

Министерство культуры Республики Татарстан
Национальный музей Республики Татарстан
Музей Е.А. Боратынского

Институт филологии и межкультурной коммуникации
имени Льва Толстого
Казанского (Приволжского) федерального университета
Кафедра русской и зарубежной литературы



«МИХАИЛ МУРАВЬЕВ И ЕГО ВРЕМЯ»:

коллективная монография
по материалам
Шестой Всероссийской научно-практической конференции.

Словесность. Служение. Совершенство (к 260-летию Михаила Муравьева и 300-летию Александра Сумарокова)
(Казань, 29-30 апреля 2017 года)

2017

УДК 878:37.0
ББК 74.58:74.00
М 69

Редакционная коллегия:

И.В.Завьялова, кандидат исторических наук, директор музея Е.А.Боратынского (филиал НМ РТ)

А.Н.Пашкуров, доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы ИФиМК КФУ

А.Ф.Галимуллина, доктор педагогических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы ИФиМК КФУ

М 69 **Михаил Муравьев и его время:** коллективная монография по материалам Шестой Всероссийской научно-практической конференции «Михаил Муравьев и его время. Словесность. Служение. Совершенство (к 260-летию Михаила Муравьева и 300-летию Александра Сумарокова) Казань, 29 – 30 апреля 2017 года / Под ред. И.В.Завьяловой, А.Н.Пашкурова, А.Ф.Галимуллиной. – Казань: Редакционно-издательский центр «Школа», 2017. – 212 с.
ISBN 978–5–906935–48–9

В основу настоящей коллективной монографии легли материалы, представленные авторами – участниками Шестой Всероссийской научно-практической конференции «Михаил Муравьев и его время...», организованной учеными Национального Музея Республики Татарстан и Казанского Федерального университета 29-30 апреля 2017 года

В конференции приняли участие исследователи ведущих научных центров Москвы, Самары, Ульяновска, Саратова, Рязани, Ельца, а также Дальнего Зарубежья (Турция)

Книга адресована филологам-специалистам, учителям-словесникам, аспирантам и студентам гуманитарных специальностей вузов, всем, не равнодушным к судьбам российской словесности и культуры.

УДК 878:37.0
ББК 74.58:74.00

ISBN 978–5–906935–48–9

© Казанский (Приволжский) федеральный университет, 2017
© Национальный музей Республики Татарстан, 2017
© Музей Е.А.Боратынского, 2017
© РИЦ «Школа», 2017

От редакционной коллегии

Просветительская мысль всегда была центром поликультурного Бытия России. В год юбилеев выдающихся отечественных писателей-просветителей, Александра Петровича Сумарокова и Михаила Никитича Муравьева, творческий научный коллектив участников Шестой всероссийской научно-практической конференции «М.Н.Муравьев и его время» вновь обратился к исследованию этого многомерного процесса на примере актуальных проблем отечественной словесности XVIII – XX веков.

Генезис и эволюция просветительских стратегий в поликультурной ситуации России интересует авторов монографии в широком контексте: литературно-географическом, социо-региональном, национально-диалогическом.

Исследователи обращаются также к актуальным вопросам поэтики творчества современников А.П.Сумарокова и М.Н.Муравьева по эпохе XVIII столетия – Г.Р.Державина и Н.М.Карамзина, Н.А.Львова и Г.П.Каменева, Н. и П.Ознобишиных, А.И.Писарева и М.Н.Макарова.

В истории русского Просвещения, особенно – на первых этапах его развития, очень были значимы манифесты самих писателей – программные статьи, трактаты, эссе. В первых двух приложениях нами приводятся ранее не переиздававшиеся эссе: М.Н.Муравьева – «Дщипцы для записывания» (1778) и А.И.Писарева (1821), произведения, представляющие собою два разных, но преемственных этапа отечественной просветительской идеологии.

Золотой XIX век продолжил диалог с Просвещением. В Приложение 3 нами включены эссе, посвященные как раз этой стороне проблемы. Избранные работы написаны студентами-филологами Казанского университета, изучавшими историю и поэтику русской словесности первой половины XIX столетия.

І. РУССКОЕ ПРОСВЕЩЕНИЕ XVIII ВЕКА И АЛЕКСАНДР СУМАРОКОВ

О.М.Буранок

Самара, Самарский государственный социально-педагогический университет

Литературная культура русского провинциального дворянства XVIII века (Никанор и Пётр Ознобишины)

Ознобишины относятся к служилому дворянству и в нескольких поколениях были связаны с военной и статской службой. Подпоручиком лейб-гвардии Преображенского полка вышел в отставку Никанор Ознобишин, а затем служил председателем Пензенского губернского магистрата. В «Справке о детях, имуществе, местожительстве вдовы лейб-гвардии подпоручицы Анны Ивановны Ознобишиной» 1794 года 24-х летний Пётр Никанорович Ознобишин записан секунд-майором [Морозова 1998: 150].

Никанор Иванович Ознобишин (1726/1727–1788) – провинциальный дворянин, служивый человек, офицер и статский чиновник, рачительный помещик, отец большого семейства – и при этом много читающий (о чём свидетельствует солидная для того времени личная библиотека), пишущий и на досуге переводящий с французского романы и повести, участвующий в общественной жизни губернии, верою и правдою служащий государыне и Отечеству. Именно такая среда выдвинет на авансцену культурной и политической жизни начала XIX века элиту русского дворянства: поэтов пушкинской плеяды, героев 1812 года, декабристов. И то, что в такой семье вырастет поэт Дмитрий Петрович Ознобишин, закономерно.

«Иван Михайлович и Никанор Иванович собрали библиотеку, которую можно определить как собрание «просвещённых любителей». В дальнейшем библиотека становится продолжением писательского и семейного архива» [Морозова 1998: 150]. В огромной, по тем временам, библиотеке имелась почти вся периодика, популярные издания отечественной и зарубежной литературы. При Дмитрие Петровиче библиотека Ознобишиных стала одним из крупнейших частных книжных собраний в России (См.: [Библиотека Ознобишиных 2006]).

В середине XVIII века в Россию хлынул поток иностранной художественной литературы (французской, немецкой, английской), переводимой на русский язык и писателями, и профессиональными переводчиками, и переводчиками-любителями.

Роман «Нещастной француз, или Жизнь кавалера Беликурта», переведённый Н.И.Ознобишиным (М., 1764), полностью вписывался в жанровый канон западноевропейского романа 60–80-х гг. XVIII в. Он, безусловно, сродни плутовскому, приключенческому роману, столь популярному в 1760-е гг. «Нещастной француз...» прокладывал путь успешному вхождению в русскую читательскую культуру авантюрно-любовных и приключенческих повестей и романов. Традиционный авантюрный роман вбирал в себя интерес к внесловной ценности человека, частично эстетику и поэтику сентиментализма. Ищущий и ошибающийся, энергичный и растерянный, наглый и стеснительный и т.п. человек – новый тип героя, отличающийся от «живого» героя анонимных повестей Петровской эпохи и от деятельных, напористых, практичных персонажей романов и повестей 60–70-х гг.

Кроме опубликованного перевода романа о Беликурте, у Н.И.Ознобишина есть несколько переводов, оставшихся в рукописях. В предисловии, которое сделал сам Н.И.Ознобишин к рукописному своему переводу «Гистории Николая Перваго, короля Пароуганскаго, императора Мамелужскаго, в крепости святаго Павла, в 1756 году», сказано: «Переведа я книг более двадцети, правда, не так, как настоящие перевотчики, но толко, чтоб праздным не быть. Попалас мне эта предлагаемая на русской язык маленькая книжка в такое время, которое очень мало меня задержит, ибо осталось дни два-три таких дней, в которые мне ее перевести с французскаго, начиная я с 19 марта 1757 году и вот она так переведена лейб-гвардии Преображенскаго полку сержантом Н.Оз» [Никанором Ознобишиным] (См.: [Рукописный отдел; Музейное собрание 1997: 210–211; Буранок 2005: 141–162]). Оригинал текста, с которого Н.И.Ознобишин делает свой перевод, не выявлен. Возможно, это анонимная (в противном случае, Ознобишин указал бы имя автора, как он это сделает при переводе романа Филдинга и повести Сервантеса) французская повесть, либо французский перевод с испанского (поскольку главный герой – испанец и события происходят преимущественно в Испании и испанских колониях Латинской Америки), либо (нельзя отрицать и такой возможности) – стилизация самого Н.И.Ознобишина под жанр «гистории».

Если «Жизнь Беликурта» – и сюжетно, и стилистически – цельное, «однородное» произведение, то этого нельзя сказать о «гистории», которая явно распадается на две части, связанные только личностью главного героя: в первой части – его приключения в Испании, во второй – в Южной Америке. Источником и того, и другого произведения (особенно «Гистории...») могли стать многочисленные публикации в периодике того

времени о путешествиях из Старого в Новый свет, по Европе, Африке и Америке, информация о происходящих в мире событиях. Кстати, «подобные» ознобишинским сюжетные ситуации присутствуют, например, в «Кандиде» Вольтера (1758), созданном, разумеется, совершенно независимо от Н.И.Ознобишина. Однако типологически эти переключки весьма интересны и показательны: они демонстрируют уровень осмысления человеком XVIII в. современных ему событий, происходящих далеко за пределами его Отечества. Ознобишин, будучи человеком начитанным и талантливым, творчески обрабатывал, очевидно, литературно-художественный и газетно-журнальный материал, превращая его в сюжеты романов и повестей. Однако, повторяем, это всего лишь наше предположение, но подобное явление вполне могло иметь место.

В.М.Живов 1760-е гг. определяет как эпоху, когда появляется осознание в русском обществе литературы как рода занятий, когда появляются начала литературных институций [Живов 2002: 557–558]. Занятия литературой, в том числе переводами, осознавалось как «благородное упражнение», как «инструмент дворянского совершенствования». Безусловно, просвещенческие идеи Сумарокова, его воздействие на появляющуюся интеллигенцию трудно переоценить: именно Александр Петрович даёт культурно-идеологический стимул литературе, осознавая её огромную роль в создании нового человека. «Обучением занимается литература, и это определяет её значимость и социальный статус» [Живов 2002: 613].

Обнаруженная нами рукопись Н.И.Ознобишина «Корнелия» [См.: Рукописный отдел] и впервые опубликованная нами [Буранок 2005: 163–211] – наиболее ранний (1761), первый из известных на сегодняшний день переводов Сервантеса на русский язык. «Сеньора Корнелия» Сервантеса в XVIII в. на русском языке не печаталась, только с 1805 г. – в переводе Ф. Кабрита – она вошла в российское читательское сознание. Почему из всего многообразия новелл Сервантеса Ознобишина-переводчика привлекла именно «Корнелия»? Скорее всего, молодого гвардейского офицера подкупили внутренняя красота героев, простодушный, наивный тон повествования, энтузиазм любви, преданность, великодушие. Фабулой произведения управляет господин случай, а тип сказки, по верному наблюдению Н.Я.Берковского, определил сюжет новеллы, поэтому в ней оптимистичная развязка [Берковский 1955: 12, 20–21]. Мода на авантюрно-любовный роман во второй половине XVIII века породила десятки переводов, известных и анонимных. Каждый из переводчиков осуществлял свой труд в меру своего знания иностранного языка, образования, способностей, своих установок (если таковые вообще имелись).

Повесть-посредник на французском языке определяла и характер перевода, и его структуру, и стилистику. Перевод Н.И.Ознобишиным «Сеньоры Корнелии» Мигеля Сервантеса свидетельствует о развитом эстетическом вкусе переводчика и, несомненно, органично вписывается в литературный контекст эпохи, отвечает переводческим задачам и потребностям читающей публики середины XVIII в. Секретные истории сильных мира сего, «разоблачения», некие «правдивые истории», повествование от первого лица или лица некоего исторического деятеля – всё это быстро усвоилось русскими авторами, переводчиками, читателями.

Переводчик, прежде всего, стремился к точному переводу лексики, не особенно заботясь о красотах стиля. Стилистический рисунок оригинального текста не всегда диктовал стиль перевода: конструкции оригинальной разговорной речи подменялись или книжной фразеологией, или, наоборот, переводчик впадал в другую крайность: разговорная интонация определяла основные речевые краски перевода.

Л.А.Софронова считает, что слабые и несовершенные произведения замечательны по-своему: со ссылкой на А.П.Чудакова утверждает, что у авторов второго – третьего ряда «историко-литературный материал обычно лежит на поверхности», «несмотря на то, что такие произведения не входят в культурный фонд, в них тем не менее ... живёт «дух эпохи», поэтому они также подлежат историко-культурной интерпретации» [Софронова 2006: 13]. На наш взгляд, спорно суждение о культурном фонде: историко-функциональное изучение явлений культуры, в том числе и литературы, убеждает, что нам не дано предугадать, какое произведение в какую эпоху может «выстрелить»; за исключением шедевров, произведения так называемого второго – третьего ряда по-разному «играют» в культурной жизни этноса. Казалось бы, ушедшие в небытие не только произведения, но целые эпохи под влиянием разных факторов – общественно-политических, исторических, культурных и т. д. – могут из тени выйти на авансцену. Тому примеров не счесть. Ставший классическим пример с лже- и псевдоклассицизмом и уж совсем образцовый – с Державиным. Культура русского модерна, в частности символизм, позвал почти из небытия старика Державина, и, наверное, в этом сыграл решающую роль В.Ф.Ходасевич – сначала своими статьями об авторе «Фелицы», а затем своей замечательной книгой «Державин».

В XVIII веке рождались новые эстетические принципы, в литературе и искусстве востребованы стали естественность и правдоподобие. Великий английский романист Генри Филдинг, может быть, как никто другой способствовал этому.

Не только Сервантеса Н.И. Ознобишин первым перевёл на русский язык, но и первый перевод на русский язык «Тома Джонса» Г. Филдинга тоже сделан им же. Его перевод на 20 лет (!) опередил тот, который до сих пор считался самым ранним, – перевод Е.С.Харламова (1770). Уточним, что у Харламова был первый опубликованный перевод романа на русский язык; Ознобишин свой перевод не публиковал. И Ознобишин, и Харламов переводили английский роман с французского перевода де Лапласа (См.: [Histoire 1823]).

Де Лаплас, сильно сокращая, перевёл всё-таки весь роман Филдинга «История Тома Джонса, найдёныша» на французский язык (а вслед за ним Харламов – на русский язык (См.: [Харламов 1770]). Ознобишин – только 7 книг, которые на титульном листе обозначены как «часть первая», а на последней странице рукописи – как «первый том» (См.: [Филдинг 1750]). В рукописи Ознобишина нет никакой информации о том, собирался ли он переводить дальше, и последуют ли за «частью первой» другие части.

Рукопись Ознобишина ещё раз подтвердила талантливость молодого «самодельного» переводчика, который переводил, «толк чтоб праздным не быть» [Буранок 2005: 181] и выбирал для этого, среди прочих, произведения величайшей художественной ценности, ещё не известные русским читателям.

Пётр Никанорович Ознобишин (1770–1813) – сын Никанора Ивановича Ознобишина и отец поэта Дмитрия Петровича Ознобишина – был лично знаком с Г.Р.Державиным, Пётр Никанорович родителями был приучен к чтению и на протяжении всей своей жизни собирал книги в семейную библиотеку. Показательно, что своей будущей жене П.Н.Ознобишин подарил книгу «Учитель, или Всеобщая система воспитания» Роберта Додсли (М., 1789). Впоследствии Александра Ивановна и сама пополняла личными книгами библиотеку мужа.

П.Н.Ознобишин тоже имел интерес к литературным занятиям, он автор «Дневных записок», которые систематически вёл с сентября 1796 г. и до середины ноября 1811 г. (с некоторыми перерывами), рукопись насчитывает около 900 страниц [Дневныя записки]. Записки имеют интересное вступление, по которому ясно, что 26-летний молодой человек впервые обращается к некоему литературному труду – дневнику с ежедневными записями: «Предприемля описывать вступление мое к важнейшей должности по комисариату, и так как встречаются не предвидимо разные по оной части дела то и намереваюсь делать записки свои вседневно не разделяя а смешивая все как то описание встретившихся со мной происшествия, воздух места где буду находится, и натуральная история онаго не так подробно, а

сколько позволит мне время, с приобщением некоторых обрядов жителей но так несколько от меня было запущено то сколько я вспомнить могу то внесу в сии записки» [Дневные записки: 1–2]. Далее идут записи по дням (число и день недели; месяц указывается один раз, посредине строки).

«Дневные записки» представляют собой интереснейший документ культуры и быта русского дворянина в переломную, очень непростую для России эпоху – конец XVIII – начало XIX вв. «Это время, – пишет Ю.М. Лотман, – когда оформлялись черты новой русской культуры, культуры нового времени, которому – нравится это нам или нет – принадлежим и мы» [Лотман 1994: 14].

Г.А.Гуковский считает, что «литературное мышление XIX века вырастает из перелома, совершившегося в 80–90-х годах XVIII столетия, перелома, воплотителем которого был Державин. То, что не казалось ранее литературой, стало ею. Индивидуальный мир поэта-автора заявил о своих правах» [Гуковский 2001: 324]. Эти суждения в определённой степени, безусловно, распространяются и на другие жанровые обозначения: маркеры записок, дневников, мемуаров и т.п. свойственны не только поэзии, но и прозе. «Я» автора становилось неким жанровым обозначением. «Дневные записки Петра Никаноровича Ознобишина» вполне можно рассматривать в контексте литературных стратегий рубежа веков.

Получив в 26 лет ответственную должность «по комисариату» [Дневные записки: 4], молодой человек использовал форму ежедневных записей даже не в качестве заполнения досуга литературным занятием (хотя и это имеет место и характерно для быта дворян XVIII–XIX вв. (См.: [Лотман 1994])), а прежде всего, для самовоспитания, самоорганизации, самодисциплины. Уже на седьмой год службы он станет директором Астраханского коммерческого банка, а привычка систематически вести «Дневные записки» сохранится на протяжении всей жизни. Как некое событие он всякий раз он отмечает присылку из Москвы газет (русских и французских), отмечая в записках прочитанные в них новости. Других сведений о том, что он читает, «Дневные записки» не содержат. Но матери, живущей в имении Троицкое, пишет письмо с просьбой прислать его книги.

В потоке культурологического материала рубежа XVIII–XIX веков (воспоминания, письма, мемуары и т.п.) большое значение имеют дневники и записки. У Ознобишина произошла контаминация жанров – «дневные записки».

В жизнь не только светского, но и служивого человека, сугубо провинциального, к концу XVIII века входит необходимость на досуге заниматься литературным творчеством. При этом он вовсе не считал себя пи-

сателем и не хотел бы, чтобы его таковым считали, поэтому понятие «тип писателя-дилетанта» (термин В.П. Степанова [Степанов 1973: 120]) вовсе не отражает специфику литературной ситуации рубежа веков. Никакого противоречия между чиновником и автором в одном лице у большинства пишущих не было. Всё это весьма мирно уживалось в творческой личности, и ярлык «дилетант» при этом не корректен. Зачастую как раз произведения так называемых «дилетантов» были и общественно значимее, и художественно выше, нежели у профессионалов. Важно другое – литературные занятия в дворянском кругу XVIII века становятся не просто модным, но необходимым досугом; собственно художественная литература начинает «сотрудничать» с документальными и «бытовыми» жанрами (См.: [Билинкис 1995]), литература рубежа веков движется к рождению новой и по качеству, и по содержанию великой русской словесности.

Литература

Берковский Н.Я. Новеллы Сервантеса / Н.Я.Берковский // Сервантес Сааведра М. де. Назидательные новеллы. – М., 1955. – 564 с.

Библиотека Ознобишиных: каталог / сост. В.В. Морозова. – Ульяновск, 2006. – 548 с.

Билинкис М.Я. Русская проза XVIII века: Документальные жанры. Повесть. Роман. / М.Я.Билинкис. – СПб. : СПб. гос. ун-т, 1995. – 104 с.

Буранок О.М. Никанор Ознобишин-переводчик: исследование, публикация текстов, комментарии / О.М.Буранок. – Самара, 2005. – 224 с.

История Николая Перваго, короля Пароуганскаго и императора Мамелужскаго: анонимная повесть / перевод Н.И. Ознобишина: рукопись 1757 г. Публикация О.М. Буранка // *Буранок О.М.* Никанор Иванович Ознобишин и русская переводная художественная проза середины XVIII века: Исследование, тексты, комментарии. – Самара, 2010. – 294 с.

Гуковский Г.А. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века / Г.А.Гуковский. – М., 2001. – 352 с.

Дневные записки Петра Никаноровича Ознобишина // РГАЛИ. Фонд № 1337. Опись № 2. Ед. хр. № 92. – 881 с.

Живов В.М. Разыскания в области истории и предыстории русской культуры / В.М.Живов. – М., 2002. – 760 с.

Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века) / Ю.М.Лотман. – СПб., 1994. – 399 с.

Морозова В.В. Ознобишины и их книги / В.В.Морозова // Памятники Отечества. Ч. I: Века над Венцом. – Ульяновск, 1998. – С. 146 – 154.

Музейное собрание: Описание // Российская государственная библиотека. Отдел рукописей. Т. 2. № 3006 – 4500. – М., 1997. – С. 210 – 211.

Софронова Л.А. Культура сквозь призму поэтики / Л.А.Софронова. – М., 2006. – 832 с.

Степанов В.П. К вопросу о репутации литературы в середине XVIII века / В.П.Степанов // XVIII век: Сб. 14. Русская литература XVIII – начала XIX века в общественно-культурном контексте. – Л.: Наука, 1973. С. 105 – 121.

Филдинг Г. История Том Ионеса или Найденного младенца. Часть первая с французского на русской переведена Никанором Ознобишиным. 1750 / рукопись / Г.Филдинг // Отдел рукописей Научной библиотеки им. Н.И. Лобачевского Казанского федерального университета. Шифр А63/ XLIX № 622. – 143 л. (286 с.).

Харламов Е.С. «Повѣсть о Томасѣ Ионесѣ или Найденышѣ. Сочиненная на Аглинскомъ языкѣ г. Фильдингомъ, а с онаго переведенная на Французской г. Де-лапласом. с Французскаго же на Российской Евсигнѣем Харламовымъ»: в 4 т. / Е.С.Харламов. – Т. 1. – СПб. 1770. – 369 с.

Histoire de Tom Jones, Ou L'Enfant Trouv; Traduction de L'Anglois de Mr. Fielding, Par Mr. de La Place. – Volume 1 of 4. Paris, 1823. – XXIV с.+ 309 с.

А.И.Разживин (Ключёвский)

Елабуга, Елабужский институт Казанского федерального университета

Лирический субъект А.П.Сумарокова: жанр песни и элегии

«Презренна любовь, имущая едино сластолюбие во основании; презренны любовники, устремляющиеся обманывати слабых женщин; подвержены некоторому поношению и женщины, в обман давшиися; презренно неблагородное сластолюбие, но любовные нежность и верность от начала мира были почтенны и до скончания мира почтенны будут. Любовь источник и основание всякого дыхания, а вдобавок сему – источник и основание поэзии...»

Посвящение «Прекрасному российского народа женскому полу» в сборнике «Еклоги Александра Сумарокова» 1774 г.

«Коль хочешь то писать, так прежде ты влюбись!»

А.П.Сумароков «Эпистола о стихотворстве»

«Пусть буду только я крушиться в сей любви,
А ты в спокойствии и радости живи!»

А.П.Сумароков Элегия

«Уже ушли от нас игранья и смехи...»

В свое время Г.А.Гуковский отмечал, что «современники Сумарокова, превозносившие до небес его басни, считавшие его трагедии одним из величайших достижений европейской литературы, почти ничего не говорят о его личной, интимной и прежде всего любовной лирике, о его песнях... Между тем именно лирика Сумарокова, не его официальная лирика похвальных од, а именно лирика чувства и настроения едва ли не является той частью его творчества, которая более других эстетически жива и действенна до сих пор» [Гуковский 2003: 148]. С тех пор мало что изменилось, лирическая поэзия Сумарокова в полном объеме не переиздавалась с 1787 года, вузовские учебники представляют Сумарокова по преимуществу теоретиком классицизма и драматургом, единичные исследования последних лет [Трубицина 2006, 2009; Долгенко 2006; Калганова 2009; Яницкая 2009; Алексеева 2011], касающиеся лирической поэзии Сумарокова, не воспроизводят объемную картину лирической системы поэта, хотя касаются проблем психологизма, художественного своеобразия «любовной риторики», фольклорных источников литературных песен, жанровых модификаций, репутации поэта.

В настоящей работе мы коснемся одного существенного вопроса относительно субъектной организации песенного и элегического жанра Сумарокова. Заметим, что подходы к теме ранее осуществлялись рядом исследователей [Корман 1978 (2); Луцевич 1982; Трубицина 2006] и требуют дальнейшего углубления.

Формы выражения авторского сознания изначально исследовались на материале лирической поэзии XIX века, когда жанровое мышление классицистической литературы было преодолено [Корман 1978 (1); Гинзбург 1974; Степанов 1974]. Действительно, в поэзии XVIII века лишь намечались тенденции перехода от жанрового мышления к субъектной структуре лирического произведения. Наиболее явственно они обнаруживаются у М.Н.Муравьева в так называемых стихотворениях-обращениях, в пейзажно-идиллических стихах, в скорбных элегиях, в тех медитативных монологах, где поэт предстает в кризисные моменты, размышляет о судьбе своего творчества. В них «Я» поэта и его мировидение порой соотносится одновременно с субъектом и объектом. Однако в эмбриональной форме субъектную организацию лирических стихов можно обнаружить уже в лирике Сумарокова 1740-х годов, в его элегиях и песнях.

Лирическое наследие Сумарокова велико: оно составляет содержание восьмой части Полного собрания всех сочинений в стихах и прозе в объеме 358-ми страниц [Сумароков 1787]. Это эклоги, идиллии, элегии, песни, причем последние представлены в преобладающем количестве –

их более ста пятидесяти. Сознательная ориентация на жанр несомненна. Теоретик и апологет классицизма, Сумароков, однако, реабилитирует жанр, который был на периферии художественной системы классицизма и не представлял ранее эстетической ценности. Сам факт включения песни в «Эпистолу о стихотворстве», по сути, в теоретический труд о жанрах классицистической литературной эпохи, также свидетельствует о первых попытках разрушения внесубъектной лирики того времени, поскольку в ней представлен внутренний мир человека, чувствующая и переживающая личность, пусть пока в отвлеченных формах. Появление лирического «Я» в песнях не всегда можно соотносить с автором, с фактами биографии, событиями личной жизни, однако «перестройка типа лирического монолога» [Корман (2) 1978: 20] налицо, когда лирическое «Ты» как объект существует в отношении лирического «Я».

В ряде песен Сумароков предстает в качестве автора-повествователя (по терминологии Кормана), когда авторского «Я» как бы и нет. Это обусловлено жанровыми разновидностями песни. Такова «Песенка» («Савушка грешен...»), вероятно, сатирическая песенка на какое-то определенное лицо, которое постигло наказание за какие-то грехи (мздоимство). Другая песня «В роще девки гуляли...» представляет собой образец хороводной песни с соответствующей ритмикой движения (каждый стих сопровождается рефреном «Калина ли моя, малина ли моя!»), с народно-поэтической символикой, основанной на явлении природного параллелизма, которая помогает проникнуть в чувственный мир героини, но, разумеется, не автора: *Не всходи, месяц ясный, / Не свети ты, день красный, / Не плещите, вы воды! / Не пойду в хороводы, / Не нарву я цветочков, / Не сплету я веночков. / Я веселья не знаю, / Друг, тебя вспоминаю...*¹ (с. 272). Есть у Сумарокова и жанровые песенные картинки шуточного содержания. Такова песня «Негде в маленьком лесочке...», ориентированная на античную «пастушескую» поэтику и представляющая собой эротическую игру пастуха и пастушки на лоне природы в окружении пасущихся овец: *Зацепила за траву, / Я не знаю точно, / Как упала в мураву, / Вправду иль нарочно. / Пастух ее подымал, / Да и сам в траву упал, / И в траве он щекотал девуку без разбора...* (с. 265). Песня «О ты, крепкий, крепкий Бендер-град...» – образец военно-победной песни, посвященной генерал-аншефу Петру Ивановичу Панину и взятию военной крепости Бендеры, входящей с XVI века в состав Османской империи. Несомненно, здесь прослеживаются традиции «солдатских», «военных», «морских» песен петровской эпохи.

¹ Тексты цитируются по изданию: Сумароков А.П. Избранные произведения. Библиотека поэта. Большая серия. – Л.: Сов. писатель, 1957. – 608 с.

В приведенных песнях на первом плане какое-либо событие, ситуация, явление. Читатель видит того, кто изображен, о ком рассказывается и не замечает повествователя. Здесь явно *внеличная* форма выражения авторского сознания, субъект речи грамматически не выделен, повествование ведется от третьего лица.

Иначе обстоит дело с лирическими, любовными песнями и элегиями. В них субъект речи выделен личным местоимением «Я». Однако это «Я» далеко не всегда можно соотнести с самим поэтом. Дело осложняется многоликостью лирического «Я» у Сумарокова. Это может быть «Я» *биографическое*, «Я» *ролевой лирики*.

Относительно второго. Думается, что абсолютное большинство лирических (любовных, семейных) песен Сумарокова нужно отнести к *ролевой лирике*. Иначе чем объяснить, что мужчина-поэт создает лирические произведения (преимущественно песни) от лица героини, женщины. Таковых примерно сорок процентов из всех лирических текстов. Заметим, что у других поэтов того времени подобное мы встречаем лишь в единичных случаях (И.И.Николев «Полно, сизенький, крушиться...»), Ю.А.Нелединский-Мелецкий «Выйду я на реченьку...»), где представлены душевные излияния девушки, живущей смутными ожиданиями любви.

У Сумарокова любовная лирика направлена на «другое», «чужое» сознание. Вероятно, на поэта повлияла народная песенная традиция. Старинная лирическая любовная и семейная песня по абсолютному преимуществу женская. Это протяжные песни, повествующие о сложной судьбе девушки, выданной замуж за неровню или за нелюбимого, песни о тяжелой жизни женщины в «чужой», «несогласной» семье, песни, отражающие тоску по родительскому дому, утраченной молодости и увядшей красоте. В любовных песнях Сумарокова обобщенный женский субъект, лирические переживания которого даны в фольклорной и не только традиции. Гамма любовных чувств и переживаний явно литературна и по-книжному психологична: *«Ах, несчастье, ах, несносная беда, / Что досталась я такому, молода; / Мне в совете с ним вовеки не жить, / Никакого мне веселья не видать...»* (с. 271). **Или:** *«Мне забыть его не можно / Так, как он меня забыл; / Хоть любить его не должно, / Он, однако, все мне мил. / Уж покою томну сердцу / Не имею никогда; / Мне прошедшее веселье / Воображается всегда»* (с. 263). **Или:** *«Ввергнута тобою я в сию злу долю, / Ты спокойный дух мой возмутил, / Ты мою свободу пременил в неволю, / Ты утехи в горесть обратил; / И, к лютейшей муке, ты, кого не зная, / Может быть, вздыхаешь о иной, / Может быть, бесплодным пламенем сгорая, / Страждешь ею так, как я тобой»* (с. 267).

Это все (причем многочисленные) случаи, когда монолог ведется не от лица автора, а от лица другого человека, не совпадающего с автором не только по фактам биографическим, но и по внутреннему психологическому складу (гендеру) и, соответственно, по углу зрения на мир. В «женских» стихах Сумарокова присутствует драматическое начало и речевая сугубо женская характеристика, субъект-субъектные (по терминологии Бройтмана) отношения между автором и героиней – все это признаки ролевой лирики, генеалогия которой у Сумарокова фольклорная.

Песни Сумарокова разворачивают перед читателем «летопись» непростой женской судьбы и превратностей любви, различные психологические состояния: разлуки, ревности, измены, горести, любовного счастья, всепоглощающей страсти. Любовь родит гамму противоречивых чувств, борьбу страсти и рассудка, сердечной муки и тайных надежд: *«Зреть тебя желаю, а узрев, мятуся, / И боюсь, чтоб взор не изменил; / При тебе смущаюсь, без тебя крушусь, / Что не знаешь, сколько ты мне мил. / Стыд из сердца выгнать страсть мою стремится, / А любовь стремится выгнать стыд. / В сей жестокой брани мой рассудок тьмится, / Сердце рвется, страждет и горит»* (с.267). Возлюбленный, похититель вольности, чести и женского сердца, часто показан неверным, непостоянным, порой жестоким: *«Он игры мои и смехи / Превратил мне в злу напасть, / И, отнявши все утехи, / Лишь одну оставил страсть. / Из очей моих лиется / Всегда слез горький ток, / Что лишил меня свободы / И забав любовных рок»* (с. 262). Стихи «ролевой лирики» русских поэтов и позднее становились народными женскими песнями. Вспомним, «Мой костер в тумане светит» Полонского, «Не шей ты мне, матушка, красный сарафан» Цыганова, «Помню, я еще молодухой была» Гребенки

Но и мужской лирический образ, выраженный в песнях личным местоимением «Я», отнюдь не всегда субъект. Он «участник» любовного диалога, выполняющий лирическую «роль». Любящий мужчина испытывает ту же гамму чувств, что и женщина: неверность, холодность, коварство, измену со стороны объекта любви: *«Скрылись те часы, как ты меня искала, / И вся моя тобой утеха отнята. / Я вижу, что ты мне неверна ныне стала, / Против меня совсем ты стала уж не та»* (с.266). Заметим, что лексика и метафорика «женских» и «мужских» партий общая с частым заимствованием готовых словесных формул европейского происхождения: «кровь воспламенилась», «слез реки», «пронзенно сердце», «судьба жестока», «рок немилосердный», «сердечные скорби», «любовный жар», «сладкий сон», «разлуки час», «рана зла», «болезнь смертельна» и т.п. Но встречаются у поэта и явные стилистические и психологиче-

ские находки. В элегии «Уже ушли от нас игранья и смехи» он предваряет пушкинскую лирическую ситуацию угасания любви («Но пусть она <любовь> вас больше не тревожит, / Я не хочу печалить вас ничем»): «Пусть буду только я крушиться в сей любви, / А ты в спокойствии и в радостях живи» (с.162). Воспроизводит он и сложные психологические состояния «мысленной любви» разлученных любовников, когда возлюбленная является герою во снах («Мы друг друга любим»).

Влюбленные герой и героиня предстают перед читателем явно отвлеченными, обобщенными, не конкретными образами. Мы не знаем адресатов лирических излияний, невозможно соотношение лирического «Я» с фактами биографии поэта, но при этом анализ чувств явно близка лирику и выражается в личных формах.

Несколько иначе дело обстоит с сумароковской элегией. В ней предстает уже явно выраженный субъективизм, с рефлексией и биографией. В этом случае мы можем говорить о «Я» биографическом. Здесь «Я» не только обращается к адресатам посвящений, он говорит о себе, о своей судьбе, о своем творчестве, то есть становится одновременно субъектом и объектом. Такова элегия «Страдай, прискорбный дух...», в которой Сумароков одним из первых русских поэтов ввел в жанр тему поэта и поэзии через призму собственного творчества: «Я счастья пышного сыскать себе не льстился / И от рождения о нем не суетился; / Спокойствием души одним себя ласкал; / Не золота, не серебра, но муз своих искал... / И сквозь дремучий лес к Парнасу пробивался» (с.158). Осмысляя свое творчество, несомненные поэтические влеты и вынужденное прощание с Мельпоменой, испытывая порой смятение и разочарование, поэт сохраняет личное достоинство и веру в то, что он оставит след в отечественной культуре: «И пусть мои стихи презренное мне несут, / И музы кровь мою, как фурии, сосут, / Пускай похвалятся надуты оды громки, / А мне хвалу сплетет Европа и потомки» (с.160).

Биографичны элегии, связанные с театральной деятельностью Сумарокова: «К г. Дмитревскому на смерть Ф.Г.Волкова», «К г. Дмитревскому на смерть Татианы Михайловны Троепольской», «Все меры превзошла теперь моя досада...». В стихах с «Я» биографическим лирическое начало выражено слабо, но есть конкретные детали театральной биографии поэта, связанные с провалом трагедии «Синав и Трувор» и вмешательством в постановку московского главнокомандующего П.С.Салтыкова, с лишением его директорского места в театре, с трагическим уходом из жизни ведущих артистов петербургского театра – лучших исполнителей трагических ролей в пьесах драматурга. Для Сумарокова театрально-

драматургическая деятельность – важнейшая его ипостась, и утрата ее – огромное несчастье. Это элегии о себе, о горестной судьбе писателя, преданного искусству, об одиночестве и непонимании.

Есть у Сумарокова элегии, навеянные трагическими семейными событиями – смертью сестры («На смерть сестры авторовой Е.П.Бутурлиной») и болезнью жены («Элегия. В болезни страждешь ты...»). Элегии проникновенно-трогательные, ибо это не столь рассказы о самых близких ему людях, сколько рассказ о себе, о своих муках, страданиях и слезах: *«Оставила ты всех, оставила меня, / Любовь мою к себе в мученье пренеся. / Без утешения я рвуся и страдаю. / Смертельно мысль моя тобой огорчена...»* (с.156). Одна мысль о вечном расставании с женой вызывает трагическое излияние поэта о невозможности продолжения жизни после невозполнимой утраты: *«... И я, и я тогда умру, / Такою же сражусь, такою же судьбою, / В несносной жалости страдая и стенья. / Умру, любезная, умру и я с тобою, / Когда сокроешься ты вечно от меня»* (с.157).

Во многих элегиях и песнях «Я» у Сумарокова говорит о себе, анализирует свои чувства и состояния, высказывает элегические жалобы на жизнь (элегия «Страдай, прискорбный дух», станс «Сам себя я ненавижу») и даже лирическое «Ты» в любовных песнях, как и лирический образ в женских ролевых партиях, дается в соотношении с собственными ощущениями и эмоциями.

В лирике Сумарокова нет еще системного мироощущения, характерного для «лирического героя», но наличествуют попытки разрушения жанрового поэтического мышления и стремление к многосубъектной организации текстов – «Я» повествователя, «Я» ролевой лирики, «Я» биографическое.

Литература

Алексеева Н.Ю. Репутация Сумарокова-поэта в начале XIX века / Н.Ю.Алексеева // XVIII век. Сб. 26. – СПб: Наука, 2011. – С.95-117.

Бройтман С.Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики. Субъектно-образная структура / С.Н.Бройтман. – М.: РГГУ, 1997. – 310 с.

Гинзбург Л.Я. О лирике / Л.Я.Гинзбург. – Л.: Сов.писатель, 1974. – 408 с.

Гуковский Г.А. Русская литература XVIII века. Учебник / Г.А.Гуковский. – М.: Аспект Пресс, 2003. – 453 с.

Долгенко А.Н. Психологизм А.П.Сумарокова / А.Н.Долгенко // Проблемы изучения русской литературы XVIII века. Межвузовский сборник научных трудов. Выпуск 14. – Самара: Издательство «НТЦ», 2006. – С.79-88.

Каланова В.Е. Художественное своеобразие любовной риторики в творчестве поэтов-классицистов (В.К.Тредиаковский, М.В.Ломоносов, А.П.Сумароков)

/ В.Е.Калганова // Проблемы изучения русской литературы XVIII века. Межвузовский сборник научных трудов. Выпуск 14. – Самара: Издательство «АсГард», 2009. – С.72-86.

Корман Б.О. Лирика Некрасова. Изд.2-е / Б.О.Корман. – Ижевск: «Удмуртия», 1978. – 300 с. (1)

Корман Б.О. Практикум по изучению художественного произведения. Лирическая система / Б.О.Корман. – Ижевск: Изд-во Удмуртского государственного университета, 1978. – 90 с. (2)

Луцевич Л.Ф. Поэзия А.П. Сумарокова. Автореф. дисс. к. филол. н. / Луцевич Л.Ф. – Л., 1980. – 24 с.

Луцевич Л.Ф. Психологическая лирика (песни) А.П. Сумарокова: Лирический субъект в песенной поэзии классицизма / Л.Ф.Луцевич // Проблемы изучения русской литературы XVIII века. — Л., 1982. — Вып. 5: От классицизма к романтизму. — С. 11—22.

Степанов Н.Л. Лирика Пушкина. Очерки и этюды / Н.Л.Степанов. – М.: Худож.лит., 1973. – 368с.

Сумароков А.П. Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе. 2-е изд. В 10 ч. Ч.8. / А.П.Сумароков. – М.: В Университетской типографии, 1787. – 358 с.

Трубицина В.В. Эстетические и художественные начала русской лирики и драмы в творчестве А.П.Сумарокова (песни, трагедии). Автореф. дисс. к.филол.н. / В.В.Трубицина. – Барнаул, 2006. – 21 с.

Трубицина В.В. Фольклорные источники литературной песни в поэзии А.П.Сумарокова / В.В.Трубицина // Филология и человек, 2009, №3. – С.73-79.

Яницкая С.С. А.П.Сумароков и формирование жанровой традиции русского романа / С.С.Яницкая // Известия Саратовского университета, 2009, т.9. Серия Социология. Политология. Вып. 2. – С.53-61.

В.В.Биткинова

*Саратов, Саратовский национальный исследовательский
государственный университет имени Н.Г.Чернышевского*

Интерпретации маскарада «Торжествующая Минерва» в советской исторической беллетристике

Коронационный маскарад «Торжествующая Минерва», прошедший в Москве 30 января и 1-2 февраля 1763 г., – значимый сюжетный узел произведений, представляющих историю Екатерины II, и повествований о «первом российском актёре» Фёдоре Волкове. В целях общего анализа мотивного комплекса и спектра интерпретаций отдельных его компонентов нами взяты разножанровые тексты, преимущественно 1960–1980-х гг.: киноповесть (изначально – сценарий, заказанный Киностудией детских

и юношеских фильмов для юбилейной картины о Волкове) Б. Ш. Окуджавы и О. В. Арцимович «Мы любили Мельпомену...» (1978); повесть («сказ») ярославского писателя-краеведа Н. М. Севера «Фёдор Волков» (1961), научно-популярные «Кинжал Мельпомены» К. Ф. Куликовой из серии «Корифеи русской сцены» (1963) и «Фёдор Волков» К. В. Евграфова из серии ЖЗЛ (1989), «роман-хроника» В. С. Пикуля «Фаворит» (первая часть – 1976–1979), а также первая биография Волкова в ЖЗЛ М. С. Лучанского (1937) и получившее сталинскую премию трёхтомное «историческое повествование» В. Я. Шишкова «Емельян Пугачёв» (1935–1945).

В екатерининском сюжете «Торжествующая Минерва», выступая как «начало» собственно царствования, приобретает значение символа. А. Вачева, ссылаясь и на других авторитетных исследователей, пишет: «Символика Минервы <...> положена в основу её «сценария власти» <...> приведена в действие ещё во время коронационных торжеств, а потом мультиплицирована множеством зрелищ, изображений, поэтических текстов» [Вачева 2013: 53]. В советской исторической беллетристике точное или переименованное название маскарада нередко используется как заглавие частей, посвящённых воцарению, причём не только непосредственно коронации, но и предшествующему ей перевороту (например, в романе Пикуля). В последнем случае обыгрывается семантика «торжествования», означая победу над противником. Перефразирование же имеет отчётливо выраженную функцию демифологизации – отрицания утверждаемого Екатериной «мифа» о времени её правления как «торжестве мудрости».

Один из центральных компонентов екатерининской мифологии – «лицемерие»: оценочные суждения, начиная с современных императрице, буквально пронизаны «театральными» метафорами. В том же «Фаворите» большие тематические части названы «действиями», и последняя глава каждой озаглавлена «Занавес». Не только в беллетристике, но и в беллетризующих или публицистических пассажах научно-популярных работ нередко метафоризируются и обыгрываются обозначения театральных жанров – «фарс», «трагедия», реже «комедия», ещё реже «драма». «Революция» 28 июня 1762 г. представляется фарсом, перерастающим в трагедию, или «трагикомедией». Например, в романе Шишкова глава о начале переворота носит название комедии Шекспира – «Сон в летнюю ночь», а глава о гибели Петра III – «Трагедия окончена».

Но, конечно, «маскарад» как тип театрализованного действия лучше всего иллюстрирует идею лицемерия и одновременно служит снижению

оценочного пафоса. Так, Шишков не делает описание «Торжествующей Минервы» символом, но зато несколько раз называет «маскарадом» сам переворот: говоря о мужских костюмах Екатерины и Дашковой [Шишков 1949, 1: 275] или переодевании солдат в «елизаветинские мундиры» вместо введённой Петром III «ненавистной прусской формы» [Шишков 1949, 1: 272]. На этом фоне настоящий маскарад выступает в художественных текстах как своеобразная реализация метафоры.

Фёдор Волков был организатором «Минервы» и, как считается, оплатился за это жизнью, простудившись во время руководства сложными массовыми шествиями. Таким образом, в волковском сюжете маскарад имеет функцию «конца» – тем более значительную и драматичную, что смерть настигла актёра в возрасте тридцати четырёх лет, в период расцвета таланта, открывшихся наконец, как ему казалось, широких возможностей и апогея признания. То есть «концом» стало то, что призвано было знаменовать начало. Недаром Лучанский называет соответствующую главу своей книги «Роковой маскарад».

Ещё больше драматизирует ситуацию совпадение «начала» царствования Екатерины и «конца» жизни Волкова. В книгах об актёре маскарад и следующая за ним смерть героя предстают как апогей и одновременно закономерный – особенно в рамках упрощённо-социологизирующего подхода – финал проблемы «художник и власть». В данном русле главным, конечно, является то, что это – «самодержавно-крепостническая» власть, по самой своей природе враждебная свободному, связанному с народными традициями творчеству. В научно-популярных работах, а также у Шишкова антагонизм декларируется прямолинейно, но он может получать и художественное воплощение, как в книгах Севера, Евграфова, Пикуля. Например, у Евграфова руководящий представлением Волков и наблюдающая шествие из окна дома Бецкого Екатерина символично не видят друг друга: «Сквозь слёзы [от ощущения «благодарности народной»] она заметила на противоположной стороне улицы всадника в овчинном тулупчике нараспашку и сбитой набок шапке <...> Императрица узнала его и благодарно кивнула. Фёдор, конечно же, этого заметить не мог <...> Пропустив последний хор, вместе с которым воспел славу веку справедливости, Фёдор посмотрел на балкон дома Бецкого, ничего не приметил в нём» [Евграфов 1989: 275].

Гораздо сложнее, подчёркивая проблематичность связи художника с любой властью, ставят вопросы Окуджава и Арцимович: в каких случаях человек искусства может поддерживать власть, может ли стремление свободно служить своей музе оправдать участие в сомнительных или прямо

недопустимых с нравственной точки зрения предприятиях и, наконец, какова будет расплата?

Связи Волкова с Екатериной отражены в источниках, которые трудно признать достоверными. Легендарное «чтение» по чистому листу бумаги манифеста о принятии (в сущности – захвате) власти; присутствие в Ропше во время убийства Петра; какие-то заслуги, за которые братьям Волковым было пожаловано дворянство; закрытие, тоже по неизвестным причинам, дела о дворянстве – эти «белые пятна» порождают достаточно широкий веер интерпретаций. Научно-популярные книги упоминают об участии Волкова в перевороте вскользь, что отчасти оправдывается характером источников. У Шишкова и Пикуля [Пикуль: 156] Фёдора берут в Ропшу именно как актёра, организуя пирушку, которая должна стать для бывшего императора роковой. Шишков даже придумывает сцену своеобразного – циничного – совместного «маскарада» жертвы и убийц, где «маски», очевидно, призваны гротескно раскрыть сущность и подлинную историческую роль «лицедеев»: «Актёр Волков <...> повязав кудрявую голову салфеткой, потешно разыгрывал ярославскую просвирию. Орлов – воеводу-взяточника <...> Потёмкин разделся донага, препоясался полотенцем и <...> стал изображать то Аполлона, то Венеру» [Шишков 1949, 1: 291].

Об активном участии Волкова в коронационных торжествах авторы научно-популярных работ пишут подробно, но с некоторым оттенком оправдания: от желания Фёдора развернуть свои способности – благодаря щедрости монархини, которой он пока верит [Лучанский 1937: 119; Куликова 1963: 154–155], до стремления в обход и не без некоторой доли обмана по отношению к власти «дать зрелище «простому народу», снова увидеть его лицом к лицу в качестве театральной аудитории» [Лучанский 1937: 119]. То же у Севера: «Едет Фёдор, о царице не думает. Думает о своём» [Север 1961: 117].

На этом фоне (особенно в сравнении с описанной выше сценой из Евграфова) выделяется «Мы любили Мельпомену...»: сосредоточившись на собственном замысле, но при этом всё время имея в виду высочайшую зрительницу и заказчицу, Фёдор едва слышит и почти как помеху, только «притворяясь, что полон интереса к пустым фантазиям юнца», воспринимает подлинного ценителя своего таланта – мальчика-дворянина, который под впечатлением от его игры и масштабного замысла «Минервы» начинает мечтать о театре, всеми силами старается помочь [Окуджава 1991: 206–209]. Правда, в киноповести Волков в тот момент уже болен, последние сцены даны как нарастание бреда и постепенный

уход из этого мира. Но в символическом плане и согласно эстетике советского кино, линия с «розовощёким мальчиком» может прочитываться как неуклонно нарастающий и чреватый смертью «разрыв» артиста «с народом», недаром юноше видится театр, «народный» во всех смыслах: «Какой грандиозный театр! <...> Какой спектакль неслыханный! Вот бы на площади сцену построить... Наверное, во Франции таких театров и в помине нет...» [Окуджава 1991: 209].

Контрапункт «театра» и «маскарада» в сюжете «Мельпомены...» воплощает конфликт истинного и ложного искусства. Волков мечтает о театре, а правительницы стремятся сделать его участником маскарадов: Елизавета – «римским воином» в бутафорских латах на придворном празднике, а Екатерина – ещё и участником своих политических игр. Примечательно, что ради подготовки московского праздника Волков откладывает репетиции «Тартюфа» – таким образом, в символическом плане, прославление «Минервы» подменяет готовое было прозвучать разоблачение «Тартюфа в юбке и короне», как назвал Екатерину Пушкин. Придание этой антитезе прямолинейно социологизирующего смысла провоцирует иной психологический контекст. Так, Север после слабо связанного с сюжетом повести сообщения о подавлении крестьянских волнений пишет: «Раскрылись у Фёдора глаза, словно проснулся: «Дуррак! Актёрки не разглядел. Это же Тартюф мольеровский взгромоздился на русский трон!» В смятении и горечи надежд обманутых уехал Фёдор в Москву...» [Север 1961: 116].

Ещё одним, более или менее значимым, персонажем сюжета о «Торжествующей Минерве» может выступать А. П. Сумароков, считающийся автором социально острых хоров к маскараду. По этой же причине достоверный, указанный в программе, автор нравоучительных «Стихов к большому Маскараду» М. М. Херасков либо вовсе не упоминается, либо не превращается (у Шишкова, Евграфова) в полноценный художественный образ. По другой версии (её придерживается Север: [Север 1961: 121]), автор хоров – особенно не пропущенного цензурой «Другого хора ко превратному свету» – Волков (см.: [Берков 1935]).

Большинство интересующих нас писателей представляют образы актёра и драматурга как антитезу, но «знаки» в ней могут быть расставлены по-разному. Прямолинейно «классовый подход» заставляет возвысить выходца из народа над дворянином: «Петрович, конечно, за своих Аполлонов да Венер с купидонами уцепится, а мы между ними исконных наших целовальников, крючкотворцев, обдирал да кривосудов сунем», – думает Волков у Севера [Север 1961: 117]. Окуджава и Арцимович оп-

позиционером, неуклонно стремящимся поучать «земных богов» делают Сумарокова. Фёдор даже вынужден напоминать ему: «Александр Петрович, вы только не переусердствуйте <...> Не забывайте, что это не суд, а праздник воцарения», – на что слышит упрёк: «Ты, Федя, стал баринном. Из грязи в князи... Теперь боишься гнева богов» [Окуджава 1991: 207].

В «Торжествующей Минерве» должна была «изъявиться *гнуность пороков и слава добродетели*» [Москвитянин 1850, 5: 111]. В советской исторической беллетристике акцент делался на первой части шествия. Вторая либо опускалась, либо – как в научно-популярных книгах, предполагающих большую полноту и «объективность», – объявлялась непонятной народу, практически незамеченной им или переосмысленной в противоположном духе. Куликова называет главу о маскараде «Затерявшаяся Минерва»: «Как трудно было добраться простому человеку до смысла финального хора, с его аллегорическими Янами, Церерами, Помонами и Флорами <...> холодная римская богиня, чуждая простому русскому народу, затерялась среди знакомых ему и таких запоминающихся кривоудов, взятколюбов, обираловых и обдираловых» [Куликова 1963: 153].

Пикуль придумывает диалог привлечённых «афишками» москвичей: «- Мил человек, а кто така Минерва-то будет? – Минерва-стерва. Гляди сам... видать, баба» [Пикуль 1993: 165]. В повествовании Шишкова художественные зарисовки сменяются аналитически-обобщающими рассуждениями: «- Пойдём, пойдём, бабка, – собиралась беднота в подвалах, домишках и лачугах. – Торжествующая будет ездить... Винерка какая-то, чтоб ей... – Ничего не Винерка... А, поди, сама царица. С жиру бесится, безмужница. Мужика бы ей»; «Несмотря на то, что при каждой картине свой хор звучно и стройно пел стихи, поясняющие содержание картины, народ безмолвно пялил глаза и ничего не понимал ни в акциденциях, ни в гарпиях, ни в сосущих рожок старухах» [Шишков 1949, 1: 318].

Трансформации смысла маскарада способствует не только акцентировка одних персонажей и исключение или упоминание вскользь других, но и перестановка частей. Например, Север завершающим шествие, выступающим уже после колесницы Минервы делает Панталона (в оригинале – участника первой группы, Момуса-пересемешника): «пустохват и говорун, метлою берёзовой след за всем замечает» [Север 1961: 124]. Этот жест позволяет зрителям из народа вписать увиденное в понятную им знаковую систему: «Минерва! Вот она, значит, какая... блудлива, видать, была!» [Север 1961: 124]. Помимо «блуда» – неотъемлемой части екатерининской мифологии (см. выше диалоги из Пикуля и Шишкова), здесь возникают и другие, вполне прозрачные, символические смыслы:

обманщик и «говорун» Панталон становится в какой-то мере знаком самой Екатерины с её пустыми обещаниями, а заметаемые им следы намекают на то, что маскарадной декларацией о наступлении века Астреи всё и закончится.

Вольнее, чем другие, обращаются с историческим материалом Окуджава и Арцимович. Имитируя эстетику «Минервы», они вводят в процессию отсутствующий и, конечно, совершенно невозможный в оригинале персонаж – Деспотизм. Именно фигура Деспота первой возникает в сознании Сумарокова, когда Волков предлагает ему написать стихи для «шестивия пороков»: «Пороки? Так прямо они и пойдут перед императрицей, хуля себя? <...> Деспота повезут на колеснице, и он будет выкрикивать мои сатиры?» [Окуджава 1991: 205]. Деспота – а не Астрею или Минерву – последним видит Екатерина: «Внизу проплывали подмостки, на них топтался великан с отвратительной маской, в одной руке он сжимал меч, в другой цепи, толпы ревели вслед...» [Окуджава 1991: 210].

Авторам «Мельпомены...» важно не просто обозначить сущность будущего правления, но и в очередной раз подчеркнуть лицемерие Екатерины. В ответ на смущение Сиверса, боящегося трактовать «оскорбительную» аллегорию, она «расхохоталась»: «Разве это имеет ко мне отношение? <...> Хулят-то деспота, а я ведь ваша мать, как вы сами это утверждаете...» [Окуджава 1991: 210]. Императрица произносит фразу, действительно приписываемую ей в связи с трагедией Н. П. Николаева «Сорена и Замир» (1785): «Смысл таких стихов <...> никакого не имеют отношения к вашей государыне. Автор восстает против самовластия тиранов, а Екатерину вы называете матерью» [Словарь 1999, 2: 353].

Не менее символично в образе будущей правительницы то, что наибольшее сочувствие в ней вызывает осмеяние Скупости: ««Бр-р, какая отвратительная Скупость!» – воскликнула она с удовольствием» [Окуджава 1991: 210]. Значимы здесь не только слова, но их обращённость к «красавцу Алексею Орлову», что говорит об отрицании скупости лишь в определённом направлении. Впрочем, мотив скупости / щедрости проходит через всю киноповесть, формируя образ власти: скупость по отношению к действительным нуждам (тех же русских актёров) и расточительность для придворных увеселений и таких действий, как «Торжествующая Минерва». Последним в тексте жестом монаршей щедрости оказывается восходящее к историческим источникам (в частности – [Новиков 1954: 292], но, в отличие от них, звучащее горько-иронически: «Спустя два месяца Фёдора Волкова похоронили. Похороны были богатые» [Окуджава 1991: 210].

Ещё один, особо акцентируемый в советской литературе, мотив екатерининской мифологии – противоречащее гуманным заявлениям усиление крепостного права. Север и Пикуль вводят в свои произведения специфический образ, представляющийся неким отражением-антитезой Екатерины – крепостную, по причудливой воле судьбы оказавшуюся участницей «торжества Минервы». У Севера это изувеченная по приказу матери Сумарокова мастерица Алёнка – во время подготовки «Минервы» она делает маски, устраивает быт компании Волкова и сама начинает мечтать о сцене. У Пикюля – эпизодический, но выразительный, развенчивающий ложь и предсказывающий неизбежное столкновение, образ, завершающий описание коронационного маскарада: «Везли на колеснице крепостную девку Агафью, изображавшую Минерву Торжествующую, и была та Агафья обликом разительно схожа с самой императрицей, глядящей на неё сверху... Глаза двух женщин нечаянно встретились!» [Пикуль 1993: 166].

Положительные оценки маскарада обусловлены не только содержащейся в нём «сатирой <...> против правящих классов, против беззакония и несправия в России» [Шишков 1949, 1: 318], но и связью со стихией народного праздника: масленичными гуляниями, «старинными русскими забавами» [Евграфов 1989: 248], персонажами традиционного театра, и не только русского: «Хорошо бы от итальянцев Арлекина да Панталона взять – неплохие ребята. Опять же гудошников, балалаечников да плясунов...» [Север 1961: 117]. Большинство авторов так или иначе вводят слова А. Т. Болотова о том, что «песни и голоса так всем полюбилися, что долгое время и несколько лет сряду увеселялся ими народ, заставляя вновь их петь фабричных, которые употреблены были в помянутые хоры» [Север 1961: 122]. Положительно оценивается продолжение в «Минерве» традиций маскарадов Петра I – в честь «рождения русского флота», мира со Швецией и т. д. У Евграфова Фёдор, обдумывая свой замысел, подробно расспрашивает о них очевидца – Игнатьева; но здесь же подчёркивается важное решение Волкова дополнить «действие» словом, теми же песнями [Евграфов 1989: 245–248].

Интересно, что при любых пропусках и сокращениях во всех произведениях присутствует хор пьяниц – наверное, поневоле самая понятная и близкая не только демократическому зрителю XVIII, но и массовому читателю XX века часть маскарада. В тексте «Мельпомены...» это единственные стихи, а в предполагаемой кинокартине – звучащая песня из «Минервы» (хотя слова её изменены). Сцена работы над образом «пьяниц» – самая развёрнутая: Волков озабочен тем, чтобы они на самом деле

представляли осмеиваемый порок («Носы им красные из папье-маше наклеить надо. Тулупы наизнанку вывернуть. Чтобы на зверей походили!»), иначе слишком уж привлекательно выглядят эти «шесть молодых, разбитных, весёлых, празднично разодетых москвичей» («В о л к о в: Их послушать – и впрямь в трактор побежишь. Ш у м с к и й: Хочу быть красивым и хмельным! <...> Вам, черти, по пять целковых из казны платят, чтобы вы порок представляли... Какое уж тут веселье!...») [Окуджава 1991: 208–209].

Сравнительное рассмотрение сюжетов, связанных с «Торжествующей Минервой», позволяет в очередной раз говорить о единстве «екатерининской мифологии» в советской исторической беллетристике. Интерпретации же «волковской легенды» представляют не только широкий спектр проблем (даже максимально укрупняя, нужно выделить две – «художник и власть» и «художник (искусство) и народ»), но и гораздо большую разницу оценок. Последние во многом связаны с идеологической конъюнктурой своего времени (или, наоборот, с некоторой оппозиционностью), но, конечно, и с писательской индивидуальностью. Так, «Мы любили Мельпомену...» – единственное из рассмотренных произведений, где далеко не благостно складываются отношения артистов с «народом». И, несмотря на включение в сюжет всех недостоверных «вариантов легенды», будто бы подчёркивающих активную роль Волкова в политике, он предстаёт в киноповести, в первую очередь, «влюблённым в Мельпомену».

Литература

Берков П. Н. «Хор ко превратному свету» и его автор / П.Н.Берков // XVIII век. [Сб. 1]. М.; Л., 1935. – С.181–202.

Вачева А. София-Екатерина. Имя и мифология в автобиографии Екатерины II / А.Вачева // XVIII век. Сб. 27. – СПб.: Наука, 2013. – С.49–68.

Евграфов К. Фёдор Волков / К.Евграфов. – М.: Мол. гвардия, 1989. – 288 с. (ЖЗЛ).

Куликова К. Кинжал Мельпомены: Рассказ о жизни Фёдора Волкова / К.Куликова. – Л.; М.: Искусство, 1963. – 172 с. (Корифеи русской сцены).

Лучанский М.С. Фёдор Волков / М.С.Лучанский. – М., 1937. – 160 с. (ЖЗЛ).

Новиков Н.И. Опыт исторического словаря о российских писателях / Н.И.Новиков // Новиков Н. И. Избранные сочинения. М.; Л.: Гос. изд-во худож. лит., 1954. – С.277–370.

Окуджава Б. Капли Датского короля: Киносценарии. Песни для кино / Б.Окуджава. – М.: Киноцентр, 1991. – 256 с.

Пикуль В. Фаворит: роман-хроника времён Екатерины II в двух томах: в 2 т. / В.Пикуль. – Т.1. – М.: Современник, 1993. – 560 с.

Север Н.М. Фёдор Волков: Сказ о первом российского театра актере / Н.М.Север. – Ярославль: Ярославск. книжн. изд-во, 1961. – 136 с.

Словарь русских писателей XVIII века. – Вып. 2. – СПб.: Наука, 1999. – С.353.

Торжествующая Минерва, общенародное зрелище, представленное большим маскарадом в Москве 1763 года, января дня // Москвитянин. 1850. Т. 5, № 19, кн. 1. С.109–128.

Шишков В. Емельян Пугачёв: историческое повествование: в 3 кн. / В.Шишков. – Кн.1. – М.: Сов. писатель, 1949. – 774 с.

Е.В.Митина

*Саратов, Саратовский национальный исследовательский
государственный университет имени Н.Г.Чернышевского*

Сумароков – герой киноповести Б.Ш.Окуджавы и О.В.Арцимович «Мы любили Мельпомену...»

В 1978 г. Б.Ш.Окуджавой в соавторстве с О.В.Арцимович был написан киносценарий «Мы любили Мельпомену...». Сценарий заказала Киностудия детских и юношеских фильмов им. М. Горького для юбилейной картины об известном российском театральном деятеле Федоре Волкове. За экранизацию сценария в разное время пытались взяться несколько режиссеров (в интервью газете «Коммерсантъ» 1993 г. Окуджава называл Н.Михалкова [Безъязычная 2017]). Однако замысел так и остался нереализованным, поскольку требовал очень больших затрат на костюмы и декорации. Тем не менее, «Мы любили Мельпомену...» с жанровым обозначением «киноповесть» была опубликована в двенадцатом номере журнала «Театр» за 1978 г. в составе юбилейной подборки материалов о Волкове, а потом переиздана в книге «Капли Датского короля» (1991), включающей киносценарии и песни для кино.

Главным героем киноповести, помимо Волкова, можно назвать и А.П.Сумарокова. Эти исторические личности серьезно повлияли на судьбу друг друга. В статье Е.Холодова (из упомянутой юбилейной подборки) обращается внимание на то, что В.Г.Белинский в рецензии «Петровский театр» (1838) называет «отцом русского театра» как Волкова, так и Сумарокова: «Противоречие? Никакого. Обоим воздано по заслугам. Ни Волкову без Сумарокова, ни Сумарокову без Волкова и его сотоварищей не удалось бы свершить то, что они свершили совокупными усилиями: заложить основание национального профессионального постоянного театра» [Холодов 1978: 16–17], – резюмирует автор.

В интервью «Литературной газете» 1979 г. Б.Ш.Окуджава отметил: «По общему мнению всех, кто говорил нам об этой вещи, наиболее удался образ Сумарокова, он получился самым колоритным. В киноповести Сумароков – «изобретение» моего соавтора Ольги Арцимович» [Окуджава 1979: 4].

Мы поставили себе задачу выяснить, какие факты биографии и творчества А.П.Сумарокова, его деятельности на поприще создания русского театра, взгляды на театральное искусство, а также зафиксированные в документах черты личности отразились в киноповести. Для этого мы будем опираться на новейшие литературоведческие исследования (работы Н.А.Гуськова, статью В.П.Степанова в «Словаре русских писателей XVIII века») и статьи по истории театра, а также на работы, которые могли находиться в поле зрения авторов «Мы любили Мельпомену...»: П.Н.Беркова и дореволюционные биографии Сумарокова В.Я.Стоюнина, Е.А.Ляцкого в Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона. Многие для создания художественного образа Сумарокова, в частности, его речевой характеристики, могли дать его письма.

Так как сюжет «Мы любили Мельпомену...» в основном строится вокруг биографии Волкова, Сумароков появляется перед читателями (зрителями) только в сцене первого выступления ярославских актёров перед Елизаветой Петровной (до этого о нём два раза упоминают приближённые императрицы). Ярославцы, как это и было в действительности [Стоюнин 1856: 78; Берков 1949: 27], играют трагедию Сумарокова «Хорев». «Сумароков весь издергался, переходя от разочарования к восхищению; парик у него съехал на сторону, платье было обсыпано пеплом, тонкие ноздри взволнованно вздрагивали» [Окуджава 1978: 32]; «– Матерьял-то хороший, – сказал Сумароков, – да мастерства не видно. Ну как я им свои трагедии доверю? При столь низком уровне образованности они ведь моего текста просто понять не смогут. Обидно, что французы и итальянцы в искусстве совершенней...» [Окуджава 1978: 33].

Несмотря на то, что представления ярославцев имели успех в глазах императрицы, уровень общей культуры актёров-любителей был недостаточным. В связи с этим значительная часть из них была направлена в Сухопутный шляхетный корпус для прохождения общеобразовательного курса и упражнения в театральной декламации. В.Я.Стоюнин замечает, что «Сумароков не мог не принимать <...> участия в их образовании» [Стоюнин 1856: 81]. В «Мы любили Мельпомену...» он представлен, за исключением помощника, единственным «попечителем, отцом и гением над <...> молодыми талантами» [Окуджава 1978: 34].

В статье «Отец и учредитель правильных российских зрелищ» Г.З.Мордисон акцентирует внимание на том, что А.П.Сумароков видел в актере «соавтора, истолкователя роли». Отсюда первое его требование к актеру – понять намерения драматурга. А для этого необходимо быть образованным человеком, обладать острым умом, быть способным анализировать роли, разбираться во всех тонкостях. Хороший актер – нравственный человек, по убеждению Сумарокова, лучше тронет сердца зрителей, чем «хороший актер, не ощущающий добродетели» [Мордисон 2017].

Неуживчивый характер, «непомерное тщеславие и раздражительность» [Берков 1949: 29] Сумарокова, зафиксированные во всех свидетельствах современников и анекдотах о драматурге, отразились и на его взаимоотношениях с актерами. Однако Г.З.Мордисон, основываясь на высказываниях Сумарокова об актёрах и стихотворениях, посвящённых им Ф.Волкову, И.Дмитревскому, Т.Тропольской, утверждает, что А.П.Сумароков «Акторов вообще, а их в особенности, <...> любил нежно и искренне <...> всегда вставал на защиту чести и достоинства людей театра. И хотя у него иногда возникали стычки со своими подопечными, актеры <...> уважали учителя, высоко оценивая творческие наставления» [Мордисон 2017].

Контраст между показной строгостью (вызванной, впрочем, серьезным отношением к театральному делу) и реальным отношением Сумарокова к актерам отражен в киноповести: «Скоты! – кричал Александр Петрович. – Лавочники тупые! Я кровью обливаюсь, сочиняя судьбы моим героям, душу иссушаю, а вы, ленивые образины, не учите слов и все путаете! Вот уж истинная трагедия дело с вами иметь!.. Понавешали вас на мою шею!» [Окуджава 1978: 34]; «Мозги ваши никак не могут уразуметь, что диалог в моей трагедии – не разговор на кухне!.. Ты плакать должен! Трепетать! Холодеть! Вдохновляться!» [Окуджава 1978: 38], и, с другой стороны: «Вечером того же дня <...> Александр Петрович <...> обратился к гостю: «Эти мои ученики, ярославцы, – чудо! Память фантастическая! <...> А что французы? Эти, мои, дайте срок, весь Петербург потрясут...»» [Окуджава 1978: 34].

30 августа 1756 г. указом Елизаветы Петровны был учреждён общедоступный Российский театр и А.П.Сумарокова назначили его директором, а Ф.Волкова – первым актером. Не последнюю роль в решении императрицы сыграло ходатайство её фаворита И.И.Шувалова. В киноповести эта сцена представлена следующим образом: «Господа, – говорит присутствующим у неё за карточной игрой Елизавета, – <...> вот

два ужасных человека. Они меня замучили, застыдили. Этому (*ткнула в кружевной воротник Шувалова*) подавай дворец для российского театра! <...> Этому (*кивнула в сторону Сумарокова*) подавай хоть какой-нибудь сарайчик, чтобы было ему где своими поучениями размахивать... Я, дура несчастная, решила одним махом с ними обоими разделаться»; после чего она распоряжается отдать под театр бывший Головкинский дворец [Окуджава 1978: 41].

С самого начала ситуация была трудная: театр поставлен в тяжелые материальные условия, публика не дисциплинирована, правительственные дельцы мало обращают внимания на театр, репертуара нет. В работах о Сумарокове [Белинский 1953, 2: 201–202; Стоюнин 1856: 88] цитируется или пересказывается предисловие к трагедии «Димитрий Самозванец»: «Съезжавшимся видеть Семиру, сидеть возле самого оркестра и грызть орехи и думать, что, когда за вход заплачены деньги в позорище, можно в партере в кулачки биться, а в ложах рассказывать истории своей недели громогласно. Вы, путешественники, бывшие в Париже и в Лондоне, скажите, грызут ли там во время представления драмы орехи, и когда представление в пущем жаре своем, секут ли поссорившихся между собою пьяных кучеров ко тревоге всего партера, лож и театра?» [Белинский 1953, 2: 202].

В киносценарии поведение посетителей театра показано не менее ярко и колоритно: старая барыня бранилась с капельдинером из-за запрета пускать в зал её лакея: «А ежели у меня спина чесаться начнет? Стало быть, я сама себе чеши?»; «пожилой чиновник спал на плече у супруги»; молодой барин, «явный петиметр», встав в проходе меж креслами, громко сообщал новости. Сумарокову даже приходится, «с трудом сделав вежливое лицо», обратиться к зрителям: «Покорнейше прошу зрителей орехов не грызть и не переговариваться. Я ведь, господа, драмы пишу для вас, для вашего удовольствия... Ежели бы я знал, что это вам не нужно, я бы за перо братья не стал...» [Окуджава 1978: 44]. Угрозы бросить работу в качестве драматурга часто встречаются и в письмах А.П.Сумарокова к И.И.Шувалову и впоследствии к Екатерине II.

Как свидетельствуют письма Сумарокова к И.И.Шувалову за 1757–1761 гг., административная деятельность его успеха не имела, хозяйственные дела тяготили. «На театр отпускала двором небольшая денежная сумма, актерам часто не платили жалованья, не выдавали дров, платья, свечей, а между тем требовали пышных спектаклей <...> Доходило до того, что Сумароков, не имевший личных поместий, иногда вынужден был тратить на театр собственные деньги» [Гуськов 2009: 8–9].

«В январе 1759 года А. П. Сумароков, в надежде избежать материальных трудностей, добился нового указа Елизаветы: «русского театра комедиантам и прочим... отныне быть в ведомстве Придворной конторы и именоваться им придворными». На содержание труппы прибавлялось 3000 рублей. Актёрам увеличили жалованье, положение их стало более прочным» [Куликова 1991: 50]. В тексте сценария представлен этот исторический момент: Сумароков, внося в комнату, где сидели голодные актёры, «большую корзину» с богатым угощением, «поднял руку подобно полководцу: «Господа, головкинский сарай кончился! Теперь вы есть придворная труппа... Жалованье – во! Кавалеры!...»» [Окуджава 1978: 46].

Однако актёры отреагировали на эту весть без энтузиазма: «Так, – сказал Федор, – Опять своего театра не будет. Так...» [Окуджава 1978: 46]. «Характер Российского театра резко изменился. Он начисто потерял самостоятельность и даже в выборе репертуара теперь полностью зависел от Придворной конторы и возглавлявшего её невежественного гофмаршала Карла Сиверса. Сумароков без устали ссорился с ним, жаловался на него <...> по-прежнему влиятельному И. И. Шувалову, вымещая обиды на ни в чём не повинных актёрах» [Куликова 1991: 50]. В киноповести в ответ на сетования новоиспеченных «кавалеров» о том, что им долго не приходится играть на сцене, он кричит: «Дураки! <...> придворный актер и не должен каждый день лезть вон из кожи, а после умирать от голода... Придворному актеру нужен свободный кейф, чтобы Мельпомену не спутать с коровой!» [Окуджава 1978: 48].

В письмах И.И.Шувалову А.П.Сумароков то просил отставки, то угрожал, что, если его отставят, он перестанет писать для театра: «Я прошу только о том, что ежели я заслужил быть отброшен от театра, то по крайней мере, чтобы без продолжения это сделано было...» [Письма 1980: 90]. Вместо неуживчивого драматурга на пост директора театра прочили Волкова. «За мои по театру труды, – писал Сумароков, – которые кажется мне больше, нежели то, что Волков шишаки сделал, и у Волкова в команде быти мне нельзя, а просити, чтобы я отрешён был от театра, я не буду прежде, покамест не сойду с ума» [Письма 1980: 90]. «Он клялся в том своей честью, своей фамилией, надеясь, что его угроза испугает Елизавету и он сумеет отстоять себя как директора театра. Но Елизавете Петровне давно уже надоели его жалобы» [Куликова 1991]. После очередного письма Шувалову летом 1761 г. отставка Сумарокова была санкционирована, а руководство труппой поручено Волкову. В киносценарии об этом сообщает Федору Екатерина: «Кстати, забыла вас поздравить: ее

величество приняла отставку Александра Петровича и назначила директором российского театра вас!..» [Окуджава 1978: 49].

Театральная деятельность Сумарокова продолжилась и после отставки, в Москве. Но «Мы любили Мельпомену...» заканчивается смертью Волкова (1763). Поэтому последней работой Сумарокова в киноповести оказываются тексты хоров и песен для участников маскарада «Торжествующая Минерва».

Как уже было отмечено, во всех характеристиках Сумарокова, опирающихся на воспоминания современников, подчёркивается его раздражительность, вспыльчивость, самолюбие, гордость, непомерное тщеславие. «Что такое мои трагедии?.. – восклицает он в киноповести. – Это российский театр! <...> А публика жаждет услышать мое слово, мой урок властителям!.. Время приспело!.. Жаждет...» [Окуджава 1978: 34] Свои заслуги герой Б.Ш.Окуджавы и О.В.Арцимович, как и его исторический прототип, постоянно сравнивает с заслугами признанных европейских драматургов: «Подумаешь, Мольер! <...> Мольер дурные нравы обличает, а я – беззаконие богов!» [Окуджава 1978: 34]; «Шекспир писатель непросвещенный, <...> и пишет он, как пьяный дикарь... Кстати, это не мое мнение, а Вольтера... <...> Да, сердца он трогает, не спорю, но зато вкус оскорбляет. У него и плохое и хорошее – все намешено, сплошной хаос. Все его пьесы надо бы переписать. Вот я Гамлета переписал и к чести своей, без ложной скромности скажу: лучше стало. Ведь я что старался: все плохое исправить, а хорошее умножить...» [Окуджава 1978: 45]. И так же как в истории, тщеславие Сумарокова вызывает иронию окружающих: «Все многозначительно переглянулись: Александр Петрович и вправду был смешон...» [Окуджава 1978: 35]

А.П.Сумароков видел в театре «училище бродягам по жизни человеческой» [Письма 1980: 121], «считал театр школой, которая должна содействовать формированию гуманной и просвещенной человеческой личности» [Мордисон 2017]. Таким он представлен и в «Мы любили Мельпомену...», в том числе в сценах полемики с Шуваловым. На слова фаворита об открытом недавно университете он возражает: «Когда бы вы, ваше сиятельство, чуть-чуть теперь пособили бы и русскому театру, тогда со сцены мы могли бы пригоршнями бросать зерна просвещения...» [Окуджава 1978: 37]; в ответ на иронический отзыв вельможи об образе «сочиненного» царя, который «как водится, опять преодолел все свои страсти в угоду вашей добродетели и благоденствию своих подданных», говорит: «Как должен мудрый правитель, исполняя великий долг <...> Я только прославляю мудрость... благородство... во имя блага... Лучшие качества...» [Окуджава 1978: 39].

Другие подобные реплики: «Публика жаждет услышать мое слово, мой урок властителям!» [Окуджава 1978: 34]; «Мольер дурные нравы обличает, а я – беззаконие богов!» [Окуджава 1978: 34].

Драматургическое наследие Сумарокова включало трагедии, комедии, оперные либретто, балет, пролог, духовно-религиозную «Драмму Пустынник». Но сам он утверждал, что «трагедия («прелюбезная Мельпомена») ему дороже комедии («Талии»)» [Берков 1949: 34]. Возможно, именно это высказывание отразилось и в названии киноповести. Комедийное творчество Сумарокова в ней не представлено, он оказывается автором трагедий, «прославляющих лучшие качества» и «обличающих беззакония богов». Сочиняемые им в финале киноповести сатирические хоры к маскараду «Торжествующая Минерва» становятся органичным продолжением трагедий, а не только способом характеристики обиженного, разочарованного, постепенно спивающегося поэта, из которого «лезут зловещие сарказмы, как черви из весенней земли» [Окуджава 1978: 53]. Отказываясь поначалу участвовать в «интригах» новой власти, он вдохновляется идеей обличения пороков: «Чтобы российское общество видело? Чтобы сорвало с глаз своих шоры?»; «Наконец-то мы сподобились обо всём начистоту говорить» [Окуджава 1978: 54]. Таким образом, А.П.Сумароков в «Мы любили Мельпомену...» от начала и до конца, несмотря ни на какие разочарования остается идеалистом, одержимым идеей о высокой миссии театра.

Литература

Безъязычная Ю. Презентация новой книги Булата Окуджавы: Поклонники Окуджавы ждут «Капли Датского короля» [Электронный ресурс] / Ю.Безъязычная // Газета Коммерсантъ [Электронный ресурс]. 1993. – 4 марта (№ 039). URL: <http://www.kommersant.ru/doc/40855> (дата обращения: 27.04.2017)

Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. – Т.2 : Статьи и рецензии. Основания русской грамматики. 1836–1838 / В.Г.Белинский. – М.: Изд-во АН СССР, 1953. – 768 с.

Берков П.Н. Александр Петрович Сумароков 1717-1777 / П.Н.Берков – Л.; М.: Искусство, 1949. – 100 с. (Русские драматурги : научно-популярные очерки).

Берков П.Н. Жизненный и литературный путь А. П. Сумарокова / П.Н.Берков // Сумароков А.П. Избранные произведения / вступ. ст., подгот. текста и примеч. П.Н. Беркова. – Л.: Сов. писатель, 1957. – С.5–46.

Гуськов Н.А. А.П.Сумароков. Биография. Формирование литературной позиции : учебное пособие по курсу «История русской литературы XVIII века» / Н. А. Гуськов – СПб. : Факультет филологии и искусств СПбГУ, 2009. – 24 с.

Куликова К.Ф. Российского театра первые актёры / К.Ф.Куликова. – Л.: Лениздат, 1991. – 336 с.

Ляцкий Е. Сумароков Александр Петрович [Электронный ресурс] / Е. Ляцкий // Энциклопедический Словарь Ф.А.Брокгауза и И.А.Ефрона [Электронный ресурс]: интернет-сайт. URL : <http://www.brokgauz.ru> (дата обращения : 27.04.2017)

Мордисон Г. Отец и учредитель правильных российских зрелищ [Электронный ресурс] / Г.Мордисон // Петербургский театральный журнал [Электронный ресурс]. 1993. № 2. URL : <http://ptj.spb.ru/archive/2/in-opposite-perspective-2/otec-uchreditel-pravilnyh-grossijskix-zrelishh/> (дата обращения : 27.04.2017)

Окуджава Б. Ш. Мы любили Мельпомену...: Вариант легенды / Б.Ш.Окуджава, О.В.Арцимович // Театр. – 1978. – № 12. – С. 26–56.

Окуджава Б.Ш. С историей не расстанусь / Б. Ш. Окуджава; беседовала И.Ришина // Литературная газета. – 1979. – 23 мая (№ 21). – С. 4–5.

Письма русских писателей XVIII века / отв. ред. Г. П. Макогоненко – Л.: Наука, 1980. – 472 с.

Степанов В.П. Сумароков Александр Петрович / В.П.Степанов // Словарь русских писателей XVIII века [Электронный ресурс]: в 3 вып. Вып.3 : (Р-Я) // Электронные публикации Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН [Электронный ресурс]: интернет-портал. URL: <http://lib.pushkinskiydom.ru/tabid/460/Default.aspx> (дата обращения: 27.04.2017)

Стоюнин В.Я. Александр Петрович Сумароков / В.Я.Стоюнин – СПб.: Типография Я.Ионсона, 1856. – С. 1-92.

Холодов Е. Отец русского театра / Е. Холодов // Театр. – 1978. – № 12. – С. 11-17.

А.Ф. Галимуллина

Казань, Казанский (Приволжский) федеральный университет

Тема Воспитания в творчестве А.П. Сумарокова, М.Н. Муравьева и татарских просветителей

Одной из ведущих тем просветительской литературы является тема воспитания и образования, поэтому в русской и татарской литературах эта тема активно разрабатывается писателями XVIII – начала XX веков. Единство темы позволяет выявить случаи типологического сходства и расхождений в художественном осмыслении писателями, относящимся к разным литературам и литературным направлениям. В данной статье мы рассмотрим художественное воплощение темы воспитания в творчестве поэта-классициста А.П. Сумарокова, писателя-сентименталиста М.Н. Муравьева и татарских писателей-просветителей Г.Г. Кандаля и Ризаэдина Фахретдина.

А.П. Сумароков (1717 – 1777) по своим воззрениям был рационалистом, он был убежден, что люди отличаются друг от друга только по вос-

питанию, по развитию разума, получая первоначальные впечатления при помощи чувств и ощущений. В вопросах морали и социальной политики являясь убежденным монархистом, он видел превосходство дворян над другими сословиями в хорошем воспитании, в высокой культуре, что налагает и большие, по сравнению с другими сословиями обязанности перед Отечеством и государством. Эти взгляды отразились в его литературных и критических публикациях. В знаменитой сатире «О благородстве» (1771) А.П. Сумароков заявляет: «...от баб рожденным и от дам / Без исключения всем праотец Адам...». Как известно, А.П. Сумароков главное отличие дворян от представителей других сословий видел в образовании: «А во учении имеем мы дороги, / По коим посколизнуть не могут наши ноги: / Единой шествуя, вдали увидя дым, / Я твердо заключу, что там огонь под ним... / ... Шагнуть и без наук искусно мы умеем, / А всей премудрости цель дальнюю имеем, / Хотя и вечно к ней не можем мы дойти, / Но можем на пути сокровищи найти. / Перикл, Алькивид наукой не гнушались, / Начальники их войск наукой укрощались; / Великий Александр и ею был велик, / Науку храбрый чтит венчаный Фридерик; / Петром она у нас Петрополь улаждает, / Екатерина вновь науку насаждает. / Не можно никогда науки презирать...» [Сумароков 1957: 189].

Главное достоинство дворянина, по убеждению А.П. Сумарокова, в том, что дворянин должен служить Отечеству: «Не в титле – в действии быть должен дворянином». Эта же мысль наиболее ярко представлена А.П. Сумароковым в сатире «О честности»: «...истинная честь — несчастным дать отрады, / Не ожидаячи за то себе награды; / Любители ближнего, творца благодарить, / И что на мысли, то одно и говорить; / А ежели нельзя сказать правды явно, / По нужде и молчать, хоть тяжело, — не бесславно. / Творити сколько льзя всей силою добро...». А.П. Сумароков призывает дворян: «Будь сын отечества и государю верен!» [Сумароков 1957: 194 – 195].

Исходя из этих своих убеждений, А.П. Сумароков в притчах и сатирах высмеивал невежественных дворян, не выполняющих свой долг перед Отечеством, погрязших в пороках и бездельи («Ось и Бык», «О благородстве» и др.). Свои просветительские идеи А.П. Сумароков воплощал в произведениях, созданных по художественным законам классицизма, основой которых выступала философия рационализма. В этом плане показательны трагедии А.П. Сумарокова «Хорев», «Синав и Трувор», «Мстислав», «Димитрий Самозванец» и другие, в которых на первый план выходят «политико-воспитательные» или «морально-воспитательные» проблемы, призванные образумить высшее дворянское сословие и царей.

Показательна в этом плане ода А.П.Сумарокова «Ода государю цесаревичу Павлу Петровичу на первый день 1774 года»: *«Без общей пользы никогда / Нам царь не может быти нравен. / Короны тьмится блеск тогда, / Не будет царь любим и славен, / И страждут подданны всегда. / Души великой имя лестно, / Но ей потребен ум и труд, / А без труда цари всеместно / Не скипетры, но сан несут»* [Сумароков 1957: 79].

Идеи воспитания и образования активно разрабатывал в своем художественном творчестве, в учебно-педагогических трудах и письмах яркий представитель русского Просвещения – Михаил Никитич Муравьев (1757 – 1807). Как отмечает А.Н. Пашкуров: «М. Н. Муравьев – последователь Н.И.Новикова и один из постоянных корреспондентов его поздних моральных изданий, наставник любимых внуков Екатерины Великой, цесаревичей Александра и Константина в истории, словесности и нравственной философии. Муравьев-педагог последовательно прививал наследникам престола России идеи нравственного достоинства человека, духовной чистоты и своеобразного «непротивления злу насиллием» [Пашкуров, Мясников 2003: 3].

М.Н. Муравьев специально разработал для своих венценосных учеников курсы-беседы, а также художественные произведения дидактического характера («Обитатель предместия»), которые далеко вышли за пределы своего узко учебного назначения.

М.Н. Муравьев был убежден в облагораживающем воздействии красоты на формирование человека. Исследователь Н.Д. Кочеткова отмечает: «Принципиально новым и важным для русской эстетики XVIII века оказывается представление о нравственном воздействии красоты» [Кочеткова 1994: 140]. В творчестве М.Н. Муравьева создается «культ» добродетели – определяющего стержня личности». По наблюдениям А.Н. Пашкурова: «философия творчества у Муравьева строится на пересечении двух, казалось бы, взаимоисключающих друг друга полюсов: спокойное, тихое, «безвестное» уединение мудреца – и выход к людям, самозабвенное служение нравственному возрождению человечества, искусству открывать другим «чудо жизни. [Пашкуров, Мясников 2003: 16]. В этом и есть существенное отличие философских взглядов М.Н. Муравьева от А.П. Сумарокова: «На смену «дидактическому гимну» классицизма приходит «чувство добродетели» [Пашкуров, Мясников 2003: 17].

В то же время многие исследователи считают, что, бесспорно, в творчестве М.Н. Муравьева нашли свое отражение, творческое переосмысление и параллельное развитие идеи просветителей и масонов, оказавших существенное влияние на эволюцию нравственной философии и эстетики

конца XVIII века. Он принимал деятельное участие в масонском издании Н.И. Новикова «Утренний свет», ему были близки многие идеи мыслителей этого религиозно-философского течения, но сам масоном писатель, в принципе, так и не стал, «несмотря на близость В.И. Майкову, М.М. Хераскову, Н.И. Новикову, прошедшую через всю жизнь дружбу с И.П. Тургеневым» [Кулакова 1975: 21]. Религиозно-моральная лирическая поэзия была самым популярным, самым распространенным жанром в масонской среде (например, масонский роман «Кадм и Гармония» М.М. Хераскова). Как известно, масоны проповедовали идеи «внутренней церкви», «естественной религии», самопознания как возрождения. Они были убеждены, что через познание природы человек постигает Бога; человек должен стремиться к нравственной гармонии.

Показательна в этом плане повесть «Обитатель предместья», в которой М.Н. Муравьев, по замечанию И.С. Абрамовской «... создает свою идиллию – утопию, воплотившую нравственный, этический идеал и идеал государственного устройства» [Абрамовская 2003]. Вслед за М.В. Ивановым следует отметить, что, как и в творчестве А.С. Пушкина, в художественном мире М.Н. Муравьева сентиментальная модель стала «элементом философского осмысления жизни» [Иванов 1992:175]. Это мы наблюдаем в прозаических произведениях М.Н. Муравьева («Обитатель предместья», «Эмилевы письма») в постановке вопросов духовности и веры, в воплощении сентиментального идеала, состоящем в выборе жизни в гармонии с природой, в уединении сельской жизни, в отношении к семье, к друзьям, к чтению. В «Эмилиевых письмах» воплощается просветительский идеал гражданина на службе Отечества, наделенного чувствительным сердцем. Еще во вступлении мы узнаем, что автор писем Эмиль погиб, защищая родину, тем самым осуществив свою мечту: «Всечасное желание его было жить и умереть для пользы Отечества...» [Муравьев 1847: 112 – 113]. Человек должен уметь контролировать себя: «Можно ожидать всего доброго от того, кто учится владеть самим собою» [Муравьев 1847: 116]. Идея внесловной ценности человека наиболее ярко проявляется в описании сельского праздника: «Мы позабыли различие сословий и помнили только, что мы люди. Мне показалось, что вижу явление из «златого века», когда, под тенью дуба, какой-нибудь патриарх вкушал простые яства посреди своего рождающегося семейства» [Муравьев 1847: 120]. Человек ощущает гармонию вдаль от городской суеты, от придворных интриг, в цивилизации его привлекает только театр. В «Эмилиевых письмах» создается идеальный мир, наполненный богатой духовной жизнью: «Местоположения прекрасны. У нас сад, зверинец, рощи.

Я встаю очень рано. Каждый день странствую по полям верхом или пешком, читаю, пишу. Завтракаем вместе. Потом забавы, беседа, общественные гулянья. Ты меня знаешь и чувствуешь, осталось ли что-нибудь, чего бы не доставало моему благополучию...» [Муравьев 1947: 121]. Герои М.Н. Муравьева, как и персонажи многих сентиментальных произведений, читающие герои, у них постоянно выстраиваются ассоциации с произведениями русских и европейских писателей от древности до современности, они много цитируют и любят прогуливаться с книгой в руке. Например, Эмиль, описывая одну из запланированных прогулок с 11-летним мальчиком Васинькой, пишет: «Мы дали себе слово, я и Васинька, в первую прогулку идти на ниву доброго земледельца быть свидетелями трудов его, неутомимости, добродушия. Мы возьмем с собою Виргилевы «Георгики», и в виду хижины и пастухов, при шуме падающего источника, прочтем прелестный эпизод второй книги о похвалах сельской жизни» [Муравьев 1847: 123].

Темы воспитания и образования, идея внесловной ценности человека, женской эмансипации актуальны и для татарской литературы и философско-общественной мысли XIX века. Проведение сравнительно-исторического анализа и выявление типологических сходжений в русско-татарских литературных произведениях и философско-общественных трудах наиболее продуктивны в конце XIX – начала XX века, когда татарская литература оказалась под влиянием просветительских идей и национально-освободительного движения. Типологические сходжения между русской литературой XVIII века и татарской литературой XIX – начала XX веков обусловлены большим влиянием, которое оказала на них просветительская идеология. Однако татарское просветительское движение имело свои особенности, которые были обусловлены спецификой экономической жизни татарского народа. В связи с утратой в XVI веке своей государственности в центре внимания татарских просветителей стояла проблема борьбы против невежества и тьмы, фанатизма и косности, религиозного мракобесия и духовной придавленности людей. В их философском, художественном творчестве и общественной деятельности основным вопросом была проблема просвещения народа и распространения научных знаний.

В распространении просветительских взглядов среди татар показательно творчество известного историка татарского и других тюркских народов России, общественного деятеля, педагога и писателя Ризаэтдина Фахретдинова (1859 – 1936 гг.). В автобиографии Ризаэтдин Фахретдинов пишет о том, что многие знания и науки он освоил благодаря упор-

ным ежедневным занятиям по самообразованию, а также о необходимости знаний языков, в том числе и русского языка для того, чтобы иметь объективные знания о мире. Как яркий пример борьбы с невежеством, Р.Фахретдинов вспоминает, как впервые прочитал учебник по географии и рассказал своим товарищам-шакирдам о том, что земля вращается вокруг солнца, как ему не верили, но они с другом Фаритом эфенди продолжали распространять научные знания. Показательно, что Р.Фахретдин, будучи муфтием, рассуждает об изучении русского языка. Ему в молодости отец запретил учить русский язык, боясь, что это отлучит его от веры, в свою очередь писатель-просветитель своих детей обучил русскому языку в необходимом объеме: «Эти слова, да хранит Аллах, нельзя понимать, как противоречие моему отцу. Если бы он знал тогда, как изменится мир и как в будущем мне будет необходим русский язык, то не только разрешил бы мне немного выучить язык, но и способствовал бы обучению в реальном училище, гимназии или университете» [Ризаэтдин Фахретдинов 1999: 95]. Продолжая эту мысль рассуждением о вере, Р. Фахретдинов отмечает, что «не раз приходилось наблюдать, как люди, получившие русское образование, читали со всеми вместе намаз, в то время как татарские купцы, не знавшие русского, уклонялись от намаза, якобы не успевши совершить омовение. Всякое действие зависит от намерения...» [Ризаэтдин Фахретдинов 1999: 95].

Р. Фахретдинов, преподавая в медресе, стремился усовершенствовать процесс обучения наукам. В этом смысле он считал, что «педагогика – одна из главнейших наук. Она изучает методы обучения и воспитания учащихся» [Ризаэтдин Фахретдинов 1999: 100]. Он вместо схоластического механического заучивания наизусть больших текстов, практиковал сознательное обучение: «Изученное на одном уроке заставлял учеников пересказывать на следующем и разъяснять смысл прочитанного. Скоро выяснилось, что это очень полезное правило» [Ризаэтдин Фахретдинов 1999: 95]. Ученики Р.Фахретдинова легко сдавали экзамены в Духовном управлении мусульман.

В автобиографии Р. Фахретдинов высоко оценивает роль учителя в образовании, но и призывает постоянно пополнять свои знания путем самообразования: «Я активно занялся изучением таких предметов как история, география, мусульманское право, тафсир, хадис. Все это изучал я с большим желанием, самостоятельно, у себя дома, за своим столом. (...) В то же время, чем тратить время с преподавателем, плохо справляющимся со своими обязанностями, лучше уемелому человеку самому совершенствовать свои знания» [Ризаэтдин Фахретдинов 1999: 107].

Ризаэтдин Фахретдин в конце XIX – в начале XX века опубликовал этико-дидактические книги: «Гыйльме эхлэк» («Эхлэк гыйльме», «Научная этика») (1898 г.), «Адабе тэгълим» («Академия познания») (1908 г.), «Гаилэ» («Семья»), (1902), «Тәрбияле ана» («Воспитанная мать») (1905), «Тәрбияле хатын» («Воспитанная женщина») (1910 г.), в которых изложил свой взгляд на воспитание детей, на взаимоотношения в семье. Важнейшее место в наследии Ризаитдина Фахретдинова занимает много томная историко-биобиблиографическая книга «Асар» («Асар»), посвященная жизни и творчеству ученых, деятелей культуры и просвещения народов Востока, над которой он работал в течение нескольких десятилетий.

В книге «Адабе тэгълим» («Укыту кагыйдэләре») («Правила обучения»), изданной в 1908 году, Р. Фахретдин сформулировал 13 правил для учителя-наставника в медресе, среди которых самые важные – высокая нравственность и духовность самого учителя, сила собственного примера в обучении, неразрывно связанного с воспитанием; эрудиция учителя, его глубокие знания предмета преподавания, Третье качество учителя – его милосердие, умение расположить к себе, четвертое требование – проводить занятия в одно и то же специально выделенное время. Немаловажно, что Р. Фахретдин призывает уважать личность учеников, быть строгим, но справедливым к их поступкам. Учитель также должен совершенствовать свои умения, говоря современным языком, овладевать методикой преподавания предметов. Учитель должен передавать не только знания, но и развивать нравственные и умственные качества учеников, прививать любовь к Богу, умение общаться между собой и с окружающими. Тринадцатое правило Р. Фахретдина относится к речи учителя-наставника, который сам должен владеть устной и письменной речью, обладать красивым почерком, вести записи в «Книге памяти», чтобы потом при случае воспользоваться ими [Фахретдин 2006].

Большую роль в воспитании и благополучии семьи просветитель отводил женщине, поэтому уделял этому вопросу особое внимание. В своих нравственно-дидактических книгах о воспитании: «Гаилэ» («Семья»), (1902), «Тәрбияле ана» («Воспитанная мать») (1905), «Тәрбияле хатын» («Воспитанная женщина») (1910 г.) он предъявляет высокие требования воспитанию девочки, будущей жены и матери. Женщина должна уметь писать и читать, знать приемы воспитания и обучения, обладать высокой нравственностью, умением вести хозяйство. В семье должны царить любовь и взаимное уважение [Фахретдинов Р. 2006 а]. Эти мысли просвещенного мусульманского священника Р.Фахретдина были про-

грессивны, они составляли перспективную программу по просвещению и раскрепощению мусульманской женщины, повышению ее роли в семье и обществе. Роль женщины важна прежде всего в воспитании будущего поколения. В то же время активная роль женщины в обществе не рассматривалась татарскими просветителями.

Р.Фахретдин свои просветительские мысли изложил и в художественной форме в повестях «Салима, или Целомудрие» (1889), «Асма, или Проступок и наказание» (1903), в которых автор выступает сторонником приобщения народа к передовой европейской культуре, поднимает проблему эмансипации женщины.

Для татарской литературы второй половины XIX – начала XX века очень актуальна проблема женской эмансипации. Это было обусловлено социально-психологическими условиями, а также подъемом национального самосознания татарского народа. Татарская женщина до начала XX века полностью находилась во власти мужа и отца, подвергалась всяческому унижению, права ее ограничивались, муж ее мог избивать, истязать и за это никакую ответственность не нес. После вступления в брак она превращалась в собственность мужа, да и само заключение брака выглядело как торговая сделка. Неравноправное положение женщины проявлялось и в том, что правом развода мог пользоваться только мужчина. Женщина во всем должна была покоряться мужу, была его рабыней в полном смысле этого слова.

Впервые с обличением тяжелой доли женщины-татарки в обществе выступил поэт первой половины XIX века Г. Г. Кандаый, который в своем стихотворении «К Сахипджамал» писал: *«Он бил ее и поносил и, насмехаясь, ей грозил,/ И не было у жертвы сил сносить мучения, увы»*. Однако, как отмечает Я. Г. Абдуллин, наряду с изобличением безрадостной жизни женщины, ее бесправия и угнетенного положения, поэт в своих произведениях воспевае красоту татарки – простой крестьянки, силу ее воли, верность слову, признает ее право на выбор мужа, право любить или не любить: *«Сахипджамал, истлеешь ты, но станешь мерой красоты:/ Звук имени, твои черты не сгинут в памяти людской.../ Ты и умна и хороша, ты схожа с нежным соловьем,/ И гибкость гуриш небес – в любом движении твоём...»* [Абдуллин 1976: 245]. Описание возлюбленной дается через образы природы: *«ты словно золотистый плод», «ты – предрассветный ветерок в долинах и в дали степной», «будь веткой, будь цветком моим, залетным соловьем моим»*.

Сахипджамал для поэтического героя Г. Г. Кандаый – равноправная сторона, она «вольна в выборе», и он, после восторженных похвал, умо-

ляет ее ответить взаимностью на его любовь. Г. Г. Кандаый одним из первых в татарской поэзии заявил о праве женщины на личное счастье, на сознательный выбор мужа по любви. В то же время залогом счастья становится и образованный, просвещенный избранник сердца. Г. Г. Кандаый в стихотворениях и поэмах «Сахипжамал», «К Фархи», «К Бадиге» воспевает любовь земную, любовь к крестьянской девушке из татарской деревни. В этом Ю. Г. Нигматуллина видит проявление у Г. Г. Кандаыя, прекрасного знатока суфийской поэзии, «нового для татарской литературы асемантического типа культуры» [Нигматуллина 1997: 106].

Творчество Г.Кандаыя является примером проявления общественно-типологических аналогий в татарской литературе уже первой половины XIX века с русской литературой, которые стали возможны, по наблюдениям А. М. Саяповой, «поскольку в середине XIX века эти народы находились на сходном этапе общественного развития и воплощали в своей литературе круг явлений, связанных с проблематикой общественно-политических, идеологических взглядов, морали, философии, религии, с проблемами, которые приносит с собой развитие науки, искусства» [Саяпова 1982: 9]. А. М. Саяпова, отметив знание Г. Г. Кандаыем русского языка, при этом исключает прямое влияние или заимствование из русской литературы, а черты сходства между творчеством Г. Кандаыя и русской литературой конца XVIII – первой трети XIX веков видит в новом содержании, мотивах, поэтических образах, в особенности формирования татарской просветительской литературы. Необходимо также отметить, что в творчестве Г. Р. Державина («Ласточка») и татарского поэта-просветителя Г. Утыз Имяни (1754 – 1834) («О том, как сохранить семью», «О святых женщинах») намечается пронзительная тема воспевания умерших любимых жен, в которых звучит и тоска, и утверждение любви, пережившей даже смерть возлюбленной. В их произведениях женщины являются опорой семьи, ее здоровья и нравственной чистоты. Так, Г. Утыз Имяни создал поэтический образ прекрасной жены, рано умершей, и поэтому овеванный ореолом светлой грусти. Он отмечает в ней душевную чистоту, верность, трудолюбие, любовь к детям и заботу о них, сострадательность, мягкосердечность и религиозность.

В целом, татарская литература переходного от средневекового к типу культуры Нового времени развивается в русле просветительского реализма, некоторые черты татарской литературы типологически сходны с русским и западноевропейским классицизмом, сентиментализмом. Писатели-просветители горячо отстаивали идеи Просвещения, ратуя за европеизацию татарского общества и выступая против косности и застоя

в национальной жизни татар. Эстетическим идеалом просветительского реализма становится образ деятельного, мыслящего, совершенного человека. Это нашло отражение и в смене жанров татарской литературы: жанры дидактической поэзии и религиозной поэмы во второй половине XIX – начале XX века заменили жанры просветительской литературы: рассказы, повести, романы, драмы, комедии.

Таким образом, татарские писатели-просветители, так же как русские писатели активно пропагандировали идеи образования и воспитания, женской эмансипации, выступали за внесловную ценность человека, однако русские писатели XVIII – XIX веков (А.П. Сумароков, М.Н. Муравьев) мыслили, исходя из идей государственности, они обращались к воспитанию царей, несмотря на то что, принадлежали к разным литературным направлениям и жили в разное время (А.П.Сумароков – классицист, М.Н.Муравьев – писатель просветитель, один из родоначальников сентиментализма в России, предтеча предромантизма), а татарские писатели-просветители XIX – начала XX веков в большей степени воплощали просветительские идеи на уровне духовно-нравственного воспитания народа и взаимоотношений в татарском социуме и семье (Г.Кандалый, Р.Фахретдин и др.).

Литература

Абдуллин, Я. Г. Татарская просветительская мысль / Я. Г. Абдуллин. – Казань: Татар. книж. изд-во, 1976. – 320 с.

Абрамовская И.С. Художественная проза М.Н.Муравьева // [эл. ресурс]/ Портал edu.novgorod.ru Электрон дан. Dataeducat, 2003. Режим доступа: <http://www.edu.novgorod.ru>

Иванов М.В. Судьба русского сентиментализма. – СПб.: Содействие, 1993. – 336 с.

Кочеткова Н.Д. Литература русского сентиментализма. – СПб., 1994.

Муравьев М.Н. Дщицы для записывания // Утренний свет. – 1778. – Часть IV. – январь – сентябрь. – С. 368 – 378.

Муравьев М.Н. Обитатель предместья // Русская сентиментальная повесть. – М., 1978. – С. 70 – 89.

Муравьев М.Н. Эмилевы письма // Муравьев М.Н. Сочинения. – СПб., Т.1. – 1847. – С. 112 – 171.

Пашкуров А.Н., Мясников О.В. Вопросы поэтики мировоззрения и творчества: Учебно-методическое пособие / КГУ. – Казань: Казан. гос. ун-т, 2003. – 128 с.

Ризаэтдин Фахретдин: Фэнни-биографик жыентык / Ризаэтдин Фахретдинов: Научно-биографический сборник. – Казань: Рухият, 1999. – 224 с.

Саяпова, А. М. Татарско-русские литературные связи в первой половине XIX века: автореф. дис. ... канд. филол. наук / А. М. Саяпова – Казань, 1982. – 23 с.

Сумароков А.П. Избранные произведения. Серия «Библиотека поэта» – Л.: Советский писатель. – 1957. – 608 с.

Фахретдинов Р. Адабе тәгълим. – Казань: Академия познания, 2006. – 168 с. [Фахретдинов Р. 2006]

Фахретдинов Р. Гаилә. Тәрбияле ана. Тәрбияле хатын. – Казань: Рухи Мәгърифәт Академиясе, 2006. – 123 с. [Фахретдинов Р. 2006 а]

Фахретдинов Р. Тәрбияле бала. Әһле гыяль (Өй жәмәгате) и др. – Казан: Рухи Мәгърифәт Академиясе, 2006. – 284 с. [Фахретдинов Р. 2006 б].

II. МИХАИЛ МУРАВЬЕВ И НИКОЛАЙ КАРАМЗИН В ДИАЛОГЕ С ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОЙ МЫСЛЬЮ

*А.Н.Паикуров
Казанский (Приволжский) федеральный университет*

А.П.Сумароков в художественном восприятии М.Н.Муравьева

Соположение Александра Сумарокова и Михаила Муравьева в истории нашей литературной культуры с целью найти созвучия, а не противопоставления, представляется, на первый взгляд, проблемой весьма спорной и противоречивой.

Гонимый, неуживчивый, строптивый, резкий в суждениях вождь классического русского классицизма, который даже малый анти-образ от литературных соперников, брошенный в свой «огород», переживал долго и тяжело (как, к примеру, известное сравнение его с «угорелой кошкой», сделанное обиженным в свою очередь Третьяковым!) – и мягкий, добросердечный, всегда максимально толерантный в оценках ранний российский сентименталист и основатель мечтательного предромантизма, писатель, обладавший редким даром скромности уступать пальму первенства даже младшим своим современникам, – представляются абсолютными противоположностями.

Потому и самое известное их «место встречи» – на жанре эстетической эпистолы – до сих пор расценивалось в литературоведческой науке по преимуществу как «диалектика противоположностей» (речь идет о раннем эксперименте юного Муравьева «Опыт о стихотворстве», созданном «по мотивам» нормативной сумароковской эпистолы «О стихотворстве» [Луцевич 1985]).

Между тем, заметим: Сумароков – единственный из корифеев первой половины XVIII столетия, с которым вступавший в жизнь и словесность Муравьев «пересекался» по времени дольше всего. Когда ушел великий Ломоносов, так восторженно «вчувствованный» Муравьевым, юному Михаилу было... едва 8 лет... – в год же кончины Сумарокова перед нами уже – молодой офицер, твердо решивший посвятить судьбу писательству и просвещению.

Безусловно, имя Сумарокова было у Муравьева не просто «на слуху», но и входило в самый ближний круг прекрасно известных ему литературно-культурных традиций Новой России. Далеко не последнюю

роль сыграл и тот факт, что два писателя-наставника молодого литератора были во многом непосредственными наследниками сумароковской лирико-дидактической музыки: это Михаил Херасков и Василий Майков.

Конечно, «сумароковский текст» представлен в муравьевской художественной системе существенно скромнее и фрагментарнее «ломоносовского» – и все же он есть и значим!

Как нам представляется, наиболее логично говорить о двух руслах рецепции Михаилом Муравьевым феномена Александра Сумарокова:

а) восприятие непосредственно писательской личности Сумарокова в отдельных произведениях Муравьева (помимо обозначенного нами выше известного «Опыта о стихотворстве» это еще, к примеру, незавершенная миниатюра из так наз. «тома-конволюта», ныне хранящегося в отделе редких рукописей РГБ в Москве);

б) диалог молодой муравьевской лиры с сумароковскими традициями на жанровом уровне поэзии (в этом случае точкой отсчета выступают басни, фольклорной простоте и символической в которых Михайло Никитич учится именно у Александра Петровича, что на примере басни «Улиссовы спутники» уже прослежено интересно в недавнем эссе Л.Росси [Росси 2013]).

В целом, на жанрово-лирическом уровне рецепция сумароковского наследия протекает у Муравьева, сразу заметим, наиболее продуктивно и многомерно, помимо классицистических басен и эпистол выходя к горизонтам лирических элегий «о поэте и поэзии» и тренических «элегий утрат» (сумароковская боль «На смерть сестры авторовой...» – и муравьевские послания-соболезнования: «Елизы боле нет...» и «К Феоне»).

Итак, обо всем по порядку.

Даже лапидарные отсылки на Сумарокова в Муравьевских лирических этюдах показывают нам убедительно, что взгляд молодого литератора на своего маститого предшественника претерпевал существенную эволюцию – и далеко не всегда в темную отрицающую сторону.

Если в «Опыте...» (1775, 1780) Сумароков, действительно, предстает перед нами скорее как «нормированный шаблон», писатель-линейка, «приложив» которого к своим опытам можно сразу и удобно измерить достоверность и ценность полученного художественного результата («Каких красот искать и убежать пороков, / Вам скажет Буало, Гораций, Сумароков...» [Муравьев 1967: 132]), то в эскизе «Стихи мои, прошел уж срок десятилетний...» (1781) он уже гораздо уважительнее наречен «премудрой Сумароков» и соотнесен с куда более живой и неоднозначной ситуацией... уничтожения колеблющимся писателем своих творений.

Муравьеву теплее в трудную минуту знать и помнить, что «... кучу стихотворных сплетней / На светлом огоньке благоговейно сжечь» первым сумел – «учинил» именно литературный вождь недавнего совсем прошлого Сумароков – и он в этом, подобно лучшим героям и героиням народных сказок: «премудрой»! [РГБ. Ф.298.IV. № 4.15. Л.10, об.]

В набросках, экспромтах и лирических признаниях разных лет Сумароков, заметим, оказывается для Муравьева даже почти рядом – с Ломоносовым. Так, в «Стихах к Якову Борисовичу Княжнину. Явление Метастазия» (вторая пол.1780-х гг.) – звучит исповедь о встрече с живым классиком: «Я Ломоносова не знаю черт лица, / И зрел единожды Семираина творца; / Не удостоен обхожденья / Я сих полубогов...» [Алехина 1990: 84].

В миниатюре «В избрании картин мой разум упражнялся...» (1790-е годы?) – вновь «встречаются на Муравьеве» и вполне мирно соседствуют как его почитаемые наставники обычно всегда ссорившиеся Михаил Васильевич и Александр Петрович – достаточно лишь Михаилу Никитичу кротко заметить, что он, их восторженный ученик: «За Ломоносовым ... в лиру ударялся / И с Сумароковым кинжал свой изощрял...» [Алехина 1990: 42].

Вершинное, что съединяет двух поэтов-предшественников – общая стихия гениальности, или, как обронит сам Муравьев в черновом автографе: «Дарования естественные г-д Ломоносова и Сумарокова» (антипод этому звездному дуэту, в его представлении на тот момент, несчастный труженик – Третьяковский) [РНБ. Ф.499. № 30. С.76].

Один шаг в сторону от Сумарокова Муравьев, впрочем, сделал – и уже в юности: на одной из страниц «Дщиц для записывания» (1778) Александр Сумароков все-таки уступит пальму первенства Михаилу Ломоносову: «Какою живостью одушевлено выражение Ломоносова! ... Сумароков иногда достигал до сего степени одушевления в некоторых нежных местах. Он существенно изображает изнеможение нежности, роскошь любви и, может быть, разума. Но никогда не имеет сего равного духа выражения...» [Муравьев 1778: 370-371].

Сумароков – лирический поэт Муравьевым уважаем, но не более. Иное дело – лирический драматург. Само наименование Александра Петровича в позднем Муравьевском исповедальном послании к Княжнину – «Семирин творец» – сразу раставляет все точки над і. Интересно, что именно эта трагедия, нареченная по имени страдающей сестры киевского князя Оскольда, в глазах М.Н.Муравьева наиболее привлекательна, верна, нежна и искренна. В «Мыслях, замечаниях, отрывках» (1790-е гг.)

сумароковская пьеса вообще предстает одним из самых верных эталонов истинного таланта: писатель, играющий в творчество, не проникающий-ся им, сделает лишь «... остроумную игрушку слов, но не произведет ни Россиады, ни Семиры...» [Муравьев 1820, 3: 319]. Так рождается в художественном сознании Муравьева новая параллель – «Сумароков / Херасков».

Успешно ширится картина примеров в тех же «Мыслях...»: «Сказывают, что Сумароков ни о чем не говаривал чаще и лучше, как о стихах. Михайло Матвеевич говорит о стихотворстве с удовольствием, которого он не старается скрывать...» [Муравьев 1820, 3: 316]. Один из наследников сумароковской просветительской лиры, Херасков как раз и помогает своему предшественнику вернуться в видении младшего, Муравьева, на стезю бессмертных: «Высокия души! ... простите, что я приобщаю себя к вашим сердечным восхищениям... Хочу идти тою же стезею, какою шли Сумароков, Херасков, Майков... и отрицаюсь от всего другого...» [Муравьев 1820, 3: 270].

В.Н.Топоровым, в ходе детального текстологического анализа ранней трагедии Муравьева «Болеслав», уже доказаны «схождения» с целым рядом пьес «северного Расина» – А.П.Сумарокова [Топоров 2001: 162-168]. Интересно добавить другое: на фоне целого комплекса театральных творений Сумарокова, посвященных мужчинам (от «Синава и Трувора» до «Дмитрия Самозванца»), Михаил Никитич либо избирает / предпочитает пьесы о Женщинах («Семирин» рефрен мы уже постарались акцентировать), либо и в «мужских» драматургических произведениях запоминает особенно и превозносит именно представительниц прекрасной половины человечества. Так, в юношеских «Жалобах музам» (1776) героиня «Синава и Трувора» – Оснельда предстает, наравне с королевой европейской классицистической сцены – Федрой, прямой наставницей и путеводительницей в мир искусства: «Со Федрою вздыхал, Оснельдою прельщался / И музам, их еще не зная, обещался...» [Муравьев 1967: 145].

Женская лирическая струна помогает Муравьеву глубже и яснее увидеть и такое неоспоримое открытие Сумарокова-драматурга, как искренность и естественность / «природность» чувств, раскрываемых со сцены. Не случайно, в стихотворной зарисовке «Путешествие» (перв.пол.1770-х гг.), среди картин встреч с родными и теплыми знакомцами на лоне милой волжской природы – вновь появляется «сумароковский отзвук»: одну из первых звездных пьес создателя русского театра, «Синав и Трувор», Муравьев сравнивает... с озером: «Прекрасно озеро, близ коего потоков / День Труворов затьмил в полудни Сумароков» [Муравьев 1967: 144].

Исподволь, через тихо-игривые рифмы, молодой лирик ... меняет амплуа своего строгого предтечи и учителя..! На смену частотнейшей «карающей» параллели «Сумароков – (бич) пороков» приходит тихое просторное сравнение «Сумароков – потоков»... В более позднем послании Хвостову, «Успех твой первый возвещая...» (1779), вновь повторится созвучие водной символики и искусства Сумарокова: «Когда б Синава Сумароков / Не сделал Трувору врагом, / Дмитревский бы у невских токов / Не возбудил плесканий гром...» [Муравьев 1967: 184].

Эффектный финальный аккорд «со-соревнования» Муравьева с Сумароковым-драматургом – через Шекспира: как некогда Александр Петрович спокойно-смело перевоплотил под своим именем пьесу «Гамлет», так Михаил Никитич, к счастью – осторожней и корректней!, предпринял свой шаг-опыт переложения «Гамлетова монолога» [Лазарчук 1999].

Наконец, совершенно особняком! – редкий и требующий еще детального изучения пример-факт – единожды возникшее у Муравьева, причем уже в зрелые для него 1780-е годы!, согласие с Сумароковым в плане признания... художественных просчетов Ломоносова: таков «Полицатель» (19.02.1781): «Во Ломоносове стихи находим жоски...» [Алехина 1990: 252].

Не менее заслуживающая внимания сторона вопроса – «жанровая эстафета», перенимаемая, наследуемая Муравьевым у Сумарокова. Ввиду обширности горизонтов этой проблемы, наметим здесь лишь некоторые штрихи.

Помимо бесспорно центрального диалога муравьевского «Опыта о стихотворстве» и сумароковской «Эпистолы о стихотворстве», который подробно исследован в фундаментальной статье Л.Ф.Луцевич, в раннем творчестве Михаила Никитича очевидно также наследование традиций басен Сумарокова в произведениях соответствующего жанра. Хотя значительная доля муравьевских басен уже исподволь движется к иным эстетическим принципам, сентиментализма и «легкой поэзии» (о чем мы подробно писали в статье 2008 года, в сборнике материалов первых Муравьевских чтений – см.: [Пашкуров 2008]), влияние «сумароковского канона» также бесспорно.

Нам представляются наиболее существенными два момента: это – тяготение басни к бытовой зарисовке, во-первых, и, во-вторых, – интерес к живой стихии русского свободоязычного просторечия. К примеру, явно созвучно сумароковскому «опрощение» в басне «Кучер и лошади» (1773): «Конь в брюхо брык, / Упал мужик. / Поднялся крик...» [Муравьев

1967: 58] (у основателя новой русской басни-притчи читаем: «Мужик у мужика украл с двора корову...»).

Сумароков славен и удачливыми экспериментами в фольклоризации низких и средних жанров – как в одной из песен: «Саввушка грешен, / Савва повешен...». Ту же песенную ласковую жалеющую протяжность мы наблюдаем и в муравьевской басенной истории «Конь» (1773): «Головушка разбита. / Лошадушка зарыта...» [Муравьев 1967: 55].

Близкий Сумарокову теплый бытовизм картинок с природы юный Муравьев переносит и в сферы других, не-только-басенных, жанров своей лирической системы. Так, в рукописном «конволюте», хранящемся в РГБ, интересна «Сатира» (ок.1775) с симпатичной «запевкой»: «Гей! Кто там? Поскоряй! – так в полдень барин звал...» (2 «номер» «конволюта», текст основного корпуса) [РГБ. Ф.298.IV. № 4.15. II о., Л.48, об.].

Сумарокову, много видевшему горя в жизни, суждено было фактически первым вдохнуть новую жизнь в русскую треническую элегию, «элегия на смерть» (классический печальный пример – «На смерть сестры авторовой, Е.П.Бутурлиной»). Муравьев истинным для первооткрывателя сентиментализма Даром Соучастия обладал еще с юности. Потому уже среди его ранних опытов мы встретим целые «поляны» «элегий соболезнования»: это, к примеру, «Письмо к А.М.Брянчанинову на смерть супруги его Елисаветы Павловны» (1775), с финальной сентенцией «Как ты ее любил, люби ее ты ввек / И помни, что к бедам родился человек...» [Муравьев 1967: 131], а также «Эпистола к Феоне» (1780-е годы) (из московского «конволюта»): «Прекрасной, благонравной, нежной, / Одноименной мне девицы безмятежной / Оплакать горестную смерть / Печаль советует...» [РГБ. Ф.298.IV. № 4.15. Л.52, об.].

Отдельный разговор – наследование Муравьевым-лириком «стансовой» традиции Сумароковской школы.

Эпилог исследуемой нами картины (а для хронологии муравьевского творчества – наоборот, пролог) приходится на год кончины последнего русского классициста, 1777-ой. Провожая строгого старшего современника в последний путь, 20-летний поэт новой эпохи создал «Стихи на смерть Александра Петровича Сумарокова»: «Луна печали час на небо спровождает...» [РГБ. Ф.298.IV. № 4.15. III в., Л.59, об.].

Сумароковский миф создается Муравьевым в классическом в классическом сентименталистском ключе: картина буквально соткана из мотивов: «прощания – испрошения прощения» («Священный муж, прости...» [Алехина 1990: 81]), наслаждения печалью и воскрешения Души («Ему я должен... за тихия мгновенья, / В которы он меня страданьем услаждал

/ И душу из ея опасного забвенья / Картиной жалости и страха пробуждал...» [Алехина 1990: 81]), бессмертия как беседы вне границ времен («Твой дар останется всегда меж нами жив... / И, может быть, сей глас еще тебя возбудит, / Сей глас, что произошел из сердца моего...» [Алехина 1990: 82]).

Интересная перспектива развития предложенных нами горизонтов темы «Сумароков и Муравьев» – детальное исследование переключек-созвучий в эстетических суждениях двух поэтов, представленных в их трактатах разных лет (интересно сравнить, допустим, сумароковский опус «О стихотворстве камчадалов» с ранним муравьевским «Рассуждением о различии слогов...»).

Литература

Алехина Л.А. Архивные материалы М.Н.Муравьева в фондах отдела рукописей / Л.А.Алехина // Записки отдела рукописей ГБЛ. – М., 1990. – Вып.49. – С.4-87.

Лазарчук Р.М., Стенник Ю.В. «Гамлетов монолог» в переводе Муравьева / Р.М.Лазарчук, Ю.В.Стенник // XVIII век. – Сб.21. – СПб.: Наука, 1999. – С.303-317.

Луцевич Л.Ф. «Опыт о стихотворстве» М.Н.Муравьева / Л.Ф.Луцевич // Проблемы изучения русской литературы XVIII века: Метод и жанр. – Л.: ЛГПИ, 1985. – С.68-79.

Муравьев М.Н. Дщицы для записывания / М.Н.Муравьев // Утренний свет – 1778. – Ч.IV. – С.368-378.

Муравьев М.Н. Полн.собр.соч. / М.Н.Муравьев. – СПб., 1820. – Ч.3. – 325 с.

Муравьев М.Н. Стихотворения / М.Н.Муравьев. – Л.: Советский писатель, 1967. – 395 с.

Пашкуров А.Н. Басни М.Н.Муравьева: У истоков творческой лаборатории писателя / А.Н.Пашкуров // Муравьев и его время: сборник статей и материалов круглого стола, состоявшегося в рамках пятой Республ.науч.-практ. конф. «Литературоведение и эстетика в XXI веке» («Татьянин день») / Под ред. А.Н.Пашкурова, А.Ф.Галимуллиной. – Казань: РИЦ «Школа», 2008. – Вып.5. – Часть 2. – С.48-56

РГБ. Ф.298.IV. № 4.15

Росси Л. «Улиссовы спутники» М.Н.Муравьева и «Улисс и его сопутники» Я.Б.Княжнина / Л.Росси // Аониды. – М.-СПб.: Альянс-Архео, 2013. – С.36-43.

Топоров В.Н. Из истории русской литературы. – Т. II: Русская литература второй половины XVIII века: Исследования, материалы, публикации. М.Н.Муравьев: Введение в творческое наследие. Книга I. / В.Н.Топоров. – М.: Языки русской культуры, 2001. – 912 с.

Влияние поэтического наследия М.Н.Муравьева на поэзию К.Н.Батюшкова

Поэтическое творчество К.Н.Батюшкова широко известно, представляет несомненный интерес для многих исследователей, которые отмечали особенности развития его поэзии, творческие достижения в отточенности формы, языка стихотворений, значение и влияние его поэтической деятельности на ход развития русской поэзии. В работах А.Бестужева-Марлинского, В.Белинского, А.Майкова, В.Томашевского, Н.Фридмана, В.Семенко, Н.Корниенко, В.Кошелева, Р.Лазарчук и других ставились и разрешались проблемы эволюции поэтического творчества К.Н.Батюшкова, его непосредственной связи с литературной жизнью того времени, характерных особенностей отдельных произведений и специфике поэзии в целом.

Исследователи справедливо отмечали тот факт, что творчество Батюшкова вызывало глубокий интерес у современников: Карамзина, Пушкина, Жуковского, Вяземского, Давыдова и др. Действительно, взаимоотношения этих поэтов, их литературные и дружеские связи, взаимовлияния и взаимопроникновение поэтического творчества определяли в полной мере развитие литературной эпохи переходного периода конца XVIII – начала XIX веков, которые характеризовались новым литературным направлением – романтизмом.

А.Бестужев-Марлинский отмечал, что с «... Жуковского и Батюшкова начинается новая школа нашей поэзии» [Бестужев 1823: 20. Новая сущность такого явления, как романтизм, была определена в свое время В.Г.Белинским: «В теснейшем и существеннейшем значении романтизм есть не что иное, как внутренний мир души человека, сокровенная жизнь его сердца» [Белинский 1953, 1: 164-165].

Основные черты поэзии Батюшкова определились, таким образом, новыми романтическими тенденциями. Характер его поэзии, новации его романтического творчества формировали ход исследования поэтического материала таких поэтов, как Жуковский, Вяземский и другие. Из исследований о романтизме Вяземского широкую известность получила работа Э.А.Обуховой; касательно вопроса о романтизме Жуковского, особенной направленности его романтических произведений, несомненный интерес представляют многие научные исследования, в том числе – работы Н.Г.Корниенко.

Значительное число исследований рассматривают вопросы эволюции романтизма, его специфических особенностей и распространения в русской поэзии начала XIX века.

Решение вопросов, связанных с бытованием романтизма в поэзии, в основе своей осуществлялось в контексте сопоставительного анализа романтической направленности произведении Жуковского и Батюшкова, по принципу «В.А.Жуковский – К.Н.Батюшков». Подобная постановка вопросов в какой-то степени ограничивала возможности объективного представления о романтическом течении в русской поэзии. Интересным представляется факт рассмотрения данной проблемы в несколько ином аспекте: «М.Н.Муравьев и К.Н.Батюшков».

Задача настоящего исследования – проследить на конкретном материале особенности и характер влияния Муравьева на поэзию Батюшкова, потому что суть не в том, чтобы установить, чем отличаются поэты и их творчество друг от друга, а в постижении тех моментов, которые объединяют в единое целое истинных художников различных эпох, в их стремлении познания окружающей действительности и отражения ее в совершенных романтических образах, в понимании преемственности предромантизма и романтизма в истории русской литературы.

Многие исследователи справедливо отмечали значительную роль Муравьева в воспитании Батюшкова, его вкусов, наклонностей, развитии поэтических способностей [Корниенко 1982: 6-8].

Действительно, воспитываясь в силу известных обстоятельств в семье Муравьева, Батюшков получил традиционное в ту пору дворянское воспитание, Муравьев обучал его итальянскому языку, античной литературе, истории России, истории русской литературы; любовь к этим предметам Батюшков пронес через всю жизнь. Слова благодарности Муравьеву, его семье запечатлены в письмах, высказываниях, дневниковых записях Батюшкова [Батюшков 1886, 2; Батюшков 1887, 3].

Покровительство Муравьева отличалось устойчивостью, постоянством, оказало несомненное влияние на формирование литературных вкусов Батюшкова, его мировоззрение. В научной литературе именно начало XIX века отмечалось как время особого контакта двух поэтов. Первые поэтические произведения Батюшкова относятся к 1802 году.

Из первых, довольно серьезных поэтических опытов Батюшкова следует отметить стихотворение «Мечта» (1802), которое обнаруживает в полной мере признаки поэтического таланта. Произведение изобилует художественными образами, проникнуто истинно поэтическим воодушевлением. В обращении поэта к мечте, неотъемлемой части его жизни,

впервые ощущается сознающее себя вдохновение. Строки «Мечты» заключены в элегическую форму.

Сопоставительный анализ поэтических произведений Муравьева и Батюшкова показывает, что тематика стихотворения «Мечта» является своеобразным продолжением развития муравьевской темы вдохновения.

Элегический жанр, который в значительной степени освоил Муравьев, получает у Батюшкова конкретность и завершенность. В основе элегий Батюшкова положено истинно выстраданное чувство, искренность, собранность и целеустремленность логически развивающейся мысли. Чеканность образов передается в удивительной точности поэтического стиха. Для Батюшкова, поэта XIX века, характерны те новации, которые стали открытием для элегического жанра. Например, он вводит в основу развития сюжета произведения исторический бой, исторические факты, что придавало элегии особое звучание. Происходящие события заключены в сфере конкретно-исторической обстановки. Таков «Переход через Рейн» (1814), где факты истории тесно переплетены с биографией поэта.

Элегия как жанр развивалась в творчестве Батюшкова в несколько иной тональности, чем у Муравьева. Это было связано с усилением меланхолии и разочарованием в окружающей поэта жизни. Наибольшее звучание они приобретут и станут ведущими в элегии «Умиравший Тасс» (1817), которая взволнованно повествует о судьбе таланта, певце итальянского народа. Через призму судьбы итальянского поэта автор повествует и о своей горестной судьбе и участи. Прошло время увлечений, мечтательности и упоения жизнью.

Радостью бытия были переполнены такие батюшковские стихотворения, как «Послание Гнедичу» (1805), «Совет друзьям» (1806). Они развивали мысль о мирном наслаждении жизнью среди веселья, забав, дружеского общения. Эпикурейские мотивы поэзии Батюшкова этого времени созвучны в этом плане с произведениями «легкой поэзии» Муравьева, в которых воспевались любовь, дружба, счастье.

Но Батюшков по-своему расширил тематику поэтических произведений Муравьева. Выразительностью языка, благозвучием стиха отличались произведения обоих поэтов. Как уже отмечалось, произведения «легкой поэзии» Муравьева удивляли уже современников необычностью формы, стилистическими тонкостями. Его требование: «Слог должен быть не пышен, не надут» полностью воплотилось в поэтических произведениях Батюшкова. Исследователи творческого наследия Батюшкова отличали лирическую проникновенность его лучших произведений, ис-

полненных «истины в чувствах», «пленительную музыку стиха и слова», «златоструйность его поэзии» [Майков 1896].

Прозрачная мелодичность стиха, переплетение внутренних созвучий и аллитераций характерны для его лучших стихотворений, например, «Тень друга» (1814). Его произведения наполнены музыкой стиха. Эту черту творчества Батюшкова выделяли современники, а сам он придавал ей основополагающее значение. Он умело и талантливо передавал музыку в самом движении стиха, неторопливость, плавность, ритмичность обогащали образы элегий, делали их совершенными и по форме и по содержанию.

Некоторые исследователи поэзии Батюшкова считали возможным в этом случае влияние итальянского языка на стих и слог стихотворений поэта [Левин 1965].

Любовь к итальянскому языку у Батюшкова – наследие Муравьева, который сам с 1776 года с большим усердием и успехом изучал его [РНБ, ф.499, М.Н.Муравьев. №27. Титульный лист]. Действительно, Батюшков мечтает и в русском языке показать богатство созвучий, красоту слога и слова, что, несомненно, удалось ему в поэтическом творчестве. Идеи, образы его произведений заключены в плавные строки, которые довольно редко делятся на строфы, что свидетельствует о непрерывном и плавном движении мысли и чувства, существующие в его стихах нераздельно. Внутренняя наполненность стиха покоряет взволнованность автора. Из всех размеров Батюшков предпочитает ямб. Вслед за Муравьевым он повторял: «... главное достоинство стихотворного слога суть: движение, ясность, сила» [РНБ, ф.52, № 244]. Этим принципам он следовал постоянно, даже оставаясь в рамках общепринятых традиций того времени.

Основной его стилистической заботой как поэта самого высшего ранга, особенно в зрелый период, было стремление к смысловой и звуковой выразительности, ясности стиха. В своих стараниях о совершенствовании формы он с первых опытов творчества обнаружил стремление к простоте, ясности, легкости, к языку живых людей, что всегда в свое время удавалось Муравьеву.

Батюшков, «истинный литератор с размышляющим умом, с благородными чувствами и тонким вкусом» [Розанов 1914] высоко ценил поэзию своего учителя Муравьева. Он отмечал: «Давно сказано было, что слог есть зеркало души, и относительно к нашему автору (Муравьеву) это совершенно справедливо. Слог его можно уподобить слогу Фенелона. Та же чистота и точность выражений, стройность мыслей, то же сердечное убедительное красноречие» [Батюшков 1817, 1: 22]. Батюшков широко

использовал в этом плане достижения Муравьева в своей поэтической практике. Он следовал одному из основных принципов муравьевского стихотворства: единству мысли и слова. Этот принцип для Муравьева был ведущим, он выполнял его неукоснительно: «Слог без мысли – ничто», – утверждал поэт. Для Муравьева постижение воображаемого предмета – главное, основное, о чем он в стихотворном произведении писал:

Тщись в сердце проникать, чтоб нравиться уму,
И прежде пристрастись к предмету своему...
Страстей постигнуть глас и слогу душу дать,
Сердечны таинства старайся угадать.
Движенье – жизнь души, движенье – жизнь и слога
И страсти к сердцу суть вернейшая дорога.

Батюшков был достоин своего учителя. Воплощение в стихах образа мыслей и чувств самих поэтов, стремление к совершенствованию стиха, пластичности образов решались поэтами в одном ключе. Батюшков, как и Муравьев, требовал от поэта прежде всего истины в чувствах, точного воплощения своей души в стихотворном произведении: «Взгляды поэтов на искусство в важнейших вопросах совпадали, отношения к слову было одинаковым», – совершенно справедливо отмечала Л.И.Кулакова [Кулакова 1967: 16-23]. Следует добавить, что они шли и в лирике одной дорогой, в одном направлении, «которое характеризовалось стремлением к выражению субъективных чувствований [Русский архив 1867, 11: 1350].

Эстетический принцип «Живи, как пишешь, пиши, как живешь» нашел полное и практически исчерпывающее отражение в поэзии, записях, дневниках, статьях Муравьева, Батюшкова. Главное – в том, что этот принцип лег в основу всего творчества обоих поэтов. В записной книжке Батюшкова неоднократно упоминается имя Муравьева, дана высокая характеристика поэту: « Он первый говорил о морали. Он выше своего времени и духом, и свойствами [РНБ, ф.50. К.Н.Батюшков, оп.1].

Следует отметить, что Батюшков видел в поэзии Муравьева отражение его души, личности, жизни, высоко оценивал его сердечность. Анализируя произведение Муравьева «Послание к Тургеневу», Батюшков отмечал как основное в стихотворении – честность и мораль поэта. Он писал: «Здесь каждая мысль может служить правилом честному гражданину. И какая утешительная мудрость! Какое сладостное излияние чистой и праведной души. Скажем более с одним из лучших наших писателей: счастлив тот, кто мог жить, как писал, и писать, как жил» [Батюшков 1817, 1: 22].

Новаторство поэзии Муравьева отмечал Батюшков в своих исследовательских работах. Он справедливо замечал, что поэт шел по пути освоения идей предромантизма, которые будут осваиваться и получать свое истинное развитие в новом веке в творчестве поэтов-романтиков. Более того, вопреки традиционному представлению о том, что родоначальником освоения жанров «легкой поэзии» являлся в России И.Ф.Богданович, Батюшков отмечает большую значимость поэтического творчества Муравьева в развитии многих поэтических жанров, в том числе и «легкой поэзии». Первенство и предпочтение в этом плане он отдавал Муравьеву, и к мнению интереснейшего поэта первой половины XIX века следует прислушаться.

Мнение Батюшкова объективно, закономерно и позволяет по-новому увидеть и оценить поэтический дар Муравьева.

Батюшков во многом следовал за Муравьевым, приходил к определенным выводам:

– «Поэзия нередко составляет муку и услаждение людей, единственно для нее созданных». «Вдохновением гения стихотворения тревожится пиит», – эти высказывания Муравьева подтверждает Батюшков в своих записях и в стихотворных произведениях: «Это совершенно справедливо. Есть минуты деятельной чувствительности» (цит. по: [Томашевский 1948: 35]).

– Поэзия требует всего человека. «Живи, как пишешь, пиши, как живешь», – вот наиболее важный вывод, к которому пришел Муравьев в поэзии и жизни. Эту позицию полностью разделял Батюшков.

– Поэзия – «огонь божественный» имеет, несомненно, непреходящую ценность, так как это единственное, что переходит другим поколениям и является живым свидетельством минувшей эпохи.

Литература

<Без подписи>. К.Н.Батюшков / <Б.п.> // Русский архив. – 1867. – № 11. – С.1350– 1351.

БАН. Оп.5. № 12

Батюшков К.Н. Опыты в стихах и прозе / К.Н.Батюшков. – Кн.1. – СПб., 1817. – С.22.

Батюшков К.Н. Сочинения / К.Н.Батюшков. – СПб.: Издание П.Н.Батюшкова, 1885 – 1887. – Т.2 – 504 с.

Батюшков К.Н. Сочинения / К.Н.Батюшков. – СПб.: Издание П.Н.Батюшкова, 1885 – 1887. – Т.3 – 457 с.

Белинский В.Г. Полн.собр.соч.: в 13 тт. / В.Г.Белинский. – М.: Изд-во АН СССР, 1953. – Т.1. – С.164-165.

Бестужев-Марлинский А.А. Взгляд на старую и новую словесность в России / А.А.Бестужев-Марлинский // Полярная звезда. 1823. С.20

Корниенко Н.Г. К вопросу эволюции романтизма В. А.Жуковского: Автореф. дисс. ... канд.филол.наук; М.,1982. – С.6-8.

Кулакова Л.И. Н.И.Новиков в письмах М.Н.Муравьева / Л.И.Кулакова // XVIII век. – Сб.11. – Л.: Наука, 1976. – С.16-23.

Левин В.Д. Карамзин, Батюшков, Жуковский – редакторы сочинений М.Н.Муравьева / В.Д.Левин // Проблемы современной филологии. – М., 1965. – С.182-191.

Майков Л.Н. Батюшков, его жизнь и сочинения / Л.Н.Майков. – 2-е изд. – СПб., 1896. – 648 с.

Муравьев М.Н. Сборник статей по истории, нравственной философии, литературе. 186 л. Автограф с исправлениями Н.М.Карамзина.

Муравьев М.Н. Письма отцу и сестре 1777-1778 годов / М.Н.Муравьев // Письма русских писателей XVIII века. – Л.: Наука, 1980. – С.259-377.

Муравьев М.Н. Полн.собр.соч.: в 3-х тт. / М.Н.Муравьев. – СПб.: Типография Российской Академии, 1819. – Т.1. – С.6-18

Муравьев М.Н. Полн.собр.соч.: в 3-х тт. / М.Н.Муравьев. – СПб.: Типография Российской Академии, 1819. – Т.3. – С.316-324

Муравьев М.Н. Стихотворения / М.Н.Муравьев. – Л.: Советский писатель, 1967. – 395 с.

РНБ. Ф.499. М.Н.Муравьев. № 27. Сборник выписок из древних авторов, переводов. 1778. Тверь. Титульный лист.

РНБ. Ф.50. К.Н.Батюшков.

РНБ. Ф.50. К.Н.Батюшков. Оп.1

РНБ. Ф52. № 244. Записные книжки К.Н.Батюшкова со стихотворениями, статьями и переводами. 1817.

Розанов И.Н. От поэзии безличной к исповеди сердца / И.Н.Розанов. – М.: Задруга, 1914. – 413 с.

Розанов И.Н. Русская лирика: в 2-х тт. / И.Н.Розанов. – М., 1923. – Т.2. – 186 с.

Сухомлинов Н.И. История Российской Академии. – СПб., 1885. – Вып.7. – С.259-267.

Томашевский Б. К.Н.Батюшков / Б.Томашевский. – М.: Советский писатель, 1948. – С.35.

Образ Павла I в творчестве М.Н. Муравьева

Личность Павла I является весьма незаурядной, многогранной в истории и культуре России². В то же время феномен императора еще недостаточно хорошо изучен, особенно – в преломлении через восприятие в литературе разных эпох. Все имевшиеся о нем материалы основаны исключительно на мемуарах и воспоминаниях современников.

При изучении жизни и деятельности того или иного императора большое внимание уделяется периоду его правления, а докоронационное время остается нередко на периферии. Чем же вошел в историю будущий правитель России, Павел I, в 1770-1780-х годах?

Всем известно, что отношения между Павлом и его матерью, императрицей Екатериной Великой, складывались не лучшим образом. Екатерина II старалась не допускать великого князя к участию в обсуждении государственных дел, а тот, в свою очередь, начинал все более критически оценивать политику матери, считая, что эта политика опирается на славолубие и притворство. Павел мечтал об утверждении в России под эгидой самодержавия строго законного управления, ограничения прав дворянства, о введении твердой дисциплины в армии и в экономической жизни государства. Жизненным кредо будущего Павла Первого было видеть Россию свободной, счастливой и не зависящей от других стран. С этой целью он фактически первым начал борьбу против крепостного права.

При всей трагичности своей судьбы, одиночестве, насмешках над его привычками и внешностью, цесаревич Павел был в значительной степени самодостаточным человеком. На фоне его одиночества у него развивалась фантазия, он создавал себе образы и жил ими. В детстве Павел увлекался рыцарскими романами и старался быть похожим на этих героев. Все это высоко развило в нем понятия о чести, долге, достоинстве и великодушии, до предела обострило чувство справедливости.

Уже до вступления на престол, Павел начал широко заниматься благотворительностью. Так, в 1778 году наследником престола был учрежден инвалидный дом для пятидесяти матросов. Также при этом доме 17 мая 1776 года была заложена Петропавловская церковь.

² Подробнее о феномене последнего императора России XVIII века – см.: [Буцинский 1901; Лелина 2016; Песков 2005; Скوروبогатов 1999]

В честь цесаревича, еще до прихода его к власти, слагались хвалебные оды, стихотворные произведения, которые были наполнены надеждой на светлое, счастливое будущее России, озаменованное правлением императора. Так, старший современник Павла I – писатель А.П. Сумароков посвятил будущему императору две оды: «Ода государю цесаревичу Павлу Петровичу в день его тезоименитства июня 29 числа 1771 года», «Ода государю цесаревичу Павлу Петровичу на первый день 1774 года».

Интересен взгляд еще одного современника-писателя, русского поэта Михаила Никитича Муравьева, будущего наставника его сыновей – Александра и Константина – по литературе, истории и нравственной философии. Муравьев посвятил цесаревичу целый ряд стихотворных произведений. Рассмотрим каждое из них.

«Военная песнь» была написана в начале 1770-х годов. Павлу в это время не было даже и двадцати, но особая любовь принца к военному делу, проявившаяся уже в раннем детстве, не могла быть не замеченной как приближенными к нему людьми, так и Россией. Муравьев ставит юного наследника престола в параллель с самим его великим прадедом – Петром Первым.

Перед нами разворачивается панорама колоссальных реформ и нововведений:

Велик был Петр на ратном поле,
Велик был Петр в морских волнах,
Как царь, сидящий на престоле,
Иль как мудрец в чужих странах...

[Муравьев 1967: 97]

Обратим внимание: рядом с воинственной военной тематикой звучит и тема мудрости, человечности.

Автор счастлив, что любит Родину и готовится служить ей вместе с будущим императором, выражая полную уверенность в том, что Павел «пойдет вслед делам Петровым»:

Пылайте, юноши, пылайте,
Того часа и дни желайте,
Как Павел с нами загремит.
Он пойдет вслед делам Петровым,
Когда велением суровым
Война в пределах закипит.

[Муравьев 1967: 97-98]

Примерно тогда же, в 1772 году, была создана ода «Осьмнадцатый ныне раз...», в честь совершеннолетия Павла I. По всей видимости, автор думал, что управление державой, вот-вот перейдет уже в руки императора. Юный Муравьев твердо и светло верит, что будущий император будет править, как его великие предшественники, и прославится на весь свет своими преданными соратниками, к которым причисляет, конечно, и себя:

Настал желанный день меж нас,
В который ты нам дан судьбою,
Чтобы державой предков править
И с нами вдруг себя прославить...

[Муравьев 1967: 89]

Благородные деяния Павла разнесутся не только по всему земному миру, но и будут запечатлены Всевышним на Небесах:

Предвечны там стоят весы
Всевышней воли и закона.
Там книга предлежит судьбины,
Там Павла славные дела,
Рука господня всемогуща
От века в век произвела
Твоя всех славы слава пуща.
В край земные разнесется
И в все страны твой звук прольется...

[Муравьев 1967: 89]

Несомненно, во время правления Павла, представляет себе Михаил Никитич, будут великие победы, подобные Ахиллесовому завоеванию Трои (античная культура глубоко интересовала писателя еще с отрочества, поэтому параллели символичны!):

Там новый ряд веков встает,
Подступит Ахиллес под Трою,
Там новый «Арго» преплывет
За кожей агнца золотою...

[Муравьев 1967: 89]

Рядом с поэзией батальной – как видим – мотив путешествия как узнавания мира, потому и появляется образ легендарного корабля аргонавтов.

Не менее убежденно автор уверен, что век Павла будет веком Просвещения³. Его преобразования в сфере науки прольют свет не только своему народу, но и возбудят, распространяясь, и другие страны. Так, Павлу уготовано, в мечтах Муравьева, возродить колыбель мировой цивилизации – Грецию. Павел Первый, по праву, – защитник науки и искусства и вся ее деятельность найдет достойное место в художественной литературе:

Тогда науки процветут,
Из тьмы невежества там греки
В свет прежний приходить начнут
И все страны, коль ни далеки,
Твою знать щедрость к музам будут,
Твоих хвал музы не забудут...

[Муравьев 1967: 89]

В стихотворении более сложной природы, «Храм Марсов», которое тоже было написано в самом начале 70-х годов XVIII столетия, автор призывает своих соотечественников «проникнуть в страшный Марсов храм», не бояться героической смерти за Родину, которая увенчается славой. Перед нами – блистательная история древних героев и их славных подвигов: Ахиллес, Гектор, Еней... В союзе с древними, с уважением и благоговением обращается поэт и к истории Отечества: Голицын, Шереметев, Пожарский, Минин, Трубецкой, Миних, Ласси, Салтыков, Чернышев, Репнин, Суворов стали символами самоотверженного героизма. Великолепны и подвиги древних русичей – князей Игоря, Святослава, Владимира.

И вот – в преддверии трона встал продолжатель благих деяний своих прародителей Павел. Его отличают Храбрость, любовь к Искусству, Твердость духа, Сила воображения, Прозорливость, любовь к Трудю; своим Великодушием он способен легко и спокойно-мудро прощать врагов; Павел Благоразумен и Добродетелен.

Из первых Храбрость заседает,
Ее Искусство сопровождает,

³ О своеобразии реализации идеологии Просветительства в годы Павловского царствования – см.: [Загоскин 1893; Скоробогатов 2017]

И быть нельзя в разлуке им.

В руках имея жезл начальства,
Седит со строгим взором Власть
И Твердость духа, враг нахальства,
Душ слабых страх, героев часть.

Там Силу зрю воображенья:
Ее мгновенные внушенья
Спасенье войскам, честь вождям.
Уста спирает Тайна перстом
И в будущем, всегда отверстом,
Читает Прозорливость там.
Великодушие прощает
Врагов своих среди побед,
И Труд покоя не вмещает
И всюду идет Марсу вслед.

Взирая любопытным оком,
Седит в молчании глубоком
За ними Опыт многих лет;
Благоразумье, Добродетель
И Честь, деяний всех свидетель, –
Се Марсов, юноши! Совет...

[Муравьев 1967: 104-105]

Как видим, сам древний грозный бог Марс с уважением готов принять Павла в свой Совет.

Итак, Павел I в зеркале поэтического восприятия Муравьева, уже до вступления на престол, предстает очень многогранной личностью. Для автора он – прямой продолжатель благородных деяний своих великих предшественников, в особенности -прадеда, Петра Первого; он подобен античным героям и богам. Муравьев выражает полную уверенность в том, что будущий император возведет свое государство на новые, высшие уровни, будет править верою и правдою своим народом.

Цесаревич Павел, как считает Муравьев, обладает целой системой положительных качеств:

1. Любовь к науке и искусству: «Тогда науки процветут»;
2. Храбрость;

3. Сила духа;
4. Прозорливость;
5. Великодушие: «... прощает / Врагов своих среди побед»;
6. Добродетель и Милосердие (вспомним приведенный нами факт: он в 1778 году открыл пострадавшим на войнах инвалидный дом).

В последующем по-своему развили Павловский миф в русской поэзии рубежа XVIII – XIX веков Г.Р.Державин и Н.М.Карамзин.

Литература

Буцинский П.Н. Отзывы о Павле I его современников / П.Н.Буцинский. – Харьков, 1901. – 49 с. (отд. оттиск)

Валишевский К.Ф. Сын Екатерины Великой. Павел I. / К.Ф.Валишевский. – М.: АСТ, Астрель, 2003. – 132 с.

Загоскин Н.П. Император Павел Первый в Казани (1798-ой год) / Н.П.Загоскин. – Казань: Типо-литография императорского Казанского университета, 1893. – 59 с.

Лелина Е.И. Павел I глазами современников / Е.И.Лелина. – СПб.: ООО «Торгово-издательский дом «Амфора», 2016. – 415 с.

Муравьев М.Н. Стихотворения / М.Н.Муравьев. – Л.: Советский писатель, 1967. – 395 с.

Песков А.М. Павел I / А.М.Песков. – М.: Молодая гвардия, 2005. – 422 с.

Скоробогатов А.В. Павел I в российской исторической литературе: Монография / Науч. ред. А.Н. Цамуталли. / А.В.Скоробогатов. – Казань: Изд-во КГУ, 1999. – 147 с.

Скоробогатов А.В. Коронация Павла / А.В.Скоробогатов // <http://www/1543.su/VIVOVOCO/VV/PAPERS/MEN/PAUL1.HTM>. Доступ свободный. Проверено 15.12.2016 г.

Л.А.Сапченко

*Ульяновск, Ульяновский государственный
педагогический университет имени И.Н. Ульянова*

Последнее десятилетие российского историографа⁴

Последнее десятилетие российского историографа (1816-1826) представляет собой, по словам В.Э.Вацуру, совершенно особый этап, с особым кругом общения, особой проблематикой, с особым фондом документов, во многом еще не обследованных. В конце 2016 года в Ульяновске

⁴ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ и Правительства Ульяновской области в рамках научного проекта № 17-14-73002

вышла первая часть хроники петербургского периода жизни и творчества Н.М.Карамзина, подготовленная на основании рабочих материалов, собранных Т.Ф.Селезневой (при участии В.Э.Вацуро) и переданных в ульяновский Центр изучения карамзинского наследия для доработки и издания (см.: [Сапченко, Селезнева 2016]). Благодаря опоре на малоизвестные и неизданные архивные источники, официальные документы, имеющие значение первоисточника, периодике того времени, переписку Карамзина и его окружения, дневниковые записи и т.д., в хронике раскрывается широкий исторический, культурный, литературный контекст, воссоздается по дням (в отдельных случаях – по часам), месяцам и годам жизнь и деятельность Карамзина в петербургский период, указывается более 1000 дат, преодолевается ряд мифов, издавна окружающих образ писателя, выявляются подлинные черты его мироощущения, особенности его социально-политических воззрений, его религиозно-нравственная философия, восприятие его личности и деятельности современниками. Документальные материалы, положенные в основу хроники, показывают Карамзина как литератора и историка, друга и семьянина, помещика и христианина, гражданина России и мира, «верноподданного царя русского» и независимой, внутренне свободной личности.

В современном карамзиноведении (исключение составляют труды Ю.М.Лотмана и В.Э.Вацуро) совершенно игнорируется тот факт, что Карамзин в последние годы говорил о себе как историографе с иронией, а незадолго до кончины совсем отказался от работы над «Историей государства Российского». В этой ситуации изучение петербургского периода приобретает особый смысл, т. к. именно в это время в мировосприятии Карамзина произошли существенные изменения, поколебалась его историческая концепция, укрепился его агностицизм.

В центре внимания ученых обычно оказывается литературное наследие писателя. Однако с 1804 по 1826 гг. Карамзин почти не обращался к художественному творчеству. В книге Ю.М.Лотмана «Сотворение Карамзина» период с 1804 по 1826 (годы работы над «Историей...») занимает всего лишь десятую часть: 30 страниц из трехсот. В работах исследователей крайне редко предметом анализа становится карамзинский эпистолярный жанр. В.Э.Вацуро пишет: «Переписка Николая Михайловича Карамзина является, без сомнения, одной из важнейших частей его литературного и научного наследия и первостепенным по важности источником по истории духовной жизни русского общества на протяжении четырех десятилетий его стремительного интеллектуального и социального развития. Между тем мы едва ли найдем другой памятник подобно-

го же значения, который был бы до такой степени обойден издательским и исследовательским вниманием» [Вацуро 1991: 88]. Хроника петербургского периода основана на малоизученных источниках преимущественно эпистолярного характера. «Эпистолярность является неотъемлемым качеством карамзинского творческого видения» [Фрик 2015].

Письма Карамзина рассматриваются как исповедь и эго-документ, позволяющий проследить тот переворот в мировоззрении, который совершался его душе и который еще не осмыслен современным карамзиноведением.

Жизнь и творчество Карамзина неотделимы от истории его взаимоотношений с семьей Муравьевых (см.: [Сапченко 2011]). События 14 декабря 1825 года стали потрясением для обеих семей. 19 декабря Карамзин писал И.И.Дмитриеву: «... Катерина Фед.<оровна> Муравьева раздирает сердце своею тоскою. Вот нелепая трагедия наших безумных либералистов!» [Карамзин 1866: 412]. 31 декабря – П.А.Вяземскому: «Сколько горести и беспокойства в семействах. Еще не имею точного, ясного понятия об этом злом и безумном заговоре. Верно то, что общество тайное существовало и что целию его было ниспровержение правительства. <...> Бедные матери, жены, дети, младенцы! Не имея никакого политического влияния, молюся за Россию...» [Карамзин 1897: 169]. 3 января 1826 года – И.И.Дмитриеву: «К нашему сокрушению, оба сына Катерины Фед.<оровны> Муравьевой взяты как члены этого законопреступного Общества: Никита, то есть старший, был даже одним из начальников. Меньшой осужден только на шестимесячное заключение в крепости» [Карамзин 1866: 413]. 11 января 1826 года – П.А.Вяземскому: «Письма Никиты Муравьева к жене и матери трогательны: он во всем винит свою слепую гордость, обрекая себя на казнь законную в муках совести» [Карамзин 1897: 171].

В ходе работы над хроникой были найдены новые архивные материалы (неопубликованная переписка, неизданный альбом, неизвестные воспоминания и др.), что позволило прояснить нравственно-философские, эстетические, социально-политические взгляды писателя.

Так, в письмах из Петербурга в деревню и приказах бурмистру села Макателём просматривается определенная установка Карамзина: он строгий, взыскательный, но справедливый и надеющийся на почтительное к себе отношение «отец», неизменно обращающийся к «детям» не иначе как «добрые крестьяне». Он защищает их от беззакония окрестных помещиков, от злоупотреблений бурмистра; как бесспорное зло воспринимает рекрутскую повинность, отмечает намерение консистории обязать кре-

стьян строить дома для священнослужителей, дает в долг, освобождает от оброка погорельцев, учит крестьян помогать друг другу, как братья помогают братьям в нужде, в то же время укоряет за неуплату оброка, но убеждаясь в бесполезности увещаний и невозможности взаимопонимания, испытывает растерянность, грозит крайними мерами: воинской командой и продажей имения, не теряя все же окончательной надежды на исправление положения. Не будучи последовательным, надеется на понимание со стороны крестьян, вызывает к совести и состраданию «добрых мужиков» («Иначе нам нечем будет жить» [Карамзин: 1884: 114]). Историограф признавался, что хозяйственные заботы – раздражающая помеха его занятиям и что он сам не в состоянии повлиять на сложившуюся ситуацию.

Уникальный, ранее не исследованный источник представляет собой собственноручно составленный Карамзиным в 1821 году альбом для императрицы Елизаветы Алексеевны. Главное место в альбоме принадлежит Руссо, за ним следуют Монтень, а далее – такие писатели и мыслители, которые упоминаются значительно реже или даже никогда не принимаются во внимание при характеристике карамзинского мировоззрения: в первую очередь – Боссюэ, во многом определивший политические убеждения Карамзина в 1810-1820-е годы, затем Паскаль, Монтескье, Бюффон, Лафонтен, Ларошфуко, Помпиньян, Николь. Их пространные высказывания, выписанные Карамзиным, позволяют воссоздать его антропологию, полнее очертить круг его чтения, выявить его любимые идеи, а в перспективе – поставить конкретные проблемы, которые (за исключением «Карамзин и Руссо») никогда специально не рассматривались: Карамзин и Монтень, Карамзин и Боссюэ, Карамзин и Паскаль и т.п. Выдержки из европейских авторов в альбоме 1821 года распределены Карамзиным по разделам: «Бог», «Христианская политика». «Добродетель», «Монархическое правление», «О препятствиях к добродетели на троне», «Евангелие. Иисус Христос», «Дружба», «Любовь», «Бедность человеческая», «Разные мысли», «О жизни и смерти» и др. В конце помещена подборка русских пословиц, многие из которых оказались весьма близки мироощущению Карамзина:

Нам добро и никому зло, то законное житьё.
Не бывала ль на тебя беда? Не умирала ль жена?
Бог видит, да нам не скажет.
Жена мужу пластырь, а он ей пастырь.
Женою доброю и муж честен.
Родимся на смерть, умрем на живот.

Самолуб всякому нелюб.
Рассуждай, а больше на Бога уповай.
Сам себя ни хвали, ни хули.
Свободной человек никого не боится

[Карамзин 1821]

Представляют значительный интерес «Воспоминания» слуги Карамзина Владимира Лотина. Домашний и верный человек в карамзинской семье, Лотин подробно сообщает о том, как была воспринята Карамзиным и его окружением (В.А. Жуковским, А.И. Тургеневым) смерть императора Александра, рассказывает о мыслях, чувствах и действиях Карамзина в декабрьские дни 1825 года, о его повседневных привычках, о его семействе, предсмертной болезни и кончине⁵:

«... В царствование Александра Благословенного я был слугою у историографа России Николая Михайловича Карамзина (...). Позвольте сказать, как встретили в семействе Карамзиных кончину Александра 1-го и восшествие на престол Николая 1-го. Как сейчас гляжу, это было в туманный день глубокой осени. Карамзин, воротясь с обычной утренней прогулки, едва разделся, шел за приготовленный кофе; я стамбулку и подаю; в это время, около 9-ти часов утра, входят в столовую Александр Иванович Тургенев, Василий Андреевич Жуковский, заплаканный. Карамзин смутился; но не встал со стула; Жуковский говорит, не стало нашего Ангела благодетеля; он уже в загробном мире; Карамзин ахнул, схватил себя обеими руками за голову, и все трое горько заплакали; Катерина Андреевна без чувств осталась в креслах; я поднял упавшую на пол трубку и сам заплакал. Карамзин встал, перекрестился, его отвели в гостиную, положили на диван; а Карамзину увели девушки, в спальню; более часу продолжалась эта плачевная сцена; Екатерина Андреевна тоже вышла в гостиную и, плача, уговаривала Николая Михайловича, пришли и обе большие барышни, София и Екатерина, взошел гувернер с 4-мя сыновьями, старшему Андрею было лет 14, а меньшому Владимиру лет 7-мь, все плакали, даже м. Тибо⁶; мне еще грустнее сделалось; Карамзин истинно горевал. Много дней озабоченный трудами по истории, обремененный семейством и благодетельствованный Государем Императором; он был вне себя. (...) ... помню, что в тот день, кроме детей, никто не обедал; многие из вельмож приезжали, и тоже заплаканные, Голицын, Шишков, Лобанов, Сперанский, Оленин, Мордвинов, Полетика,

⁵ Цитируемые фрагменты приближены к современной орфографии и пунктуации.

⁶ Гувернер детей Карамзина. – (Л.С.)

Блудов, Румянцев, Крылов, Козлов и почти все писатели того времени; всех не упомяну, это было в Моховой в доме Межуева. Вслед за присягой Константины Павловичу стали по-прежнему приезжать государственные мужи, о чем-то все говорили, и все были совершенно огорчены и опечалены каким-то предчувствием; может из них и ведали некоторые в то время тайны царские, но я был молод и невнимателен (...). Как Государь часто посещал Карамзина в Царском, то и я неоднократно удостоился подавать чай Е.<го>В.<еличеству> и отвечать на вопросы благоговенного. (...) Когда <он > возвратился из Сибири (...), Карамзин выскочил из кабинета, обнялись, поцеловались да и сели на диване в маленькой гостиной, куда пришли Катерина Андреевна и обе барышни (...). Карамзин за чаем спрашивает у его величества, как начертать для будущего историка царствования Екатерины, Павла и Его собственное. Государь сказал, так, как было и есть, история не врет, а потомство вас оценит, как своего современника, это говорено было по-русски, без посторонних; (...) В страшной и незабываемой день, в нашей северной столице, в день восшествия на престол всероссийский Государя императора Николая Павловича приезжает около 9-ти часов утра граф Румянцев, да и говорит: Николай Михайлович, я ехал к вам, а по Гороховой бегут московцы в беспорядке, и ружья наружу, сохрани боже, чего бы не было худого, бегут на площадь, а Карамзин одеваясь и говорит, а что даст бог то и будет. В этот момент входит Сперанский, одетый уже в форму. Карамзин поспешил одеться, и отправились вместе во дворец, куда и меня взяли. (...) Взойдя на лестницу, я снял шубу с Николая Михайловича и был в дежурной (...), часто выходил с придворными на подъезд, смотрел на приходящие войски и скопляющийся народ, по приезде митрополита Карамзин не велел мне отлучаться дальше коридора, вскорости все пошли на площадь, куда было увлекся и я, но Карамзин воротил меня, и <я> забыл ему подать калоши, он отправился просто в башимаках, я в коридоре поджидал его пока воротился (...) озябли ноги, зачем я не дал калош, чрез полчаса отправился на площадь, надел шубу и калоши, более как через час возвратился, да и говорит: Худо, Владимир, какой-то негодяй Милорадовича ранил, все засуетилось, все забегало, все сделалось в каком-то оцепенении, у меня так мурашки и пошли, уже стало смеркаться, слышались выстрелы на площади, еще часа чрез полтора выходит Карамзин ко мне в коридор, да и говорит: Слава богу, Владимир, перекрестись, да ступай-ка домой с богом, скажи Катерине Андреевне, что Государь жив и здоров, я тоже, да постой, я тебя велю проводить козаку, да скажи, чтобы дети молились богу да ложились спать, а меня чтобы не ждали, я

может здесь и ночью. Козак меня проводил до Фонтанки, где я через лед и пришел благополучно безо всяких приключений, рассказав Карамзиной, что видел и слышал в этот день, Карамзин же возвратился в придворной карете часов в 10-ть усталый, но менее расстроенный; вечером же (...) дал мне приказ, (...) завтра пораньше часов в 6-ть вели заложить коляску и съезди в Сенатскую лавку за манифестом, есть ли же лавка заперта, то отъищи чиновника, скажи, что от меня, тебя пропустят, а оттуда заезжай и узнай, жив ли граф Милорадович; на следующее утро (...), как было приказано, я исполнил, еще чуть начинало рассветать, как я отправился, по Невскому встречались военные патрули, конные и пешие, но меня никто не остановил; выехав на Дворцовую площадь, крайню удивился: во многих местах на площади горели огни, и около их грелись солдаты, ружья были составлены в козлы, около дворца поставлены пушки, около их тоже солдаты. Подъезжал к Сенату и частному дому, где теперь Святейший Синод, в Сенате и доме много было выбито стекло, и во многих местах обита было цекотурка, это на меня неприятно подействовало, и я думал, что бы это также значило (...) Доставивши Манифест, заезжал к Милорадовичу, вхожу в капельдинерскую, капельдинер плачет, да и говорит: приказал, брат, долго жить, вот, брат, какое несчастье. (...) Я поклонился знаменитому полководцу, под знаменем которого служил мой отец в годину нашествия галлов, простился и благополучно домой возвратился, что и передал Николаю Михайловичу, который уже оделся и ждал моего возвращения, Манифест велел положить на стол, а сам ходил более обыкновенного, возвратясь, рассказывал за чаем, как он, гуляя, со многими встречался, и толковал о присягах Константину Павловичу, Николаю и что такое Конституция, заходил к Сленину и сам принес какие-то журналы, вечером к чаю кое-кто были. Между прочими, Жуковский рассказывал анекдот прошедшего дня, иду я вчера по Миллионной вечером, часов в 9-ть, идет вперед мужичок, нарядно одетый в синем, с перебитой рукой, да и говорит сам с собой: Вот тебе и Конституция. Я его спрашиваю, а что любезный, знаешь ли ты, что такое твоя Конституция. Как же, батюшка барин, не знать, вот все говорят, что жена Константина Павловича; а теперь бог знает, что будет, прибавил мужичок, между братьями, может, усобица какая, верно и сенаторы-то изменили Константину Павловичу, ведь у нас на Руси давно не бывало по два государя, а всегда один, да и пословица есть, два медведя в одной берлоге не живут, и два хозяина в семье, худое дело, и ведь матушка Русь большая семья, разве разделять (...). И так после всех этих потрясений Карамзин чаще стал прихварывать,

развился сильный удушливый кашель и к весне слег в постель, и когда было получено известие о кончине Елизаветы Алексеевны, еще более убила скорбь (...). Около великого поста Карамзину сделалось легче, стал по-прежнему было и выходить, но уже с человеком, пожаловался, что уже силы изменяют, но духом был бодр, телом же видимо ветшал и разрушался. По предложению государя Императора Николай Михайлович и все семейство переехали в Таврический, а оттуда хотели ехать в Италию на фрегате Елена под командою капитана Епанчина, но бог судил иначе...» [Лотин 1857: лл. 1-12].

16 апреля 1826 г. Карамзин пишет Дмитриеву: «... медики предписывают мне небо Италии, а не Москвы и не Киева. Болезнь сделала меня другим человеком: душа моя хочет нового или чрезвычайного как лекарства. Я ничем бы, кажется не мог заниматься старым: старое должно обновиться новым местом и положением, чтобы сделаться опять для меня привлекательным» [Карамзин 1866: 420]. Он просит у императора резидентского места во Флоренции, но взамен получает деньги на годовое путешествие. «Теперь устроиваем в мыслях, как и куда ехать: думаем в июне плыть в Бордо, оттуда сухим путем до Марсели, из Марсели в Ливорну на корабле; основаться во Флоренции, а на жаркие месяцы укрываться в тених Луккских и прожить так года два. Говорят, что первым моим лекарством должно быть море: увидим, если Бог даст...» [Карамзин 1866: 420]. 20 апреля 1826 года – П.А.Вяземскому: «С этого места сорвала меня буря или болезнь, и я имею неописанную жажду к разительно новому, к другим видам природы, горам, лазури италийской etc. Никак не мог бы я возвратиться к моим прежним занятиям, если бы здесь и выздоровел» [Карамзин 1897: 171].

По словам В.Э.Вацура, «это был тот исторический пессимизм, который, как считает Ю.М.Лотман, привел Карамзина к переоценке всей его философии истории и к мысли прекратить работу над «Историей государства Российского». У нас слишком мало данных, чтобы утверждать положительно, что это было обдуманное и вызревшее решение, но нет сомнений, что исторический скепсис Карамзина приобрел в его предсмертной записи почти глобальный характер» [Вацура 1989: 33-39].

1816-1826 годы – важнейший этап духовной биографии Карамзина, отмеченный следующими чертами: разочарование в возможности земного счастья, понимание жизни не как писательства, а как творения добра, охлаждение к российской истории, предчувствие конца целой исторической эпохи. Открыв русскому читателю его историю, Карамзин пришел к выводу, что настоящее непознаваемо, а будущее непредсказуемо. В ито-

ге он отказался от признания абсолютной значимости писательской или историографской деятельности, рассматривая их как способ скоротать время в ожидании вечности и сохраняя при этом вечные ценности: свободу и достоинство личности, творение добра, взаимопонимание и родство душ.

Литература

Вацуро В.Э Возвращение Карамзина / В.Э.Вацуро // Литературное обозрение. 1989. № 11. – С.33-39.

Из неизданных писем Карамзина / публ. В. Э Вацуро // Русская литература. 1991. № 4. – С.88-98.

Карамзин Н.М. Альбом с различными выписками (Стихи, пословицы и др.), 1821 / Н.М.Карамзин // ГАРФ Ф.728. Оп.1. Т.1. Индекс 567.

Карамзин Н.М. Письма к князю П.А. Вяземскому (1810-1826) / Н.М.Карамзин // Старина и новизна. Исторический сб. Кн.1. – СПб., 1897. – С.1-204.

Карамзин Н.М. Письма к И.И.Дмитриеву / Н.М.Карамзин. – СПб.: Императорская академия наук, 1866. – 727 с.

Карамзин Н.М. Письмо к бурмистру села Макателём / Н.М.Карамзин // Русская старина. 1884. Июль.

Карамзин Н.М. Приказы бурмистру села Макателёма... 1820-1826 / Н.М.Карамзин // НИОР РГБ Ф.231 (1). К.17. Ед.хр.16.

Лотин Владимир: Воспоминания прошедшего, писанные купцом Владимиром Лотиным 1857-го года, ноября 1-го дня / В.Лотин // РГАЛИ. Ф.2591. Оп.1. Ед.хр.195. – 12 л.

Сапченко Л.А. «Вы мой единственный покровитель...» (Письма Н.М.Карамзина к М.Н.Муравьеву) / Л.А.Сапченко // Михаил Муравьев и его время. Сборник статей и материалов Третьей Всероссийской научно-практической конференции «300-летию М.В.Ломоносова посвящается...» – Казань: РИЦ, 2011. – С.77–83.

Сапченко Л.А., Селезнева Т.Ф. Хроника петербургского периода жизни и творчества Н.М. Карамзина. Ч. 1. 1816-1820. / Л.А.Сапченко, Т.Ф.Селезнева. – Ульяновск, 2016. – 336 с.

Фрик Т.Б. Эпистолярность Н.М. Карамзина / Т.Б.Фрик // Вестник Томского гос.ун-та. Филология. 2015. № 2 (40). – С. 135-146.

**Феномен галантности в исторических повестях Н.М.Карамзина
(«Наталья, боярская дочь» и «Марфа-посадница,
или Покорение Новгорода»)**

90-е годы XVIII века открыли новый этап в творчестве Н.М.Карамзина: из-под его пера выходят исторические повести. Произведения, написанные в конце XVIII – начале XIX века, отразили сложность и противоречивость социально-политических и философских взглядов писателя, его размышления после революционных событий во Франции о формах государственного правления, о взаимоотношениях народа и власти, о роли личности и истории.

Как известно, исторический сюжет привлекал внимание Н.М.Карамзина на протяжении всей его жизни, но подлинным историографом писатель проявил себя в «Истории государства российского», в художественных же произведениях часто исторические явления служат лишь фоном, на котором разворачиваются судьбы героев, на котором отчетливо проявляются характер, чувства, психологические особенности человека.

Н.М.Карамзин вырабатывает особый подход к изложению исторического материала. Чтобы придать истории эстетическую яркость, обрисовать характеры персонажей, он допускает творческий вымысел, фантазию.

С.Е.Подлесова в диссертации, посвященной историческим повестям Н.М.Карамзина, указывает на то, что историзм этих повестей условен: «Если герои и события в повести «Наталья, боярская дочь» вымышленные, то в основу сюжета «Марфы-посадницы, или Покорения Новгорода» положен исторический факт – борьба новгородцев с Московским княжеством за свою независимость» [Подлесова 2017], однако и трактовка общественной жизни Новгорода, и характер военных действий, и образ Марфы имеют множество несоответствий, расхождений с их изложением в «Истории государства российского».⁷

Сюжет повести «Наталья, боярская дочь» относится к эпохе, когда бояре пользовались авторитетом царской власти при правлении Алексея Михайловича. В начале повествования автор идеализирует прекрасную старину: «Любовь народная, милость царская были наградою добродете-

⁷ Об этом подробнее см. в работе П.А.Орлова «Русский сентиментализм» 1977 года

лей», тем самым превращая, по мнению И.И.Кязимовой, повесть в сентиментальную сказку [Кязимова 2017]. Ю.А.Беляев, тоже усматривая в художественном мире данного произведения черты сентиментальности, чувствительности, в свою очередь, называет данный тип исторического повествования «поэтическим, с романтическим уклоном» [Беляев 1988].

В связи с таким пониманием сюжетов исторической прозы писателя «вырабатывается новый, предромантический взгляд на историю как одновременно поучительную и вызывающую живое эмоциональное сопереживание; история познается как разумом, так и чувствительной душой читателя» [Константинова 2017].

Феномен чувствительной души органично вписывается в культуру галантной психологии.

Рассмотрим черты галантности на конкретных примерах.

Описание внешности главной героини повести «Наталья, боярская дочь» сопровождается деталями, которые отсылают нас к воздушности, легкости, трепету, изысканной полубнаженности: «Перекрестившись белою атласною, до нежного локтя обнаженною рукою, вставала, надевала на себя тонкое шелковое платье, камчатную телогрею и с распущенными темно-русскими волосами подходила к круглому окну высокого своего терема; волосы, как темно-кофейный бархат, лежали на плечах и на белой полуоткрытой груди, но скоро прелестная скромность, стыдясь самого солнца, самого ветерка, самых немых стен, закрывала ее полотном тонким».

Времяпрепровождение Натальи, подобно досугу светских барышень, не лишено было дружеских посиделок и развлечений: «Наступал вечер – новое гулянье, новое удовольствие; иногда же юные подруги приходили делить с нею часы прохлады и разговаривать о всякой всячине». В светлое время суток юная дева любила гулять на лоне природы: «*Наталья рвала цветы, любовалась летающими бабочками, питалась благоуханием трав, возвращалась домой весела и покойна*».

Семнадцатилетие юной красавицы приносит в ее жизнь изменения, она остро ощущает необходимость перемен, и все чаще ее настигает состояние меланхолии, грусти и уныния. Осознание своего одиночества начинало тяготить ее молодое целомудренное сердце: «Наталья, сидя поутру в светлице своей под окном, смотрела в сад, где с кусточка на кусточек порхали птички и, нежно лобызаясь своими маленькими носиками, прятались в густоту листьев. Красавица в первый раз заметила, что они летали парами – сидели парами и скрывались парами». Здесь раскрывается один из главных уроков галантной психологии – потребность любить.

И влекло Наталью чувство не кроткое и смиренное, а страстное, горячее: «Сердце ваше <...> хочет такого сердца, которое не приближалось бы к нему без сильного трепета, которое вместе с ним составляло бы одно чувство, нежное, страстное, пламенное».

Состояние томной грусти неожиданно сменяется новым светом в душе главной героини: в церкви она встречает прекрасного юношу, которого видела во снах, о котором грезила долгое мучительное время. Автор указывает на прекрасные пропорции молодого человека, яркую внешность, которые высоко ценились светскими дамами в эпоху галантности: *«Какой рост! Какая осанка! Какое белое, румяное лицо! А глаза, глаза у него, как молния».*

Тесно переплетаются мотив мгновенной влюбленности и упущенного счастья. Наталья, лишенная возможности видеть молодого красавца, приходит в отчаяние. Мотив задетого самолюбия, характерный для психологии девушек галантного самолюбия, находит свое отражение и в данной повести: *«Жестокий, – думала она, – жестокий! Зачем скрываешься от глаз моих, которые тебя всеминутно ищут? Разве ты хочешь безвременной смерти моей? Я умру, умру – и ты не выронишь ни слезки на гробе злосчастной!»*

Еще одной чертой психологии галантности можно назвать принятие необдуманных решений, продиктованное велением сердца, эмоциями, а не разумом: *«...вдруг решила бежать с ним из родительского дому, не зная куда, – поручить судьбу свою незнакомому человеку, которого, по собственным речам его, можно было считать подозрительным, – а что всего более – оставить доброго, чувствительного, нежного отца».*

Но безрассудность героини меркнет перед силой любви: *«Она [любовь] может сделать преступником самого добродетельнейшего человека! И кто, любив пламенно в жизни своей, не поступил ни в чем против строгой нравственности, тот – счастлив! Счастлив тем, что страсть его не была в противоположности с добродетелию, – иначе последняя признала бы слабость свою и слезы тщетного раскаяния полились бы рекою».*

Тайное венчание героев без согласия родителей – поступок в какой-то степени безнравственный – также характерен для светской эпохи, когда чувство собственного удовольствия, наслаждения ставилось выше общепризнанных законов бытия.

Мотив страсти усиливает это чувство наслаждения: *«Молодой супруг отводил рукою все ветви и сучья, которые грозили уколоть белое лицо супруги его. Он держал ее в своих объятиях, когда сани опускались во*

глубину сугробов, и жаркими поцелуями удалял холод от нежных роз, которые цвели на устах ее».

Ход произведения пронизан эффектом неожиданности, интриги: Наталья доверилась незнакомому человеку, «сыну опасности и мрака», была привезена в лесное жилище, только после венчания ей открылась тайна его жизни. Такую ожидаемую развязку, внезапность можно сравнить с игровым началом в культуре галантности. В литературной культуре предромантизма последней четверти XVIII – начала XIX века одной из наиболее устойчивых художественно-философских доминант становится игровая поэтика, в значительной степени способствующая возникновению и развитию в словесности явления литературной маски [Бакиров 2015: 6].

Здесь игровая поэтика связана, прежде всего, с мотивом переодевания: *«Наталья оделась в платье своего супруга, которое носил он будучи тринадцати или четырнадцати лет. «Я меньшой брат твой, – сказала она с усмешкою, – теперь дай мне только меч острый и копьё булатное, шишак, панцирь и щит железный – увидишь, что я не хуже мужчины». – Алексей не мог нарадоваться своим милым героем, выбрал ему самое легкое оружие, нарядил его в панцирь, сделанный из медных колец».* Появляется в этом эпизоде и мотив рыцарства: девушка, не испугавшись боли и смерти, наравне с мужчинами выходит на поле боя.

Галантный век называют «классическим веком женщины»: она задает тон, господствует во всех областях культуры, вокруг нее складывается настоящий культ. Сущность галантности заключается в том, что женщина как живое воплощение чувственности и наслаждения взойшла на престол. В своих ранних работах Н.Карамзин разграничивает гендерное и политическое начала, посвящая женщинам эстетические, лишённые элементов власти и пропитанные духом поклонения произведения (например, «Послание к женщинам»). Однако позже писатель начинает анализировать правление российских императриц XVIII века, к примеру Екатерины II, которой посвящено его «Историческое похвальное слово Екатерине II». Вторым исключением из принципа несовместимости гендерных и политических описаний становится Марфа Борецкая, не имеющая отношения к трону, но занявшая видное место в политической жизни Новгорода.

Историческая повесть «Марфа-посадница» появилась на страницах журнала «Вестник Европы» в 1803 году. События повести переносят нас в конец XV века, а именно к первым попыткам централизации русских земель московскими князьями. Произведение посвящено теме присоединения Новгорода к Москве. Впервые в русской истории борьбу за независимость возглавила женщина. Автор подчеркивает необычность данной

ситуации, ведь исторически власть принадлежит мужчинам: *«Однако же природа любит иногда чрезвычайности, отходит от своего обыкновенного закона и дает женщинам характеры, которые выводят их из домашней неизвестности на театр народный <...> Марфа-посадница была чрезвычайная, редкая женщина, умев присвоить себе власть над гражданами в такой республике, где женщин только любили, но не слушались»*.

С образом Марфы связана трансформация феномена рыцарского поведения, лежащего в основе галантной психологии. По мнению исследовательницы Н.Н.Козловой, «Карамзина привлекали люди с характером и в Марфе он воплотил образ сильной женщины» [Козлова 2017]. Рыцарем здесь выступает как раз она – идейная вдохновительница народа, которая не только борется за сохранение независимости своего города, своего народа, но и выполняет супружескую клятву, данную ею мужу перед его смертью. *«С моею смертью умолкнет голос Борецких на вече, где он издревле славил вольность и воспялял любовь к отечеству <...> Клянись заменить Исаака Борецкого в народных советах, когда его не будет на свете!»* – так супруг Марфы взывал ее к отказу от традиционного для женщины образа жизни. Об этой клятве Марфа так рассказывает своим детям: *«Что ж действует в душе моей? <...> Одна любовь к отцу вашему, сему герою добродетели, который жил и дышал отечеством»*. В данном контексте обнаруживается другой уровень галантной психологии – опора на чувства, а именно на любовь, которая дает человеку веру в себя и свои силы, особенно женщине, как существу по природе слабому: *«Гордость, славолубие, героическая добродетель есть свойство великого мужа: жена слабая бывает сильна одною любовию...»*.

Художественное своеобразие повести несет в себе романтическое начало. В повести тема сентиментальной любви Ксении и Мирослава занимает очень скромное место и не определяет ход событий [Орлов 2017], но несмотря на то, что «Карамзин менее всего выступает здесь как сентименталист, безусловно какая-то дань этому направлению в повести отдается» [Флоринская 2017]. Сентиментальные мотивы повести обнаруживаются в отношениях Марфы и Ксении – матери и дочери. В отношениях с дочерью страстная, пылкая посадница выступает мягкой, нежной, любящей матерью. Здесь складывается особая модель воспитания, в основу которой положено формирование патриотического чувства, понятий чести и долга, вложение в сознание высоких нравственных категорий.

Патриотизм героини принуждает ее жертвовать не только собой («все принесла в жертву свободе моего народа»), но и Ксенией, выдавая ее за-

муж за главу новгородского воинства Мирослава. Ксения практически сразу стала вдовой, и «брачное пение соединилось для нее с гимнами смерти».

Интересно и то, что мысль о долге друг перед другом заявлена и в повести «Рыцарь нашего времени», написанной Н.Карамзиным в это же время, в которой происходит заключение рыцарской клятвы между героями – «Договора братского общества», согласно которому обещали «... *стоять друг за друга горой* во всяком случае, не жалеть ни трудов, ни денег для услуг взаимных, поступать всегда единодушно, наблюдать пользу дворянства, вступаться за притесненных и помнить русскую пословицу: «Тот дворянин, кто за многих один» [Карамзин 1984: 597].

Приметой галантности является и «женскость» поведения Марфы во время выступления перед народом. Под «женскостью» будем понимать уловки и хитрости, которые использует посадница для того, чтобы расположить к себе людей. В первую очередь, в глаза бросается ее «стремление воздействовать не столько на разум, сколько на эмоции слушателей» [Кудреватых 2017]. Марфе свойственно манипулирование сознанием аудитории: «Если ее оппонент [князь Холмский] оперирует конкретными фактами, достоверность которых задокументирована, то Марфа апеллирует к полулегендарным временам, образам, память о которых плохо сохранилась» [Кудреватых 2017]: «Вадим! Вадим! Здесь лилась священная кровь твоя, здесь призываю небо и тебя в свидетели, что сердце мое любит славу отечества и благо сограждан, что скажу истину народу новгородскому и готова запечатлеть ее моею кровию». Кроме того, Марфа льстит новгородцам, подчеркивает их достоинство: «*Потомки славян великодушных! Вас называют мятежниками!.. За то ли, что вы подъяли из гроба славу их? Они были свободны, когда текли с востока на запад избрать себе жилище во вселенной, свободны подобно орлам, парившим над их главой в обширных пустынях древнего мира...*». Финальную точку выступления посадница подкрепляет выразительными действиями: «*Чтобы еще больше воспалить умы, она показывает цепь, гремит ею в руке своей и бросает на землю: народ в исступлении гнева попирает оковы ногами, взывая: «Новгород — государь наш! Война, война Иоанну!»*».

Литература

Беляев Ю.А. Эпохи, воскрешенные словом / Ю.А.Беляев // Русская историческая повесть: в 2-х томах. – Т.1. Вступ.статья. – М.: Худож.лит., 1988. – С.5-24.

Карамзин Н.М. Письма русского путешественника / Н.М.Карамзин. – Л.: Наука, 1984. – 717 с.

Козлова Н.Н. ЖЕНЩИНА В ПОЛИТИКЕ: ОБРАЗ МАРФЫ БОРЕЦКОЙ В ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОВЕСТИ «МАРФА-ПОСАДНИЦА» Н.М.КАРАМЗИНА / Н.Н.Козлова // http://womaninrussiansociety.ru/wp-content/uploads/2013/11/2012_3_kozlova.pdf. Доступ свободный. Проверено 1.04.2017 г.

Константинова И.Г. Становление жанра исторической повести в русской литературе конца XVIII – начала XIX в. Диссертация на соискание ученой степени канд.филол.наук / И.Г.Константинова // <http://avtoref.mgou.ru/new/d212.155.01/Konstantinova/diss.pdf>. Доступ свободный. Проверено 1.04.2017 г.

Кудреватых А.Н. Образ Марфы-посадницы как политического лидера в повести Н.М.Карамзина «Марфа-посадница, или покорение Новагорода» / А.Н.Кудреватых // <http://cyberleninka.ru/article/n/obraz-marfy-posadnitsy-kak-politicheskogo-lidera-v-povesti-n-m-karamzina-marfa-posadnitsa-ili-pokorenie-novagoroda>. Доступ свободный. Проверено 1.04.2017 г.

Кязимова И.И. Тема патриотического идеала в исторических повестях Н.М.Карамзина «Наталья, боярская дочь» и «Марфа-посадница, или покорение Новагорода» / И.И.Кязимова // <http://publikacia.net/archive/2015/8/2/4>. Доступ свободный. Проверено 1.04.2017 г.

Орлов П.А. История русской литературы XVIII века / П.А.Орлов // http://www.infoliolib.info/philol/orlov/orl5_2.html. Доступ свободный. Проверено 1.04.2017 г.

Подлесова С.Е. Исторические повести Н. М. Карамзина «Наталья, боярская дочь» и «Марфа-посадница, или Покорение Новагорода»: особенности жанра, поэтика / С.Е.Подлесова // <http://www.dslib.net/russkaja-literatura/istoricheskie-povesti-n-m-karamzina-natalja-bojarskaja-doch-i-marfa.html>. Доступ свободный. Проверено 1.04.2017 г.

Флоринская Ю.Ф. О художественном методе повести Н.М.Карамзина «Марфа посадница» / Ю.Ф.Флоринская // http://lib.pushkinskijdom.ru/Portals/3/PDF/XVIII/08_tom_XVIII/Florinskaja/Florinskaja.pdf. Доступ свободный. Проверено 1.04.2017 г.

А.Н.Ратников

Москва, Московский государственный областной университет

Державинский мотив «Человека на троне» в оде Н.М.Карамзина «К Милости»

Интерес к изучению творческого наследия Н.М. Карамзина проявляли ученые на протяжении более чем двух столетий. Среди них можно выделить Б.М.Эйхенбаума, Г.А.Гуковского, В.В.Виноградова, Г.П.Макогоненко, Ю.М.Лотмана, Н.Д.Кочеткову и др. Представление о Карамзине исключительно как о родоначальнике русской сентиментальной повести отошло на второй план, а на первом плане предстал образ

человека нового времени, реализовавшего себя на поприще русской словесности и истории в разнообразных ипостасях творца-гуманиста, окруженного единомышленниками.

В данной статье рассматривается ода «К Милости» Карамзина с точки зрения связи данного произведения с державинским мотивом «человека на троне», который впервые прозвучал в оде «На рождение в Севере порфирородного отрока» и воплотил в себе образ нравственного и чело-веколюбивого правителя. «Будь на троне человек!» – взывал Державин к будущему наследнику престола, призывая стать чутким к народу правителем.

Особенности воплощения мотива «человека на троне» в оде Карамзина связаны с историей создания оды «К Милости». 13 апреля 1792 года Екатерина Вторая подписала указ об аресте Николая Новикова, которого прямо из имения Авдотьино доставили в Москву, где и началось следствие. Будучи равнодушным к судьбе Новикова, Карамзин не мог оставаться в стороне и отреагировал на это событие своей одой. Таким образом, можно говорить о том, что данная ода несет в себе отражение внутренних переживаний равнодушного автора. Современный исследователь творчества Н.М.Карамзина Т.А.Алпатова отмечает, что, «... даже когда Карамзин обращается к более традиционным высоким жанрам классицизма (такова его философская ода «Поэзия» или проникнутая духом гражданственного классицизма ода «К Милости»), все равно, и образный строй его стихотворений, и система ценностей, представления о том, что есть добро и зло, остаются выражением внутреннего мира «чувствительного человека»» [Алпатова 2011: 31]

Для творчества Карамзина характерно практически полное избегание гражданско-государственных и политических тем классицистической эпохи. Можно выдвинуть предположение, что именно это свойство личности Карамзина подвигло его обратиться к поэзии Державина, который не только не избегал подобных тем, но и выступал со смелой критикой «сильных мира сего» в своем творчестве. Необходимость помочь Новикову подтолкнула Карамзина пройти по тому пути, который Г.Р.Державин проложил к сердцу Екатерины II своим творчеством, в частности, одой «Фелица».

Анализируя оду «К Милости» в свете традиций гражданской поэзии Державина, мы находим, что ода Карамзина является в некотором смысле подражанием и в то же время развитием оды «Фелица» Державина. Произведения созвучны уже тем, что в обоих случаях читатель встречает здесь торжественное обращение к Екатерине Второй как воплощению

образа просвещенного монарха, заключенное в принципиально новую по сравнению с ломоносовской одой аллегорическую форму. У Державина ее источником оказывается литературный образ, заимствованный из сказки самой императрицы («Богородица / Киргиз-Кайсацкия орды...»), во втором – олицетворенный идеал «чувствительного» поэта, как правило, не привлекавший внимание одописцев:

Что может быть тебя святее,
О Милость, дочь благих небес?
Что краше в мире, что милее?
Кто может без сердечных слез...
Взирать на прелести твои?

[Карамзин 1964: 30-31]

Карамзин из всех черт «просвещенного монарха» метонимически выделяет одну – Милость, к которой в виде послания и написана ода. Таким образом, Екатерина сливается с Милостью, сама метафорически становится воплощением этой черты на земле. Способность к милости, человеколюбие оказывается определяющим качеством просвещенной Фелицы и у Державина:

Фелицы слава, слава бога,
Который брани усмирил;
Который сира и убога
Покрыл, одел и накормил;
Который оком лучезарным
Шутам, трусам, неблагодарным
И праведным свой свет дарит;
Равно всех смертных просвещает,
Больных покоит, исцеляет,
Добро лишь для добра творит...

[Державин 1957: 103], –

Милость обладает теми же чертами справедливости и божественной любви:

Любовь твои стопы лобзает
И нежной матерью зовет;
Любовь тебя на трон венчает

И скиптр в десницу подает,
Текут, текут земные роды,
Как с гор высоких быстры воды,
Под сень державы твоя...

[Карамзин 1964: 30]

Безусловно, Карамзин как автор наиболее полно раскрывается в прозе, однако нельзя отрицать тот факт, что поэзия занимает очень важное место в его творчестве. Ю.М.Лотман писал, что «... понять Карамзина-прозаика, игнорируя Карамзина-поэта, нельзя ... Проза и поэзия Карамзина в это время, взаимодополняя друг друга, составили как бы два полюса – повествовательный и лирический – единой творческой позиции писателя» [Лотман 1957-1990: 434-435].

Державинский мотив оды «К Милости» состоит в том, что Карамзин, обращаясь к Екатерине Второй, апеллирует к качествам, которые должны быть присущи каждому просвещенному монарху и состоят в уважении права, «с которым человек рожден» [Карамзин 1964: 31]. Любой человек, по Карамзину, должен чувствовать себя свободным, быть с правителем единой семьей, ведь тогда каждый

...гражданин довольный
Без страха может засыпать
И дети-подданные вольны
По мыслям жизнь располагать

[Карамзин 1964: 31]

Однако Карамзин не воспевает императрицу, как Державин, который писал свою «Фелицу», когда еще не знал близко Екатерину Вторую. По этому поводу Я.К.Грот высказывался следующим образом: «Он сознается, что высокий идеал, который прежде издали представлялся ему в Екатерине, помрачился, когда он вблизи увидел ее человеческие слабости и не было никаких особенных дел, которые бы воспламеняли его» [Державин 1864-1883: 625].

Карамзин же, не будучи ослеплён образом императрицы, в оде «К Милости» напоминает Екатерине II о том, что соответствовать высокому идеалу можно лишь при соблюдении множества условий, что выражено употреблением парного союза «доколе... дотолем»:

Доколе всем даешь свободу
И света не темнишь в умах;

Пока доверенность к народу
Видна во всех твоих делах, —
Дотоле будешь свято чтима,
От подданных боготворима
И славима из рода в род

[Карамзин 1964: 31]

Здесь Карамзин не столько просит снисхождения монарха, пытается пробудить человеческие чувства в императрице, сколько обозначает Екатерине Второй условия, при которых ее будут воспринимать как просвещенного правителя.

Таким образом, Н.М.Карамзин одой «К Милости» пытается обратить внимание Екатерины на то, что, принимая непоследовательные решения, она уходит от образа «человека на троне», некогда воспетого Державиным в оде «На рождение в Севере...». Чуждый гражданской лирике, Карамзин пытается активно влиять на взгляды императрицы в принятии судьбоносных решений в жизни ее подданных. Тем самым державинский мотив «человека на троне» трансформируется, приобретая новое звучание.

Литература

Алпатова Т.А. Н.М. Карамзин: Проблемы творчества: учебное пособие по спецкурсу / Т.А.Алпатова. – М.: МГОУ, 2011. – 70 с.

Державин Г.Р. Стихотворения / Г.Р.Державин. – Л.: Советский писатель, 1957. – С.196 (Библиотека поэта; Большая серия).

Державин Г.Р. Сочинения с объяснительными примечаниями Я.К.Грота: в 9 т. / Г.Р.Державин. – СПб., 1864-1883.

Державин Г.Р. Стихотворения / Г.Р.Державин. – Л.: Советский писатель, 1957. – С.97-104 (Библиотека поэта; Большая серия).

Карамзин Н.М. Избранные сочинения в двух томах / Н.М.Карамзин. – М.; Л.: Художественная литература, 1964. – Т.2. – С.30-31.

Лотман Ю.М. Поэзия Карамзина / Ю.М.Лотман // Лотман Ю.М. Сотворение Карамзина. Статьи и исследования. 1957-1990. Заметки и рецензии. – СПб., 1997. – С.434-435.

III. СТРАТЕГИИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОСВЕЩЕНИЯ ПОСЛЕДНЕЙ ЧЕТВЕРТИ XVIII НАЧАЛА XIX ВЕКА. ЛИТЕРАТУРНЫЕ ДИАЛОГИ: ДЕРЖАВИН, ЛЬВОВ И ИХ СОВРЕМЕННОКИ

Т.А.Алпатова

Москва, Московский государственный областной университет

Мотив «приобретения Крыма» в русской торжественной поэзии XVIII столетия: потенциал творческого поиска⁸

В русскую поэзию XVIII столетия тема Крыма входит практически с момента присоединения полуострова к России, и формирование его поэтического образа оказалось связано с несколькими очень важными процессами, которые происходили в ту пору как в собственно литературной жизни, так и в российской культуре в целом. Мотив мирного присоединения Крыма к России был основой художественных размышлений поэтов, откликнувшихся на это событие, однако поиск художественного «языка» для его отражения вёлся очень интенсивно и даже драматично.

Осмысление произошедшего исторического события в литературе той поры, разумеется, было возможно в первую очередь в «высокой», одической поэзии – и таким образом «крымский текст» в момент своего рождения совпал с процессом развития русской оды, которая в середине 1780-х годов вступила в период реформирования. «Ломоносовская» ода, ставшая каноном высокого одического жанра в русской поэзии той поры, была разработана до мелочей; ее художественный язык, композиция, образный строй, ритмика и строфика оказались доведены почти до автоматизма, в результате чего произошла своеобразная «автоматизация» оды – живое поэтическое чувство словно бы «ушло» из ставших слишком привычными «высоких» словесных оборотов, сам порядок в чередовании которых стал слишком ожидаемым как для самих авторов, так и для их читателей. Позднее, в 1790-е годы, Н.М.Карамзин и поэты-карамзинисты в процессе реформирования жанровой системы лирики подвергнут данный канон переосмыслению. Так, над незадачливым поэтом-одописцем «ломоносовской школы» будет иронизировать И.И.Дмитриев, заставляя

⁸ Работа выполнена по программе гранта РФФИ № 15-04-00494 «Н.М. Карамзин: энциклопедический словарь».

своего героя в сатире «Чужой толк» сочинять оду (об этой из побед в русско-турецкой войне), словно складывая ее из готовых «блоков»:

Возьму ли, например, я оды на победы,
Как покорили Крым, как в море гибли шведы;
Все тут подробности сраженья нахожу,
Где было, как, когда, — короче я скажу:
В стихах реляция! прекрасно!.. а зеваю!

[Дмитриев 1967: 113]

В середине 1780-х годов избыточная условность «общих мест» одического жанра еще не осознавалась столь остро, над канонической одой еще не смеялись, но некая потребность в реформе ощущалась уже очень живо. Поэтическая тема «приобретения Крыма» оказалась сферой творческого поиска в рамках развития жанра – возможных путей трансформации «батальной» оды, представшей в неожиданном ракурсе в связи с мирным характером совершившегося воссоединения.

Наиболее существенные отклики на присоединение Крыма к России – появившиеся в 1784 г. стихотворения В.П.Петрова и Г.Р.Державина, а также фрагмент поэмы М.М.Хераскова «Владимир Возрожденный» (1785; в дальнейшем печаталась под названием «Владимир»). Они нечасто привлекали внимание исследователей. Наиболее значительной представляется культурологическая интерпретация этих произведений в работах В.Проскуриной [Проскурина 2006] и А.Зорина [Зорин 2004], где поэтическое осмысление крымской темы в стихах поэтов Екатерининского времени рассматривается в связи с выстраиванием мифопоэтического контекста для «греческого проекта» императрицы – то есть, в аспекте политической мифологии. Однако не менее важной представляется собственно литературная интерпретация: с крымской темой в высокую поэзию последней трети XVIII столетия входила новая топика, освоение которой в творчестве разных поэтов пошло различными путями – что, в конечном итоге, отвечало духу тогдашней литературой эпохи – движению от нормативно-традиционалистского к индивидуально-творческому типу художественного сознания.

Первой в этом ряду можно рассматривать оду «На приобретение Крыма» Василия Петровича Петрова (1784). Место В.П.Петрова в литературной ситуации второй половины XVIII века не совсем обычно. Сама его фигура как литератора оказалась причиной раскола в оценках современников: с одной стороны, с легкой руки Екатерины Второй творческая

манера поэта сближалась с традицией М.В.Ломоносова, с другой же, в силу закрепившейся за Петровым репутации «карманного» стихотворца императрицы, оппозиционные двору писатели неизбежно стремились отделить его произведения от ломоносовских. В результате не только для современников, но и для позднейших его читателей и исследователей сложилась проблема: ореол литературной репутации Петрова мешал объективному взгляду на его творческое наследие, прежде всего на торжественную оду; ее оценка с точки зрения стилевых и жанровых традиций по сей день остается загадкой. Как справедливо пишет Н.Ю.Алексеева, «необычный социальный статус Петрова, по существу, единственного придворного поэта, его обособленность от современной ему литературной жизни, известная самостоятельность литературной позиции и, наконец, открыто враждебное отношение к нему современников принадлежат не только к фактам его биографии, но и к факторам его поэзии, вне которых ее феномен едва ли может быть правильно понят...» [Алексеева 2005: 276].

Разумеется, по масштабу дарования В.П.Петров не стал «Ломоносовым» Екатерининской эпохи. «Ломоносовское» в его оде – прежде всего барочно-классицистическая составляющая, связанная с определяющими чертами батальной и хвалебной оды [Иваницкий 2011: 116-118], «образец» которой создан в русской литературе Ломоносовым; репрезентативная установка, «восторг» как эмоциональная доминанта, предполагающая, что текст словно «складывается» на глазах читателя, что поэтическое слово представляет своего рода «стенограмму» чудесного преображения поэта, способного «прозреть» истинную сущность вещей в момент, когда душа его отрывается от земли и парит в восторженном «священном безумии» [Алпатова 2014: 21-33].

Ода В.П.Петрова «На приобретение Крыма» в полной мере раскрывает эту проблему стиля⁹. Ода выстраивается согласно общепринятой для жанра композиционной схеме. Краткий эмоциональный «приступ» представляет сам творческий порыв, выступающий своеобразным тексто-рождающим условием: «Умолкни ныне, вся вселена, // И ухо приклони в

⁹ Н.Ю.Алексеева видит ее специфику в творчестве поэта в соединении различных стилевых пластов, «синтезе всех известных ему образцов высокого стиля», среди которых были не только «классические» оды зрелого Ломоносова, но и его ранние стихи, т.н. «школьные оды», следование традиции которых было тем более органично для Петрова, что он сам учился в Славяно-Греко-Латинской академии. «Если Ломоносов считал, что речь делает высокой вложенный в нее высокий смысл, то для Петрова высота речи определяется звучностью, трудностью почти каждого стиха. Речь превращается в самодовлеющий процесс» [Алексеева 2005: 285-287].

мой тон: // Мне правда свыше впечатленна; //Мя полнит сильный Аполлон» [Петров 2016: 151].

Подобное вступление характерно именно для высокой пиндарической оды, с характерным лирическим чувством восторга – причем восторг в тексте не просто описывается как эмоциональное состояние, он обретает возможности организовывать последующее словесное развертывание оды, становясь основой т.н. «лирического беспорядка»: охваченный восторгом поэт впадает в экстаз, словно бы во священное безумие, что определяет удивительную свободу ассоциативного соединения образов и картин – одическое парение [Погосян 1998].

«Крымский текст» в контексте одического парения XVIII века прежде всего – ожидаемо – встраивается в особую пространственно-временную структуру: обретенный пространственный локус воспринимается при этом как особая, поистине священная земля – в первую очередь благодаря запечатлевшейся в ней истории:

<...>

Так ты теперь Херсону страх?
Так Ифигения в Тавриде
И гроб сея царевны наш?
И порт, отколе в древни веки
Творили куплю хитры греки
Во света дальние края?
Сады в убранстве знаменитом,
Благословенны нивы житом,
Понт Черный и Кубань – твоя!..

[Петров 2016: 151]

Обозначенные в первом отклике обретенные ценности – античное культурно-историческое наследие, а также полнота и богатство – также довольно часто были предметом воспевания в оде; в данном случае своеобразие «крымской» оды можно видеть как раз в преобладании этих мотивов, и более всего – в «античных» ассоциациях, обретение которых было принципиально важным для культурно-политических перспектив «греческого проекта» Екатерины Второй. На уровне мотивной структуры оды это решается в своеобразной цепочке словесно-образного развертывания: «мирная победа» императрицы – преодоление многовекового турецкого владычества и освобождение Византии – и наконец, владычество Екатерины, которая понесет мир и покой вновь обретенным землям:

«А ты, монархиня, восстании, // Восстани и суди земли; //К тебе простерты види длани, //И жалобы людей внемли. <...> В порядке соержи вселенну. //Твоя всех видеть в счастье мзда...» [Петров 2016: 155].

Ода Петрова была попыткой восстановить «классический» тип высокой торжественной лирики, хотя, разумеется, автору не удалось выдержать стиливого единства и в оде довольно много неблагозвучных строк («да песнь царице здесь отрыгну...», «нам общник в оном быти рад...», «свет инак пойдет, как обык...» и т.п.). В ряде случаев такое неблагозвучие могло быть связано с традицией звуковой изобразительности, в свою очередь унаследованной от пиндарической оды в ее «каноническом» варианте, в которой система аллитераций, противопоставленная системе ассонансов, представляли, соответственно, грозную битву и прекрасный, желанный мир, за нею следующий. В данном случае своеобразие раскрытия этого мотива определялось идеей оды – воспеть мирное приобретение столь знаковой земли («Теперь тот самый Крым без брани // К стопам царицы русской пал...»):

Но ты без грозных брани тресков,
Без молний, жрущих строи, блесков,
Как тихий действуя зефир,
Пленишь сурового соседа.
О, коль чудна твоя победа!
Коль славен по победе мир!

[Петров 2016: 151]

Победа Екатерины (а значит, и России) становится возможной вследствие духовных сил и духовной правоты – именно этот мотив определяет своеобразие «крымской» оды Петрова. Победившие не мечом, но добротой, мудростью, щедростью, духовным совершенством, Екатерина и Потемкин представляются в оде Петрова, соответственно, как идеальная правительница и мудрый военачальник, в которых воскресает древнее величие героев античности.

В несколько ином аспекте развивал эту тему М.М.Херасков. Поэма «Владимир Возрожденный» (1785; позднее печаталась под заглавием «Владимир»), по наблюдению В. Проскуриной, писалась в очевидной полемике с Петровым – хотя в данном случае имелась в виду не ода, а поэма – выполненное незадолго до этого Петровым стихотворное переложение первой песни «Энеиды» Вергилия – «Еней» (1770). Изображая в поэме поход Владимира на Византию и покорение Херсонеса, «Херасков

проводил прямые сближения с первой русско-турецкой войной и с последующим присоединением Крыма» [Проскурина 2006: 187].

Херасков находит возможность буквального включения в свою историческую поэму современных героев и событий, достигая таким образом своеобразной эпической полноты в изображении времени, объединяющем различные моменты в чудесное единство, скрепляемое «вечной», идеальной истиной – победа духовной силы и величия неизбежна. Изображаемая далекая эпоха в этом случае становится своеобразным «архетипом» всей последующей истории – именно поэтому Владимир уже в момент первого завоевания Херсонеса предвидит то, что будет через множество столетий. В последующих изданиях Херасков убирает непосредственные упоминания героев-современников, однако сохраняет мотив исторического пророчества, передавая его от героя к повествователю, который в этих строках словно бы вступает в своеобразную игру со своим читателем, причем предметом ее снова оказывается историческая аллюзия, укрепляющая чувство высшего, духовного единства славной истории России. «Точкой» ее осуществления и становится «Херсонес Таврический» – Крым – присутствие которого на карте России оказывается таким образом и исторической, и духовной неизбежностью.

Развитием темы «приобретения Крыма» как в духовно-культурном, так и в литературном смысле стала ода «На приобретение Крыма» (1784) Г.Р.Державина. Она была опубликована в журнале «Собеседник любителей русского слова» (1784. Ч. 11). В примечании, сопровождавшем первую публикацию, Державин специально обозначил культурно-исторический ассоциативный ореол, в который должна была вписываться его попытка писать белым стихом: «Господа издатели! Небезызвестно, что древние писали стихи свои без рифм, чему и новейшие лучшие авторы иностранные подражают. Для опыта, покажется ли и нашей почтенной публике сей образ на нашем языке стихотворства и можно ли продолжать оный, написана сия ода» [Державин 2002: 562].

Таким образом, формальный эксперимент, предпринятый в оде «На приобретение Крыма», может рассматриваться не только в ряду творческих нововведений Державина конца 1770-х – начала 1780-х гг., в совокупности ведущих к созданию обновленной оды, наиболее завершенным образцом которой стала «Фелица», но и как один из шагов к формированию «античного стиля», к оформлению облика т.н. «русской античности», в том виде, в каком она представлялась поэту в связи с вхождением в российское пространство культурно-исторически связанных с античностью крымских земель. Новизна творческой манеры Державина в этом

стихотворении реализовалась не только на уровне стиховой организации, и даже не только на уровне стиля, «общежительность» которого, как и в «Фелице», возникла благодаря органичному сочетанию в авторской стилистике элементов традиционно разделенных непроходимой стеной, существовавшей в системе классицизма между «высоким» и «низким» стилями: «...То воплощено божество, // Которое дождит блаженствы...», «Они вещали так любезным, // Повесья громы на стене...» [Державин 2002: 84-85]. Державинская ода «На приобретение Крыма» в глазах читателя-современника могла представлять собою словно бы несостоявшуюся батальную оду, в которой формальная перестройка оказалась связана и более общим формосодержательным планом. Многие черты и ее структуры, и образно-тематического «развертывания» раскрываются в противопоставлении оде М.В.Ломоносова «На взятие Хотина», в свою очередь ставшей на русской почве воплощением канонического жанрового образца.

Ода Державина начинается как бы «с полуслова», и таким образом разрушение традиционной одической композиции становится одним из приемов, с помощью которого передается необычная для батальной оды ситуация, когда мир следует не за военными действиями, а наступает как бы «вместо» ожидаемой войны – поражая не меньше, чем странное начало, предлагаемой Державиным в своей оде:

Летит! – и воздух озаряет,
Как внешнее утро тихий понт,
Летит! – и от его улыбки
Живая радость по лучам,
По рощам и полям лиется...

[Державин 2002: 84]

Вторая строфа оды («Пастух и земледелец в песнях // Средь хижин воспевают мир...») строится также с ориентацией на ломоносовскую оду, в которой образ счастливого земледельца был завершением, а отнюдь не началом оды (см. строфу XXVI «Пастух стада гоняет в луг...»).

Взаимодействие различных по своему жанрово-стилевому истоку начал в оде Державина присутствует и на уровне реализации античных мотивов: возникающие в ходе словесного развертывания оды Марс, Цирцея, Пифагор, Гомер ведут себя отнюдь не в традиции изображения подобных знаковых фигур, заданных коннотациями «высокого» и «одического»:

...Увидел Марс, – нахмурил брови,
Скрежещет и кричит, ярьась:
«Как?, – мир? – И без меня победы? –
Я вас!»...

(с. 84-85)

Цирцея от досады воет,
Волшебство все ее ничто <...>
Осклабясь, Пифагор дивится,
Что мнение его сбылося,
Что зрит он преселенье душ:
Гомер из стрекозы исходит
И громогласным сладким пеньем
Не баснь, – но истину поет...

[Державин 2002: 85]

«Странность» поведения персонажей исподволь приводит в оду едва ли не смеховое начало, что в целом соответствовало установке поэта на «забавный русский слог» – разумеется, если понимать «забавность» не в духе сатиры, но жизнеутверждения, особой энергии, живое биение которой проникает в одический текст, возвращая утраченные возможности воздействия на читателей.

Проведенные наблюдения позволяют проследить, каким образом в поэтических откликах «на приобретение Крыма» реализовывались наиболее существенные процессы развития русской лирической поэзии последней трети XVIII века. Крым стал для России не просто новой географической реальностью – связанные с ним культурно-исторические ассоциации практически сразу в сознании поэтов начали раскрываться как художественные возможности построения образа. Реализация этих возможностей и стала одним из направлений трансформации лирики, которое позднее будет подхвачено поэтами первых десятилетий XIX столетия.

Литература

Алексеева Н.Ю. Русская ода. Развитие одической формы в XVII-XVIII веках / Н.Ю.Алексеева. – СПб.: Наука, 2005. – 369 с.

Алтатова Т.А. Репрезентация вдохновения как «священного безумия» в русской оде XVIII века и проблема самоосмысления творческого акта поэта / Т.А.Алтатова // Формы времени и сумасшествия в литературе и искусстве. Монография под ред. Альдоны Борковской и Людмилы Мних / Colloquia Litteraria Sedlcensia. Vol. XVI. Siedlce, 2014. – S.21-33.

Державин Г.Р. Сочинения / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. Г.Н.Ионина / Г.Р.Державин. – СПб.: Академический проект, 2002. – 712 с.

Дмитриев И.И. Полное собрание стихотворений / И.И.Дмитриев. – Л.: Советский писатель, 1967. – 504 с.

Иваницкий А.И. Море в поэтической модели мира М.В. Ломоносова (К вопросу о феномене барочного классицизма) / А.И.Иваницкий // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. Серия «Филологические науки». № 5 (59). Волгоград. Изд. ВГПУ. 2011. – С.116-118.

Зорин А. Кормя двуглавого орла... Литература и государственная идеология в России в последней трети XVIII – первой трети XIX века / А.Зорин. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – 416 с.

Петров В.П. Оды. Письма в стихах. Разные стихотворения / В.П.Петров / Выбор Максима Амелина. – М.: Б.С.Г.-пресс, 2016. – 384 с.

Погосян Е. Восторг русской оды и решение темы поэта в русском панегирике 1730-1762 годов: [Дис.], Отделение русской и славянской филологии Тартусского университета, Тарту: Tartu Ülikooli kirjastus, 1998 [в:] <http://www.ruthenia.ru/document/534616.html>, режим доступа: 20.12.2012.

Проскурина В. Мифы империи: Литература и власть в эпоху Екатерины II / В.Проскурина. – М.: Новое литературное обозрение, 2006. – 328 с.

Херасков М. Владимир Возрожденный. Эпическая поэма / М.Херасков. – М.: Университетская типография у Н.Новикова, 1785. – 246 с.

С.А.Васильев

Москва, Московский городской университет

**«Державин, со временем переведенный, изумит Европу...»
(А.С. Пушкин) (Недавние переводы поэзии Г.Р. Державина
на английский язык для учебных целей)**

Г.Р. Державин – крупнейший русский поэт XVIII века, творчество которого является исключительно значимой частью отечественной литературы, имеющей несомненное мировое значение. А вопрос мирового значения и влияния, как известно, тесно связан характером и качеством переводов на основные иностранные языки, в частности, для решения образовательных задач. Центральное и особенно любимое автором произведение Державина – ода «Бог», действительно, получило мировую известность, причем ее начали переводить уже при жизни автора. Как отметил Г.А. Фролов, «В творчестве Г.Р. Державина и в истории русской литературы ода «Бог» занимает особое место не только потому, что это «первое русское произведение, которое стало достоянием всего мира»

(Я. Грот), «получившее поистине всемирную славу» (В. Западон). Оно принадлежит ей как важной составной части русско-европейского и немецко-русского литературного диалога» [Фролов 2003]. Й. Клейн назвал конкретное количество переводов на некоторые иностранные языки: «Со времени первой публикации и по сей день державинская ода была переведена на французский язык 18 раз и на немецкий 9 раз, не говоря о многочисленных переводах на другие языки и русских подражаниях» [Клейн 2004]. Отдельным переводам оды «Бог» посвящены некоторые специальные публикации [Цветкова 2009].

Англоязычные переводы – в силу широчайшего распространения этого языка, имеющего статус главного языка международного общения, особенно важны. Они имеют значение не только для читателей, любителей литературы, но и для достижения образовательных целей, при чтении курсов истории русской литературы (в том или ином виде) в университетах разных стран мира. Так, недавно вышедшее и прекрасно подготовленное содержательно «Кембриджское введение в русскую поэзию» Микаэля Уочтела содержит новые авторские переводы всех приводимых русскоязычных (художественных) текстов и их фрагментов. Державину дана более чем весомая характеристика: «the most inventive and aesthetically significant poet of the century» («наиболее изобретательный и эстетически значимый поэт века») [Wachtel 2008: 6]. Отбор нескольких характерных фрагментов его произведений сделан очень логично, с учетом сложившейся в России традиции изучения и преподавания творчества писателя и в связи с соответствующими теоретическими позициями данного учебного пособия. Так, тему «Поэтический язык» иллюстрирует строфа из стихотворения «Евгению. Жизнь Званская»: «Пастушьего вблизи внимаю рога зов...».¹⁰ Перевод в этом и других случаях дается в скобках, в строчку, с указанием границ стиха и строфы: «I hear ken to the summons of the shepherd's horn nearby, / To the muted mating call of the black grouse sin the distance, / To the whistle of the night in gale sin the bushes, [like] lambs in the air / To the bellowing of cows, the thunder of woodpeckers and the neighing of horses» [Wachtel 2008: 36]. Пособие Микаэля Уочтела отличается точными и полезными комментариями именно русского текста, особое внимание автор обращает на звуковую образность, художественную семантику и лексику (например, отдельно поясняет державинский образ «рев крав» с церковнославянским неполногласием во втором слове). Интересный, корректный перевод с использованием однородных

¹⁰ Здесь и далее будем указывать только первые строки фрагментов хрестоматийных произведений поэта.

конструкций, вместе с тем, не позволяет передать некоторые собственно стиливые особенности поэзии Державина, в частности, особую компактность и выразительность его образности, энергию стиха, использованных очень коротких слов.

Еще один перевод сделан из «Оды на смерть князя Мещерского», также хрестоматийного текста, изучаемого студентами-филологами России. Приведенная только одна (но, очевидно, наиболее показательная с точки зрения стиля) афористическая строка «Где стол был яств, там гроб стоит» передана как «Where there was a table of victuals, there is now a coffin» [Wachtel 2008: 51]. Пример, что опять-таки делает честь автору пособия, использован для пояснения литературной преемственности, в данном случае в связи с державинской реминисценцией «Стол яств» из стихотворения В.А. Сосноры «Дон Жуан». Перевод вполне отражает общий смысл образа, но конструкция *there was – there is* предполагает «раскручивание» содержания от конца предложения или его части, тем самым как бы добавляя прозаичности и во всяком случае снимая столь резкий, поразительный контраст, формирующийся и за счет использования коротких слов, четкого (без пиррихийев) соблюдения ямбического метра, звуковых повторов (*с*, а также сонорных *л* и *р*).

Следующий (и в нашем перечне завершающий) перевод – целых трех строф опять же из хрестоматийной «Фелицы», как известно, принесшей поэту славу: «Подай, Фелица! наставленье...» и далее двух строф подряд, начиная со строки «А я, проспавши до полудни...». Приведем перевод только первой названной строфы: «Give me, o Felitsa, instruction: / How can one live gloriously and truthfully, / How can one tame the excitement of the passions / And be happy on earth? / Your voice moves me, / Your son guides me; / But I am too weak to follow them. / Confused by life's vanity, / Today I am master of myself / But tomorrow I am a slave to whims» [Wachtel 2008: 70]. И дело даже не в том, что читателю пособия остается непонятным название произведения, имя героини и то, почему упоминается ее сын (все это, как известно, связано со «Сказкой о царевиче Хлоре» Екатерины II): в конце концов, текст привлекается в связи с жанровым аспектом, в главе «От оды к элегии». Уходит нечто несравненно более важное и, очевидно, почти непередаваемое в переводе: державинский юмор, а потом и злая ирония. Лирический герой просит совета Фелицы все же как бы понарошку, это предусмотрено его персонажной маской и художественным заданием произведения, в этом «советовании» есть большая доля юмора и вполне вероятно ирония (не злая, в отличие от дальнейшего изображения ее приближенных) над избыточным, прямым

дидактизмом екатерининской сказки. Все эти планы, несомненно, очень значимые, а то и ключевые для понимания державинской оды, остаются в приведенном хорошем, добросовестном переводе никак не отраженными. Справедливости ради заметим, что и студенты – соотечественники Державина теперь уже эти сложные и одновременно основополагающие юмористическо-иронические содержательные планы произведения поэта XVIII века, как правило, воспринимают с трудом, толкуя смысл оды излишне прямолинейно. Подчеркнем, что включенные в данное пособие переводы – добросовестны и полезны и, наряду с подготовленными с большим вниманием к исходному, русскому слову комментариями, действительно, позволяют приобщить иноязычного читателя к отечественной классике. А определенные семантические «потери» при поиске иноязычных образных аналогов, тем более в том, что обычно называют «художественными особенностями», к сожалению, неизбежны.

В заключение приведем еще один, сделанный другим автором и впервые предпринятый, перевод позднего державинского произведения «Пирамида»:

ПИРАМИДА

Зрю
Зарю
Лучами,
Как свечами,
Во мраке блестящу,
В восторг все души приводящу.
Но что? – от солнца ль в ней толь милое блистанье?
Нет! – Пирамида – дел благих воспоминанье.

[Державин 1865: 442]

Стихотворение развивает традиции барочной визуальной поэзии, особенно близкой Державину. Я.К. Грот дал такие сведения о произведении: «В черновой рукописи Державина прибавлено к заглавию: *для вписания в начале альбаумов* и внизу приписано: На Званке 1809 года июня 21 дня незапно (*экспромтом?*) моим детям сочинил Державин» [Державин 1865: 442]. Кроме внешне напоминающих пирамиду удлиняющихся сверху вниз строк (за исключением равных двух нижних – основания), текст отражает и свойственный барокко аллегорический дидактизм, в

данном случае, очевидно, связанный с адресованностью его детям. Пирамида важна не сама по себе, а как образ – «дел благих воспоминанье», своеобразная «лестница в небеса», наглядно иллюстрирующая смысл и «успех» (в плане вечности) добродетельной жизни. Произведение через визуализированную словесную аллегория пирамиды органично вписывается и в традицию мировой поэзии. Такая «духовная» пирамида является своеобразной художественной альтернативой пирамиде как эмблеме материального мира и его долговечности, встречающейся в хрестоматийной оде «К Мельпомене» Горация и, соответственно, в «Памятнике» самого Державина. Стихотворение-экспромт интересно также своей словесно-звуковой образностью (почти каламбурная первая рифма: зрю – зарю), ритмическим рисунком (перебой, сильный первый слог в ямбическом метре, т.н. «хориямб» в начале последней строки).

Державинская «Пирамида» (не самая легкая для перевода с учетом сложной формы и других названных и неназванных особенностей) недавно, и тоже изначально для учебных целей¹¹, была переведена на английский язык А.И. Парфеновым¹²:

PYRAMID

I see
The glee:
With beams
Over the streams
Dense obscurity shines
Here, on these fortunate shorelines.
But from where such light? Is it a rising sun?
No! 'Tis Pyramid, a Glorious Monument to the deeds done.

Данный перевод не только передает основной смысл произведения, его дидактическую направленность. Соблюдена и графическая форма треугольника – пирамиды (сама по себе весьма сложная задача для переводчика); сохранен и ряд других важных особенностей державинской поэтической техники: женская парная рифма (3–4 и 5–6 строки), акцент на первом слоге в последней строке, ощутимые звуковые переключки (1–2

¹¹ Перевод был сделан для курса лекций «Critical reading», прочитанного автором данной публикации в университете Сока (Япония, Токио) в 2017 году

¹² Парфенов Александр Ильич (род. 1990) – выпускник Литературного института им. А.М. Горького, кандидат филологических наук.

строки, другие случаи). Все это позволяет говорить о том, что впервые предпринятый перевод данного любопытного, но не хрестоматийного произведения Державина на английский язык выходит за рамки только иллюстративного, используемого в первую очередь в учебных целях материала, имеет и собственно художественное значение, а значит, и дальнейшие перспективы жизни в культуре. Возможно, и через него тоже Державин, по слову Пушкина, «изумит Европу» (и не только ее).

Литература

Державин Г.Р. Сочинения. С объяснительными примечаниями Я.К.Грота: в 9 т. / Г.Р.Державин. – Т. 3. – СПб.: Императорская Академия Наук, 1865. – С.442.

Клейн Й. Религия и Просвещение в XVIII веке: Ода Державина «Бог» / Й.Клейн // XVIII век. – Сб. 23. – СПб.: Наука, 2004. – С.126.

Пушкин А.С. Письмо Дельвигу А.А., первые числа (не позже 8) июня 1825 г. Михайловское / А.С.Пушкин // Пушкин А.С. Полн.собр.соч.: в 16 т. – Т.ХIII. Переписка 1815–1827. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937. – С.182.

Фролов Г.А. Ода Державина «Бог» в немецком литературном контексте (источники и переводы) / Г.А.Фролов // Державин в новом тысячелетии / Сост. А.Н. Пашкуров. – Казань: КГУ, 2003. – С.24.

Wachtel Mikhael. The Cambridge Introduction to Russian Poetry / M.Wachtel. – New-York: Cambridge University Press, 2008. – 166 p.

Цветкова М.В. Метаморфозы поэтического текста при переводе на иностранный язык (ода Державина «Бог» в переложении Джона Боуринга) / М.В.Цветкова // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2009. № 2. С.129–132.

О.Е.Ратникова

Москва, Московский государственный областной университет

Поэзия Г.Р.Державина на страницах «Московского журнала»

Н.М.Карамзина

Творчество Державина в контексте «Московского журнала» Н.М.Карамзина, издаваемого в период с 1791 по 1792 год, ранее уже привлекало внимание исследователей. Было отмечено, что ни одна из трёх книжек первой части журнала не обошлась без публикации стихов Державина, которым отводилось почетное первое место. Также было отмечено, как окружение влияет на восприятие произведений поэта. Издатель постарался сгруппировать произведения тематически, делая интересные переходы от темы к теме, которые то были созвучны, то контрастирова-

ли [Алпатова 2012: 393]. Нами был сделан вывод о том, что окружение благотворно повлияло на восприятие стихотворений Г.Р.Державина, позволив читателю услышать и понять поэта.

Данное направление исследования оказалось небезынтесным, ввиду чего нами была предпринята попытка проследить дальнейшее развитие темы державинской поэзии во второй части «Московского журнала».

Следует отметить, что значение творчества Державина для русской поэзии общепризнанно, однако, несмотря на это, изучено оно только в самых общих чертах. Множество вопросов в исследовании творческого наследия Державина не только не решено, но и вовсе не поставлено. Так, в частности, практически не изучена «жизнь» произведений великого поэта в современном ему обществе. Любопытной в связи с этим находим статью Н.Л.Потаниной «Поэзия Державина на страницах «Собеседника любителей русского слова» и в одной из фамильных библиотек Тамбова» [Потанина 2013: 9-14].

Ставя вопрос о бытовании произведений поэта в среде современников, Потанина неизбежно выходит к таким проблемам, как творческое взаимодействие авторов и издателей XVIII века, литературные интересы общества в столице и провинции того же периода, наконец, печатное издание как символ эпохи и непреходящих ценностей, наследование традиций. В связи с этим представляется удачным стремление автора статьи рассказать об истории двух частей журнала (VIII и XIII) «Собеседник любителей русского слова», издававшегося Российской Академией наук с июня 1783 г. по сентябрь 1784 г., перешедших к ней в оригинальном виде.

Итак, возвращаясь к теме нашего исследования, отметим, что вторая часть «Московского журнала» Карамзина открывается произведением Державина, заглавие которого звучит так: «Ода к Эвтерпе. По случаю пляски, бывшей на мызе у Ивана Ивановича Шувалова, 1789 года августа 24 дня. За ним следуют притча И.И.Дмитриева «Надежда и страх» и «Мишеньке» Н.М.Карамзина. Такое соседство произведений неслучайно, все они объединены мотивом надежды, веры в благополучный исход, провидение в жизни человеческой. В произведениях звучат философские размышления авторов о тленности бытия, бренности человеческой жизни на фоне вечной жизни природы.

Следует отметить, что стихотворение «К Эвтерпе» написано, как подтверждают исследования М.Альтшуллера [Альтшуллер 1961: 186-188], значительно раньше, чем это указано в «Московском журнале», в начале 1789 года, а повествует оно о событии, произошедшем еще в 1787 году, совершенно не связанном с личностью Шувалова. Об этом свидетель-

ствуют более поздние комментарии самого Державина, а также косвенные факты. Таким образом, публикация стихотворения, некогда написанного на конкретное событие (визиты Г.А.Потемкина к М.Л.Нарышкиной и слухи о возможной их свадьбе), в «Московском журнале» за апрель 1791 года несла в себе глубинную идею, как автора, так и издателя.

С одной стороны, Карамзин в оде Державина находит недостающее звено в построении композиции первой книжки второй части «Московского журнала», тематически объединяя и дополняя свое произведение и притчу Дмитриева, которые располагаются в сборнике после «К Эвтерпе». С другой – Державин, посылая издателю в печать именно это свое произведение двухлетней давности, хочет показать его значимость не только как стихотворения, некогда написанного на злобу дня, но как преодолевшего время и пространство, реальных прототипов и действительные обстоятельства, ставшего обобщенным образом всех юных, любящих, надеющихся.

Ода Державина начинается обращением к М.Л.Нарышкиной, которую поэт сравнивает с богиней лирической поэзии и музыки Эвтерпой:

Пой, Эвтерпа дорогая,
В струны арфы ударяй;
Ты, весна доколь младая,
Пой, пляши и восклицай!

[Державин 1971: 3]

Молодая красавица славилась своим умением играть на арфе, которая здесь становится еще и символом поэтического творчества. Сравним у Карамзина в стихотворении «Мишеньке», которое тоже начинается обращением (поэт посвящает свое произведение восьмилетнему Михаилу, сыну графа Семена Романовича Воронцова, семью которого посетил Карамзин в Лондоне в июне 1790 года, в то время младший Воронцов был болен):

Итак, ты хочешь песни?
Любезный, милый отрок?
Не всем пою я песни,
И редко, очень редко
За арфу принимаюсь.

[Карамзин 1791: 8]

Таким образом, обнаруживается закономерность соседства данных произведений в первой книжке второй части «Московского журнала». Их объединяет тема творчества. Созвучен и финал обоих стихотворений. Державин напутствует Нарышкину, а в ее образе и все любящие сердца, надеющиеся на счастливый исход событий:

Глава, браньми утомленна,
К персям склонится твоим.
И должна тебе вселена
Будет веком золотым...

[Державин 1791: 6].

Карамзин также увещевает Мишеньку (а в его образе подрастающее поколение в целом):

Цвети, любезный отрок!
Любя добро всем сердцем,
Ты будешь счастлив в жизни;
Она подобна будет
Приятнейшей улыбки
Прекрасная Природы.

[Карамзин 1791: 10-11]

Здесь прослеживается идея издателя: конкретные герои стихотворений Державина и Карамзина стираются. Замысел произведений «К Эвтерпе» и «Мишеньке» трансформируется. Конкретный подтекст стихотворений (а также аллюзия на сказку и оперу Екатерины II – «кубариться кубарем», «горем быть богатырем») отходит на второй план, формируя обобщенный образ юношества с его чаяниями и опасениями. Молодым красавицам Державин советует жить надеждой и верой, быть терпеливой, сохраняя достоинство, рисуя в образе Эвтерпы идеальный женский облик верной спутницы жизни. Карамзин увещевает юношей быть достойными мужами отчества, обучаться наукам, быть чистым сердцем и душой, служить добру и правде. Мотив надежды и страха объединяет эти произведения, между которыми издатель помещает притчу И.И.Дмитриева.

В притче «Надежда и страх» говорится о силах природы, неподвластных человеку и все же действующих ему во благо, о божественном провидении. Когда, как ни в юные годы, человек наиболее остро испытывает такие чувства, как надежда и страх, и все же у Дмитриева побеждает Надежда, как побеждает она у Державина и Карамзина:

Вдруг состояния людские переменялись:
Умолк несчастных стон;
Смиренна нищета впервые улыбнулась,
Как будто уже к ней фортуна оглянулась...

[Дмитриев 1791: 7-8]

Первые три произведения, опубликованные в первой книжке второй части «Московского журнала», объединяет также и образ времени, неумолимого, скоротечного, неподвластного человеку. Рождаясь, расцветая, человек неизбежно подходит к своему концу:

Время все переменяет,
Птиц умолк весенних свист,
Лето знойно пробегает,
Трав зеленых вянет лист,
Идет осень златовласа,
Спелые несет плоды:
Красно-желта ее ряса
Превратится скоро в льды.

[Державин 1791: 4-5]

Такое торжество времени над бытием человека, по Державину, все же не призвано посеять в человеке страх, который, точно Дамоклов меч, сопровождает его всю жизнь. Скорее наоборот, поэт хочет вселить в своего читателя надежду на то, что жизнь не заканчивается на земле, душа человека бессмертна, поэтому и не стоит цепляться за земные удовольствия, как утопающий за соломинку, а посвятить себя великой цели, служению идее гуманизма и просвещения.

Однако «К Эвтерпе» не единственное стихотворение Державина, опубликованное во второй части «Московского журнала». В третьей книжке находим на первый взгляд незначительное произведение Державина. Это «Надпись к портрету князя Кантемира»:

Нечистый слог его достоинств не умалит,
Порок, не подходи: сей взор тебя ужалит

[Державин 1791: 221]

В примечаниях Грота находим: «В *Спб. Вестнике* были перед этими двумя стихами еще два:

Се равный остротой Боалу Кантемир;
Министр и первый наш он был творец сатир...
[Сочинения 1866: 332]

Расположена эта краткая надпись после двух стихотворений И.И.Дмитриева, и это неслучайно. При рассмотрении вопроса об особенностях восприятия произведений Державина на страницах «Московского журнала» и его взаимодействии с издателем нельзя упускать момент взаимодействия авторов, публиковавшихся в сборнике или на страницах журнала. Так, по мнению Г.П.Макогоненко, в «Московском журнале» «поэтический отдел целиком определялся вкладом Державина и Дмитриева. Проза была представлена издателем» [Макогоненко 1967: 7].

У Макогоненко находим также суждения о творческом диалоге поэтов: «Дмитриев как поэт сформировался до Карамзина в атмосфере литературной борьбы с классицизмом, развернувшейся в 70-80-е годы, и рождения новой литературы. Наибольшее влияние на него оказал Державин... В чтении законченных и незавершенных стихотворений Державина, в беседах с поэтом, в размышлениях о том, что делает поэзию «живописной», «самобытной», способной «живописать страсти» и «наблюдать изгибы сердца», и формировались эстетические верования Дмитриева, вырабатывалось понимание задач поэзии. [Макогоненко 1967:6-7].

Таким образом, на страницах «Московского журнала» обнаруживается возможность проследить преемственность поколений среди поэтов, ведь в 1777 году Дмитриевым уже был создан его первый поэтический опыт под близким державинскому названием – «Надпись <к портрету> князю Антиоху Дмитриевичу Кантемиру» (опубликовано в 1777 году в «Санкт-петербургских ученых ведомостях», № 15):

Се князь изображен Молдавский Кантемир,
Что первый был отцом российских сатир,
Которы в едкости Боаловым равнялись
И коих остротой читатели пленялись
[Дмитриев 1967: 249]

Созвучие надписей Дмитриева и Державина тем более очевидно, если учесть обстоятельства, при которых первый создавал свое произведение: «Там, в низкой и тесной хижине, называвшейся караульнею, окруженной сугробами снега, в куче солдат, я надумывался, как бы мне выхвалить Кантемира» [Дмитриев 1893: 18]. Десятью годами ранее Державин в той

же казарме отбывал службу, которая по признаниям самого Державина, стала его «академией нужд и терпения». Юный Дмитриев недоумевал по этому поводу: «Кто бы мог ожидать, какой был первый опыт творца «Водопада»? Переложение в стихи, или, лучше сказать, на рифмы, площадных прибасок насчет каждого гвардейского полка» [Дмитриев 1893: 43].

Принадлежащие к разным поколениям, Державин и Дмитриев оказываются единодушны в понимании целей и задач поэзии. Дмитриев не скрывал своего восхищения творчеством «певца мудрой Фелицы»: «С первых дней нашего знакомства я уже пробежал толстую рукопись всех собранных его стихотворений» [Дмитриев 1893: 36]. Таким образом, на страницах «Московского журнала» царит атмосфера дружбы и взаимопонимания авторов, это читается между строк издания.

Таким образом, представляется возможность сделать вывод о том, что произведения в сборнике сгруппированы не только тематически, но и благодаря внетекстовыми, личностными связями, которые можно проследить во взаимодействии авторов. Так или иначе, можно заметить несомненно, что Карамзин как великолепный издатель-организатор сумел сначала вокруг «Московского журнала», а после вокруг поэтических сборников «Аониды» собрать единомышленников, которые трудились во благо обновления русской литературы.

Литература

Алпатова Т.А. Проза Н.М.Карамзина: поэтика повествования / Т.А.Алпатова. – М.: МГОУ, 2012. – 560 с.

Альтшуллер М.Г. Несколько уточнений к текстам стихотворений Г.Р. Державина / М.Г.Альтшуллер // Русская литература. № 4. 1961. С.186-190.

Дмитриев И.И. Полное собрание стихотворений / И.И.Дмитриев. – Л.: Советский писатель, 1967. – 501 с.

Дмитриев И. И. Сочинения: в 2 т. – СПб., 1893.

Макогоненко Г.П. Рядовой на Пинде воин: Поэзия Ивана Дмитриева / Г.П.Макогоненко // Дмитриев И.И. Полное собрание стихотворений. – Л., 1967. – С. 19-23; электронная версия: www.rvb.ru/18vek/dmitriev (дата обращения: 16.02.2017).

Московский журнал. 1791. Ч.2. 368 с.

Потанина Н.Л. Поэзия Державина на страницах «Собеседника любителей русского слова» и в одной из фамильных библиотек Тамбова / Н.Л.Потанина // Вестник Тамбовского университета. – Тамбов: Тамбовский государственный университет им.Г.Р.Державина, 2013. – С.9-14.

Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота – СПб.: Изд. Имп. Академии наук, 1866. – Т. 3. Стихотворения. Часть III.

Идеал пластической красоты в антологической лирике Г.Р. Державина

В настоящее время очень актуальной является тема диалога культур: античной и русской. Античность – колыбель аксиологии. Изучение взаимодействия русской и античной культур – изучение истории сохранения духовных ценностей, значимых в античности и воспринятых и переосмысленных русской культурой: красота, гармония, калокагатия, эйдос и многие другие. На стыке с русской традицией восприятия возникает понятие «русская античность», которое исследовалось как философиями (Г.С.Кнабе, П.С.Шкуринов), так и литературоведами (М.Л.Гаспаров, С.А.Кибальник, Л.И.Савельева, С.А.Салова).

Г.Р.Державин – итоговая фигура XVIII века, в его творчестве прослеживается синтез классицизма, предромантизма и иных течений. Кроме того, изучение круга вопросов, связанных с именем Г.Р. Державина и его творчеством, становится очень востребованным в свете новой волны интереса к наследию этого поэта. Подтверждением служат проходившие в недавнем прошлом мероприятия: «Державинские чтения», проходившие с 2005 по 2015 г. в Москве, с 2015 – в КФУ; научные конференции АРСИИ им. Г.Р. Державина, по итогам которых было издано 16 сборников трудов конференций; международная научная конференция, по материалам которой был выпущен сборник «Г.Р. Державин и диалектика культур» (2012 г., Казань-Лаишево). Кроме того, активно с конца 1990-х гг. защищаются диссертации по творчеству Державина (А.А.Казакевич «Концепция человека в «Анакреотических песнях» Г.Р.Державина» – 1997 г., Москва; М.Я.Паит «Проблемы рецепции ОД и эподов Горация в России XVIII-начала XIX вв.: на примере творчества Г.Р.Державина» – 2004 г., Москва).

Цель нашей работы – исследовать трансформацию идеала пластической красоты в творчестве Г.Р.Державина через рассмотрение развития античной лирико-философской традиции в отечественной поэзии.

Тема античности в стихотворениях Державина неоднократно исследовалась. Во второй половине XX – начала XXI вв. значимы работы таких ученых: Г.Н.Ионин, С.А.Салова, А.И.Иваницкий, Е.Я.Данько, Л.В.Чернышева, О.М.Буранок.

Примечательно, что антологическую лирику Державина рассматривают преимущественно с позиций анакреонтики, хотя и с оговорками о

трансформации и русской интерпретации античного материала, а также об использовании элементов «легкой поэзии». Со второй половины XX в. и до настоящего времени чаще всего лирика Державина изучается с позиций ее философской составляющей. Новизна нашего подхода заключается во взгляде на антологическую поэзию Державина через один из мировоззренческих концептов античности – пластическую красоту.

Красота в античной эстетике понималась как истина, мир, мудрость. В философии Платона именно идеи прекрасного и блага венчали собой всю иерархическую систему идей. В соотношении с идеалами красоты понималась в античности и гармония физических стихий, соединенных в человеческом теле, когда «душа» подчиняла себе эти «стихии». В видении древних, из идеала, который сформирован в этих стихиях, и появляется феномен красоты.

Таким образом, центром античной культуры признавалось человеческое тело, телесная красота. Но стоит отметить то, что идеалом древних греков являлась не просто красота или тело как таковые, а пластическая красота.

Понимание пластической красоты в античности связывалось прежде всего со скульптурными образами, запечатленными в искусстве. В мировой философской мысли от И.-И.Винкельмана и Г.-В.-Ф.Гегеля до О.Шпенглера и А.Ф.Лосева утверждается именно скульптурность античной культуры. Эстетический идеал в первую очередь был воплощен в скульптуре античности. Это свидетельствует о том, что не только искусство, но и само сознание древних греков было пластичным.

Таким образом, пластическая красота являлась отражением этико-эстетического идеала античности применительно не только к человеческому телу, но и к искусству. В нашем понимании пластическая красота – это античный этико-эстетический, аксиологический идеал, представляющий собой квинтэссенцию соединения внешней и внутренней красоты в системе ведущих нравственных понятий, таких как истина, добро и мудрость.

Пластическая красота в антологической традиции русской лирики неразрывно связана с античным идеалом калокагатии – гармонии внутреннего мира человека с его внешним обликом: красота тела в видении античных деятелей искусства выражала красоту духовную.

Из взаимодействия телесного и духовного в фокусе калокагатии рождаются три определяющие идеи:

1) красота как «священная плоть» – телесная красота (калокагатия – гармония внешнего и внутреннего содержания)

2) красота как отражение Ойкумены (внутренней вселенной)

3) красота как проявление обожествленной высшей субстанции через пластику тела

В русской культуре и литературе понимание «пластической красоты» оказалось на стыке сразу нескольких традиций:

- античной культуры;
- философии и эстетики Древней Руси;
- нравственно-эстетических учений Европы.

Под влиянием уже европейской философско-эстетической мысли в русской традиции к середине XVIII века закрепляются новые смысловые значения феномена «пластической красоты». Теперь под нею нередко понимают явление, возникшее на стыке разных искусств. В связи с этим важным для понимания пластической красоты становится явления «экфрасиса». В настоящее время большинство исследователей склоняются к тому мнению, что экфрасис «описывает произведение пластического искусства с точки зрения того, что на нем и как изображено» (Фрейндерберг). Мы трактуем данное понятие в узком смысле: как описание средствами слова визуальных изображений. Мы выделим два вида экфрасиса для анализа: скульптурный и живописный.

Обратимся к стихотворению Державина «Фальконетов Купидон» (1804).

... Встал я – и, держась за стенку,
Шел на цыпках, чуть дышал,
За спиной он в туле стрелку,
Палец на устах держал.
Тихой выступкой такую
Мнил он лучше дичь найти <...>.
«Испугавшись смертельно,
Камнем стал мой Купидон;
Я проснулся, – рад безмерно,
Что то был один лишь сон.
Сна, однако, столь живого
Голова моя полна;
Вижу в мраморе такого
Точно Купидона я.

[Державин 1986: 82]

В данном стихотворении Державин использует вид косвенного экфрасиса – они лишь намекает на мраморного Купидона работы Фалько-

нета. Державин изображает бога любви с традиционными атрибутами – колчаном и стрелами, приложившего указательный палец к губам. Скорее всего, поэт видел скульптуру в коллекции князя А.А.Безбородко. Державин глубоко ощущал связь живописи и скульптуры с жизнью реальной. Поэтому пластическая красота Державина – чувственная, осязаемая, не статуарно-холодная. Мотив ожившей статуи, используемый Державиным, берет корни еще в античности (миф о Пигмалионе). Поэт не слепо следует традициям экфрасиса. Сам факт появления живой, игривой статуи Купидона демонстрирует, что пластическая красота для Державина – это не просто ледяной бездушный мрамор, она включена в жизнь даже на бытовом уровне: по сюжету стихотворения Купидон, бог любви, ночует с охотниками.

Иным Амур предстает в другом стихотворении Державина «Амур и Психея» (1793).

Амуру вздумалось Психею,
Резвися, поимать,
Опутаться цветами с нею
И узел завязать <...>.
Ни крылышком Амур не тронет,
Ни луком, ни стрелой;
Психея не бежит, не стонет, —
Свились, как лист с травой.

Так будь чета век нераздельна,
Согласием дыша:
Та цепь тверда, где сопряженна
С любовью душа.

[Державин 1986: 12]

Мы вновь наблюдаем не сухое и методичное описание скульптуры. Державин воссоздал свое видение античного мифа об Амуре и Психее и вдохнул в статую жизнь. Примечательно то, что описание скульптур у Державина зачастую более «живые», чем описания реальных людей у других поэтов.

В данном стихотворении мы встречаем союз любви и красоты, он является гармонизирующим началом.

Интересным представляется сравнение со стихотворением «Любителю художеств» (1791). В нем Державин изображает Аполлона:

В весельи сердце утопает,
Как будто бога ощущает,
Присутствующего со мной!
Я вижу, вижу Аполлона
В тот миг, как он сразил Тифона
Божественной своей стрелой:
Зубчата молния сверкает,
Звонит в руке священный лук;
Ужасная змия зияет
И вмиг свой испускает дух,
... Я зрю сие, — и вмиг себе представить мог,
Что так невежество сражает света бог.

[Державин 1986: 33]

Этот экфрасис представляет собой воссоздание скульптуры Аполлона Бельведерского. Скульптура у Державина вновь, как и в предыдущем стихотворении, оживляется, но и в ином ключе: статуя не статична, поэт воссоздает, видя скульптуру, финал битвы Аполлона с Пифоном, а не конечный результат – победу Аполлона. Державиным подчеркивается божественность Аполлона. Его красота – гармонична. Поэт устами лирического героя выражает восхищение божественным началом Аполлона.

В стихотворениях Державина отражен гармонический взгляд на мир, мир, наполненный любованием красотой. Пластическая красота в видении поэта – гармонизирующее начало, преображающее мир.

Таким образом, в державинском понимании скульптурной пластической красоты можно выделить следующее:

- 1) Принцип ожившего изваяния, скульптуры в движении;
- 2) Философия тайного жеста (знака);
- 3) Пластика соития.

В первом стихотворении соитие человека и идеала происходит через сон, во втором стихотворении – Амур и Психея соединяются и сливаются в своей любви, в третьем происходит соитие красоты и смерти, что является символом вечности. Не случайно Державиным используется образ змеи (Пифон), которая также традиционно олицетворяет вечность.

Еще одним проявлением пластической красоты в поэзии Державина выступает живопись.

Державин с детства любил рисовать. Живя в провинции под Казанью, маленький Державин занимался денно и ночью рисованием. Позже, уже после окончания гимназии, он был вынужден служить рядовым в

гвардии. Поэт оказался отлученным от искусства живописи, что навсегда определило его восприимчивость к изобразительному искусству. Для Державина поэзия становится «говорящей живописью». Кроме того, эталоном для него был Гораций, который уподоблял поэзию живописи.

Живопись – явление для экфразиса в ряде моментов более сложное, чем скульптура. Здесь важно соблюдать динамику гармонии пластики внешней и воображаемой. На примере «Фальконетова Купидона» (1804) можно проследить, где произошло «колебание» между реальным восприятием скульптуры и сном. В стихотворениях о картинах Державин на этой почве создает явление воображаемого портрета.

В следующих стихотворениях Державин также использует вид косвенного экфразиса. «К Анжелике Кауфман» – в данном произведении лирический герой поэта просит художницу создать портрет его жены. Таким образом, перед нами в стихотворении воссоздается воображаемый портрет.

Напиши мою Милену,
Белокурую лицом,
Стройну станом, возвышенну,
С гордым несколько челом;

Чтоб похожа на Минерву
С голубых была очей,
И любовну искру перву
Ты зажги в душе у ней.

[Державин 1986: 32-33]

В другом стихотворении – «Варюша» Державин также рисует воображаемый портрет:

Написал бы, как в диване
В голубом твоём тюрбане
Ты сидишь и, для красы
На чело спустя власы,
Всех улыбкою любезной
Вмиг умеешь полонить:
Должно быть душе железной,
Чтоб, взглянув, не полюбить.

[Державин 1986: 56]

Сравним с другим стихотворением Державина «Рождение красоты», в котором он пересказывает античный миф о рождении Афродиты.

... и Красота
Вмиг из волн морских родилась.
А взглянула лишь она,
Тотчас буря укротилась
И настала тишина...
Боги молча удивлялись,
На красу разинув рот,
И согласно в том признались:
Мир и брани — от красот.

[Державин 1986: 46]

Основным мерилom всего в жизни для Державина выступает красота. По Державину, появление красоты способно нести мир и согласие как в жизнь людей, так и в жизнь богов. Красота для поэта – некая высшая сила, перед силой которой склоняются даже греческие боги.

1) Во всех 3 стихотворениях выступает мотив голубизны как знак диалога моря и неба. Со времен Жуковского это – знак невыразимого, и знак пластической красоты.

2) Кроме того, все роднит многозначительная улыбка. В первых 2 стихотворениях это именно улыбка, в 3 – улыбка как улыбчивый взор.

3) В последнем стихотворении появляется важный мотив красоты как тишины.

Итак, мы увидели, что пластическая красота является важной для понимания антологической лирики Державина. Пластическая красота для поэта – одно из проявлений вселенской гармонии, соприкосновение с божественным. Державин не просто воспринимает античную философию пластической красоты, но и трансформирует ее.

Литература

Державин Г.Р. Анакреонтические песни / Г.Р. Державин; под ред. Г.П. Макогоненко. – М.: Наука, 1986. – 471 с.

Экфрастические жанры в классической и современной литературе: монография / Н.С. Бочкарева, К.В. Загороднева, Е.О. Пономаренко [и др.]; под общ. ред. Н.С. Бочкаревой. – Пермь: Изд-во Перм. гос. нац. исслед. ун-та, 2014. – 204 с.

Баранов С.А. Античный образ человека / С.А. Баранов // Вестник новгородского государственного Университета Им. Ярослава Мудрого. – 2009. – № 2. – С. 23-30.

Автор в опере «Ямщики на подставе» Н.А.Львова

Комическая опера, «игрище невзначай» «Ямщики на подставе» является, по сути, наиболее глубоким и завершенным опытом Львова в его попытке определить специфику русского национального слога. Ближайшим вариантом развития этих идей в ином роде литературы являются его последующие поэмы «Зима. 1791 год» и «Добрыня». Однако именно в «Ямщиках...» мы видим стремление писателя на всех уровнях «приблизится к народу». Эта опера является, по сути, программным произведением Львова в этой области. Премьера ее состоялась 8 ноября 1787 года в Санкт-Петербурге, но была освистана и исключена из репертуара [Лаппо-Данилевский 1994]. Возможно, из-за этого «Ямщики на подставе» и стали единственным подобным опытом Львова в этой области. В других его пьесах национальное начало, выраженное как в тематике, так и, например, в лексике, используется гораздо более традиционно, уже в гораздо большей связи с европейской традицией.

Сразу скажем о некоем заочном противостоянии Львова с А.П. Сумароковым, который употребляет слово «игрище» в своей «Эпистоле II» явно в уничижительном смысле, подразумевая под этим оставшиеся невостребованные эстетической системой классицизма народные комедийные жанры: «Для знающих людей ты игрищ не пиши: / Смешить без разума — дар подल्या души» [Сумароков 1957: 118]. Львов же пишет сразу два «игрища» (вспоминаем «Парисов суд»), акцентируя важность для себя этого своеобразного драматургического жанра. В «Словаре русского языка XVIII века» у слова «ИГРИЩЕ» два значения [feb-web.ru/feb/sl18/slov-abc/]. Одно из них: «Народное гулянье с играми, танцами, шуточными представлениями (обычно в святки)»; другое: «Театральное представление» («Лисица вшедши в дом куколников или игрища комедина, вся сосуды его пресмотри», или из Чулкова – «В началъ осени Венера опредѣлила представить в нашем домѣ походную комедию, или попросту игрище»). Как часто бывает в русском языке, два значения имеют пересекающиеся семантические поля. И, что интересно, оба варианта так или иначе подходят под львовское определение. В большей степени, конечно, ближе к нему именно «театральное представление». Однако в случае с «Ямщиками» осложняющим однозначное толкование слова яв-

ляется определение «невзначай». Оно как раз больше подходит к первому значению – внезапно, случайно возникшее гуляние.

Атмосфера маскарада разворачивается уже в предисловии к «игрищу». Двойственность образа Митрофанова в «Ямщиках...» подчеркивается целым рядом оппозиций. Традиционная форма обращения, ставшая классицистической нормой, бурлескно превращается практически в каждом обороте: ««О ты! которого негладкий тучный вид / Лекеня набекрень нам вживе представляет» [Львов1994: 253]. С одной стороны, мы видим здесь обилие характерной «высокоштилевой» лексики, но с другой, она служит для изображения отнюдь не героического персонажа. При этом он рассматривается автором через призму французского коллеги Лекеня. Маска же француза оказывается скошенной и Митрофанов уже не подобный Лекеню, а «Лекень набекрень» (ироничный модус выстраивается и за счет рифмы, возникающей в именительном падеже французской фамилии). Лиру же, обычно преподносимую автором адресату здесь заменяет «ямская свирель». Позже тот же прием Львов использует, например, в «Добрыне», вручая своему герою гудок и тем самым условно снижая его статус, одевая на него маску «простака». А уже в завершение обращения к Митрофанову в текст вводится и авторская маска, прямо связанная с масочными опытами Львова в других жанровых формах: «Я от тебя не потаю, / По ногам мерного я не причастен вою, / Доволен песенкой простою, / Ямскою, хваткой, удалю: / Я сам по русскому покрою / Между приятелей порою / С заливцем иногда пою» [Львов 1994: 253]. Автор скрывается здесь под маской простака, певца-дилетанта, для которого якобы недоступны высшие музыкальные сферы. Примечательно здесь то, что автор говорит о «серьезной» музыке как о вое – вспоминается «Ночь в Чухонской избе...» – в ней, напомним, проводится аналогия между воем волком и музыкой Паизелловой, одного и утонченнейших композиторов того времени. При этом, также настраивая на дальнейший тон пьесы, упоминается здесь, в противовес «нотной» музыке, народная песня. С одной стороны, появляется декларируемая в появившейся через пару лет «Зиме» оппозиция «свое-чужое», «русское-заимствованное». С другой стороны, происходит встраивание в эту систему самого автора. Он оказывается не только «простаком», но еще и «русским простаком». В этих строчках дополнительно обращается внимание и на «кружковость» творчества Львова. Публичным в этом случае становится частное. Своеобразным принципом провозглашается проникновение национального начала в «приятельскую» среду. Здесь объединяются, таким образом, сразу два важнейших предромантических принципа: внимание к на-

циональной специфике и объединение в идейно организованные кружки представителей различных видов искусств.

Учитывая сложность выражения авторского начала в драматическом роде литературы, здесь оно проявляется даже ярче, чем в остальных пьесах Львова. Формой выражения определенной авторской маски в «Ямщиках на подставе» становится даже, казалось бы, формальное обращение к капельмейстеру, которое зачастую остается внутренним делом в общении драматурга и постановщиков. Данная линия продолжается и в «Парисовом суде», в начале которого автор подписывается: «С приписью подъячий сочинитель Ванька Ямщик». «Ванька ямщик» становится объединяющим элементом для создания единой масочной структуры.

Игра с читателем продолжается в авторских ремарках к основному тексту комедии. «Как и в «Ямщиках на подставе», ремарки в «Парисовом суде» – это не пояснение игры актеров, а, скорее, вторжение авторского голоса в пьесу, нарушающее традицию этого рода литературы [Лаппо-Данилевский 1988: 125]. Избыточный в функциональном плане риторический вопрос в первой же из них предполагает наличие осознанного вступления автора в диалог с адресатом: «А ямщикам как без песен?» [Львов 1994: 254]. Отдельно в этом аспекте стоит упомянуть взаимодействие авторских примечаний в пределах малых отрезков текста в «Ямщиках». Сначала в ремарке к фразе Яньки следует: «подладясь к пьяному, иронически» [Львов 1994: 263]. В данном случае употребляется неизвестное в народной среде античное понятие «ирония», которое более-менее закрепилось в русском языке всего-то как несколько десятилетий. А лишь несколько реплик спустя авторское пояснение к речи Вахруша такое: «лег на пол, и бараблясь руками и ногами» [Львов 1994: 263]. Дialeктизм «бараблясь» употребляется, по сути, в одном контекстном поле с вполне литературной лексемой. Таким образом, происходит своеобразное обнажение механизма создания маски. Становится виден тот зазор между «реальным» и «надеваемым», необходимый для этого.

За театрализацию отвечает в львовской опере, в большей степени, стихотворная речь и песенный характер монологов героев, а также, конечно, наличие сцены, обуславливающей разделение присутствующих в театре на зрителей и актеров. Псевдодокументальность в данном случае явно генетически связана с русской бытовой повестью XVIII века и авантюрным романом. Эти жанры являли собой сплетение художественных и реальных составляющих. Главным образом, на сюжетном плане данная специфика обеспечивается мотивом ожидания приезда императрицы. Единственное реальное лицо во всей истории, она присутствует

здесь лишь фоново. Но при этом автор сохраняет на протяжении всего действия возможность реализации известного античного механизма *deus ex machina*. Он остается так и не реализован до конца пьесы. Повествователь лишь надевает маску традиционного сказителя, создавая иллюзию подобного решения.

Другим проявлением документальности является в «Ямщиках...» внимание к быту, стремление следовать в точности привычкам описываемой общности. В самом начале оперы следует пояснение автора: «Ямщики на подставе подле большой дороги в долине на конской сбруе близ шалаша у ручейка и под горой отдыхают, хомуты, вожжи и прочая сбруя по кустам развешаны. В середине театра большой куст, за которым хористов прятать» [Львов 1994: 254]. С одной стороны, здесь классически описывается место действия. С другой же, акцентируется внимание на том, что ямщики лежат именно на конской сбруе, а оставшееся развешано рядом. Аналогичное указание на обыденные для ямщиков, но не знакомые дворянству явления встречаем и в других местах. Впрочем, справедливо назвать эту особенность характерной для всего жанра. В данном случае, возможно, кроется ответ и в весьма неблагоприятном приеме постановки пьесы Львова. Само по себе выражаемое становилось важнее интереса публики. Зрителю отводилась не первая роль при расстановке приоритетов. Наличие в львовской пьесе множества диалектизмов, которые на слух воспринимались с трудом, отсутствие явно выраженной интриги и пуантов в речи героев и определили непопулярность «Ямщиков...». Публика же знала автора «Анюты» и его последователей, но в этих комических операх внимание к быту и близкой к реальной речи персонажей было минимизировано. Вдобавок, ко времени театральных опытов Львова интерес к диалектизмам как к чему-то новому снизился [Берков 1949: 43], а к радикальным проявлением этого приема зрители еще не были готовы, и, как показало развитие русской литературы, не оказались готовы и в дальнейшем, «утрированное использование фонетических «неправильностей» в речи крестьянских персонажей начинает вызывать нарекания уже в середине 1770-х годов. <...> Интерес к «подлому речению», отчасти допустимому в комедии, как традиционно «низком» сценическом жанре, еще более падает попутно популяризации сентиментализма» [Богданов 2006: 120-122]. Это, кстати, еще резче демонстрирует разрыв между предромантизмом и сентиментализмом на самых разных уровнях [Пашкуров 2010], в том числе, в творческих установках Львова. Таким образом, новаторский характер пьесы Львова наряду с низким интересом публики к русским (а здесь еще и к «исконно русским») постановкам обусловил провал постановки «Ямщиков на подставе». При этом дальней-

шая публикация текста оперы Львовым, видимо, предполагала несогласие автора с таким неприятием. В дальнейшем писатель не отказывался от своих эстетических установок, но реализовывал их преимущественно в других жанровых формах.

Литература

Берков П.Н. О языке русской комедии XVIII века / П.Н.Берков // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. – М., 1949. – Т. 8. Вып. 1. – С. 34-49.

Богданов К.А. О крокодилах в России. Очерки из истории заимствований и экзотизмов / К.А. Богданов – М.: Новое литературное обозрение, 2006. – 352 с.

Лаппо-Данилевский К.Ю. О литературном наследии Н.А. Львова; Комментарии / К.Ю. Лаппо-Данилевский // Львов Н. А. Избр. соч. Кельн; Веймар; Вена: Белау-Ферлаг; СПб.: Пушкин.Дом: РХГИ: Акрополь, 1994. – С.7-22; 394-417.

Лаппо-Данилевский К.Ю. Литературная деятельность Н.А. Львова: Автореф. дис. канд. филол. наук / К.Ю. Лаппо-Данилевский – Л., 1988 – 222 с.

Львов Н.А. Избранные сочинения / Н.А.Львов. – Кёльн; Веймар; Вена: Белау; СПб.: Пушкинский Дом, РХГИ, Акрополь, 1994. – 422 с.

Пашкуров А.Н. Поздний русский сентиментализм: диалог идиллического и элегического / А.Н. Пашкуров — Казань: Казанский университет, 2010. – 126 с.

Словарь русского языка XVIII века // <http://www.feb-web.ru/feb/sl18/slov-abc/> [Электронный ресурс] / Режим доступа: свободный. Дата обращения: 02.04.2017.

Сумароков А.П. Избранные произведения / А.П.Сумароков — Л.: Советский писатель, 1957. – 608 с.

И.Д.Немировская

Самара, Самарский государственный социально-педагогический университет

«Поэт, как небольстимый представитель грядущего и грозный мститель настоящего...»

В названии статьи приведены строки из программной речи поэта и драматурга Александра Ивановича Писарева (1801 – 1828), ныне почти забытого, но успевшего за 9 лет своей активной творческой деятельности оставить обширное наследие. В его списке можно обнаружить дифирамбы, сатиры, послания, басни, баллады, трагедии, комедии, драматические представления, комедии-водевили, оперы-водевили (из 16-ти водевилей полностью опубликованы только 8), интермедии-водевили, интермедии-дивертисменты, кантаты, статьи и речи.

В четырнадцать лет (1817) Писарев был отдан в Московский университетский благородный пансион, где учился четыре года. Писарев

был «любимцем» директора пансиона А.А.Прокоповича-Антонского. Об этом писал, как будто завидуя Писареву, его постоянный оппонент, его «недруг» Н.А.Полевой в «Материалах по истории русской литературы и журналистики 30-х гг.». Директор пансиона и одновременно председатель ОЛРС Прокопович-Антонский, декан словесного отделения Московского университета А.Ф.Мерзляков и редактор журнала «Вестник Европы» М.Т.Каченовский были заметными фигурами в московской литературной среде 10–30-х гг. XIX в., знали они и старшего родственника Писарева – Александра Александровича. Большую роль они сыграли в творческом становлении юного Александра Ивановича Писарева. Неудивительно, что его литературный дебют осуществился в «Вестнике Европы». Это был перевод в стихах «Сцена из Метромании» (1819), затем сатира «К молодому любителю словесности» (1821). Похвальной традицией благородного пансиона, в котором учился Писарев, была публикация работ лучших воспитанников. Уже через год (1820) две элегии Писарева: «Возвращение» (оригинальная) и «Феникс» (подражание Ш.И.Мильвуа) – были изданы в пансионском альманахе «Каллиопа». Известно, что профессор А.Ф.Мерзляков, учитель А.И.Писарева, был прекрасным лектором, восхищавшим слушателей своей величественной декламацией и даром импровизации. Небывалым успехом пользовался цикл из десяти его лекций по теории литературы, прочитанный весной 1812 г. в доме князя Б.В.Голицина, где собиралось все общество: и литераторы, и люди светские, и вельможи, и дамы высшего круга. Хозяин дома, получивший в молодые годы блестящее европейское образование и усердно пропагандирующий в конце XVIII в. парижские новинки, выйдя в отставку в начале XIX в. (1805), резко поменял свои привычки, превратившись из галломана в поклонника всего русского. Именно он явился инициатором «Беседы любителей русского слова», поддерживал и всячески поощрял эти первые в России общедоступные лекции об отечественной словесности. Часть лекций Мерзлякова, прочитанных в доме Голицина («О гении, об изучении поэта, о высоком и прекрасном», «О талантах стихотворца», «Об изящной словесности, ее пользе, цели и правилах»), была позже напечатана в журналах «Вестник Европы» (1812, 1813) и «Амфион» (1815), став достоянием широкой читательской аудитории. По всей вероятности, юный Писарев был знаком с этими работами Мерзлякова.

С.Т.Аксаков отмечает, что блестящий острый ум Писарева был уже тогда серьезен и глубок. Вся пансионская молодежь признавала его превосходство, и все, кто его знал, смотрели на него как на будущего славного писателя [Аксаков 1986, 2: 440]. Он сразу пробовал себя в разных родах

и жанрах. Его проза и стихи превозносились не только товарищами, но и начальством пансиона. Театр, литература были его призванием, страстью, жизнью. Своим «товарищем» считал Писарева и юный В.Ф.Одоевский, хотя к пансионским годам относилось и их первое литературное столкновение. Несмотря на «шероховатость» отношений с Писаревым, Одоевский, откликаясь на его раннюю смерть, написал: «Мы с этим человеком были всегда в прекрасных отношениях: он никогда не был дитятею и в нем никогда не было ничего младенческого; он явился к нам <...> человеком взрослым, со своими требованиями, со своими холодными расчетами ума, которые рождаются в человеке только после долгой жизни; он производил на меня действие, какое всегда производит человек на дитяtko. Он пугал меня своею опытностью, своим умом <...>. Я увидел талант его и любил душевно, ибо иначе любить не могу» [Одоевский 1828: 2]. Писарев был членом Общества любителей российской словесности и членом Вольного общества, сотрудничал с журналами «Вестник Европы», «Сын отечества», альманахами «Мнемозина», «Новые Аониды» и непродолжительное время служил (1824 – 1828 гг.) в качестве переводчика в Московском Малом театре, оставив заметный отклик в памяти своих современников (о нем писали А.Шаховской, К.А.Полевой, С.А.Пономарев, С.Т.Аксаков, П.Н.Арапов, Н.В.Гербель, Б.В.Варнеке). Творческая судьба А.И.Писарева явилась прямым следствием не только трагических обстоятельств, но и определенных тенденций первой четверти XIX века. С одной стороны горячность и полемический накал высказываний талантливому Писареву, счастливые годы интенсивной работы в театре принесли ему быстрый зрительский и читательский успех – он стал известным автором комедий и водевилей, регулярно ставившихся в обеих столицах; с другой стороны в это же время он явился мишенью и жертвой жесткой литературной борьбы.

Изучая творчество А.Писарева [Немировская 2009] становится ясно, что он очень рано определил для себя кодекс чести поэта, в котором нашли отражение предромантические настроения, связанные с проявлением яркой индивидуальности, идеи ценности личности и высокой нравственности. Защищая добродетель и обличая порок, он не замечал допустимых границ, зачастую был необъективен и резок в выражении эмоций, что негативно сказалось на его творческой судьбе.

В момент произнесения строк о призвании Поэта юному Александру Писареву было всего 18 лет. Он только что стал выпускником Московского университетского благородного пансиона (получив при выпуске 10 класс, чин коллежского секретаря). Его речь «О нравственных каче-

ствах поэта», произнесенная на публичном акте по случаю выпуска воспитанников (2 апреля 1821 года), окончивших полный курс учения, была сразу опубликована в университетской типографии. Начинает Писарев свое выступление так: «Каждый из нас, при вступлении своем на поприще жизни, получает от Провидения особенное свое назначение. Природа каждому еще в пеленах говорит: «Будь тем или другим». – Повинуясь сему-то гласу, воин проливает кровь за отечество и пожинает лавры на поле брани и чести; судья приучает десницу свою твердо и всегда непоколебимо держать весы правосудия, не преклоняя их ни на сторону угнетающего властью, ни в пользу слабого, но виновного; мудрец плодами неутомимых бдений и упорных занятий ведет сочеловеков к совершенству, и, наконец, Поэт воспеваает Бога, незримого и повсюду постигаемого в творениях, природу великую в громадах, непостижимую в насекомых, и человека – образ Божества высочайшего» [Писарев 1821: 1]. Писарев определяет себя Поэтом, используя следующие критерии: «если человек сильнее других ощущает; если взор его постигает сокровеннейшие красоты оной, отдает самому себе верный отчет о причинах, производящих на него сии сильнейшие впечатления и, наконец, передает их другим с тою же силой, с какою они толпятся в его собственной, пылающей душе, то мы назовем сего преимущественно одаренного сына природы Поэтом» [Писарев 1821: 2]. Образ Поэта-творца в понимании Писарева приближается к Божественному: «здесь мир, жилище суетности и скоротечности, тесен для пламенного сердца Поэта; оно стремится выше персти, нас окружающей, и останавливается только там, где должен слабый ум познать пределы свои. От того-то Еменарь и замечает, что «Поэзия всегда благочестива». – Везде она начиналась Гимнами, везде первое дело Поэтов было прославление Божества благого – доброты, грозного – порочному» [Писарев 1821: 3]. По мнению Писарева, Поэт более других должен быть уверен в своей правоте и непримирим к пороку, он видит Поэта в роли «мстителя настоящего», оправдывая тем самым жесткость методов обличения: «Поэт знает еще, что польза есть долг его, что она состоит в одной добродетели и что для воспевания истины и утверждения других в оной должно быть самому непоколебимо в ней уверенным. Потому-то добродетель, блистая на престоле власти, таясь ли под безвестным кровом селянина, или сражаясь мужественно с гонениями сильнейшей злобы, добродетель везде приемлет его искренние, сердечные рукоплескания. Потому-то порок тщетно скрывает ужасный вид свой под блеском великолепия. Поэт, как необольстимый представитель грядущего и грозный мститель настоящего, совлекает с него коварную личину» [Писарев 1821:

5]. И вместе с тем, обличая своим «грозным карающим стихом» тиранов, Поэт, подобно Богу, милостивому к грешному, готов простить человеку его слабости: «Поэт, строгий к преступлению, непримиримый во вражде с пороком, не забывает, что слабости суть удел человечества» [Писарев 1821: 6].

Первая четверть XIX века – это период живой жизни культуры, эпоха непосредственного общения между всеми ее создателями, когда в ситуации своеобразного синкретизма – единства в ней разных форм, в данном случае – театра, литературы, музыки – личность реализовала себя, свой творческий и нравственный потенциал во всем строе жизни. Само общение, в сущности, становилось актом творчества. Творческое окружение Писарева было именно таким – рядом были хорошие друзья по словесности, талантливые актеры и актрисы, соавторы, критики литературных опусов друг друга. Это был не светский салон, а кружок близких и понимающих его людей, это была своя модель мира. Обращаясь к С.Т.Аксакову, Писарев так говорил о своих друзьях-актерах: «вот с какими людьми я хочу жить и умереть, – с артистами, проникнутыми любовью к искусству и любящими меня, как человека с талантом! Стану я томиться скукой в гостиных ваших светских порядочных людей! Стану я умирать с тоски, слушая пошлости и встречая невежественное понимание художника вашими, пожалуй, и достопочтенными людьми! Нет, слуга покорный! Нога моя не будет нигде, кроме театра, домов моих друзей и бедных квартир актеров и актрис» [Аксаков 1986, 2: 439]. Драматурги, режиссеры способствовали развитию театра и музыкально-драматических жанров этого времени не только созданием пьес и их постановкой, но и самим фактом своего существования, своей многоплановостью, способностью раствориться в заботах театра, в его сложной творческой структуре. Так жил и творил Писарев, так жили и члены его ближайшего круга – Кокошкин, Шаховской, М.А.Дмитриев, Загоскин, Арапов, С.Т.Аксаков.

Далее в своей речи «О нравственных качествах Поэта» Писарев пишет: «... особая склонность к дружбе более всего заметна в Поэте. Для души, наполненной мыслями и чувствами, для сердца, подобного его сердцу, необходимо иметь существо, которое бы разделяло с ним сей избыток жизни, и благоразумными советами отвращало от бедствий, в которые врожденная пылкость может завлечь его. На сем основаны уважение и доверенность – сии начала дружбы. Любовь к человечеству и добродетели, необходимость благотворить и благодарить – все заставляет Поэта искать друга. Сей сладостный обмен мыслей и чувств между ними тем приятнее, что оный не может быть прерван завистью. Зависть свойствен-

на только душам, ограниченным тесными пределами настоящего; она предполагает холодность и расчеты, которые чужды истинного Поэта. А несчастье, которое не него сильнее, нежели на других людей, действует, заставляет его искать обороны против гонений человек и рока. Поэт в этом случае имеет, так сказать, слабость женщины; малейшая неудача может сильно поразить душу его <...> Здесь-то необходима помощь дружбы» [Писарев 1821: 10].

Ценность дружбы, товарищества предромантики ставили наравне с любовью к Отечеству: «а любовь к Отечеству? <...> Кто сильнее его (Поэта – И.Н.) ощущает сию благородную, высокую страсть? <...> Не его ли долг советами пробуждать чувства оной в сердцах сограждан? К отчизне привязывает его и благодарность, которую боготворит он, и любовь к славе, которой всем жертвует; и мирные занятия уединения и прочные связи родства и дружбы. Древности родной земли питают воображение его, подвиги настоящего оживляют дарование, надежды грядущего пробуждают дух провидения, дарованные ему вместе с талантом. В родине находит он и воспоминания беспечной, невозвратимой юности и упования одряхшей старости. С именем соотечественников неразлучны для него и имена всех любезных его сердцу, для которого любить есть величайшее благо, равно как ненавидеть величайшее зло в жизни» [Писарев 1821: 6].

Время на границе двух веков (XVIII–XIX) было отмечено напряженными философскими и эстетическими поисками, активным ростом национального самосознания, широким распространением патриотических настроений, актуализацией вопросов развития отечественной словесности на пути формирования новой художественной системы романтизма. Подготовительным этапом, поставившим на обсуждение современников темы «своего и чужого», «творческой свободы художника», его гениальности, «поэта как хранителя добродетели, готовящегося к восстановлению гармонии мироздания», проблемы формирования лирического «я» и как следствие поиск, экспериментирование, выбор соответствующих жанровых форм, был предромантизм. Если эпоху романтизма можно представить как время превалирования центростремительной тенденции движения (движения к обобщению), то предромантизм можно рассмотреть как тенденцию центробежную: здесь много участников, это в основном периферийные фигуры, художественные результаты их творчества нестабильны, носят промежуточный характер, не отличаются стилевым единством и связаны с попыткой найти новые художественные средства на стыке родов и жанров.

Фигура А.И.Писарева в историко-литературном процессе первой трети XIX в. этом смысле весьма показательна. В истории «большой литера-

туры» рядом с именами современников – Грибоедова или Пушкина – его имя меркнет, он мало изучен, силен в мелочах, и творческие достижения его малозаметны. Он, как основание айсберга, почти не виден, но в числе многих держит вершину. 1820-е годы были временем целостности и временем цельных людей, которые заметно проигрывали своим потомкам в значимости того, что ими было предметно выражено в произведениях и памятниках, но без их участия дальнейшего взлета русской культуры не случилось бы. Именно в это время в России появилось поколение дворян, которые были достаточно образованы по европейским меркам, пламенно любили свое отечество, служили ему на гражданской или военной службе и в то же время были не чужды ученым досугам и занятиям литературой и искусством. Они еще не были разочарованы жизнью, они жили ярко, полноценно, ощущая жизнь как бурный поток со всеми его взлетами и падениями, иногда, подобно Писареву, загоревшись очень ярко, оставив после своей смерти много надежд и неосуществленных планов.

Литература

Аксаков С.Т. Литературные и театральные воспоминания / С.Т.Аксаков // Аксаков С.Т. Собрание сочинений: В 3-х т. – Т. 2. – М.: Художественная литература, 1986. – С. 435-495.

Немировская И.Д. Творчество А.И. Писарева и историко-литературный процесс первой трети XIX века: Монография / И.Д.Немировская. – Самара: ПГСГА, 2009. – 188 с.

Одоевский В.Ф. Письмо к А.Н.Верстовскому от 20 января 1828 г. [вероятнее, после марта 1828 г. – времени смерти Писарева – И.Н.]. Автогр. – РО ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. – Ф. 53 (А.Н. Верстовского.). Ед.хр.275. Л.2.

Писарев А.И. О нравственных качествах Поэта. Рассуждение из книги красноречия, сочиненное воспитанником Университетского Пансиона Александром Писаревым / А.И.Писарев. – М.: Университетская типография, 1821. – 24 с.

А.Э. Скворцов

Казань, Казанский (Приволжский) федеральный университет

Две сатиры на литературные нравы (Василий Петров и Петр Вяземский)

Основной предмет статьи – сравнение двух стихотворений, созданных русскими поэтами: послание «К... из Лондона» (1772) В.П.Петрова (1736-1799) и «Литературная исповедь» (около 1854) П.А.Вяземского (1792-1878). Но прежде чем непосредственно обратиться к этим текстам,

необходимо дать экскурс в историю отношения к их авторам в русской литературной традиции.

Темы места Петрова и Вяземского в литературном ряду, общих принципов их поэтики и влияния авторов на последующую традицию требуют широких филологических исследований. В рамках данной работы решается частная задача по выявлению внутренних связей двух конкретных текстов, ранее не сопоставлявшихся. Тем не менее, этот отдельный случай позволяет выйти на проблемы более высокого порядка.

Поиск историко-культурных параллелей различных эпох поддерживается тем, что в фигурах Петрова и Вяземского есть нечто общее. Во-первых, связывать их правомерно по соображениям литературной генетики: поэзия второго отчасти наследует первому. Во-вторых, существует сходство литературных биографий авторов, особенно в состоянии *post mortem* – то есть того, как и почему их творчество воспринималось читателями на протяжении довольно долгого времени. Формулируя кратко, можно утверждать, что Петров и Вяземский – выдающиеся поэты, неадекватно воспринятые современниками, полузабытые потомками и до сих пор не получившие общепризнанной оценки в отечественной литературе. Их сочинения полностью не изданы и должным образом не изучены, а их место в историко-литературном ряду зачастую незаслуженно умалется. Соответственно, на протяжении почти двух веков не сложился последовательный и объективный подход к их поэзии.

Драматические истории эволюции взглядов читателей и филологов на Петрова и Вяземского – темы обширные. Обозначим только те этапы таких изменений и современное состояние соответствующих проблем, которые относятся к теме статьи.

Жёстко идеологизированный (и крайне несправедливый эстетически) взгляд на Петрова как на «карманного поэта» Екатерины, сервильного придворного одописца, высказанный ещё Н.И.Новиковым, нашел наиболее заметное воплощение в статьях В.Г.Белинского [Новиков 1772:162-163, Белинский 1948:188]. Несмотря на отдельные публикации критиков [Аноним 1813] и комплиментарные высказывания ведущих литераторов XVIII-XIX (Г.Державин, И.Дмитриев, В.Жуковский, П.Вяземский, А.Пушкин, Н.Гоголь), предвзятое и неблагоприятное мнение о Петрове [Шляпкин 1897] укоренилось в отечественной литературной культуре вплоть до 1920-х годов и порой даёт о себе знать в наши дни [Альтшуллер 2014:85-88].

Положение стало крайне медленно меняться только с возникновением пионерских трудов Г.А.Гуковского о русской литературе XVIII века. Однако уже после появления работ современных исследователей [Ко-

четкова 1972, Алексеева 2005:275-308], а также требующих отдельного упоминания статей М.А.Амелина [Амелин 2001, 2011, 2017], где фактически впервые в русской традиции представлена обоснованная апология Петрова-поэта, значение этой фигуры для русской словесности до сих пор не прояснено (более подробно о рецепции Петрова в отечественной культуре см.: [Скворцов 2017]).

По сложившимся обстоятельствам нет и сколь-нибудь связных исследований влияния Петрова на последующую поэзию. Имеются отдельные наблюдения об ориентации Державина на опыт предшественника [Шапир и Пильщиков 2009:228-229] и классические работы, где в той или иной степени анализируется «петровский пласт» у Пушкина [Пумпянский 1939, Гуковский 1947]. Проблема влияния Петрова на последующих авторов *в целом* не ставилась.

Похожая ситуация в литературном сообществе складывается и с восприятием Вяземского. Роковым образом на формирование его литературной биографии оказали воздействие три обстоятельства: близкое знакомство с Пушкиным и его кругом, общественно-политические и историко-культурные взгляды князя, а также продолжительность его жизни.

Печать «друга Пушкина», разумеется, полностью заслуженная, привела к тому, что и в начале творческой деятельности, и в значительной степени позже, Вяземским сплошь и рядом интересовались только в связи с его младшим современником и на его фоне [Розанов 1915, Бицилли 1939, Семенко 1970, Соколова 1975, Фридендер 1983, Ивинский 1994]. Симптоматичен факт: Ю.М.Лотман, рассуждая об идейной и стилистической оригинальности поэта, озаглавил статью о нём «Аутсайдер пушкинской эпохи»: «Принципиальная позиция Вяземского заключалась в том, чтобы быть «либералом среди реакционеров», «реакционером среди либералов», всегда аутсайдером, всегда выразителем «*другого мнения*» [Лотман 1996:509 – курсив авт.]. По контрасту уместно привести характерное высказывание специалиста, искренно стремящегося в советское время обеспечить своему подопечному благоприятное отношение научного сообщества и рядовых читателей: «Хотя Вяземский на четыре десятилетия пережил Пушкина, однако в историю русской общественной мысли он вошел в первую очередь как литературный критик пушкинской эпохи, а в историю русской поэзии – как поэт пушкинского круга» [Гиллельсон 1969:6].

Лотман сформулировал позицию Вяземского интригующе сложно. Обычно же на протяжении XX века поэт изображался экзотическим

представителем «истории русской общественной мысли», исследователей в малой степени интересовал собственно его *художественный* вклад в литературу. Исключением составляет работа Л.В.Дерюгиной [Дерюгина 1984], где рассматриваются его эстетические и литературно-критические взгляды (отклик см.: [Проскурин 1986]. Из неё можно почерпнуть сведения о том, как Вяземский относился к чужому творчеству. Вместе с тем, его индивидуальная поэтическая эстетика во многом остаётся непрояснённой. Не закрывает вопроса и диссертация А.Р.Боковни, где предлагается связный взгляд на поэзию автора, но лишь под углом зрения проблемы литературной рефлексии [Боковня 2008], безусловно, важной для поэта, однако далеко не исчерпывающей его художественный арсенал.

По своим аристократическим социокультурным убеждениям Вяземский уже с 1830-х не вписывался в контекст времени, а со второй половины XIX века вплоть до кончины, несмотря на всю свою активность в печати, воспринимался новыми поколениями литераторов и читателей как глубоко архаичный обломок прежних эпох.

Наконец, необычное долголетие Вяземского, которым он и сам заметно тяготился в последние десятилетия жизни, также приводило к естественной размолвке меж ним и окружающей его современностью, глубоко чуждой ему не только многими общественными проявлениями, но и в первую очередь культурно.

Такой неблагоприятный для автора бэкграунд серьёзно повлиял и на некоторую заторможенность его восприятия исследователями, особенно в советское время. Есть нечто символичное в том, что Вяземского филологи начали более или менее систематично изучать одновременно с Петровым: первопроходцем здесь выступила Л.Я.Гинзбург, ученица Г.А.Гуковского [Гинзбург 1936 и итоговая работа Гинзбург 1986]. Формально Вяземскому повезло больше, чем Петрову: о его жизни и творчестве ныне составился не только внушительный ряд отдельных статей [см., например, Некрасова 1986, Зорин 1988, Митрофанова 2007], но и монографии, с уклоном преимущественно в биографизм [Вьтженс 1961, Гиллельсон 1969, Перельмутер 1993, Бондаренко 2004, Юферев 2008]. Однако до настоящего времени нет не только академически полного собрания сочинений князя, но и не существуют работы, где бы обзоревались и классифицировались труды о нём, и на широком историко-культурном материале внятно рассматривалось всё его поэтическое творчество. Когда автор такого масштаба, как Вяземский, не удостоивается подробного исследования *поэтики* – того главного, что составляет предмет литературоведения, – это свидетельство назревших серьёзных системных про-

блем в отечественной филологии и в литературной культуре вообще. «В России так много великих поэтов, что ими можно даже разбрасываться, их можно не печатать десятилетиями, а то и веками» [Амелин 2016:5]. Поэтому отнюдь не случайно после всех упомянутых штудий сравнительно недавняя научно-популярная статья о Вяземском названа «Забытый поэт» [Семёнова 2009, 2009б].

Тема влияния Петрова на Вяземского, насколько можно судить, не поднималась. Так, в статье, посвящённой прямому воздействию литературы XVIII века на поэта, имя Петрова отсутствует [Вытженс 1966]. Это тем более странно, что Вяземский на протяжении долгих лет неоднократно и преимущественно уважительно упоминал Петрова в книге «Фон-Визин», в «Старой записной книжке», статьях и письмах. Известно, что он читал и перечитывал старшего коллегу внимательно и сочувственно [Вяземский 1869:650, Вяземский 2003:532]. Поэтому представляется естественным начать изучение воздействия Петрова на поэзию Вяземского.

М.И. Гиллельсон в своё время подчеркнул видимое противоречие в отношении Вяземского к литературе XVIII века: «А.Д. Галахов справедливо подметил, что ниспровержение литературных авторитетов, столь ясно проявившееся у Белинского и других критиков 1840-х годов, было начато в статьях самого Вяземского: он высказал немало горьких истин писателям XVIII в. Эти суждения Вяземского пришли в противоречие с его позднейшими взглядами на литературу» [Гиллельсон 1969:318].

На наш взгляд, парадокса здесь нет: критика частных не исключает общего уважительного отношения к предмету. А ориентация Вяземского на литературу и культуру XVIII века – факт неоспоримый и им самим глубоко осознанный. Ещё в молодости он создаёт металитературное стихотворение «Библиотека» (из цикла «<Деревня. Отрывки>», между 1821 и 1826), где «даёт присягу на верность» ушедшей эпохе:

Пусть чернь блестящая у праздности в объятях
О ваших именах, заслугах и занятиях,
Толкует наобум и в адрес-календарь
Заглядывать должна, чтобы справиться, кто встарь
Был пламенный Петров, порывистый и сжатый,
Иль юной Душеньки певец замысловатый.
Утештесь! Не вотще в виду родной земли
Вы звезды ясные в окрестной тьме зажгли.

[Вяземский 1986:190]

А вот его критическое высказывание 1847 года, где из поэтов XVIII века имя Петрова стоит после Ломоносова и перед Державиным: «В сих именах сосредотачивается отличительное выражение поэзии русской; это ее краеугольные заглавные, родоначальные имена» [Вяземский 1984:163].

При жизни Петров был известен в первую очередь как одописец. Воздействие петровских од на поэтику Вяземского отрицать нельзя, но обнаружить непосредственные следы такого влияния сложно. Иначе обстоит дело с сатирами Петрова, стилистически резко отличающимися от его од. Если одический Петров ориентируется на пиндарическую традицию, то Петров-сатирик творит более или менее в рамках бурлеска. При этом не столь густые, но резкие языковые контрасты поэт допускал с первых же своих опубликованных опытов.

Рассуждая о природе русского бурлеска, И.А.Пильщиков и М.И.Шапир отметили: «Пародия барковского типа зиждется не на превеличии отдельных признаков своего оригинала, а на однотипном нарушении его норм – так бок о бок с гомогенными стилями зарождается гетерогенный. Поначалу он был лишен прав литературного существования, но уже очень скоро, в 1760-1770-е годы, стало набирать силу обратное воздействие обценной словесности на официальную (...).

В этом плане естественной и вполне объяснимой была восприимчивость низких, комических жанров, легко усвоивших многие черты барковской стилистики (...). Намного неожиданней стилевая гетерогенность в высоких жанрах: даже робкие попытки интерференции стилей у Петрова (трудно сказать, насколько осознанные и целенаправленные) вызвали стойкое отторжение у адептов сумароковской школы. (...) Стилистическая реформа, первый шаг к которой сделал Петров, свершилась в творчестве Державина (...)» [Пильщиков, Шапир 2009:228-229].

Возьмём на себя смелость утверждать, что отмеченная интерференция стилей была для Петрова не случайной, а концептуально осознанной – для случайности она слишком часто и системно возникает в его творчестве, причём как в оригинальных стихах, так и в переводах.

Именно опыт стилистической гетерогенности, берущей начало в бурлеске, и был преимущественно востребован Вяземским у Петрова. При этом у предшественника столь яркая краска наиболее отчётливо использовалась в сатирах, а поэт XIX века широко пользовался ею в стихах практически любой жанровой принадлежности. Но если стихи Петрова и Вяземского зачастую близки особенностями контрастной словесной ткани, то природа стилевых перепадов у них различна.

Петрова занимали в первую очередь проблемы собственно эстетические (языковые, жанровые, композиционные и т.д.), тогда как для Вяземского внешняя лингвистическая дисгармония уже была следствием свободы содержательной. Его знаменитое авторефлексивное высказывание о поэтике выглядит так: «Странное дело: очень люблю и высоко ценю певучесть чужих стихов, а сам в стихах своих нисколько не гонюся за этой певучестью. Никогда не пожертвую звуку мыслью моею. (...) В стихах моих я нередко умствую и умничаю. Между тем полагаю, что если есть и должна быть поэзия звуков и красок, то может быть и поэзия мысли» [Вяземский 1878:41-42].

Далее речь идёт о технике создания стихов – по утверждению князя, они зачастую рождались у него не за письменным столом, а в результате живой импровизации: «Я никогда не пишу стихов моих, а сказываю их про себя в прогулках моих; это не вполне импровизация, а что-то подобное тому, импровизация с урывками, с остановками. В этой пассивной стихотворческой гимнастике бывают промахи и неправильные движения. После выпрямлю их, говорю себе, – и иду далее. А когда окончательно кладу надуманное на бумагу, бывает уже поздно; поправить, выпрямить не удастся: поправить лень, да и жар простыл. Мало заботясь о них, отпускаю стихи мои на Божий свет, как родились они, со своими хорошими приметам, если таковые есть, со своими калечностями, когда таковые окажутся. (...) Не продаю товара лицом» [Вяземский 1878:42-43]. Иными словами, мысль диктует средства выразительности, а не наоборот (на практике у него иногда могло быть и иначе, но общий творческий принцип поэта именно таков).

Приведённые строки впервые опубликованы в предисловии к собранию сочинений. Тем примечательнее, что оборот «товар лицом» – не только обычное употребление фразеологизма, но и прямая полемическая отсылка к лондонскому посланию Петрова, которое заканчивается так:

Купцы товар лицом, не горлом продают,
И только лишь в набат, коль нездорово, бьют.

[Петров 2016:272]

Следует подчеркнуть, что ещё за четверть века до выхода упомянутого предисловия поэт упомянул петровскую реминисценцию в «Исповеди» (см. ниже).

В работе Вытженса читаем: «Интерес П.А.Вяземского к русской литературе XVIII в. оставался живым вплоть до последних дней жизни: по-

следняя его заметка, набросанная дрожащим уже почерком на смертном одре, относится именно к Державину и Хемницеру» [Вытженс 1966:333]. Данная выше отсылка говорит о том, что и Петров не был забыт Вяземским, присутствуя в его творческом сознании и в годы зрелости, и в глубокой старости как значимый автор XVIII века.

Помимо общестилистической ориентации на предшественника Вяземский явно учитывал и его рифменный опыт. Петров активно использовал редкие, омонимичные и каламбурно-игровые сочетания, заметно отличаясь этим от других поэтов своей эпохи. Употребление подобного приёма в стихах различного содержания и воплощающих разные эмоциональные состояния довольно отчётливо прослеживается и на протяжении всего творчества Вяземского. В.Ф.Марков, первый прозорливо причисливший автора к «русским цитатным поэтам», особо отметил: «(...) не стоит представлять себе Вяземского таким обломком. Он гораздо интереснее в старости – и тематически, и формально – чем в молодые, «прогрессивные» годы. Достаточно указать на его рифму (составную, каламбурную, богатую), предвосхищающую кое в чём русский футуризм» [Марков 1994:231]. Но если Вяземский в этом опирался на опыт предшественника, то получается, что рифменные корни русского футуризма, Маяковского и Хлебникова в первую очередь, восходят как минимум к Петрову (и фольклору). Фактически приём броской рифмы у Вяземского тоже «цитатен», – не случайно он называл рифмы Петрова «жирными», то есть исключительно богатыми [Вяземский 1869:650].

Обратимся теперь к самим заявленным текстам. Жанр стихотворения Петрова, казалось бы, не подлежит обсуждению: стихотворная эпистола, отправленная им Екатерине II из Лондона, где он в то время находился по государственным делам. Тем не менее, эта автоаттестация лукава. Перед нами жанровая «матрёшка»: под посланием обнаруживается едкая сатира на злободневную литературную и культурную тему, а за сатирой скрывается ещё, как минимум, один жанр (о нём см. ниже).

Из текста самого послания следует, что непосредственным толчком к созданию сочинения в 218 строк послужило знакомство Петрова с присланной ему из России интеллектуальной новинкой – «Опытom исторического словаря о российских писателях...», созданным Н.И.Новиковым (1772). Уже для первых читателей было очевидно, что подобное уникальное на тот момент издание вовсе не является беспристрастным и бесстрастным словарём. «Опыт...» стал мощным аргументом в идеологической, социально-политической и культурной борьбе, ведшийся в среде тогдашней отечественной элиты, и Новиков выступал в ней на стороне

«демократов». Составляя словарь, Новиков не только механически собирал сведения о литераторах, но и вполне определённым, можно сказать, сознательно тенденциозным образом, отбирал и сами имена, и сведения о них, и – что было, пожалуй, наиболее важным, – выдавал каждому оценки, скорее идейные, нежели эстетические.

Петров же, несмотря на своё неаристократическое происхождение, напротив, принадлежал к убеждённым «антидемократам» и входил в ближайший круг императрицы, часто становясь её конфидендом. Именно поэтому он не мог не воспринять книгу Новикова как вызов – и лично себе, и монархии.

Стремление реконструировать психологию и особенно эмоции людей отдалённых от нас эпох, руководствуясь одними письменными источниками, – занятие с точки зрения доказательности рискованное, однако небесполезное, и, как показывает развитие гуманитарных наук, всё более привлекающее внимание филологов [Зорин 2016]. В русле данной тенденции можно выдвинуть гипотезу возникновения творческого импульса послания Петрова.

Факт сильнейшего раздражения поэта словарём Новикова сомнению не подлежит, он очевиден и со всей открытостью и полнотой представлен в стихотворении. Однако вполне возможно, полемическое чувство поэта вспыхнуло не столько от знакомства со словарём как таковым и даже не при чтении двухстраничной иронической заметки про себя, а в тот момент, когда он обнаружил, что в «Опыте...» статья о нём явно не без умысла помещена между двумя другими краткими упоминаниями о неких также Василиях Петровых, чей вклад в изящную словесность минимален [Новиков 1772:162-163]. Таким образом, он представлялся даже не последователем-подражателем Ломоносова (это бы ещё можно было стерпеть), а всего лишь одним из безликих ивановых, петровых, сидоровых... Разумеется, стрела хитроумного зоила попала в цель, и подобного унижения поэт своему культурному супостату спустить не мог.

То, что трое новиковских «Василиев Петровых» глубоко уязвили библиотекаря императрицы, отразилось в одном из центральных мотивов произведения. Согласно Петрову подобный био- и библиографический словарь не имеет ни смысла, ни ценности, поскольку в нём по алфавиту, но без эстетического разбора представлены все подряд – и великие, и метроманы, и знаменитости, и ничтожества:

Коль верить словарю, то сколько есть дворов,
Столь много на Руси великих авторов;

Там подлый наряду с писцом стоит алырщик,
Игумен тут с клюкой, тут с мацами багырщик;
Здесь дякон с ладаном, там пономарь с кутьей;
С баклагой сбитенщик и водолив с бадьей;
А всё-то авторы, всё мужи имениты,
Да были до сих пор оплошностью забыты.

[Петров 2016:271]

Другой важный мотив «К...» был подчеркнута личным. Петров открывает сочинение броским сравнением литераторов с воинственными монархами и утверждает, что полемический задор свойствен пишущей братии по природе:

Монархи меж собой нередко брань творят,
Военным духом все писатели горят;
Коль так, пииты суть те власти остроумны,
Что для таких же вин войны заводят шумны;
Впоследок о царях дают потомки суд,
Ту ж с ними честь певцы и жеребий несут.

[Петров 2016:267]

Это очевидный камень в огород Новикова: Петров символически уравнивает подлинных поэтов с царствующими особами – одни управляют государствами, другие властвуют над словом, но власть и тех, и других, относясь к разным сферам человеческой деятельности, органична и незыблема. Конечно, здесь подразумевается и уравнивание лично его, поэта, с государыней императрицей: каждый из них – царствующая особа, причём Петров царит в мире искусства, который неподвержен материальным потрясениям и тлению. И хотя пиит далее с притворной скромностью пишет о невозможности предугадать, кто из авторов войдёт в вечность, а кто будет предан забвению, нет сомнений в его высокой самооценке.

Классическим ориентиром для Петрова послужило послание «К Пизонам» Квинта Горация Флакка, более известное в европейской литературе как «Наука поэзии» (ок. 10 г. до н.э.). Значительная часть его посвящена внутрицеховым проблемам, в том числе содержит инвективу против неискусных авторов – упоминанием их корявых поделок римский поэт и открывает свой опус:

Если художник решит приписать к голове человеческой
Шею коня, а потом облечет в разноцветные перья
Тело, которое он соберет по куску отовсюду –
Лик от красавицы девы, а хвост от чешуйчатой рыбы, –
Кто бы, по-вашему, мог, поглядев, удержаться от смеха?

[Гораций 1970:383, пер. М.Л.Гаспарова]

Петров, однако, наследует Горацию, а не подражает ему. Его послание так же, как и у квириита, имеет большой объём и прихотливую композиционную структуру, но прямых заимствований из «Науки поэзии» в нём нет. Русский поэт вполне оригинален – и с первой же строки сочинения вплетает в ткань повествования ещё один мотив, изощрённо развиваемый на протяжении всего текста. Это мотив литературной борьбы как войны. Поэт, таким образом, не только государь, но и великий полководец. Впрочем, как остроумно даёт понять автор, в отличие от настоящих воителей литераторы – бойцы бумажные, и битвы их в сравнении с подлинными комически-потешны, что, впрочем, не мешает самим поэтам относиться к ним более чем серьёзно, ведь пря идёт за эстетическую истину.

Педалирование милитаристской тематики указывает на ещё один существенный жанровый пласт «Послания...» – батальную оду. Если учесть, что к началу 1770-х Петров сам был признанным создателем словесных батальных полотен, как подобает, героических по тону и содержанию («На взятие Хотина», 1769, «На взятие Ясс», 1769, «На победу российского флота над турецким», 1770 и др.), то раскроется неожиданный смысловой оттенок сочинения: помимо всего прочего, это ещё и *автопародия* на собственные «высокие» стилистику и тематику. Не будь Петров великим поэтом, он не уравнивал бы в пределах одного произведения почти фельетонный выпад против идейного врага умной и забавной самокритикой. (Кажется, ещё не отмечалось, что отзвуком иронического петровского сопоставления поэта с царём-полководцем является такой же бурлескный по генетике фрагмент «Домика в Коломне», строфы III-V. Ср.: «А стихотворец... с кем же равен он? / Он Тамерлан иль сам Наполеон» [Пушкин 1977:234-235]).

Обратимся теперь к «Литературной исповеди». В качестве размера для неё Вяземский также избрал александрийский стих. Если во времена Петрова александриец для эпистол был едва ли не безальтернативен, то к середине XIX века положение изменилось радикально: размер вышел из широкого употребления. Таким образом, выбор вполне определённой стиховой формы в данном случае был для Вяземского шагом принципиальным.

Во-первых, то был его излюбленный размер, которым он неоднократно писал с 1810-х и за год до «Исповеди» даже посвятил ему отдельное стихотворение, «Александрийский стих», где столь же исключительно сильно петровское стилистическое влияние – в лексике, рифме, гиперболических сравнениях и метафорах (кроме того, Петров в этом тексте прямо упоминается):

Я, признаюсь, люблю мой стих александрийский,
Ложится хорошо в него язык российский,
Глагол наш великан плечистый и с брюшком,
Неповоротливый, тяжелый на подъем,
И руки что шести, и ноги что ходули,
В телодвижениях неловкий. На ходу ли
Пядь полновесную как в землю вдавит он,
Подумаешь, что тут прохаживался слон.
А если пропустить слона иль бегемота,
То настезь растворяй широкие ворота,
В калитку не пройдет: *не дозволяет чин.*

[Вяземский 1986:306 – курсив авт.]

Во-вторых, александрийский стих во второй половине XIX века – это «архаика», а, значит, сознательный вызов тогдашнему художественному вкусу. В-третьих, александрийцем написано множество сатир и комических сочинений авторами, хорошо известными Вяземскому (среди них Д.Горчаков, Д.Фонвизин, А.Шаховской, С.Марин, И.Дмитриев, И.Долгоруков, В.Пушкин и др.). Наконец, «Исповедь» опирается на конкретный текст Петрова, и, следовательно, сохранение размера предшественника – формальная цитата (Вяземский почти полностью выдержал и объём источника, у него получилось 200 строк).

Обнаружить прямые переклички двух текстов не составляет труда: достаточно расположить их параллельно – и сходства начнут бросаться в глаза. Приведём два красноречивых фрагмента (наиболее существенные реминисценции из Петрова отмечены курсивом):

«К... из Лондона»	«Литературная исповедь»
<p>Коль верить словарю, то сколько есть дворов, Столь много на Руси великих авторов; Там подлый наряду с писцом стоит алырщик, Игумен тут с клокой, тут с мащами батырщик; Здесь дьякон с ладаном, там пономарь с кутьей; С баклагой сбитенщик и водолив с бадьей; <i>А всё-то авторы, всё мужи имениты,</i> Да были до сих пор оплошностью забыты (...) <i>Прямой стихов творец и тайнственник муз</i> <i>Есть тот, что в жизнь блюдет с добротами</i> <i>союз,</i> <i>Из сердца истины в других сердца преносит</i> <i>И никого, чтоб чел стихи его, не просит.</i> Свет знает и без нас, полезно что ему, Где сердце жидкется, где пища есть уму; Пчела не чересчур вьетса круг навоза, Любимы ей места – нарцисс, пион иль роза. <i>Купцы товар лицом, не горлом продают,</i> И только лишь в набат, коль нездорово, бьют.</p>	<p>Там причет критиков, пророков и жрецов Каких-то – невдомек – сороковых годов, Родоначальников литературной черни, Которая везде, всплывая в час вечерний, Когда светилу дня вослед потьма сойдет, Себя дает нам знать из плесени болот. Так далее! Их всех и в стих мой не упрячу. Кто под руку попал, тех внес я наудачу. <i>Вот вам и публика, вот ваше большинство.</i> От них опала вам, от них и торжество. <i>Всё люди с голосом, всё рать передовая,</i> Которая кричит, безгласных увлекая; <i>Всё люди на счету, всё общества краса.</i> В один повальный гул их слившись голоса, Сльвут между людьми судом и общим мнением. Пред ними рад пребывать я с истинным почтеньем, Но все ж, когда пишу, скажите, неужель В Бобчинском, например, иметь себе мне цель? (...) <i>Писателю грешно идти в гостинодворцы</i> <i>И продавать лицом товар свой! Стихотворцы,</i> <i>Прозаики должны не беать за толтой!</i></p>

Выявляя сходство текстов, необходимо отметить жанровое и смысловое различие этих произведений. Вяземский не следует рабски за предшественником и оказывается неуступчиво своеобразен даже в мелочах. У Петрова «купцы товар лицом... продают», то есть творения поэтов говорят сами за себя, у Вяземского мысль радикальней, поэты – не «гостинодворцы», к ним вообще неуместно применять торговые понятия: буквально один и тот же оборот у авторов осмыслен по-разному.

Поэт XIX века также упоминает современных ему классификаторов, идейных наследников «демократа» Новикова, и его отношение к ним сродни петровскому – это тяжёлый сарказм:

Сознаться должен я, что наши хрестоматы
Насчёт моих стихов не очень тороваты.
Бывал и я в чести; но ныне век другой:
Наш век был детский век, а этот – деловой.
Но что ни говори, а Плаксин..././Downloads/Что – cite_note-1 и Галахов,
Браковщики живых и судьи славных прахов,
С оглядкою меня выводят напоказ,
Не расточая мне своих хвалебных фраз.
Не мне о том судить. А может быть, и правы

Они. Быть может, я не дослужился славы
(Как самолюбие моё ни тарабарь)
Попасть в капитул их и в адрес-календарь,
В разряд больших чинов и в круг чернильной знати,
Пониже уголок – и тот мне очень кстати;
Лагарпам наших дней, светилам наших школ
Обязан уступить мой личный произвол.

[Вяземский 1986:330-331]

В то же время бóльшая часть «Литературной исповеди» посвящена не нападкам на противников и не разоблачению эрзацев, а самопознанию и отграничению собственного места в русской литературе. Согласно военной терминологии, Петров идёт в наступление, а Вяземский уходит в глухую оборону. Поэтому в жанровом отношении его сочинение устроено также небанально, – помимо заявленной исповедальности оно совмещает в себе признаки сатиры, инвективы и элегии. Что касается следа батальной оды, то Вяземский в некоторой степени уделяет внимание теме литературных войн (в его тексте содержится прямая отсылка к начальным строкам стихотворения Петрова, где вводится параллель «монархи-воители/литераторы»), но по сравнению с лондонским посланием поэт XIX века ретроспективен и меланхоличен, все сшибки с литературными противниками остались для него в прошлом. Особенно далёк от него эмоциональный фон таких баталий – он получает умозрительное удовольствие уже не от самой полемики, а от воспоминания о ней:

Журнальных схваток пыл, тревог журнальных шум,
Как хмелем, подстрекал заносчивый мой ум.
В журнальный цирк не раз, задорный литератор,
На драку выходил, как древний гладиатор.
Я русский человек, я отрасль тех бояр,
Которых удалство питало бойкий жар;
Любил я – как сказал певец финляндки Эды –
Кулачные бои, как их любили деды.
В преданиях живет кулачных битв пора;
Боярин-богатырь, оставив блеск двора
И сняв с себя узду приличий и условий,
Кидался сгоряча, почуя запах крови,
В народную толпу, чтоб испытать в бою
Свой жилистый кулак, и мощь, и прыть свою.

[Вяземский 1986:331]

В финале стихотворения автор и вовсе сводит на нет военный мотив, отказываясь от позиции брутального предводителя:

В литературе я был вольным казаком, –
Талант, ленивый раб, не приращал трудом,
Писал, когда писать в душе слышна потреба,
Не силясь звёзд хватать ни с полу и ни с неба,
И не давал себя расколам в кабалу,
И сам не корчил я вождя в своём углу...

[Вяземский 1986:335]

Образ «вольного казака» – реминисценция из эпиграммы Дениса Давыдова «Ответ» (1830):

Я не поэт, я – партизан, казак.
Я иногда бывал на Пинде, но наскоком,
И беззаботно, кое-как,
Раскидывал перед Кастальским током
Мой независимый бивак.

[Давыдов 1984:100]

Вяземский верен себе. Стихи коллеги припомнились ему к месту, но обращается он с их образностью по собственному усмотрению. Отсылка естественно развивает мотив литературной борьбы: Давыдов действительно в первую очередь военный и только потом талантливый поэт-дилетант. Но если «партизан, казак» для гусара прочитываются буквально, то образ князя условен, символичен и сугубо *литературен*.

Главным критерием оценки художественных достоинств стихов у Вяземского выступает не мнение современных автору «Бобчинских» и «графов Нулиных», а его собственный твёрдый вкус – но также вкус единичных уважаемых им творцов, будь то герои прошлого, как Петров и Державин, или те, с кем его сводила судьба. Жуковский, Батюшков, Боратынский, Пушкин остаются его мысленными собеседниками и доброжелательными критиками и после их ухода из жизни. Однако эстафета передачи знаний, которыми в искусстве обладают лишь избранные, не прерывается:

И я желал себе читателей немногих,
И я искал судей сочувственных и строгих;

Пять-шесть их назову – достаточно с меня,
Вот мой ареопаг, вот публика моя.

[Вяземский 1986:334]

Подведём итоги. Послание «К... из Лондона» обращено к императрице и дошло до адресата, «Литературная исповедь» обращена к самому себе и осталась формально незавершённой. Тем не менее, между текстами есть сходство в обращении к предполагаемой аудитории: в обоих случаях она крайне мала – узкий круг из самых близких поэтам друзей и читателей.

И поэт XVIII века, и его младший современник в своих стихах отстаивают идеи самоценности искусства и его полной открытости лишь избранным. Петров не оставил литературно-критических статей и манифестов (во всяком случае, они неизвестны), но в трудах Вяземского теоретические и эстетические суждения рассыпаны в изобилии. В созданной за два года до смерти «Приписке к статье «Известие о жизни и стихотворениях Ивана Ивановича Дмитриева»» (1876) он с замечательной смелостью противопоставляет вкус избранных вкусу «черни» – фактически предвзято злостную для новейшей культуры проблему маскульта: «Знаем, что в наше время многие мало дорожат *художественностью*: это не *реальность*, не вещественная ценность, а умозрительная, условная, это остаток суеверия прежних времен и поколений. Ему нет места в новом порядке вещей. Оно, пожалуй, и так для большинства. Но есть и меньшинство; надобно и о нем подумать и не приносить его беспощадно в жертву силе и числу. Эти немногие, это избранное меньшинство держатся ещё вечных законов искусства и изящных образцов, дошедших до нас наследством от изящной древности. Эти немногие не верят, чтобы это бессмертие достойно и победоносно могло быть заменено новым, свежим бессмертием, новою, свежее истинною, только вчера выпрыгнувшею из головы каких-то доморощенных Юпитеров» [Вяземский 1984:362 – курсив авт.].

На момент создания «К... из Лондона» Петрову было тридцать шесть лет. Вяземский взялся за «Литературную исповедь» будучи значительно старше, в возрасте шестидесяти двух лет. Первый, переживающий годы расцвета поэтического мастерства, воплотил в своей сатире бодрый дух зрелости и смело глядел вперёд. Второй во многом подводил итог своей поэтической деятельности – не мог же он в тот момент предположить, что судьба дарует ему ещё более двух десятков лет жизни, наполненных в том числе и творчеством. Вполне естественно, сочинения авторов окра-

шены в разные эмоциональные тона. Петров победителен, наигранно гневлив и насмешлив, и нигде не обращается к читателю от себя лично, но вещает от лица беспристрастной истины. Вяземский при всём обилии комических оборотов, образов и картин склоняется к элегии и отчасти даже мартирологу, ведя именно *исповедальный* монолог, подавая общезначимые мысли как глубоко личное, выстраданное высказывание.

Тем не менее, в определённом смысле оба стихотворения по идее, форме и стилю представляют собой две части единого целого, а их авторы, жившие в разные литературные и исторические эпохи, в континууме этого условного текста сливаются в общую фигуру Поэта. Их взгляды на искусство сущностно близки, они убеждены в необходимости аристократического отношения к поэзии и демонстративно отстраняются от «литературной черни». Единственно важное смысловое различие произведений историко-культурного свойства: автор послания «К... из Лондона» наблюдал начало восстания литературных масс и мог себе позволить отзываться о нём снисходительно-иронически, тогда как автор «Литературной исповеди» уже находился внутри тягостного процесса и старался защититься от чуждого ему окружения при помощи сатирического бича.

Литература

Акульшин П.В. П.А.Вяземский: власть и общество в дореформенной России. – М.: Памятники исторической мысли, 2001. – 238 с.

Альтшуллер М.Г. В тени Державина: Литературные портреты. – СПб.: Издательство «Пушкинский дом», 2014. – 616 с., ил.

Алексеева Н.Ю. Русская ода: развитие одической формы в XVII-XVIII веках. – СПб.: Наука, 2005. – 368 с.

Амелин М.А. «Счастливейший поэт времен Екатерины» (Апология Василия Петрова) // Вопросы литературы. – 2001. – № 6. – С.243-250.

Амелин М.А. «Счастливейший поэт времен Екатерины». Апология Василия Петрова // Амелин М.А. Гнутая речь. – М.: Б.С.Г.-Пресс, 2011. – С.306-323.

Амелин М.А. Возвращение «вещего пиита» // Петров В.П. Выбор Максима Амалина. Оды. Письма в стихах. Разные стихотворения. – М.: БСГ-Пресс, 2016. – С.5-22.

<Аноним> (М.Каченовский?). О сочинениях Петрова // Вестник Европы. – 1813. – № 24. – С.224-250.

Белинский В.Г. Собрание сочинений в трех томах. Том 3. – М.: ОГИЗ, 1943. – 927 с.

Бицилли П. Пушкин и Вяземский // Годишник на Софийския университет. Историко-филологически факултет Ежегодник Софийского университета. 1939. Т. XXXV. Вып. 15. – С.1-50.

Бондаренко В.В. Вяземский. – М.: Молодая гвардия, 2004. – 678 с.

- Вятженс Г. П. А. Вяземский и русская литература XVIII в. // XVIII век: Сб. 7. – М.-Л.: Наука, Пушкинский дом, 1966. – С. 332-338.*
- Вяземский П. А. Письма П. А. Вяземского к И. И. Дмитриеву / П. А. Вяземский // Русский архив. – 1869. – № 4-5. – С. 627-655.*
- Вяземский П. А. Полное собрание сочинений князя П. А. Вяземского. Т. 1. 1810 г. – 1827 г. Издание графа С. Д. Шереметева. – СПб.: Типография М. М. Стасюлевича, 1878. – 355 с.*
- Вяземский П. А. Эстетика и литературная критика. – М.: Искусство, 1984. – 458 с.*
- Вяземский П. А. Стихотворения. – Л.: Советский писатель, 1986. – 544 с.*
- Вяземский П. А. Старая записная книжка. 1813-1877. – М.: Захаров, 2003. – 960 с.*
- Гуковский Г. А. Петров // История русской литературы: В 10 т. / АН СССР. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1941-1956. Т. IV: Литература XVIII века. Ч. 2. – 1947. – С. 353-363.*
- Гиллельсон М. И. П. А. Вяземский. Жизнь и творчество. – Л.: Издательство «Наука», Ленинградское отделение, 1969. – 392 с.*
- Гинзбург Л. Я. Вяземский // Вяземский П. А. Стихотворения. – Л.: Советский писатель, 1936. – С. 5-40.*
- Гинзбург Л. Я. П. А. Вяземский // Вяземский П. А. Стихотворения. – Л.: Советский писатель, 1986. – С. 5-50.*
- Гораций. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. – М.: Художественная литература, 1970. – 480 с.*
- Гуковский Г. А. Петров // История русской литературы: В 10 т. / АН СССР. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1941-1956. Т. IV: Литература XVIII века. Ч. 2. – 1947. – С. 353-363.*
- Давыдов Д. В. Стихотворения. – М.: Советский писатель, 1984. – 240 с.*
- Дерюгина Л. В. Эстетические взгляды П. А. Вяземского // Вяземский П. А. Эстетика и литературная критика. – М.: Искусство, 1984. – С. 7-42.*
- Зорин А. Л. «Я пережил и многое и многих...» // Вяземский П. А. Стихотворения. Воспоминания. Записные книжки. – М.: Правда, 1988. – С. 5-24.*
- Зорин А. Л. Появление героя: Из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII – начала XIX века. – М.: Новое литературное обозрение, 2016. – 568 с.*
- Ивинский Д. П. Князь П. А. Вяземский и А. С. Пушкин: Очерк истории личных и творческих отношений. – М.: ИЧП «Филология», 1994 (1995). – 171 с.*
- Кочеткова Н. Д. Примечания // Поэты XVIII века / Вступ. ст. Г. П. Макогоненко; Биогр. справки И. З. Сермана; Сост. Г. П. Макогоненко и И. З. Сермана; Подгот. текста и примеч. Н. Д. Кочетковой. Т. 1. – Л.: Советский писатель, 1972. – С. 565-613.*
- Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии: Анализ поэтического текста. – СПб.: Искусство-СПб, 1996. – 846 с.*
- Марков В. Ф. О свободе в поэзии. – СПб.: Издательство Чернышёва, 1994. – 368 с.*
- Митрофанова О. И. Своеобразие идиостиля П. А. Вяземского // Вестник ВГУ: Серия «Филология. Журналистика». – 2007. – № 2. – С. 75-82.*

Некрасова Е.А. Идиостиль П.А. Вяземского // Бакина М.А., Некрасова Е.А. Эволюция поэтической речи XIX-XX вв. (Перифраза. Сравнение). – М.: Наука, 1986. – С. 90-112.

Новиков Н.И. Опыт исторического словаря о российских писателях. Из разных печатных и рукописных книг, сообщенных известиями и словесных преданий собрал Николай Новиков. – СПб.: [Тип. Акад. Наук], 1772. – 264 с.

Перельмутер В.Г. «Звезда разрозненной плеяды!..». Жизнь поэта Вяземского, прочитанная в его стихах и прозе, а также в записках и письмах его современников и друзей. – М.: Издательство «Книжный сад», 1993. – 368 с.

Петров В.П. Выбор Максима Амелина. Оды. Письма в стихах. Разные стихотворения. / Вступит. статья М.Амелина. – М.: БСГ-Пресс, 2016. – 384 с., 8 с. ил.

Пильщиков И.А., Шапир М.И. Эволюция стилей в русской поэзии от Ломоносова до Пушкина (Набросок концепции) // Шапир М.И. Статьи о Пушкине. – М.: Языки славянских культур, 2009. – С.218-246.

Проскурин О.А. Эстетика Вяземского // Вопросы литературы. – 1986. – № 1. – С.265-271.

Пумпянский Л.В. «Медный всадник» и поэтическая традиция XVIII века // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии / АН СССР. Ин-т литературы. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1939. – [Вып.] 4/5. – С.109-112.

Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т.4. Поэмы. Сказки. – Л.: Наука, 1977. – 448 с.

Розанов И.Н. Кн. Вяземский и Пушкин. К вопросу о литературных влияниях // Беседы. Сборник Общества истории литературы в Москве. I.1. – М., 1915. – С.57-76.

Семенко И.М. Поэты пушкинской поры. – М.: Худ. литература, 1970. – 295 с.

Семёнова Е. П.А. Вяземский: забытый поэт // Новый Берег. – 2009. – № 24. <http://magazines.russ.ru/bereg/2009/24/se24.html>

Семёнова Е. П.А. Вяземский: забытый поэт // Новый Берег. – 2009. – № 25. <http://magazines.russ.ru/bereg/2009/25/se26.html>

Скворцов А.Э. Петров Первый // Новый Мир. – 2017. – № 2. – С.203-208.

Соколова К.И. Элегия П.А. Вяземского «Первый снег» в творчестве А.С. Пушкина // Проблемы пушкиноведения. Сб. науч. тр. / Отв. ред. Е.А. Маймин. – Л.: , 1975. – С.67-86.

Фридендер Г.М. Поэтический диалог Пушкина с П.А.Вяземским // Пушкин. Исследования и материалы: Т. XI. / Отв. ред. В.Э. Вацура. – Л.: Наука, 1983. – С.163-173.

Шляпкин И. Василий Петрович Петров // Русская поэзия. Собрание произведений русских поэтов... Издается под редакцией С.А.Венгерова. Том I (Выпуск 1-6). С 23 портретами. XVIII век. Эпоха классицизма. – СПб.:Типо-литография А.Э.Винике, 1897. – С.354-362.

Юферев Л.А. «И дни мои чернее ночи...». Князь П. А. Вяземский: человек и его болезнь: Опыт патографии. – Киров, 2008. – 128 с.

Wjtrzens G. Pjotr Andreevic Vjazemskij. Studie zur russischen Literatur und Kulturgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts. – Wien, 1961. – 333 s.

Религиозно-церковные аспекты жизни Г.П.Каменева

Гавриил (Гаврила) Петрович Каменев (9/20 марта 1773 – 26 июля/7 августа 1803) – казанский купец, коммерции советник, видный русский поэт периода предромантизма, творческое наследие которого содержит не только поэтические и прозаические произведения, но также ценные эпистолярные материалы – репрезентативные источники литературно-биографического характера. Письма Каменева другу, С.А.Москотильникову, и родственникам из длительных поездок в Москву (1799, 1800, 1802 гг.) и Петербург (1802 г.) запечатлели значимые события его жизни, связывая их с художественным и эмоциональным миром поэта¹³.

Задачи настоящей статьи – опираясь (в основном) на эти документы личного происхождения, определить место и значение религиозно-церковной сферы в жизни и мировосприятии Каменева, в контексте его культурного типа и бытового поведения. Эта проблематика очень важна для понимания людей современной Каменеву эпохи, религиозно-церковная культура которой была многосоставной, включала сосуществование и сложное взаимодействие исконных традиций православия и новаций западноевропейского обмирщения, различные социально-сословные и этноконфессиональные характеристики, аспекты религиозного воспитания, общего образования и т.д.

Каменев являлся православным, принадлежал к официальной (синодальной) Церкви, факты его рождения / крещения и кончины / погребения зафиксированы в метрических записях книг Покровской и Воздвиженской церквей Казани. Отец поэта, Петр Григорьевич Каменев, был именитым купцом, президентом Казанского губернского магистрата, занимал видное положение в обществе, церковную службу его погребения провел казанский митрополит Вениамин (Пуцек-Григорович).

Однако в происхождении и родственных связях Каменева есть и дру-

¹³ Письма Г.П. Каменева в статье цитируются по изданиям: Бобров Е.А. Письма Г.П. Каменева С.А. Москотильникову // Литература и просвещение в России XIX века. – Казань, 1902. – Т.3. – С.109-170, 190-199; Карташева Е.И. Неизданные письма Г.П.Каменева (по материалам фондов Национального музея РТ) // Диалог поэтов в культурном пространстве Казани. Литературно-публицистические чтения к 200-летию смерти Г.П. Каменева и 170-летию приезда А.С. Пушкина в Казань. Материалы выступлений. – Казань, 2004. – С.62-73.

гие «компоненты». Предком рода по мужской линии в семейных преданиях считался татарский мурза Макул, который принял православие при царе Иване Грозном. В XVII в. в родословной Каменевых упоминается свяженин Кузьма, приверженец старой веры, твердый в ней, как «камень» – от этого, также по преданиям семьи, произошла фамилия Каменевых [Агафонов 1906: 67].

Связь со старообрядчеством в биографии Гавриила Каменева прослеживается и гораздо более отчетливо. Его мать Татьяна Ивановна происходила из старообрядческой семьи, была дочерью видного представителя казанских старообрядцев, приемлющих священство – купца Ивана Васильевича Крохина, который прославился в истории Казани тем, что, по воспоминаниям современников, был знаком с Е.Пугачевым, помог ему бежать из-под стражи, а в 1774 году, во время захвата пугачевцами Казани, принимал самозванца у себя в гостях [Сказание 1843: 44]. Не сохранилось свидетельств о религиозной жизни Т.И.Каменевой после замужества, но примечательно, что похоронены они с мужем были раздельно: он на кладбище Кизического монастыря (где впоследствии упокоился и Гавриил Каменев), а она в старообрядческой части Арского кладбища.

В одном из писем Каменев упомянул, что грамоте его учил священник Феодор, что довольно характерно для XVIII в., особенно для провинциальной купеческой среды. Но настоящее образование и воспитание юный, рано осиротевший Каменев получил в казанском частном пансионе немца М.Вюльфинга, что стало важным фактором раскрытия его дарований, определило тяготение к новой российской и западноевропейской культуре.

Письма Каменева, относящиеся к зрелому периоду его короткой жизни, дают возможность выделить и охарактеризовать ряд аспектов, связанных с религиозно-церковной сферой.

Традиционно-бытовой аспект религиозной культуры. В письмах религиозно-церковная повседневность присутствует в привычных формулах обращения к Богу, Его славословии – обычно при приветствиях и прощаниях: «Здоровье мое слава Богу изрядно ...», «По отпуске сего письма мы, слава Богу, здоровы и благополучны», «По отпуске сего письма мы, слава Богу, живы и здоровы, а впредь что будет не знаем». Однако из-за тяжелого состояния здоровья Каменева обращения к Богу иногда выходили за рамки стереотипных речевых оборотов, наполнялись конкретным смыслом. «Третьего дни в 8 часов вечера я имел сильную лихорадку. <...> – Если умру здесь, думал я, то разве один Иван поплачет над моим трупом, и прежде, нежели вы узнаете, что друга вашего нет на

свете, зимний ветер нанесет бугор снегу на могиле его. – Слава Богу! ... с зарею утра взошла надежда на горизонте отчаяния. Я имел сильной пот и теперь начинаю оправляться...» (Москва, 10 октября 1800 г.). «Здоровье мое, как и в Казани, ни хуже, ни лучше, но и за это я благодарю Бога» (Петербург, 14 июля 1802 г.).

Жизнь Каменева – по обычаю – была ориентирована на суточный круг богослужения и годичный церковный календарь, соотносилась с ними. Он упоминает в 1799 году, что выедет из Москвы на первой неделе Великого поста; в поездке 1802 года сообщает, что прогулка на Воробьевых горах происходит «на неделе Троицкой в день Всех Святых».

Встречается «топографическое» упоминание церквей: так, в 1800 году он пишет, что квартирует «в Устретенке на приходе Успения в Печатниках». Его взгляд замечает храмы в городском пейзаже, слух воспринимает звуки колокольного звона. В лексике Каменева присутствуют слова: вечерняя молитва, вечерня, обедня, благовест.

Посещение церквей и монастырей. Это занятие ярко представлено в письмах, входило в число излюбленных занятий Каменева, отразилось в развернутых описаниях. Так, он пишет: «В праздничные дни часто хожу я по соборам, во время обедни» (31 октября 1800 г.).

Посещение храмов имело ярко выраженную культурную основу, с очевидным влиянием литературного жанра «путешествия». Мотивы и впечатления Каменева преимущественно лежали в сфере эстетических, литературных, мировоззренческих аспектов. Это проявляется в содержании описаний, в пояснениях и замечаниях автора.

Каменев посещал известные церковные достопримечательности: в Москве – колокольню Ивана Великого, Симонов и Донской монастыри, кремлевский Архангельский собор; в Петербурге – Александро-Невскую лавру.

Пребывание на колокольне Ивана Великого, созерцание с ее высоты великолепного градостроительного ландшафта Москвы претворяется Каменевым во вдохновенное подробное описание (в котором отмечены многие церковные «объекты»), свидетельствующее о развитом зрительном восприятии поэта: «Я был сегодня на Иване Великом. Утреннее солнце разгнало влажные тучи, волнующиеся над Москвою. Лучи его уперлись в золотые куполы и кресты, возносящиеся между бесчисленным множеством домов и башен. – Воздух был тих, небо ясно, и величественная картина города, во всем огромном великолелии распростерта была под мною. – Сколько церквей! Сколько прекрасных зданий! Близ колокольни видна Грановитая палата, подле ее храм св. Николая, с одиннадцатью

сияющими главами; а далее зеленеется высокая кровля царского терема, где милые царевны воспитывались и откуда видели одни высокие стены и нахмуренное чело Ивана Великого. – Москва-река, блистающая в лучах солнца, разделяет столицу сию и препоясывается двумя мостами, из коих один каменной. Дом Пашкова, дом Воспитательной, университет, андроньевская и новопасская колокольни, церковь св. Мартына, монастырь Симонов с высокими башнями, рисующимися на горизонте, и множество других мастерских произведений архитектуры возвышаются в прекраснейшем беспорядке из огромной кучи домов, построенных в обширной равнине. – Вот картина интересная для зрителя!» (Москва, 29 сентября 1800 г.).

В посещении Симонова монастыря Каменев следовал установившейся моде, вызванной популярностью повести Н.М.Карамзина «Бедная Лиза».

«Третьего дни день был ясной, вздумалось мне воспользоваться приятною погодой, и побывать в том монастыре (Симоновом), в окрестностях коего жила некогда бедная Лиза» (Москва, 22 февраля 1799 г.). Каменев описывает местоположение, архитектурный облик монастыря, сравнивает его одним из монастырей Казанского края («... высокие стены с покрытыми переходами, мрачностию подобны Раифским»). Оттенок легкой иронии звучит в его замечании о быте монахов: «Монахи сей обители живут, кажется, веселее и лучше, нежели в бедной Лизе описано. Я видел в нижних комнатах ломберновые столы, зеленые у окошек гардины и зеркала» (Москва, 22 февраля 1799 г.). Внимательный взгляд его также выделяет толстого скучающего монаха, который «опершись об надолбы, глядел от скуки на город и дожидался вечерней молитвы».

Особые чувства, связанные с характерной для Каменева темой смерти, тленности всего земного, вызывает пребывание в Архангельском соборе.

«Собор Архангельской питает мою меланхолию. – В темном, готическом здании видишь множество царских гробниц по порядку уставленных. Сии монументы тленности величества покрыты темно-малиновым бархатом с серебряными крестами. Священники отправляют в полголоса панихиды; свечи пылают; народ теснится к образам с благоговейным усердием; зык большого колокола раздается под сводами в глухом завывании. – И я чувствую какое-то печальное, но приятное удовольствие» (31 октября 1800 г.).

Отмечены в письмах Каменева посещения народно-церковных праздников и гуляний. «В семик были мы на гулянье в роще Марьиной и видели карет с тысячу» (Москва, начало июня 1802 г.). «Третьего дня, в

последнее воскресенье недели Троицкой, в день Всех Святых, гуляли мы на Воробьевых горах по наилучшему месту из всех окрестностей престольного города» (Москва, 11 июня 1802 г.).

Казанский контекст религиозно-церковной жизни Каменева. В письмах упоминаются местные монастыри – Кизический, Раифский, Зилантов, Седмиозерная пустынь; из содержания понятно, что их жизнь была хорошо знакома поэту. Каменев спрашивал у своих корреспондентов о том, кто стал новым архимандритом Зилантова монастыря; ездили ли родственники в Седмиозерную пустынь или провожали образ (Смоленской Седмиозерной иконы Божией Матери) только до Хижиц (Кизического монастыря).

С Кизическим монастырем, его кладбищем у Каменева существовала наиболее сильная связь. «Если бы я и окончил там печальную жизнь мою, под тенью сосновой рощи, покоился бы в объятиях общей нашей матери. И когда весеннее солнце вызвало бы жителей города в приятное место монастыря Хизического; когда молодая травка начала бы опущать камень на моей могиле; тогда – о мысль утешительная – тогда теплая слеза друга канула бы на безмолвное вместилище моего праха» (Москва, 31 октября 1800 г.).

В письмах отражены знакомства Каменева в среде высоких лиц духовного сословия, прежде всего монашествующих. В Москве в ноябре 1800 года он побывал в Донском монастыре в гостях у «бывшего казанского жителя» игумена Геннадия (Челнокова), о чем написал с теплым чувством, но опять-таки явно без пиетета к иноческому житию. «По темной лестнице, прошедши несколько пустых комнат, пробрался я в его кельи; принят им как старой знакомец, потчиван чаем, вином и прочим. <...> Теперь в Москве, духовным цензором с жалованьем более 600 руб. живет он довольно весело: растолстел и переводит с латинского «Трактат о происхождении Святого Духа». (Москва, 12 ноября 1800 г.).

В столице в августе 1802 года он нанес визит митрополиту Санкт-Петербургскому Амвросию (Подобедову), который ранее возглавлял Казанскую епархию (1785 – 1799 гг.). Можно с большой долей уверенности предположить, что упомянутый визит был продолжением казанского знакомства,

Знакомство с религиозными текстами. Одним из самых выразительных фрагментов писем Каменева является ассоциативное размышление «по мотивам» евангельской притчи о блудном сыне. Импульсом к этому послужили картины, украшавшие стены комнаты, в которой жил поэт; внимание его обратилось к истории блудного сына, представлен-

ной в шести картинах, с подписями на французском языке. Каменев под впечатлением этих изображений обратился к горестным воспоминаниям о собственных грехах: «Было время, когда я с пламенными от вина щеками присусеживался к публичным красавицам, сыпал полной горстью нажитое отцом моим и большими глотками вливал в себя яд, меня разрушающий. – Рассудок тогда удалился, не было благодетельной руки, которая бы покал у меня вырвала, не было благодетельного человека, которой бы сказал: *стой, несчастной! Ты к погибели своей спешишь!*» (Москва, 12 ноября 1800 г.).

Связь с масонством. Принято считать, что Каменев был масоном (как и его друг и адресат большинства писем Савва Москотильников). В 1800 году в Казани состоялось знакомство поэта с И.В.Лопухиным – сенатором и знаменитым масоном из круга Н.И.Новикова. В этом же году осенью, во время второй поездки Каменева в Москву, Лопухин оказал поддержку казанскому поэту, ввел его в московскую литературную элиту и в масонское сообщество. Каменев в письмах упоминает о встречах с «Иваном Володимировичем», о получении от него в подарок экземпляра книги «О внутренней церкви». «Книга сия переведена и печатана в Петербурге дидотовскими литерерами на прекрасной лощеной бумаге. Переплет сафьянный и обрез золотой» (Москва, 19 сентября 1800 г.).

Таким образом, рассмотрение содержания эпистолярного наследия Каменева, позволяет сделать некоторые выводы по рассматриваемой проблеме.

Религиозно-церковная сфера занимала значительное место в жизни Каменева – как непосредственно в период написания писем, так и в более широком пространственно-временном контексте, отраженном в посланиях. Во время поездок в Москву посещение Каменевым церковей и монастырей по частоте стоит на втором месте после посещений театральных представлений.

Связи поэта с религиозно-церковной сферой имеют в наибольшей степени культурное содержание, активно проявляются на уровне традиционно-бытовых аспектов, социальных контактов. Не затрагиваются собственно вопросы веры, нет упоминаний о совершении обрядов и таинств. В целом же обращение к данной проблематике дает новый ракурс к пониманию личности Каменева, обогащает представления о нем.

Литература

- Агафонов Н.Я.* Казань и казанцы / Н.Я.Агафонов. – Казань, 1906. – 117 с.
Сказание купца И.А. Сухорукова // Казанские губернские ведомости. – 1843. – № 44

**Повесть Г.П. Каменева «Софья»
в контексте сентиментального повествования XVIII века**

Гавриил Петрович Каменев – яркий представитель русской литературы конца XVIII – начала XIX веков, самобытный поэт и прозаик, плодовитый переводчик. В его творчестве наметились тенденции, получившие развитие в романтической литературе: интерес к готике, автобиографизм лирики. С именем поэта связано зарождение жанра баллады и развитие сентименталистской идиллии, как поэт он ярко проявил себя в жанре элегии [Лазарчук 1999].

Особый интерес вызывает повесть «Софья» из раннего творчества Каменева, напечатанная в журнале «Муза» в 1796 году. Мы рассматриваем данное произведение как рецептивное по отношению к повести «Бедная Лиза» Н.М.Карамзина. Целью данной работы является доказательство того, что сентиментальная повесть Каменева, написанная с явной опорой на карамзинский текст, видоизменяется под влиянием эстетических воззрений автора (близких к предромантическим), приближаясь к беллетристическому повествованию.

Согласно фабуле рецептивной повести рассказчик находит неизвестную гробницу, встречает на ней старца, который оказывается приказчиком села. Он-то и рассказывает историю своей приемной дочери Софьи. Софья была влюблена в молодого крестьянина Ивана, отец уже благословил их на свадьбу. Но к соседу приказчика приезжает родственник из Москвы, злой и распущенный молодой человек Евгений, который влюбляется в Софью и, не получив ответного чувства, решает похитить ее. Иван, увидев на месте похищения, у реки, разбросанные вещи Софьи, думает, что та утонула, и бросается в реку. Софью возвращают из плена Евгения добрые люди, но слишком поздно: Иван уже мертв. С девушкой при виде мертвого возлюбленного случается удар, и она умирает.

Хронотоп повести «Софья» тесно связан с карамзинским и в то же время имеет отличие от него. Следует отметить, что сочетание слов из названия села (Хлебородово) у Каменева можно прочитать и в описании места действия в «Бедной Лизе», но в другом контексте и с другим смыслом: «Отец Лизин был довольно зажиточный поселянин, потому что любил работу, пахал хорошо землю <...> Но скоро по смерти его жена и дочь обедняли. Ленивая рука наемника худо обрабатывала поле, и хлеб пере-

стал хорошо родиться» [Карамзин 1966: 37]. И место действия вдалеке от Москвы, и название выбрано Каменевым намеренно, не исключена скрытая полемика с Карамзиным. Такая локация событий повести объясняется и фактами биографии Г.П.Каменева, уроженца Казани, стоящей на Волге. Название села, безусловно, говорящее. Соединяя в себе два слова «хлеб» и «рождать», оно заостряет внимание на том, что местность сельская, приносящая урожай, тем самым полезная для государства, и что люди в ней – крестьяне, близкие к земле, природе, стихии реки, а значит – добросердечные и неиспорченные.

Рядом с селом стоит старинная церковь, которая «осеняется тенями высоких сосн и берез» и знаково свидетельствует о духовных потребностях жителей. Следом за образами «величественной» реки, села и церкви следует описание ветхой хижины, напоминающее такое же описание хижины из «Бедной Лизы», отличает его лишь большая степень готичности («гранитный камень при входе», «унылый горный ветер» завывает сквозь «расщеляющуюся избу», пугая путешественников, «сова пускает томные вздохи» [Каменев 1979]) и заброшенный сад, находящийся за хижинкой, говорящий, по-видимому, о том, что семья, жившая в этом доме, была не столь бедна, как Лизина в повести Карамзина.

Готичность в описании можно объяснить тем, что в целом творчество Каменева тяготело больше к предромантизму, чем к сентиментализму, и опиралось на зарубежные литературные образцы эпохи. Как замечает один из его биографов Н. Второв, сочинения Каменева «имеют характер, общий в тогдaшнее время, сентиментальности, но в некоторых из них ... проявляется зародыш романтического элемента, заимствованный им, по всей вероятности, из немецкой литературы, с которою он был очень хорошо знаком» [Пашкуров, Разживин 2011, 2: 10]. Поэт и писатель окончил казанский частный пансион немца Вюльфинга, откуда и вынес прекрасное знание немецкого языка и немецкой литературы. В.В.Биткинова в монографии, посвященной эстетической системе предромантизма, упоминает о том, что ярче всего сентиментализм и предромантизм противопоставляются именно на стилистическом уровне и «таким элементам поэтики, как пейзаж, портрет, тип героя, образ автора – в соответствии с эстетикой «милого», «трогательного» или эстетикой «ужасного», «таинственного», «возвышенного» [Литература русского предромантизма 2012: 340]. Отсюда и «таинственное» изображение картины, заимствованной из повести Карамзина.

Следует заметить, что и в «Бедной Лизе» читатель встречает «готическую» зарисовку Симонова монастыря. Первые характеризующие его

эпитеты, «мрачные, готические башни»), явно выбиваются из окружающего сентименталистского контекста. Интерьер замка со следами разрушения, воющий ветер, видения, посещающие рассказчика и переносящие его в иные исторические эпохи, — также приметы предромантического сознания. В конце повести появляется краткое описание хижины Лизы и её матери, сопровождаемое только намеченным мотивом привидения: «В ней воет ветер, и суеверные поселяне, слыша по ночам сей шум, говорят: там стонет мертвец; там стонет бедная Лиза!» [Карамзин 1966: 54]. Мотив привидения, характерный для готического повествования, проявляется и в рецептивной повести (эпизод встречи рассказчика с отцом Софьи, который сначала кажется рассказчику призраком).

Обращается Г.П.Каменев и к карамзинскому образу могилы главной героини. Однако, в отличие от «Бедной Лизы», где этот образ появляется в эпилоге, описание места захоронения девушки у Каменева помещено в экспозиции с определенной целью — вызвать интерес читателя. «Розовые кусты, наклонившие пушистые свои головки, скрывают от глаз древнюю гробницу. Разломанная мощною рукою времени, она представляет вид всеобщего разрушения. Беспреданная сырость стерла с нее надпись <...>» [Каменев 1979] — могила, как и у Карамзина, безымянная. Ее описание интересно, в первую очередь, благодаря использованию символики растений, широко распространенной и популярной в культуре XVIII–XIX веков. Рассказчик догадывается о том, что здесь погребен хороший человек, именно по розмарину, растущему возле могилы: «Розы, розмарин, не могут украшать костей изверга...». Сама Софья в повести сравнивается с розой, символом быстро увядающей красоты: «Дочь моя, как роза, шла с посохом позади их» (сравнимо с Лизой, образу которой сопутствует образ ландыша, как символа чистоты и невинности). Таким образом, на уровне хронотопа, некоторых образов, включенных в него, а также на уровне символики (важная роль художественной детали) между произведениями Г.П.Каменева и Н.М.Карамзина можно провести четкие параллели, говорящие о преемственности повести «Софья» и текста «Бедной Лизы».

Ориентация Каменева на карамзинскую традицию прослеживается и на уровне нарративной структуры рецептивной повести. Героиня лишилась своего настоящего отца в пятнадцать лет. Ее историю, как уже было сказано, повествует приемный отец. Автор «Софьи» заимствует принцип единства трех начал, о котором подробно писала Т.А.Алпатова [Алпатова 2012: 425]: повествователь, герои и читатель в рецептивном произведении так же, как и в «Бедной Лизе», составляют три центра повествования. Использование формы композиционной «рамки» (в ко-

торой авторское вступление и заключение не связаны непосредственно с событийным сюжетом, выступают, прежде всего, как эмоциональная «настройка») позволило Карамзину словно бы «перекинуть мостик» от героев к читателю [Алпатов 2012: 427]. Наибольший интерес вызывает то, что композиционная «рамка» усложняется Г.П.Каменевым благодаря введению еще одной повествовательной инстанции — приёмного отца девушки. Н.М.Карамзин лишь упоминает о том, откуда повествователь знает историю Лизы: «Он сам [Эраст] рассказал мне сию историю и привел меня к Лизиной могилке» [Карамзин 1966: 55]. Каменев придает еще большую достоверность описанному, ведь история Софьи ярко преподнесена вторым повествователем, который являлся непосредственным участником произошедших событий.

Необходимо отметить и особенности образной системы повести Каменева. Безусловно, выведение на первый план образа деревенской девушки, имя которой выносится в название, – отсылка к «Бедной Лизе». Однако главные героини Карамзина и Каменева отличаются: обе были крестьянками, но неравная, несчастная любовь настигла лишь Лизу. Софья влюблена в обыкновенного крестьянина Ивана (имя подобрано в соответствии с происхождением героя, сравним с именем возлюбленного Лизы – Эраст), и тот отвечает ей взаимностью. Лиза долго сомневается, стесняется, не может взглянуть на Эраста, скрывает от матери свою любовь, осознавая, что она обречена на трагическую развязку. И мать Лизы абсолютно ничего не подозревает. Софья, в отличие от Лизы, первой заговаривает с будущим женихом, предлагая испить воды из реки (снова образ реки). Приказчик Каменева (отец героини) проницателен и умен, он сразу догадывается о чувстве дочери, та поверяет ему все тайны, зная, что отец всегда войдет в ее положение. Отец, в свою очередь, соглашается на брак, очень мудро поясняя свой поступок: «Любовь детей увенчать супружеством есть первый долг родителей. А ныне сколько мы видим пагубных примеров противного тому! Любящихся – разделяют: поневоле заключают в несносные узы. Посмотрите же на плоды столь варварского принуждения!» [Каменев 1979]. Такая «равная» любовь Софьи и Ивана является негласным образцом для читательниц, автор описывает ее открытой и чистой, истинной. Пропаганда традиционных ценностей семьи, верности также можно отнести к приметам будущей беллетристической – в частности, женской – литературы.

Каменев вводит, кроме образов возлюбленных и родителя, образ злодея Евгения. Мотивы похищения, самоубийства из-за ложного известия о смерти возлюбленной связывают повесть с беллетристическими сюжета-

ми, с сюжетами любовно-авантюрных и куртуазных романов XVII века, мотивы из которых «переключались» в русскую оригинальную повесть. Отличительной чертой литературы порубежной эпохи является именно «нанизывание» мотивов [Курышева 2012: 38]. Остросюжетность повествованию придает именно сюжетная линия Софьи – Евгений. Конфликт в произведении происходит не между возлюбленными – они принадлежат одному миру, – а между сельскими и городскими жителями. В этом плане очень показателен эпизод с диалогом Софьи и Евгения, где злодей предлагает девушке уехать в Москву. Софья отказывается от предложения «в золоте ходить, на золоте есть, из золота пить», не верит словам о том, что в Москве «люди учтивы, ласковы, любезны», и ссылается на слова отца о городе («там живут, говорят, людоеды»). Противопоставление городской и сельской жизни, содержащееся у Карамзина в скрытой форме, рассыпанное по всей повести в пейзажах, портретах и поступках героев, у Каменева читатель найдет в словах Софьи, которая повторяет выученное у отца: «Беги городского зараженного воздуха <...>! В сельском уединении лучше, нежели в городе. Там должно жить, как велят, а не так, как хочется. Там бедных считают дураками, богатых – умными. Там счастье ездит в каретах, а с умом пешком бродят. Там люди не то языком говорят, что у них на сердце. Там встречают по платью – провожают по деньгам» [Каменев 1979]. Необходимо отметить, что данный диалог является неким вкраплением в нарратив повести, будто отрывком из пьесы, оформленным по всем правилам драматического произведения.

Изменения образной системы приводят и к изменению идеи всего произведения. Эгоистичный поступок Евгения, «который был зол, высокомерен и распушен» [Каменев 1979], приводит к гибели обоих героев и к разрушенной судьбе отца Софьи. Повесть оканчивается философским рассуждением рассказчика о том, что «мы все рано или поздно будем покоиться в тесном жилище. Окрест нас будут шуметь сосны <...>» [Каменев 1979]. Образ сосен, который встречался в начале повести, символизирует бесконечную жизнь души человека. Рассказчик «успокаивается» и засыпает в конце повести, потому что понимает, что перед смертью все равны, что когда-нибудь и он умрет. Он не долго плачет над погибшими возлюбленными, потому что души их не погибли, пока о них помнит хоть один «чувствительный путник». Таким образом, Каменев отказывается от остросоциального конфликта «Бедной Лизы» и от мотива самоубийства.

Рассмотрев все введенные Каменевым в сентиментальную повесть мотивы, разножанровые элементы, а также стилевые изменения во фрагментах, явно заимствованных из повести Карамзина, отмечаем, что ав-

тор рецептивного произведения выстраивает нарратив по принципу «на низывания» эпизодов, нехарактерного для сентиментальной повести. Эстетическая система предромантизма являлась переходной, выражалась больше в литературных тенденциях, нежели в сформировавшихся устойчивых формах [Литература русского предромантизма 2012: 339]. Для предромантиков смешение жанровых канонов — путь поиска нового в литературе. Г.П.Каменев также был подвержен этому веянию творчества. Нарратив сентиментальной повести «Софья», определенно родившийся в процессе рецепции, художественного переосмысления феноменально популярной «Бедной Лизы», изменен и преобразен еще и с целью обрести более широкую читательскую аудиторию, привлечь интерес читателя. Глубинные процессы в русской литературе, отразившиеся в творчестве Каменева, в повести «Софья» действовали как механизмы ненамеренной беллетризации сентиментальной повести как жанра.

Литература

Алпатова Т.А. Проза Карамзина: поэтика повествования / Т.А.Алпатова. — М.: МГОУ, 2012. — 559 с.

Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / М.М.Бахтин. — М.: Искусство, 1979. — 421 с.

Гурвич И.А. Беллетристика в русской литературе XIX века / И.А.Гурвич. — М.: Изд. Российского открытого ун-та, 1991. — 90 с.

Ермоленко С.И. Литература второго ряда и становление русского психологического романа / С.И.Ермоленко // Уральский филологический вестник. — 2014. — № 1. — С. 5-23.

Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы / В.М.Жирмунский. — Л.: Наука, 1978. — 419 с.

Каменев Г.П. Софья [Электронный ресурс] / Г.П.Каменев // Русская сентиментальная повесть. / Под ред. П.А. Орлова — М.: Изд-во Московского университета, 1979. Режим доступа: http://az.lib.ru/k/kamenew_g_p/text_0030.shtml.

Карамзин Н.М. Бедная Лиза / Н.М.Карамзин // Н.М.Карамзин. Избранные произведения. — М.: Детская литература, 1966. — С. 35-55

Курьшова Л.А. Сюжетно-мотивные комплексы русской рукописной литературы XVIII века / Л.А.Курьшова // Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы. — Новосибирск: Институт филологии СО РАН, 2012. — С.27-37.

Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX века) / Ю.М.Лотман. — СПб.: Искусство, 1994. — 399 с.

Пащуков А.Н., Разживин А.И. История русской литературы XVIII века: Учеб. для студ. высш. учеб. заведений: В 2 ч. / А.Н.Пащуков, А.И.Разживин. — Елабуга: ЕГПУ, 2011. — Ч. 2. — 448 с.

Лазарчук Р.М. Каменев Гаврила Петрович [электронный ресурс] / Р.М.Лазарчук // Словарь русских писателей XVIII века. — Вып. 2, Спб, 1999. —

Электронные публикации Института русской литературы (Пушкинского дома) РАН. Режим доступа: <http://lib.pushkinskiydom.ru/Default.aspx?tabid=988>

Тынянов Ю.Н. О литературной эволюции / Ю.Н.Тынянов // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – С. 270-281.

Литература русского предромантизма: мировоззрение, эстетика, поэтика: монография / Т.В. Федосеева, А.В. Моторин, А.И. Разживин и др.; под ред. Т.В. Федосеевой; Ряз. гос. ун-т им. С.А. Есенина. – Рязань, 2012. – 492 с.

Н.И.Тангаева

Рязань, Рязанский государственный университет имени С.А.Есенина

Интерпретация культурных истоков русской нации в публицистических сочинениях М.Н.Макарова

В центре нашего внимания – публицистические работы М.Н. Макарова 1820-х годов, посвященные интерпретации культурных истоков русской нации. В ведущих журналах этого десятилетия поэты, писатели, публицисты обращаются к истории страны и жизни народа как источникам национального культурного наследия. Писатель и этнограф Макаров в качестве источников для осмысления национального генезиса избирал крестьянский быт и деревенские предания, обнаруживая в исторических формах традиционного быта следы ритуалов и верований древних славян. Результатом его этнографических наблюдений стали статьи «О старинных русских праздниках и обычаях» (1820), «Краткая записка о некоторых достопамятностях Рязанских и Пронских» (1820), «Краткая записка о некоторых простонародных словах <...> с некоторыми замечаниями об обрядах, одежде и прочее» (1820), «Древние и новые божбы, клятвы и присяги русские» (1828). В них предложена концепция зарождения национальной культуры в первобытные времена, которая органично впитала пережитки языческого влияния и укрепилась с принятием христианства. Для Макарова его этнографические исследования были способом гражданского служения Отечеству и умножения его культурного богатства.

* * *

В 20-е годы XIX века в русской литературе активно развивается обозначенное еще в последние десятилетия XVIII века стремление к обретению самобытных основ отечественной культуры. Словесность пополняется исследованиями публицистов, филологов, писателей и поэтов (А.С.Кайсарова, Н.Ф.Грамматина, А.С.Шишкова, А.Х.Востокова,

Г.Р.Державина и других), которые в национальной мифологии и народном творчестве желали «найти» исконную культуру, представить доказательства того, что она ничем не уступает европейской и даже некоторыми своими проявлениями превосходит ее. Лозунгом, негласно руководящим поисками литераторов, можно назвать эпиграф журнала «Отечественные записки», первый выпуск которого вышел в 1818 году: «Любить Отечество – велит природа, Богъ; / А знать его – вотъ честь, достоинство и долгъ». П.П.Свиныйн, первый издатель журнала, надеялся, что его современник «откроетъ Исторію Рускую древнюю и новую – и познаетъ, что имѣть счастье принадлежать народу великому, добродѣтельному, великодушному» [Свиныйн 1818, 1: III].

Требование к познанию истории рождает новые критерии искусства. По утверждению А.Ф.Мерзлякова, высказанному в «Речи о начале, ходе и успехах словесности» (1819), истинному поэту необходимо понимать людей, для которых он творит, необходимо знание «природы простой и природы образованной, или чловѣка въ натуральномъ его состояніи (если оно существовало) и въ обществѣ, знаніе привычекъ и склонностей, обычаевъ народныхъ...» [Мерзляков 1819:39]. Поэту 20-х годов, по Мерзлякову, уже недостаточно писать о внешней стороне государственности; он должен проникать в человеческую, народную природу, и только тогда поэтическое творчество будет способно «надлежащим образом» воздействовать на читателей.

Интуитивно испытываемое литераторами чувство народности в 1824 году обосновал П.А.Вяземский: «Она не въ правилахъ, но в чувствахъ. Отпечатокъ народности, мѣстности – вотъ что составляетъ, можетъ быть, главное существеннѣйшее достоинство древнихъ, и утверждаетъ ихъ право на вниманіе потомства» [Вяземский 1878:169]. Чувства, преобладающие над разумом, связывающие современного человека с далекими, «естественными» временами Золотого века, и местный колорит – внешнее проявление национальных особенностей, были для Вяземского определяющими критериями самобытности нации. В то же время А.С. Пушкин увидел «особенную физиономию» народа, формируемую «климатом, образом правления, верой» и дающую ему особый «образ мыслей и чувствований», «тьму» «обычаев, поверий и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу» [Пушкин 1951, 7: 39-40].

Именно «тьма обычаев, поверий и привычек» становится главным объектом исследования М.Н.Макарова (1785–1847) – журналиста, этнографа-самоучки, чьи поиски исконно русского оказались в 20-е годы весьма плодотворны. В это время в ведущих отечественных журналах

(«Труды Общества любителей российской словесности», «Труды и летописи Общества истории и древностей российских») появляются его публикации, посвященные культуре русской провинции, местным преданиям, традициям, в которых автор стремился «угадать» первопричины мировоззрения славян, повлиявшие на их жизненное устройство. Рассмотрим подробнее, каким образом Макаров интерпретировал собранные им материалы, и в чем для него заключалось национальное своеобразие славянской культуры.

Этнографические наблюдения М.Н.Макарова 1820-х годов названы И.П.Сахаровым «предвѣстїемъ великаго дѣла» [Сахаров 1841, 1: 74]. И действительно, это было самое начало изучения русской провинциальной культуры, первые попытки обнаружить следы духовной культуры далеких предков в фольклоре и крестьянском быте. В статье «О старинных русских праздниках и обычаях» (1820) этнограф публикует легенды о «священных» дорогах, о персонажах славянской мифологии, о происхождении рек, подкрепляя описания текстами фольклорных песен. Особо интересны материалы, касающиеся сельскохозяйственных праздников. Как известно, сельское хозяйство составляло основу жизни крестьян, а потому сохранило от предков не только традиции, но и некоторые убеждения, пусть даже и в иррациональном знании. Например, Макаровым замечен обычай, когда во время посева хлеба крестьяне толкают на землю самого сильного и рослого мужчину, приговаривая: «Съвы-де не въ сотнѣ въ годъ намъ встрѣчать» [Макаров 1820, 18: 69] [выделено в первоисточнике. – Н.Т.]. В потешном «ритуале» крестьяне не только переносят свойства «плодоносного» мужчины на землю, но и наследуют память о славянской богине Севе, более известной как Жива – покровительница урожая, олицетворение «юности, красоты всей природы и человека» [Адамчик 2008: 226].

В другом тексте, обращенном к торжеству Овечьего праздника, проводимого 29 октября, М.Н.Макаров утверждает, что «всѣ *пастушескіе* праздники наши должны быть *нашими коренными* безъ подражательнаго заимствованія у другихъ народовъ» [Макаров 1820, 16: 110] [выделено в первоисточнике. – Н.Т.], и принадлежат они самым древним временам жизни предков. Обосновывает исследователь это невинностью и простотой игр и плясок – исконными чертами характера славян, которые, по Макарову, могли быть унаследованы из Золотого века, когда человек был чист и един с природой.

Не только праздники, но и отдельные предметы крестьянского быта помогают этнографу в выявлении культурных основ жизни славян. Лю-

бопытное объяснение он дает появлению сороки – женского головного убора. Сорока, в его понимании, произошла не только от слова «сорочка», но и напрямую связана с верой в существование ведьм. Согласно легенде, ведьмы без труда превращались в птиц-сорок, и крестьянки, чтобы снизить их расположение, придумали себе головной убор, внешне напоминающий эту птицу. Отсюда же пошел обычай ничем не вредить сорокам. Так, вера в потусторонние силы выразилась в форме женского головного убора.

Необходимо заметить, что образы славянских божеств, сохранные в сказках и песнях народом, М.Н.Макаров легко сопоставляет с греческими и римскими: Баба Яга называется Сивиллой или Беллоной, Лада – Венерой, Лель – Амуром, Полель – Гимнеем. Эти параллели вполне отвечают устойчивой ориентированности литераторов этого времени на античную традицию. Сам Макаров связывает сопоставление «своего» и «чужого» с «совершенной простой простотой», не заботящейся о чрезмерной выдумке. Так, по словам этнографа, Баба Яга заимствована из азиатских легенд, поскольку слово «Яга» и описание ее одежды несвойственны культуре славян. Кроме того, исследователем допускается общность идей и воображения «народов младенчествующих» и рождение у них примерно в одно и то же время схожих образов (данная теория о существовании единого источника для национальной мифологии будет обоснована в цикле статей, изданных в журнале Н.И.Надеждина «Телескоп» в 1833 году).

Изучая народный быт, М.Н.Макаров свято верит, что «свое должно принадлежать и принадлежало намъ всегда» [Макаров 1820, 16: 121] [выделено в первоисточнике. – Н.Т.], и понимает, что славянская культура бережно хранит традиции. В одном случае древние обычаи теряют сакральное значение, превращаясь в сказку и веселую игру. В другой ситуации они способны повлиять на жизнь целого государства, укрепляясь и совершенствуясь. Анализу такого влияния посвящена статья «Древние и новые божбы, клятвы и присяги русские» (1828 год), которая была опубликована в «Трудах и летописях Общества истории и древностей российских». Макаров подробно исследует древний обычай клятвы, сложившийся до крещения Руси. Клятва определяется этнографом как «одно только добровольное пожертвование отъ самаго себя, въ залогъ правды, чѣмъ либо священнымъ, уважительнымъ, драгоценнымъ для жизни нашей» [Макаров 1828: 185]. Им выделяется несколько периодов клятв, которые обусловлены развитием понятий «священного» и «драгоценного».

Коренными, «узаконенными природой» М.Н.Макаров называет клятвы собственностью и самой жизнью, когда для первобытного, древнего человека физическое здоровье было необходимо для выживания, и утрата любой его функции (потеря зрения, травма руки, хромота) могла привести к смерти. Отсюда возникают самые первые божбы, связанные с телом: «Да лопнуть мои глаза!», «Да чтобъ меня разорвало!», «Да пусть моя рука по локоть отсохнет!» [Макаров 1828: 186]. Отголоски древнейших клятв, связанных с телом, Макаров связывает с обычаем подносить идолу оружие и золото (золото – глаза, орудия – руки).

Следующий этап – укрепление государственности и усиление власти князя, – обозначается культом поклонения языческому богу Прове (Перуну), покровителю князя и дружины. Священными признаются дубовые рощи и языческие капища. Устанавливая этимологию имени Прове, М.Н.Макаров ссылается на «Славянскую хронику» Гельмольда и «Исторические замечания» С.Оттониса, истолковывая имя как «правый». Данная семантика послужила появлению клятвы «право-слово», позднее ставшей поговоркой. Славяне божатся Прове, и если нарушат завет, «то не будетъ имъ помощи отъ бога Перуна, то не защитятъ ихъ собственныя щиты, то падуть они отъ *собственныхъ* мечей и стрѣль и проч.» [Макаров 1828: 191] [выделено в первоисточнике. – Н.Т.]. Кроме Перуна, славяне почитали Волоса, покровителя скота. От него произошел обычай подавать бывшему неприятелю в знак дружбы клочок собственных волос вместе с горстью травы. С этим же почитанием связывается клятва: «не уступлю тебѣ ни *волоса*, ни былинки» [Макаров 1828: 190] [выделено в первоисточнике. – Н.Т.].

Примечательно, что торговые отношения с греками и постепенное проникновение христианства на территорию Руси привели к смешению языческих и христианских клятв: «Въ сіе время наши предки менѣе дикіе, нежели прежде, не оставляя и прежнихъ клятвъ своихъ, постигли уже *нѣчто* свыше извѣстнаго имъ *священнаго*» [Макаров 1828:194] [выделено в первоисточнике. – Н.Т.]. Помимо языческих клятв возникают божбы христианским иконами, мощами, Богоматери, знаменуя собой переосмысление понятий «священного» и переход к последнему периоду славянской присяги. Божатся Господом Иисусом Христом, Животворящим крестом, Пресвятой Богородицей, Евангелием. С особой важностью и трепетом относились древние славяне к целованию креста, которое считалось высшим проявлением честности и благих намерений. Доверенные старшины следили, чтобы целовали «въ *самый крестъ* прямо губами, а не въ подножіе, а не мимо креста, да и не носомъ» [Макаров 1828: 207] [выделено в перво-

источнике. – Н.Т.]. К обряду допускались только люди греко-русского исповедания, а иноверцы присягали так, как требовала их вера.

Подводя итог сделанным наблюдениям, М.Н.Макаров отмечает, что присяга всегда была делом добровольным, однако к ней могли принудить силой, как это, например, сделал Иван III в отношении князя Острожского. Хотя принудительная божба была неискренней, она свидетельствовала о «весьма твердой увѣренности древнихъ Князей нашихъ и народа въ могущественнѣйшей силѣ клятвы» [Макаров 1828: 218].

Так, в «Древних и новых божбах» выделяется несколько периодов в развитии славянской клятвы: древнейший (догосударственный), языческий и христианский. Обозначается духовное возрастание и усложнение славянской присяги, исследуется взаимосвязь с историческими и культурными событиями, отмечается ее важность для всех сословий и подчеркивается неоспоримая роль божбы в жизни Российского государства.

Исходя из тех публикаций, которые были рассмотрены в данной статье, мы вправе заключить, что для М.Н.Макарова культурные истоки русской нации лежат в патриархальной старине, когда не существовало еще языческих богов, но уже зарождалась культура. Впоследствии все ее проявления – обрядность, фольклор, вера, – крепко сохранили самобытное богатство и оказались способны мирно принять иноземные влияния, если они не противоречили нравственной природе славян. Русская культура по-своему уникальна тем, что смогла вместить остатки языческих воззрений и учение христианства. Прошение благословения у священника на посев, венчание в церкви, поминание родителей в родительскую субботу, клятва Господом и Богоматерью соседствуют с обращением к сельским колдунам, почитанием «чудотворных» дубов и берез, воображением «о существованіи русалокъ и лѣшихъ, оборотней и кликушъ» [Макаров 1820, 20: 24]. Макаров, как человек православный, называет влияние древней культуры «языческой темнотой», но это не мешает усматривать в ней то, что «заслуживает особенное вниманіе наблюдателя» [Макаров 1820, 20: 24]. В своих трудах он видел возможность гражданского служения любимой стране и надеялся, что его усилия станут «поводомъ къ дальнѣйшимъ любопытнымъ историческимъ и литературнымъ изслѣдованіямъ всего любезнѣйшаго нашего Отечества» [Макаров 1820, 16: 138].

Литература

Адамчик В.В. Жива (Живана, Сева) / В.В.Адамчик // Словарь славянской мифологии / авт.-сост. В.В. Адамчик. – Минск: Харвест, 2008. – С. 226–229.

Вяземскій П.А. Въмѣсто предисловія къ Бахчисарайскому фонтану. Разговоръ между издателемъ и классикомъ съ Выборгской стороны или съ Васильевского

острова / П.А.Вяземский // Полное собрание сочинений князя П.А.Вяземскаго. – СПб. : изд. графа С.Д.Шереметева, 1878. – Т. I. – 1810 г. – 1827 г. – С. 167–173.

Макаровъ М.Н. Древнія и новыя божбы, клятвы и присяги рускія / М.Н.Макаров // Труды и лѣтописи Общества исторіи и древностей російскихъ. 1828. – Ч. IV. – С. 184–218.

Макаровъ М.Н. Краткая записка о нѣкоторыхъ достопамятностяхъ Рѣзанскихъ и Пронскихъ / М.Н.Макаров // Труды Общества любителей російской словесности при Императорскомъ Московскомъ университетѣ. – 1820. – Ч. 16. – С. 121–138.

Макаровъ М.Н. Краткая записка о нѣкоторыхъ престопамятныхъ словахъ Рязанскаго, Пронскаго, Скопинскаго, Михайловскаго, Рязскаго и Спасскаго уѣздовъ Рязанской Губерніи, съ объясненіемъ ихъ значенія и съ нѣкоторыми замѣчаніями объ ихъ обрядахъ, одеждѣ и прочее / М.Н.Макаров // Труды Общества любителей російской словесности при Императорскомъ Московскомъ университетѣ. – 1820. – Ч.20. – С. 12–26.

Макаровъ М.Н. О старинныхъ русскихъ праздникахъ и обычаяхъ / М.Н.Макаров // Труды Общества любителей російской словесности при Императорскомъ Московскомъ университетѣ. – 1820. – Ч. 17. – С. 108–135.

Макаровъ М.Н. О старинныхъ русскихъ праздникахъ и обычаяхъ (Продолженіе) / М.Н.Макаров // Труды Общества любителей російской словесности при Императорскомъ Московскомъ университетѣ. – 1820. – Ч. 18. – С. 64–82.

Мерзляковъ А.Ѳ. Рѣчь О началѣ, ходѣ и успѣхахъ Словесности / А.Ф.Мерзляков // Труды Общества любителей російской словесности при Императорскомъ Московскомъ университетѣ. – 1819. – Ч. 13. – С. 19–64.

Пушкин А.С. О народности в литературѣ / А.С.Пушкин // А.С. Пушкин. Полное собрание сочинений : в 10 т. / под ред. Б.В. Томашевского. – М. – Л. : Изд-во Академии наук СССР, 1951. – Т. 7. – С. 38–40.

Сахаровъ И.П. Рускіе народные праздники / И.П.Сахаров // Сказанія русскаго народа. – СПб.: Въ типографіи Сахарова, 1841. – Т. 1. – Кн. 1. – С. 73–82.

Свиньинъ П.П. Предисловіе / П.П.Свиньин // Отечественныя записки Павла Свиньина. – 1818. – Ч. I. – С. I–IV.

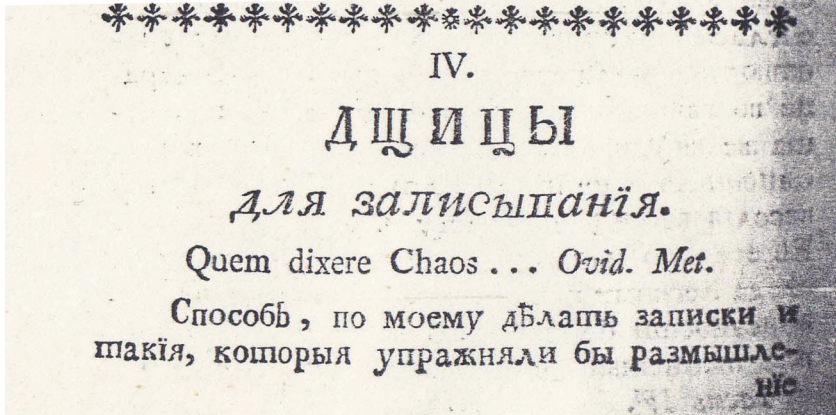
Приложения

Приложение 1

М.Н.Муравьёв

Дщицы для записыванія

(Утренний свет. – СПб., 1778. – Ч.IV. – С.368-378)



нѣ наше, есть спокойное и внимательное чтеніе такова древняго, каковъ есть *Виргилій* или *Цицеронъ*, и такова новѣйшаго писателя, каковой *Мармонтель* и *Виландъ*; ибо сіе есть спокойство великихъ писателей, давая много размышляя чипашелю. Они легко и безъ усилія производятъ великія мысли. И если не мыслятъ они за всѣхъ; то по крайней мѣрѣ они одни имѣютъ то таинство, чпобъ извѣсняя намъ самимъ, чпо мы думаемъ.

Лучше еще желаю я, чпо бы злодѣйствія мои освѣщаются были Окомъ Всевидящаго; нежели, чпобъ всѣ мои дѣянія, сіи сокровенныя, копорыя наиболѣе присваиваетъ себѣ сердце мое и опшвергая ихъ, остались безъ свидѣтеля.

Все то, чпо сами понять мы не въ состояніи, или почиаемъ бездѣльнымъ и малозаслуживающимъ занимаъ наше вниманіе, или на прошивъ того приемлемъ за нѣчто вышшее и священное. По чему и случается часпо, чпо какъ презрѣніе, такъ и великое почипаніе чего либо происходитъ отъ общаго источника, копорой есть невѣденіе. Сколько Геометровъ, впрочемъ людей разумныхъ, почшутъ лучшую Трагедію великаго *Корнелія* за бредъ и щещное упражненіе бездѣльнаго ума! *Кистеръ*, сей щщательный претолкователь древнихъ, раскрылъ, сказывающъ, печально книгу, копорой заглавіе было: *Наука раз-*

мышлять. Словесникъ бросилъ ее съ презрѣнiемъ, вымолвилъ : се пупъ не въ небеса. Non sic itur ad astra ; полуспустише , какъ извѣстно , преломанное изъ сего *Виргиліева* : се пупъ на небеса. Всѣ почишають *Невтона* ; но для чего ли , что всѣ его разумють? — Всевышнее Существо не безъ намбрѣвiя облека нѣкимъ облакомъ предъ нами собственную свою сущность. Столько же величественное чествованіе отдають ему просныя сердца , совершеннымъ ихъ невѣдѣнiемъ , сколько самые мудрецы , усиленiями ихъ проникнувъ мглу сію , копорую окружается подножіе Престола его. — Не невѣдѣніе смущаетъ наиболѣе разсужденiя наши ; но ложное надѣянiе знаетъ что , чего не знаемъ. *Маллебраншъ* думаетъ , что упражняшся надъ изысканiемъ правилъ движенiя тѣлъ небесныхъ и надъ разсѣченіемъ несѣкомыхъ , позволено только для забавы , и смѣшно бы было сдѣлать изъ сего свою науку. Что бы сказалъ онъ , когда бы былъ онъ современникъ *Ейлера* , *Бюффона* и *Ромюра* ?

Какою живостью одушевлено выраженіе *Ломоносова* ! Каждое являетъ знаменованіе изобильнѣйшаго и приипнаго воображенiя. Вопль , чѣмъ превзойдетъ онъ всѣхъ своихъ послѣдователей въ Лирическомъ родѣ ! Слово его дышетъ и шамъ , гдѣ заблуждается , можетъ быть , разсужденіе , или вообразительная сила худо избираетъ свои каршины

картины. *Сумароковъ* иногда достигалъ до сего степени одушевленія въ нѣкоторыхъ нѣжныхъ мѣстахъ. Онъ существенно изображаетъ изнеможеніе нѣжности, роскошь любви, и можетъ быть, разума. Но никогда не имѣетъ сего равнаго духа выраженія, по которому познаются всѣ извѣстные сочиненія *Ломоносова*. Россійской Софоклъ имѣлъ въ слогѣ своемъ всѣ неравности своего нрава, источника всѣхъ огорченій его жизни, копорую бы чувствительность его сердца долженствовала сдѣлать счастливою.

О если бы могъ я наполнить скольконибудь часовъ жизни моеи, размышляя надъ искусствами: сими изящными, составляющими прелестъ житія, и пробѣгая хоща малѣйшее ихъ поприще! О если бы къ искусству, коего начала посвятили у насъ двое славныхъ соперниковъ, присовокупилъ я нѣсколько хоща слабыхъ свѣденій въ искусствахъ *Березовскаго* и *Лосенкова*! Тогда бы полнѣ своими успѣхами, ударялъ я спокойно въ Лиру, спрощенную по *Горацѣвой*, копорой раждающіеся звуки удостаивалъ слушать Стихотворецъ дарованія и веселости, нынѣ совѣтующійся съ *Овидіемъ* о недокончанныхъ чертахъ своей *Науки любить*. Тогда бы покусился я испытать къ моему изображенію, *Нина!* первой мой опытъ. . . О сколько онъ счастливъ! каждая черта его измѣнила бы черту, извѣляющую себя. Миѣ ужъ

Ш 3

кажется,

кажется, что дышущіи приятности на
 плащѣ. О *Албанѣ!* о *Коррежѣ!* и ты *Спи-*
сапель Сусанны! днесь предѣлы удивле-
 нія моего, тогда подражанія! былиль вы
 когда поль счастливы въ избраніи вашихъ
 каршинъ? Тогда бы я изъ пѣсенъ, сложен-
 ныхъ любви достойнымъ прешолокователемъ
Инковѣ или шобою, юноша! испытавшій да-
 рованія свои упреками *Нисѣ*, тогда бы
 пощалея я извѣсть изъ нихъ сладостные
 тоны, въ нѣдрахъ ихъ кроющіеся. Тогда бы...
 мечта исчезаетъ, и жребій отпказываетъ
 дарованія, которыя зачинало было раз-
 личашь мое зависливое око. *Vae, meum*
fervens difficili bile tumet jecur... humor &
in genas furtim labitur.

Будетъ ли когда нибудь въ моемъ оте-
 чествѣ владычествовать пристрастіе къ
 прославляющимъ насъ единосемцамъ? По-
 рокъ въ частномъ чловѣкѣ; предубѣжденіе
 сіе спановится добродѣтелью, когда оно
 одушевляетъ народъ. Не составляютъ его
 мудрецы; но тысящи добрыхъ, простыхъ
 и чувствительныхъ, которымъ надобно
 заблужденія, если только заблужденіе лю-
 бить отечество. Пусть мнятъ, сіе дока-
 зывать мыслящіе! Толпа предводитися чув-
 ствованіемъ и не пребуетъ лучшаго вож-
 дя. Европа показала намъ примѣръ обо-
 жать *Петра*. Или ежели то обидно; она
 примѣръ нашъ ревностно себѣ присвоила.
 Она соглашается съ нами въ нашихъ поч-
 теніяхъ

пеніяхъ къ Задунайскому, къ Чесменскому. Она поставила въ чреду великихъ мужей своихъ сего Князя *Меншикова*, котораго сотворилъ вкупѣ съ Россією *Петръ*: важной примѣръ крайностей счастія. Знаемъ ея Мудреца, которому Премудрая Законодательница препоручила начерпавать заведенія — милосердія: Благодѣтель юности и природы! живи, покуда естъ несчастные. Внимаемъ Она просвѣщенному Вельможѣ, сколько же Ея собственному гражданину, сколько нашему, и котораго Музы назвали *Меценатомъ*, устами *Ломоносова*. Извѣстенъ Ей самъ *Ломоносовъ*. И менѣ ли Творецъ *Семиры*? Какой открываешь мнѣ рядъ благородныхъ, избранныхъ прудившихся надъ просвѣщеніемъ Отечества, и которымъ *Кантемиръ* предходитъ? Оспанешь ли ты преиденъ въ молчаніи, живописецъ *Андромахи* и *Рогнѣды*? Геній искусствъ уносишь увѣнчанное изображеніе свое во свяпилице вкуса. Куда похищаешь меня упомленного, легкой и сіяющей *Майковъ*? Миршы садилъ онъ, играя съ Еропами. Но почто присмертной сосудъ между Мирповъ? почто убѣгають Еропы? . . . Безсмертной! я чествую тебя священнымъ молчаніемъ. . . . Такъ просияшь мнѣ сіе восхищеніе Россіяне? Такъ увлеку я когонибудь возгордиться собственными сокровищами? Родитесь великіе умы! Россіяне въ честь себѣ вмѣняють вамъ удивляться, и признають уже

свое собственное благородство. Однако Рей-
наль велишь изломать намъ свои ваяли-
ща, изказишь наши картины, откажутся
на время, онъ испытанія небесъ и природы;
прискорбный мудрецъ совѣщуетъ намъ жер-
пвовавъ приятнымъ полезному. Онъ пред-
ставляетъ намъ предъ очи изображеніе
Государя, нашего сосѣда, своею рукою вле-
кущаго плугъ шоржесшвенно. Онъ хочеть,
что бы прежде всѣхъ искусствъ, прилѣжали
мы къ первому, зачавшему многочисленный
рядъ оныхъ, къ земледѣльству . . . Я почи-
таю швою нѣжную боязливостъ для пользы
человѣчества, о ты сказашель несчастій
новаго свѣша и злодѣяній древняго! но ви-
дѣвши черпы Лосенкова; но слышавши
спихи полныя ешесшвенности, въ кото-
рыхъ оживаетъ Лафонтенъ; спалъ ли бы
ты самъ шребовавъ сего злодѣянія?

Если чувствование означаетъ границы
добра и зла: шо разумъ однако долженъ
утверждать спопы спранспвующаго меж-
ду ими. Надѣяніе на сердце свое въ поль-
важной опасности, какова ешь оскорбитъ
добродѣтель, не ешь надѣяніе невиннаго;
но оплошность нерадиваго. Счишай мгно-
венія: каждое приходило къ тебѣ способно
помѣспитъ доброе дѣло. Сколько уже по-
вергалось ихъ въ бездну вѣчности! тебѣ
уже оспалось мгновение жить. И ты еще
его шрашишь, не живя! . . . Но почти жизнь
свою dospойною размышленія. Не купи уве-
селенія

селенія свои цѣбною невозвратимаго. Не оплагай наслаждаться позорищемъ, котораго завѣса гонима низпасть. Путешественникъ единого часа! что расскажешь ты въ домъ своею вопрошающему?

Спрахъ и надежда суть два насильственные власшители человѣка, и нѣтъ отъ нихъ убѣжища въ жизни. Сожалѣющая смерть приемлетъ насъ въ лоно упомянутыхъ и шворитъ освобожденниками. Но кто не старается ограничить ихъ владычества надъ собою, не убѣжитъ отъ въ обѣянія безпечальныя смерти: необходимость испорченъ его бледнѣюща отъ живущихъ. Между предразсуждений и слабостей проживетъ онъ, безсильное дитя, никогда не высясь къ достоянію человѣка и мудреца.

Общежитіе прекрасно. Что бы было въ обитаніи цѣлаго свѣта, если бы должно было обитать его единому? Сирая вселенная есть понятіе огорчающее человѣка. Спось мило существовать вмѣстѣ! Несчастія суть еще крѣпчайшій узелъ, соединяющій смертныхъ. Раздирая сердце, онъ его умягчающъ, доколѣ не истощаетъ его чувствительности. Я сожалѣю того счастливаго, которой отрицаетъ себѣ утѣшеніе несчастливыхъ, болѣе ласкающее сердце, нежели всѣ мертвыя сокровища; которой не радуется бытъ во общеніи съ людьми. Однако прекрасно и уединеніе. Оно изоцряетъ въ насъ ощущение нужды бытъ вмѣ-

стѣ. Одиѣ только лишенія научають насѣ
 вкушати удовольствія. Оно поспавляетъ
 насѣ въ соспоянїе, сущеспвовати раздѣльно
 отъ другихъ. Наслаждающее размысленіе
 самаго себя, величеспвенное понятїе безъ
 смертїа идушѣ по слѣдамъ ея. Въ непревож-
 номъ лонѣ его восприемлю я паки способ-
 ность писапї. Оно научало, никѣмъ не-
 испытуемо, горячаго любовника добродѣте-
 ли, бывшаго прежде любовникомъ Юліа.
 Оно спояло на спражѣ внимательнo у хра-
 мины *Клопштоковой*, у спавки *Клейстовой*.
 Въ нѣдрахъ его низлагаепѣ *Мармонтель* бо-
 гатыя добычи, унесенныя имѣ изъ средины
 общества. Изъ его свяпилица созерцаепѣ
 природу, во мгновенїяхъ ея величїа, единый
 изъ благородныхъ, отвергающихъ почести;
 если бы позволено было отвергати ихъ
 заслуживающему. Изъ него по износитѣ онѣ
 сїа блиспательныя черпы, которыми живо-
 писуются вишязи и любви. Но почто
 разсѣивати воображенїе мое? Не оно ли въ
 самое сїе мгновение вливаетѣ въ душу мою
 сїю недвижимость удовольствїа, сїе прогаю-
 щее безмолвіе, способное испоргнуть слезы
 и улыбку и восхищительное обращенїе на
 самого себя? Въ многолудїи спѣсняепѣ
 душа моя; она распроспираетѣ въ уеди-
 ненїи.

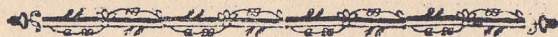
Опнынѣ хочу я приучапѣ кѣ своенра-
 вїю. Нѣтѣ ничего, что не прощаетѣ ему
 свѣтѣ: я знаю, что иногда не прощаетѣ
 онѣ

онъ и добродѣтели. Сколько естъ виновныхъ погворствѣ, прикрывающихся ложно именемъ сннзхожденн! Нашему собственному сердцу жершвуемъ мы всякой разѣ, когда находимъ въ себѣ сполько склонности, жершвоватъ другимъ опдаленнями опъ разума и преимущесствъ чловѣчества. Не ругаюсь ли я дружесствомъ, когда мышлю угодишь ему порокомъ? Величественный *Тимолонъ*! ты имѣлъ брата, ты имѣлъ въ немъ друга, спасеннаго тебѣ ранами тебѣа своего, опасностню жизни твоей на бою. Но онъ схватилъ пренебреженныя въ рукахъ его вожди государства. Властитель *Коринѣа*, смѣлся онъ увѣщаннямъ твоимъ. Тихой и любящнй *Тимолонъ*! ты уединишься сътоватъ о вольности опечесства! Но нѣтъ: онъ шесствуетъ печаленъ въ чертоги брата своего. Два мужа спровождаютъ его. Конечно брежетъ онъ сердцу брашнему послѣдння укореннн . . . Почто же выступаетъ онъ изъ храминн, едва вшедъ въ онукъ? Почто воскрае рнзы покрываетъ лице его? Однако падаютъ слезы: шрепешенъ, и будто бы перси его раздирались угрызенннми, мѣшается онъ въ спезяхъ своихъ. Увы! любящнй *Тимолонъ*! не уже ли . . . Вопль умирающаго исходишь изъ чертоговъ. Твой братъ . . . его нѣтъ; но *Коринѣа* воленъ. Но *Тимолонъ* осуждаетъ себя въ започенн, единъ непричастенъ счастья опечесства, Творецъ будучи онаго и шедъ

378

~~2783~~

шѣдѣ въ вуспыню, спранствуетѣ и пла-
чешся, чуждѣ разума, до самыя спароспи.



Публикация А.Н.Пашкурова

А.И.Писарев

О нравственных качествах Поэта.

Рассуждение из класса красноречия,

сочиненное воспитанником Университетского Пансиона

Александром Писаревым

(Москва, в Университетской типографии. 1821, 24 с.)

Каждый из нас, при вступлении своем на поприще жизни, получает от Провидения *особенное* свое назначение. Природа каждому еще в пеленах говорит: «Будь тем или другим». – Повинуясь сему-то гласу, воин проливает кровь за отечество и пожинает лавры на поле брани и чести; судья приучает десницу свою твердо и всегда непоколебимо держать весы правосудия, не преклоняя их ни на сторону угнетающего властью, ни в пользу слабого, но виновного; мудрец плодами неутомимых бдений и упорных занятий ведет сочеловеков к совершенству, и, наконец, Поэт воспевае Бога, незримого и повсюду постигаемого в творениях, природу великую в громадах, непостижимую в насекомых, и человека – образ Божества высочайшего. Без сего предварительного назначения природы нет ни полководцев безтрепетных, ни судей праведных, ни мудрых законодателей, ни достойных певцов мужей и деяний знаменитых. Труд и образование совершенствуют, но не дают способностей.

Если человек, при воззрении на природу, единую в своем разнообразии, сильнее других ощущает; если взор его постигает сокровеннейшие красоты оной, отдает самому себе верный отчет о причинах, производящих на него сии сильнейшие впечатления и, наконец, передает их другим с тою же силой, с какою они толпятся в его собственной, пылающей душе, то мы назовем сего преимущественно одаренного сына природы Поэтом. Все великие стихотворцы полагали первое счастье свое в созерцании великолепных, простых, диких и приятных картин природы – Вергилий, из блестящих чертогов Августа, окруженный друзьями своими, величайшими мужами тогдашнего возрождающегося Рима, стремился к холмам цветущего Тангета и сладкозвучная лира его невольно вещала:

O ubi campi,

– *Sperchiusque...o gie me gelidis in vallibus Haemi,*

Sistat, et ingenti ramorum protegat umbra.*

*Virgilii Georgic.Lib.II.

Положивши сие желание, сию любовь созерцать природу за основание характера Поэта и за начало его чувств, мыслей, слов и поступков,

постараемся вывести из сего главные *качества нравственные*, которые должны отличать его от других. Такая характеристика может занять и научить, будучи описана пером, даже самым неискусным.

Наблюдая со тщанием разнообразные изменения природы Физической и Моральной, находя в сем наблюдении и цель, и пищу, и награду деятельности своей, Поэт невольно возносится к престолу Существа, неведомого очам, но ощущаемого сердцем. Не может быть, чтобы сей мир незримый, составленный из частей разнородных, но совокупно производящих гармонию целого, чтобы сия природа, вечная в сравнении с быстроекующим бытием нашим, была действием, или игрою случая. Случай может созидать на время и, подобно баснословному Сатурну, сам уничтожает свои произведения. Но уже ли душа человека, сей таинственный, но мыслящий, всегда одинаково действующий предмет песней Поэта, может быть созданием мертвого и несамовластного случая? Уже ли от него могут зависеть творение и человек, между тем, как он сам от себя не зависит?

Сии и другие мысли, частое торжество порока над безмолвною добродетелью, собственная страсть к чудесному, потребности души пламенной и благородной – все возвышает Поэта к познанию и обожанию неизмеримой благодати, управляющей вселенною, к уважению божественных законов ее, бессметным душам добродетельного и порочного. Здешний мир, жилище суетности и скоротечности, тесен для пламенного сердца Поэта; оно стремится выше персти, нас окружающей, и останавливается только там, где должен слабый ум познать пределы свои. То того-то Еменарь и замечает, что «Поэзия всегда благочестива». – Везде она начиналась Гимнами, везде первое дело Поэтов было прославление Божества благого – доброты, грозного – порочному. Про самого Вольтера, нередко уличенного в чувствах противных, говорит Шатобриан, что он «непрестанно восставая против Религии, обязан ей лучшими и стихотворнейшими местами своих творений».

Необходимое следствие благочестия, сего первого и лучшего перла в венце Поэта, есть пламенная любовь к добру и равномерная ненависть зла. Он знает, что незримый Бог, не желая совсем лишить жителей дольного мира своего образа, оставил им добродетель и дозволил бытие порока, чтобы гнусность последнего более заставляла почитать и обожать красоту первой. Поэт знает еще, что польза есть долг его, что она состоит в одной добродетели и что для воспевания истины и утверждения других в оной должно быть самому непоколебимо в ней уверенным. Потому-то добродетель, блистая на престоле власти, таясь ли под безвестным

кровом селянина, или сражаясь мужественно с гонениями сильнейшей злобы, добродетель везде приемлет его искренние, сердечные рукоплескания. Потому-то порок тщетно скрывает ужасный вид свой под блеском великолепия. Поэт, как небольшимый представитель грядущего и грозный мститель настоящего, совлекает с него коварную личину.

Et son vers foundroyant, tonnant pour les penir,

Frappe d'un long effroi les tyrans a` venir*

*Millevoie. Plaisirs du Poë`te.

Но Поэт, строгий к преступлению, непримиримый во вражде с пороком, не забывает, что слабости суть удел человечества. Уважая того, кто исправлением своим избавится от них, Поэт не приводит в отчаяние и поборника, ослабленного долговременными нападениями страстей. Однако сие снисхождение не простирает на самого себя; ибо жрец истины и добра должен быть и ревностнейшим сподвижником и первым исполнителем законов их. Сия любовь к добру заставляет Поэта любить добродетельного, а ненависть ко злу не мешает ему сожалеть о порочном и видеть в нем брата своего. Природа есть первый предмет Стихотворца; но человек, как глава оной, должен более других существ занимать Поэта. Буало несправедливо сказал:

L'ardeur de se montrer, et non pas de medire,

Arma la ve`rite` du vers de la satire*

*Boileau. Art Poë`tique, chant II.

Нет, не тщеславие, но искреннее негодование на порок и пламенное желание обратить сочеловеков к добру, вооружает Поэта бичом Сатиры. Он этим еще более доказывает свою любовь к человечеству. Покажите ему любимца фортуны во всем его блеске; он спросит вас о характере сего счастливица, чтобы благодарить судьбу за справедливое, или роптать на несправедливое определение ее. Когда же видит он страждущего, то не спросит вас: доброй или злой человек угнетен бедствием? Привыкнув следовать первому движению нетерпеливого сердца, он устремится помочь ему и, если рок отказал Поэту в сей возможности, он прольет слезы участия со страдальцем. В сем случае Поэт имеет преимущество перед Философом; ибо благодеяния разума всегда носят на себе отпечаток какого-то расчета, а расчет предполагает обидный для несчастного недостаток доверенности; напротив, благодеяния сердца, иногда нерассудительные, но всегда искренние, если не смогут переменить участи несчастливца, по крайней мере, сладко облегчат оную.

Один благодетельный может чувствовать истинную цену благодеяния; от того благодарность есть одно из лучших и обыкновенных

качеств Поэта. Лафонтен не устранился воспевать благодетеля своего и при раздраженном на него Государе. Деятельная душа Поэта требует ежеминутно новой пищи, для нее необходимо любить, и потому она открыта для каждого малейшего благодеяния. От природы склонный ко всему необыкновенному, чудесному, Поэт любит увеличивать. Всякое несчастье, всякая неприятность на него действует сильнее, нежели на других людей, и потому человек, отклонивший от него то, или другое, должен быть для него человеком необыкновенным. Сия чрезмерная, но не излишняя благодарность, ибо в хорошем нет излишеств, сия-то благодарность превращала нередко благодетелей в героев и полу-богов. Из этой же части нравственности Поэта выводятся многие следствия для его гражданской и семейной жизни, которые будут исчислены в своем месте.

Но благодарность, несмотря на всю власть свою над умом и сердцем Поэта, никогда не может поработить его. Он независим, как природа, его воспитательница; свободен как мысль, рождаемая в нас предметом высоким. Уважая мнение общества, покоряясь властям оною, Поэт никогда не преклонит воли своей пред сильными, угнетающими слабого. Он есть младенец природы, который, подобно воску, принимает советы дружбы и увещания опыта, но с твердостью скалы презирует гордость и богатство, требующих покорности. Это покажется тем удивительнее, что редко фортуна бывает щедрою к Поэту; собственная беспечность не позволяет ему оставить небесные мечты, чтобы заняться земною сущностию; и, несмотря на это, он принимает с благодарностью помощь, но не пойдет вымаливать даров и продавать за бранные блага мира бессмертный талант свой. Гораций, взлелеянный фортуною, удостоенный дружбы повелителя вселенной, вздыхал по возлюбленной свободе, и любимое его желание было:

*Ducere jucunda sollicitae obliviae vitae**

*Horat. Serm. Lib.II. Sat 6. v.60 et 62.

От чего-то люди обыкновенные называют Поэтов нелюдимами и благороднейшее искусство их – пустыми грезами и противными разуму бреднями. Не должно ничего говорить о сих врагах изящного. Они пройдут, а слава Поэзии и Поэтов пребудет бессмертною. Сей-то славы жаждет Поэт, для нее жертвует он настоящим, надеясь на сторичное вознаграждение в необольстимой будущности. Один звук бессмертной лиры великих песнопевцев пробуждает в нем дремлющий талант, как одно воззрение на венчанную статую Мильтиада произвело великого Полководца из неизвестного дотоле Фемистокла. Сие желание славы исторгло Ломоносова из объятий семейства, побудило его стремиться за неведомою, но

вожделенною мечтой на безвестную чужбину. Не тщеславие побуждает к сему Поэта... Нет! Сие низкое чувство людей минутных чуждо его. – Одна *сладкая* надежда – сердцем жить в веках*

*Жуковский. Послание к Кн. Вяземскому.

устремляет все его мысли, все желания к одному предмету. Он хочет и за гробом беседовать с оставшимися друзьями и рождать высокие мысли в душах, достойных понимать его душу и делами отвечать оной. Слепец Мелеса, угнетенный певец Иерусалима жили тем чувством, и оно только могло заставить их забыть гонения слепого рока.

До сих пор мы рассматривали Поэта просто в сношении с человеками; взглянем не него как на гражданина в недрах большого общественного семейства. Выше сего видели мы, что чувствительность, истина и добродетель всегда первые пружины его мыслей, слов и поступков. Из сего можно вывести и гражданские его качества.

Многие, видя малые успехи Поэта в так называемом большом свете, и необходимое следствие оных – любовь к уединению, почитали его ненужным и даже вредным членом гражданского общества. Но ужели можно смешивать сей свет, сие собрание людей по большей части праздных, управляемых одними законами мнения и вымышленных, часто меняющихся приличий, с отчизною, где соединены все частные выгоды для общей, и где польза столько же разнообразна, сколько люди? Поэт любит и должен любить уединение: оно вознаграждает его за все притеснения фортуны и любимцев ее, но сия самая любовь к уединению, порука характера спокойного, не отвечает ли уже за безвредность Поэта? Скажу более, уединение, сосредоточивая все его мысли на одну цель, занятие любимым искусством, доставляет более способов писать для исправления порочного и обозрения добродетельного. Физическое бездействие Поэта не есть праздность; иначе великий Полководец, в тишине кабинета своего располагающий военными действиями, будет более празден, нежели рядовой воин, проводящий жизнь свою в беспрестанных, но машинальных и безотчетных для себя трудах. Поэзия не исключает ни одного благородного и великого занятия. Псалмопевец касался провидящих струн своих тою же десницею, которая держала со славою скипетр Израиля и судьбу народа избранного. В светских писателях мы видим то же. Тиршей и Оссиан были певцами собственных подвигов; в нашем Отечестве два великих Песнопевца судили верою и правотою и бестрепетно приносили истину к стопам Екатерины Великой и Благословенного Внука Ея. Сие предполагаемое бездействие Поэта противоречит даже господствующей в нем страсти к славе. Он знает, что слава великих подвигов, мудрого за-

конодательства и смелых открытий принадлежит только на малое время всему народу, но навсегда неразлучно остается при свершивших оных.

Мы видели, что беспечность и любовь к уединению не позволяют Поэту забывать другие свои обязанности, с другой стороны, любовь его к добродетели и спокойствию ручаются за верное исполнение должностей, на него возложенных Провидением и согражданами. Уверенный, что пример его сильнее многих действует на человечество, Поэт старается оправдать сию уверенность делами. Для него Религия есть хранительница добрых нравов и преграда пороку, не всегда устрашаемому переходящими карами закона. От того везде первые Жрецы были и первыми Поэтами. Сие замечание, выведенное из опытов времен баснословных, еще справедливее, когда отнесем его к Религии Христианской, которая одна открыла человеку высокую цель, к коей идет он на поприще здешней мгновенной жизни; она одна повелела ему искать в мудрости и добродетели прочного и ничем не рушимого блаженства. Самая высота и таинственность учения ее ближе всего к душе Поэта. Что может быть величественнее святейшей Веры, которая приемля человека от пелен, сопровождая его под брачный венец, отверзая ему врата могилы, не оставляет его и в самой вечности? Где найдем мы примеры тех добродетелей, того невероятного, но справедливого терпения и твердости, которыми удивляют и поучают нас божественные люди, предпочетшие венец мучения всем благам обольщающего мира?

Итак, благоговение к Религии отцов и братьев есть первый долг Поэта в обществе. С ее законами тесно сопряжены столько же вечные законы гражданские. А они предписывают ли что-нибудь не только противное, но даже не сходное с правилами человеколюбия, любви к добродетели и ненависти к пороку, сих трех необходимых качеств Поэта. Законы гражданские тогда только хороши, когда основаны на законах чистой нравственности, ибо общество злодеев не могло бы существовать ни долго, ни благополучно; плотоядные черви знают и любят одно одиночество, но мирные и трудолюбивые пчелы составляют Монархии, удивляющие самих законодателей своим устройством и деятельностью. А нравственность не есть ли первая обязанность и сладчайшая награда Поэта? Но для него мало одного холодного уважения к законам; жрец игривых Муз может быть также жрецом строгой, но справедливой Фемиды. И почему Поэт, не страшась призывать мертвого злодея к нелицемерному судилищу потомства, устранился бы карать его живого мечом всевидящих законов? Презрение всего брэнного может и должно простираться и на дары угнетающего беззащитную невинность. Этого мало; Певец смелее

другого может говорить правду; его улыбка должна смягчать суровость истины. Гонения Альфонса Феррарского на Тасса не имели другой причины, кроме страха постыдного бессмертия, могущего родиться под перстами Песнопевца. Зависть, злоба и клевета могут угнетать Поэта в настоящем, но будущее принадлежит ему исключительно. Спокойствие в минувшем, терпение в настоящем и надежда на будущее вот всегдашний девиз истинного Стихотворца.

А любовь к Отечеству?... Кто сильнее его ощущает сию благородную, высокую страсть?... Не его ли долг советами пробуждать чувства оной в сердцах сограждан? К отчизне привязывает его и благодарность, которую боготворит он, и любовь к славе, которой всем жертвует; и мирные занятия уединения и прочные связи родства и дружбы. Древности родной земли питают воображение его, подвиги настоящего оживляют дарование, надежды грядущего пробуждают дух провидения, дарованные ему вместе с талантом. В родине находит он и воспоминания беспечной, невозвратимой юности и упования одряхшей старости. С именем соотечественников неразлучны для него и имена всех любезных его сердцу, для которого любить есть величайшее благо, равно как ненавидеть величайшее зло в жизни.

Сия потребность любить не оставляет Поэта и в мирном кругу семейства. Гражданские добродетели носят на себе какой-то наружный блеск, который иногда превышает внутреннее достоинство. В семейственной жизни нет принужденности приличий, и все более зависит от движений сердца, нежели от расчетов разума. Начиная от пелен младенчества, обязанности сына должны быть священны для Поэта. Мы видели, что он с восторгом благоденствует нам более тех людей, которые, даровав нам жизнь, привязали нас к оной первыми чувствами любви и признательности. Человек обыкновенный благодарит благодетеля за одну только перемену своего состояния, но Поэт вместе и за новое чувство, которое дали ему вкусить. Если же он преклонит колено перед благодетелем своим, но не должен ли почесть родителей за живой образ незримого Провидения?... Славный Попе предпочитал улыбку спокойствия, рожденную им на устах матери, всем похвалам стоустой молвы. Самые воспоминания младенчества, сего стихотворнейшего возраста нашей жизни, должны более и более привязывать Поэта к тем людям, которые создали, сохранили и украсили для нас его прелести.

Воспоминание игр и занятий младенчества, сильнейшее в Поэте, нежели в других людях, привязывает его и к тем существам, которые делили с ним оныя, и заставляет его ревностнее прочих исполнять и обязан-

ности брата. Выбор супруги, друга может чаще зависеть от меня самого; но родителей и братьев дарует мне Провидение, не спрашивая моего на то соизволения; любовь братская сильнее в младенчестве, ибо ощущения сего возраста, как первые, сильнее прочих; по сей же причине, Поэт, как сильнее других чувствующий, должен быть и почтительным сыном и верным братом.

Не почитаю нужным рассматривать Поэта в супружестве; это было бы повторением сказанного уже мною. Замечу только, что связи брачные, как самые прочные, – ибо смерть едва ли может расторгнуть их, – должны и сильнее других действовать на душу Поэта. Женщины имеют в себе какую-то тайную власть обезоруживать несчастья, сих необходимых спутников наших на пути жизни. От того-то древние, столь поучительные и в самых вымыслах своих, изображали в виде женщин дружбу, надежду и вообще все чувства, или совершенно улаживающие чашу скорби, или вполнину уменьшающие горечь ее соучастием. Сами клятвы брака, заключающие в себе нечто таинственное, чудесное, судьбу целой жизни, должны делать узы его любезными Поэту. Всем известна ничем неизменная привязанность Ломоносова к подруге его счастья и несчастья, отдаленной пространством, но близкой к нему чувствами. Хороший сын должен необходимо быть и хорошим отцом: последнее чувство вознаграждает за жертвования, сделанные первому. Хороший супруг не может быть худым отцом; сии две причины заставляют Поэта часто жертвовать своим благом для счастья детей. Но особая склонность к дружбе более всего заметна в Поэте. Для души, наполненной мыслями и чувствами, для сердца, подобного его сердцу, необходимо иметь существо, которое бы разделяло с ним сей избыток жизни, и благоразумными советами отвращало от бедствий, в которые врожденная пылкость может завлечь его. На сем основаны уважение и доверенность – сии начала дружбы. Любовь к человечеству и добродетели, необходимость благотворить и благодарить – все заставляет Поэта искать друга. Сей сладостный обмен мыслей и чувств между ними тем приятнее, что оный не может быть прерван завистью. Зависть свойственна только душам, ограниченным тесными пределами настоящего; она предполагает холодность и расчеты, которые чужды истинного Поэта. А несчастье, которое не него сильнее, нежели на других людей, действует, заставляет его искать обороны против гонений человеков и рока. Поэт в этом случае имеет, так сказать, слабость женщины; малейшая неудача может сильно поразить душу его. Расин пережил мгновения немилости Государя. Здесь-то необходима помощь дружбы. Благodeяния ее не могут

оскорбить его; ибо друг, предлагающий нам услуги свои, кажется, просит сделать ему самому одолжение:

С ним счастья вдвое! В скорбный час

Он сердцу утешенье!

Он наша совесть; он для нас

Второе Провиденье!*

*Жуковский. П-в в ст. Рус. Воинов.

От того-то, что великие Поэты были всегда и лучшими друзьями. Имена Расина и Боало, Державина и Капниста, Дмитриева и Карамзина всегда будут напоминать и прекрасные таланты их, и неизменную дружбу.

Итак, вот чувства, которые всегда сопутствуют Поэту в земном его испытании. *Правда, благочестие, любовь к Отечеству, мирные обязанности семейства и ее сладчайшие обязанности дружбы* – вот его всегдашнее и любимое сообщество. С сими вождями он с улыбкою спокойствия взирает на протекшее, безтрепетно идет в настоящем и с верным упованием ожидает свершения надежд своих в неизменном будущем. Только будучи верен сим чувствам, может сказать он с вдохновенным мудрецом Тибура: *Vixi!*

Публикация И.Д.Немировской

Эссе о русской классике**О.В.Онучина****Казанский (Приволжский) федеральный университет****Традиции сентиментализма в сказке С.Т.Аксакова
«Аленький цветочек»**

Приблизительно с 1770-х годов в русской литературе обнаружилось первые признаки формирования нового направления – сентиментализма, связанного с общеевропейским просветительским и эмансипаторским движением.

Сентиментализм расшатывал традиционные представления о социальном неравенстве между людьми, проповедовал сострадательное сочувствие к демократическим низам (вспомним у Карамзина в «Бедной Лизе»: «... и крестьянки любить умеют»). Сентиментализм открыл не только внутренний мир человека, но и окружающую человека природу. Наметилось характерное именно для сентиментализма противопоставление целомудренной природы – и порочной цивилизации, сельской уединенной жизни – и шумной городской, поэзии рассудочной – и поэзии «безыскусственной»; пробудился интерес к духовному облику народов, национальному эпосу.

Сентиментализм не признавал прежних жанровых разграничений, боролся за сочетание различных жанров, чтобы лучше передавать разнообразное настроение, их оттенки, переливы и переходы. Сентиментализм возвысил значение прозы, верно почувствовав, что в жанрах романа или путешествия можно вполне развернуть аналитические возможности своего метода.

Сентиментализм опирался на развивающуюся в век Просвещения гласность, общественный вкус и свободное мнение, повысившуюся ценность отдельной личности, которая дорожит своей индивидуальностью, независимостью. Гуманистическое содержание сентиментализма, его направленность против всего официального, казенного, бездушного во имя свободы личности неоспоримы. В центре внимания – личность интеллигента, познающего свою душу, свой особый внутренний мир и идущего навстречу людям простонародных сословий во имя идеалов гуманности и просвещения. Поэтому и морализирующее начало в русском сентиментализме выступало особенно ярко.

В связи с появлением интереса к отдельной конкретной личности и к «внутреннему человеку», возрастает внимание к портрету.

Принципы создания портрета в русском сентиментализме глубоко связаны с идейно-философской проблематикой данного направления и с его жанрово-стилистическими особенностями. Своеобразной оппозицией прежним традициям становится психологический портрет, в котором внешним сторонам жизни противопоставлялись внутренние, нравственные ценности человека.

В «Философском исследовании о происхождении и природе прекрасного» Д.Дидро писал: «Есть существа, которые нам нравятся, не будучи красивыми, и другие, которые не нравятся нам, несмотря на их красоту». Одна из основных идей этого трактата – о том, что «красота заложена в восприятии отношений», оказывается близкой и русской литературе эпохи сентиментализма. Внутренняя, душевная красота начинает цениться выше, чем красота внешняя, физическая. Традиционный эпитет «прекрасная», говорящий о «кричащей» красоте, все чаще заменяется иным – «милая», обозначающим скромную, «тихую» красоту.

Интересно, что и в известной литературной сказке, созданной С.Т.Аксаковым – «Аленький цветочек» – прилагательное «прекрасная» практически не употребляется при упоминании девушек, однако слово «милая» в разных формах можно заметить в каждом обращении отца к дочерям. Например: «Дочери мои милые, дочери мои хорошие, дочери пригожи...», «И не вспомнился он от радости, увидавши свою дочь милую, хорошую, пригожую, меньшую, любимую...». При первых упоминаниях заколдованного короля – хозяина волшебного острова, писатель также использует описание именно внутренних качеств и отношение к окружающим: «...с хозяином своим ласковым и милостивым...», «господину доброму и ласковому...».

Признания самого короля полюбившей его девушке – «...ты одна полюбила меня, чудище противное и безобразное, за мои ласки и угождения, за мою душу добрую, за любовь мою к тебе несказанную...» – лишней раз показывают превосходство красоты внутренней над внешней. Ведь, впервые увидев чудище, купеческая дочь испугалась и от страха упала в обморок. Потом, как говорит рассказчик, скрывая свой страх, она проводила с ним большое количество времени, и в конце концов даже полюбила его всем своим искренним сердцем. Полюбила не его внешность, не его голос, который так же пугал бедную девушку, а душу, открытую, чувственную и ранимую.

Герои аксаковской сказки нередко лишаются чувств, заливаются слезами, что тоже дает нам возможность увидеть наследование эмоционально-психологическим традициям сентиментализма. Так, «... купец убивается и слезами обливается...», «...дочь меньшая... сама плачет горючими слезами...», «...плачет, рыдает честной купец...», «...молодая дочь купецкая... всплеснула руками белыми, закричала истошным голосом и упала на дорогу без памяти...», «...и упала без памяти молодая дочь купецкая...». Все это говорит, и для писателя, и для его читателей, об искренности, открытости и естественности героев и их внутреннего мира.

Еще одной отличительной чертой сентиментализма, особенно – отечественного, является то, что он связан с культом сострадания. Среди качеств, необходимых истинно *чувствительному* человеку, большое значение придавалось его умению сочувствовать чужим страданиям и оказывать помощь тем, кто нуждается в ней. Нравственные понятия «сострадание», «самопожертвование» в произведении С.Т.Аксакова как бы образуют нить, нанизывающую на себя весь сюжет сказки. Девушка жертвует собой и отправляется во дворец вместо отца, не ведая, что ждет ее впереди. Она же снова жертвует своей жизнью и своим будущим ради хозяина-чудовища, когда снова возвращается к нему из дома. Здесь проявляется и еще одно качество, присущее только чувствующему человеку, – благодарность. Человека стали ценить не за его деловые способности, приносящие ему богатство и почести, не за «ясный ум», а за «доброе сердце».

«Если я моему господину доброму и ласковому за все его милости и любовь горячую, несказанную заплачу его смертью лютою, то не буду я стоить того, чтобы мне на белом свете жить, и стоит меня тогда отдать диким зверям на растерзание», – отвечает девушка своим сестрам на их уговоры остаться дома. Я думаю, что это – наивысшая черта человечности. Король в свою очередь, будучи в зверином обличи, рискуя своей жизнью, пытаясь не посягать на свободу девушки, отпускает ее на три дня домой к отцу и сестрам, из-за чего сам ближе к финалу чуть не погибает.

Среди отличительных особенностей психологической поэтики сентиментализма можно выделить и мотив предчувствия. «Стало у молодой купецкой дочери... сердце болеть и щемить, ровно стало что-нибудь подмывать её...». Предчувствие чего-то плохого, тревога помогли девушке спасти «зверя лесного, чуда морского». Чувство выражается не только через физическое ощущение, но и с помощью снов. Нам представлены в сказке два сна: сон купца и сон его дочери. В обоих случаях он пробуждает в их хозяевах грусть и тоску по родным людям и родному дому.

Однако можно заметить, что не все герои обладают положительными душевными качествами. Например, старшие сестры главной героини вообще не способны на жалость, на добрый поступок. Для них главное – рассудочное стремление к успеху и жажда богатства (открывает всё желание получить материальные подарки от отца), жесткая иерархия духовных ценностей и материальных – с неоспоримым выбором в пользу вторых. Старшим дочерям купца присущи эгоцентризм и завистливость. Как доказательство можно вспомнить их коварный поступок, когда они перевели все часы в доме на час назад, чтобы младшая сестра не вернулась к своему суженому. И все же, по заветам сентиментализма, *любой* человек заслуживает прощения, так и эти персонажи прощены в конце произведения. И если сперва из-за их предложения бросить «зверя лесного, чуда морского» младшая сестра прогневалась на них, то в конце нет ни одного упоминания о чем-то похожем темном.

В истории, что немаловажно для социальной «политики» сентиментализма, купечество – самый неопределенный по статусу, хотя заметный слой населения. Официально в переписях населения купцы, то есть люди, занимающиеся торговлей и промышленным производством на частной, негосударственной основе, не выделялись в отдельное сословие. Большинство купцов было выходцами из мещан, то есть городских недворянских жителей, но было купечество и крестьянское. Не стоит забывать, что купцы, даже очень богатые, никак не могли стоять на одной ступени вместе с королями и князьями. Однако в сказке С.Т. Аксакова купеческая дочь в итоге выходит замуж за короля. Именно за такие права людей, за добрые взаимоотношения и всеобщее равенство между разными слоями общества, были сентименталисты. И если в знаменитой «Бедной Лизе» Н.М.Карамзина любовь простой крестьянки и дворянина заканчивается трагично, то у С.Т.Аксакова – самый светлый счастливый конец.

Немаловажную роль в мировидении сентиментализма играл и культ природы. Интерес к природным образам часто развивался в литературе в непосредственной связи с вниманием к человеческой личности, ее внутреннему миру. Описание природы и природных явлений можно встретить на протяжении всей сказки Аксакова. Природа здесь отражает внутренний мир героев, природа взаимодействует с ними, природа помогает людям: понять и себя, и друг друга, и мир.

Природа – идеал «естественного», поэтому она способна преобразовать человека, наставить его на истинный путь. Красота природы в видении писателей сентиментализма и их последователей – великая ценность, противостоящая мнимым благам. Так, например, показательно,

о каких подарках дочери купца просят в начале сказки отправляющегося в путешествие отца. Первая старшая дочь просит себе «золотой венец из камней самоцветных», вторая – «туалет из хрустала восточного, цельного, беспорочного», а младшая дочь, самая любимая, попросила лишь «цветочек аленький». Именно она предстает впоследствии перед читателем как скромная, тихая, непорочная девушка, готовая прийти на помощь в любой момент, способная жертвовать собой ради родных людей. По-новому глубоко звучит диалог девушки с природой, когда она попадает во дворец к чудищу. «Сошла она в зеленые сады, и запели ей птицы свои песни райские, а деревья, кусты и цветы замахали своими верхушками и ровно перед ней преклонились... громче зашумели ключи родниковые...», «Все деревья, кусты и цветы перед ней преклонялись, а спелые плоды – груши, персики и наливные яблочки – сами в рот лезли».

Взаимоотношения человека и природы постоянно переносятся Аксаковым в этический план. Общение с природой, видим мы в сказке, облагораживает человека, делает его лучше, добрее, осеняет его божественной благодатью. Ярким примером может служить король, которого обрекли жить в образе чудища, пока какая-либо девушка не полюбит его. Как говорит сам король, одиннадцать девушек не могли искренно полюбить его только за ласку и доброту. Скорее всего, человек должен бы был «нравственно одичать», накопить в себе чувство мести, ненависти к обществу. Однако в своем уродливом облике он жил, окруженный природой – и это его спасало. «Кругом дворца разведены сады диковинные, плодовые, и цветы цветут красоты неописанной...». За долгих тридцать лет он научился и беседовать с природой и даже натсраивать ее и свою душу в унисон. Так, именно хозяин острова при помощи своей связи с окружающим миром помог купцу скрыться от разбойников и найти дворец: «Бродит он по тому лесу дремучему, непроездному, непроходному, и что дальше идет, то дорога лучше становится, словно деревья перед ним расступаются, а часты кусты раздвигаются». При этом через картины природы мы видим и отражение внутреннего состояния короля. Гнев проявляется – в громе и молнии: «...блеснула молния и ударил гром, индо земля зашаталась под ногами...», радость и счастье – в оживлении и расцветании природы. При самых живых участии и помощи природы происходит и снятие с молодого короля проклятия. После мольбы и признания в любви дочери купца – «заблестели молнии со всех сторон, затряслась земля от грома великого, ударила громова стрела каменная в пригорок муравчатый».

Стоит отметить также такой важный в свете сентименталистских традиций мотив душевного состояния героев, как тоска. Очень часто она по-

является, когда речь идет о семье, а точнее – о разлуке с семьей. Впервые мы видим это, когда отец находится долгое время вдали от своих дочерей. Он начинает скучать, тосковать по своим детям – и сразу пытается возвратиться в родной дом, где его любят и ждут. Тоска приходит к купцу, когда он расстается со своей младшей дочерью «на веки вечные, ровно живую в землю хоронит». То же чувство испытывает и девушка в долгой разлуке с родными.

Через переживания, тоску, грусть автором показывается нам культ семьи. Для сентименталистов отношения в семье и образ идеальной «семьи родных сердец» были одной из самых важных тем творчества. Дети в такой высокой семье-союзе не только и не просто уважают своих родителей, почитают их и слушаются, но и, что главное, любят их, дорожат ими, стремятся им помочь и быть достойными их. В свою очередь, внутренний долг родителей – делать всё на благо своим детям, заботиться о будущем своих чад не только с материальной стороны, но и с духовной, с пониманием относиться к решениям, принятым дочерью или сыном. Так и поступают главные герои сказки С.Т.Аксакова. Добродетельная младшая дочь сочувствует отцу и принимает решение ради его спасения идти вместо него к чудищу, забывает зло, принесенное ей сестрами, и в первую очередь думает о родном доме, когда прибывает во дворец. Отец в свою очередь, переживает за дочерей, находясь в отъезде, тревожится, что во сне младшая дочка была опечалена.

Чувство тоски приходит к героям в темное время суток. Для сентименталистской меланхолии – «сумерки милее ясных дней». Вечер и ночь, по мнению сентименталистов, просто созданы для мечтаний, тоски, раздумий и меланхолии. Именно в ночное время суток происходит что-то таинственное, истинное, романтическое и загадочное.

Несмотря на то, что к 1820-м годам сентиментализм в России заметно стал угасать, его традиции нашли отражение в творчестве многих писателей XIX и XX века. Как уже отмечалось, это направление в словесности от предшествующих и последующих течений отличает в первую очередь культ человеческого сердца. Одним из писателей XIX века, гармонично включившим в свое творчество традиции сентиментализма, и стал автор сказки «Аленький цветочек», известный писатель, литературный и театральный критик – Сергей Тимофеевич Аксаков. Его герои просты, естественны и непосредственны. Главное теплое внимание уделено миру человека и природе, частью которой он является. Сказка воспитывает юных читателей, показывает правильный путь в жизни и дает мудрые и добрые советы о том, какими качествами должен обладать настоящий человек.

В эссе использованы данные источников:

Карамзин Н.М. Меланхолия / Н.М. Карамзин // Избранные сочинения: в 2 т. – М.; Л.: Худож.лит., 1964. – Т. 2. – С.74-75.

Кочеткова Н.Д. Герой русского сентиментализма. Портрет и пейзаж в литературе русского сентиментализма / Н.Д.Кочеткова // XVIII век. Сборник 15: Русская литература XVIII века в ее связях с искусством и наукой. – Л.: Наука, 1986. – С.70–96.

Кулешов В.И. История русской критики XVIII—XIX веков / В.И.Кулешов. – М.: Просвещение, 1972.

Пашкуров А.Н., Разживин А.И. История русской литературы XVIII века: в 2 ч. / А.Н.Пашкуров, А.И.Разживин. – Елабуга: ЕГПУ, 2011. – Ч.2. – 448 с.

Подольский Ю. Литературная энциклопедия: словарь литературных терминов: в 2 т. / Ю.Подольский. — М.; Л., 1925.

Пумпянский Л.В. Сентиментализм / Л.В.Пумпянский // История русской литературы: в 10 т. / АН СССР. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1941-1956. – Т.IV.: Литература XVIII века. Ч.2. – 1947. – С.430-445.

А.В.Чернядьева

Казанский (Приволжский) федеральный университет

Традиции предромантизма в сказке П.П.Ершова «Конек-горбунок»

Петр Петрович Ершов, писатель родом из Северной Красавицы – Сибири, вошел в русскую литературу как великий сказочник, создатель всем известного «Конька-Горбунка», высоко оцененного многими писателями, в том числе А.С.Пушкиным. Написанное в жанре сказки в стихах, произведение это наиболее тесно связано с фольклорными формами, что сближает его в том числе с художественными поисками переходного течения предромантизма, существовавшего в русской литературе в конце XVIII – начале XIX веков.

Предромантики обращались к фольклору как источнику художественной выразительности. Подобный интерес к проблемам национального содержания привел, по словам В.А.Западова, к признанию идеи о том, что «... в разные эпохи и у людей разных национальностей существовали различные «вкусы», иначе говоря, к отказу от критерия «изящного вкуса», единого для всех времен и народов, и выходу к идее исторической и национальной обусловленности человека, народов, литератур». В сказке Ершова «Конек-Горбунок» мы видим влияние предромантизма уже при анализе жанра.

Говоря о предромантизме в целом, стоит отметить, что это литературное течение развивалось преимущественно в европейских культурах второй половины XVIII – начала XIX в. В русской литературной культуре явление предромантизма формировалось постепенно, проявив себя особенно ярко на переходе от сентиментализма к романтизму. Русский предромантизм предвосхитил возникновение собственно романтизма, подготовив почву для нового крупного литературного и культурного течения и сохранив в себе некоторые традиции и классицизма, и развивавшегося почти параллельно с ним сентиментализма. При этом в предромантизме наблюдается несколько новых черт, не характерных для предшествующих направлений, например, отрицание просветительского рационализма (в то время как сентиментализм утверждал лишь его критику), пафос самоопределения и утверждения человеческой мысли. Интересно, что подобной же типологии другое «спорно-переходное» явление – предклассицизм – было в свое время лишь средством «примирения» прежних устоев, в то время как предромантизм выработал собственные модели и черты, открывая и подготавливая XIX век для новых, возникающих с развитием литературной мысли идеалов. В конечном итоге, появление предромантизма было необходимо для того, чтобы «выработать новые эстетические установки» среди «заостренных конфликтных зон литературной культуры» (А.Н.Пашкуров, О.М.Буранок) и тем самым подготовить романтизм к укоренению в литературной традиции.

Подобная точка зрения на предромантизм как переходное явление является одной из наиболее распространенных – однако, нельзя обойти и иные, заслуживающие рассмотрения взгляды.

К.А.Назаретская в работах, посвященных вопросам анализа русского сентиментализма, практически не отделяет явление предромантизма от собственно романтизма. Более того, в основу своей концепции автор кладет принцип взаимозамены одного термина другим.

Некоторые исследователи считают, что русский сентиментализм в целом неоднороден как направление, в нем заложены и содержатся в развитии истоки иных направлений, таких как предромантизм и романтизм, поэтому можно говорить, что русский романтизм и предромантизм – различные литературные направления, имеющие свою собственную специфику, оригинальность, самобытность. В данном случае предромантизм рассматривается не только как этап, предшествующий романтизму, но и как самостоятельное направление русской литературы.

Другой известный отечественный исследователь, В.А.Западов, значительное место в своих исследованиях уделяет вопросам бытования

предромантизма в русской литературе второй половины XVIII века. На основе огромного фактического материала ученый говорит о предромантизме как самостоятельном художественном методе русской литературы, выявляет и определяет границы сентиментализма и предромантизма. По его мнению, в творчестве предромантиков на первый план выдвигается человеческая индивидуальность и окружающий ее объективно-реальный, конкретно-чувственный мир. Идея ценности личности находится в центре внимания предромантической литературы. Вл.А.Западов отмечает такие характерные черты этого течения, как: изображение частной жизни отдельного человека; отказ от нормативности как классицистической, так и сентиментальной, и попытки создания индивидуальных характеристик людей; внимание к бытовым деталям, воплощение быта в живописно-пластических образах; смелое сочетание прозаизмов и просторечия с высокой архаизированной лексикой; интерес к проблемам национального содержания и национальной формы.

И.Н.Гаврилова в своей диссертационной работе, посвященной исследованию предромантизма в России, приходит к выводу, что данное явление должно рассматриваться не иначе, как переходное течение от сентиментализма к романтизму. В защиту своей точки зрения, она отмечает, что предромантизм в России проявился не столь ярко, как в странах Западной Европы, и в творчестве лишь определенного круга авторов, среди которых не представляется возможным выявить хотя бы одного представителя, четко следовавшего только традициям предромантизма.

Подобное затруднение в определении самого термина усложняло и усложняет изучение данного явления всецело и со всех сторон. Примечательно, что ввиду такого разброса мнений, четко сам термин «предромантизм» был введен в литературу только в начале XX века, хотя само явление пережило развитие намного раньше. Новый термин практически одновременно использовали в своих работах французские исследователи Поль Азар и Даниэль Морне, а также, несколько позже, П. Ван Тигем.

Представителями предромантизма – этого переходного, как мы условились считать, течения в России, стали М.Н.Муравьев, Н.А.Львов, Г.Р.Державин, С.С.Бобров, В.А.Жуковский, К.Н.Батюшков, Н.И.Гнедич, отчасти даже – Д.В.Давыдов. Некоторые их произведения, уже начала XIX века – «Оскольд» Муравьева, «Вадим» Жуковского, «Русалка» Батюшкова, «Руслан и Людмила» Пушкина – соответствуют многим чертам предромантизма, что и позволяет относить их к данному явлению, хотя и частично.

Казалось бы, Ершов, в то время молодой восемнадцатилетний студент Петербургского университета, никак не вписывается в эту плеяду известных поэтов. Однако он лично был знаком и с Пушкиным, и с Жуковским, и с известным критиком и преподавателем Плетневым. Именно им Ершов доверил на оценку своё первое крупное литературное произведение – сказку «Конек-Горбунок». Пушкину настолько понравилась сказка, что он прочитал отрывок из нее ошеломленным студентам, среди которых сидел и сам Ершов. В 1834 году появляется отрывок из «Конька-горбунка» в «Библиотеке для чтения», а немного позже, но в этом же году, сказка Петра Ершова выходит и как самостоятельное издание в трех частях. Всего она выдержала при жизни автора семь изданий, причем второе издание 1856 года было сильно переработано автором и является на сегодняшний день каноническим текстом.

Сам Ершов говорил, что «Конек-горбунок» «... народное произведение, взятое слово в слово из уст народных рассказчиков, которые рассказывали ему сказку». Ершов только привел все к одному тексту, сделал нужный вид и, конечно же, дополнил народным юмором, своеобразным слогом.

Этот факт легко подтверждается биографией поэта. Отец писателя старался много времени уделять двоим своим сыновьям – единственным выжившим из 12 детей. Маленькому Петру он привозил много книг, чем и привил мальчику любовь к словесности. Слушая в детстве народные русские сказки, распространенные в Сибири, Ершов пронес любовь к ним через годы. Даже поступив в петербургский университет на философско-юридический факультет, он не столько углубленно интересовался учебой, большее время уделяя сбору, чтению и изучению народных сказок, пословиц и поговорок.

Таким образом, уже сам факт того, что в начале XIX века П.П.Ершов увлекся народно-исторической тематикой, сближало его с идеями старших его современников – предромантиков, искавших в национальных жанрах свои идеалы.

Помимо обращения к народному творчеству, с переходным явлением литературы творчество поэта сближают и некоторые другие черты, а именно: увлечение чудесным, фантастическим; культ воображения; элементы так называемой «поэтики ужасов»; волшебно-народная основа; выдвижение «естественности» и народно-архаической «первозданности» на роль культурных доминант; широкое использование поэтики архаичной, «первобытной»; особый «религиозный энтузиазм»; восторг перед природой и её психологизация; изображение частой жизни и судьбы человека; защита добродетели героя и целый ряд других.

* * *

Сам выбор жанра произведения – сказка в стихах – показал интерес Петра Петровича Ершова к национальному прошлому. Сказка – народный жанр, известный людям с глубокой древности. Необходимо отметить, что уже изначально этот жанр обращался не только к детям. В сказках часто затрагивались важные проблемы общества в определенный период, за волшебным сюжетом рассматривались реальные человеческие отношения, что и продемонстрировал Ершов в произведении «Конек-Горбунок».

В 1830 году (в это время молодой Ершов прибыл в столицу для обучения в университете) в московском журнале «Атеней» печатается небольшая статья мало известного в то время Н.И.Надеждина – «Различие между Классической и Романтической поэзией, объяснимое из их происхождения». В этой работе будущий выдающийся литератор, критики и философ излагает концепцию человеческой жизни. В целом автор статьи выделяет три состояния, три «точки», на которых держится вся сфера человека:

- А) состояние естественное
- В) состояние гражданское
- С) состояние религиозное.

Следует отметить, что интересующее нас произведение П.П.Ершова построено в полном согласии / созвучии с этой теорией, тем самым выходя на диалог не только с романтизмом, но и с предромантизмом.

Деление сказки Ершова «Конек-Горбунок» на три части обусловлено прохождением единого процесса в жизни любого человека.

Главный герой сказки в стихах, Иван, в первой части изображен автором в локальной, «узкой» среде – почти все действия здесь происходят в традиционном кругу крестьянской семьи. Это – *естественное* состояние человека, по теории Надеждина.

За горами, за лесами,
За широкими морями,
Против неба – на земле
Жил старик в одном селе.
У старинушки три сына:
Старший умный был детина,
Средний был и так и сяк,
Младший вовсе был дурак.

Изображается привычный уклад семьи, кормящейся своим трудом благодаря пшенице, которую сами возвращали, охраняли, собирали, продавали:

Братя сеяли пшеницу
Да возили в град-столицу:
Знать, столица та была
Недалече от села.
Там пшеницу продавали,
Деньги счетом принимали
И с набитою сумой
Возвращались домой.

Вторая часть «Конька-Горбунка» повествует о совсем ином окружении. Действия происходят в царском дворце, где показаны отношения хозяина и служащего. Здесь пространство расширяется за счет путешествий Ивана с преданным Коньком-Горбунком. Иван выполняет приказ царя поймать Жар-птицу, а после, верный службе и долгу, повинуется и приказу найти Царь-девицу из-за «окияна». В романтическую эпоху, по Надеждину, «человек был привязан не к земле, а к человеку». «Вся иерархическая лестница... опиралась на взаимной доверенности между властелинами и вассалами»; «каждый чтит и любит своего властелина как благодетеля». В дружбе с Коньком, в подчинении царю, Иван совершенствует свой духовный строй. Таким образом, в этой «главе» мы видим новое состояние героя – *гражданское*.

Третья часть посвящена достижению самого высокого состояния – *религиозного*. Различие двух первых этапов, преодоление «двойственности» человеческой души должно, по Надеждину, завершиться, возвестить о возвращении «снова к дружественному гармоническому единству». Помочь этому сможет не что иное, как религия. Путешествие Ивана за перстнем по воле Царя сталкивает его с Рыбой-Китом, которому наш герой помогает очиститься от своих прегрешений, выпустив на волю все проглоченные им некогда корабли. Здесь же приводится изображение гуманного предупреждения Коньком мужиков об опасности поворота Рыбы-Кита. И, конечно, свадьба в Божьей Церкви Ивана и Царь-Девы как перспектива духовно-физического продолжения человеческого рода не случайно венчает сказку. Герой также сталкивается с небесным и подводным пространством, что еще больше усложняет произведение.

В последней части содержится множество примеров, в которых мы видим связь с религией. Например:

А на тереме из звезд –
Православный русский крест...
Я с земли пришел Землянской,
Из страны ведь христианской...
Вспомни, матушка царица,
Ведь нельзя переродиться;
Чудо бог один творит.

Эта глава наполнена религиозными символами. Иван здесь – воплощение «состояния религиозного», что еще раз подтверждает, что Ершов по-своему следовал концепции Надеждина, преломляя ее в своей сказке. Подобный «религиозный энтузиазм» является характерной чертой явления предромантизма в России, а изображение трех этапов человеческой жизни подтверждает и обращение предромантиков к судьбе отдельного человека.

«Конёк-Горбунок» находится в постоянном диалоге с фольклорной поэтикой. Мы можем обнаружить в произведении архаичные простонародные слова – например: стремянной, суседка, сельмица, плес и многие другие. Изучая народный язык сказок, пословиц, поговорок, писатель наделил свое произведение необычной живучестью и мелодичностью речи. Также Ершов творчески использовал традиционные для сказки присказки, которыми открывались все главы:

За горами, за лесами,
За широкими морями,
Против неба – на земле...
Зачинается рассказ
От Ивановых проказ,
И от сивка, и от бурка,
И от вешего коурка.
Козы на море ушли;
Горы лесом поросли...
Это присказка велася,
Вот и сказка началась.

Для Ершова-писателя очень важен и такой прием предромантизма, как психологизация природы. На протяжении всей трехчастной сказки мы встречаем говорящих животных – и даже говорящие явления природы. Причем, помимо речи, они наделены и своей самостоятельной душой. Например, главный герой Конек-Горбунок – верно предан другу Ивану, готов в любой ситуации прийти на помощь, высоко нравственен (помогает жителям Рыбы-Кит и самому морскому царю):

Так нельзя ль, отцы родные,
Вам у солнышка спросить:
Долго ль мне в опале быть,
И за кои прегрешенья
Я терплю беды-мученья?

Другой герой, Рыба-Кит, – страдалец, вынужденный терпеть муки на суше за свои грехи. Солнце и Месяц Месяцович, потерявшие любимую Царь-Девуцу, скрываются на три дня и три ночи из виду, переживая свое горе.

А уж мы как горевали,
Что царевну потеряли!..
Оттого-то, видишь, я
По три ночи, по три дня
В темном облаке ходила,
Все грустила да грустила,

Трое суток не спала.
Крошки хлеба не брала,
Оттого-то сын мой красный
Завернулся в мрак ненастный,
Луч свой жаркий погасил,
Миру божью не светил:
Все грустил, вишь, по сестрице.

В образах этих сказочных, на первый взгляд, вымышленных героев скрываются реальные человеческие отношения: грусть по потере родных, желание очиститься от грехов, стремление быть нравственным человеком и верным другом.

В заключительной части сказки мы можем обнаружить даже элементы готических «повестей ужаса», широко распространенных в предромантической литературе Европы и очень показательных для этого направления. Сравним известную сцену «казни заживо»:

Царь велел себя раздеть,
Два раза перекрестился,
Бух в котел – и там сварился!

Еще одной приметой предромантизма в сказке «Конек-Горбунок» является культ непреднамеренности, случайности. Например, встреча с Рыбой-Кит совершилась как бы на фоне основного путешествия, в котором Ивану необходимо было пойти в небесный дворец Солнца и Месяца Месяцовича. Однако именно это событие потом помогло ему выполнить поручение Царя найти перстень среди морских глубин.

Интересную реализацию в произведении получает принцип подмены. Петр Петрович Ершов обыгрывает традиционный образ «удалого коня» (например, как в народной сказке «Сивка-Бурка») – и дает описание Конька-Горбунка, противопоставляя его двум красавцам-братьям, что подчеркивает индивидуальность его образа и заставляет обратить внимание на невзрачного героя.

Что ж он видит? – Прекрасных
Двух коней золотогривых
Да игрушечку-конька
Ростом только в три вершка,
На спине с двумя горбами
Да с аршинными ушами.

Подобная подмена трансформируется в произведении и дальше, переходя в самый древний мотив культуры человечества – мотив Любви. В конце Иван не только становится царем, но и получает в жены прекрасную молодую Царь-девицу. При этом, однако, сам герой вовсе не был пленен ее красотой, юностью, свежестью, что некоторым образом противоречит традиции русских народных сказок, где героини сражаются за прекрасных девиц, обольщенные их красотой. Здесь же герой рассуждает так, намеренно принижая все приметы красоты в своем «предмете»:

Хм! Так вот та Царь-девица!
Как же в сказках говорится, –

Рассуждает стремянной, -
Что куда красна собой
Царь-девица, так что диво!
Эта вовсе не красива:
И бледна-то, и тонка,
Чай, в обхват-то три вершка;
А ножонка-то, ножонка!
ТЬфу ты! словно у цыпленка!
Пусть полюбится кому,
Я и даром не возьму.

* * *

Переходное явление предромантизма нашло отражение в стихотворной сказке П.П.Ершова на разных уровнях и в разных приметах.

Одним из главных «показателей» является интересная попытка писателя показать жизнь отдельного человека и переломные моменты в его судьбе через обращение к древнему народному жанру. Здесь же мы видим и принцип одушевления природы и природных явлений, столь характерный сказке как жанру, психологизацию образов животных, обретающих индивидуальность и отражающих человеческие чувства и идеалы.

Использование принципа подмены служит способом создания комической игры с читателем.

Также поэтическому труду Ершова характерно следование предромантической концепции о трёх точках в жизни человека, через прохождение которых герой совершенствует свой внутренний, духовный строй. Использование именно сказочной, волшебной основы, например, чудесных способностей Конька-Горбунка, помогает поставить Ивана в те условия, которые необходимы автору для раскрытия героя.

П.П.Ершов также интересно объединяет три мира: земной, подводный и поднебесный, которые расширяют пространство сказки и включают новых героев в повествование.

Для передачи своих идей писатель-поэт использует в характерной предромантической стилизации просторечную лексику, близкую к народу, что создает ощущение, будто сказка эта родилась в таком виде, в каком мы теперь ее и читаем. Сам писатель пытается скрыться за маской, что подтверждает и сам словами: ««Конек-горбунок» ... народное произведение, взятое слово в слово из уст народных рассказчиков, которые рассказывали ему сказку».

Все это позволяет говорить о том, что сказка Ершова – еще одно яркое и самобытное звено в цепи перехода русской литературы через предромантизм к романтизму, наряду с такими творениями, как: «Руслан и Людмила» А.С.Пушкина, «Вадим» В.А.Жуковского, «Русалка» К.Н.Батюшкова и некоторыми другими.

В эссе использованы данные источников:

Ершов П.П. Конёк-Горбунок / П.П.Ершов. – М.: Махаон, 2016. (Серия «Чтение – лучшее учение»)

Аношкина В.Н. Особенности русского предромантизма: Роль эпистолярия в творчестве К.Н.Батюшкова / В.Н.Аношкина // А.Н.Островский, А.П.Чехов и литературный процесс XIX – XX вв. – М., 2003. – С. 479 – 494.

Пашкуров А.Н. Предромантизм в русской литературе: Зарождение, эволюция, перспективы: учебно-метод. пособ. для студ., магистрантов и аспирантов филол. фак. / А.Н.Пашкуров.– Казань: Изд-во Казан. гос. ун-та, 2008. – 56 с.

Федосеева Т.В. Литература русского предромантизма (1790-1820): Развитие драматических и прозаических жанров: Дисс. ... д-ра филол.наук; Т.В.Федосеева. – М., 2006.

Нигматуллина Ю.Г., Пашкуров А.Н., Буранок О.М. Поиск инвариантов преобразований в русской литературе XVIII века: предклассицизм и предромантизм / Ю.Г.Нигматуллина, А.Н.Пашкуров, О.М.Буранок // Знание. Понимание. Умение: Проблемы философии и искусствознания. – 2016. – № 3. – С.262 – 272.

Фролова Е.А. Народная стихия сказки П.Ершова «Конек-Горбунок» / Е.А.Фролова // Русский язык в школе. – М., 2014.

Кравченко А.И. Романтизм: Учебное пособие для вузов / А.И. Кравченко. — 3-е изд., М.: Академический Проект, 2002. — 496 с.

Тураев С.В. Словарь литературоведческих терминов / Сост.: Л. И.Тимофеев, С. В.Тураев. – М.: «Просвещение», 1974. – С.48.

Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н.Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. — М.: НПК «Интелвак», 2001. — 1600 стлб.

История русской литературы: XVIII век: Словарь терминов. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.philol.msu.ru/>, свободный. – Проверено 19.11.2016.

Большая советская библиотека: Предромантизм. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://dic.academic.ru/>, свободный. – Проверено 19.11.2016.

Петр Ершов. Энциклопедия великих сказочников мира. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.skazka.com.ru/>, свободный. – Проверено 21.11.2016.

Улинька Бетрищева и Наташа Ростова. Сравнение образов

«Клянусь, женщины гораздо лучше нас, мужчин. В них больше великодушия, больше отважности на все благородное; не смотрите на то, что они закружились в вихре моды и пустоты. Если только сумеете заговорить с ними языком самой души, если только сколько-нибудь сумеете очертить перед женщиной ее высокое поприще, которого ждет теперь от нее мир, – ее небесное поприще быть воздвижницей нас на все прямое, благородное и честное, <...> то та же самая женщина, которую вы считали пустой, благородно вспыхнет <...> и, швырнувши далеко в сторону все свои тряпки, всех поворотит к делу,» – так воспринимал Н.В.Гоголь в середине XIX века женщину с ее пороками и духовными ценностями.

«Женский вопрос» с начала XIX века стал особенно занимать представителей просвещенной части общества. И связано это было с коренными изменениями, которые, рождаясь глобальными идеями о переустройстве мира, воплощались в крупнейших революциях и переворотах Европы, а затем и России. Поэтому менялось и положение женщины в обществе, так как ведущей идеей эпохи была борьба за равенство.

Во время Отечественной войны 1812 года многие светские девицы превращались в сестер милосердия, вместо балов ухаживали за ранеными, принимая на свои плечи постигшее страну несчастье. Так же они поступали и позже, в Крымскую войну. После подавления восстания 1825 года жены сосланных на каторгу государственных преступников сознательно и добровольно шли на серьезный шаг: отвергали свой высокий статус, разлучались с детьми, чтобы разделить судьбу своих мужей в сибирской ссылке. Такие события, такие истории, такие характеры не могли остаться без внимания деятелей культуры.

В русской литературе вновь переосмысливается образ женщины, происходит её мифологизация как символа чистоты, как воплощение в земном идеального духовного существа. Женщина начинает восприниматься как уникальное явление, способное проявить стойкость характера и оставаться нежной матерью и любящей женой. Высказывание Гоголя отражает типичный для XIX века взгляд нескольких поколений писателей и философов на женщину.

Одной из главенствующих в понимании роли прекрасной половины человечества с давних времен была христианская концепция, которая ви-

дела в ней, в женщине, олицетворение возвышенной духовности. Этот представление искони воспринимается в России как естественное. Несомненно, оно связано с образом христианской Богоматери, Девы Марии. Согласно этой точке зрения мужчина, но никак не женщина, – плотское, земное существо. Потому именно женской задачей становится продолжение рода, забота о муже и детях. Ум сердца и сияющая доброта героини-матери возносятся на вершину христианского идеала.

Исследователь гендерной проблематики В.Н.Кардапольцева в своей работе обращается к проблеме «женщины и женского» и отмечает, что христианство коренным образом повлияло на ментальность русских людей, в связи с чем и деятели культуры в своих работах зачастую обращаются к учениям Христа и расшифровывают его с учетом особенностей русской жизни. Множество ярких имен, глубоких множество литературных традиций в классической русской литературе – А.С.Пушкин, М.Ю.Лермонтов, Л.Н.Толстой, Ф.М.Достоевский, представители славянофильского направления в философии и литературной культуре. Высказывание Василия Розанова, помещенное в работу с названием «Женщина перед великою задачей», как нельзя более точно иллюстрирует классический взгляд на вопрос: женщины «...нужны человеку, обществу, нации; те, которые угодны Богу и которых Бог избрал для продолжения и поддержания любимого своего рода человеческого».

Позже видение феномена женщины меняется, но необходимость сохранения ее самобытности остается. Русский религиозный философ рубежа XIX-XX вв. Н.А.Бердяев, строя свою концепцию также на основании христианских учений о Боге и человеке, уже не определяет назначение женщины рождением и воспитанием детей, но подчеркивает важность сохранения женского начала (в противоположность мужественности), а также особых качеств – в первую очередь обаяния, вызывающих всеобщее восхищение, без которых женщина перестает быть предметом любви.

Но именно в эпоху романтизма и «декабризма» русская женщина, как отмечает Ю.М.Лотман, поднимается «... до интеллектуального уровня образования мужчины своего времени» и в литературе появляется рефлексирующая героиня, отважная супруга, готовая не «вслед за», но «вместе» с супругом проходить испытания, выпадающие на их судьбу. Потому в русской литературе в XIX веке и обостряется особым образом интерес к женщине: писатели и поэты стараются раскрыть их психологию, дотолпе представлявшуюся посредственной, ограниченной заботами о семье.

Особое внимание писатели уделяли эпохе Отечественной войны 1812 года и декабризму, так как именно тогда зарождается этот новый тип. О времени «вскоре после достославного изгнания французов» повествует Н.В.Гоголь в своих «Мертвых душах», об эпохе Наполеоновских войн пишет Л.Н.Толстой в «Войне и мире». В обоих произведениях фигурируют героини, названные литературоведами идеальными женскими образами для своих создателей, это – Улинька Бетрищева у Гоголя и Наташа Ростова у Толстого. Героини похожи настолько, что не возникает сомнения: эти женские типы имели место быть в реальной жизни. А были они женами декабристов, подписавшими свой приговор собственными руками, но провозгласившими идеал верности и принятия. Правда, в обоих случаях это лишь подразумевается, мы узнаем о замыслах писателей только по дневниковым записям, письмам и воспоминаниям современников. Ключевая задача произведений сводится к рассмотрению становления личности героини через ее детство юность, через семью и испытания.

Что в понятие «идеал» вкладывали религиозный Гоголь и глубоко мыслящий философ Толстой? Какую идею несло за собой изображение героинь в «Мертвых душах» и «Войне и мире»? В чем особенность изображения их героинь? Эти вопросы я рассмотрю в данной работе.

* * *

Прежде чем приступить к сопоставлению образов Улиньки Бетрищевой и Наташи Ростовской, нужно рассмотреть вопрос о том, что связывает двух писателей, создавших образы этих героинь. Встреча между Гоголем и Толстым была невозможна: первый ушел из жизни задолго до начала серьезной литературной деятельности Льва Николаевича. Но в дневниковых записях Толстого найдется множество размышлений о гении Гоголя. Нельзя назвать его оценку однозначной, так как многократно на протяжении жизни создатель «Войны и мира» переживал духовные кризисы, смену ориентиров, но в целом (и об этом говорит повышение интереса к творчеству Гоголя в конце жизненного пути) он ставит его творчество высоко, подчеркивает глубину и значимость его произведений. Льва Николаевича особенно поражали идеи первого русского мистика о назначении истинного искусства, о морально-эстетическом фундаменте мировоззрения. Высокую оценку он дает «Выбранным местам из переписки с друзьями», в которой писатель обращается к более прямому, публицистическому разъяснению идей, которые он хотел развить в своих «Мертвых душах». Толстой понимает «чем должна быть литература». В своем письме к Н.Н.Страхову он подчеркивает, что «великий мастер ... показал хоть

не образцы, но программу того, что можно и должно делать». Толстой подтверждает параллель в их мировоззрении и в направленности творческих путей, а также признает гоголевский гений в следующей фразе из этого же письма: «я ... открываю Америку, открытую Гоголем 35 лет тому назад».

Определив свое отношение к художественному и публицистическому наследию писателя в целом, Толстой нашел многие гоголевские мотивы созвучными собственным воззрениям на жизнь и искусство.

Поэтому сходство двух героинь, имеющих место в таких, на первый взгляд, полярных произведениях и в таких разных обрисовках, не является удивительным, является естественным и логическим. Интерес к Гоголю родил на свет, по высказываниям некоторых критиков, из слепо идеального, «бледного образа» Улиньки идеальную Наташу Ростову.

Для характеристики любого персонажа важнейшим является его первое появление перед зрителем. Мы не обладаем достаточной информацией о герое, чтобы делать глубокий анализ. Мы обращаем внимание на ключевые моменты, они составляют основную характеристику героя. На какие детали обращает внимание автор? Как в случае с Улинькой, так и в ситуации с Наташей, сперва мы *слышим* героинь.

В отличие от богатства зрительных ощущений, звуки почти ничего не дают восприятию или дают очень мало. Поэтому, включая в описание звуковую палитру, писатель всегда расширяет картину, давая еще одно, отнюдь не дополнительное, но необходимое для целостности картины измерение. Так объемность изображения становится еще более очевидной.

В случае с Улинькой нам сначала «слышится шорох»; затем Гоголь переходит к пространному описанию ощущений, сопровождающих ее появление. Даже экспрессивно окрашенный глагол «вспыхнуть» для Гоголя оказывается недостаточным, чтобы выразить состояние, возникшее в момент появления этой «фигурки» – настолько она его поражает. Но в описании четко прослеживается нарастание экспрессии посредством «усиления звука»: от шороха к огню. Последний становится одной из «сопровождающих» характеристик Улиньки на протяжении поэмы, ибо как нельзя более точно изображает стремительность ее души. Создавая, по замечанию Павлова, «мнимо положительный образ, не имеющий почвы в реальной действительности», Гоголь свою героиню делает «существом странным» и гневливым, но гнев ее направлен только на несправедливости и никогда на отстаивание своего желания. Известно, что Гоголь, имевший нереализованный художественный талант, большое внимание уделял цветовым характеристикам простран-

ства. В случае с Улинькой он не обходится одним только цветом, он привлекает на помощь и свет. Теплые ореховый и медный – даже не цвета, оттенки – генеральского кабинета освещаются лучами, исходящими от героини. Дочка генерала Бетрищева появляется перед нами в окружении люминарных метафор: «влетел солнечный луч» и «рассмеялся нахмурившийся кабинет генерала». Гоголь здесь, в отличие от первого тома, не использует кричащих цветов, бьющего в глаза гротеска, его описания легче и спокойней. Это говорит о его внутренней духовной сосредоточенности, о стремлении не осмеять, раскрыть духовность персонажей.

Здесь следует вспомнить, что мгновение назад Чичиков «сболтнул сдуру», что сосед генерала Бетрищева и бывший возлюбленный Улиньки пишет «историю о генералах», и мысленно отмечал «успешность» этой лжи. Внезапностью своего появления Улинька сняла напряжение. В этом отрывке Гоголем используется прием контраста: предприимчивость, корысть Чичикова противопоставляются утонченности и искренности Улиньки.

Неловкую ситуацию разрешило и неожиданное появление Наташи в гостиной на именинах. «Наступило молчание,» – говорит Толстой за несколько мгновений до появления героини, а затем «вдруг» слышится бег и грохот. Мотив смеха присутствует и в этой картине, именно ему суждено разрядить обстановку. Наташа «расхохоталась громко и звонко, что все, даже чопорная гостья, против воли рассмеялись». Имеет место такое же, как и в случае с Улинькой, противопоставление: чопорная гостья рассмеялась так же как и «нахмурившийся кабинет генерала».

Писатели наделяют обеих героинь общим эпитетом – «живая», чем подтверждают общность своих взглядов на основы человеческой души. «Живое, как сама жизнь,» – эта характеристика Улиньки применима в той же мере и к Наташе, которая предстает перед Пьером в первую встречу «смешной, оживленной девочкой».

Генерал Бетрищев, представляя Чичикову свою дочь, характеризует ее как «баловницу». Других характеристик он не дает. Этим он выделяет основное ее качество. При этом Гоголь отмечает, что «любя дочь до безумия, он мог только избаловать ее», но Улинька не стала избалованной в привычном нам негативном смысле. Она никогда не спорила «за себя самоё и не оправдывала себя», а всегда с добрыми, чистыми намерениями пыталась защитить безвинно наказанных, несправедливо осужденных. Этот же эпитет будет очень кстати описывать и стремительный характер искренней Наташи. Тем более, Толстой устами графини Ростовой неоднократно указывает на шалости своей героини, идущие, по его

замечанию, с позволения отца. Но эти шалости и Наташей совершаются не нарочно. Естественные и безобидные в детстве, они перерастают в серьезные поступки, характеризующие нравственную составляющую Наташиной души.

Какими же видели писатели героинь? Больше внимание, как уже было замечено, они уделяют созданию чувственного впечатления, почти не останавливаясь на внешнем виде, обращаясь лишь к важнейшим деталям.

В Наташе при первом ее появлении больше детскости, непосредственности, тогда как в Улиньке уже проступило благородство лица и «фигурки». Во внешнем виде у героинь наблюдается явное сходство, но в конкретных деталях это не проявляется. Их объединяет ощущение молодости, живости и жизни.

Но подход писателей к изображению своих героинь полярно разный. Гоголь, в своих описаниях довольствующийся обычно небольшими, но меткими деталями, в описании Улиньки Бетрищевой изменил самому себе. Всё – от очертаний ее лица до складок ее платья – идеально. «Трудно было сказать, какой земли она была уроженка,» – замечает автор. В этом образе, как было замечено выше, Гоголь стремился воплотить совершеннейший нравственный идеал, но именно за это его и критиковали, замечая, что «нет такой земли, на какой родились бы такие бесплотно-идеальные существа».

Толстой же всех своих героев проводит через нравственные испытания, давая их характеру возможность проявиться. Внешняя красота героев зачастую обратно пропорциональна красоте внутренней: Наташа «некрасивая, но живая» – две плоскости, среди которых Толстой безоговорочный приоритет отдает внутренней составляющей.

Спустя несколько лет Наташа «догонит» Улиньку в годах. Это описание относится к первой встрече князя Андрея и Наташи. И опять же в этом отрывке мы сначала слышим («женский веселый крик»), а затем видим героиню. Она уже девушка – очень тоненькая, странно-тоненькая», как и Улинька в первом своем появлении перед Чичиковым. Стремительность их фигур, их странность и легкость – вот что важно для обоих писателей, ведь это является характеристикой их беспокойного нрава, который, бесспорно, вызывает у писателей симпатию.

Примечательно, что Гоголь дает как описание внешнего вида своей героини, так и ее краткую биографию несколько раньше, чем сама она предстает перед читателем. Описание это чрезвычайно важно: оно оформляет идею Гоголя о создании своей «Божественной комедии» с

Адом, Чистилищем и Раем. Второй том «Мертвых душ» должен быть выступить в роли Чистилища. А эпизод, характеризующий Улиньку, играет решающую роль в понимании гоголевской идеи. Неоднократно повторяющиеся по отношению к героине эпитеты «странное», «дотоле невиданное», «особенное» дают нам понять, что Улинька является одним из немногих «чистых» героев поэмы, задача которых – направить на праведный путь. Сила ее духа оказалась настолько сильна, что «на мгновение озарилась» даже ничтожная, скучная жизнь Тентетникова.

Озарять чью-либо жизнь – призвание Улиньки и Наташи. Ни одну скучающую душу «излечили» Наташины «лучи любви». И Пьер, и князь Андрей, и брат Николай, и Соня, и множество героев, которым повезло наблюдать хоть несколько мгновений Наташу, которым удалось проникнуться добротой и красотой девушки, ожили и омолодели, совершили душевный переворот.

Улиньке Бетрищевой в дошедших до нас частях второго тома не удалось склонить кого-либо к идеалу, но по описанию характера и по репликам мы видим, что в перспективе она могла решающим образом повлиять на судьбу Тентетникова. Наивная искренность звучит в каждом ее замечании, тело и душа ее едины и непорочны, тому примером служит следующий отрывок: ««Когда я вижу, что в глазах совершается обман в виду всех и не наказываются эти люди всеобщим презреньем, я не знаю, что со мной делается, я на ту пору становлюсь зла, даже дурна: я думаю, думаю...» И чуть сама не заплакала».

Более полный образ героини формируется при прочтении писем Смирновой, которая слушала первоначальные варианты гоголевских глав. В них была дана более развернутая история Улиньки и Тентетникова. Смирнова вспоминает: кроме того, что Улинька пробуждает Тентетникова от апатии своим вниманием и своей любовью, дочь генерала следует за ссыльным возлюбленным в Сибирь, проявляя в кульминации произведения самые лучшие качества своего характера. Ведь в третьем томе все герои должны были предстать идеалами, образцами для подражания.

Желание сделать всех счастливыми, усовершенствовать мир – основные черты Улиньки и Наташи. В чем же проявила свою заботу Наташа? Искусство ее тонкой души сыграло огромную роль при первой встрече с князем Андреем. То восторженное отношение к жизни, которое Наташа выражает в ночном разговоре с Соней, невольно услышанном Болконским, передается герою, заставляя его задуматься о бессмысленности своего существования, о невозможности жить без любви. Князь Андрей видит в ней молодость, счастье, жизнь – и оживает сам. Это изменение

Толстой изобразил с помощью метафоры с дубом: «презрительный урод», хоть поздно, но превращается в молодое, цветущее растение.

Улинька из 2-го тома «Мертвых душ» станет кульминацией романтизации, в ней воплотится идеальное, точно небесное, высшее существо: «Она казалась блистающего роста». Она заменяет солнце, от нее струится яркий свет, серебряное мерцанье, нежные лучи. Бесплотность, одухотворенность, тончайший газ – оборотная сторона плотского человека. Мужчина безусловно преклоняется перед нею, так что любовная горячка влюбленного героя соседствует с мечтательной чувствительностью и романтической приподнятостью, составляющей главную особенность интонации Гоголя.

Для Гоголя нет золотой середины между душой и телом, он рисует крайности, противоположности, полюса и мечется между ними. Улинька же воплощает высшее женское проявление. В переписке Гоголя со Смирновой, при обсуждении одного из ранних вариантов поэмы, звучит просьба: «Уленьку немного сведите с идеала». Но сравнить героиню нам не представляется возможным.

В образе Улиньки Гоголь видел идеал, который, возможно, был срисован с Анны (семейное прозвище Нозинька) Виельгорской. Улинька во втором томе воплощает гоголевское же описание институтки из первого тома «Мертвых душ», которая еще не успела еще стать «дрянью» с помощью доброжелательных тетушек, она «как дитя, всё в ней просто». Для понимания героини важна и символика имени: исследователи толкуют его не только как широко распространенное в украинском фольклоре (в бытовых и обрядовых песнях) и в малороссийской культурной среде, но и имеющее житийно-монашеский оттенок (Ульяна, Иулиания). Так, популярным было житие Ульянии Осорьбиной. Гоголь, конечно, создает образ обобщенный и исключительно идеальный.

Но каким же образом у такого отца как генерал Бетрищев оказалась такая дочь. Улинька отличалась добротой и сочувствием к несчастью ближнего. Стоит вспомнить, в какое она пришла негодование, услышав историю о несчастном немце, одураченном плутами-чиновниками. В то время как ее отец, по ее же словам обладающий «редкой душой» и «добрейшим сердцем», разразился страшным хохотом. В рамках занимающего нас сопоставления примечателен возникающий параллелизм между ней и Наташей Ростовской, которая настояла на том, чтобы все подводы были отданы под раненых. Поступок, достойный не только любящей, но и смелой души: ведь Наташа посмела проявить твердость характера, обращаясь к матери. «Яйца... яйца курицу учат...» – ска-

зал об этой ситуации Ростов старший, в которого натурой пошла его дочь. Наташа была бы достойна фразы, посвященной Гоголем Улиньке: «При первой просьбе о подаении кого бы то ни было, она готова была бросить ему весь свой кошелек».

Толстой также был удивительно откровенен в своих симпатиях и антипатиях, у него полярность персонажа в большинстве случаев определяется практически однозначно. Тот факт, например, что герои его взрослеют с разной скоростью, объясняется тем, что писатель «штрафует» их прибавкой в возрасте. Толстой как бы наказывает своих героев непропорциональным старением: Наташа взрослеет медленнее, чем положено, а Вера – красивая, но сухая, безжизненная сестра, напротив, быстрее. Этот факт очень показателен, так как выражает предпочтения автора.

Наташа остается юной душой до конца романа, и это качество ее с Пьером Безуховым – таким же юным, но глубоко философски мыслящим. Его мудрость возродила в Наташе веру в жизнь после мучительных переживаний, а ее любовь обеспечила ему такое желанное семейное счастье. В отличие от Улиньки, образ которой Гоголю завершить так и не удалось, мы видим в Наташе любящую мать, «красивую и плодovitую самку», смысл жизни которой заключается исключительно в заботе о семье. При описании семейной Наташи, Толстой вновь обращается к образу огня, света, ее «живости»: «Очень редко зажигался в ней теперь прежний огонь». Таким образом писатель выражает противопоставление девочки, еще не нашедшей семейного счастья, а с тем и смысла жизни, и женщины-матери, «погрузившейся» в семейные заботы.

Известно, что Толстой изначально планировал написание романа о событиях 1825 года и в набросках романа описал возвращение из ссылки декабриста Петра с его женой Натальей. Становится понятно, что при написании «Войны и мира» писатель шел к Наташе от образа жены декабриста, поехавшей за мужем в Сибирь и там узнавшей иную жизнь.

Если исходить из этого факта, то еще ярче прочерчивается параллель между героинями Гоголя и Толстого. Они являются не только образцовыми представительницами прекрасного пола, идеалами женственности и нравственной красоты, но и «подругами по несчастью», бедными, но верными женами ссыльных бунтовщиков. Несложно представить себе, что они уже в более серьезном возрасте знакомятся в Сибири, где ведут жизнь, которую желали для них Гоголь и Толстой; жизнь, которую можно было бы считать эталоном для всего русского народа. Именно ту, о которой так мечтал написать Гоголь.

При написании «Мертвых душ» и «Войны и мира» Гоголем и Толстым была проделана огромнейшая работа по воплощению в жизнь их высокого замысла. Помогли оформить авторскую идею в большое целое их героини, которые должны были стать венцами нравственности.

Вопреки схожести религиозно-философских установок писателей, ими используются полярно разные способы в формулировке идей, в формировании их художественного облика.

Гоголевское мирозерцание – мирозерцание крайностей. Гоголь строит свои произведения с помощью напряжения противоположностей: добра – зла, греха – святости, уродливости – небесной красоты, грубой материальности – бесплотности. Улинька, представленная образцом добродетельного характера, вышла из-под пера писателя и идеализированной, что выражалось полным отречением от негативных черт и приукрашиванием действительности, превращением ее в героя буколической пасторали. Являясь великим художником, он осознавал, что наставнические помыслы не могут быть представлены в очевидной, не замаскированной форме. Поэтому-то он и бросил в огонь второй том, показывающий русскую жизнь приукрашено и представивший бы его творчество лживой декорацией строя.

Вместе с тем он всеми силами пытается отыскать гармонию, «золотую середину» между крайностями, точку равновесия. Это, как правило, остается за рамками произведения, в виде художественной тенденции, авторской утопии, так и не воплощенной в реальности, но вожденной и необычайно значимой. Она становится главной ценностью Гоголя – художника и человека. Его невоплощенная идея о ссыльном в Сибирь Тенетникове и следующей за ним Улиньки должна была стать кульминацией развития сюжета и примером совершенства – идеализированного, но желанного. Увы, он так и не обретает искомую гармонию ни в творчестве, ни в жизни.

В отличие от Н.В.Гоголя, Л.Н.Толстой в «Войне и мире» изобразил полную картину, которая так или иначе могла существовать в русском обществе. Культ материнства и семейной жизни, изображение классического для русской культуры женского предназначения, согласованного с христианскими заветами – вот идеал Толстого, к которому он приводит свою любимую героиню.

Толстой замечает, что часто люди ошибочно истинную христианскую веру находят в жертве личности для блага той части мира, для которой, по его мнению, она существует: правители – для государства, рода, народа;

женщины – для своей семьи: «из этого же отношения к миру вытекает нравственность большинства женщин, жертвующих личностью для блага семьи и, главное, детей». Писатель считает, что только в отречении от личной воли и от личного, семейного, общественного, государственного блага во имя исполнения открытой нам в нашем сознании воли того, кто послал нас в жизнь, состоит истинная вера и чистая нравственность.

Стремлением души объясняется положительное отношение к ставшей семейной Наташе. Она изначально отдается бессознательному следованию жизни, не снисходя до размышлений о своем месте в ней. Вера и Берг находят свое место – «жить ради общества». Все действия Наташи определены требованиями ее натуры, а не рациональным выбором, поэтому она не просто участница определенной частной жизни, ибо не принадлежит одному семейному кругу, а миру всеобщего движения.

И может быть, именно ее имел в виду Толстой, говоря об исторических персонажах романа: «Только одна бессознательная деятельность приносит плоды, и человек, играющий роль в историческом событии, никогда не понимает его значения. Ежели он пытается понять его, он поражается бесплодностью».

Так и обнаруживает себя Наташа в бессознательном движении, и мы видим ее натуральность, то качество, которое составит неизменное свойство ее жизни. Между Наташей-девочкой, с ее импульсивным порывом навстречу всему живому, между Наташей-девушкой, восхищенной глубокой красотой лунной ночи в Отрадном, и Наташей-матерью, с радостным лицом показывающей пеленку с желтым пятном, нет существенного различия, ибо все это натурально, не фальшиво. Радость матери при здоровье ребенка так же поэтична, как и первый поцелуй, как и восторг перед необозримостью и неохватностью жизни.

Потому предполагаемое следование Улиньки за Андреем Ивановичем Теттетниковым, а Наташи за Пьером Безуховым не может быть осуждено. Героини настолько искренни, что понятно: высокие слова о решении оставить благополучную жизнь ради высокой обязанности быть вместе с мужем в любой ситуации не могут быть применимы для них. Они не принимают решений – они следуют голосу сердца. Потому и являются воплощениями женственности и духовной красоты.

В эссе использованы данные источников:

Анненкова Е.И. Путеводитель по поэме Н.В.Гоголя «Мертвые души» / Е.И.Анненкова. – М.: МГУ, 2011. – 50 с.

Бердяев Н.А. О назначении человека / Н.А.Бердяев. – Париж: Современные записки, 1931. – 320 с.

Блинкина М.М. Возраст героев в романе «Война и мир» / М.М.Блинкина // Известия АН. Серия литературы и языка. Т.57. № 1. – М., 1998. – С.18 – 27.

Галкин А.Б. Герои и сюжеты русской литературы XIX века: имена, образы, идеи / А.Б.Галкин. – М.: Флинта, 2012. – 598 с.

Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 7 т. Т.7. М., 1984.

Кардапольцева В.Н. Женские лики России / В.Н.Кардапольцева. – Екатеринбург: Гуманитарный университет, 2000. – 160 с.

Манн Ю.В. «...Бог не даром сталкивает так чудно людей»: Гоголь и Анна Вильгорская / Ю.В.Манн // Гуманитарное пространство. Международный альманах. 2015. Ч.1. – 216 с.

Ревякин А.И. История русской литературы XIX века: Первая половина. Учеб. для студентов пед. ин-тов / А.И.Ревякин. – 3-е изд. – М.: Просвещение, 1985. – 543 с.

Русская литература XIX и XX веков: учебное пособие для абитуриентов / КГУ, филол.фак. – Казань: КГУ, 2006. – 504 с.

Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. – Тт. 4 – 7. – М.: Художественная лит., 1983.

Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 90 т. – Т.60. – М.: Художественная лит., 1949.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Алпатова Татьяна Александровна (Москва), Московский государственный областной университет, доктор филологических наук, профессор

Бакирова Карина Сергеевна (Казань), Казанский государственный университет культуры и искусств, аспирант

Бакиров Ринат Альбертович (Казань), «Эхо Москвы» в Казани, шеф-редактор, кандидат филологических наук

Биткинова Валерия Викторовна (Саратов), Саратовский национальный исследовательский университет им.Н.Г.Чернышевского, кандидат филологических наук, доцент, докторант

Буранок Олег Михайлович (Самара), Самарский государственный социально-педагогический университет, доктор филологических наук, доктор педагогических наук, профессор

Васильев Сергей Анатольевич (Москва), Московский городской университет, доктор филологических наук, профессор

Галимуллина Альфия Фоатовна (Казань), Казанский федеральный университет, доктор педагогических наук, профессор

Донскова Екатерина Сергеевна (Казань), Казанский федеральный университет, студентка 4 курса Института филологии и межкультурной коммуникации Казанского федерального университета

Карташева Елена Ивановна (Казань), Государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник «Остров-град Свияжск», заместитель директора по научно-исследовательской работе, кандидат филологических наук

Митина Екатерина Владимировна (Саратов), Саратовский национальный исследовательский университет им.Н.Г.Чернышевского, студентка

Немировская Ия Дмитриевна (Самара), Самарский государственный социально-педагогический университет, доктор филологических наук, профессор

Онучина Ольга Владимировна (Казань), Казанский федеральный университет, студентка 2 курса Института филологии и межкультурной коммуникации Казанского федерального университета

Пашкуров Алексей Николаевич (Казань), Казанский федеральный университет), доктор филологических наук, профессор

Разживин (Ключёвский) Анатолий Ильич (Елабуга), Елабужский Институт Казанского федерального университета, кандидат филологических наук, профессор

Ратникова Ольга Евгеньевна (Москва), Московский государственный областной университет, аспирант

Ратников Александр Николаевич (Москва), Московский государственный областной университет, аспирант

Романова Дарья Эдуардовна (Казань), Казанский федеральный университет, студентка 2 курса Института филологии и межкультурной коммуникации Казанского федерального университета

Рынгач Татьяна Борисовна (Рязань), Рязанский государственный университет им.С.А.Есенина, аспирант

Сапченко Любовь Александровна (Ульяновск), Ульяновский государственный педагогический университет им.И.Н.Ульянова, доктор филологических наук, профессор

Сесорова Анастасия Дмитриевна (Казань), Казанский федеральный университет, студентка 4 курса Института филологии и межкультурной коммуникации Казанского федерального университета

Сионова Светлана Александровна (Елец), Музей-заповедник И.А.Бунина, председатель фонда «Бунинская Россия», кандидат филологических наук, доцент

Скворцов Артём Эдуардович (Казань), Казанский федеральный университет), доктор филологических наук, доцент

Тангаева Наталья Ивановна (Рязань), Рязанский государственный университет им.С.А.Есенина, аспирант

Хамидуллина Ландыш Рафисовна (Казань), Казанский федеральный университет, студентка 2 курса Института филологии и межкультурной коммуникации Казанского федерального университета

Чернядьева Анастасия Валерьевна (Казань), Казанский федеральный университет, студентка 2 курса Института филологии и межкультурной коммуникации Казанского федерального университета

СОДЕРЖАНИЕ

От редакционной коллегии 3

I. Русское Просвещение XVIII века и Александр Сумароков

<i>Буранок О.М.</i> Литературная культура русского провинциального дворянства XVIII века (Никанор и Пётр Ознобишины).....	4
<i>Разживин А.И.</i> Лирический субъект А.П.Сумарокова: жанр песни и элегии	11
<i>Биткинова В.В.</i> Интерпретации маскарада «Торжествующая Минерва» в советской исторической беллетристике.....	18
<i>Митина Е.В.</i> Сумароков – герой киноповести Б.Ш.Окуджавы и О.В.Арцимович «Мы любили Мельпомену...»	27
<i>Галимуллина А.Ф.</i> Тема Воспитания в творчестве А.П. Сумарокова, М.Н. Муравьева и татарских просветителей.....	34

II. Михаил Муравьев и Николай Карамзин в диалоге с просветительской мыслью

<i>Пашкуров А.Н.</i> А.П.Сумароков в художественном восприятии М.Н.Муравьева.....	45
<i>Сионова С.А.</i> Влияние поэтического наследия М.Н.Муравьева на поэзию К.Н.Батюшкова	52
<i>Хамидуллина Л.Р.</i> Образ Павла I в творчестве М.Н. Муравьева.....	59
<i>Сапченко Л.А.</i> Последнее десятилетие российского историографа.....	64
<i>Донскова Е.С.</i> Феномен галантности в исторических повестях Н.М.Карамзина («Наталья, боярская дочь» и «Марфа-посадница, или Покорение Новагорода»).....	73
<i>Ратников А.Н.</i> Державинский мотив «Человека на троне» в оде Н.М.Карамзина «К Милости»	79

III. Стратегии отечественного литературного Просвещения последней четверти XVIII начала XIX века.

Литературные диалоги: Державин, Львов и их современники

<i>Алатова Т.А.</i> Мотив «приобретения Крыма» в русской торжественной поэзии XVIII столетия: потенциал творческого поиска	84
--	----

Васильев С.А. «Державин, со временем переведенный, изумит Европу...» (А.С. Пушкин) (Недавние переводы поэзии Г.Р. Державина на английский язык для учебных целей)	92
Ратникова О.Е. Поэзия Г.Р.Державина на страницах «Московского журнала» Н.М.Карамзина	97
Сесорова А.Д. Идеал пластической красоты в антологической лирике Г.Р. Державина	104
Бакирова К.С., Бакиров Р.А. Автор в опере «Ямщики на подставе» Н.А.Львова	111
Немировская И.Д. «Поэт, как необольстимый представитель грядущего и грозный мститель настоящего...»	115
Скворцов А.Э. Две сатиры на литературные нравы (Василий Петров и Петр Вяземский).....	121
Карташева Е.И. Религиозно-церковные аспекты жизни Г.П.Каменева.....	140
Рынгач Т.Б. Повесть Г.П. Каменева «Софья» в контексте сентиментального повествования XVIII века	146
Тангаева Н.И. Интерпретация культурных истоков русской нации в публицистических сочинениях М.Н.Макарова.....	152
ПРИЛОЖЕНИЯ.....	159
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ.....	208

«МИХАИЛ МУРАВЬЕВ И ЕГО ВРЕМЯ»:
коллективная монография по материалам
Шестой Всероссийской научно-практической конференции.
*Словесность. Служение. Совершенство (к 260-летию Михаила
Муравьева и 300-летию Александра Сумарокова)*
(Казань, 29-30 апреля 2017 года)

Редакционная коллегия:

И.В.Завьялова, кандидат исторических наук, директор музея
Е.А.Боратынского (филиал НМ РТ)

А.Н.Пашкуров, доктор филологических наук, профессор кафедры
русской и зарубежной литературы ИФиМК КФУ

А.Ф.Галимуллина, доктор педагогических наук, профессор кафедры
русской и зарубежной литературы ИФиМК КФУ

Техническое редактирование и компьютерная верстка *А. М. Гансаламов*

Сдано в набор 03.11.2017. Подписано к печати 23.11.2017.

Формат 60x84^{1/16}. Бумага офсетная.

Гарнитура «Таймс». Печать ризографическая.

Усл. печ. 12,32 л. Печ. 13,25 л. Тираж 300 экз. Заказ № 220.

420111, Казань, Дзержинского, 9/1. Тел.: 8-917-264-84-83.

Отпечатано в редакционно-издательском центре «Школа».

E-mail: ric-school@yandex.ru

ISBN 978-5-906935-48-9



9 785906 935489