, постель, на которой отдыхал он от дневного труда... Не украшайте его лица, если оно не было красивым: великий человек может нравиться без белил и румян; не скрывайте его маленьких и больших слабостей, но заставьте нас любить самого человека и с почтением говорить о его слабостях»* [10, VI, 761].

Таким образом, суждения Дружинина о Державине, как и его отзывы о Кантемире, Третьяковском, Ломоносове, Сумарокове, Карамзине, предвосхищали наблюдения современных исследователей. Поэтому их следует учитывать при построении научной концепции русской литературы XVIII века.

Л и т е р а т у р а

1. Алдонина Н. Б. А. В. Дружинин о творчестве А. Д. Кантемира и М. В. Ломоносова // Проблемы изучения русской литературы XVIII века : межвуз. сб. науч. тр. СПб.; Самара, 2005. Вып. 11. С. 325–335.
2. Алдонина Н. Б. А. В. Дружинин о творчестве А. П. Сумарокова-драматурга // Проблемы изучения русской литературы XVIII века : межвуз. сб. науч. тр. СПб.; Самара, 2009. Вып. 14. С. 322–334.
3. Алдонина Н. Б. А. В. Дружинин о творчестве В. К. Третьяковского // Проблемы изучения русской литературы XVIII века : межвуз. сб. науч. тр., посвященный памяти проф. В. А. Западова. СПб.; Самара, 2001. Вып. 9. С. 313–320.
4. Алдонина Н. Б. А. В. Дружинин о творчестве Н. М. Карамзина // Проблемы изучения русской литературы XVIII века : межвуз. сб. науч. тр., посвященный 60-летию проф. О. М. Буранка и 30-летию его научной деятельности. СПб.; Самара, 2011. Вып. 15. С. 360–379.
5. Библиотека для чтения. 1853. Т. 117. № 1. Отд. VII. С. 1–14.
6. Библиотека для чтения. 1853. Т. 119. № 5. Отд. VII. С. 52–80.
7. Библиотека для чтения. 1860. Т. 159. № 5. Отд. «Литературная летопись». С. 11–12.
8. Буранок О. М. А. В. Дружинин о русской литературе и культуре XVIII века // А. В. Дружинин: Проблемы творчества: К 175-летию со дня рождения : межвуз. сб. науч. тр. Самара, 1999. С. 123–130.

9. Дружинин А. В. Повести. Дневник. М., 1986. 512 с.
10. Дружинин А. В. Собрание сочинений: в 8 т. СПб., 1865–1867.
11. РГАЛИ. Ф. 167. Оп. 3. Ед. хр. 23. 91 л.
12. Там же. Ед. хр. 24. 82 л.
13. Там же. Ед. хр. 96. 8 л.
14. Там же. Ед. хр. 107. 96 л.
15. Русский вестник. 1862. Т. 41. № 9. С. 197–238.
16. Современник. 1850. Т. 22. № 8. Отд. II. С. 77–114.



С. А. САЛОВА

**Г. Р. ДЕРЖАВИН В ТВОРЧЕСКОМ СОЗНАНИИ
С. Т. АКСАКОВА**

Для исследователя проблемы «С. Т. Аксаков и XVIII век» рецепция знаменитым хроникером и мемуаристом середины XIX столетия бытовой и поэтической личности Г. Р. Державина представляет едва ли не первостепенный интерес. Неопровержимость подобной констатации напрямую обусловливается прежде всего общеизвестным фактом довольно короткого, хотя и непродолжительного, личного знакомства молодого Аксакова с легендарным «певцом Фелицы».

Уже на склоне лет, в мае 1852 года будущий автор «Семейной хроники» и «Воспоминаний» написал небольшой мемуарный очерк «Знакомство с Державиным» (все три произведения были впервые опубликованы под одним переплетом в 1856 году), где бережно воссоздал некоторые чрезвычайно любопытные обстоятельства и наиболее красноречивые эпизоды этих встреч, сохраненные его благодарной памятью.

Не секрет, что аксаковские свидетельства и воспоминания об исторических личностях всегда импонируют принципиальной интенцией рассказчика неукоснительно придерживаться критерия объективности, стремиться к непредвзятости собственных оценок и суждений, не скрывая человеческие слабости или недостатки портретируемой персоны, но не забывая при этом отдавать должное его сильным, привлекательным качествам и важным заслугам.

Сказанное в полной мере относится и к воспоминаниям С. Т. Аксакова о Г. Р. Державине, запечатлевшим характерные особенности и интеллектуальный облик не только объекта, но и – главным образом – субъекта повествования, оживляющего картины далеко ушедшего прошлого.

Однако в нашу задачу не входит последовательное разведение или строгая дифференциация двух повествовательных инстанций, в темпоральном кругозоре которых («тогда» – «теперь») осуществлялась презентация творческой личности Державина. Для нас важно прокомментировать имеющиеся факты его неоднозначной, усложненной оценки Аксаковым, высказав попутно предположение о возможном источнике подобного оценочного подхода, а также указать на «остаточные следы» скрытой полемики с Г. Р. Державиным в тексте автопсихологической повести С. Т. Аксакова «Детские годы Багрова-внука».

Напомним, что С. Т. Аксаков познакомился с Г. Р. Державиным «на двадцать четвертом году жизни» [1, II, 315]¹ и по вполне понятным причинам с нескрываемым энтузиазмом воспринял это событие: «Я был самым горячим, страстным поклонником Державина и знал наизусть все его лучшие стихи» [1, II, 315]. Столь восторженное признание не воспрепятствовало, однако, частому появлению иронических или скептических ноток, то и дело врывавшихся в повествование Аксакова о знакомстве с Державиным. Весьма характерна в этом смысле следующая авторская ремарка, с подчеркнутой демонстративностью разрывающая словесную ткань державинского приветствия, обращенного к новому знакомцу: «Добро пожаловать, я давно вас жду. Я читал ваши прекрасные стихи (Державин был плохой судья и чужих, и своих стихов), слышался, что вы мастерски декламируете, и нетерпеливо хотел с вами познакомиться» [1, II, 317], (подчеркнуто мной. – С. С.). Благоговейное, хотя и несколько высокопарное именование кабинета Державина «святылицем русской поэзии» [1, II, 317], искреннее признание его бесспорным гением, в чьих глазах светился «тот святой огонь, который внушил ему многие бессмертные строфы» [1, II, 319], не помешало мемуа-

¹ Здесь и далее в статье в квадратных скобках жирным курсивом указан номер цитируемого издания по списку литературы, приведенному в конце статьи (с. 356), обычным шрифтом – страницы; номер тома указан римской цифрой.

ристу уже при первой встрече настороженно отметить явную преувеличенность двусмысленных похвал в свой адрес, с излишней щедростью расточаемых прославленным одописцем после прочтения молодым декламатором послания к Перфильеву на смерть князя Мещерского: «...держа за руку, сказал тихим, расстроганным голосом: “Я услышал себя в первый раз...” – и вдруг прибавил громко, с каким-то пошлым выражением (что меня неприятно поразило): “Мастер, первый мастер! Куда Яковлеву!”» [1, II, 320].

Примеры критической оценки Аксаковым поэтического и бытового поведения Державина довольно многочисленны и хорошо известны. Назовем лишь некоторые из них. К числу таковых относится, в частности, отзыв Аксакова о державинской оде «Водопад»: «...чудное стихотворение, дико составленное, но богатое первоклассными красотами» [1, II, 321]. Весьма показательна в этом смысле и та добродушная ирония, с которой описал Аксаков порывистую неусидчивость Державина во время чтения его трагедии «Ирод и Мариамна»: «Можно себе представить, что было с Державиным! Он решительно был похож на человека, одержимого корчами. Все мои сердечные ноты, каждый переход из тона в тон, каждый одушевленный звук почувствовала его восприимчивая, страстная душа!» [1, II, 322]. Пожалуй, наиболее выразительным в плане эстетической оценки является развёрнутое, элегическое по тональности рассуждение Аксакова о посмертной судьбе рукописных сочинений Державина, далеко не все из которых, по мнению мемуариста, следовало предавать печати исключительно «для удовлетворения праздного любопытства публики» [1, II, 324]. Причина тому – настойчиво подчеркиваемая Аксаковым разная эстетическая ценность написанного Державиным: «...ибо в этой громаде стихов, лишенных иногда всякого достоинства, изредка встречались стихи очень сильные и блестящие лиризмом... В мелких стихотворениях также изредка мелькал, может быть, не строго верный, но оригинальный взгляд и если не цельный, то односторонне-живой и поэтический образ. Волкан потухал; но между грудками камней, угля и пепла мелькали иногда светлые искры прежнего огня» [1, II, 324]. Знатокам творчества Державина, безусловно, известен и тот факт, что Аксаков категорически отказывал «певцу Фелицы» в драматическом таланте: «Дарования драматического Державин решительно не имел; у него не было разговора – все была

песнь; но, увь, он думал, что его имеет; часто он говорил мне с неуважением о своих одах и жалел, что в самом начале своего литературного поприща не посвятил себя исключительно трагедии и вообще драме» [1, II, 324].

Вместе с тем следует отметить стандартную расхожесть, если не сказать тривиальность большинства критических оценок, данных Аксаковым державинским сочинениям. Аналогичные, а иногда даже еще более резкие суждения о неровном, шероховатом стиле «неправильной» поэзии «старика-предтечи» неоднократно высказывались его многочисленными критиками и, вне сомнения, были хорошо известны и памятны Аксакову, учитывались им. Данным обстоятельством, скорее всего, и объясняется настойчивое (разумеется, далеко не случайное) стремление мемуариста дистанцироваться от эстетического кругозора своего реального «прототипа»: *«Несказанно счастливый мыслью, что я мог привести в восхищение величайшего из поэтов (так я думал тогда), опьяненный от восторга и удовлетворенного самолюбия, я поспешил уйти от Державина...» [1, II, 323], (подчеркнуто мной. – С. С.)*

Фактически солидаризируясь с А. С. Пушкиным и В. Г. Белинским в оценке поэтического таланта Державина, Аксаков тем не менее сумел привнести новые, свежие нюансы в традиционное представление о его колоритной личности, так и просящейся на холст живописца. С тонким художественным расчетом мемуарист предварил свой рассказ о личном знакомстве с Державиным «встречей» с его известнейшим портретом кисти Сальватора Тончи: *«...глазам моим представилась картина Тончи, изображающая Державина посреди снегов, сидящего у водопада в медвежьей шубе и бобровой шапке...» [1, II, 317].* Обращает на себя внимание и еще одна многозначительная деталь: описание внешности Державина в домашней, приватной обстановке, приведенное Аксаковым, также опосредованно «портретом Тончи»: *«Державин был довольно высокого роста, довольно широкого, но сухощавого сложения; на нем был колпак, остатки седых волос небрежно из-под него висели; он был без галстука, в шелковом зеленом шлафроке, подпоясан такого же цвета шнурком с большими кистями, на ногах у него были туфли; портрет Тончи походил на оригинал, как две капли воды» [1, II, 318].* Двукратное упоминание живописных портретов Державина

на первых страницах записок может восприниматься как «определенное» указание на авторскую стратегию Аксакова, задумавшего существовать или расширить уже существовавшие к тому времени концепции творческой личности Державина (литературно-критические, живописные и т. д.), создав своего рода контрастный pendant к его явно мифологизированному изображению вальяжным барином, величаво застывшим в нарочитой позе умиротворенного покоя.

В скрытой полемике с Тончи, в стремлении демифологизировать созданный им образ «русского Оссиана», Аксаков признал доминирующими чертами в характере Державина горячность, живость и – главное! – нетерпеливость: *«Нетерпеливость, как мне кажется, была главным свойством его нрава»* [1, II, 331]. Более того, именно этим качеством он объяснил специфические особенности творческой манеры Державина и все неровности его стиля. Продолжим прерванную цитату: *«...и я думаю, что она (нетерпеливость. – С. С.) много наделала ему неприятных хлопот в житейском быту и даже мешала вырабатывать гладкость и правильность языка в стихах. Как скоро его оставляло вдохновение – он приходил в нетерпение и управлялся уже с языком без всякого уважения: гнул на колено синтаксис, словоударение и самое словоупотребление. Он показывал мне, как исправил негладкие, шероховатые выражения в прежних своих сочинениях, приготовляемых им для будущего издания. Положительно могу сказать, что исправляемое было несравненно хуже неисправленного, а неправильности заменялись еще большими неправильностями. Я приписываю такую неудачу в поправках единственно нетерпеливому нраву Державина»* [1, II, 331]. Столь категоричная констатация закономерно порождает череду вопросов: насколько оригинальным в своих психолого-эстетических критериях был Аксаков, энергично обосновывая тезис о прямой обусловленности творческой манеры поэта индивидуальными особенностями его характера и темперамента? Была ли подобная позиция Аксакова ближайшим результатом добросовестного усвоения им знаменитого афоризма Ж. Л. Л. Бюффона «стиль – это человек» или имела иные источники, другие корни?

Как ни парадоксально, но логика изложения материала мемуаристом подсказывает, что – скорее сознательно, чем неосознанно – Аксаков воспринимал творческую личность Державина

сквозь призму нравственных требований к литератору, сформулированных Карамзиным в программной статье «Что нужно автору?», напечатанной в первой части альманаха «Аглая» за 1794 год. Напомним, автор «Бедной Лизы» утверждал там, что произведение всегда несет на себе отпечаток личности сочинителя, запечатлевающего в каждом творческом акте *«портрет души и сердца своего»* [3, 121]. Есть основания полагать, что еще в отрочестве Аксаков твердо усвоил знаменитый карамзинский постулат, гласивший, что *«творец всегда изображается в творении и часто – против воли своей»* [3, 120]. На допустимость подобного предположения недвусмысленно, хотя и косвенно, указывает, в частности, настойчиво подчеркиваемая Аксаковым-мемуаристом исчерпывающая полнота его знакомства с сочинениями Карамзина еще до поступления в гимназию. Но особую доказательную силу, на наш взгляд, имеют чрезвычайно выразительные в плане семантики особенности композиционной организации материала в интересующей нас мемуарной записке Аксакова.

Ключевой для его концепции тезис о нетерпеливом нраве Державина Аксаков проиллюстрировал эпизодом о назначенном, но не состоявшемся в доме на Фонтанке публичном чтении Н. М. Карамзиным отрывка из «Истории государства Российского». Щекотливая ситуация нарушенного обещания позволила повествователю продемонстрировать резкую контрастность поведенческих моделей двух литераторов. Неординарные обстоятельства сильно раздосадовали нетерпеливого Державина: *«...я вскоре увидел довольно красноречивый опыт нетерпения, вспылчивости и неумения владеть собой престарелого поэта»* [1, II, 331]. Что касается *«благородного и доброго»* [1, II, 312] Карамзина, то его письмо с извинениями, присланное Державину, Аксаков воспринял как своеобразный артефакт, запечатлевший обаятельнейшую нравственную личность писателя-историографа: *«В семи или восьми строчках этой записки Карамзина дышала такая простота, такое кроткое спокойствие, такое искреннее сожаление, что он не мог исполнить своего обещания! Казалось, не было возможности, прочтя эти строки, сохранить какое-нибудь неудовольствие в сердце...»* [1, II, 332].

Сопоставление Аксаковым поведенческих моделей Державина и Карамзина, разумеется, не преследовало цели выставить заслуженного старца в малопривлекательном виде, но было при-

звано оттенить, с почти иллюстративной наглядностью мотивировать разницу и яркую своеобычность их творческих индивидуальностей. В финальной части своих воспоминаний Аксаков отказался от тона беспристрастного критика, чтобы с неподдельной искренностью восхититься нерастраченным юношеским пылом простодушного Державина: «Сколько простосердечия, теплоты, живости и благодущия сохранялось еще в этом семидесятитрехлетнем старце, в этом гениальном таланте!» [1, II, 334] – и растроганно возблагодарить Бога за ниспосланное ему «неожиданное счастье – приблизиться к великому поэту, узнать его так коротко и получить право любить его, как знакомого человека» [1, II, 335].

Добротное знание лучших сочинений Державина и короткое личное знакомство с ним, зафиксированные в мемуаристике Аксакова и обретшие тем самым статус документального свидетельства, с логической закономерностью актуализируют проблему контактных связей, творческого воздействия, интертекстуальных отношений между их художественными произведениями. Несмотря на отсутствие в поэтических опытах Аксакова прямых цитат из державинских стихотворений, во многих случаях совершенно очевидна (и до сих пор практически не изучена) их имплицитная генетическая связь с мотивно-образной структурой лирики Державина. Весьма показательны в этом плане, к примеру, раннее аксаковское стихотворение «Песнь пира» (впервые напечатано в 1815 году), ассоциативно связанное с медитативной одой «На смерть князя Мещерского» и анакреонтикой Державина [6, 109–113]. Несомненный интерес представляет также интертекстуальная природа басни Аксакова «Роза и пчела». Созданное в 1822 году, в литературной ситуации, когда отечественная «легкая поэзия» продолжала энергично культивировать традиции державинской анакреонтики, это стихотворение несло в себе следы скрытой полемики с гедонистическими вкусами и игривой фривольностью прошедшего века [5, 91–95]. Указанными обстоятельствами обосновывается необходимость специального изучения в ракурсе заявленной нами темы критической рецепции Аксаковым жанровой позиции Державина, неожиданно представшего на склоне лет в новом лирическом амплуа – «русского Анакреонта».

Выше уже упоминалось о том, что Аксаков-мемуарист решительно отказывал Державину в драматическом таланте. С та-

ким же напором категоричный в своих эстетических оценках молодой максималист упрекал престарелого стихотворца за игривое пристрастие к эротической поэзии: *«Державин любил также так называемую тогда “эротическую поэзию” и щеголял в ней мягкостью языка и исключением слов с буквою “р”. Он написал в этом роде много стихотворений, вероятно втрое более, чем их напечатано; все они, лишенные прежнего огня, замененного иногда нескромностью картин, производили неприятное впечатление. Но Державин любил слушать их и любил, чтоб слушали другие, особенно дамы. В первый раз я очень смутился, когда он приказал мне прочесть, в присутствии молодых девиц, любимую свою пиесу «Аристиппова баня», которая была впоследствии напечатана, но с исключениями. Я остановился и сказал: «не угодно ли ему назначить что-нибудь другое?» – «Ничего, – возразил, смеясь, Гаврила Романыч, – у девишек уши золотом завешаны» [1, II, 326].*

Эстетический скепсис будущего мемуариста по отношению к анакреонтике Державина, спорадически преломлявшийся в стихотворениях Аксакова, получил очередное, довольно своеобразное подтверждение в его автопсихологической прозе, определив, в частности, принципы создания характера одного из второстепенных персонажей повести «Детские годы Багрова-внука» – помещика Дурасова. Исследователи аксаковской повести редко уделяли надлежащее внимание этому эпизодическому, проходному персонажу. Не стал исключением и такой выдающийся знаток аксаковского творчества, как С. Машинский, ограничившийся следующей краткой характеристикой: «...есть еще здесь Дурасов – богатейший помещик, знаменитый своими барскими причудами. Впрочем, даже о нем все окружающие отзываются как о пустом, тщеславном, но добром и чуть ли не безвредном человеке. Помещики Аксакова – это в большинстве случаев «заурядные люди», мало похожие на тех человекозверей, с которыми мы встречаемся на страницах произведений Некрасова, Герцена, Григоровича» [4, 462]. В общем и целом констатация Машинского вполне справедлива, но все же нуждается в гораздо более развернутом обосновании и комментарии. Первостепенный интерес в данном случае представляет, на наш взгляд, не столько резкое отличие идеологических установок Аксакова и его писателей-современников, сколько выявление тех литературных традиций XVIII века, которые «опо-

средовали» базовые приёмы создания Аксаковым характера помещика Дурасова и «подказали» художественную логику описания имения Никольское. Наиболее продуктивной в этом смысле, получившей значение главенствующей эстетической парадигмы оказалась для автора повести «Детские годы Багрова-внука» анакреонтическая (или – шире – «пиршественная») поэзия Г. Р. Державина, придавшего свежие лирические импульсы старому литературному образу жизни как пира.

Общеизвестно эстетское тяготение «певца Фелицы» к изображению мира в его праздничном великолепии, гармонической организованности, ансамблевой упорядоченности. Метафора «жизнь как пир» в лирике Державина реализовывалась посредством изображения целого комплекса разнообразных удовольствий, в пространном перечне которых наиболее устойчивыми и приоритетными неизменно оставались приятная дружеская беседа; гастрономические изыски празднично театрализованного застолья, сопровождаемого игрой на музыкальных инструментах, пением и танцами; богатство и великолепие интерьеров, обилие предметов роскоши и произведений искусства; различные послеобеденные увеселения и т. д. Можно уверенно констатировать, что любивший изображать роскошь и пышность Державин выработал собственный язык описаний, собственную дескриптивную технику, которую наделил к тому же глубоким культурологическим смыслом. В функциональном плане подобная описательная детализация была призвана достаточно четко атрибутировать совершенно определенный, гедонистический, тип мироощущения и соответствующую ему модель жизненного поведения. Знаковый смысл в анакреонтической поэзии Державина обрела фигура знаменитого киренаика Аристиппа, призванная оправдать подобную жизненную философию авторитетом античной традиции, а также одновременно подчеркнуть ее нерусские, чужеземные корни. Заметим попутно, что поэт отчетливо сознавал уязвимость гедонистической поведенческой модели с нравственно-эстетической точки зрения и потому не забывал напоминать о необходимости уравновешивать пышную изысканность благодеяниями и добродетельными поступками. Этико-эстетический идеал Державина отчетливо запечатлелся в том самом стихотворении «Аристиппова баня», которое когда-то отказывался декламировать скромный юноша Аксаков. Утопающий в роскоши, изнеженный киренаик, предаю-

щийся самым утонченным удовольствиям, считал подобный образ жизни единственно достойным мудреца: «Жизнь мудрого – жизнь наслажденья / Всем тем, природа что дает» [2, 134]. Аристиппу вторит его дочь Арета: «Для жизни человек рождается, / Его стихия – веселиться» [2, 135]. Но право на такую жизнь, по мысли склонного к морализаторству субъекта стихотворения, обеспечивается неукоснительным выполнением одного нравственного императива: «И в счастье не забываться / В довольстве помнить о других; / Добро творить не собираться, / А должно делать, – делать *вмиг*» [2, 135]. Но вернемся к Аксакову.

Есть основания полагать, что автор повести «Детские годы Багрова-внука» учитывал семиотическую насыщенность и продуктивность системы статических мотивов, развернуто представленных в «пиршественной» поэзии Державина. Моделируя исходный фон для характеристики помещика Дурасова, писатель умело воспользовался созданным там «знаковым фондом» и оригинально актуализировал культурологический смысл нескольких клишированных дескриптивных знаков из анакреонтики Державина, в том числе и из стихотворения 1811 года «Аристиппова баня». Аксаковское описание имения Никольское представляет собой своеобразный прозаический парафраз общих мест и топосов «пиршественной поэзии» Державина, не исключая, впрочем, возможность непосредственных интертекстуальных соотношений. Наличие державинской парадигмы манифестировано лаконичным авторским резюме, которым завершилось подробнейшее описание богатейшего поместья (украшенного мраморными фонтанами, солнечными часами, красивыми цветниками) и столь же скрупулезное воссоздание роскошного интерьера господского дома (обставленного вазами, фонарями, статуями, оранжерейными деревьями и цветами, обитой штофом и бархатом мебелью из красного дерева, диковинными столовыми часами, бесчисленными картинами в раззолоченных рамах и т. п.): «...все было так богато, так роскошно, что чурасовское великолепие могло назваться бедностью в сравнении с никольским дворцом» [1, I, 537]. Картину внешнего великолепия дополняло столь же подробное описание пышного обеда, устроенного хозяином Никольского для своих гостей и сопровождавшегося, для пущего эффекта, искусной игрой музыкантов крепостного оркестра и пением на каком-то иностранном языке (по-видимому, ита-

льянском) двух дворовых девушек, наряженных по такому случаю в «прекрасные белые платья» [1, I, 539]. Столь активное использование дескриптивных элементов, воспринятых из державинской «пиршественной» поэзии и анакреонтики, позволило Аксакову создать остро характерный образ русского провинциального барина, кичащегося своим непомерным богатством и ни мало не сомневающегося в своем законном праве безудержно наслаждаться жизнью: «...хозяин очень любил показывать и хвастаться своим домом, садом и всеми заведениями; он прямо говорил, что у него в Никольском все отличное, а у других дрянь» [1, I, 537]. Проще говоря, выписывая характер претенциозного богача, обустроившего повседневный быт в своем деревенском поместье «на новоевропейский манер», Аксаков отчетливо соотнес его с образом державинского Аристиппа, персонифицирующего собой (при всех сделанных выше оговорках) совершенно определенную культурно-историческую модель жизнотворчества, которую можно назвать рокайльно-гедонистической. Вместе с тем писатель достаточно четко обозначил также и допустимые границы идентификации своего персонажа с указанным литературным прототипом.

Несмотря на кажущуюся прозрачность разветвленных «аристипповских» ассоциаций, обрамляющих образ Дурасова, их семантический потенциал достаточно строго лимитирован Аксаковым, использовавшим при создании характера этого «русского европейца» не только державинское, но и фонвизинское «лекало». Другими словами, в литературной родословной аксаковского персонажа помимо державинской имеется и другая генеалогическая ветвь. На нее указывает подчеркнуто утрированное писателем генетическое родство «объевропеившегося» (выражение О. Миллера) барина Дурасова с помещиком Скотининым из комедии «Недоросль», простодушно разоблачившим себя весьма двусмысленным признанием, что «сильно пристрастился к свиньям». Столь же пылкую любовь к этим животным «унаследовал» и Дурасов, не преминувший похвастаться перед гостями не только своим домом, садом, теплицами, но и условиями, в которых проживают его ушастые любимцы: «Да у меня и свиньи такие есть, каких здесь не видывали; я их привез в горнице на колесах из Англии. У них теперь особый дом. Хотите посмотреть? Они здесь недалеко. Я всякий день раза по два у них бываю». – Отец с матерью согласились, и мы пошли. В самом деле, в глу-

хой стороне сада стоял красивый домик. В передней комнате жил скотник и скотница, а в двух больших комнатах жили две чудовищные свиньи, каждая величиной с небольшую корову. Хозяин ласкал их и называл какими-то именами. Он особенно обращал наше внимание на их уши, говоря: «Посмотрите на уши, точно печные заслоны!» [1, I, 537]. Заметим попутно, что тема «С. Т. Аксаков и Д. И. Фонвизин» требует специального исследования и выходит за рамки настоящей работы. В силу этого ограничимся указанием на использование Аксаковым излюбленного Д. И. Фонвизинным (а впоследствии и Н. В. Гоголем) приема зоологических, анималистических уподоблений, манифестирующего сатирическую интенцию автора, его интеллектуальные эмоции и ироническое отношение к персонажу.

С учетом вышесказанного парадоксальный симбиоз державинских и фонвизинских «генов», оформивших прототипическую основу образа Дурасова, придал ему особую смысловую глубину и двуплановость. С. Т. Аксакову удалось создать художественно выразительный тип «культурного межеумка» (выражение В. О. Ключевского) нового времени, этакого полупросвещенного подражателя, «недоевропейца», под влиянием моды разорвавшего существовавшие некогда в патриархальном помещичьем быту прочные связи с исконно русскими традициями и национальными устоями. Образ Дурасова хранит также следы скрытой, упрятанной в глубинный подтекст, полемики Аксакова со стариком Державиным, чья «пиршественная», анакреонтическая лирика трансплантировала на русскую почву чужеродные для нее культурные поведенческие модели.

Л и т е р а т у р а

1. Аксаков С. Т. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1, 2. М., 1955. 640 с.; 508 с.
2. Державин Г. Р. Анакреонтические песни. М., 1987. 472 с.
3. Карамзин Н. М. Избранные сочинения: в 2 т. Т. 2. М.; Л., 1964. 592 с.
4. Машинский С. С. Т. Аксаков. Жизнь и творчество. М., 1961. 544 с.
5. Салова С. А. Басня С. Т. Аксакова «Роза и пчела» // Аксаковский сборник: вып. 2. Уфа, 1998. С. 91–95.
6. Салова С. А. Стихотворение С. Т. Аксакова «Песнь пира» // Инновационные проблемы филологической науки и образования. Уфа, 1999. С. 109–113.

**ФЕОФАН ПРОКОПОВИЧ И М. А. БУЛГАКОВ
(К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ)¹**

Феофан Прокопович и Михаил Булгаков... – два настолько далеких друг от друга и во времени, и в литературе имени, что даже их упоминание вместе кажется парадоксальным: казалось бы, нет и быть не может никаких оснований для их сопоставления. Однако, в «Театральном романе» М. А. Булгакова есть персонаж – Феофан Прокопович, точнее, его портрет: зачем он здесь? Но у большого художника нет случайных деталей, стало быть, присутствие имени Прокоповича в романе Булгакова закономерно. «Театральный роман (Записки покойника)», как известно, – произведение биографическое и сатирическое; отсюда и следует искать закономерность появления в нем имени Феофана Прокоповича.

Детство и юность М. А. Булгакова прошли в Киеве, его отец был профессором Киевской духовной академии (той самой Киево-Могилянской духовной академии, профессором и ректором которой в начале XVIII века был Феофан Прокопович). Отец писателя, Афанасий Иванович Булгаков, читал в этом учебном заведении курс западных протестантских вероисповеданий, регулярно печатался в Трудах Киевской духовной академии. По воспоминаниям старых киевлян, в библиотеке Булгаковых было много комплектов «Трудов Киевской духовной академии» [13, 307]². По мысли М. Петровского [13, 70–73], юность Михаила Булгакова проходила не только в православной, но и в протестантской киевской среде. Он знал эту среду и, безусловно, знал литературу киевских философов-богословов, занимавшихся историей протестантизма; видное место среди них занимает Феофан Про-

¹ Статья впервые опубликована в издании: Российская государственность: от истоков до современности : сб. ст. Междунар. науч. конф., приуроченный к 1150-летию российской государственности (Самара, 13–15 сентября 2012 г.). Самара : Изд-во СНЦ РАН, 2012. С. 391–393.

² Здесь и далее в статье в квадратных скобках жирным курсивом указан номер цитируемого издания по списку литературы, приведенному в конце статьи (с. 361), обычным шрифтом – страницы. При одновременной ссылке на несколько изданий одно от другого отделяется точкой с запятой.

копович. Феофан не только изучал протестантизм, но и был в переписке со многими западноевропейскими протестантами, философами, учеными, о чем существует научная литература [17; 2, 328–336; 8, 170–171]. Именно во второй половине XIX века историки церкви, политические деятели, литературоведы много и плодотворно писали об этом и в связи с жизнью и творчеством Феофана Прокоповича [7; 10–12; 14–16; 18]. Безусловно, что и личность Феофана Прокоповича, и его многочисленные богословские (и не только!) произведения обсуждались в этой среде, анализировались; он оставался живой фигурой в общественной мысли даже во второй половине XIX века. Поэтому вполне логично согласиться с суждением М. Петровского, что «творчество Булгакова – прямое порождение киевского культурного очага» [13, 107], при этом исследователь ссылается на работы М. О. Чудаковой. В первой киевской гимназии, где учился Булгаков, сильны были традиции киевской культурной жизни того времени, в том числе школьный театр (напомним, что Феофан Прокопович, возвратившись из-за границы и став преподавателем Киево-Могилянской духовной академии, не только читал написанные им курсы риторики и поэтики, но и, по традиции академии, сочинил пьесу – трагедокомедию «Владимир» – и вместе со студентами в 1705 г. в летнюю рекреацию поставил этот спектакль [5, 52–75]). Таким образом, Феофан Прокопович вписал свою страницу в историю русского театра (и пьеса его написана именно на русском языке).

Главный персонаж романа М. А. Булгакова, «автор» записок Максудов, попав в Независимый Театр (НТ), был настолько поражен, что состояние героя близилось к истерическому («*лб я постоянно вытирал платком*», «*все остальное прыгало, светилось и менялось*» [4, 241]). Но одна художественная деталь запала ему в сознание крепко: «*Неизменен был венок*», «*венки от московских присяжных...*» [4, 241] – гласила надпись на ленте. Все в прошлом. И венок из когда-то славного, блестящего далеко, венок прошлому НТ. Венок – не только цветы как обязательный атрибут театральной жизни, но и ассоциация с античным лавровым венком (характерна деталь – «*серебряный венок*» [4, 241]) и даже с могильным венком. Интерьер театра чрезвычайно значим: люстры, картины, ковры... – прогулка по театру, которую предложил Максудову Княжевич, как раз и есть этот уход в блистательное прошлое, овеванное премьерами, именами, успехом.

Герой стал «гулять по театру», это «хождение по сукну» (со всем как у Афанасия Никитина – «за три моря») доставляло ему «физическое удовольствие», т. к. «еще радовала таинственная полутьма повсюду и тишина» [4, 242]. Серым солдатским сукном был покрыт пол в театре. Серое сукно не единожды прозвучит в описании театра, при этом серый цвет весьма полисемантичен.

Актер Петр Бомбардов предложил посмотреть галерею портретов в фойе. «Простенки фойе в несколько рядов были увешаны портретами и увеличенными фотографиями в золоченых овальных рамах» [4, 243]. И само фойе, и портреты, фото, и то, как относятся к изображенным на них людям Бомбардов, Максудов, автор-повествователь и, наконец, сам Булгаков, – все это в высшей степени занимательно. Булгаковская сатира граничит с издевкой, литературным хулиганством. Конечно, всё это – пародия на один из обязательных атрибутов в интерьере театра, ибо подлинно великие (Сара Бернар, Мольер, Грибоедов, Шекспир и др.) уравниваются в галерее с заведующим осветительными приборами театра, с заведующим поворотным кругом театра и т. п. Своеобразной вставной повестью (совсем по-гоголевски, как «Повесть о капитане Копейкине») является рассказ Бомбардова о Клавдии Александровиче Комаровском-Эшаппар де Бионкуре, который, бросив блестящую военную службу, перешел в НТ и долгие годы играл «царей, полководцев и камердинеров», а также «до ужаса любил изображать птиц за сценой» [4, 245]. Бомбардов, ведя Максудова от портрета к портрету, назвал последнюю «обойму»: «Каратыгин, Тальоне, Екатерина II, Карузо, Феофан Прокопович, Игорь Северянин, Баттистиани, Еврипид, заведующая женским пошивочным цехом Бобылева» [4, 245]. Почему и зачем между Карузо и Игорем Северяниным вдруг Феофан Прокопович?! Примечательно, что никакой реакции на это у Максудова нет, хотя минутой раньше на портрет Нерона он среагировал удивленно, не зная, кто это; узнав, задал вопрос: «А почему?» [4, 243]. Ответ не заставил себя ждать: «– По приказу Ивана Васильевича, – сказал Бомбардов, сохраняя неподвижность лица, – Нерон был певец и артист». – «Так, так, так» [4, 244], – отреагировал Максудов. В этом эпизоде сакраментально звучит выражение «по приказу», т. е., как и все в НТ, – по приказу. Мог быть Нерон или любой другой властитель, всё и для всех объяснялось одним, но всемогущим обстоятельством – желанием Ивана Васильевича (прототип этого персонажа – К. С. Станиславский).

Как заметил М. Петровский, «конфликт между творящей личностью и государством у Булгакова мистериален, то есть вечен и неизбывен» [13, 41]. На наш взгляд, именно поэтому Булгаков оттеняет конфликт между драматургом и режиссером описанием галереи, где помещены портреты столь разношерстных, разноаспектных исторических и вымышленных лиц. Тем интереснее и загадочнее фигура Феофана Прокоповича в этом ряду, а между тем, думается, разгадка проста: как известно, в первой трети XVIII века не было крупнее фигуры не только в религиозно-духовной жизни России, но и в политической. Всестороннюю и очень емкую оценку Феофана Прокоповича дал П. П. Пекарский, писавший, что «Феофан, бесспорно, принадлежит к замечательнейшим и наиболее выдающимся личностям русской истории первой половины XVIII столетия. В своей сфере это был такой же новатор, как Петр Великий в сфере государственной» [9, 481]. Феофан Прокопович – «птенец гнезда Петрова» [1, 298], именно он во многом олицетворял власть (и духовную, и светскую), а ему противостояли не только враги светские, но, особенно поначалу, и большая часть духовенства [см.: 18; 7].

Картинная галерея будет упомянута в романе еще раз и опять в ироническом контексте: в разговоре с приятелем Максудов *«горячо стал рассказывать ему о том, что такое картинная галерея»* [4, 252], защищая от нападок приятеля *«филькину грамоту»* – договор с НТ. В галерее портретов – *«покойный генерал-майор Клавдий Александрович Комаровский-Эшаппар де Бионкур»* [4, 244]. Ссылаясь на материалы Е. С. Булгаковой, комментатор пишет, что похожая по созвучию фамилия была в «Придворном календаре на 1906 год», который имелся у Булгаковых дома, а реальным прототипом был Алексей Александрович Стахович. И сам Станиславский рассказал что-то про Стаховича Булгакову во время их совместных разборов «Мольера». Рассказ Станиславского писатель с блеском обыграл в романе [6, 498–499].

«Феофан Прокопович и М. Булгаков» – тема, безусловно, локальная, но в жизни и творчестве Булгакова XVIII век (и русский, и западноевропейский) занимает особое место не только в связи с Мольером, но и в связи с Петром I [3]. Поэтому необходимо дальнейшее исследование темы «М. Булгаков и русская литература и культура XVIII века».

Л и т е р а т у р а

1. *Белинский В. Г.* Портретная галерея русских писателей. Кантемир // *Белинский В. Г.* Собрание сочинений: в 9 т. Т. 7. М., 1981. С. 282–300.
2. *Беляев А.* Оценка учения протестантов об антихристе-папе // *Вера и разум.* 1899. № 5. Отд. I. С. 328–336.
3. *Булгаков М. А.* Пётр Великий: либретто к опере (1937) // *Советская музыка.* М., 1988. № 2. (Первая публикация). [Электронный ресурс]. URL: <http://www.bulgakov.ru>.
4. *Булгаков М. А.* Театральный роман (Записки покойника) // *Булгаков М. А.* Театральный роман : романы, пьесы. М., 2009. С. 197–352.
5. *Буранок О. М.* Русская литература XVIII века: Петровская эпоха. Феофан Прокопович. М., 2005. 464 с.
6. *Лосев В. И.* Комментарии // *Булгаков М. А.* Записки покойника (Театральный роман). М., 1998.
7. *Морозов П. О.* Феофан Прокопович как писатель : очерк из истории русской литературы в эпоху преобразования. СПб., 1880. 402 с.
8. *Ничик В. М.* Феофан Прокопович. М., 1977. 190 с.
9. *Пекарский П. П.* Наука и литература в России при Петре Великом. Т. I. СПб., 1862. 579 с.
10. *Петров Н.* Очерки из истории украинской литературы XVIII века: Киевская искусственная литература, преимущественно драматическая. Киев, 1880. 151 с.
11. *Петров Н. И.* Очерки из истории украинской литературы XVII и XVIII веков: Киевская искусственная литература XVII–XVIII вв., преимущественно драматическая. Киев, 1911. 532 с.
12. *Петров Н. И.* О словесных науках и литературных занятиях в Киевской академии от начала ея до преобразования в 1819 году // *Труды Киевской духовной академии.* 1866. Т. 2. С. 324–326; Т. 3. С. 368–372.
13. *Петровский М.* Мастер и город: Киевские контексты Михаила Булгакова. Киев, 2001. 368 с.
14. *Пыпин А. Н.* История русской литературы. Т. 1. СПб., 1907. 537 с.
15. *Самарин Ю. Ф.* Сочинения. Т. 5: Стефан Яворский и Феофан Прокопович. М., 1880. 464 с.
16. *Тихонравов Н. С.* Сочинения. М., 1898. 358 с.
17. *Червяковский П. А.* Материалы для истории православного богословия в России // *Христианское чтение.* 1876. № 1–2, 7–8; 1877. № 3–4, 7–8; 1878. № 1–2, 7–8.
18. *Чистович И.* Феофан Прокопович и его время. СПб., 1868. 752 с.



В. В. БИТКИНОВА

ДЕРЖАВИН В «ИСТОРИЧЕСКИХ» ПРОИЗВЕДЕНИЯХ В. СОСНОРЫ

Поэт Виктор Соснора написал несколько прозаических произведений об эпохе Екатерины II: «Спасительница Отечества», «Две маски», «Державин до Державина». Они были напечатаны в 1986 г. в сборнике «Властители и судьбы» с присоединением повести об аргонавтах «Где, Медея, твой дом?». Все произведения о XVIII веке в этом издании датированы 1968 г., а «Медея» – 1963 г. На персональном сайте автора, где из названных размещены только «Спасительница Отечества» и «Две маски», в качестве года их создания также указан 1968¹. Тем же годом помечен на сайте цикл очерков «15»², охватывающий период российской истории с XIII по начало XX в. Этот цикл включает два «державинских» очерка, один из которых («Горелки») вошел в «Державин до Державина», а другой («Поэтическое любопытство») нет. Таков контекст, в котором, по крайней мере, можно предполагать волю автора³.

Во всех произведениях сборника «Властители и судьбы» важное место занимает тема «Властитель и Художник», рассматриваются разные типы творцов и царей. На материале древнегреческой мифологии, которая издавна используется как источник универсальных моделей, это Язон и Орфей, пары художников-антагонистов Орфей и Кавн, Дедал и Тал, правители от Крона и Зевса до Язона, других героев-аргонавтов и, наконец, «негероических» царей Греции, Колхиды, Скифии. В некоторых точках сюжета Художник и Власть сталкиваются в конфликте. С одной стороны, правитель может уничтожить Художника – просто как досадную, наряду с другими, помеху в борьбе за трон. С другой сто-

¹ На некоторых сайтах, в том числе претендующих на статус «энциклопедий», указаны другие даты: «Две маски» – 1976, «Спасительница отечества» – 1984 (<http://dic.academic.ru/dic.nsf/es/53764/>).

² Выходные данные соответствующей книги: 15. СПб.: Пушкинский фонд, 2004. 80 с.

³ Судя по оформлению сайта, где поэтические произведения представлены в виде тематически-хронологических циклов и год стоит сразу после заглавия, а также книг, где время создания тоже тем или иным способом подчеркивается, можно предполагать, что дата является для автора значимым элементом метатекста.

роны, умный правитель понимает силу Художника как Художника («Язон <...> понимал, что судить его будут по песням Орфея» [7, 272]¹). В споре о подлинном величии и бессмертии победа тоже на стороне Художника. На восклицание Язона «Проклятая эпоха!» Орфей отвечает: «Нет эпох благословенных, нет проклятых. Но замыслы каждого человека несоизмеримы с замыслами каждой эпохи. А ты замышляешь о большой славе и о большой власти <...> Но моя слава – не моя, она – слава моих песен! Моя власть – не моя. Власть моих песен! <...> А твоя слава и твоя власть – твоя и только твоя, Язон. Вот почему для тебя – проклятая эпоха» [7, 276].

В произведениях о русском XVIII веке Соснора также везде, где позволяет исторический материал, отмечает причастность жертв Власти к искусству. Повесть «Две маски», о заговоре подпоручика Василия Мировича, пытавшегося освободить заключенного в Шлиссельбургской крепости Иоанна Антоновича, представляет собой столкновение двух частей-«версий»: «Версия первая: Смерть сумасшедшего и казнь авантюриста», «Версия вторая: Смерть узника и казнь поэта». Первая – «версия официальной историографии» [7, 182], вторая – авторская, построенная как ее опровержение («Все факты остаются. Факты – важны. Но не менее важна и трактовка фактов» [7, 183]). Из двух «масок» Мировича более импонирует автору «поэт», и это не только метафора, обозначение типа личности. Повесть начинается эпиграфом – «восклицанием» Мировича «О время, время переходящее, / В котором дней дни множат!» [7, 144], а заканчивается написанным перед казнью стихотворением, представляющим его собственную, поэтическую, «версию» событий: «не из славных, козырной голубь, длинноперистый» с «товарищем» пытались разбить «своими сердцами <...> камень и темну клеточку», чтобы освободить томящегося там «белого голубка», но «не имея сил, заплакав, оттуда полетели» [7, 228–229].

В «Спасительнице Отечества» описывается государственный переворот, в результате которого Екатерина II стала импера-

¹ Здесь и далее в статье в квадратных скобках жирным курсивом указан номер цитируемого издания по списку литературы, приведенному в конце статьи (с. 371), обычным шрифтом – страницы; номер тома указан римской цифрой. При одновременной ссылке на несколько изданий одно от другого отделяется точкой с запятой.

трицей и был убит Петр III. Лейтмотивами повести являются кукольный театр Петра (реальная историческая деталь, приобретающая значение метафоры исторического процесса) и игра на скрипке, которую он не прерывал даже в самое критическое время, когда его противники уже захватили власть, а немногочисленные сторонники делали последние – смешные и нелепые – попытки спасти законного государя («Скрипка императора то удалялась, то приближалась, вернее, не сама скрипка, а ее звуки. Петра III осенила какая-то собственная мелодия. И он продолжал игру» [7, 132]¹). Екатерина тоже была не только правительницей. Соснора не мог обойти вниманием ее огромного письменного наследия («Она писала <...> в течение тридцати четырех лет ежедневно!» [7, 96]), но оценки автора убийственны своим сарказмом. Например (в противовес скрипачу Петру): «Она любила оперу, и ее оперы пользовались большим успехом среди офицеров. Ее оперы любили до самого последнего дня – до дня ее смерти. Екатерина сама не пропускала ни одного представления. // Между тем она признавалась: // – Музыка никогда не была ничем иным, как простым шумом для моего слуха. // Следовательно, и оперы – лишь неумные поиски славы, околотитературный снобизм»² [7, 96]. Таким образом, антитеза двух типов правителя

¹ Под впечатлением от «Спасительницы Отечества» бард А. Городницкий написал песню «Петр Третий» («Шорох волн набегающих слышен...») с рефреном «Император играет на скрипке, – / Государство уходит из рук» [3, 326–127]. Песня имеет посвящение «Виктору Сосноре», а саму повесть бард назвал «не очень, может быть, достоверной, но очень хорошо написанной» [3, 634]. В свою очередь, и поэтическую «формулу» Городницкого, и сам пафос (тот же, что и у Сосноры) интерпретации исторического события высоко оценил Н. Я. Эйдельман: «Поэт знает, что Петр III ничтожен; что пока он “играет на скрипке, Государство уходит из рук”, что новые руки, которые приберут это государство, – более сильные и умелые: да, разумеется, это необходимо, неизбежно – но как не пожалеть “одинокого и хлипкого” монарха?» [4, вкладка, 6]. Подробный сопоставительный анализ произведений А. Городницкого, В. Сосноры и Н. Я. Эйдельмана См.: *Биткинова В. В.* История и поэзия: Петр III в «екатерининском цикле» А. Городницкого и произведениях его современников // Екатерина Великая: писатель, историк, филолог : сб. науч. работ, подготовленный по материалам Четвертых науч. чтений, посвященных творчеству Екатерины II. М., 2011. С. 230–236.

² Одним из приемов создания дополнительных смыслов является у Сосноры абзацное членение текста, в некоторых случаях напоминающее стиховое (с использованием ритмизации, лексических и фонетических повторов и т. д.). Поэтому мы считаем важным сохранить его при цитировании, обозначив с помощью знака «//».

сливается с антитезой двух типов «творца». С одной стороны – Петр III, который, как артист, самозабвенно творит свой особый мир, не желая считаться с реальностью, он – «паяц-император» или «простодушный идеалист»; его «манифесты – преобразования государственной системы <...> были настолько грустны и героичны, что выполнять их не было никакой возможности» [7, 62]. С другой стороны – Екатерина II, «которая своим хищным, предположительным умом во всем разобралась» [7, 107]; созданный ею в художественных, мемуарных, эпистолярных, а также законодательных произведениях «идеальный» (не соответствующий реальности) мир – это сознательные ложь и лицемерие, рассчитанные на других, на произведение эффекта.

Но персонажем, не только в полной мере испытывавшим всевозможные перипетии отношений Поэта и Власти, но и в самом себе воплотившим это трагическое противоречие, был Гаврила Романович Державин. Очерк «Державин до Державина»¹ – первое произведение в сборнике «Властители и судьбы». Само название сборника является перифразой названия его стихотворения «Властителям и судиям» [5, I, 109–115]. Исчезнувший из названия мотив «суда», и именно суда над «земными богами», в полной мере восстанавливается в образной системе и поэтике включенных в сборник текстов. На примере «Двух масок» уже было отмечено использование «суда» как структурообразующего принципа. Он активно работает и в других произведениях XVIII века. Характерная фразеология: «жертва», «подсудимый», «убийца», «свидетели», «показания», «расследование», «судебно-медицинская экспертиза», – создает заостренную публицистичность. Но есть «суд» и в «высоком» смысле², и Поэту здесь принадлежит решающая роль. О самом Державине Соснора пишет в конце очерка: «Он думал, что он – жертва произвола. А произвол – был его жертвой. // Он думал, что он – подсудимый, а он был – судья современности» [7, 55].

Державин ценен как современник-мемуарист, его «Записки из известных всем происшествий и подлинных дел, заключающих в себе жизнь Гаврилы Романовича Державина» используют

¹ Жанровая природа этого произведения сложна, примем условное обозначение «очерк».

² Библейская образность и стилистика также используются в текстах Сосноры.

ся Соснорой как важный источник исторической информации. Так, в «Двух масках» цитируется его запись о казни Миновича – как *«народ, стоявший на высотах домов и на мосту, не обывиший видеть смертной казни и ждавший почему-то милосердия государыни, когда увидел голову в руках палача, единогласно ахнул и так содрогнулся, что от сильного движения мост поколебался и перила обвалились»* [7, 227]. Это свидетельство очевидца. Но, думается, оно привлекло автора и своей пластической выразительностью, а также тем, что, при добросовестно-простодушном точности, чревато гротеском, что соответствует собственной эстетике Сосноры. Не менее чем само державинское описание, важен помещенный вслед за ним комментарий историка Бильбасова 1888 г.: *«Записанное поэтом аханье толпы, колеблющиеся мосты – единственное сообщение русского современника о впечатлении, произведенном казнью Миновича на русское общество. Русские люди привыкли быть осторожными <...> они предпочитают молчать. Наша мемуарная литература крайне бедна, у нас мало записок, да и те под запретом»* [7, 227]. В этой опосредованной оценке сквозь содержание мемуаров «проступает» уже личность мемуариста – единственного, кто, скорее всего, не желая этого, зафиксировал (потому что пережил) естественную реакцию на жестокость, обманутые надежды на милосердие власти.

Кроме того, Державин для Сосноры – знаковая фигура в картине XVIII века: он резко выделяется на его фоне и вместе с тем является его порождением и выразителем (*«гениальный сын татаро-немецкого века»* [7, 31], *«поэт-философ своего времени»* [7, 30]). От «костюмировано-маскированных» портретов современников («фарфоровые», «влюбленные» лица, «белые пальцы», «наманикюренные ногти»; серебряный парик казнимого, черно-красный балахон с капюшоном, прорезьями для глаз и «заячьими ушами» у палача, позаимствованный на время переворота гвардейский мундир Екатерины и т. д.) портрет Державина отличается сочетанием неэстетичной «естественности» («большое мясистое лицо, тяжелый нос», «мясистый морщинистый лоб», «мясистые пальцы» – «мясистая махина», «буйвол»; «меховая шапка не по уставу», потому что уши болели) с ярко «театральной» деталью – бровями «как у клоуна» (у Сосноры мотив политического театра переходит в мотив политического цирка). Но даже в «театрально-цирковом» ореоле основным мотивом в

образе Державина оказывается непопадание в заданный «спектакль» («трагик с высоко нарисованными бровями клоуна» [7, 55], «тяжелый атлет при “просвещенном” дворе комедиантов и акробатов-эквилибристов» [7, 13]).

Рассказывая об учебе героя в казанской гимназии, Соснора отмечает: «Державин пытался играть какие-то роли в школьных трагедиях по Сумарокову, но без успеха» [7, 15]. О разыгрывании учениками «бывших тогда в славе Сумарокова трагедий» Державин пишет в «Записках», но о своей неудаче на этом поприще не упоминает [5, VI, 420]. Наверное, не случайно в «Державин до Державина» не включен опубликованный в цикле «15» очерк об организованной им в Малыковке казни мужиков, участвовавших в пугачевском бунте (тоже почти «костюмированной»: саваны и свечки приговоренных, ризы на священниках, гусары с обнаженными саблями). Этот эпизод, подробно описанный в «Записках» [5, VI, 503–505], своей этической неоднозначностью привлекал внимание многих поэтов. Пушкин в заметках к «Истории Пугачева» сопровождает его примечанием: «И. И. Дмитриев уверял, что Державин повесил сих двух мужиков более из поэтического любопытства, нежели из настоящей необходимости» [6, VIII, 361]¹. Соснора в своем очерке цитирует Дмитриева и даже выносит его слова в название («Поэтическое любопытство»), говорит, что «Пушкин опозитизировал этот эпизод», а далее, опять, предлагает свою версию, опираясь, по его словам, на самого Державина. Примечательны определения: «Державин более беспристрастен в своих Записках. И более правдоподобен. Он отстаивает не сам факт повешения, а блестящую драматургию факта»², Державин – «организатор этой блестящей буффонады, драматург» [1, http://sosnora.poet-premium.ru/prose_05.html#30]. Скорее всего, причина невключения «малыковского» очерка в «Державин до Державина» заключается в проблеме «гений и злодейство», но, войдя в это произведение, он, несомненно, стал бы самым «театральным» фрагментом.

¹ Другие примеры: роман В. Ходасевича «Державин» («Замечательна смесь воображения и расчета, с коими он <...> действовал» [8, 57]); одно из стихотворений о Державине А. Гордницкого («Трех мужиков в имени повесил, / Несправедливой казни этой рад» – «Державин» [2, 85–86]).

² Здесь и далее выделения подчеркиванием и заглавными буквами принадлежат автору.

По отношению к Екатерине Державин – «*Ее поэт. Ее генерал. Ее статс-секретарь*» [7, 94]. В «Спасительнице Отечества» приводится выразительный рассказ об эволюции их отношений: Державин «мечтал служить» ей, она приблизила его за «его услужливую и талантливую оду», он вскоре разочаровался в своем идеале – «простодушному поэту и начинающему государственному деятелю» хотелось «СВЯТОЙ ПРАВДЫ!» (в «Державине до Державина» Соснора называет его «*деспотом правды*»); она требовала от него новых од, «*он честно и трудолюбиво пытался*». «*Но насилие, к счастью, не распространяется на творчество. // Ничего у него не получилось. // Получались не стихи, а захудалые, канцелярские фразы <...> // И Державин – в бешенстве! Разрывает, выбрасывает из окна в Фонтанку бессмысленные бумажки. Он в ярости! Одним росчерком пера сновник с солдатским лицом пишет четыре строки: // Поймали птичку голосистую / И ну сжимать ее рукой. / Пищит бедняжка вместо свисту, / А ей твердят: “Пой, птичка, пой!”» [7, 94–96]. По мнению Сосноры, пристрастие Екатерины к Державину определялось только ее ненасытным тщеславием («*Ей мало было короны и мантии. // Ей еще нужно было, чтобы весь мир, а Державин уже был всемирно известен, заучивал наизусть рифмы ее поэта, посвященные ее любви к правде, к философии, к народу*» [7, 95]. «Пой, птичка, пой!» – «афоризм века», модель отношений Властителя и Художника.*

Итак, Екатерина, как умный правитель, понимала значение Поэта в создании славы государя. Понимали и её наследники. Трагедия Державина, как её видит поэт XX века, в том, что сам он ценил себя, в первую очередь, как государственного деятеля. В тексте неоднократно встречаются фразы, подчеркивающие это: «*Державин придавал первостепенное значение своей государственной деятельности <...> О своей поэтической деятельности поэт пишет мимоходом, и – напрасно*» [7, 32], «*О службе Державин писал со всеми подробностями, с пафосом*» [7, 48] и т. д. Опираясь на «Записки» и отчасти обыгрывая прием самого Державина, перечислявшего (иногда в виде нумерованных или датированных пунктов) свои заслуги, Соснора в «Державине до Державина» тоже предлагает несколько своеобразных «реестров»: список должностей, демонстрирующий подъем по карьерной лестнице («*Державин был: // солдатом, участником пе-*

реворота 28 июня 1762 года, // офицером Тайной канцелярии, участником войны с Пугачевым, // экзекутором в Сенате, // губернатором в Олонецкой губернии <...> министром юстиции при Александре I» [7, 31]); список литературных заслуг, без которых Екатерина никогда не обратила бы на него внимание и не простила бы ему административные промахи («если бы // в 1783 году <...> Дашкова не напечатала его поэтическое произведение – оду «Фелица», // если бы // ода «Фелица» не была прочитана Екатериной <...> если бы // ода «Фелица» не благословляла “просвещенный абсолютизм” <...> // если бы // не всемирная слава Державина-поэта, а не Державина-Меттерниха, не Державина-Талейрана, // если бы... – // то неизвестно еще никому, каким судом судили бы бешеного губернатора, в какой сибирской тайге, в какой архангельской тундре он обрабатывал бы свои оды!» [7, 32]); три случая с тремя монархами (Екатериной, Павлом и Александром), когда написанная ода восстанавливала его фавор; список полученных за службу и за стихи денежных наград и орденов. Графически выделенные, оформленные с элементами имитации канцелярского документа, содержащие цифры, эти «реестры» должны, при первом взгляде, создавать иллюзию строгой и беспристрастной доказательности. Тем больше поражают они своей «неправильностью», если вчитаться: от пункта к пункту увеличивается удельный вес принципиально «неисчисляемых» понятий, и нейтральное, «документальное» по стилю изложение постепенно наполняется иронией, сарказмом и, наконец, выливается в субъективно-личный авторский пассаж, тяготеющий к лиричности или публицистичности. В дополнение к процитированным выше приведем «итог» списка наград: «Итак: // за сорок лет беспрецедентной исполнительности, службы он получил: 1 табакерку, 1 крест, желтуху, общественную ненависть, обыкновенную пенсию; // за стихотворения он получил: 4 табакерки, 500 червонцев, относительную любовь трех императоров, безопасность существования, восторженную любовь всех сословий России, мировую славу» [7, 51]. Противоречие формы и содержания «реестров» поначалу акцентирует содержание, а в итоге разрушает форму – демонстрирует абсурдность такого способа установления «ценности» Поэта.

Для Сосноры Державин, конечно, прежде всего, Поэт. И здесь автор готов бесконечно (много раз возвращаясь к одним и

тем же эпизодам, приводя новые аргументы, сталкивая разные точки зрения и т. д.) и страстно (язык Сосноры очень экспрессивен) спорить со своим героем. Основным объектом оспаривания являются «Записки». Соснора использует их двояко: в биографических фрагментах – без цитирования, как фактологическую основу, дополняя, в духе традиционной исторической беллетристики, психологическими подробностями, деталями и описаниями; в публицистических – в виде цитат, и здесь взгляду героя тут же противопоставляется взгляд автора. Соснора характеризует «Записки» Державина как «смешные», называет их *«обличительными документами на самого себя»* [7, 55], досадует, что Державин *«описывает службу с любовью и страстью, а о стихотворениях почти не пишет совсем»* [7, 50], «исправляет» своего героя, демонстративно называя его «поэтом» (например, вставляет это слово в цитаты из «Записок» в сцене ссоры с Екатериной, где сам Державин чувствует себя только чиновником: *«Державин писал: // “<...> она вспыхнула, раскраснелась и закричала Державину: // – Пошел вон!” // Поэт пошел. “В крайнем смущенье”*» [7, 54]).

Хотя биографические главы очерка «Державин до Державина» описывают, в основном, период детства, учебы и солдатской службы героя, даже в них значительное место отведено фактам и событиям, предвещающим рождение Поэта. Так, в части «4»¹ Державин учится: *«Он читал Геллерта и Гагедорна, сентенции и сантименты немецкого происхождения, он читал Ломоносова – римскую риторику русской Академии; он читал Тредиаковского “Мнения о начале поэзии”, “Рассуждения об оде”*» [7, 22]. Кроме того, он пишет за солдат письма родным в деревню. В «9» он уже в мечтах читает сильным мира сего («визирям») в неких сказочных «дворцах» *«свой перевод с немецкого “Ироида, или письмо Вивлиды к Кавну”*» [7, 44]. Там же приведен «анекдот» о том, как Державин-вестовой нес приказ «прапорщику князю Козловскому», поэту, застал у него другого поэта, В. И. Майкова, увлекся читаемой трагедией и вдруг услышал: *«Иди, солдатик, с богом, чего тебе попусту зевать? Ведь это – стихи, ведь ты во всем этом ни-че-го-шень-ки не смыслишь!»* [7, 45]. Три раза, с

¹ «Державин до Державина» состоит из двенадцати нумерованных фрагментов. Заглавий, в отличие от очерков цикла «15», они не имеют.

трех разных точек зрения: нейтральное «повествование», взгляд Державина (цитата из «Записок») и авторский лирический монолог на тему «рукописи – превосходно горят», – Соснора обращается к факту сожжения Державиным на чумном карантине сундука со своими ранними произведениями.

Державин мало того что Поэт, он для Сосноры – «Первый Поэт» и «одиноким мореплавателем». Таковы исходные тезисы. Очерк начинается словами «В искусстве существуют только Первые. // Державин – первый в русской поэзии поднял флаг и вышел в океан» [7, 8], замыкается этот образ в финале стихотворением «Мореход». Державин оценивается на фоне современников (Тредиаковский, Ломоносов, Козловский, Майков, Веревкин) и в глазах потомков (Пушкин, Вяземский, Рылеев, Лермонтов, Некрасов, Тютчев, Блок, Цветаева), в трактовке его образа присутствуют автопсихологические мотивы. Очерк Сосноры – это, в первую очередь, монолог Поэта о Поэте и диалог Поэта с Поэтом. Но «миф» Державина-поэта у Сосноры и их поэтический диалог должны быть темой отдельного исследования.

Л и т е р а т у р а

1. Виктор Соснора : персональный сайт [Электронный ресурс] URL : <http://sosnora.poet-premium.ru/index.html> (дата обращения: 14.03.2013). Загл. с экрана.
2. *Городницкий А.* Коломна. СПб., 2008. 144 с.
3. *Городницкий А.* Сочинения : стихотворения. Поэмы. Песни. М., 2000. 672 с.
4. *Городницкий А., Эйдельман Н.* Река времен : Вечер в музее А. И. Герцена 11 января 1982 г. г. Москва : [в 2 CD-ROM + вкладка]. СПб., [б.г.].
4. *Державин Г. Р.* Сочинения / с объяснит. примеч. Я. Грота: в 9 т. СПб., 1864–1883.
5. *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: в 10 т. 3-е изд. М., 1962–1965.
6. *Соснора В.* Властители и судьбы: Литературные варианты исторических событий / предисл. Я. Гордина. Л., 1986. 296 с.
7. *Ходасевич В. Ф.* Державин. М., 1988. 288 с.



Н. Е. ЕРОФЕЕВА

РИЧАРД ШЕРИДАН В ОЦЕНКЕ РУССКОЙ КРИТИКИ

Культурные контакты России и Запада в XVIII веке устанавливались достаточно быстро, что было обусловлено особым интересом русских ко всему заграничному. Процесс интеграции, запущенный Петром I, принес свои плоды. В последней монографии О. М. Буранка, посвященной творчеству Феофана Прокоповича в контексте русских и зарубежных литературных связей XVIII века, справедливо указывается на близость культурных принципов эпохи Просвещения Европы и российской действительности: «Ясность, разумность, целесообразность, полезность становятся не просто символами эпохи, но и этико-эстетической основой литературной культуры первой трети XVIII века» [2, 13]¹. В этой атмосфере стремительного проникновения и закрепления просветительских идей на русской почве как раз и рождалась отечественная литературная критика, объективно нашедшая свое выражение на страницах отечественных журналов XVIII–XIX веков.

Кроме того, к концу XVIII века завершается процесс становления национальной художественной культуры. В творчестве Д. И. Фонвизина, А. П. Сумарокова, В. В. Капниста, М. В. Ломоносова, затем Г. Р. Державина она приобретает свои национальные черты. Русские писатели, не отрицая опыта западноевропейских коллег, начинают осознавать самобытность и оригинальность своей литературы.

В период становления национальной художественной культуры русская критика осваивала творческое наследие В. Шекспира, Ж. Б. Мольера, Дж. Мильтона, Ф. Шиллера и многих других европейских писателей. В начале XIX века в литературу, благодаря многочисленным переводам, входят такие имена, как А. Г. Бюргер, И. Гете, Т. Грей, О. Голдсмит, Дж. Байрон, Ж. Лафонтен.

Имя Р. Шеридана стало одним из знаковых в истории отечественной комедии, которая развивалась с опорой на лучшие

¹ Здесь и далее в статье в квадратных скобках жирным курсивом указан номер цитируемого издания по списку литературы, приведенному в конце статьи (с. 379), обычным шрифтом – страницы.

европейские образцы, вырабатывая свой неповторимый стиль, в том числе через комедии и драмы в переводах отечественных авторов. При этом иностранный автор, представляемый читателю на русском языке, всегда показывался не только как драматург, но, прежде всего, как личность с ее неповторимой системой взглядов на общество и мир. Отсюда и понимание того, почему не всякий автор мог стать «русским» и быть принятым отечественным читателем и зрителем.

Интересная судьба выпала в России на долю Ричарда Бринсли Шеридана (1751–1816) и его комедий. На рубеже XVIII – XIX вв. его «Школа злословия» была представлена в репертуарах московского, петербургского и других театров России. Через десять лет после первого полного перевода пьесы (1791) в «Политическом журнале» появилась статья о жизни и творчестве этого автора. Правда, самая первая публикация об английском драматурге в России представляет его, прежде всего, как оратора в английском парламенте. В статье 1801 года замечается: «Парламентский оратор Шеридан для каждого читателя ведомостей, для каждого, кто хотя бы мало извещен о происшествиях в Англии, был уже часто предметом рассуждения и разговора. Теперь... не может быть не любопытно самое краткое описание жизни помянутого славного мужа» [4, 26, 30].

В диссертации О. А. Савченко «Ричард Бринсли Шеридан и политическая борьба в английском парламенте в конце XVIII в.» детально представлена политическая обстановка того времени, дана характеристика предложений по реформированию английской политической системы, сделанных Р. Шериданом. В частности, исследователь указывает – Р. Шеридан «... считал, что каждый депутат, избранный честно, должен чувствовать поддержку и доверие своих избирателей, чью личность и имущественный интересы он призван защищать, и что из-за обвинения отдельных мерзавцев и наиболее безнравственных избирателей некоторых избирательных округов, многие весьма уважаемые джентльмены окажутся оклеветанными и опозоренными в глазах парламента» [14, 34].

Р. Шеридан занимал активную жизненную позицию, следил за деятельностью конституционных и корреспондентских обществ, обращенных на парламентские реформы и даже вступил в одно из них – «Общество друзей народа». Как отмечает О. А. Савченко, в программном документе, под которым поставил свою подпись и Р. Шеридан, указывалось: «Социальное образование,

основанное 11 апреля 1792 г. названо «Обществом друзей народа», его цель – добиваться парламентской реформы. ...Его основатели, будучи приверженцами конституционного строя, после детального изучения той ситуации, которая складывается в стране на данный момент, считают необходимым высказать свое отношение к ней, предлагая сделать все возможное для сохранения основ конституции» [14, 71].

Отношение к французской революции в Англии тоже не было однозначным. С одной стороны, Э. Бёрк и те, кто его поддерживал, выступали против свободы, с другой – У. Годвин, Р. Бейдж и другие радикальные писатели, которые приветствовали революцию, увидев в ней защиту прав человека и его стремлений к свободе личности. Они составляли «прогрессивное меньшинство», и деятельность их ограничивалась такими политическими обществами, как «Общество революции» или «Конституционное общество», потому что «это меньшинство, состоящее главным образом из менее зажиточной буржуазии, относилось с симпатией к революции, но в парламенте оно было бессильно» [8, 301]. В самом парламенте в этот период острой идеологической борьбы к «прогрессивному меньшинству» можно с полной уверенностью отнести известного драматурга Ричарда Шеридана. Идеи французской революции органично сплелись в личной и творческой судьбе этого человека.

Выступая против Э. Бёрка, который обвинил революцию в жестокости и деспотизме, Р. Шеридан не просто защищал ее, но наглядно представлял положение предреволюционной Франции и обосновал неизбежность взрыва. В своей речи (так называемой «Бейгам спич») Р. Шеридан говорил: «Промышленность бездействовала, торговля прозябала, голод держал бедноту в цепких когтях, отчаяние повисло над всеми. Для такого зла не было других мер исправления, чем радикальное изменение основ и существа всей системы. Это изменение не было задачей одного лишь Национального собрания. Это было требование – крик! – всей Франции, сплотившейся воедино для этой цели» [цит. по: 9, 114].

Р. Шеридан впервые в истории страны открыто представил злодеяния англичан в Ост-Индии, творимые под руководством наместника У. Гастингса. В выступлении оратор обрушился на саму колониальную систему: «Целые нации истреблялись ради пачки банкнот, целые области опустошались огнем и мечом, чтобы обеспечить капиталовложения... Генералы становились акционерами, дубина вошла в реквизит банкирских контор, и весь Инду-

стан увидел британское правительство с окровавленным скипетром в одной руке, в то время как другая рука его шарילה по чужим карманам» [цит. по: **13**, 8].

Речь, ставшая примером гражданской честности и принципиальности, получила широкую поддержку в народе. Об этом свидетельствует Н. М. Карамзин, замечая: «Но что англичане просвещены, соглашаюсь: здесь ремесленники читают Юмову «Историю», служанка – Йориковы проповеди и «Кларису»; здесь лавочник рассуждает о торговых выгодах своего отечества, и земледелец говорит вам о Шеридановом красноречии» [**6**, 474–475].

В начале XIX века в статье «Несколько слов о русской литературе» в журнале «Северный зритель» имя английского драматурга у Н. М. Карамзина ассоциируется только с политикой. Создается впечатление, будто известный комедиограф Р. Шеридан не был известен русскому писателю. Но так ли это? Ответ на вопрос мы находим в статье Э. Кросса «Русские зрители в английском театре XVIII века», где указывается репертуар 1790 года, как раз когда Н. М. Карамзин посетил Англию. Э. Кросс пишет: «О том, что делали в Лондоне многие из этих приезжих, не известно решительно ничего, но мы вправе предположить, что немалое их число воспользовалось представившейся возможностью посещать лондонские театры, чтобы посмотреть Дэвида Гаррика и других прославленных актеров и актрис, выступавших не только в пьесах Шекспира, но также и Голдсмита, Шеридана, Кольмана – и многих других второстепенных драматургов» [**13**, 163–164]. Однако пьес Р. Шеридана в репертуаре того года нет. Не упоминает о них и сам Н. М. Карамзин, делая разбор спектаклей по В. Шекспиру на лондонской сцене. Известно также, что к 1790 году Р. Шеридан оставил театр и занялся политической карьерой. Именно в этот период русский критик приехал в Лондон, где ему посчастливилось присутствовать на выступлении Р. Шеридана в парламенте по делу У. Гастингса.

Статья Н. М. Карамзина появилась в октябре 1797 года. В том же году предполагалось издать «Письма русского путешественника». В своей статье автор представил материал из будущей книги, предлагая ознакомиться с резюме героя о поездке в Лондон в июле 1790 года. В приведенном отрывке дается краткая характеристика английской просвещенности, парламента, в том числе его наиболее популярных ораторов. «Мне нравится, – пишет Н. М. Карамзин об англичанах, – что они горды своей консти-

туцией, но не нравится, что они торгуют местами в парламенте. Мне нравится крылатое красноречие Шеридана и Фокса, но не нравится ни их холодное действие, ни однообразная интонация фраз» [5, 463]. В «Письмах русского путешественника» имя Шеридана – политического оратора – упоминается несколько раз, а его выступление на процессе по делу У. Гастингса вызвало уважение. Именно Н. М. Карамзин заметил в речах Р. Шеридана более «пиитического жара, но менее логической силы» [6, 64].

Политическая биография Р. Б. Шеридана наполнена постоянной борьбой. Настроения, так ярко выраженные по делу У. Гастингса, были частью его душевного состояния на протяжении многих лет. Писатель был борцом за независимость ирландского народа, который также находился под игом английского владычества. Политическая позиция Р. Шеридана по колониальному вопросу нашла отражение и в его последней пьесе – трагедии «Пизарро» (переделка пьесы А. Коцебу «Испанцы в Перу»). Один из современников Р. Шеридана утверждал, что драматург не сказал ничего нового по сравнению с речью на процессе У. Гастингса. На наш взгляд, такое замечание подчеркивает значение «Бейгам спич», которое не ослабло и через несколько лет. Подобное обстоятельство также свидетельствует об острой реакции английского драматурга на события эпохи, о его отношении к различного рода посягательствам на права народов. Один из героев пьесы, полковник Ролла, как бы продолжает мысль Р. Шеридана – обвинителя У. Гастингса.

Политическая позиция Р. Шеридана на протяжении многих лет оставалась предметом уважения и признательности не только современников, но и последующих поколений. В «Политическом журнале» за 1801 год обнаруживаем характеристику личностных качеств Шеридана-оратора: «За бывшею доселе живостию парламентских дел последовало внезапное бедствие. Печальный повод к сему подала королевская болезнь, сделавшая обстановку и неизвестность в новом учреждении. Уже один из самых жарких противников, законоискусник Ничольс, готов был 27 февраля сомнительное здоровье монарха сделать предметом особого предложения, но собственный его друг Шеридан истребил сие предприятие при самом его рождении, при всеобщих изъявлениях одобрения, и дал чрез то новое трогательное доказательство непоколебимой приверженности к своему государю, при всем несходстве политических своих правил» [12, 243–244].

Общественно-политическая деятельность Р. Шеридана позволила сделать важный вывод русской исследовательнице З. Венгеровой: «Шеридан был прежде всего человек общественный, не принадлежавший к числу писателей, которые преследуют в кабинетной тиши отвлеченные идеалы искусства» [3, 34]. Наверное, поэтому приобретает иной смысл и дружба Р. Шеридана с Дж. Байроном. Знаменитый поэт после выступления в парламенте в защиту луддитов пришел сразу именно к старому драматургу. Известный исследователь жизни и творчества английского драматурга Т. Мур приводит в своей книге слова Дж. Байрона, раскрывающие значение Р. Шеридана для английской литературы своего времени: «Что бы ни сделал или ни захотел сделать Шеридан, – все это оказывалось лучшим в своем роде. Он написал самую лучшую комедию – «Школа злословия», самую лучшую оперу – «Дуэнья», самый лучший фарс – «Критик», самое лучшее похвальное слово – «Монолог на смерть Гаррика». И в довершение всего он произнес знаменитую речь против Уоррена Гастингса – речь, лучше которой ничего не сочинялось и не произносилось в нашем отечестве» (перевод И. В. Лазаревой) [17, 303]. Однако не все принимали Шеридана-оратора. Об этом же пишется в исследовании И. В. Лазаревой «Творчество Р. Б. Шеридана и его место в истории развития английской драмы» [7, 188].

Действительно, в отечественном и зарубежном литературоведении и в работах по истории общества и культуры звучат разные характеристики общественной деятельности и Р. Шеридана. Так, И. Тэн в книге «Развитие политической и гражданской свободы в Англии в связи с развитием литературы» (1871) писал: «Какое-то страстное преувеличение преобладает в дебатах, вызванных процессом Уаррена Гастингса и французскою революциею, в язвительной риторике и утрированной декламации Шеридана, в безжалостном сарказме и высокопарных сентенциях второго Питта» [16, 198]. В этом высказывании слишком заметно субъективное отношение исследователя к драматургу. Жизнь доказала, что Р. Шеридан заслуженно пользовался популярностью как прекрасный оратор. Существует много свидетельств, доказывающих, что он мастерски владел словом и умел управлять эмоциями публики во время выступлений в парламенте.

Политические взгляды английского писателя привлекали внимание многочисленных поклонников его таланта. О широком интересе к личности Р. Шеридана пишет в своем дневнике А. И. Тур-

женев. В 1825 году он записал: «В Лондоне вышла «Жизнь Шеридана», изд. Муром. Все раскупают книгу и для автора, и для предмета, им избранного» [15, 324]. «Московский телеграф» в 1829 году рекомендует упомянутую книгу покупателям» [11, 355]. В заметках А. И. Тургенева находим еще одно свидетельство интереса к личности Р. Шеридана. В «Хронике русского» за 3 марта / 19 февраля 1838 года читаем об Оконеле (Д. О'Коннеле): «Он превзошел Шеридана: этот шутил или скаламбурил в подобном случае, а тот отвечал не на шутку. Когда по прежнему уставу английской камеры Шеридан за сильную болтовню осужден был на коленях выслушать приговор камеры, то он, вставая на ноги и отряхиваясь, сказал: "Cette chamber est bien sale"» [15, 155] («Эта камера довольно грязна». – Н. Е.). Конечно, записи А. И. Тургенева носят, прежде всего, информативный характер, но они важны, потому что представляли русскому читателю знаменитого англичанина с непривычной житейской стороны. Это повышало интерес не только к самому писателю, но и его комедии, шедшей в переводе И. М. Муравьева-Апостола с большим успехом. Имена персонажей становились нарицательными и принимались зрителями наравне с мольеровскими Тартюфом, Мизантропом и прочими. Русская публика живо перенимала выражения, становящиеся крылатыми, ссылаясь на Р. Шеридана при суждении о той или иной реальной личности. Так, в «Московском телеграфе» за 1827 год в одной из статей написано: «Никто лучше Мура не воображает сердцем (говаривал о нем Шеридан)» [10, 253]. С легкой руки Р. Шеридана выражение «сердечное воображение» вошло как определение степени мастерства не только Т. Мура, но в русской литературе и критике стало неотъемлемым определением поэзии В. А. Жуковского. Свидетельство тому – письмо А. И. Тургенева П. Вяземскому за 12 ноября 1819 года, где указывается, что В. А. Жуковский «настроил было опять душу и любовь свою для поэзии: положил на ноты звук своего сердца или сердечного воображения» [1, 811]. Позже этим словосочетанием воспользовался А. Н. Веселовский, включив выражение в подзаголовок книги «В. А. Жуковский. Поэзия чувства и сердечного воображения» [1, 811].

Таким образом, русская критика, будь то литературная или гражданская, пристально всматривалась не только в те политические процессы, которые происходили на Западе, но и в их представителей, людей, чье мнение, высказанное за трибуной или в

художественном произведении, становилось важным для соотечественников и способно было оказывать значительное влияние на развитие всей европейской и русской культуры в целом. Одним из таких авторов как раз и стал английский драматург и политический деятель Ричард Бринсли Шеридан, чье творчество по-прежнему актуально, особенно в свете современных социальных реформ.


Л и т е р а т у р а

1. *Алексеев М. П.* Русско-английские литературные связи. XVIII век – первая половина XIX века. М., 1982. 863 с. (Литературное наследство. Т. 91.).
2. *Буранок О. М.* Феофан Прокопович в контексте русской и зарубежной литературы XVIII века. Самара, 2013. 179 с.
3. *Венгеров З.* Шеридан: Очерк // Мир божий. 1893. № 8. С. 33–46.
4. Историческое и политическое обозрение 1800 года // Политический журнал. 1801. Ч. I. Кн. I.
5. *Карамзин Н. М.* Избранные статьи и письма. М., 1982. 351 с.
6. *Карамзин Н. М.* Письма русского путешественника. М., 1983. 512 с.
7. *Лазарева И. В.* Творчество Р. Б. Шеридана и его место в истории развития английской драмы : дис. ... канд. филол. наук. М., 1984. 188 с.
8. *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд. Т.16. М., 1955.
9. *Маршова Н. М.* Ричард Бринсли Шеридан, 1751–1816. Л.; М., 1960. 123 с.
10. Московский телеграф. 1827. № 23.
11. Московский телеграф. 1829. Ч. XVI.
12. Политический журнал. 1801. Ч.1. Кн. 3.
13. Русская культура XVIII века и западноевропейские литературы / отв. ред. *М. П. Алексеев.* М., 1980. 230 с.
14. *Савченко О. А.* Политическая борьба в английском парламенте в конце XVIII в. и Ричард Бринсли Шеридан : дис. ... канд. ист. наук. Ростов-н/Д., 2003. 171 с.
15. *Тургенев А. И.* Хроника русского. Дневники (1825–1826). М.; Л., 1964. 629 с. (Литературные памятники).
16. *Тэн И.* Развитие политической и гражданской свободы в Англии в связи с развитием литературы: в 2 ч. М.; СПб., 1871. Ч. 2. 563 с.
17. *Moore T.* Memories of the life of the Richard Brinsley Sheridan. In 2 volumes. New York, 1968. V. 2.



И. В. ВЕРШИНИН

ПРЕДРОМАНТИЗМ КАК ПЕРЕХОДНОЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ЯВЛЕНИЕ

 европейской художественной культуре XVIII века почти одновременно с Просвещением возникает предромантизм как своего рода оппозиция просветительскому рационалистическому духу. Унаследовавший некоторые существенные особенности барокко и предвосхитивший эстетику романтизма, предромантизм представляет собой вполне самостоятельное и закономерное звено в развитии искусства. Вместе с тем предромантики не создали законченной художественной системы, поэтому предромантизм был скорее совокупностью определенных тенденций, чем вполне сформировавшимся направлением в художественной культуре Европы. Перед нами переходное явление, в котором все черты раскрываются в динамике и становлении.

В отечественной науке глубоко исследован кризис европейского общества во второй половине XVIII века, приведший к Великой Французской революции, и детально изучено формирование и развитие Просвещения как движения, отразившего этот кризис и противопоставившего ему новый тип культуры, новое искусство, основанное на культе Разума. Но следует учитывать, что помимо просветительства могли существовать и другие формы отражения общественного кризиса. Мыслители, художники XVIII века, перед потрясенным сознанием которых раскрылись контуры надвигающейся катастрофы, по-разному выразили это потрясение. Нам представляется, что наряду с просветительством, подвергшим беспощадной критике все устои феодального общества, на той же социально-исторической почве возникает и предромантизм. Скептицизм просветителей по отношению к существующему укладу жизни и предромантический пессимизм при всем своем глубоком различии оказываются как бы двумя сторонами единого процесса переоценки ценностей абсолютистской эпохи.

Предромантическая концепция мира и человека – это экстраполирование глубокого общественного разлада, отмечаемого предромантиками, на общую картину бытия. Действительность представляется неблагополучной, порой ужасной. Это совсем не

то неблагоприятие, которое исправляется разумом, как думали просветители, не тот ужас, от которого один шаг до рая, как это прежде представлялось художникам барокко. Если классицисты XVII века утвердили в искусстве концепцию мира, соразмерного герою, мира как огромного отражения героического сознания в героическом бытии (и здесь они опирались на ренессансный миф о человеке как мере всех вещей), то в произведениях предромантиков мир несоразмерен человеку, чужд ему, это мир незнакомый, далекий, живущий своей космической, архаической или экзотической жизнью, он полон тревог, опасностей, неожиданностей. Важной в художественной концепции предромантизма была мысль о существовании потусторонних сил. У предромантиков эти силы скорее порождение фантазии, не управляемой просветительским Разумом. Фантазия и притягивает художников, и пугает их. «Сон разума рождает чудовищ» – тема, проходящая через творчество Ф. Гойи, великого испанского художника, сыгравшего большую роль в развитии предромантических тенденций в европейской культуре.

Предромантические тенденции существуют во взаимосвязи с некоторыми предшествующими и современными им явлениями в искусстве. Предромантизм воспринимает некоторые черты концепции мира и человека, характерные для барокко (эта связь, особенно характерная для живописи, очень заметна и в театре, драматургии). Вместе с тем предромантизм принадлежит к новым, возникшим в XVIII веке, течениям искусства, которые не требовали (в отличие от барокко или классицизма) особого стилистического оформления в силу обращения не к общему, а к индивидуальному. А. М. Кантор крупнейшим течением такого рода считает сентиментализм. Исследователь справедливо указывает на связь предромантизма с этим течением: «Сентиментализм превращается в предромантизм: «естественный человек» приходит в столкновение с общественными и природными стихиями, с мрачными бурями и потрясениями жизни, предчувствие которых заложено во всей культуре XVIII века» [см.: 1, 24–25]¹. Хотя есть направления в искусстве, на которые предромантизм не оказал су-

¹ Здесь и далее в статье в квадратных скобках жирным курсивом указан номер цитируемого издания по списку литературы, приведенному в конце статьи (с. 385), обычным шрифтом – страницы.

щественного влияния (это, с одной стороны, творчество художников реалистической ориентации, с другой – изысканная декоративность рококо), но в целом предромантизм, безусловно, входит в идейно-художественный комплекс эпохи и, более того, занимает в нем довольно видное место. В большинстве случаев он как бы разлит, растворен в других направлениях, придает им характерный оттенок. Так, соединение классицизма и предромантизма, теоретически наименее естественное (предромантизм во многих чертах – прямой антипод классицизма), но встречающееся почти так же часто, как сближение с барокко и сентиментализмом, следует признать характерной чертой искусства XVIII века. Поэтому при исследовании предромантизма особенно важно не замыкать его в рамках излишне определенных характеристик, нужно представить его развитие как сложнейший диалектический процесс, выявить основные этапы этого процесса и выяснить их специфику.

В самом общем виде можно говорить о трех этапах развития предромантизма: к первому относится зарождение предромантических тенденций, ко второму – возникновение определенной системности в их проявлении, к третьему – взаимодействие предромантизма с ранним романтизмом. При этом следует учитывать два обстоятельства. Во-первых, в разных странах предромантизм развивался по-разному и в своих национальных формах. Так, предромантизм рано возникает в Англии и Италии и поздно – в России и Германии. В искусстве одних стран это целое течение, в искусстве других можно обнаружить лишь отдельные его элементы. Во-вторых, этапы развития предромантизма в различных видах искусства могут не совпадать. Неравномерность развития обнаруживается и при исследовании предромантических тенденций в отдельных жанрах.

Б. А. Зернов справедливо указывает, что «...характерное для всего XVIII века усиление романтического есть единый процесс, начинающийся от Ренессанса и достигающий своего апогея в романтизме XIX века, в период, когда индивидуальность и буржуазное государство образуют уже два полюса и непримиримо антагонистичны» [2, 23–55]. Но слишком расширительное понимание предромантизма (как вообще всех романтических тенденций и проявлений до XIX века) приводит исследователя к выводу о том, что «...предромантические тенденции очень сильны

в итальянской, отчасти голландской и особенно немецкой живописи XVIII века» [2, 53]. Думается, что предромантизм как художественное явление, оппозиционное Просвещению, складывался поэтапно, с нарастанием к концу века. Если говорить о «ядре» предромантизма, то очевидно, что в своей основе переходное явление должно совпасть с переходной эпохой, то есть с рубежом XVIII–XIX веков. Не весь исторический материал подтверждает этот тезис, и ниже мы разъясним свою позицию по этому поводу. Однако прежде чем оговаривать ограничения, исключения, отступления от основного положения, необходимо раскрыть, пусть схематически, его принципиальную сущность.

Уточняя понятие «художественный процесс», необходимо подчеркнуть различие, существующее между литературными эпохами, одни из которых отмечены стабильностью, другие – переходностью. Стабильные и переходные эпохи чередуются. В последние столетия переходные эпохи в основном совпадают с рубежами веков (рубежи XVII–XVIII, XVIII–XIX, XIX–XX, XX–XXI веков). Искусствоведческие категории в основном предназначены для анализа зрелых явлений культуры, стабильных эпох. Историко-теоретический метод, используемый в данной работе, дает научный аппарат для характеристики переходных эпох, такого переходного эстетического явления, как предромантизм.

На ранних этапах формирования историко-теоретического подхода проводилась излишне прямолинейная параллель между переходными эпохами и переходными эстетическими явлениями. Общая схема размышлений была такова: в переходные периоды возникают переходные эстетические явления, а в стабильные эпохи они исчезают с тем, чтобы снова появиться в очередной переходный период. Но пафос историко-теоретического подхода заключался прежде всего в приближении научного описания культурного процесса к его реальному развитию. И оказалось, что историческая действительность нередко опровергала столь удобную схему. Так, если говорить о предромантизме, ряд социокультурных фактов (в том числе «литературных фактов», по терминологии Ю. Н. Тынянова [см.: 3, 255–270]) в нее не укладываются. Отдельные черты предромантизма можно обнаружить уже в первые десятилетия XVIII века, например, в трагедиях французского писателя П. Ж. де Кребийона-старшего, в живописи и графике итальянских художников С. и М. Риччи, А. Маньяско. В середи-

не столетия в Англии возникает предромантический жанр «трагедии рока», Ж.-Ж. Руссо пишет первый вариант лирической монодрамы «Пигмалион», стоявшей у истоков формы предромантической мелодрамы [1, 168–169]. А если вспомнить, что наиболее яркими проявлениями предромантизма в Англии стали «Поэмы Оссиана» Дж. Макферсона, первый «готический роман» – «Замок Отранто» Х. Уолпола, «Поэмы Роули» Т. Чаттертона, то есть произведения 1760-х гг. (Макферсон задумал свои поэмы даже ещё раньше, в 1759 г.), то мысль о совпадении переходных эстетических явлений с рубежами веков, на которые обычно приходятся переходные периоды, вообще может быть поставлена под сомнение. Выход из создавшегося положения нам видится в следующем. Думается, можно говорить о предромантизме как «теневой эпохе», развивавшейся весь XVIII век параллельно с эпохой Просвещения, отмеченной стабильностью. На рубеже XVIII–XIX веков переходные явления (предромантизм) начнут доминировать, а будущие стабильные явления (романтизм, реализм) составят «теневую эпоху». Вообще, очевидно, доминирующему явлению, дающему название эпохе (периоду) литературы соответствует не одно, а множество иных, тоже по-своему эпохальных явлений. Например, в XVIII веке можно выделить и такую «теневую эпоху», как рококо.

Идея «тени» окажется, вероятно, плодотворной и в области жанров. В английской литературе XVIII века, например, обнаруживается явное доминирование романа. Поэтические жанры становятся, в таком случае, «теневыми». Это очень важно для понимания особенностей литературного процесса рассматриваемого времени: ведь «теневые» жанры, оказываясь на периферии общественного внимания, позволяют значительно шире экспериментировать. В результате поэзия Макферсона, Чаттертона, Бернса, Блейка смогла подготовить приход поэтов-романтиков Вордсворта, Кольриджа, Саути, Байрона, Шелли, Китса, занявших доминирующее положение в литературе следующего, романтического периода. Чаттертон покончил с собой во многом из-за того, что не мог опубликовать своих поэм, Блейк собственноручно выпускал свои поэмы в количестве 10 экземпляров, но в перспективе именно эти затруднения с признанием, публикацией были плодотворными для литературного развития. Наконец, идею «тени» следовало бы применить и для характеристики персо-

налий, корректируя представление о маргинальных писателях. Так, Чаттертон не был маргиналом в строгом смысле слова, он был в «тени», а потом вышел из «тени».

Конечно, «тьень» – это скорее образ, чем термин. Однако в ряде областей знания слово «теневоу» давно уже утратило образное звучание и превратилось в терминологическую характеристику: так, в политологии есть термин «теневоу кабинет министров», а в экономике – «теневоу экономика». Так что со временем и в истории художественной культуры может утвердиться терминологическое значение слова «тьень», которое мы пока что используем как некое рабочее определение.

Л и т е р а т у р а

1. *Вершинин И. В., Луков Вл. А.* Предромантизм в Англии. Самара, 2002. 320 с.
2. *Лившиц Н. А., Зернов Б. А., Воронихина Л. Н.* Искусство XVIII века. М., 1966. 485 с.
3. *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. 576 с.





АВТОРЫ СБОРНИКА

Абрамзон Татьяна Евгеньевна – доктор филологических наук, профессор кафедры русской классической литературы Магнитогорского государственного университета, г. Магнитогорск.

Абрамовских Елена Валерьевна – доктор филологических наук, профессор кафедры русской, зарубежной литературы и методики преподавания литературы Поволжской государственной социально-гуманитарной академии, г. Самара.

Акимова Татьяна Ивановна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Мордовского государственного университета имени Н. П. Огарева, г. Саранск.

Акифьева Ирина Юрьевна – кандидат педагогических наук, доцент, зав. кафедрой библиотекосведения Самарской государственной академии культуры и искусства, г. Самара.

Алдонина Надежда Борисовна – доктор филологических наук, профессор кафедры русской, зарубежной литературы и методики преподавания литературы Поволжской государственной социально-гуманитарной академии, г. Самара.

Алпатовая Татьяна Александровна – доктор филологических наук, доцент кафедры русской классической литературы Московского государственного областного университета, г. Москва.

Архангельская Анна Валерьевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы филологического факультета Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, г. Москва.

Биткинова Валерия Викторовна – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы и фольклора Саратовского государственного университета имени Н. Г. Чернышевского, г. Саратов.

Буранок Олег Михайлович – доктор филологических наук, доктор педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой

русской, зарубежной литературы и методики преподавания литературы Поволжской государственной социально-гуманитарной академии, г. Самара.

Вершинин Игорь Владимирович – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой романской филологии Поволжской государственной социально-гуманитарной академии, г. Самара.

Гокина Алла Геннадьевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры философии, истории и теории мировой культуры Поволжской государственной социально-гуманитарной академии, г. Самара.

Григорьева Валентина Алексеевна – учитель русского языка и литературы средней школы № 10, г. Самара.

Демченко Адольф Андреевич – доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы Национального исследовательского Саратовского государственного университета имени Н. Г. Чернышевского, г. Саратов.

Ерофеева Наталья Евгеньевна – доктор филологических наук, профессор, проректор по научной работе Орского гуманитарно-технологического института (филиала) Оренбургского государственного университета, г. Орск.

Ефимова Полина Анатольевна – кандидат филологических наук, заместитель директора по учебно-воспитательной и методической работе детской музыкальной школы № 1 имени Д. Д. Шостаковича, г. Самара.

Зотова Олеся Романовна – магистрант кафедры литературы Рязанского государственного университета имени С. А. Есенина, г. Рязань.

Иваницкий Александр Ильич – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института высших гуманитарных исследований, Российский государственный гуманитарный университет, г. Москва.

Ивинский Александр Дмитриевич – кандидат филологических наук, младший научный сотрудник филологического факультета Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, г. Москва.

Каравашкин Андрей Витальевич – доктор филологических наук, профессор кафедры истории и теории культуры Российского государственного гуманитарного университета, г. Москва.

Кистанова Анастасия Валентиновна – кандидат филологических наук, доцент, докторант кафедры мировой литературы и культуры имени проф. О. Мишукова Херсонского государственного университета, Украина, г. Херсон.

Конкина Лариса Семёновна – доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Мордовского государственного университета имени Н. П. Огарева, г. Саранск.

Луков Владимир Андреевич – заслуженный деятель науки РФ, доктор филологических наук, профессор, директор Центра теории и истории культуры Института фундаментальных и прикладных исследований Московского гуманитарного университета, г. Москва.

Морозова Наталья Геннадьевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры социальных коммуникаций и социологии управления Новосибирского государственного университета экономики и управления, г. Новосибирск.

Осьмухина Ольга Юрьевна – доктор филологических наук, профессор; кафедра русской и зарубежной литературы Мордовского государственного университета имени Н. П. Огарева, г. Саранск.

Пашкуров Алексей Николаевич – доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы Казанского (Приволжского) федерального университета, г. Казань.

Петров Алексей Владимирович – доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы Магнитогорского государственного университета, г. Магнитогорск.

Прокофьева Екатерина Анатольевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры документоведения и информационной деятельности Национальной Металлургической Академии Украины, докторант кафедры зарубежной литературы Днепропетровского Национального Университета имени О. Т. Гончара (2006–2009).

Разживин (Ключёвский) Анатолий Ильич – кандидат филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы Елабужского института (филиала) Казанского (Приволжского) федерального университета, г. Елабуга.

Рыкова Евгения Константиновна – кандидат филологических наук, доцент кафедры филологического образования Ульяновского института повышения квалификации и переподготовки работников образования, г. Ульяновск.

Салова Светлана Алексеевна – доктор филологических наук, профессор кафедры литературы Башкирского государственного университета, г. Уфа.

Санников Иван Алексеевич – магистрант кафедры фольклора и древней литературы Уральского федерального университета, г. Екатеринбург.

Сулица Екатерина Ивановна – магистрант кафедры литературы Рязанского государственного университета имени С. А. Есенина, г. Рязань.

Тополова Ольга Сергеевна – соискатель кафедры литературы Рязанского государственного университета имени С. А. Есенина, г. Рязань.

Фоттелер Станислав Леонидович – кандидат филологических наук, г. Самара.





ПРИГЛАШЕНИЕ

Уважаемые коллеги!

Кафедра русской, зарубежной литературы и методики преподавания литературы Поволжской государственной социально-гуманитарной академии (бывший педуниверситет) проводит в Самаре **3–4 октября (суббота и воскресенье) 2015 года** Седьмую международную научную конференцию **«Проблемы изучения русской литературы XVIII века»**. Приглашаем Вас принять участие. Проезд и проживание оплачиваете Вы (или командирующая Вас организация; обратный билет приобретайте заранее; гостиницу заказывайте самостоятельно через ИНТЕРНЕТ).

В рамках конференции будут работать секции:

- Древнерусские и фольклорные традиции в русской литературе XVIII в.
- Русская литература первой половины XVIII века.
- Русская литература второй половины XVIII века.
- XVIII век и русско-зарубежные литературные связи.
- Русская литература XVIII века в литературном восприятии XIX–XXI вв.
- Методика изучения русской литературы XVIII века в вузе и школе.

• Книговедение: история книг и библиотек XVIII века.

Заявки на участие в конференции 2015 г. присылайте по электронному адресу:

Буранок Олег Михайлович<olegburanok@yandex.ru>

В заявке просим указать тему доклада, а также следующие данные: Ваши фамилию, имя и отчество (полностью); ученую степень и звание; должность и место работы (полное название кафедры и вуза); электронный и домашний почтовый адрес; телефон (с кодом города). Заявки принимаем до середины сентября 2015 г.

К конференции будет опубликован сборник № 17 «Проблемы изучения русской литературы XVIII века» (он будет содержать статьи по текстам докладов для конференции 2015 г. и ста-

ты по докладам конференции 2014 г., не вошедшие в сборник № 16).

Статью для сборника № 17 следует прислать не позднее 10 апреля 2015 г. на электронный адрес: <olegburanok@yandex.ru>. Статьи для сборника уже принимаем. Пожалуйста, оформляйте их в формате RTF, в редакторе Microsoft Word (*просим WordPad и PDF не использовать*). Если статья поступит позже указанной даты, она будет опубликована в следующем сборнике – № 18 (2017 г.).

Объем статьи – 0,5 п. л.

Содержание доклада и статьи должно соответствовать тематике сборника и указанных секций конференции.

Требования к оформлению ссылок: в конце статьи дать в алфавитном порядке пронумерованный перечень литературы, на которую в тексте статьи идут ссылки. Ссылки дать в квадратных скобках: жирным курсивом указать номер по списку, затем номер страницы; если есть том, то его номер указать римской цифрой перед номером страницы, например: [5, 12], [4, II, 36–37], [см.: 3, 125; 12, 306–317]. Работы, на которые в статье нет ссылок, в список не включать. Просьба в списке литературы указать страницы в книгах (общее число) и статьях (с какой по какую). Если есть необходимость текстовых ссылок-примечаний, то их нужно сделать подстрочными (на странице).

В тексте статьи между словами только один пробел, абзац автоматический (1,25), перенос слов автоматический (либо совсем не употреблять перенос слов!).

Официальное приглашение будет Вам выслано в сентябре 2015 г. на Ваш электронный адрес.

Председатель оргкомитета конференции,
научный редактор сборника,
заведующий кафедрой, д. ф. н., д. п. н., профессор

Бураник Олег Михайлович





СОДЕРЖАНИЕ

ФЕОФАН ПРОКОПОВИЧ И ЛИТЕРАТУРА XVIII ВЕКА

<i>Луков Вл. А.</i> (Москва) Предклассицизм Феофана Прокоповича в международном литературном контексте: тезаурусный анализ О.М. Буранка	3
<i>Пашкуров А. Н.</i> (Казань) Феофан Прокопович глазами XXI века: Новое диссертационное исследование профессора О. М. Буранка	9
<i>Буранок О. М., Фоттелер С. Л.</i> (Самара) Трагедокомедия Феофана Прокоповича «Владимир» и традиции ранней русской драматургии	24
<i>Прокофьева Е. А.</i> (Днепропетровск, Украина) Архетип-индугенция в трагедокомедии Феофана Прокоповича «Владимир».....	32
<i>Гокина А. Г., Буранок О. М.</i> (Самара) Феофан Прокопович и жанр канта в контексте русской культуры начала XVIII века	45
<i>Ефимова П. А., Буранок О. М.</i> (Самара) Феофан Прокопович и развитие песенной лирики в первой трети XVIII века: генезис и эволюция	56
<i>Акифьева И. Ю.</i> (Самара) Феофан Прокопович в контексте библиотековедения	67
<i>Санников И. А.</i> (Екатеринбург) Творчество Феофана Прокоповича как культурный феномен Петровской эпохи	76
<i>Пашкуров А. Н.</i> (Казань) Феномен Феофана Прокоповича в интерпретации Казанской школы академического литературоведения	86

Приложения

Буранок О. М.

Творчество Феофана Прокоповича и русско-зарубежные
литературные связи первой половины XVIII века
(автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Самара, 2013) 93

Рецензии:

Ерофеева Н. Е. (Орск)

О новом исследовании в области компаративистики
(по материалам докторской диссертации О.М. Буранка.
Рецензия 142

Петров А. В. (Магнитогорск)

Новое исследование о Феофане Прокоповиче
в контексте литературного процесса XVIII века 146

Разживин А. И. (Елабуга)

Международные связи русской литературы XVIII века
(рецензия на новое диссертационное исследование) 148

Каравашкин А. В. (Москва)

Решение важной научной проблемы 151

Демченко А. А. (Саратов)

Новое в изучении литературы XVIII века 153

Конкина Л. С. (Саранск)

Феофан Прокопович: известный и неизвестный 156

МЕТОДЫ, ЖАНРЫ, ПОЭТИКА ЛИТЕРАТУРЫ XVIII ВЕКА

Сулица Е. И. (Рязань)

Оппозиция «дух – разум – плоть»: эмансипированные
героини русских «гисторий» начала XVIII в. 160

Иваницкий А. И. (Москва)

Море в русской одической модели мира
(К вопросу о феномене барочного классицизма) 171

Абрамовских Е. В. (Самара)

Рецептивные стратегии детских текстов в эпоху
классицизма 182

Осьмухина О. Ю. (Саранск)

Авторская маска как средство разрушения
жанровой нормы в рамках пародии
(на материале «Поучения...» Д. И. Фонвизина) 191

<i>Рыкова Е. К.</i> (Ульяновск) «Вечернее» чтение в изданиях Н. И. Новикова	199
<i>Акимова Т. И.</i> (Саранск) Проблема галантности в литературном творчестве Екатерины II	207
<i>Ивинский А. Д.</i> (Москва) «Наука жить между людьми»: о литературной позиции журнала «Всякая всячина»	216
<i>Пашкуров А. Н.</i> (Казань) Феномен Екатерины Второй в судьбе и творчестве М. Н. Муравьева	226
<i>Кистанова А. В.</i> (Украина, Херсон) Миф о золотом веке в русской пиндарической оде: особенности рецепции	234
<i>Разживин (Ключёвский) А. И.</i> (Елабуга) Биография А. Н. Радищева, написанная его сыновьями. Жанровые традиции и своеобразие	248
<i>Аллатова Т. А.</i> (Москва) Пространственная организация «Писем русского путешественника» Н. М. Карамзина и проблемы эстетического самоопределения повествования	257
<i>Морозова Н. Г.</i> (Новосибирск) Сюжет путешествия в повестях Н. М. Карамзина конца XVIII – начала XIX вв.	264
<i>Тополова О. С.</i> (Рязань) К вопросу об автобиографизме русской путевой литературы XVIII в. (на материале «Журнала путешествия по Германии, Италии, Франции и Англии» (1784–1785) В.Н. Зинovieва)	272
<i>Абрамзон Т. Е.</i> (Магнитогорск) Ломоносов и Княжнин в царстве мертвых	282
<i>Зотова О. Р.</i> (Рязань) Об авторском самосознании в женской мемуаристике XVIII века («Записки» Е. Р. Дашковой)	295

**XVIII ВЕК
В ЛИТЕРАТУРНОМ И КУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ**

<i>Архангельская А. В.</i> (Москва) «О принце з девкою»: загадка как сюжетобразующий элемент в структуре русских стихотворных фацетий XVIII века	308
<i>Григорьева В. А.</i> (Самара) Изучение повести Н. М. Карамзина «Бедная Лиза»: современные образовательные технологии	317
<i>Алдонина Н. Б.</i> (Самара) «Главная прелесть его поэзии есть богатырская художественность...» (А. В. Дружинин о Г. Р. Державине) ...	323
<i>Салова С. А.</i> (Уфа) Г. Р. Державин в творческом сознании С. Т. Аксакова	345
<i>Буранок О. М.</i> (Самара) Феофан Прокопович и М. А. Булгаков (К постановке проблемы)	357
<i>Биткинова В. В.</i> (Саратов) Державин в «исторических» произведениях В. Сосноры	362
<i>Ерофеева Н. Е.</i> (Орск) Ричард Шеридан в оценке русской критики	372
<i>Вершинин И. В.</i> (Самара) Предромантизм как переходное эстетическое явление	380
Авторы сборника	396
Приглашение на конференцию 2015 г. и в сборник № 17	390



Научное издание

**ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
XVIII ВЕКА**

Межвузовский сборник научных трудов

Выпуск 16

Печатается в авторской редакции

Дизайн обложки – ***О. Крамар***

Верстка, макет – ***Н. Ткачева***

Подписано в печать 25.11.2013.

Бумага офсетная. Формат 60x84 1/16.

Гарнитура Arial, **Bodoni**, *Copyist*.

Печать офсетная. Усл. печ. 23,02.

Тираж 500 экз. Заказ № 499.

ООО «Издательство Ас Гард»

Член Ассоциации книгоиздателей России

443023, г. Самара, ул. Промышленности, 278

Тел./факс (846) 246-97-01, e-mail: as_gard@mail.ru