

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

ДЕРЖАВИН

и

КАРАМЗИН

В ЛИТЕРАТУРНОМ

ДВИЖЕНИИ

XVIII — НАЧАЛА XIX

ВЕКА

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

XVIII

ВЕК

СБОРНИК

8

ДЕРЖАВИН

и

КАРАМЗИН

В ЛИТЕРАТУРНОМ

ДВИЖЕНИИ

XVIII — НАЧАЛА XIX

ВЕКА



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

ЛЕНИНГРАД 1969

Под редакцией

П Н БЕРКОВА, Г. П. МАКОГОНЕНКО
И. Э. СЕРМАНА

7--2-2

203-69 (1 пол.)

ОТ РЕДАКЦИИ

Настоящий — восьмой — выпуск сборника «XVIII век» посвящен теме, представляющей непосредственное продолжение той, которая была рассмотрена в выпуске шестом. В этом последнем были опубликованы статьи и материалы, сгруппированные вокруг темы «Русская литература XVIII века эпохи классицизма»; в предлагаемом вниманию читателей настоящем выпуске печатаются статьи, представляющие обработку докладов, прочитанных на конференции, состоявшейся в Институте русской литературы (Пушкинском доме) АН СССР 6 и 7 декабря 1966 г. и посвященной роли двух крупнейших писателей конца XVIII и начала XIX в. — Г. Р. Державина и Н. М. Карамзина.

Если пользоваться терминами, обозначающими или претендующими на обозначение литературных направлений, то настоящий сборник можно было бы озаглавить «Русская литература XVIII века эпохи постклассицизма». Такое условное обозначение было бы тем более приемлемо, что в литературе последних десятилетий XVIII и первых — XIX в. традиционные эстетические принципы причудливо перемешивались с новыми, в практике многих тогдашних писателей спокойно уживались иногда прямо противоположные литературные воззрения и приемы, так что выделить какое-либо одно «течение» как основное, например сентиментализм, преромантизм, реализм, «поздний» классицизм или «неоклассицизм», было бы исторически неверно.

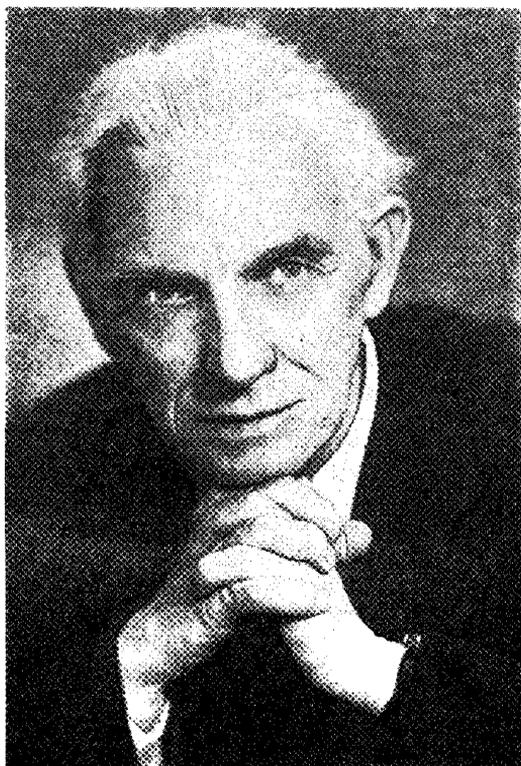
Именно это обилие «течений» или «направлений», свидетельствующее о настойчивых исканиях писателей тех лет, а в первую очередь Державина и Карамзина, вызывает со стороны некоторых участников настоящего сборника сомнение в целесообразности применения привычных литературоведческих терминов, оканчивающихся на «изм» и применяемых для обозначения того или иного «направления». Однако, наряду с этими попытками отказаться от подобных терминов, в настоящем выпуске нашего

сборника печатаются статьи, авторы которых стоят на иных позициях. И это не случайно, это не «уступка» со стороны редакции «XVIII века». Мы не догматики Истина, полагаем мы вслед за античными мыслителями, рождается в споре, поэтому как в предыдущих выпусках нашего сборника, так и в данном читатели найдут различные точки зрения, что вовсе не означает отсутствия у нас определенной позиции.

Дело в том, что на современном этапе изучения литературы XVIII в. важнее наметить круг первоочередных научных проблем, подлежащих анализу, чем останавливаться на ограниченном числе вопросов и пытаться решить их более или менее окончательно (по нашему мнению, подобные решения вообще невозможны).

Одна из важнейших проблем, стоящих перед исследователями русской литературы вообще, — не только XVIII в., но XVIII в. в особенности, — это проблема этической роли писателя в развитии современного ему общества, а также и в сознании потомства. Если мерить мерками вульгарных социологов, которые изредка применяются и в наше время, Державин и Карамзин — «монархисты», «крепостники» и т. д., «нам с ними не по пути». Однако почему же и Пушкин, и декабристы, и Белинский, и Чернышевский, и Добролюбов, и другие так высоко ценили этих писателей, называли их в ряду русских патриотов, говорили о них как о неподкупно честных деятелях?

Таким образом, цель настоящего сборника показать сложность и яркое своеобразие литературной позиции Державина и Карамзина, представляющих — конечно, вместе с А. Н. Радищевым, которому Группа XVIII века посвятила специальный выпуск своих трудов в самом начале своей деятельности, — соединительное звено между литературой XVIII и литературой XIX в.



1896 — 1969

ПАВЕЛ НАУМОВИЧ БЕРКОВ

Незадолго до того как были получены корректуры этого сборника, им отредактированного, 9 августа этого года в полном расцвете своих творческих сил Павел Наумович скончался. Этот сборник он редактировал с особенным вниманием, ибо считал его очень существенным этапом на пути к более полному, всестороннему и объективному изучению творчества Державина и Карамзина.

Павел Наумович завершил также редактуру следующего, девятого, сборника «XVIII век», посвященного Н. И. Новикову и его эпохе, но ему не суждено было принять участие в создании десятого сборника «XVIII век», посвященного, по его замыслу, литературному движению и общественной мысли Петровской эпохи.

Смерть Павла Наумовича — неизмеримая, невозможная потеря для советской филологии, для всей современной славистики. С особенной болью и горечью будем ощущать эту утрату мы, кому судьба дала возможность работать вместе с Павлом Наумовичем, пользоваться его советами, обращаться к нему со своими сомнениями и всегда находить помощь, сочувствие, содействие.

Жизнь Павла Наумовича неотделима от истории нашей науки, от созданной им вместе с Григорием Александровичем Гуковским самостоятельной научной дисциплины — истории русской литературы XVIII века.

По инициативе Г. А. Гуковского и П. Н. Беркова создана была в 1934 г. в Институте русской литературы Группа по изучению русской литературы XVIII века. В 1935 г. вышел первый сборник «XVIII век», подготовленный Группой. С того времени и Группа по изучению русской литературы XVIII века, и наши сборники были постоянным предметом внимания и забот Павла Наумовича. Менялся состав участников сборника, ушли из жизни многие из тех, кто вместе с ним создавал пер-

вый сборник «XVIII век»; приходили новые поколения исследователей; уже ученики учеников его принимают деятельное участие в разработке новых проблем, развивают традиции советской истории русской литературы XVIII века — и во главе всего этого движения неизменно оставался Павел Наумович

С первых своих шагов в советской науке в середине 20-х годов Павел Наумович сумел органически соединить серьезное, продуманное отношение к новым методологическим принципам марксистской науки с переосмысленными традициями русской филологической науки XIX века, с ее последовательным историзмом, подкрепленным глубоким уважением к историко-литературной данности, к литературному факту, как бы ни было на первый взгляд невелико, ограниченно его значение.

Прирожденное чувство демократизма содействовало созданию у Павла Наумовича глубокого убеждения, что литература нации создается не только почином гениев, а и коллективным творчеством всей массы безымянных деятелей, так или иначе причастных к созданию национальной культуры. И не безликий «процесс», а пеструю, многосложную жизнь русской интеллигенции, выразительницы самосознания нации, считал он всегда подлинным предметом своего изучения. Вот почему рядом с Ломоносовым, Фонвизиним, Сумароковым, Радищевым мы находим в его работах исследования о совершенно неизвестных изданиях или прочно забытых литераторах XVIII века. Воодушевленный, подобно своим учителям и предшественникам, благотворной идеей необходимости сохранять и продолжать традиции национальной культуры, он с особенной любовью писал о тех, кто вооружает память нации материалами и пособиями, — о библиографах, составителях каталогов и, конечно, о своих товарищах по историко-литературным исследованиям.

К систематическому исследованию русской литературы XVIII века Павел Наумович обратился уже в своей кандидатской диссертации — «Ранний период русской литературной историографии. XVIII век и первая четверть XIX века», защищенной им в 1929 г в Ленинграде. В этой диссертации ощутимо было принципиальное своеобразие его подхода к русской литературе XVIII века.

Каждый факт, каждое литературное явление этой эпохи Павел Наумович понимал и оценивал как закономерно возникшую часть общемирового процесса культурного развития. Твердо усвоенная им идея единства мирового культурного процесса подкреплялась поразительным богатством его знаний и широтой общефилологических и историко-литературных интeрeсов.

Ученый универсальных историко-филологических знаний и интересов, Павел Наумович во многих областях нашей науки оставил о себе прочную память. Публикатор и текстолог, библиограф и автор работ по методике литературоведческого труда, фольклорист, историк театра — таков его исследовательский диапазон.

И все же среди этого обширного круга научных дисциплин, в каждую из которых Павел Наумович внес нечто свое, весомое, интересное и значительное, особое место занимает история русской литературы XVIII века. Читая его работы не в последовательности их появления, а в хронологии литературного движения XVIII столетия, мы как бы перелистываем страницы большой истории русской литературы XVIII века, создание которой кажется непосильным делом для одного человека. От Симеона Полоцкого и до Карамзина нет сколько-нибудь заметного или почему-либо интересного деятеля русской литературы XVIII века, о котором Павел Наумович не сказал бы своего, всегда точного, дельного, свежего слова. Каждый историко-литературный факт, от сатир Кантемира до «Писем русского путешественника», воспринимается им как выражение живых человеческих интересов, страстей и чувств людей XVIII века. Не книги, а люди, творцы этих книг, — поэты, прозаики, переводчики, журналисты — словом, все многочисленные подразделения многоликой армии литераторов и ученых, создававших русскую культуру XVIII века, были предметом его постоянного исследовательского интереса, оживали на страницах его работ. О своем отношении к героям его работ лучше всего сказал сам Павел Наумович: «Я глубоко убежден, что, когда мы говорим, что любим книгу, мы не осознаем того, что любим умного, доброго, человеческого автора, создавшего ее, любим его героев, увлекающих и волнующих нас своими прекрасными человеческими качествами. . . Любя книгу, мы любим явление культуры определенной эпохи, любим те ступки человеческого ума, чувства, воли, которые проявились в содержании и в форме книги».

В 1964 г. Павел Наумович напечатал «Очерк литературной историографии XVIII века» как первую часть своего «Введения в изучение истории русской литературы XVIII века». В предисловии к этому «Очерку» он писал: «Наиболее существенным разделом „Введения“ является третий, содержание которого должна составить современная научная проблематика изучения русской литературы XVIII века».¹ И далее он пояс-

¹ П. Н. Берков Введение в изучение истории русской литературы XVIII века Ч. I Очерк литературной историографии XVIII века Изд. АГУ. 1964, стр. 7.

няет, каков должен быть характер изложения в этой части «Введения»: «Целью его должно быть введение читателя в гущу тех спорных, нерешенных, по-разному понимаемых различными учеными вопросов, и не частных, а принципиальных, общих, от соответствующей трактовки которых зависит современное состояние и определяются дальнейшие пути развития науки».

Павел Наумович не написал этой книги — третьей части своего «Введения», но целый ряд его работ, хорошо известных всем, кто интересуется историей литературы XVIII века, вводит читателя «в гущу спорных, неразрешенных вопросов» современной науки. Таков, например, его доклад на конференции, посвященной проблемам эпохи Просвещения, в котором он предложил совершенно новую точку зрения на русское просветительство в целом. Прошло десять лет с того времени, когда был прочитан этот доклад, но его научная актуальность, его программность и перспективность стали еще ощутимее и виднее.

Программность — вот отличительное свойство основных историко-литературных работ Павла Наумовича 1950—1960-х годов. Каждая из них содержит не только результаты его собственных разысканий, но и указывает нашей науке пути и цели дальнейших исследований, зовет к новым трудам и открытиям, освещает частную тему с точки зрения общих задач науки.

Все работы Павла Наумовича последнего времени смотрят в будущее нашей науки, они обращены в первую очередь к молодым поколениям ученых. В них он верил, на них возлагал свои надежды, от них ожидал новых решений важнейших принципиальных вопросов, возникающих в ходе развития науки.

Молодым поколениям ученых Павел Наумович оставил как свое завещание не только десятки им написанных книг и сотни статей, но и то отношение к науке, которое сквозит в каждой его строчке. Он был и остается для нас образцом рыцарского служения науке. Больше всего ненавидел он дилетантизм, ибо наука была для него делом жизни, содержанием всех его помыслов. И лучшее, что мы все можем сделать в память Павла Наумовича, это быть верными его пониманию долга ученого, его совестливому служению научной истине.

СТАТЬИ

П. Н. БЕРКОВ

ДЕРЖАВИН И КАРАМЗИН В ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ КОНЦА XVIII—НАЧАЛА XIX ВЕКА

Трудность изучения исторического процесса, в том числе и историко-литературного, заключается в том, что в нем наряду с явными и обоснованными закономерностями имеются и так называемые случайности, т. е. явления, внутренняя связь между которыми отнюдь не обладает принудительным, обязательным характером, а либо очень слаба, либо вовсе отсутствует.

Совершенной случайностью является то обстоятельство, что Н. М. Карамзин родился ровно за пятьдесят лет до смерти Г. Р. Державина, а умер ровно через десять лет после него; такой же случайностью должно признать и то, что первое литературное выступление Карамзина — перевод идиллии С. Геснера «Деревянная нога» (1783) — совпало с выходом в свет «Оды к Фелице» Державина, выдвинувшей его, до того времени малозаметного стихотворца, в первый ряд русских поэтов тех лет.

Однако, оказавшись современниками, хотя и принадлежавшими к разным поколениям, Карамзин и Державин совместно действовали на поприще русской литературы и, как это ни покажется парадоксальным, действовали в одном направлении. Я думаю, если бы наш гимназический преподаватель истории русской литературы, и не плохой преподаватель, Д. Д. Дыбляк услышал это мое утверждение, он пришел бы в ужас и стал бы доказывать, что «родоначальник русского сентиментализма» Карамзин и «вершина русского ложноклассицизма» Державин не могли действовать совместно и к тому же в одном направлении. Не нужно, однако, думать, что современное литературоведение полностью изжило подобные устарелые взгляды на характер

литературной деятельности Карамзина и Державина. Для подавляющего большинства советских и западных литературоведов Карамзин по-прежнему остается «крупнейшим представителем русского сентиментализма», а о Державине, правда, идут споры, является ли он классиком («классицистом»), преромантиком, ранним реалистом или поздним «бароккистом».

Ошибка, допускаемая в этом отношении историками литературы нашего времени да и допускавшаяся литературоведами XIX в., заключается в том, что, ставя своей задачей определение литературного направления, к которому якобы принадлежали поэты XVIII—начала XIX в., наши исследователи забывают, что самое понятие литературного направления, в частности «классицизм» и «романтизм», возникает во Франции в 10-е годы прошлого столетия, а у нас в самом начале 20-х годов; термин же «сентиментализм» появляется у нас еще позднее. Привыкшие к тому, что со второй половины XIX в. писатели большей частью прямо заявляли о своей принадлежности к какому-либо из существовавших литературных направлений, наши литературоведы вот уже почти 100 лет тратят силы и время на установление того, к какому «изму» следует отнести того или иного деятеля литературы той эпохи, когда никакого представления о литературных направлениях у тогдашних авторов, критиков и читателей не было.

Между тем есть вопросы не менее важные и не менее благодарные в исследовательском отношении, а именно определение подлинной исторической роли писателя в формировании общественного сознания, установление его действительного вклада в историю национальной культуры и литературы. Конечно, мы знаем, крупные явления в любой области искусства и науки у любого народа всегда представляют результат совокупной деятельности многих художников и ученых, так что прикреплять эти явления к какому-нибудь одному имени было бы неверно. Однако, при всей правильности такого осторожного подхода, нельзя в то же время не отметить, что тенденции, характерные для какого-нибудь такого явления, обнаруживаются в деятельности разных авторов то в большей, то в меньшей степени, и это дает исследователю право из всей массы лиц, связанных с осуществлением данных тенденций эпохи, выделять и выдвигать для изучения в первую очередь тех, в чьем творчестве в наибольшей мере и в наиболее отчетливой форме проявились черты этого нового.

В исторической науке с давних пор существует мнение, что современники какого-либо деятеля лучше понимают его как личность и поэтому больше в состоянии определить то новое и

своеобразное, что он внес в развитие своего народа. С этим мнением нельзя согласиться по ряду причин: во-первых, понятие «современники» слишком общее — среди «современников» могут быть лица разных, в том числе и враждебных, классов, политических, литературных, религиозных, наконец, возрастных группировок, и поэтому их суждения о данном деятеле а priori не могут быть признаны объективными и заслуживающими нашего доверия; во-вторых, вовсе не доказано, что «современники» лучше знают мотивы и обстоятельства деятельности того или иного исторического лица. Скорее напротив: последующие поколения получают возможность читать его переписку, дневники, неизданные произведения, воспоминания о нем и т. д. и из совокупности этих сведений могут более точно и обоснованно судить о существе и мотивах его поступков.¹ Наконец, в-третьих, «современники» чаще всего оставляют свои оценки каких-то отдельных моментов деятельности исторической личности и не имеют возможности охватить весь ее жизненный путь, весь ее вклад, все значение сделанного ею. Такой деятель для них слишком «современник», чтобы быть лицом историческим. Когда Пушкин в письме к П. А. Вяземскому от 10 июля 1826 г., сразу после смерти автора «Истории государства Российского», писал: «Карамзин принадлежит истории», — то это было свидетельством его громадного исторического чутья, но большей части современников, по-видимому, казалось преувеличением.

И все же как осторожно ни должны мы относиться к суждениям «современников» Державина и Карамзина, отбросить их мы не можем. Пусть они субъективны и лишены исторической перспективы, тем не менее какие-то элементы познания исторической истины в них есть, для нас они важны тем, что показывают, что больше всего бросалось в глаза современникам или хотя бы тем из них, чье мнение в каком-то отношении показательно и может представлять для нас интерес. Если же нам удастся найти близкие по времени отзывы одного и того же современника и о Державине, и о Карамзине, т. е. суждения о них будут продиктованы одними и теми же эстетическими принципами, то это еще больше повысит их значение, а если к тому же окажется, что этот современник И. А. Крылов, то это должно заставить нас отнестись к данным отзывам с исключительным вниманием: такие высказыва-

¹ Конечно, далеко не все, относящееся к деятельности писателя, отражается в документах, и «современники» как раз могут знать эти факты, но в целом, как правило, это роль не играет.

ния характеризуют как тех, о ком идет речь, так и тех, кто говорит.

Первый отзыв Крылова о Державине относится к 1789 г., т. е. ко времени, сравнительно близкому к появлению в печати «Оды к Фелице» (1783). В этот 5—6-летний промежуток Державин уже приобрел достаточную популярность, но не был еще признан безусловным литературным авторитетом. Такого зоркого критика, как молодой Крылов, поразило в творчестве Державина сочетание двух прямо противоположных мотивов: эпикурейского гедонизма, воспевания земных радостей и в том числе наслаждения вкусными яствами и питьями, с одной стороны, и — с другой, мыслей о бренности, быстротечности, преходящести человеческой жизни, о неизбежности, неотвратимости смерти.

В XLIII письме «Почты духов», написанном от имени сильфа Световида, Крылов осмеивает эти противоречивые тенденции в творчестве Державина. Сильф сообщает волшебнику Маликульмульку о том, что в публичном саду «здешнего города», т. е. Петербурга, он встретил в отдаленной аллее двух скромных людей, «которых, — как пишет Крылов, — многие почитали философами». Излагая далее беседу этих людей, в которой перемежаются жалобы на горести, наполняющие человеческую жизнь, и перечисление лакомых блюд и напитков, поглощавшихся ими, Крылов раскрывает показной характер этой мнимой философии.

В «Похвальной речи Ермалафиду, говоренной в собрании молодых писателей» («Санктпетербургский Меркурий», 1793, ч. II, стр. 26—55) Крылов снова нападает на Державина — на этот раз за смешение литературных жанров: «. . . часто, дописав до половины свое сочинение, он еще не знал, ода или сатира это будет; но всего удивительнее, что и то, и другое название было прилично. . .».

Характерно, однако, что нападки Крылова в «Похвальной речи Ермалафиду» обращены не только против Державина, но и против Карамзина, который воспринимался сатириком как представитель дилетантской литературы дворянской молодежи. Крылова возмущало в Карамзине — как, впрочем, и московских масонов начала 90-х годов XVIII в. — то, что молодой писатель «намерен учить, а не учиться», что он озабочен «намерением просветить вселенную». При этом Крылов, почти ровесник Карамзина, забывал, что и сам он, издавая журналы, тем самым сам был «намерен учить» и «просветить вселенную».

Журнальные споры писателей-современников любой эпохи имеют для истории литературы то значение, что, несмотря на

частое отражение в них личных отношений полемистов, они в то же время то в большей, то в меньшей степени улавливают подлинные социальные причины расхождения, вызывающего эти перебранки. Нападки молодого Крылова на Державина и Карамзина в полной мере подтверждают сказанное: это отрицательная оценка явлений дворянской литературы конца XVIII в. представителем демократических слоев русского общества. Но был ли прав молодой журналист? Уловил ли он объективный смысл творчества осмеиваемых им писателей? И если это ему не удалось, каковы были причины этой неудачи? Как ни симпатичен мне лично молодой демократ-просветитель Крылов, с огорчением должен я признать, что в своих нападках на Державина и Карамзина объективно он был неправ, несмотря на то что верно подметил своеобразные черты их творчества тех лет. И это произошло, по-видимому, по той причине, о которой я уже говорил выше: Крылов видел только начало творческого пути Державина и Карамзина и судил о них, не имея возможности охватить обобщающим взглядом всю их деятельность и оценить ее, отбросив личный момент.

Суждения современников о каком-либо историческом деятеле, в частности о писателе, в конце его жизни по случаю юбилея или сразу же после его смерти — в юбилейных статьях, некрологах или в посвященных ему художественных произведениях, — имеют то преимущество перед журнально-критическими отзывами об отдельных трудах автора, что в них делаются попытки подвести итог всему его вкладу в национальную культуру, несмотря на очень частые преувеличения, свойственные подобным жанрам. Однако, если даже мы отбросим такие диктуемые обстоятельствами особенности юбилейного и некрологического жанров и учтем, что и эти произведения пишутся с определенных политических и литературных позиций, то в быстрых откликах современников на юбилей или смерть почти всегда можно найти какие-то более или менее точные формулировки, которые содержат в себе элементы объективной исторической оценки.

В некрологах о Державине, в статьях, опубликованных через несколько лет после его смерти, в думе К. Ф. Рыльева «Державин» (1822) мы как раз и находим такие зерна объективного понимания его исторической роли.

Из всего огромного материала, которым располагает современное литературоведение, мы, по недостатку времени, возьмем только несколько отрывков из суждений о Державине, относящихся к 1816—1823 гг. Напомню, что общая для всех тогдашних критиков концепция Державина как певца Екатерины,

с одной стороны, и цензурные строгости александровского времени — с другой, налагали особый отпечаток на высказывания литераторов об умершем великом поэте. Так, П. А. Вяземский в некрологе Державину вслед за характеристикой его поэтического заката писал: «Часто Державин, увлеченный своенравием смелого гения, посреди лирических восторгов, пламенел негодованием Ювенала, и струны Пиндарической лиры метали укоризны в порок, пробуждая трепетом раскаяния преступное упоение развратных любимцев счастья». Если перевести эти громкие, ораторски звучащие фразы на обычный язык и отбросить при этом «трепет раскаяния», явно помещенный для успокоения цензоров, то станет ясным, что для Вяземского ценность творчества Державина состояла и в сатире на самодержавие.

А. Ф. Мерзляков в «Рассуждении о сочинениях Державина», прочтенном в Обществе любителей российской словесности при Московском университете 28 февраля 1820 г., писал, что «Державин хвалил, упрекал, учил». А. А. Бестужев-Марлинский в известном «Взгляде на старую и новую словесность в России» (1823) писал о Державине: «Лирик-философ, он нашел искусство с улыбкой говорить царям истину, открыл тайну возвышать души, пленять сердца и увлекать их то порывами чувств, то смелостью выражений, то великолепием описаний».

Заметим кстати, что часто Державина упрекали и упрекают за это искусство говорить «истину царям с улыбкой». При этом, однако, забывают о судьбе, постигшей его предшественников и современников, в том числе Фонвизина, Новикова, Радищева. Таким образом, уже одно это было немало, а главное, эту «истину» слушали и по-своему понимали и подданные царей.

Мы видим, что у всех трех цитированных критиков общая точка зрения — в Державине они ценили критическое отношение поэта к современной ему русской действительности и наличие у него нравственного идеала, которому он учил своих читателей, обладая «тайной возвышать души». Но еще более яркую, идеализированную характеристику Державина как поэта-гражданина мы находим в называвшейся уже выше думе Рылеева, которой, напомню, завершается его книга, а писатель почти всегда «под занавес» говорит самое для него главное:

Он пел и славил Русь святую!
 Он выше всех на свете благ
 Общественное благо ставил
 И в огненных своих стихах
 Святую добродетель славил.

В рукописной редакции Рылеев в ряде сильных строф набрасывает портрет поэта-гражданина в понимании декабристов:

О, так! Нет выше ничего
 Предназначения поэта.
 Святая правда — долг его;
 Предмет — полезным быть для света
 Служитель избранный творца,
 Не должен быть ничем он связан,
 Святой, высокий сан певца
 Он делом оправдать обязан
 К неправде он кипит враждой,
 Ярмо граждан его тревожит;
 Как вольный славянин душой,
 Он раболепствовать не может
 Повсюду тверд, где б ни был он —
 Наперекор судьбе и року,
 Повсюду честь — ему закон,
 Везде он явный враг пороку
 Греть грозовой противу зла
 Он чтит святым себе законом,
 С спокойной важностью чела
 На эшафоте и пред троном
 Ему неведом низкий страх,
 На смерть с презрением взирает
 И доблесть в молодых сердцах
 Стихом свободным зажигает

И, наконец, поэт-декабрист так завершает свой панегирик идеальному певцу:

Таков наш бард Державин был,
 Повсюду чести неизменный,
 Царям ли правду говорил,
 Иль поражал порок надменный!²

Конечно, «наш бард Державин» не был «таков», как его изобразил восторженный поэт-декабрист. Однако это — преувеличение, а не сплошная выдумка. Много лет спустя в журнале братьев М. и Ф. Достоевских «Время» (1861, № 10, стр. 101—146) была помещена статья некоего Дм. Маслова, озаглавленная «Державин-гражданин» и представлявшая, по словам С. А. Венгерова, «наиболее яркий образец тех разных нареканий, которым стал подвергаться певец Екатерины, начи-

² К. Ф. Рылеев, Полное собрание стихотворений Изд. писателей в Ленинграде, 1934, стр. 170 и 435

ная с конца 50-х годов» XIX в. Эта статья является прямой противоположностью думе Рылеева. Дм. Маслов считал, что «в веке, к которому относится поэт, он как по своему образу действия, по своим житейским стремлениям, по своим наклонностям, так и по природной недалекости и по неразвитости своего ума, по своим понятиям и взглядам, вовсе не глубоким, вовсе не гуманным и просвещенным, принадлежал к большинству массы общественной, а никак не к тому меньшинству передовых людей времени, во главе которых стояли Новиков, Радищев и другие. . .». И все же, несмотря на явно неприязненное отношение к поэту, Дм. Маслов не мог не признать, что «личность Державина, поэтическая, одаренная самобытными творческими силами, заключала в себе много хорошего и привлекательного. От природы душа дана была ему добрая, честная и искренняя, сердце благородное и теплое, полное любви к человечеству, склонное на все великое и прекрасное».

В резко противоположных суждениях Вяземского, Мерзлякова, Бестужева-Марлинского и Рылеева, с одной стороны, и Крылова и Маслова — с другой, ценно то, что среди несомненных преувеличений, допускаясь обеими сторонами, были также и справедливые указания, вызванные сложным, противоречивым характером Державина. И наша задача состоит не в том, чтобы определить, кто из споривших более прав, а в том, чтобы, отвлекшись от частных полемик, выяснить, что было господствующим, доминирующим в творчестве Державина. Мне представляется, что несколько строк поэта в стихотворении «Храповицкому» («Храповицкий! Дружбы знаки. . .») полностью зачеркивают версию о Державине — певце Екатерины. Я имею в виду следующие стихи:

но с тобой не соглашуся
Я лишь в том, что я орел
А по-твоему коль станет,
Ты мне пути развяжи,
Где свободно гром мой грянет,
Ты мне небо покажи;
Где я в поприще пущуся
И препон бы не имел?
Где чертог найду я правды?
Где увижу солнце в тьме?
Покажи мне те ограды
Хоть близ трона в вышине,
Чтоб где правду допускали
И любили бы ее

И дальше идет строфа, потрясающая по своей глубине, строфа, из которой, как и из радищевской «Вольности», смею утвер-

ждать, выросла вся гражданская поэзия декабристов и молодого Пушкина и, значит, всего XIX в.:

Страха связанным цепями
И рожденным под железом,
Можно ль орлими крылами
К солнцу нам парить умом³
А хотя б и возлетали —
Чувствуем ярмо свое³

В «Оде к Фелице» Державин — может быть, и скорее всего, не без иронии — обращается к Екатерине, словно понимая, что просьба его направлена не по адресу:

Подай, Фелица! наставленья
Как пышно и правдиво жить,
Как укрощать страстей волненье
И счастливым на свете быть^{2 4}

«Ода к Фелице» была написана Державиным в 1782 г., когда ему было 39 лет. Живя в Петербурге почти 20 лет, Державин не мог не знать, что представляла собой Екатерина в действительности; таким образом, просить ее давать наставление в том, как укрощать волнение страстей, можно было только в насмешку, как в насмешку можно было спрашивать у нее совета,

Как пышно и правдиво жить.

Однако несомненно, что хотя эти вопросы были обращены и не по адресу, тем не менее они действительно волновали Державина на протяжении всей его творческой деятельности. Несомненно, у него был свой определенный высокий нравственный идеал, и каковы ни были его житейские отступления от этого идеала, читатель, если он обращал внимание на этическое содержание произведений Державина, а не на отыскание формальных признаков, которые позволили бы отнести его в лагерь классиков, преромантиков, ранних реалистов или поздних бароккистов, — такой читатель мог учиться у поэта. И у Державина учились и в начале XIX в., и позже. Лучшим подтверждением сказанного представляется мне опять-таки дума Рылеева «Державин».

Если мы обратимся теперь к рассмотрению отношений современников и последующих поколений к Карамзину, мы увидим

³ Г. Р. Державин, Стихотворения «Библиотека поэта». Большая серия. Л., 1957, стр. 247.

⁴ Там же, стр. 98

такую же борьбу мнений, как и при оценке деятельности Державина, такую же смену безоговорочного признания полным отрицанием, такое же стремление отыскать формальные признаки его принадлежности к сентиментализму, неоклассицизму и даже в какой-то мере к реализму. И меньше всего уделялось внимания его этическим воззрениям, его нравственному идеалу. Говорили много и не всегда справедливо о политических взглядах Карамзина, об эволюции его философского мировоззрения и лишь мельком останавливались на том, что создало его действительное влияние на русское общество.

Мы видели, что и Крылов, и московские масоны, присутствуя при самом начале журнально-литературной деятельности Карамзина, возмущались его стремлением учить и просвещать читателей. Но Пушкин через пять лет после смерти Карамзина писал уже о нем как о «человеке, имевшем важное влияние на русское просвещение». Последующие поколения еще в большей степени осознали общественно-воспитательное значение литературной деятельности Карамзина. Особенно существенны в этом отношении высказывания Чернышевского, в частности в «Очерках гоголевского периода русской литературы». Так, говоря о «сильных двигателях нашего просвещения», он называет Карамзина в ряду с Новиковым, Пушкиным и Гоголем; перечисляя великих писателей России, оказавших «великие услуги просвещению или эстетическому воспитанию своего народа», Чернышевский опять-таки упоминает Карамзина вслед за Ломоносовым и Державиным и перед Пушкиным и Гоголем.

В конце XIX в. проф. А. И. Кирпичников писал: «Теперь „Бедная Лиза“ кажется и холодной и фальшивой, но по идее это первое звено той цепи, которая через романс Пушкина „Под вечер, осенью ненастной“ тянется до „Униженных и оскорбленных“ Достоевского; именно с „Бедной Лизой“ русская литература принимает то филантропическое направление, о котором говорит Киреевский». То, что Кирпичников вслед за Киреевским называл филантропическим направлением, мы, советские литературоведы, сейчас называем гуманизмом великой русской литературы.

Однако положительное влияние Карамзина на русское общество и русскую литературу далеко не исчерпывается «Бедной Лизой», и, кроме того, и «Бедную Лизу» мы понимаем сейчас иначе, чем наши предшественники. Смысл повести мы видим не только в драме «поселянки» Лизы, но и в драме дворянина Эраста, о которой сжато, но сильно сказано в последнем абзаце произведения. Это важное место повести странным образом забывают при истолковании идеи «Бедной Лизы». Напомним эти

несколько строк: «Эраст был до конца жизни своей несчастлив. Узнав о судьбе Лизинной, он не мог утешиться и почитал себя убийцею. Я познакомился с ним за год до его смерти. Он сам рассказал мне сию историю и привел меня к Лизинной могиле. — Теперь, может быть, они уже примирились!».

Думаю, всякий непредубежденный читатель согласится со мной, что в пяти строках эпилога «Бедной Лизы» содержится конспект большой психологической повести, героем которой является «бедный Эраст». Таким образом, повесть Карамзина на самом деле гораздо глубже, чем она представляется нам на основании традиции, усматривающей в «Бедной Лизе» только «слезливое сентиментальное произведение», и ничего больше. Нет, это — проповедь гуманизма, выросшая на почве определенного нравственного принципа, этического идеала. Не стану спорить, этот гуманизм, этот нравственный идеал не совпадают с гуманизмом и нравственным идеалом Белинского, Чернышевского, Добролюбова, М. Горького, советской литературы. Но для того чтобы сложился гуманизм революционных демократов и социалистического реализма, должен был на определенном этапе исторического развития русской литературы появиться и действовать гуманизм «Бедной Лизы».

Как и у Державина, свой этический идеал был и у Карамзина, и именно этим нравственным критерием определялась его литературно-художественная, журналистская и научно-историческая деятельность. Этот нравственный идеал Карамзина не был чем-то застывшим, неподвижным, он изменялся и развивался, уточнялся и со все большей силой раскрывался в его творчестве и в общественной деятельности. В чем никак нельзя упрекнуть Карамзина, это в равнодушии к проблемам нравственности. Любое его произведение — поэтическое, прозаическое, научное — обязательно решает этические проблемы. И постановка этих вопросов иногда очень смела для своего времени. Достаточно напомнить для подтверждения сказанного идейное содержание повести «Остров Борнгольм», которую обычно рассматривают только в качестве образца русской «готической» или «предромантической» прозы: в этом произведении Карамзин сталкивает три «закона», три правды: «законы человеческие», «закон природы» и «законы неба», и уже одно то, что он не становится на сторону «законов неба», свидетельствует о высоте и своеобразном величии его морального кодекса. В свете этого этического идеала иной, более глубокий, смысл приобретают «Письма русского путешественника», в конечном счете все-таки юношеское произведение Карамзина, его статьи в «Московском журнале» и в альманахе «Аглая».

Нравственный идеал Карамзина отразился в положительной форме в героях повестей «Наталья, боярская дочь», «Марфа Посадница» и «Рыцарь нашего времени» и в отрицательной — в персонажах «Моей исповеди», «Юлии», «Софии», и еще больше — в очерках «Чувствительный и холодный». В «Чувствительном и холодном» с его «двумя характерами» — «холодным» Леонидом и «чувствительным» Эрастом, — как в зародыше, заложены все антитетические пары героев русской литературы середины XIX века — Онегин и Ленский, Печорин и Грушницкий, Базаров и Аркадий Кирсанов, Обломов и Штольц и т. д.

Тем же этическим идеалом проникнуты публицистические, литературно-критические и театральные статьи и рецензии Карамзина. Наконец, в «Истории государства Российского» — в частности в «Предисловии» к ней, — можно найти суждения, которые противоречат традиционным взглядам на этот труд Карамзина как на подтверждение «необходимости самовластья и прелесть кнута». И очень жаль, что, говоря об «Истории государства Российского», чаще всего вспоминают приписываемую Пушкину эпиграмму, а не его замечательную фразу, что этот труд Карамзина «есть не столько создание великого писателя, но и подвиг честного человека», или слова Белинского, что «История» «навсегда останется великим памятником русской литературы». Только в самое последнее время стали понимать — и то лишь отдельные исследователи, — что «История государства Российского» запечатлела «не только политический идеал Карамзина, но и его художественную концепцию национального русского характера, русского народа, его патриотическое чувство к отечеству, ко всему русскому» (Г. П. Макогоненко). И именно это понимание задач историка позволило Карамзину нарисовать ряд блестящих страниц «Истории», на которых отражено величие национального, народного духа.

Наконец, говоря об этическом идеале Карамзина, нельзя забывать и огромного обаяния его личности, личности писателя, сумевшего на практике осуществить свои нравственные принципы. И его современникам, в частности младшим — декабристам и Пушкину, — и следующему поколению Карамзин импонировал тем, что у него нравственный идеал просвещенного и независимого писателя-патриота не расходился с его жизненной практикой. Долгая опала Карамзина как результат бесстрашной прямоты и свободного выражения своих взглядов в беседе с императором Александром I создала вокруг него определенный политический ореол честного, смелого, мудрого писателя.

Постепенно сложившийся нравственный идеал Карамзина диктовал ему и изменения его эстетических воззрений. Ошибочны и наивны некоторые литературоведческие «концепции» Карамзина как «писателя-сентименталиста», построенные на школьно понятой «Бедной Лизе». Чем глубже и отчетливее становился для Карамзина его этический идеал, тем большую объективность приобретало его художественное творчество, достигшее в «Марфе Посаднице» и в «Истории государства Российского» своей вершины. Нашему литературоведению еще долго предстоит изучать и определять логику эстетического развития «сентиментализма» Карамзина, и можно не сомневаться, что выводы, к которым придут будущие исследователи, только подтвердят мысль о том, что объективная роль Карамзина в истории русской культуры, литературы и общественной мысли велика и плодотворна, как бы ни пытались ее унизить некоторые наши современники, видящие в нем только монархиста и крепостника.

Что же было общего у Державина и Карамзина, людей, разных поколений, писателей разных эстетических принципов? Высокий идеал, идеал свободного, независимого писателя-патриота, писателя-учителя, писателя — выразителя общественного мнения. И как ни было ограничено в политическом и философском отношении их мировоззрение, они глубоко импонировали современникам и ближайшим поколениям своим нравственным обликом, своим благоговейным отношением к делу литературы, тем, что и тот и другой говорили истину царям — один с улыбкой, другой смело и без улыбки, но и в том, и в другом случае их внимательно слушали передовые читатели. Этому учились у них русские писатели XIX в. Напомнить об этом наша обязанность.

Высоко оценивая историческую роль Державина и Карамзина в развитии русской культуры и общественной мысли, мы, конечно, не забываем роли их предшественников и современников — Ломоносова, Фонвизина, Новикова, Радищева и Крылова. Но великое и бесспорное значение последних нисколько не умалится, напротив, выиграет, если историческая справедливость будет воздана тем, кому в ней обычно отказывали, — Державину и Карамзину.

В. Г. БАЗАНОВ

ОГЛЯДЫВАЯСЬ НА ПРОЙДЕННЫЙ ПУТЬ

(К спорам о Державине и Карамзине)

При всех достижениях дореволюционной литературоведческой науки нельзя не признать, что русская литература XVIII в. долгое время оставалась во многом не проясненной и даже затемненной теорией «ложного классицизма». Дореволюционная академическая наука оставила нам довольно одностороннее и поверхностное представление о XVIII в., накрепко привязав почти всю литературу этой эпохи к официальной самодержавной идеологии. Не разобравшись в художественном и идейном своеобразии русского классицизма, в его национальных истоках, дореволюционные ученые не проявили должного внимания к другим идеологическим и художественным направлениям и течениям, соседствовавшим с классицизмом. Статьи Белинского, Добролюбова и Плеханова — это лучшее, что нам досталось из научной и общественной мысли прошлого о литературе XVIII в. Но высказывания их имели по преимуществу эпизодический характер, они не ставили своей задачей охватить всю литературу XVIII в. во всем ее многообразии. Для этого не было и объективных предпосылок: многое было неизвестно, не издано, а главное — отсутствовало историко-материалистическое объяснение социальных процессов той поры. Потребовалось время, чтобы XVIII век предстал перед нами во всей сложности и во всем его своеобразии. Это был век крутых переломов, крайностей, контрастов — и в социальной жизни, и в эстетике, отражавшей эту жизнь.

За последнее время советские ученые значительно расширили наши представления о литературе классицизма, вернее о литературе XVIII в., соединявшей, часто еще эклектически, элементы разных художественных стилей. Некоторые ученые сомневаются в существовании русского классицизма как само-

стоятельного литературного направления. Действительно, догматическая теория классицизма и художественная практика крупнейших писателей XVIII в. далеко не всегда находились в согласии. Часто сама поэзия взламывала эстетику классицизма, выдвигала более сложное решение жизненно важных проблем, отчасти реалистическое и психологическое.

Осложнение классицизма в России шло со стороны барокко с его ярким метафорическим стилем, придававшим особое значение зрительным впечатлениям и красочным обозначениям. И Ломоносов и Державин если не полностью, то наполовину барочные поэты, стиль их поэзии клонится в сторону барокко. Рационализированное барокко еще нуждается в изучении, если учесть его национальное своеобразие и возможные контакты с классицизмом и романтизмом.

Три десятилетия тому назад мы еще были способны приписывать классицизму свойства, которыми он не обладал. Желая утвердить своеобразие русского классицизма, его демократизм, объяснить реалистические элементы, историки литературы выдвинули версию о двух типах классицизма: официальном классицизме и народном классицизме. Мне представляется, что понятие «народный классицизм» можно с ограничениями и оговорками распространить на фольклор, на отдельные жанры фольклора, в частности на былины и исторические песни. В литературе же был один и единственный классицизм как стиль и метод эпохи дворянского абсолютизма. Ведущий стиль эпохи претерпевал вместе с ходом самой истории внутренние изменения, однако при этом не терял своей основной идеологической направленности. Русская действительность вносила свои поправки, способствовала выживанию в недрах классицизма других литературных направлений, в частности сентиментализма и в известной мере романтизма. Но именно здесь требуется от историков литературы хорошая осторожность. Между тем когда речь заходит о новых литературных направлениях и множестве художественных методов, литературоведы за последние годы усилили массированные атаки на классицизм. Судя по некоторым учебникам литературы и отдельным статьям, писатели XVIII в. только и делают, что «преодолевают», «взрывают» и «разрушают» классицизм. В действительности все было куда сложнее. Классицизм не был таким хилым стариком и не собирался уходить безропотно с поля боя. Даже война романтиков с классицизмом в начале XIX в. не привела к его полному ниспровержению. Крылов и Грибоедов, Пушкин и декабристы находили в классицизме много ценного, способствовавшего созданию общественно значительной и самобытной литературы.

В русской поэзии XVIII в. были накоплены элементы, которые Пушкин и декабристы развернули в жанрах более частного и специального значения. Так, декабристская поэзия берет у XVIII в. рационалистическое представление о высоком в искусстве, и одновременно она не чуждается завоеваний сентиментализма. Как это ни парадоксально, но русский гражданский романтизм по-своему ценил и барокко и классицизм, их общий размах, энергию стиха. Возможно, что здесь сказывается и более древняя традиция, идущая от «Слова о полку Игореве», от похвальных песен, гимнической и псалмодической поэзии. И у Рылеева, и у Раевского, и у Пушкина наблюдается известная преемственность от витийственных ораторских приемов минувшего столетия; с поэзией XVIII в. их роднят и общие заботы об интересах государства и народа, и историческое предание, и национальная героика.

Рационализм в художественном мышлении, нормативность в эстетике постепенно сменяются поисками индивидуального. Именно на этом пути, на пути более частном, на пути изображения личных переживаний, осложненных и рефлексией и сомнениями, ожидали русскую поэзию на заре XIX в. наиболее значительные победы.

Когда Белинский сравнивал поэзию Пушкина с Волгой, он имел в виду многочисленные притоки Волги, начиная с лесной и мелководной Унжи. В поэтическую пушкинскую Волгу действительно вливаются в преображенном виде многие реки русской поэзии. Здесь и Ока с ее родниковой, незамутненной, не покрытой тиной подражательности, народной поэзией (к этому «роднику» в XX в. принадлежала певучая поэзия Сергея Есенина). Здесь и разбойничья Кама, берущая свое начало среди каменных и возвышенных скал уральского предгорья, где начинается XVIII век с его раскольниками, приписными крестьянами, демидовскими заводами и Пугачевским восстанием.

Пушкину был дорог весь предшествующий опыт русской и западноевропейской художественной мысли и опыт самой истории со всеми ее превратностями. Поэзия Пушкина объединяет и перерабатывает все лучшее, что было создано до него. В этом смысле великий поэт является внимательным учеником своих предшественников, в частности Державина.

И Карамзин, и Державин стоят на рубеже новой русской литературы, они как бы соединяют два века, поэтому и творчество их невозможно рассматривать в пределах эстетических и идейных проблем одного столетия, они рядом с Пушкиным и декабристами, их предшественники, в чем-то союзники и в чем-то антагонисты. Как бы по-своему ни был велик Карамзин, не

следует упускать из виду те глубочайшие различия, которые отделяли Карамзина от Радищева, декабристов и Пушкина. При всей почтительности перед традициями прошлого все же нельзя забывать, что и русский классицизм и сентиментализм Карамзина не порывали с официальной самодержавной Россией, несмотря на отдельные обличения, критические речи и либеральное нравоучительство. Об этом приходится говорить потому, что, резко осуждая вульгарный социологизм, мы порой начинаем забывать о разумной социологии, о классовой борьбе в литературе, об идейных позициях писателя. Ясно, что Карамзин не должен отвечать за своих многочисленных подражателей, в частности за князя Шаликова. Роль Карамзина в истории русского литературного языка чрезвычайно велика. Но у него были принципиальные противники, и они не ошибались, не решились перед историей, когда указывали на замкнутость, камерность карамзинского сентиментализма. Если иметь в виду Карамзина — поэта и беллетриста со всем кругом его литературных последователей, то и Карамзин, и карамзинисты все же очень часто удалялись в область частных интересов дворянства. Карамзинизм в литературе — явление противоречивое, и, видимо, наша задача в дальнейшем объективно разобраться в быстром идейном и художественном наследии самого Карамзина.

Державин тоже считал революционную борьбу своеобразной смутой, но в поэзии он и сам был великим смутьяном. Нужно было быть действительно самобытным поэтом и достаточно демократичным человеком, чтобы сто шестьдесят лет тому назад в далеко не лучших, даже несколько грубоватых стихах так по-народному смело изображать деревню, гуляющую и пьющую («Крестьянский праздник»). Это не просто праздничная картина. Державин признает живописную реальность в качестве полноценного предмета искусства. Современники Державина с их привычкой к художественному иносказанию могли бы сетовать, что чистый смысл, чистая философия в его стихотворениях испорчены чересчур наглядными картинками, чересчур плотскими изображениями:

Где все молодки с молодцами,
Под балалайками, гудками,
С парнями, с девками поют .
.....
Гуляйте, бороды с усами,
Купайтесь по уши в чаиах...
.....

Но только, встав поутру рано,
Перекрестите шумный лоб,
Умыв водой лицо багряно;
С похмелья чару водки троп —

Уж не влекитесь больше к пьянству,
Здоровью вредну, христианству
И разорительну всем вам ..

Здесь же крестьяне-воины, храбрые защитники своего отечества. И так запросто, без всякого сентиментальничанья говорит об этом поэт, переселившись из Екатерининского дворца в деревню:

Но вы не трусы ведь, ребята,
Штыками ваша грудь рогата;
В милицын гаркнете: ура!
Ура, российские крестьяне,
В труде и в бое молодцы!
.....
Вселенну кулаком тряхнете,
Жить славой будете в веках.¹

Это по-настоящему державинские стихи. «Штыками ваша грудь рогата» и «Вселенну кулаком тряхнете» — так в ту пору мог сказать, вернее «гаркнуть» в поэзии только Гаврила Романович. Громкие стихи, причем простые «российские крестьяне» создают эту громкость, возвышенность. Они наравне с полководцами и царями. Существенная черта в поэзии Державина — всякий образ выводит в его самостоятельном значении и лишь потом дополнительно давать ему эмблематическое толкование. Как воспитанник рационализма, он по-своему дает оправдание своим наклонностям реалиста и живописателя: у него даже весьма конкретный образ с красками местности, локальной природой, с деревенскими гуляниями устает, так сказать, быть пожалованным в символы, быть приобщенным к высокой поэзии.

В смелости изображения, в мужественном, полном энергии стихе, в чувстве реальной полноты живого слова состоит главное достоинство и отличительная черта поэзии Державина. Вместе с тем Державин настойчиво приковывает наше внимание к одной и той же картине: люди свергаются, подобно водопаду, с высот счастья. Державин всюду напоминает о грандиозном образе смерти, стоящей за всеми его эпикурейскими тезисами. Поэт просматривает судьбы человеческие, судьбы нравственные, судьбы исторических героев, указывает на скоротечную славу и восклицает:

Река времен в своем стремленьи
Уносит все дела людей
И топит в пропасти забвенья
Народы, царства и царей

¹ Г. Р. Державин, Стихотворения «Библиотека поэта» Большая серия Л, 1957, стр. 325—326.

А если что и остается
Через звуки лиры и трубы,
То вечности жерлом пожрется
И общей не уйдет судьбы!²

Это последнее стихотворение Державина, написанное старческой дрожащей рукой, тем и показательно, что образ «реки времен», как и водопада, является эмблемой не только судьбы, скоротечности всего существующего, но и эмблемой вечного движения. Поэт неровный, но огромного и неподражаемого дарования, тончайший лирик, живописец, громозвучный оратор, энергичный и мужественный стихотворец.

Советские ученые много сделали, чтобы русская литература XVIII в. была изучена в разных аспектах, чтобы не были забыты демократические писатели.

Нужно было накопить огромный жизненный материал, а главное вникнуть в существо социальных противоречий, угадать дух самой истории, прежде всего народных движений, чтобы отказаться от привычных рационалистических схем и перейти к сложным построениям, к созданию концепции революционно развивающейся действительности Это удалось в то время одному Радищеву. Только ему. Крестьянские восстания, несмотря на свой трагизм, подрывали авторитет самодержавной власти и способствовали возникновению просветительских и революционных идей в литературе и публицистике.

Изучение просветительства второй половины XVIII в. и его связей с национальной и западноевропейской историей — проблема чрезвычайно актуальная. Не случайно сейчас к ней приковано внимание историков, философов и литературоведов. Значение просветительской идеологии в формировании передовых взглядов и убеждений русских писателей XVIII в. не вызывает сомнений.³

Заслуга советских ученых последнего времени состоит именно в том, что они литературу XVIII в. рассматривают в широких связях с философией и эстетикой западноевропейского Просвещения. Однако едва ли можно завоевания русских

² Там же, стр. 360.

³ Нельзя только слишком бурно приветствовать массовое отлучение писателей XVIII в. от господствовавшей дворянской идеологии. Как будто многие из них не слагали в честь Екатерины II хвалебных од и гимнов, сознательно не проповедовали теорию дворянского абсолютизма? Мы иногда в политических проектах (довольно умеренных, например князя Щербатова) и в замысловатых дидактических иносказаниях (тоже политически умеренных) вычитываем и то, что в них отсутствует. В результате легенда о полном одиночестве Радищева преодолевается, но преодолевается порой с помощью сомнительных его идейных союзников.

просветителей в области идеологии механически переносить на художественную практику, начинать русский реализм с просветительской литературы или с литературы, основным признаком которой был наивный художественный эмпиризм. Всякое большое искусство в какой-то степени отражает реальные противоречия жизни, стремится к правдоподобию. Но предыстория реализма еще не есть сам реализм.

Если проблема архаистов и новаторов достаточно полно освещена в науке о литературном языке, в частности в трудах академика В. В. Виноградова, то этого нельзя сказать о литературных стилях, несмотря на известную работу Ю. Н. Тынянова. Видимо, задача состоит не в том, чтобы бесконечно расширять родословную реализма, а более внимательно разобраться в художественной и идейной специфике других литературных стилей и направлений, предшествовавших реализму.

Л. И. КУЛАКОВА

О СПОРНЫХ ВОПРОСАХ В ЭСТЕТИКЕ Державина

Эстетические взгляды Г. Р. Державина не менее сложны, чем его творчество, донныне порождающее взаимоисключающие точки зрения. В XIX в. о нем говорили как о представителе классицизма. Д. Д. Благой уже в 1930 г. увидел в «Фелице» «настоящую революцию в отношении к поэтике Ломоносова», «первые побег художественного реализма», а в «оссиановских» образах «явный сдвиг от ломоносовского классицизма к романтическим тенденциям начала XIX в.»¹

Через три года Г. А. Гуковский в блестящей полемической статье, не утратившей значения и поныне, характеризуя консерватизм мышления литературоведов по отношению к литературе XVIII в., негодуяюще писал: «Так и по сей день даже державинская „Ода на смерть князя Мещерского“, произведение, нанесшее сильнейший удар поэтике классицизма, трактуется как одно из характернейших проявлений этой поэтики».²

В последующие тридцать пять лет о Державине писали как реалисте, предромантике, показывали многообразие его творчества, относили к барочной поэзии, время от времени возвращали в ряды классицизма. Прислушиваясь к этой разногласице и хочется отказаться от всякой этикетки, тем более что и эстетические взгляды Державина можно подогнать под определенное направление, лишь обкорнав их.

Убежденность, что поэзия является делом общегосударственного значения, свойственна русскому классицизму. «Лира издревле посвящена на сохранение дел народа, или, лучше, на расширение славы его», — повторяет Державин мысль Ломоно-

¹ Литературная энциклопедия, т. 3. М., 1930, стлб. 205—214

² Г. Гуковский. За изучение восемнадцатого века. Литературное наследство, № 9—10, 1933, стр. 297.

сова о «делах героев», «славе народа» как вечной теме искусства и литературы.³ Созданный им образ поэта — вдохновенного пророка, глашатая истины антагонистичен по сути своей и карамзинскому поэту, которому можно верить и не верить, и меланхолическому поэту «для немногих» — лирическому герою Жуковского. Однако образ поэта-пророка, гневного обличителя, получил развитие не в стихах эпигонов классицизма, а у Рылева и Пушкина. Да и не исчерпывает способный подняться до высокого пафоса поэт-пророк бесконечно разнообразных ликов глубоко человеческого и подчеркнуто автобиографичного характера, который стоит в центре державинской лирики.

Державин сохранил характерное для классицизма представление о прямом воспитательном воздействии искусства: «Театр есть кафедра добродетелей, а эшафот пороков» — слова из предисловия к трагедии «Темный», под которыми мог бы подписаться Сумароков, как и под «Прологом на открытие в Тамбове театра и народного училища», разграничивающим задачи драматических жанров.

Определение искусства как подражания природе сохраняется в течение всего XVIII в. — от Феофана Прокоповича до Карамзина и Радищева. Эта формула повторяется и Державиным, хотя он вносит в нее существенные коррективы. Более традиционны его рассуждения о соотношении истины и художественного вымысла, о правдоподобию.

Есть и иные положения, связанные с теорией или по крайней мере терминологией классицизма. В трактовке ряда вопросов Державин близок предромантикам, часто он идет навстречу Пушкину. Остановлюсь на основных проблемах.⁴

От классицизма вообще и от Ломоносова в частности Державин отличает понимание процесса поэтического творчества, учение о вдохновении, связанное с ними суждение о вкусе и углубленное по сравнению с предшественниками представление о национальном характере искусства.

Слова *огнь стихотворческий, вдохновение, талант* и даже *гений* были известны задолго до Державина, что и вводит порою исследователей в заблуждение. Так, в чрезвычайно интересной книге И. З. Сермана «Поэтический стиль Ломоносова», книге, заставляющей по-новому взглянуть на многое в поэзии

³ Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я Грота, т. VII. СПб., 1864—1883, стр. 546 — В дальнейшем ссылки на это издание в тексте.

⁴ Более подробно эстетические взгляды Державина рассматриваются в кн. Л. И. Кулакова *Очерки истории русской эстетической мысли XVIII века* Изд. «Просвещение», Л., 1968.

Ломоносова, есть и натяжки, наиболее явно выступающие в главе «Высокие вымыслы».

«Основное определение творческого процесса у Ломоносова — это душевный подъем, восторг, или, говоря его словами, „восхищение“...»

С метафоры поэтического вдохновения, восторга, подъема начинается почти каждая из ломоносовских од:

Восторг внезапный ум пленил,
Ведет на верх горы высокой, —
(Ода 1739 г.)

пишет исследователь, показывая далее, как «метафора поэтического вдохновения», тема «высоты» проходят через ту же оду 1739 г., оду 1750 г и др.⁵

Назвать ломоносовские строки «метафорой поэтического вдохновения», неизбежно связанной с звучащей в разнообразных вариациях темой «высоты», конечно, можно, хотя при этом вспоминаются оды Малерба, Гюнтера, Пиндара, но то, что говорится далее, вызывает серьезные сомнения. «Поэтическое вдохновение и его реализация — поэтическое творчество, по Ломоносову, едва ли не высшая форма доступной человеку деятельности. Подобно тому как бог для Ломоносова это главным образом — создатель, строитель, великий архитектор мира..., так и поэт для него „богоподобен“ своей творческой силой, своей способностью поэтическим словом воссоздавать, творить особый мир, сферу высокого и прекрасного».⁶ Ломоносовская теория «равенства» поэта богу возводится к Лейбницу. Далее речь идет о «божественном духе», которым якобы, по мнению Ломоносова, «вдохновенны» поэты, вспоминаются Бэкон и Баттё, еще далее говорится, что поэтическое творчество, по Ломоносову, «результат наития», вдохновения и т. д.⁷

Возникает вопрос, каково соотношение ломоносовского представления о вдохновении с предромантизмом и даже романтизмом, с одной стороны, и так ли уж оно связано с Лейбницем, Баттё и Бэконом — с другой. Память подсказывает иное.

Уже в курсе лекций по поэтике 1705 г. Феофан Прокопович писал: «По старинному взгляду, некое божественное и небесное вдохновение побуждает поэтов писать стихи, и обычно принято даже говорить, что поэтом надо родиться, оратором же можно

⁵ И. З. Серман Поэтический стиль Ломоносова Изд. «Наука», М.—Л., 1966, стр. 133—134.

⁶ Там же, стр. 135

⁷ Там же, стр. 200 и др.

стать. Тем не менее и в этом искусстве весьма необходимы определенные правила и наставления. Мало того, даже следует сказать, что и этот пресловутый, как говорят, небесный порыв, который одни прозвали восторженностью, а другие энтузиазмом, без помощи наставников окажется, если верить Горацию, бесполезным».⁸

Феофан ссылается на Горация. Ломоносов цитирует Цицерона: «Стихотворцы от природы силою ума бодры и аки бы некоторым божественным духом вдохновенны бывают».

Именно эти слова и дают возможность И. Э. Серману, который не скрывает, что они принадлежат Цицерону, говорить о близости Ломоносова к Лейбницу, Баттё, Бэкону.

Дабы разобраться в путанице и понять, какой смысл вкладывается Ломоносовым (а ранее и Феофаном, и Цицероном, и Горацием) в слова «божественным духом вдохновенны бывают», посмотрим, в каком контексте и с какою целью цитируется Цицерон.

Шестая глава «Риторики» «О возбуждении, утолении и избрании страстей» состоит из ряда параграфов В § 109 перечислены двадцать приемов, при помощи которых ритор может возбудить в слушателях любовь к прославляемому лицу: «1. Представить надлежит, что человек, о котором слово, весьма дободетелен... 16 — что в дружбе поступает верно... 20 — предложить о его искусстве и науке».⁹ Этот двадцатый прием и конкретизируется отрывком из речи Цицерона в защиту стихотворца Архия. Цицерон подчеркивает одаренность Архия, напоминает о славе Гомера и т. д.

Ломоносов не перетолковывает Цицерона, а приводит его слова в их собственном значении. Речь идет о поэтическом даровании, качестве, заслуживающем особого уважения, и только.

Конечно, как настоящему поэту Ломоносову было известно вдохновение. Сомнения в этом нет. Однако, человек своего времени, он, подобно предшественникам и современникам — от Аристотеля и Горация до Готшеда и Монтескье, Феофана Прокоповича, Г. Теплова и Сумарокова, не признавал вдохновения основой поэтического творчества вне «знания», вне «умения», вне «правил». Потому он говорил о «словесных науках», писал «Риторику», хотел написать «Поэтику» и назвал пять свойств, необходимых ритору, оратору, поэту: «природные дарования»

⁸ Феофан Прокопович, Сочинения Изд АН СССР, М—Л, 1961, стр 345.

⁹ М. В. Ломоносов, Полное собрание сочинений, т 7 Изд АН СССР, М—Л, 1952, стр 177

(те самые, о которых говорил Цицерон), «наука, подражание авторов, упражнение в сочинении, знание других наук».¹⁰

Здесь полностью сохранена система, идущая от античности и известная в России по пиитикам.

Обращение к «Риторике» помогает уяснить и подлинный смысл «метафоры поэтического вдохновения», т. е. того, что сам Ломоносов называл «восхищением».

«Восхищение есть когда сочинитель представляет себя как изумленна в мечтании, происходящем от весьма великого, нечаянного и страшного и чрезвычайного дела. Сия фигура совокупляется почти всегда с вымыслом и больше употребительна у стихотворцев», — говорит Ломоносов, приводя в качестве примера отрывок из «Метаморфоз» Овидия и оды Буало «На взятие Намюра».¹¹

Таким образом, «восхищение» для Ломоносова не вдохновение, не концепция творчества, а одна из двадцати шести «фигур предложения», столь же уместная в поэзии, как риторический вопрос, обращение, восклицание и пр.

А если «восхищение» только риторическая фигура, поддающаяся вполне рационалистическому объяснению, есть ли основания, опираясь на нее, говорить, что «ломоносовскому взгляду на поэтическое творчество как результат наития, вдохновения, поэтического восторга («Восторг внезапный ум пленил . . .») Сумароков противопоставил поэтическое как выражение нормального, а не особенного состояния человеческого духа, как идущее от природы, а не „чрезвычайное“ состояние человеческих чувств:

Но хладен будет стих и весь твой плач — притворство,
Когда то говорит едино стихотворство. . .»¹²

Сумароков требует от поэтов искренности, вне которой для него нет искусства вообще, нет и «сопереживания» (хотя применять этот термин едва ли стоит, ибо идея «соучастия» как основы искусства была выдвинута в России лишь Радищевым). Его эстетические позиции во многом отличаются от ломоносовских, он действительно опирается на Локка. Но устанавливать различие при помощи сравнения строк из оды со строками, в которых речь идет об элегии, значит заведомо обречь себя и читателя на неправильный вывод. Жанровый принцип неизбежен для обоих поэтов (иначе зачем бы Ломоносов устанавли-

¹⁰ Там же, стр. 92.

¹¹ Там же, стр. 284—285 (курсив мой, — Л. К.).

¹² И. Э. Серман. Поэтический стиль Ломоносова, стр. 200

вал различие высокого, среднего и низкого штиля?). А об оде Сумароков писал:

Творец таких стихов вскидает всюду взгляд,
Взлетает к небесам, свертается во ад
И, мчась в быстроте во все края вселенны,
Врата и путь везде имеет отворенны —

и лучшим одическим поэтом считал именно Ломоносова:

Он наших страи Мальгерб, он Пиндару подобен¹³

Нет у Ломоносова представления о поэтическом творчестве как результате «наития», хотя известно оно еще со времен Платона. Именно платоновскому взгляду на поэтов как «толмачей богов», одержимых силой тех, в чьей власти они находятся, и противостояла аристотелевская теория знания, умения, подражания природе, на которую опирался Буало, и в значительной мере эстетика просветительского классицизма (Монтескье, Вольтер). Ей следовал Сумароков. И Ломоносов, придавая большее значение роли воображения (в чем он явился действительным предшественником Державина), основывался на «знании», «умении», тщательной регламентации

Только у Юнга и в теориях немецких эстетиков, начиная с Гамана, как реакция и на классицизм, и на просветительство выдвинулся образ «оригинального» художника-«гения», стремящегося творчески овладеть природой в порыве страстного вдохновения и не признающего других «правил», кроме непосредственности, свободы и полноты чувства¹⁴

Державин не обладал глубиной философских познаний Ломоносова, но, будучи человеком другого поколения, он оказался вовлеченным в сферу эстетических идей конца XVIII и начала XIX в., и творчество его — факт художественного развития человечества этого же периода. Величие и противоречивость — все определялось временем

Известно, что свой истинный поэтический путь Державин нашел с 1779 г., когда для него открылись Баттё, «Ночные думы» Юнга и его учение об оригинальном творчестве. Юнг дошел до поэта в истолковании друзей (Н. Львова, М. Муравьева); немецкий язык Державин знал, отлично постиг Зулцера, Гецеля, а главное — Гердера. Вслед за ними и молодыми рус-

¹³ А. П. Сумароков, Избранные произведения «Библиотека поэта». Большая серия, Л., 1957, стр. 118 и 225

¹⁴ Г. М. Фрилендер Эстетика «Бури и натиска». В кн.: История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли Т. II. Изд. «Искусство», М., 1964, стр. 535.

скими поэтами он отходил от традиционных взглядов и говорил, что ода (а одой он именовал и романс, и стансы, и баллады, и песни, т. е. всю лирическую поэзию) «не есть, как некоторые думают, одно подражание природе, но и вдохновение оной, чем отличается от прочей поэзии. Она не наука, но огонь, жар, чувство» (VII, 518. Курсив мой, — Л. К.).

Здесь речь идет не о творческой одаренности, известной во все века, не об искренности, о которой напоминал Сумароков, не о риторической фигуре, какую являлось «восхищение» — «восторг» Ломоносова. Здесь пересматривается и концепция поэтического творчества, и определение поэзии, и функция «природы». Это не «прекрасная природа» классицизма, не карамзинская «бедная существенность», украшаемая цветами фантазии. Если вспомнить, что уже в «Изображении Фелицы» 1789 г. Державин называл художника «творец искусством естества», а поэзию неоднократно определял как «спечаток творческого духа», то надо признать: традиционные представления рушились Державиным в области теории почти с той же силой, как и в его удивительной поэзии.

Определив специфику лирической поэзии, бегло сказав, что песня родилась вместе с человеком, Державин переходит к характеристике ее особенностей и опять начинает с вдохновения. «Вдохновение не что иное есть, как живое ощущение, дар неба, луч божества. Поэт в полном упоении чувств своих, разгораясь свещным оным пламенем, или, проще сказать, воображением, приходит в восторг, схватывает лиру и поет, что ему велит его сердце», — начинает поэт, уже в этих строках неизмеримо шире и свободнее трактуя идущие от античности и сохранившиеся у Феофана Прокоповича, Тредиаковского, Ломоносова, Сумарокова, Теплова представления.

«Вдохновение рождается прикосновением случая к страсти поэта, как искра в пепле, оживляясь дуновением ветра... В прямом вдохновении нет ни связи, ни холодного рассуждения; оно даже их убегает и в высоком парении своем ищет только живых, занимательных представлений. От того-то в превосходных лириках всякое слово есть мысль, всякая мысль картина, всякая картина чувство, всякое чувство выражение, то высокое, то пламенное, то сильное, или особую краску и приятность в себе имеющее» (VII, 523).

Слова «Вдохновение рождается прикосновением случая к страсти поэта, как искра в пепле оживляясь дуновением ветра», отрицание «холодного рассуждения» — весь истинно поэтический панегирик вдохновению не укладывается в русло традиции. Характерно, что вдохновение здесь совсем не обяза-

тельно связано с категорией высокого, вне которой немислимы «восхищение» и «восторг» Ломоносова. По Державину, все зависит от того, что именно вдохновило поэта, какой случай, подобно дуновению ветра, превратил искру в огонь, каково душевное состояние поэта в данный миг, каковы обстоятельства. Объяснив все это в общих чертах, Державин произносит то, чего не мог сказать Ломоносов: поэт творит «по наитию гения» (VII, 523).

Делая шаг назад к классической поэтике, Державин пытается как-то классифицировать характер вдохновения на грозное, спокойное, радостное и пр. Однако примеры приводит он не только из Ломоносова, но и из сочинений поэтов, далеко отошедших от классицизма: Ю. Нелединского, И. Дмитриева, Козегартена и др.

В ненапечатанной части «Рассуждения о лирической поэзии» Державин еще категоричнее отделил вдохновение («парение») от ломоносовского высокого «восхищения»: *«Ломоносов более отменен частыми, радостными, почти одинаковыми восторгами, величественными картинами и благозвучием, нежели непрерывным парением и глубокими мыслями»*.¹⁵

Рассказав о других особенностях лирической поэзии, о частных приемах и таких категориях, как «вкус», Державин опять заговаривает о вдохновении, которому посвящена одна пятая написанного в трактате об оде. Все приемы и украшения «составляют изящество и существо прямой оды, ежели истекают только от истинного вдохновения. Всякий набор пустых, гремучих слов, скропанный по школьным одним правилам... холодное поучение, газетные подробности... стыдят и унижают лиру». «Поистине, вдохновение есть один источник всех вышеписанных лирических принадлежностей, душа всех ее красот и достоинств: все, все и самое сладкогласие от него происходит, — даже вкус, хотя дает ему дружеские советы, и он от него принимает их, но не прежде, как тогда, когда уже успокоится» (VII, 576).

Такая трактовка вдохновения, исключаяющего и «одинакие восторги» и «холодное рассуждение», не придумана специально для «Рассуждения о лирической поэзии». Достаточно вспомнить объяснение к оде «Бог», где рисуется образ поэта, охваченного внезапным порывом (III, 594), или к «Пеночке», якобы сочиненной во сне (III, 717). Поэтическое переложение той же теории — стихотворение «Лирик» (III, 523).

¹⁵ Отдел рукописей ГПБ (Ленинград), ф. Державина, т. 5, л. 116 об. (курсив мой, — Л. К.).

Настроения и мысли Державина, сформулированные в теоретическом труде лишь в XIX в., разделялись литературной молодежью 1770—1780-х годов.

Не может тяжкий груд и хладно размышленье
Свободным гения полетам подражать, —¹⁶

писал в 1785 г. М. Муравьев, поэт, взгляды и творчество которого нередко намечали столбовые пути русской поэзии. И хотя многие стихотворения Муравьева остались ненапечатанными, они оказывали влияние на формирование предромантизма, ибо были известны друзьям Н. Львову, И. Хемницеру, Державину, позднее Карамзину, Батюшкову, Жуковскому.

Говоря о совершенстве художественного произведения, Державин прибегает к слову «вкус». Определить содержание понятия ему трудно, как и всем, кто отходил от классицизма. Неприязнь к «школьным правилам» исключает следование советам классической поэтики, равно как и идею «подражания образцам». Для Державина неприемлемы ни определение Готшеда («Тот вкус хорош, который согласуется с правилами, установленными разумом»¹⁷), ни Монтескье («Все произведения искусства основаны на общих правилах. Это путеводные нити, которые никогда не следует терять из виду»¹⁸). Впрочем, Монтескье допускает отступления. Неприемлемы оказываются и принципы Баттё, хотя русский поэт назвал его одним из своих наставников. Баттё (как и Вольтер) говорит о правильном и неправильном вкусе, о необходимости «подражания прекрасной природе». У Державина ни в теоретических рассуждениях, ни в поэзии нельзя найти отделения природы «прекрасной, изящной» от природы вообще. Нет у поэта, исходящего из положения, что поэзия есть «вдохновение природой», и желания «исправлять недостатки природы», что так определенно выражено в России Карамзиным, из теоретиков изобразительных искусств — Архипом Ивановым, И. Виеном, более мягко — П. Чекалевским: «Художник, желающий сделать произведение свое изящным, должен изображением мысленной красоты стараться превзойти и самое вещество».¹⁹

¹⁶ М. Н. Муравьев, Стихотворения «Библиотека поэта» Большая серия Л., 1967, стр. 226

¹⁷ Цитирую по кн. История эстетики, т. II, стр. 449.

¹⁸ Ш. Монтескье, Избранные произведения. Госполитиздат, М., 1955, стр. 755.

¹⁹ П. П. Чекалевский Рассуждение о свободных искусствах. СПб., 1792, стр. 139

Державин в своих суждениях и творчестве ближе к Дидро и его русскому истолкователю Д. А. Голицыну: «Натура вся прекрасна. . . В натуре нет ничего неосновательного». Прекрасно могучее дерево, возносящее вершину под облака; на иной картине прекрасно дерево сучковатое, искривленное Погоня за пропорциями, за условно прекрасным образом человека ведет к полному несходству между «академическим водолеем и настоящим водолеем, который из колодезя воду черпает».²⁰

Державин не определяет сути категории прекрасного, но поэт, считавшего, что поэзия есть «вдохновение природой» не отталкивала, не пугала природа обыкновенная, будничная, о чем говорил Белинский.²¹

Ты лучше напиши
Меня в натуре самой грубой, —

писал Державин, готовый «в седилах лысиной снить» (II, 399, 403).

Апологетика поэтического вдохновения, отказ от следования «изящной природе» определяют отношение Державина к основе основ классицизма — системе жанров

В неизданной части «Рассуждения» лирическая поэзия делится не по жанрам, а по тематическим типам у разных народов. Затем поэт переходит к общепринятой классификации. Сказав, что все термины можно найти уже у Тредиаковского, он заметил: «Но я скажу, что ежели названия не придают вещам уважения без прямого их достоинства, то должно со мною согласиться, что они, то есть те наименования, или особые отделы песен, более есть умничество или чванство педагогов в познании их древности, нежели прямая надобность; ибо говоря в них об одной материи, можно с приличностию помянуть и о другой. . . Под каким названием какие сочинения были, под такими и передались потомству. Форм им или правил по многочисленности случаев быть не может».²² Это уже не отход, а разрыв с поэтикой классицизма

Сердитые слова «чванство педагогов» остались в рукописи. Понимая, что разделы в большом труде о мировой поэзии все-таки нужны, Державин построил обзор по странам и «песнопевцам». Основую служила мысль, что как художники и зодчие распознаются по чертам, присущим творчеству каждого из них.

²⁰ Цитирую по кн. История эстетики, т II, стр 767

²¹ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т V Изд. АН СССР, М.—Л., 1954 стр 534 — В дальнейшем Белинский

²² Отдел рукописей ГПБ (Ленинград), ф Державина, т 5, л. 115—115 об (курсив мой, — Л К).

так и в поэзии «у всякого Гения есть своя собственность или печать его дара, которым он от других отличается».²³

Убеждения Державина выношены, искренни, основаны на изучении мировой поэзии и опыте собственного творчества, но параллели к ним подобрать нетрудно, ибо его метания отражают состояние эстетической мысли конца XVIII—начала XIX в. Ближе всего русский поэт подходит к Гердеру, говорившему о трех возможных путях обобщения поэтического опыта народов. Первый — путь Эшенбурга, который в соответствии со своей теорией делит произведения по родам и видам, что, по мнению Гердера, может привести к ошибочным выводам: «Творения Гомера, Вергилия, Ариосто, Мильтона, Клопштока одинаково носят названия эпопеи, а между тем . . . являются совершенно различными произведениями», равно как и трагедии Софокла, Корнеля, Шекспира. Еще более неоправданной кажется Гердеру попытка Шиллера (в «Орах», 1795—1796 гг.) классифицировать поэтов по роду чувств: «Однако как легко переходит одно чувство в другое! Какой поэт остается настолько верным одному роду чувств, чтобы это могло определить его характер, тем более в различных произведениях?».

«Третий, если так можно выразиться, натуральный метод — оставить каждый цветок на своем месте и притом целиком, как он есть, рассматривать растение от корня до верхушки в соответствии с временем и видом. Самый смиренный гений ненавидит распределение по рангам и сравнение . . . Лишайник, мох, папоротник или пышнейшая гвоздика — все цветет на своем месте, в божественном порядке».²⁴

Идущие в русле европейской эстетики размышления Державина, знакомого с современными теориями, даже после смягчения формулировок казались слишком смелыми его русским современникам. Митрополит Евгений, получив рукопись, написал пространное письмо-рецензию, настаивая на изменении расположения материала и советовал автору не вооружаться против разделения лирической поэзии по жанрам, ибо оно не школярное, а коренное греческое. «А ваше разделение по песнопевцам вовсе не годится», — говорил Евгений и привел в доказательство серию аргументов (VI, 314).

Замечания не переубедили Державина, но он понял, что его взгляды вызовут негодование окружающих и отступил с нескрываемой досадой: «. . . педантские разделы лирических стихотво-

²³ Там же, л. 115 об.

²⁴ И. Г. Гердер, Избранные сочинения. Гослитиздат, М—Л, 1959, стр. 111—112.

рений я не очень уважаю, но чтоб не поднять всю ораву школ на себя, переменяю, несколько только касаясь» (VI, 340). «Педантские разделы лирических стихотворений» еще сильнее, чем «набор слов... скропанный по школьным одним правилам». Если бы Державин заявил нечто подобное публично, он действительно поднял бы против себя «ораву школ», ибо жанровые перегородки окончательно рухнули только в поэзии зрелого Пушкина

По совету Евгения Болховитинова Державин смолчал о своей нелюбви к «педантским разделам», но он подготовил почву для их крушения, отнесся к одам и баллады, и романсы, и стансы, и песни, категорическим утверждением, что похвалы должны сопровождаться «аттической силою нравоучения или сатиры», практическим воплощением этого тезиса в одах, разрушивших привычные взгляды на жанры и на обязательное для классицизма единство слога. В ненапечатанной части «Рассуждения» сохранилась и теория «смешанной оды», целиком оправдывающая систему державинских од.

Пересмотр вопроса о жанровом делении, отказ от обязательного подражания образцам, признание поэтической индивидуальности — «У каждого гения есть своя собственность» — расшатывают и представление о такой незыблемой в классицизме категории, как единство вкуса. Державин не делит вкуса на «правильный» и «неправильный», что сохраняется у Баттё, и оставляет за читателями и критиками право судить произведения по собственному вкусу, возражая лишь против категоричности приговора. «Кто дал право на этот диктаторский тон?» — сердито спрашивал он по поводу отрицательного отзыва В. Измайлова о драме молодого писателя Н. Ильина «Великодушие или Режиссерский набор» (VI, 154).

Сам Державин не претендовал на роль законодателя вкуса и не оставался неизменным в суждениях. Так, в конце 1790-х годов он, признавая достоинства Шиллера («Много ума, много знания и много прекрасных стихов»), назвал великого поэта «холодным стихотворцем», сказал, что не прочел «ни единой пьесы без скуки... Столь-то разнообразны и странны вкусы человеческие» (III, 495).

Грот заметил, что это впечатление понятно: «Романтизм не мог понравиться поэту, который по духу был в полнейшем смысле классиком» (III, 495). На первый взгляд, это объяснение правдоподобно, ибо Державин противопоставил стихам Шиллера «пиндаров огонь, который, подхватив, с собою возносит», и Горация, «который вместе щекотит, учит и услаждает». Однако речь идет о произведении Шиллера периода веймар-

ского классицизма, точнее — о «Ксениях», где был впервые напечатан «Дифирамб».²⁵ Примечательно, что Державин начал переводить именно это стихотворение, но, видимо, представление о вдохновении как проникновенном спокойствии, прозрении не удовлетворило русского поэта, только что написавшего «Вельможу» и «Храповицкому».

Что-то в поэзии Шиллера все-таки оказалось созвучным Державину позднее. В 1805 г. он перевел одно из ранних стихотворений Шиллера «Лаура за клавесином», желая передать в белых стихах «краткость, силу и выразительную гармонию» немецкого поэта Грот отметил сходство между «Надеждой» Державина (1810) и «Надеждой» Шиллера (1797). Две строфы из кантаты Шиллера включены в «Обитель Добрады», на что указал точный в таких случаях Державин И, наконец, Белинский справедливо сказал, что лишь шероховатость выражений мешает принять стихотворение «Любителю художеств» «за перевод из какой-нибудь пьесы Шиллера в древнем вкусе».²⁶

Признавая разнообразие и изменчивость вкусов человеческих, отказываясь от единой всеподчиняющей нормы, Державин все далее уходил от классицизма даже в той его форме, какую он принял уже в «Опыте о вкусе» Монтескье. Оценивая писателей по степени одаренности и их историческому значению, Державин шире сторонников классицизма и карамзинистов с их более камерным, но столь же непреложным «хорошим вкусом». Однако он не всеяден. Полагая, что поэт вправе говорить о жизни во всей ее многогранности, он признает бессмертными лишь произведения, в основе которых лежит истина и глубокая мысль. Поэт — «народной толпы просветитель», обязанный «в мир правду вещать». Все это особая тема, и мы остановимся лишь на одном признаке, который Державин считал неоспоримым доказательством «истинного вкуса». Это не традиционное следование «правилам», не «исправление недостатков природы», не «подражание изящной природе», обязательность которого сохранится и после Державина.²⁷ Нет, это «соображение всех обстоятельств, до человека касающихся, времени, обычаев, религии и пр» (VII, 573).

За этим требованием стояло многое: развитие национального самосознания, почти полувекковые поиски путей создания национального искусства, полемика по вопросу о национальном ха-

²⁵ См. Шиллер, Собрание сочинений под ред. С. А. Венгерова, т. 1, СПб., 1901, стр. 407.

²⁶ Белинский, т. VI, 1955, стр. 653.

²⁷ См. Н. Остолопов, Словарь древней и новой поэзии, ч. 2, СПб., 1821, стр. 403—404 и др.

рактуре, отмеченный еще Белинским «русский ум» поэта, его нелегкая жизнь, постижение идей Гердера, широкий интерес к мировой литературе, стремление понять национальное своеобразие каждой поэзии и уловить отличия в литературе разных исторических эпох, осознание самого себя поэтом русским, русским не только по языку, теме, но и мышлению. Пусть это были только первые шаги, многое было еще неясно, но Державин не только теоретически устанавливал такие нормы вкуса. С тех же позиций он оценивал современные произведения, в том числе драматические, хотя в драматургии он был более связан нормами классицизма, видя в ней в отличие от лирики только «подражание природе», а не «вдохновение оной», и потому говорил о «правилах», «единствах».

Вспомним известный рассказ Жихарева о некоторой разговоре между Державиным и Дмитриевским по поводу «Дмитрия Донского». Прекрасные стихи, эффектность, злободневность, патриотичность трагедии, обусловившие ее блестящий успех, не искупали в глазах поэта недостаточной «верности исторической» «Не о том спрашиваю, — сказал Державин, — мне хочется знать, на чем основался Озеров, выведя Дмитрия влюбленным в небывалую княжну, которая одна-одинехонька приехала в стан и, вопреки всех обычаев тогдашнего времени, шатается по шатрам княжеским да рассказывает о любви своей к Дмитрию».²⁸

Дмитревский был несколько шокирован таким отношением к прославленной трагедии, но через двадцать лет Пушкин оценил ее почти в тех же словах: «... что есть народного в Ксении. рассуждающей шестистопными ямбами о власти родительской с наперсницей посреди стана Дмитрия».²⁹

Пушкин вспомнил об Озерове в связи с вопросом о народности литературы. Державин этого термина не знал, но совпадение оценок свидетельствует, насколько близко он подходил к центральной эстетической проблеме XIX в.

Высказывание Державина о «Дмитрии Донском» не случайно. Создавая свои трагедии на основе исторических источников, он допускал и анахронизмы и поэтические «вольности», тщательно оговаривая в предисловии каждое из них, но возможность воспроизведения национальных и исторических особенностей характера он искал настойчиво. В предисловии к трагедии

²⁸ С П Жихарев. Записки современника. Изд. АН СССР, М—Л, 1954, стр. 331.

²⁹ А С Пушкин, Полное собрание сочинений, т. 7. Изд. АН СССР, М—Л, 1949, стр. 39 — В дальнейшем — Пушкин

«Ирод и Мариамна» он указал еще одно средство, помогающее передать характер народа и времени — язык. «Впрочем, жестокие кровожадные выражения, а также и восточный слог употребил я нарочно, дабы сколько возможно ближе и изобразительнее представить характер еврейского народа, из коего суть почти все действующие лица. Погрешил бы, кажется, и был бы подвержен справедливому осуждению художников благоразумных, ежели бы палестинцев заставил я изъясняться чувствами и оборотами французов. Главное правило писателей — следовать природе» (IV, 216).

Стремление «следовать природе» приводило лучших драматургов к индивидуализации языка в комедии. Но передать при помощи языка национальные отличия Феды и Магомета, Демфонта и Мамаю, Димитрия Самозванца и Ярба не пришлось в голову ни Расину, ни Вольтеру, ни Ломоносову, ни Сумарокову, ни Княжнину, ибо единство слога в трагедии оставалось неизблемым законом на всех этапах развития классицизма. Персонажи Озерова чувствительнее своих предшественников, но Эдип и Димитрий Донской говорят одним языком, да и в «Фингале», по словам исследователя, поэтаика Оссиана «лишь является некоей подцветкой, изящно украшающей стиль речей персонажей трагедии и сгустками собранной в описательных ремарках», причем в речах действующих лиц привлекается однообразный, нейтральный «состав эпитетов и метафор».³⁰

Боязнь Державина подвергнуться осуждению, если бы «палестинцы» в его пьесе стали изъясняться «чувствами и оборотами французов», была напрасна. Только Пушкин смог заметить, что у Расина «полускиф Ипполит говорит языком молодого благовоспитанного маркиза».³¹ Опять одна мысль, одни и те же слова.

Уровень исторического мышления, неразработанность художественного метода, специфическая природа поэтического дарования не позволили Державину осуществить в драматургии широкий замысел. Однако предисловие к «Ироду и Мариамне»,

³⁰ И Н. Медведева Владислав Озеров В кн В А Озеров Трагедии и стихотворения «Библиотека поэта». Большая серия. Л., 1960, стр 35—36 — Между прочим, в этой интересной и содержательной статье есть некоторые неточности и прямые ошибки На стр 56 почему-то говорится о неодобрительном отношении Державина к драме Н Ильина, хотя именно Державин был возмущен нападками на эту драму Еще удивительное сообщение на стр 9, что «Княжнин оказался в лагере „Московского журнала“ Карамзина, а не крыловских журналов „Санктпетербургский Меркурий“ и „Зритель“». Ведь Княжнин-то умер 14 января 1791 г — до выхода в свет всех этих изданий

³¹ Пушкин, т 7, стр 212

объединенное с отзывом о «Димитрии Донском» мыслью о необходимости верного отражения в искусстве национального характера определенной эпохи, — свидетельство, что не только в лирике, которая явилась «первым действительным проявлением русского духа в сфере поэзии»,³² но и в теоретических исканиях Державин приближался к той трактовке народности, которая была сформулирована лишь Пушкиным в 1826 г., после «Бориса Годунова».

Коснувшись всего лишь двух-трех вопросов, мы видим сложность эстетических воззрений писателя, который отталкивался от прошлого, шел с веком наравне, а зачастую, как гениальный поэт, и обгонял время. Так к какому же направлению можно его отнести? Обедняя и подчищая, — к любому. Но, может быть, сегодня, когда многообразие искусства, в том числе и реалистического, стало общепризнанным, прислушаемся к голосу нашего современника Алана Маршалла: «Я всегда был противником людей, вешающих ярлыки на литературу. Кем только не называли меня за мою писательскую жизнь — реалистом, сюрреалистом, социалистическим реалистом, натуралистом, романтиком, поборником потока сознания, авангардистом-экспериментатором... Испокон веку повторяется одно и то же: писатель сочиняет книгу, а критик выискивает подобающую этикетку, считая, что раз этикетка найдена, говорить о писателе больше нечего — все его последующие книги все равно будут подводить под этот разряд.

Я отказываюсь подчиняться диктатуре ярлыков. Моя задача — писать правду, воплощая ее в живых людях».³³

Слышу голоса рассерженных оппонентов: «Что может быть общего между австралийским писателем XX в. и русским поэтом XVIII столетия?». Только два признака: отчетливо осознанное стремление «говорить правду» и нежелание подчиняться «диктатуре ярлыков», «ораве школ».

Не достаточно ли и последнего, чтобы отказаться от подведения большого наследия великого поэта прошлого под единый, раз навсегда определенный разряд.

³² Белинский, т. V, 1954, стр. 528

³³ Иностранная литература, 1966, № 12, стр. 216.

И. Э. СЕРМАН

ЛИТЕРАТУРНАЯ ПОЗИЦИЯ Державина

Есть писатели, позиция которых в литературе не вызывала никаких сомнений у современников и не порождает недоумений и у тех, кому приходится иметь дело уже не с живым писателем, а с его «наследием». Конечно, разногласия в оценке места в литературной борьбе эпохи возможны по поводу творчества самых как будто бесспорных поэтов и прозаиков, даже таких как Гончаров или Баратынский. Но все же мало вероятно, что появится обоснованная точка зрения на Баратынского, например, как на реалиста или на Гончарова как на романтика. По-видимому, разногласия в оценке того, что принято называть литературной позицией писателя, зависит чаще всего от причин внутренних, от природы его творчества. Из русских поэтов XVIII в. наибольшее число взаимоисключающих определений получило за последние десять лет творчество Державина. На это обратил внимание в 1964 г. П. Н. Берков. Он писал: «Достаточно посмотреть, например, как трактуется советскими и зарубежными литературоведами творчество Державина: он и „классицист“, и „преромантик“, и „реалист“, и „представитель русского барокко“. Последнему из перечисленных литературных ярлыков особенно повезло в западном литературоведении в конце 50—начале 60-х годов: поэтом „русского барокко“ называли Державина и Д. Чижевский, и А. Андял, и А. М. Рипеллино и К. Ричча. Как мог оказаться исторически, — т. е. социально и культурно, — возможным в русской литературе „представитель барокко“ на рубеже XVIII—XIX вв., этих литературоведов не интересует».¹

¹ П. Н. Берков Проблема изучения русского классицизма В кн.: Русская литература XVIII века. Эпоха классицизма Изд «Наука», М—Л, 1964, стр 29

Положение охарактеризовано П. Н. Берковым верно. Одни советские исследователи (Д. Д. Благой) считают, что «поэзия Державина... во многом и существенном выплескивается из берегов классицизма, но во многом и многом самый „беззаконный“ из всех наших писателей-„классиков“ XVIII в. Державин все же не перестает быть замечательнейшим представителем именно этого литературного направления. Державин порой смело отбрасывал каноны ломоносовской „Риторики“. Однако его поэзия во многом еще оставалась откровенно риторичной. Замечательные по своей живописной яркости и верности натуре картины природы, созданные Державиным, зачастую являлись для самого поэта лишь поводом к последующей прямолинейно-дидактической аллегории, превращающей „приятное“ в „полезное“ (см., например, его стихотворение «Облако», «Павлии»)».² Другие полагают, что «в поэзии Державина сказались и воздействия новых литературных веяний. Ей свойственны отдельные черты романтического подхода к действительности. И при всем этом он оставался тесно связанным с классицизмом, хотя и нарушал его каноны в своей поэтической практике».³

Молодые исследователи также придерживаются самых крайних, далеко расходящихся точек зрения. Так, В. А. Западов думает, что «творчество великого русского поэта заключает в себе элементы всех литературных стилей. В своих теоретических воззрениях на поэзию, в ряде философских и похвальных од, в широком использовании риторических приемов классицистской поэтики Державин близко примыкает к классицизму. Но его убеждение в том, что источником поэзии является вдохновение, роднит его с романтизмом, равно как и отношение к народному творчеству и скандинавской мифологии. В различных произведениях Державина, даже написанных в одно время, мы находим то преобладание черт, характерных для реализма, то черт, свойственных романтизму или классицизму».¹

М. Г. Альтшуллер в противоположность В. А. Западову считает Державина в основном преромантиком: «Многообразное, яркое, испытавшее на себе множество влияний и в то же время глубоко самобытное творчество этого гениального поэта не укладывается в рамки одного литературного направления,

² Д. Д. Благой Гаврила Романович Державин В кн. Г. Р. Державин, Стихотворения «Библиотека поэта» Большая серия. Л., 1957, стр. 67

³ А. Западов Мастерство Державина Изд. «Советский писатель», М., 1958, стр. 256

⁴ В. А. Западов Гаврила Романович Державин Изд. «Просвещение», М.—Л., 1965, стр. 164

оно во многом соприкасалось с преромантизмом и укрепило, упрочило преромантические настроения в русской литературе». ⁵

Думаю, что такое положение «державинского вопроса» должно тревожить каждого исследователя, который в той или иной мере соприкасается с поэзией Державина, а соприкасается с ней неизбежно каждый историк литературы, которому по ходу его работы нужно осмыслить и понять место Державина в общем движении русской литературы 1780—1810-х годов.

В чем же причина этих расхождений? Ее нельзя отнести за счет неизученности или неизведанности поэта Державинское творчество все или почти все вполне обозримо. Исследователи, мнения которых мы привели выше, исходят в общем из одного и того же материала. Почему же возможны такие разногласия, такие расхождения точек зрения?

Литературная позиция Державина — это прежде всего его отношение к классицизму. На этом сходятся все исследователи, кроме сторонников барокко, разумеется. Разногласия начинаются с той точки, когда исследователь дает свое определение «эстетических отношений» Державина к классицизму.

Двадцатый век принес новый подход к поэзии Державина, который пришел на смену равнодушию или непониманию.

В XX в. произошло второе открытие Державина-поэта. И «открыли» его не ученые-специалисты, а русские поэты, которые в ходе собственного поэтического развития, проверяя и обновляя различные поэтические традиции, обратились и к XVIII в. и обнаружили там, особенно в поэзии Державина, еще далеко не исчерпанный запас поэтических богатств, примеров и уроков.

Недаром в критических отзывах о раннем Маяковском неоднократно возникали ассоциации с Державиным, а несколько позднее (в 1924 г.) Ю. Н. Тынянов с полным правом мог написать, что «Маяковский возобновил грандиозный образ, где-то утерянный со времен Державина Как и Державин, он знал, что секрет грандиозного образа не в „высокости“, а только в крайности связываемых планов, — высокого и низкого, в том, что в XVIII веке называли „близостью слов неравно высоких“, а также „сопряжением далековатых идей“». ⁶

⁵ М. Г. Альтшуллер. Идейные и художественные искания в русской лирике 1790-х годов (Н. Николев, П. Сумароков, Е. Костров, С. Бобров). Автореф. канд. дисс., Л., 1966, стр. 16.

⁶ Ю. Н. Тынянов. Арханглы и новаторы. Изд. «Прибой», Л., 1929, стр. 553.

Так поэтическое освоение Державина предшествовало и способствовало новому обращению к его творчеству нашей советской науки.

То, что сделано было советскими исследователями поэзии Державина в 1920—1930-е годы (Г. А. Гуковским и другими⁷), было связано с общим подъемом интереса к русской поэзии XVIII в., характерным для нашего времени. Но и сегодня, несмотря на появление время от времени полезных работ⁸ о Державине-поэте, мы еще не можем сказать, что сделали все, чтобы осуществить настоятельное требование А. М. Горького, по указанию которого «Библиотека поэта» в 1933 г. была начата выпуском «Стихотворений» Державина и который считал, что «нашей молодежи и молодым поэтам нашим необходимо знать историю роста, развития русской поэзии XIX в., начиная, скажем, от Державина...»⁹.

Державинское поэтическое наследие многообразно и сложно. Он был поэт той эпохи, когда поэзия еще концентрировала в себе почти все содержание духовной жизни нации. Поэзия тогда хотела высказать то, что в поступательном развитии русской культуры после Державина постепенно все больше и больше отходило к другим сферам идеологической жизни нации — к философии, социологии, общественной мысли. Державин с точки зрения дальнейшего развития литературы, скажем уже эпохи Пушкина—Лермонтова, мог представляться слишком часто «не-поэтом», а его творчество — отягченным слишком большим грузом того, что Белинский называл «реторикой».

Наше сегодняшнее отношение к Державину не должно быть односторонним. Как «реторика» не должна заслонять от нас Державина-художника, одного из величайших русских поэтов, так и «художественное» в Державине, то, что мы сегодня единодушно признаем в нем поэзией, не следует вырывать из контекста всего им написанного, даже если среди этого наследия есть много и совсем неудобочитаемого. Понять поэта правильно, не противопоставляя историческую оценку эстетической, можно только в том случае, если мы поймем, как могли ужиться в творчестве Державина «реторика» и «художественность».

⁷ Г. А. Гуковский 1) Первые годы поэзии Державина. В его кн. Русская поэзия XVIII века «Academia», Л., 1927, стр. 183—201; 2) Державин. В кн. Г. Р. Державин, Стихотворения. «Библиотека поэта». Малая серия. Л., 1935

⁸ А. Западов Мастерство Державина

⁹ А. М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 26. Гослитиздат, М., 1953, стр. 185 — Впервые напечатано в «Правде» и «Известиях» 6 декабря 1931 г.

поэтические прозрения и плоские рассуждения в стихах, гневные филиппики против тиранов и лесть ничтожным царским любимцам, союз с литературной реакцией начала XIX в. и необыкновенная чуткость ко всему новому в русской и мировой поэзии его времени.

А к тому, чтобы понять все это многообразие в его единстве, есть только один путь — к поэту через его эпоху, через творчество его предшественников и современников, через идейную жизнь русского общества XVIII в., которую с такой неповторимой яркостью и силой выразил именно в своей личности и своем творчестве Державин.

Эпоха, в которую пришлось ему жить и творить, т. е. последние четверть XVIII в., оказалась временем ускоренного и катастрофического движения истории. Его учителя, Ломоносов и Сумароков, жили во времена мирного, последовательного, органического развития, история, казалось в середине XVIII столетия многим, даже смелым умам, надолго избрала для себя медленный, эволюционный путь. Гражданские войны и революции представлялись мыслителям этого времени нарушением законов истории. «Хороший», «просвещенный» правитель казался единственным надежным орудием социального и культурного прогресса. С середины 1770-х годов все стало меняться в мире. Недолгое правление Тюрго (1776 г.) во Франции¹⁰ доказало, что абсолютизм не может и не хочет следовать предначертаниям передовой науки и что социальный прогресс страны может быть осуществлен только в борьбе с ним. Война (1776—1781) Американских штатов с Англией за свою независимость убедила европейское общественное мнение, что идеи просвещения и свободы для своей победы нуждаются в поддержке вооруженного народа. Но все эти события международной жизни, влиявшие на духовную жизнь русского общества, серьезным испытанием для которого было еще и Пугачевское восстание, вызвавшее, с одной стороны, невиданное сплочение основной массы дворянства вокруг трона и серьезный кризис либерального просветительства — с другой, — все померкло перед грандиозным крушением старого режима во Франции и его последствиями, колебавшими мир с 1789 по 1815 г.

Ломоносов жил со своим временем и откликался на важнейшие события, при нем происходившие. Однако самый «тип», самый характер этих событий был другой. Даже Семилетняя

¹⁰ См. Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в пятидесяти томах, т. V Гослитиздат, М., 1950, стр. 292—317

война (1756—1763), много значившая для судеб Европы, не внесла ничего принципиально нового в общий ход истории, не заставляла проверять теорию практикой, просветительскую философию — действительными результатами революций. «Спокойный» ход истории не требовал и от литературы русского классицизма, как он сложился к 1750-м годам, каких-либо существенных перемен на протяжении всей третьей четверти XVIII в.

Убыстрение исторического развития, все нараставшее к концу века и означавшее, как стало понятно наиболее проникательным умам уже к концу 1790-х годов, начало новой эры мировой истории — эпохи господства буржуазии, это ускорение темпов исторического движения требовало и от русского классицизма действительного творческого отклика. Это не значит, что искать ключ к поэзии Державина надо прямо и непосредственно в политической и социальной истории его времени. Сегодня в нашей науке побеждает более плодотворное направление исследований, которое видит в эстетическом сознании нации особую форму проявления «духовного производства», в известной степени самостоятельно и по-своему выражающую то, что уже было выражено до нее или одновременно с ней другими сторонами общественной жизни.

Отношение поэзии Державина к классицизму — как бы мы ни определяли характер этого отношения — есть, следовательно, не только академическая проблема, способная заинтересовать записных «специалистов» по Державину, а действительная проблема живой истории его времени. И если мы найдем правильный, т. е. плодотворный метод постановки этой проблемы, постановки не умозрительной, не абстрактно-логической, а историко-литературной, то и литературная позиция Державина перестанет быть объектом тех разноречивых суждений, примеры которых мы приводили выше.

Что же в самом творчестве Державина порождает сомнения и исследовательскую неуверенность, что приводит к столь удивительной пестроте оценок? «Виноват» в этом в первую очередь, по-видимому, сам Державин. В его стихах своеобразно преломляются поэтические явления, оказавшие мощное воздействие на развитие всех европейских литератур конца XVIII—начала XIX в.: пейзажная лирика Томсона и Грея, «ночные думы» Юнга, поэмы Оссиана, германские и скандинавские мифы вместе со своими героями и богами занимают в его творчестве полноправное место в одном ряду с мифологией греков и римлян, с образами Горация и Анакреона, с привычным антуражем поэзии середины века — античным Олимпом.

Державин не мог пройти мимо этих явлений европейской поэзии по той простой причине, по которой ни один великий поэт не может в своем творчестве так или иначе не отозваться на все новое и значительное в литературе его времени. Так, до него Кантемир свою сатиру соотносил не только с сатирической поэзией Буало и «Характерами» Лабрюйера, но и с журнальной сатирической прозой Стиля и Аддисона, с творчеством Свифта и «Басней о пчелах» Мандевилля, а после Державина Пушкин не мог пройти мимо, не зажечься творческим волнением от знакомства с поэзией Байрона, от воскрешенного романтиками А. Шенье или ими же «разъясненного» Шекспира.

В индивидуальном развитии поэта важен не сам факт обращения к «чужому» творчеству, хотя и он должен быть понят и объяснен, а характер этого обращения, результат такого столкновения двух, иногда поразительно несходных поэтических дарований.

Даже самое поверхностное знакомство с поэзией Державина убеждает в том, что все им воспринятое он перерабатывал в соответствии с потребностями собственного творчества, да так, что «чужое» у него становится «своим», державинским.

Его анакреонтические стихотворения, переделки и подражания, при том, что печать происхождения на них сохраняется, в еще большей степени выражают общее для всей державинской поэзии начало. Державин «руссифицирует» Анакреона и именно в этой «руссификации» сюжетов и образов анакреонтики проявляется «державинское».

Державин и не пытается скрыть, что он не Анакреон, а русский поэт и что вдохновляет его русская жизнь и русская красота, хотя сюжеты и словесное оформление анакреонтики у него часто заемные:

Посмейтесь, красоты российский,
Что я в мороз, у камелька,
Так с вами, как певец Тинисский,
Держнул себе искать венка¹¹

В одном из своих переводов-переделок Анакреона («Богатство», 1798) Державин так изменил текст Львова, который служил ему оригиналом:

Львов
Рачительно б старался
Я золото копить
На то, чтоб откупиться
Тогда, как смерть явится

Державин
Копил бы для того я злато,
Чтобы, как придет смерть сражать,
Тряхнуть карманом таровато
И жизнь у ней на откуп взять.

¹¹ Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я Грота, т. II, СПб, 1869, стр. 150. — В дальнейшем ссылки на это издание в тексте

Две последние строки переносят нас из атмосферы анакреонтики, из поэтического мира любви и красоты, в другую жизнь, где есть торговля, откупа и где все связанное с торговыми и денежными отношениями имеет свой язык («тряхнуть карманом таровато»), свой способ выражения, свои идиомы. В этих строках, в самом способе их выражения, в фамильярности обращения со смертью, в простоте отношений с ней есть что-то от русской народной сказки, герои которой часто вступают со смертью в самые «деловые» и денежные сделки. Так, ода Анакреона вдруг заговорила русским языком, и стихотворение в целом получило иной колорит и связь с русской жизнью.

В стихотворении «Любушке» (1802) Державин все его начало совершенно русифицировал, хотя оно представляет несомненное подражание (по сюжету) одной из од Анакреона:

Не хочу я быть Протеем,
Чтобы оборотнем стать;
Невидимкой или змеем
В терем к девушкам летать
(II 275)

Здесь в соседстве с древнегреческим Протеем находятся и оборотень, и невидимка, и терем — все слова из русской сказки, а не из анакреонтической поэзии.

Один из сюжетов поэзии Анакреона Державин обработал дважды в стихотворениях «Анакреоново удовольствие» и «Мореходец» — оба 1802 г. Первое очень близко к переводу Львова. Здесь любопытна только одна замена, сделанная Державиным для издания 1808 г.

Сначала две первые строки львовского перевода Державин воспроизвел почти буквально:

Почто витиев правил
Вы учите меня?

Затем он внес одно изменение, от которого и все стихотворение приобрело иной характер:

Почто витиев правил
Мне *выючить* бремена?
(II, 280)

Слово «выючить» придает бытовую достоверность такому, казалось бы, отвлеченному, «умственному» занятию, как изучение правил риторики и поэтики. Но Державину этого показа-

лось недостаточно, он решил перенести целиком сюжет этого стихотворения Анакреона в иную сферу жизни:

Что ветры мне и сине море?
Что гром и шторм и океан?
Где ужасы и где тут горе,
Когда в руках с вином стакан?
Спасет ли нас компас, руль, снасти?
Нет! сила в том, чтоб дух пылал
Я пью и не боюсь напасти
Приди хстя девятый вал!
Приди, и воли зияй утроба!
Мне лучше пьяным утонуть,
Чем трезвым доживать до гроба
И с плачем плыть в толь дальний путь
(II, 281)

И жизнь, о которой говорится в «Мореходце», уже очень близка к жизни самого поэта и его окружающих, в ней есть черты русского быта, уже и до Державина обильно представленные в русской поэзии, но в жанрах сатирических, баснях Сумарокова и Хемницера, в поэмах Майкова и Богдановича.

Впервые действительно русский поэт — и этим поэтом был Державин — заговорил в своих стихах о русской пляске, русской природе, русском помещике и русских крестьянах. Так, одно из лучших стихотворений Державина в его сборнике «Анакреонтических песен» содержит в себе приглашение Анакреону полюбоваться пляской молодых русских крестьянок:

Зрел ли ты, певец тинский,
Как в лугу весной бычка
Пляшут девушки российски
Под свирелью пастушка

А вслед за приглашением следует описание русского народного («простонародного» — как говорили в то время) танца, который в изображении Державина становится зрелищем, равноправным с любым явлением «настоящего» балетного искусства.

Танцующие девушки у Державина изображены в буквальном смысле; поэт не только рассказывает о них, но и показывает, воссоздает словом принятый у художников его времени способ изображения молодых лиц:

Как сквозь жилки голубые
Льется розовая кровь

Самый танец описан со свойственным Державину умением видеть, описан именно как русский танец:

Как, склонясь главами, ходят,
 Башмачками в лад стучат
 Тихо руки, взор поводят
 И плечами говорят

(II, 157)

Последняя строка передает динамику и своеобразие русского танца, впервые увиденное и в поэзии показанное Державиным.

Конечно, русские красавицы и русский танец еще осознаются у Державина как явления эстетические, как прекрасное, только в сравнении с тем, что принято было в его время считать эталоном красоты — с воспроизведенной в творчестве античных поэтов и скульпторов красотой жизни и облика человека их эпохи. Вне такого сравнения Державин русскую красоту еще не всегда осознает как красоту. Но в этой смелости (для 1790-х годов) сопоставления есть утверждение нового взгляда на русский колорит в поэзии, на его равное значение с тем, что так своеобразно отразилось в поэзии Державина — с представленными в его творчестве образами поэзии оссиановской, гораццианскими мотивами, анакреонтикой. Художественно выразительные проявления русской национальной культуры в поэзии Державина осознаются именно в своем своеобразном национальном качестве.

Значит ли это, что русские поэты до Державина не осознавали себя русскими поэтами? Были ли они безразличны к национальной природе русского поэтического слова?

Все они, от Кантемира до Сумарокова, очень остро сознавали, что творят они именно русскую национальную поэзию, перед которой открывается великое будущее. Им и в голову не могло прийти сомнение: выражают ли они в своих произведениях мысли и чувства своей нации или нет? Но своеобразие русской жизни и художественной культуры русского народа, проявление ее в быту и нравах, в обычаях и домашнем укладе не занимало Ломоносова как автора од или Сумарокова как создателя русской трагедии. Черты быта вообще и того, что называлось простонародными обычаями, сознательно стали рассматриваться с поэтической стороны только в русской поэзии 1790-х годов у Державина и его друзей. В предисловии к сборнику «Собрание русских народных песен с их голосами» (1790), им составленному, Н. А. Львов писал, что ставил перед собой и композитором задачу сохранить «все свойство народного рос-

сийского пения».¹² Отношение Львова к русской народной песне как явлению искусства, которое само по себе ценно, хотя и уступает, может быть, в совершенстве и сложности музыкальному искусству людей образованных, имеет тот же характер, что и отношение Державина к пляске русских девушек. В посвящении к опере «Ямщики на подставе» (1787) — музыка Фомина, либретто Львова — либреттист писал:

Я сам по русскому порою
Между приятелей порою
С заливцем иногда пою.

Так же как Львов видит в русской народной песне естественную, органическую примету русской жизни вообще, а не только жизни крестьянства, так и Державин русский танец воспринимает как характеристическую черту общего для всей нации бытового уклада. Ни Львов, ни Державин не видят еще в песне и танце чего-то более значительного, того, что увидели романтики в XIX в. — выражения души народа, его порывов к воле, его тоски и горя. И все же Державин видит в русской пляске отражение национального характера, особого склада, особого национального темперамента

В полном согласии с Львовым, тонко проводившим границу между русской и цыганской песней, также, по его мнению, русскими «сочиненной», Державин видел и поэтически показал несходство цыганской пляски и русского народного танца.

В 1805 г. между ним и И. И. Дмитриевым завязалась интересная стихотворная переписка.¹³

В полном согласии с Дмитриевым Державин сопоставляет цыганок с вакханками, неистовыми служительницами древнегреческого бога вина, веселья и любовного разгула — Вакха. И у него цыганки пляшут с вакхическим выкриком эвоэ. Но Дмитриев видит в этом только дикое и странное явление, а Державин в цыганской пляске — первый из русских поэтов — увидел ее красоту, ее силу и страстность. Он восхищен ожившим искусством древних вакханок, он готов поверить, что эти пляски и песни способны пробудить мертвых («буди сон мертвой тишины»). Именно от этого державинского стихотворения, с такой силой и восторгом выразившего изумление поэта дикой силой, страстностью и энергией цыганской песни и танца, пошла

¹² Собрание русских народных песен с их голосами. Музгиз, М., 1955 (1-е издание — 1790 г.), стр. 43

¹³ См. подробнее И. Э. Серман Державин. Изд. «Просвещение», Л., 1967, стр. 97—98.

в русской поэзии XIX и XX вв. цыганская тема, которая увлекала таких поэтов, как Пушкин, Фет, Полонский, А. Григорьев, Блок-

«Цыганская пляска» Державина оканчивается еще одной строфой, в которой поэт сравнивает народный русский танец с цыганским. Обращаясь к цыганке, он говорит:

Нет, стой, прелестница¹ довольно!
Муз скромных больше не страши,
Но плавно, важно, благородно,
Как русска дсва, пропляши

(II, 345)

В русском танце, как и в русской женщине, Державин видит нечто особое, иной склад, иную статью, выражающие в конечном счете то, что в романтическую эпоху называли бы национальным характером и чему Державин определения не дает. И все же критерий художественности у Державина один для всех эпох и для всех стран — это античная поэзия, античное искусство, достигнутая древними мера гармонии и красоты. Державин видит проявление этой красоты в русской народной песне, так же как и в поэзии Горация, но нормой и образцом, шкалой эстетических ценностей для него остается античная культура и в целом и в ее единичных проявлениях. Таким образом, основное положение эстетики классицизма — представление о единой на все времена и для всех народов норме художественности — сохраняет для Державина всю свою силу. Оно не колеблется, несмотря на весь круг разнородных художественных воздействий, которым подвергается Державин на своем длительном творческом пути. Кажущееся разнообразие литературных направлений, будто бы совместившихся в творчестве одного поэта, Державина, на самом деле выражает лишь многообразие его литературных интересов, явление совсем не чуждое поэтам русского классицизма и до Державина.

Тредиаковский, как известно, внимательно следил за литературными спорами во Франции 1720—1730-х годов, учился у немецких поэтов «школы разума», изучал метрические новшества Клопштока в «Мессиаде». Ломоносов хорошо знал оды Гюнтера и Ж.-Б. Руссо, трагедии Расина и Готшеда, философские поэмы Вольтера и А. Попа. Сумароков свою систему трагедии выработывал с самой серьезной оглядкой на современную ему немецкую и французскую трагедию 1740—1750-х годов. Широкая осведомленность и заинтересованность в литературном движении эпохи не мешала никому из предшественников Державина выработать свою художественную систему. Разница между Держави-

жавиным и поэтами 1740—1770-х годов в смысле восприимчивости к различным поэтическим веяниям в основном количественная. Более того, это разнообразие поэтических увлечений Державина, по сравнению с его предшественниками, объясняется, вероятно, еще и лучшей изученностью в историко-литературном отношении эпохи Державина, большей ее документальной оснащённостью. Ведь литературные интересы Ломоносова нам приходится восстанавливать в результате самых сложных «археологических» по трудоемкости поисков, тогда как богатство державинского архива еще может обеспечить работой не одно поколение исследователей.

Если руководствоваться при решении проблемы «Державин и литературные направления его времени» не отдельно взятыми, хотя и верными наблюдениями, а рассматривать его творчество в совокупности, то отпадает надобность прикладывать к нему мерку различных литературных направлений, возникших в борьбе с классицизмом, так как ни одно из них не охватывает его творчества в целом: литературная позиция Державина еще опирается на общую для русского классицизма эстетическую базу. Может быть, поэтому следует признать, что русский классицизм именно в поэзии Державина сказал свое последнее и, художественно, самое веское слово?

В. А. ЗАПАДОВ

Державин и русская рифма XVIII в.

Суждения о характере и происхождении державинской рифмы, о ее связи с русской рифмой XVIII в. вообще — достаточно разнообразны и противоречивы. Одни исследователи, относя державинскую рифму к числу недочетов его поэтики, считают, что «этот недостаток . . . Державин делил со всей нашей литературой XVIII века».¹ Другие, напротив, утверждают, что «рифма Державина не вполне типична для XVIII века».² Третьи, предполагая, «что мы встречаемся здесь с индивидуальной манерой большого поэта», констатируют: вопрос о происхождении рифмы у Державина «остается открытым».³

Эти порой взаимоисключающие оценки и выводы объясняются в первую очередь недостаточной изученностью русской рифмы XVIII в. в целом. До сих пор неясен главный вопрос — вопрос о происхождении рифмы XVIII в. В. М. Жирмунский предположил, что в основе ее лежит «орфографический принцип».⁴ Б. В. Томашевский выдвинул гипотезу, объясняющую особенности рифмы XVIII в. «способом произношения стихов».⁵ Против обеих теорий выступил Р. О. Якобсон, обративший внимание на факторы грамматические (семантические и фонологические).⁶ В новейшей работе В. М. Жирмунского справедливо указаны уязвимые места теорий Б. В. Томашевского и Р. О. Якобсона и приведены некоторые дополнительные аргументы в пользу теории «орфографической рифмы»⁷

¹ Д. Д. Благой. Гаврила Романович Державин. В кн.: Литература и действительность. Вопросы теории и истории литературы. Гослитиздат, М., 1959, стр. 192.

² Б. В. Томашевский. Стих и язык. Филологические очерки. Гослитиздат, М.—Л., 1959, стр. 74 — В дальнейшем Томашевский.

³ В. М. Жирмунский. Рифма, ее история и теория. Пгр., 1923, стр. 190—191 — В дальнейшем Жирмунский.

⁴ Жирмунский, особенно стр. 151—162, 329—330.

⁵ Томашевский, стр. 79—80.

⁶ Точка зрения Р. О. Якобсона изложена в статье В. М. Жирмунского (см. прим. 7).

⁷ В. М. Жирмунский. О русской рифме XVIII в. В кн.: Роль и значение литературы XVIII века в истории русской культуры. К 70-летию

Все точки зрения сближаются в одном пункте: рифма XVIII в. едина, «различия жанров.. никакой роли не играют».⁸ Больше того, даже подмеченные отличия в способах и принципах рифмовки, в употреблении отдельных типов рифм объясняются исключительно индивидуальным вкусом поэта⁹ либо несовершенством его поэтической техники.¹⁰

При всех достоинствах теорий В. М. Жирмунского и Б. В. Томашевского (равно как и Р. О. Якобсона) общим для них слабым местом является изучение рифмы лишь со стороны языка. Между тем рифма — прежде всего элемент художественной формы, и законы ее надо рассматривать с позиций литературных, а не только лингвистических. Конечно, язык — «строительный материал» поэзии, но законы у нее свои, и притом — исторически изменчивые.

Поэтому представляется небесполезным на базе капитальных работ В. М. Жирмунского и Б. В. Томашевского продолжить изучение рифмы с позиций собственно поэтических, т. е. исследовать ее как органический элемент формы определенного художественного содержания.

Рассматривая рифму XVIII в., ни В. М. Жирмунский, ни Б. В. Томашевский не поставили вопроса о существовании направлений или школ рифмовки, но сделать это ученым помешали, видимо, разные причины. Автор классической работы по теории и истории рифмы В. М. Жирмунский из русской поэзии данного периода привлек весьма ограниченный материал: первые пять сатир Кантемира; басни, оды похвальные и ранние стихи Тредиаковского; двадцать три оды Ломоносова; эклоги, элегии, стансы, сонеты Сумарокова; первый том сочинений Державина; стихи Карамзина.¹¹ Б. В. Томашевский значительно расширил круг изучаемых авторов. Однако исследователь, во-первых, рассматривал рифму XVIII в. в отрыве от предыдущего развития русской поэзии;¹² во-вторых, он обратил внимание почти исключительно на точные, вольные и приблизительные

со дня рождения члена-корреспондента АН СССР П. Н. Беркова XVIII век Сб 7 Изд «Наука», Л., 1966, стр. 419—427.

⁸ Там же, стр. 421. — Ср. Жирмунский, стр. 330, Томашевский, стр. 98. В. Е. Холшевников. Основы стиховедения Русское стихосложение Изд АГУ, 1962, стр. 131—132.

⁹ Жирмунский, стр. 140—141, 191, Томашевский, стр. 91.

¹⁰ Жирмунский, стр. 331.

¹¹ Жирмунский, стр. 308.

¹² «Можно грубо различать четыре периода в истории русской рифмы XVIII век, первую половину XIX века, вторую половину XIX века и рифму XX века.» (Томашевский, стр. 74).

рифмы, оставив неточные вне поля зрения;¹³ в-третьих, Б. В. Томашевский анализировал рифменный материал, предварительно классифицируя его по грамматически-орфоэпическим категориям.

Все это заставило положить в основу предлагаемого исследования следующие методологические принципы:

а) рассмотрение рифмы как одного из первоэлементов формы, взаимодействующей с конкретно-историческим содержанием;

б) охват возможно большего числа анализируемых авторов и количества поэтической продукции;

в) отказ от каких бы то ни было предварительных, априорных классификаций, схем и т. д.;

г) изучение анализируемого материала в хронологической последовательности;

д) осмысление полученных результатов в свете общеэстетических, литературных и поэтических концепций эпохи и воззрений данных авторов.

Иначе говоря, цель данной работы не рассмотрение рифмы XVIII в с позиций стиховедения, лингвистики и поэтической практики XX в., а установление того, чем была она с точки зрения законов, самими поэтами XVIII в над собой признанных.

Ограниченность объема заставляет излагать материалы исследования в обобщенном виде с использованием отдельных конкретных фактов в виде иллюстраций к общим положениям

1

Одно из основополагающих положений классицистической теории — соответствие формы и содержания. Эта проблема остается краеугольной и на следующих этапах развития искусства, но каждое литературное направление предлагает свое решение этого вопроса.

Уже Феофан Прокопович, первый теоретик русского классицизма, говорил о «соответствии всего стиля самому предмету», требовал, чтобы «внешность предмета нашла себе словесное выражение. Чтобы это удачно вышло, следует учесть в стихе следующие три стороны: звучание слов, ритм и количество стоп, а также сочетание двух первых, т. е. звучания и ритма».¹⁴ В «поэтике» Феофана был предложен и ряд конкретных рецептов организации поэтического материала для случаев, когда «само содержание воспроизводится звучанием слов», когда «и

¹³ Томашевский, стр. 94.

¹⁴ Феофан Прокопович, Сочинения Изд. АН СССР, М—Л., 1961, стр. 383 и 395.

звучание и ритм уподобляются содержанию», причем речь шла не столько о звукоподражании, сколько о соответствии звучания и ритма стиха характеру изображаемого действия, созвучности слов «предметам по быстроте или медленности»¹⁵

Именно практическая реализация этой идеи — поиски формальных структур стиха, соответствующих каждому данному содержанию, — породила длительные ожесточенные споры о типологической функциональной значимости ямбов, хореев и гекзаметров, рифмованных и белых стихов и т. д. Идеи гекзаметра как стиха эпопеи, ямбов как наилучших размеров для од и трагедий, белого стиха как типологического признака анакреонтики и эпической поэмы не были изобретением Кантемира, Тредиаковского, Ломоносова, Сумарокова — все это перенес на русскую почву уже Феофан

Иначе обстояло дело с рифмой, не предусмотренной античными теориями и школьными латинскими пиитиками. Тут русским поэтам пришлось вырабатывать свою, русскую типологию рифмы, ориентируясь на определенные явления национальной и европейской традиций

Русская народная и силлабическая поэзия XVI—XVII вв. представляла в распоряжение поэтов XVIII в. беспорядочный конгломерат самых различных рифмообразующих приемов (рабочая классификация):

Точные рифмы

Собственно точные рифмы	Вольные рифмы	Приблизительные рифмы
пети—терпяти; пчелы—пределы; сии—России; вино—одно; урода—выгода; радость—сладость.	богатство—изрядство; бездны—любезны; люди—всюды; садиться—валится; сервиз—повис.	сахар—пахарь; полно—довольно; бесит—повесить; старовер—поверь; день—явлен.

Неточные рифмы

Усечения	Ассоанасы Простые	Диссоанасы Заударные
великий—владыки; бяше—нашей; брагтий—низлагати; подовой—здорово; неприступном—купно.	любезны—небесны; тако—Авденаго.	наша—ожидаше; верна—безмерно, по-русски—спуску
	Сложные вера—предела; человек—лет; перси—веси; добр—гроб.	Ударные крови—славы; умо-вредныя—нещадныя; лести—власти.

¹⁵ Там же, стр. 397, 445 и др.

Помимо многообразия рифмообразующих приемов для русской силлабики характерна чрезвычайная пестрота ударений в рифмах. Смесь рифм с ударениями, заимствованными из церковнославянского, украинского, белорусского, польского языков, русских диалектов, с рифмами, имеющими ударения живого московского говора и ударения произвольные, создают настолько запутанную языковую картину, что до сих пор не прекращаются споры о произношении (и, соответственно, происхождении) силлабической системы в целом.¹⁶

Таким образом, к началу XVIII в. в русской рифме царил полный хаос. Точные, вольные, приблизительные рифмы, усечения, ассонансы и диссонансы всех типов¹⁷ и к тому же с ударениями, заимствованными из разных языков и диалектов, создавали настолько пеструю картину, что необходимость упорядочения системы рифмовки стала ощущаться самими поэтами. Уже в силлабике конца XVII—1-й половины XVIII в. отчетливо прослеживается различное отношение к определенным видам рифмовки и, соответственно, намечается разделение на школы.

Наиболее архаичная манера рифмовки сохраняет и усечения, и ассонансы (С Яворский, И. Максимович, П. Буслаев, Г. Конисский и другие). Другая группа поэтов — преимущественно светских — применяет ассонансы, ограничивая употребление усечений (анонимные авторы интерлюдий и любовных стихов, М. Собакин, Третьяковский и другие).

Стремление к точной рифмовке, отказ от сложных ассонансов, диссонансов, приблизительных рифм (причем усечения рассматриваются то как вольные, то как точные рифмы) как один из главных структурных признаков новой поэтики отчетливо прослеживается у Ф. Прокоповича, Е. Морозина (?), В. Лашевского и других. Теоретические воззрения на рифму этой группы поэтов закреплены в кантемировском «Письме Харитона Макентина».

¹⁶ Ударения в русской силлабике почти совершенно не изучены. Их своеобразия не учитывает ни теория «ослабленного ударения» Б. В. Томашевского — И. П. Еремина, ни, тем более, А. П. Квятковский, который рассматривает в своем «Поэтическом словаре» ударения в стихах XVII, XVIII и 1-й половины XIX в. по акцентным нормам середины XX в. Между тем только детальное изучение церковнославянского и русского ударения в их историческом развитии сможет, наконец, дать реальную почву для концепции силлабической системы стихосложения.

¹⁷ Кроме того, в поэзии XVI—XVII вв. были рифмы тождественные, смысловые, синонимические и пр., которые не включены в предлагаемую «рабочую классификацию», поскольку в поэтике XVIII в. никакой роли не играли.

У любого поэта XVIII в. основной фонд — от 65 до 100% всего рифменного запаса — составляют рифмы первых двух групп, причем точные и вольные рифмы употребляются на равных основаниях поэтами всех школ. Принадлежность поэта к той или иной школе рифмовки или принадлежность произведения к тому или иному стилю, жанру определяется прежде всего отношением к усечениям, ассонансам и приблизительным рифмам, реже — к заударным диссонансам. Ударные диссонансы не применяются на протяжении всего XVIII в. (исключения — например, у В. Л., автора трагедии «Траян и Лида», — чрезвычайно редки).

Типология классицистической рифмовки складывается не сразу, а в процессе творческой практики на протяжении 30-х—начала 60-х годов.

Еще очень близка силлабической традиционной рифмовке рифма Тредиаковского, теоретически обоснованная в его трактате «Новый и краткий способ к сложению российских стихов с определениями до сего иадежащих званий» Определение рифмы у Тредиаковского достаточно широко: «...согласное окончание двух стихов между собою, состоящее из тех же самых письмен или из разных, токмо подобного звона, чувствуемое всегда лучше в предкончаемом или иногда в кончаемом слоге стиха». Далее Тредиаковский уточняет: «Вся сила сего согласия, как нашим слухам о том известно, состоит только в подобном гóлоса звоне, а не в подобии слогов или письмен».¹⁸ При этом Тредиаковский настаивал на преимущественном употреблении женских рифм, возражал против сочетания женских рифм с мужскими и протестовал против белого стиха: «А ежели б отнять у них рифму, то бы они не были российские стихи, но некие итальянские, для того что у итальянцев стихи иногда рифм не имеют»¹⁹

«Подобие», очевидно, понималось Тредиаковским очень широко, поскольку он утверждал о согласных: «Подменяются оне друшка за друшку тогда, когда одна за другую выговариваются» — и обосновывал чередование согласных м—н, л—р, ц—ч, ч—ш и др., а также возможность опущения одной из трех рядом стоящих согласных: «Я пишу все те склады двумя токмо согласными, которые по произведению состоят тремя пред

¹⁸ В. К. Тредиаковский, Избранные произведения «Библиотека поэта» Большая серия М—Л, 1963, стр. 369 и 381

¹⁹ Там же, стр. 381—383, 409

гласною или двугласною. , например *щасливый* вместо *щастливый*; *срoгий*, вместо *строгий*»²⁰

Применение этих правил к собственным стихам позволило Тредиаковскому употреблять самые разнообразные ассонансы, *погрeбьть—унeсть*, *подлoсть—гoднoсть*, *скиптры—хитры*, *Спартански—Пергамски*, *льстивно—взаимно*, *прозябшу—взявшу*, *толкo—горькo*, *жйлок—дирок*, *болeсть—горeсть* и мн. др.

По-видимому, узуально точны для Тредиаковского приближительные рифмы с чередованием мягких и твердых согласных не только в середине, но и в конце слов: *сахар—пахарь*, *Тирсис—не крушишь*, *полны—дольны—довольны—невольны*, *довольно—больно*, *смертельной—презельной*, *болше—надолше*, *болше—дольше* и пр.

В высшей степени характерен для Тредиаковского унаследованный от силлабиков перенос ударения по произволу или по церковнославянскому произношению: *в въздѹхе—в узе* (ср.: *в въздухе тончайшем—нижайшем*), с *Перуна—лѹна*, *Индія—пoзѹя* (в тексте — *Индия*), *сахарных—краснозарных*, *самѹю—пустюю—прямую—младую*, *от рѹки—разлуки*, *две рѹки—штуки*, *защѹтить—похѹтить*,²¹ *сиѹ—каиѹ* и мн др

Заударные диссонансы и усечения встречаются в раннем творчестве Тредиаковского: *похoть—охать*, *похoть—не охать* и др; *здравый—нравы*, *сенский—элисейски* — и, как правило, отсутствуют в стихах, написанных после 1730 г. По-видимому, причина этого — общее стремление русской поэзии к точной рифме как одному из свойств новой поэтики. Вместе с тем следует учесть, что Тредиаковский не отрицал усечений, а превращал их в зрительно точные рифмы путем «отметания» конечного й.

Рифменная теория Тредиаковского значительно сужала возможности русской поэзии и потому подверглась справедливой критике.

«Письмо Харитона Макентина к приятелю о сложенни стихов русских» А. Д. Кантемира предусматривало три вида рифм — мужские, женские и дактилические («тупые», «простые», «скользкие»), отставвало белый стих и более строгую рифму. Кантемир отвергал приблизительные рифмы, «ибо *звонъ и вонъ*, *ядъ и ядь*, за одним различием припряхиогласных ъ, ѵ, рифму

²⁰ Сочинения Тредиаковского, т. III. СПб, 1849, стр. 266, 279, 192.

²¹ Перепечатавшая «Оду торжественную о сдаче города Гданска», редакторы издания 1963 г. (стр. 132), не обратив внимания на последовательно выдержанную женскую рифму, поставили ошибочное ударение похѹтить

не составляют», допуская только «в между двумя согласными, как что нарочиту рифму составляют: *полный, вольный*».

Из ассонансов Кантемир оставлял простые с чередованием звонкого и глухого перед звонким согласным (*удобный—стопный; нужный—воздушный*), а из сложных только одну пару *пробстый—острый*, которые «могут составлять рифму за многим подобием звона в произношении тех двух речей. Не знаю, найдутся ли другие две подобные». В отличие от Третьяковского, Кантемир предусматривал усеченные рифмы.

Вместе с тем поэт предостерегал от увлечения неточными рифмами «О всех тех вольностях нужно помнить, что сколь реже употребляются, столь лучше, и что весьма худо употреблять вдруг две вольности, как например в сей рифме: *пряны, званный*, где я поставляется подобно букве *а* и краткое *й* отмечается в речи *званный*»

Особенно решительно Кантемир выступил против заимствованного из силлабики переноса ударения: «Совсем не хвалю предложение силы с одного слога на другой, так, чтоб вместо *глава́* писать *гла́ва*, вместо *зако́н* писать *за́кон* и пр.»²²

М. В. Ломоносов, как и Кантемир, высказался против ограничения единственным видом рифмы: «Хотя до сего времени только одне женские рифмы в российских стихах употребляемы были, а мужские и от третьего слога начинающиеся заказаны, однако сей заказ толь праведен и нашей версификации так свойственен и природен, как ежели бы кто обеими ногами здоровому человеку всегда на одной скакать велел.»²³

Рифмовка Ломоносова значительно точнее и хаотической рифмы Третьяковского, и более строгой кантемировской. В ранних стихах Ломоносова встречаются единичные ассонансы (*потомки—звонки, своим—Константин*; оба 1741 г.). Позднее настоящих — не мнимых — ассонансов у Ломоносова нет (о рифме типа *Петр—недр* см. ниже).²⁴

Характерная особенность ломоносовской манеры рифмовки заключается в обилии бедных мужских открытых рифм (т. е. рифм с одинаковым или подобным открытым гласным и различными предударными согласными). В первом же дошедшем до

²² Антиох Кантемир, Собрание стихотворений «Библиотека поэта» Большая серия. Л., 1956, стр. 411—413

²³ М. В. Ломоносов, Полное собрание сочинений, т. 7. Изд. АН СССР, М.—Л., 1952, стр. 15—16

²⁴ В Полном собрании сочинений (т. 8, стр. 125) в стихотворении 35 печатается: «Не вьется вихрем снег, Но тшится судна след». Однако проверка по т. 7 (стр. 42 и 148) показывает, что здесь несомненная описка и следует последнее слово читать «бег» (т. е. точная рифма).

нас заграничном опыте Ломоносова — переводе оды Фенелона находим: *весны—тмы, другú—верьху, зари—огни, земли—реки, весна—себя, рвы—ковры, мне—тс, могу—старину, живу—не дрожу*. В первых опубликованных одах Ломоносова 1741 г.: *дала—врага, лета—дала, земли—дваццати, пора—творца, вздохну—сестру, берега—врата, пришли—впереди, в раю—ко льву, мозгу—в низу, гора—с верьха, берега—беда, сию—ту, в . . свету—кажу, в тишине—твое лице, вступи—вси*.

Подобные рифмы, почти совершенно неизвестные русской силлабике, — несомненное свидетельство обращения Ломоносова к опыту немецкой поэзии, где такой тип рифмовки обычен.²⁵ Не исключено, что знакомство именно с ломоносовскими одами, публиковавшимися в «Примечаниях к Ведомостям», побудило Кантемира к деликатному возражению против бедных мужских рифм.²⁶

Вместе с тем Ломоносов, стремившийся сохранить «связь новой литературы и искусства с многовековой культурой древней Руси»,²⁷ широко применял усечения как характерный элемент высокой поэтической речи (в обоих наиболее распространенных вариантах: *испещренный—позлащенные, ярый—цудары*). Наконец, подобно Трдиakovскому, он часто упреждает переносы ударения: *значít—стоит—гласит, кончíшь—ве ишь, мрочить—кровазítъ, Россия—Уранíя—Индíя—Химíя—Азíя—поэзíя, их—толстíх, стремнíи—стены и мп. др.*²⁸

Именно против такого рода ломоносовских рифм и возражал Сумароков «В руках и флаг не делают никакой рифмы»;²⁹ «Индия слывет эта земля, а не Инд́ия. Инд́ия и Россия — рифмы самые бедные, и выговором и тем, что они обе имена свойственные, что только в самой нужде полагается»; «в протгв надобно прот́гв»; «счастли́ва вместо сч́стлива: худо»: «Шуми и ве́ди не знаю почему рифма; чу́дйт́ся и вмесгит́ся не

²⁵ Так же как и в английской поэзии (см. Жирмунский, стр. 104) Любопытно, что подобных рифм много в стихах «русских немцев» — И. В. Пауса и других.

²⁶ Антиох Кантемир, Собрание стихотворений, стр. 411.

²⁷ Л. И. Кулакова. О некоторых вопросах эстетики М. В. Ломоносова Уч. зап. Ленингр. пед. инст., 1954, т. 9 Факультет языка и литературы, вып. 3, стр. 13.

²⁸ Ср. в тексте «Как был я в Индии с Нарсимом и тобой»; «Стремянами путей ты разных» и др. Ср. также «Какой приятный Зефир вест» — «От ней приятные Зефиры убегают» и т. п.

²⁹ Вероятно, в слове *флаг* и произносилось иначе, чем в *бог*, т. е. могло рифмоваться с *к*, а не с *р*. рифму в «Славе печальной российскому народу»: *флаки—знаки* (Тр. ОДРЛ, VI, 1948, стр. 391). Здесь же: *химия—геометрия* (стр. 390).

знаю ж почему»; «кичливы, правдивый», «оскорбленный и все-ленны — гадкая рифма».³⁰

Сам Сумароков примерно до 1744 г. употреблял усечения (напо́бный—преукрашенны, «Три оды парафрастические»; подвластны—согласный, ода 1743 г.)³¹ и ассонансы (сви-репств—бедств, «Ода на победы государя императора Петра Великого»; шумной—многострунной; «Три оды парафрастические»). В дальнейшем у него встречаются лишь такие ассонансы, которые, по-видимому, следует считать узуально точными рифмами. К этим же и аналогичным рифмам были вынуждены прибегать даже те поэты, у которых никаких иных ассонансных сочетаний обнаружить не удалось, и объясняется данный факт, по-видимому, невозможностью подобрать точно рифмующую пару или редкостью ее. В числе подобных ассонансов, ставших узуально точными рифмами, в первую очередь следует указать следующие:

1) должно—можно—возможно—неложно и пр. (Сумароков, Херасков и другие);

2) вспомнить—исполнить, наполнил—помнил и т. п. (Сумароков, Херасков и другие);

3) Петр—ветр—недр—кедр—щедр—бедр—Федр (почти все поэты, начиная от Ломоносова и Сумарокова);

4) смертный—неисчетный (Сумароков и другие).

За этими исключениями, сумароковская рифма точнее и богаче, чем у Тредиаковского, Кантемира, Ломоносова. Установка Сумарокова на точную рифму соотносится с его стремлением создать новые формы русской поэзии, не связанные с архаическими формами силлабической словесности и фольклора. Вместе с тем Сумароков несомненно ориентировался на опыт поэзии французского классицизма с его требованием «достаточной рифмы».³²

2

Именно Ломоносов и Сумароков и их последователи создают две школы рифмовки в русской поэзии XVIII в. Приверженцы «ломоносовской» школы опираются на точную рифму, орнаментированную усечениями. Последователи Сумарокова (вернее, французской точной рифмы) — только на точную. Важно учесть,

³⁰ А. П. Сумароков. Стихотворения. «Библиотека поэта». Большая серия. Л., 1935, стр. 349, 353, 398, 401

³¹ По указаниям В. М. Жирмунского (стр. 140) и Б. В. Томашевского (стр. 91), у Сумарокова усеченных рифм вообще не было

³² Жирмунский, стр. 104—105

что поначалу обе школы отличаются друг от друга лишь отношением к усеченным рифмам, а во всем остальном чрезвычайно близки между собой

Близость эта обусловлена тем, что в основе обеих лежат общие принципы — принципы классицизма. Нормативность же классицизма в целом, ограничение словаря каждого жанра рамками «штилей» в особенности, требование точной рифмовки при строго определенном и в общем весьма скудном (в пределах жанра) лексическом материале привели к тому, что уже в 1740—1760-х годах сложились устойчивые пары (или группы) рифм наиболее употребительных созвучий. А это в свою очередь повлекло за собой образование характерных рифменных наборов, стандартных для каждого данного жанра. Потому одни и те же рифмы без конца повторяются в одах разных лет таких совершенно различных поэтов, как Ломоносов, Сумароков, Майков, Херасков, Костров, Богданович, Владыкин, Дмитриев, Карамзин и многие другие. На протяжении почти полувека без изменений остается рифменный стандарт для героид (Сумароков, Херасков, Карабанов, Озеров и другие)

Фактически «активный» запас рифм 40—60-х годов определяется всего лишь несколькими сотнями созвучий, причем особенно узок рифменный репертуар высоких жанров, где можно выделить несколько десятков сочетаний, переходящих из произведения в произведение от одного поэта к другому:

1) *Россия—златья—святыя—злыя, Петр—ветр—недр—кедр—бедр—щедр, Елисавета—света—лета—мета, Екатерина—судьбина—причина—пучина, Екатерине—ныне—отныне, Екатерины—крины—машины—орлины, императрица—десница—багряница—денница—девица, Петровы—новы—лавровы, Минерва—перва, Геликон—Аполлон, музы—узы—союзы* и т. п.

2) *держава—слава—отрава, цари—олтари, народы—воды—природы, бласк—плеск—треск, времена—племена—знамена, геройско—войско, ступени—колени, науки—руки—муки, честь—лесть, трон—закон, отрада—чада—награда, власти—части—напасти—страсти, щедроты—красоты—доброты, лице—венце, слезы—железы, соседы—победы, минуты—люты, жертвы—мертвы, лира—зефира—мира, велики—владыки—клики—колики, дух—вдруг—слух* и т. п.;

3) *бог—вздох, внесли—на земли—возмогли—корабли; бездна—слезна—любезна, глас—час—нас, божество—естество—торжество, любовь—кровь—вновь, сия—змия (змея)—ея—своя, ад—яд—взгляд—отрад—прохлад, зрак—мрак, мраки—призраки, твердо—немилосердо, человек—век, небеса—леса, огромный—гомный, страх—благ—прах—временах, волн—*

полн—чолн, день—сень—тьнь, царства—коварства, царь—тварь, Сион—стон, гроба—утроба—злоба, равны—славны, камень—пламень, сон—стон, казнь—боязнь—приязнь, прочь—ночь, дела—похвала, милость—унылость, молитва—ловитва—бритва, дол—престол, стрелы—пределы, люди—грудь, мир—псалгире, отец—творец—венец—конец, золото—богато и т. д.

Среди глагольных рифм, благодаря идентичности суффиксов, устойчивых сочетаний несколько меньше, но есть определенные пары. *ликовствуют—торжествуют, победить—рассуждать, мыслит—числит*. В ряде случаев возможны варианты орфографические. *пишет—дышет, но слышит—дышит* и акцентные *приемля—внѣмля, земля—внемля* и т. д.

Рифмы всех трех групп, небольшое число глаголов и причастий составляют приблизительно 70—90% общего рифменного запаса для торжественных и похвальных од. Рифмы второй и преимущественно третьей групп, глагольные, причастные и особенно местоименные разных форм лежат в основе рифмовки духовных од, преложений псалмов, философских од. Значительно большее число сочетаний входит в типологические наборы рифм для средних жанров — посланий, элегий, эклог, идиллий, песен и др. Еще шире, в силу специфики жанра, рифмовка трагедий, где в соответствии с содержанием в пределах одного произведения чередуются рифмы высокого и среднего штилей.

Последнее положение требует некоторого разъяснения, поскольку вопрос о стиле классицистической трагедии достаточно запутан.

Приравняв понятия «высокий жанр» и «высокий штиль», добавив к этому еще «высокий поэтический язык», Г. О. Винокур отнес трагедию целиком к высокому стилю и не согласился «с указанием Ломоносова на то, что театральные сочинения пишутся „средним стилем“» в первую очередь потому, что «и сам Ломоносов не исключал совершенно высокого стиля из трагедии». Исходя из данного умозаключения, исследователь XX столетия не принял «за чистую монету» прямые и косвенные указания самих авторов трагедий XVIII в., критиков и теоретиков той эпохи — Ломоносова, Третьяковского, Сумарокова.³³

Вслед за Г. О. Винокуром лингвисты нашего времени обнаруживают всякого рода «нарушения норм высокого слога», «от-

³³ Г. О. Винокур. Русский литературный язык во второй половине XVIII века. В кн. История русской литературы, т. IV. Изд. АН СССР, М.—Л., 1947, стр. 109—110

ступления от них» и т. п. в трагедиях Ломоносова, Сумарокова, Княжнина (равно как и нарушения норм низкого стиля в комедиях).³⁴

Скрыто полемизируя с ошибочной теорией, Г. А. Гуковский специально напомнил, «что, по теории трех стилей Ломоносова, трагедии, как и все вообще театральные сочинения, в которых требуется „обыкновенное человеческое слово к живому представлению действия“, необходимо было писать „средним штилем“».³⁵

К сожалению, оба исследователя цитируют неполно, а Ломоносов говорит: «Сим (средним, — В. З.) штилем писать все театральные сочинения, в которых требуется обыкновенное человеческое слово к живому представлению действия. Однако может и первого рода штиль иметь в них место, где потребно изобразить геройство и высокие мысли; в нежностях должно от того удаляться»³⁶

Таким образом, в полном согласии с практикой Сумарокова (а позднее Княжнина и других) Ломоносов говорит о двойственности стиля трагедии, т. е. зависимости «штиля» от контекста, данной ситуации. Высокий штиль соответствует высоким мыслям, героически-патетическим тирадам, средний — «нежностям», «обыкновенному человеческому слову». Аналогичное сосуществование стилей было и в комедии с той разницей, что в ней чередовались средний и низкий стиль (а в пародийном плане мог быть использован высокий).

В этой связи следует отметить также, что в современных лингвистических работах наблюдается стремление «нормализовать» «штиль» в гораздо большей степени, чем это было даже у канонизаторов русского классицизма. Между тем и теория «трех стилей», и художественная практика подразумевали, что каждый стиль обязательно составляется из двух или трех языковых пластов. Это само по себе уже открывало возможность употребления синонимов разного происхождения. С точки зрения теории и практики XVIII в. и в высоком, и в среднем стиле

³⁴ См., например В. Д. Левин Краткий очерк истории русского литературного языка Изд «Просвещение», М., 1964, стр. 145—147, Р. С. Рощина 1) Соблюдение норм высокого слога и отступление от них в языке трагедий Я. Б. Княжнина. Уч. зап. Ленингр. пед. инст. им. А. И. Герцена, т. 258 Кафедра русского языка Л., 1965; 2) Отражение норм высокого и низкого стилей в драматургии Я. Б. Княжнина. Автореф. канд. дисс., Л., 1966, и т. д.

³⁵ Г. А. Гуковский Ломоносов — критик В сб. Литературное творчество М. В. Ломоносова Изд. АН СССР, М.—Л., 1962, стр. 74; ср. И. Э. Серман Поэтический стиль Ломоносова Изд. «Наука», Л., 1966, стр. 221—223.

³⁶ М. В. Ломоносов, Полн. собр. соч., т. 7, 1952, стр. 589.

могли употребляться в пределах одного произведения такие, например, дублетные рифмы, как *дщерь—дверь* и *дочь—ночь*, *нощи—рощи* и *ночи—очи*, *десница—багряница* и *рука—река* и т. п. «Вкус» же обязывал поэта, во-первых, следить, чтобы слова разных генетических рядов не контрастировали, оказываясь в близком соседстве; во-вторых, выбирать тот или иной синоним в зависимости от «предмета».

В отличие от высоких и средних жанров в баснях практически невозможно определить стандартный рифменный набор, ибо в основе басенной рифмовки лежат иные принципы, связанные со сказовостью: свободное чередование и неограниченность повторяемости одного созвучия.

Установлению рифменных стандартов весьма способствовала теория «подражания образцам». В силу ее удачная поэтическая находка немедленно и закономерно становилась достоянием жанра. Можно было бы привести множество примеров, но ограничимся двумя. Первый — из истории рифм «философического» типа. Ломоносов в «Вечернем размышлении о божием величестве» создал великолепный образ:

Открылась бездна, звезд полна,
Звездам числа нет, бездне дна.

И. Владыкин в разные годы и в прямо противоположном смысле применил образную конструкцию вместе с рифмой:

Се бездна вскрылась злых полна!
Там вечно мучатся тираны,
И неисцельны страждут рабы!
Конца нет муке, бездне дна!

(1765 г.)

Открылась бездна здесь, безмерных благ полна,
Благам сим нет числа, нет бездне оной дна.

(1776 г.)

Другой любопытный пример относится к первой половине 1780-х годов, когда после державинской «Фелицы» и в связи с ней у разных поэтов повторяется сходная конструкция с новой устойчивой рифмой:

Я ведаю, что дерзки оды,
Которы вышли уж из моды . .

(Я. Княжнин)

Признаться, видно, что из моды
Уж вывелась парящи оды

(Е. Костров)

Хоть после многие и сочиняли оды,
Но те же самые их вывели из моды

(О. Козодичев)

Проблема национального содержания, выдвинутая в 1760-е годы, повлекла за собой в поэзии возрождение некоторых типов рифм, прежде отвергавшихся обеими школами рифмовки. Больше всего процесс этот захватывает сатирические жанры — и по вполне понятным причинам: в отличие от высоких и средних жанров, призванных выражать общечеловеческие политические и этические идеалы и нормы, сатира со времен Кантемира была связана с конкретно-бытовой проблематикой, социально определена. В 1762 г. И. Барков издает сочинения Кантемира, в следующем году — свой перевод сатир Горация, в 1764 г. — басни Федреа и двустрочные стихи Дионисия Катона.

Следуя за Кантемиром, Барков вводит в свои переводы простые ассонансы, отвергнутые Ломоносовым, и Сумароковым. Ассонансное чередование глухих и звонких согласных встречается у Баркова в различных положениях: перед звонкой согласной (*небесно—полезно, скушно—досужно, басней—блазней, казнь—баснь, бездной—бесчестной* и т. д.) и между гласными (*лужу—душу, туняедеу—святотатеу, в отъезде—вместе, в стаде—кстате, беды—Ээты, низит—зависит* и др.). Всего из 35 ассонансов Баркова 33 относятся к простым и лишь 2 к сложным (*петлю—теплу, мякину жестку—жевала в чотку*).

Наряду с простыми ассонансами Барков вновь вводит в употребление столь же характерную для раешника и народной поэзии приблизительную рифму, которую отвергли Кантемир, Ломоносов и Сумароков. Барков охотно рифмует *небес—днесь, покров—вновь, любовь—готов, власть—горазд, отсель—сгорел, плут—обмануть, люд—будь, пусть—уст, труд—в путь, гость—препрост, здрав—Агавь, соль—на стол, не льстись—Улисс, переменять—палат, гребень—непотребен, с мест—честь, напряжен—пень, позволь—на стол, был—пыль* и т. п. Подобно Кантемиру, Барков рифмует *ы—и* в безударном положении: *конюшни—нескушны, Фуск Аристий—приятель истый, заcéли—Сабеллы, Цервий—первьий, севодни—негодны, лежали—объедали, истощали—стали, ясны—басни, траты—кстати* и мн. др.

Особенно интересны у Баркова усеченные рифмы. Подобно Кантемиру, Барков применяет их во всех жанрах. Но если кантемировские усечения жанрово нейтральны и в «Петриде» и сатирах играют одинаковую структурную роль, то в барковских переводах усеченные рифмы имеют отчетливо комический харак-

гер, приобретают трагический оттенок: *великий—с постели, средний—бредни, Виргилий—были, Луцилий—силы, древний—деревни, таковой—от ног до головы, некстати—Катий, первый—от стервы, богатый—кравати, Фунданий—званы, Вибидий—обиды, растущей—пуще, жабы—слабый, всякий—враки* и т. д.

Сходные приемы рифмовки одновременно с Барковым возрождает В. Майков, но уже в произведениях чисто русских по тематике.³⁷

3

Таким образом, в начале 1760-х годов определились основные типы русской классицистической рифмовки — рифмовки, приведенной в соответствие с нормативными требованиями теории, рифмовки типологической, меняющейся в зависимости от жанров.

Наряду с зарождением двух школ рифмовки, творческая практика Ломоносова и Сумарокова дала толчок к образованию чрезвычайно любопытного явления внутри одной школы: отдельные типы рифм закрепились за определенными «штилями», циклами жанров и, по-видимому, способами произношения, манерой чтения стихов. Раньше всего этот процесс наблюдается в связи с усеченными рифмами.

Связанные в творческом сознании поэтов эпохи в первую очередь с «Псалтырью» С. Полоцкого и одами Ломоносова, усечения приобретают (помимо специфической функции рифмы вообще) дополнительную структурную функцию сигнала высокого «штиля», жанра, темы (и, вместе, сигнала принадлежности к данной школе рифмовки). В процентном отношении такого рода усечений среди точных рифм может быть ничтожно мало (в небольшом произведении может вовсе не оказаться ни одной пары), но у поэтов школы функционально значимой рифмовки они обязательно присутствуют в пределах высоких жанров (духовные стихотворения, высокие, не анакреонтические, оды, поэмы, трагедии и др.) В этой функции усечения употребляют Н. Поповский, И. Владыкин, В. Петров, Е. Костров, И. Виноградов, А. Барсов, В. Бибиков, С. Домашнев, А. Нартов, Ф. Козельский, А. Нарышкин, В. Рубаи и другие. Как сигнал трагическости — минимой высокой формы при «низком» содержа-

³⁷ В распространении этих приемов несомненную роль сыграла и печатная «Девическая игрушка» Баркова, достаточно популярная в рукописном виде.

нии — усечения наблюдаются у И. Баркова, В. Майкова, М. Чулкова, А. Котельницкого и других.

Ассонансные и приблизительные рифмы — показатель сниженности темы, жанра, стиля. В этом значении они употребляются И. Барковым, М. Чулковым, А. Аблесимовым, О. Козодавлевым, А. Храповицким (в стихах для пьес Екатерины II), Н. Осиповым, А. Котельницким и многими другими. Истоки данной функции ассонансов и приблизительных рифм несомненно находятся в рашном стихе.

Но те же самые ассонансы и приблизительные рифмы могут выступать в прямо противоположной функции — как структурный признак духовной поэзии, религиозной тематики, высокой оды. Корни этого явления следует искать в силлабике, в широком распространении рифм данного типа в семинарской поэзии и в теснейшим образом связанной с ней поэтике Тредиаковского, практике И. Голеневского, Ф. Ключарева, Л. Сичкарева, В. Муратова, П. Алексеева, П. Терликова и других. При всей внешней несхожести употребления ассонансов и приблизительных рифм в сатире и в духовной, высокой поэзии, в сущности, структурная функция их одна и та же: показатель национальной принадлежности, русской (для некоторых — православной) тематики.

Любопытно, что сходные процессы происходят и в западноевропейской поэзии. Обращение к старогерманской и народной лирике также повлекло за собой попытку возрождения ассонансных рифм в произведениях Гердера, Гете, Ленца, затем Брентано, Эйхендорфа, Уланда.³⁸ При этом немцы в значительной мере опирались на опыт английских поэтов (в особенности Перси). Однако о зависимости Майкова и других русских поэтов от европейских в данном отношении говорить не приходится уже хотя бы потому, что в России ассонанс возрождается раньше (а к тому же, как известно, В. И. Майков не знал иностранных языков). Очевидно, может идти речь о знаменательном совпадении: обращение к народной поэтике привело к возрождению сходных приемов рифмовки.

Едва ли не первое «сознательное» употребление заударного диссонанса³⁹ — в сумароковской пародии на Тредиаковского «О приятное приятство» (нежно—смежна). Однако свою роль

³⁸ См.: Жирмунский, стр. 248—249, 254, 336.

³⁹ К диссонансам в научном значении термина это явление отношения не имеет; термин применяется условно. Собственно диссонансы в поэзии XVIII в. широкого распространения не получили, хотя встречаются у ряда авторов, например у В. Л. *готовишь—объявишь, увидит—рассудит, ненавидим—рассудим* (трагедия «Траян и Лида»).

в системе функционально значимой рифмовки заударные диссонансы начинают играть позднее, и самый процесс приобретения заударными диссонансами определенной функции прослеживается особенно четко не в собственно поэтических жанрах (басня, сказка и пр.), а в драматических — комической опере, комедии и др. Первоначально заударные диссонансы (равно как и ассонансы и приблизительные рифмы) сопровождаются почти сплошным транскрибированием реплик определенных персонажей. Так, например, у М. Попова в «Анюте» использованы самые разнообразные транскрибированные рифмы в репликах Мирона, Филата, отчасти Анюты: *зобота — робота, женица — разжитца, попадись — не ленись, буду — откуда, крушиса — взбесиса, сну — жону, хлопочот — хочот* и пр. Наделяя персонажей типологически индивидуализированным произношением, Попов рифмует слова с качественно (и акустически, и графически) различными гласными в заударных слогах: *перестанёшь — отстанешь* (Филат — Виктор), *станет — потянет* (Виктор — Филат); ср.: *разставатца — прощатца — величатся — считаться* (Мирон — Филат — Анюта — Виктор) и т. д.

У Аблесимова в «Мельнике» и «Странниках» наряду с ассонансами и приблизительными рифмами есть заударные диссонансы: *мирянам — обманом, помога — много* (пятикратно) и др. В ряде случаев за графически точной рифмой скрывается орфографическое чередование гласных; например, *а — о: как бы ни было б далёка — ока, и — е: прохожей — с рожей, к ночи — короче, морочит — хочит; я — и: притаяса — ступай ты во свояса* и т. п. (ср. у В. Левшина: *верить надо*) *баяром — даром, прикажи... крестьяном — с изъяном* и др.). То же в «сказках»: *с древа — направо и налево, в начале — к большой печале, судит — будит* и мн. др. Однако в целом транскрибированных написаний у Аблесимова в процентном отношении значительно меньше, чем у Попова.⁴⁰ Еще реже употребляет фонетическую транскрипцию Княжнин, у которого в связи с этим структурная функция единичных заударных диссонансов, как и других неточных рифм, выступает особенно четко (например, в «Несчастье от кареты»: *благодарен — барин*; в «Скупом»: *можешь — наложишь, но слышишь — напишишь* и пр.).

Аналогичный процесс развивается и в «низких» поэтических жанрах, где заударные диссонансы приобретают ту же структур-

⁴⁰ Разумеется, не являются транскрибированными общепринятые в низком и среднем слоге дублетные формы типа *ево — всево, хмельнова — какова* и т. д.

ную роль сигнала соответствующего «штиля» и просторечного (иногда — диалектного) произношения, бытовой тематики.

В средних жанрах школа функционально значимой рифмовки использует точную рифму без сигнально-орнаментальных приемов («минус-прием»), а в некоторых из них — прежде всего в анакреонтической оде, песне, посланиях — применяется белый стих («минус-прием» в широком смысле — «минус-рифма»).⁴¹ Традиция точной рифмовки в средних жанрах складывается несомненно под влиянием Сумарокова, родоначальника этих жанров в новой русской поэзии.

Итак, отличительными признаками русской школы функционально значимой рифмовки являются: а) упогребление усечений (и реже — ассонансов) в высоких жанрах; б) точная рифма в средних; в) приблизительные рифмы, ассонансы (реже — ударные диссонансы) в низких. К этой школе принадлежит большинство поэтов второй половины XVIII в.

На периферии художественного творчества в XVIII в. усердно трудятся представители семинарской школы рифмовки. Крупнейшие таланты этого направления — В. Тредиаковский, К. Коидратович, В. Рубан, И. Голеневский и другие. Главная особенность рифмовки — эклектическое смешение в произведении любого жанра разных типов рифм. Характерный образец «семинарской» поэзии — «Идиллия, Силен», недавно приписанная Сумарокову как его собственное сочинение или, по крайней мере, произведение, им отредактированное.⁴² В числе прочих рифм в этой идиллии есть четыре приблизительных (*лир—эфирь, любовь—лугов, открыть—велит, день—утвержден*) и усечение (*несогласны—красный*). Отметив некоторые «несумароковские» рифмы, М. М. Гуревич все же счел возможным атрибутировать стихотворение ему на основании инициалов подписи, прочтенных как «А. С.». «У нас, как известно, нет специального „словаря“ языка Сумарокова, и поэтому может оказаться, что в произведениях каких-либо других жанров у него есть... не „сумароковские“ рифмы», — писал исследователь.

Между тем Сумароков переделывал в своих ранних произведениях строфы, содержавшие ассонансы и усечения, а приблизительные рифмы не употреблял, печатая в притчах, сатире, эпи-

⁴¹ Судьба белого стиха в России должна явиться предметом особого рассмотрения. Замечу только, что основанная на полемическом заявлении Радищева («Париас окружен ямбами, и рифмы стоят на карауле») концепция о появлении белых стихов лишь в конце столетия ошибочна.

⁴² М. М. Гуревич. Из несобранного литературного наследия А. П. Сумарокова. В кн.: XVIII век. Сб. 5. Изд. АН СССР, М.—Л., 1962, стр. 392—395.

граммах *кустѣ—наизустѣ, нетѣ—на подклетѣ, календарѣ— жарѣ, дарѣ—календарѣ* и пр. Это обстоятельство заставило нас усомниться в правильности атрибуции — и справедливо: проверка по документам показала, что автор стихотворения «Идиллия, Силен» — Лука Сичкарев («Л. С.») и что никакого отношения к этому изданию Сумароков не имел.⁴³

Третьестепенный поэт семинарской школы Л. Сичкарев столь же эклектичен в рифмовке и других (впрочем, весьма немногих нам известных) стихотворениях. Так, например, в «Надгробной песни... М. В. Ломоносову» у него ломоносовские бедные открытые мужские рифмы (*умы—струи, Петра—предприятá, труба—всегда*) сочетаются с барковскими приближенными рифмами (*предаст—часть, стрел—свирель*) и ассонансами Тредиаковского (*ток—умолк, зреть—смерть, дом—он, высокого ума возвышенная бровь—скрывается во гроб*).⁴⁴

Сумароковской — и в еще большей степени французской — точной рифмовке следуют И. Елагин, А. Ржевский, И. Богданович, М. Херасков, М. Храповицкий, И. Хемницер, П. Фонвизин, Д. Фонвизин, Н. Хрущев и другие. Поэты «французской» школы точной рифмовки избегают не только ассонансов, приближенных рифм и усечений, но даже и точнейших для слуха рифм с чередованием *тѣся—тѣся*, *узואльно точным г—х* и т. п.

Рифменные стандарты, связанные с определенными словесно-образными конструкциями, которые в свою очередь были обусловлены типологической нормативностью классицизма, уже к концу 60-х годов привели к кризису в рифме. Что положение стало буквально нестерпимым, понимали все крупные поэты. Однако пути выхода из него они изыскивали разные.

Меньше других страдал от недостатка рифм Сумароков — в силу широты лексических вариантов, употреблявшихся им. Однако и он, чувствуя кризис рифмы, пытался доказать богатейшие возможности языка и создавал такие стихи, как «Двадцать две рифмы», где объединил в одном произведении и рифмы стандартного одического типа, и рифмы, более характерные для средних жанров, и рифмы редкие или вовсе не употреблявшиеся. С другой стороны, особое внимание в 70-х годах Сумароков уделяет белым стихам.

Иной путь избрал В. Петров, который пытался обогатить рифмовку либо за счет славянизмов, либо введением разного

⁴³ Архив АН СССР, ф 3, оп. 4, № 33/1, л. 39.

⁴⁴ На происхождение ассонансов Сичкарева достаточно определенно указывает «возвышенная бровь» — образ, заимствованный у Тредиаковского, который был ядовито высмеян Сумароковым.

рода «ученых» слов, имен, терминов, наконец неологизмов, либо через сочетание привычно рифмованных строф с белыми стихами и строфами. Этот путь вел к формальному экспериментаторству, и позднее сам поэт отказался от него и вернулся к несколько дополненным каноническим стандартам.

При сохранении прежнего разграничения жанров и соответствующей иерархии стилей, а значит и лексики в целом и рифм в частности, ни путь Сумарокова, ни путь Петрова не открывали особенно больших возможностей перед русской поэзией.

Третий путь был намечен тем же Сумароковым, но развит поэтами, в целом пошедшими по иному, не сумароковскому, пути — Херасковым, особенно Богдановичем, М. Храповицким, В. Ханыковым и другими. В недрах этого направления разрабатывается сентиментальная «эстетика отказов», уже к концу 70-х годов получившая широчайшее распространение.⁴⁵

Художественная форма должна избегать живописи словом, звукописи, звукоподражания, функционально значимых рифм, эмоциональной выразительности, равно как и насыщенности эпитетами, метафорами, гиперболами и пр. Плавность, нежность, «безыскусственная простота», сладость, легкость стиха — вот общие свойства, к которым следует стремиться поэзии. Отсюда вполне закономерно вытекало равнодушное отношение к рифме вообще, отказ от функционально значимой рифмовки, принципиальное употребление тех рифм, которые впоследствии стали считаться «плохими» и «банальными» (типа *милые—страшнее, твоя—моя, страстно—напрасно, тебя—себя, одному—никому, розы—морозы, цветок—дружок, речки—овечки, поле—неволе, цветочек—всичок—голубочек, клетки—ветки* и т. п.).

Уничтожая низкий стиль, сентиментализм и в среднем, и в высоком стилях больше всего опирался на нормы и изобразительную систему классицистических средних жанров. Сдвинув рамки жанров, сентименталисты не уничтожили их, и в результате возникла новая жанровая иерархия, по набору рифм чрезвычайно близкая к стандартам среднего стиля классицизма. Нейтральность художественной формы («эстетика отказов»), плавность, музыкальность, нежность и прочие принципы сентиментализма обусловили возможность перехода ряда поэтов

⁴⁵ Об «эстетике отказов» см.: Ю. М. Лотман. Поэзия Карамзина. В кн. Н. М. Карамзин, Полное собрание стихотворений «Библиотека поэта». Большая серия Л., 1966, стр. 5—52. — Следует учесть только, что эта эстетика разработана задолго до Карамзина и что суждения Ю. М. Лотмана о карамзинской рифме основаны на критериях XIX, а не XVIII века.

французской школы рифмовки на новые позиции, и при этом без кардинальной ломки системы образности и манеры письма. Уже в 70-е годы Херасков, Богданович, М. Храповицкий, В. Ханьков, Н. Львов, М. Муравьев и другие создают жанровые и рифмейные стандарты сентиментализма, к началу 90-х годов приведшие к бесконечно варьирующим друг друга «Чижикам» и «Голубочкам», сменившим столь же однотипные оды (которые, впрочем, отнюдь не умерли, а стали лишь менее популярны).

В свете всего этого понятно, что поэтико-теоретические идеи радищевского «Путешествия» и «Памятника дактило-хореическому витязю» не были простым повторением систем Феофана и Ломоносова, — хотя большей частью Радищев формулирует свои требования в тех же самых выражениях, которые встречаются у его отдаленных предшественников. Если у поэтов первой половины столетия реализация сходных принципов вела к разработке типологических конструкций, образов, систем, рифменных стандартов, то у Муравьева, Державина, Радищева те же требования, противопоставленные идее нейтральности художественной формы, «эстетике отказов», обуславливали предромантическую и романтическую индивидуализированность и индивидуализацию поэтической формы, в том числе и рифмовки

Первые шаги на новом пути русской поэзии сделал М. Н. Муравьев. В начале 70-х годов он выступает как ученик В. Майкова и Хераскова и последователь школы функционально значимой рифмовки. С 1775 г. в муравьевской поэзии обозначается резкий перелом. Выдвинув на первый план человеческую индивидуальность и окружающий ее объективно-реальный, конкретно-чувственный мир, Муравьев отверг рационализм в поэзии и пришел к романтической теории гениальности и вдохновения как источника поэтического творчества.⁴⁶ А это привело к новому поэтическому видению мира, новому пониманию человека и общества, ликвидации жанровой иерархии вообще и разрушению типологических образных систем.⁴⁷

Подобно тому как в своей поэзии 1775—1785 гг. Муравьев в каждом данном случае ищет индивидуально-выразительную систему образности и художественно-образительных средств, так и в рифмовке, смело разрушая все жанрово-стилистические перегородки и ликвидируя рифменные стандарты, он подбирает

⁴⁶ О понятии «вдохновение» у Ломоносова см. настоящий сборник, стр. 26—31.

⁴⁷ См.: А. И. Кулакова М. Н. Муравьев Уч. зап. ЛГУ, № 33, вып. 4, 1939, стр. 21—22 и др.

индивидуальную систему рифм (в свою очередь последнее тесно связано со строфическим экспериментом и астрофическими структурами).⁴⁸ Усиленно разрабатывая индивидуально-выразительные системы рифмовки, Муравьев вполне закономерно обращается к таким категориям сочетаний, которые до него были малоупотребительны. Особый интерес в этой связи представляют муравьевские рифмы с именами собственными.

Традиционные пары типа: *Елисавет—лет, россов—Ломоносов, токов—Сумароков, потоков—Сумароков* — у Муравьева сравнительно редки. Обычно поэт подбирает оригинальную, до него не встречавшуюся рифмующую пару (*абрикосов—Ломоносов*), и в его собственных стихах даже часто встречающиеся имена, как правило, каждый раз стоят в новом сочетании (ср., например, рифмы с именем Шекспира). Вот наиболее интересные рифмы Муравьева с именами собственными разного значения: *совета—Педарета, кристаллов—Шувалов, Шексписе—быстрине, Мста—места, Глицеры—пещеры, Мильтон—стон, Нина—причина, Имер—пример, Зила—поспешила, миром—Шекспириом, усгав—Фальстаф, «Мизантропом»—Побом, Дидону—стону, Лосенка—оттенка, тень—Пуссенъ, свежем—Коррежем, Медицис—развились, Фонвизин—цукоризен, мастерство—Мариво, ремесле—Мишле, Ле Кень—тень, Нанины—кончины, Аполлона—Барона, властелин—Расин, зрея—Линнея, плёвы—Любосевы, веселья—Корнелья, текло—Буало, Аглаю—стаю, одеты—Траетты, чертежей—«Елисей», Виргилья—без усилия, хранимы—Иеронимы, зрима—Диотима, помоста—у Ариоста, Двины—кривизны, чин—Корин, аббатом—Доратом, выду—Армилу, сером—Буфлером, Волтера—шалбера, маркиза—Гиза—Чингиза, плет—де Вильет, тоном—Башомоном, в Шампанью—к учебному писанью, Паизиеллом—уделом, неделю—Мармонтелю, Албана—океана—Оссиана, Меандром—Леандром, Шекспириом—зефиром—Лиром—сиром, Шекспира—Омира—кумира—Темира, «Дидону»—Прадону, Мельпомена—замена, Владисану—рану, моря Средиземна—до Лемна, от Тага—влаги, закона—Авона, за Шекспира—латинистов спира, Ретлидж—клич, Хвостов—берегов, цветов—Хвостов, стихов—Ханыков, сурова—Нарова и мн. др. В некоторых случаях поэт придает каноническим рифмам новое значение. Так, например, у многих поэтов встречается рифма *лавровы—Петровы*, в которой обычно речь идет о Петре I; Муравьев рифмует: *лавровым—Хераско-**

⁴⁸ См. Л. И. Кулакова. Поэзия М. Н. Муравьева. В кн. М. Н. Муравьев, Стихотворения «Библиотека поэта» Большая серия. 1967, стр. 38, 45 и др.

вым, Петровым, превращая внешне стандартное сочетание в индивидуальное.⁴⁹

Собственные имена в XVIII в. рифмовали достаточно часто и до Муравьева, например (имена и образцы рифм даю выборочно): *наглom—Павлом* (Тредиаковский), *сана—Феофана*, *щит—Тит*, *сатира—Кантемира*, *узы—де ла Сюзы*, *меры—Лекувреры*, *готовой—Львовой*, *Лафон—препон*, к Пекину—покину (Сумароков), в *уменьи—Евгений*, *Гишпаньи—во брани* (В. Майков) и т. д. Однако решительно доминировали канонические сочетания с именами Петра, Анны, Елисаветы, Екатерины, Марии, Иоанна, Алексея и др., Сципиона, Ганнибала, Ахиллеса, Улисса, Аристиды, Алкивиады и т. п.

Муравьев отказался от стандартных канонических наборов рифм вообще, и сочетания с собственными именами получили у него новую структурную функцию одного из определяющих признаков свободной, индивидуализированной манеры рифмовки. Еще более широко пользуется рифмовкой собственных имен Державин, у которого они входят в состав и усечений, и ассонансов, и отсечений, и точных рифм: *Памида—вида*, *Титы—забыты*, *Периклы—титлы*, *росс—Буароз*, в *потомки—Потемкин* (эту же рифму, впоследствии использованную Малковским, находим у В. Рубана), *Милушка—игрушка*, *Храповицкой—киргизской*, *дед—Филарет*, *Рашет—найдет*, *сопостатов—*

⁴⁹ Колоссальное количество собственных имен и названий в рифмах Муравьева полностью опровергает концепцию В. В. Кожина, который утверждает, что для XVIII в. «сама способность найти естественные созвучия для имен была чем-то безусловно замечательным, даже с оттенком чудесного», поскольку «в „официальном“ стихотворчестве лишь поэты-каламбуристы 1860-х годов (поэты „Искры“ и „Свистка“) начали широко рифмовать собственные имена, и это воспринималось как высокая степень словесного мастерства И, собственно, только Маяковский достиг в этом отношении подлинной свободы» (В. В. Кожин в *Художественная речь как форма искусства слова* В сб. *Теории литературы. Основные проблемы в историческом освещении* Изд. «Наука», М., 1965, стр. 287). По проблемам психологии читателей 60-х годов XIX в. не спорю, ибо тогда поэзия XVIII в. могла быть забыта теми, кто не занимался историей и теорией литературы специально. Но думаю, что даже читатели имели некоторое представление о пушкинских рифмах *Татьяна—романа*, *Евгений—тени*, *он—Азафон*, *Гильо—белье*, *Трике—колпаке*, *уверен—Каверин* и сотнях других.

Замечу кстати, что в той же коллективной «Теории литературы» другой автор, строя концепцию развития русской лирики и говоря об «открытиях», «недоступных» державинской эпохе, в подтверждение приводит суждение М. Н. Муравьева, зачисляя его в последователи Жуковского (М. М. Гиршман *Стихотворная речь* См. стр. 347—348 названного труда). К такого рода хронологическим инверсиям можно отнести только юмористически. Но какова научная ценность «концепций», зиждущихся на подобных основаниях?

Чупятов, Параша—краше, Параша—каша, Тимотею—моею, Званка—балалайка, на зарянке—в Званке, Званки—с землянки, Званки—из серпанки, Вельяминов—среди каминов, сынов—Львов, любовь—Львов, Соломон—железом, Музовский—росский, гром—Наполеон, свят—Бонапарт, Александр—наград, Александра—саламандра, Державин—Навин, Илья—Соловья, Павел—правил,⁵⁰ Павел—ангел, Добрыня—исполина и мн. др.— всего несколько сот созвучий.⁵¹

Г. Р. Державин и сделал дальнейшие шаги на пути освобождения русской поэзии от рифменных стандартов.

4

Рифма раннего Державина весьма эклектична. Как известно, поэтике он упился по «Новому и краткому способу» Тредиаковского, по стихам Ломоносова и Сумарокова, фривольные куплеты писал одновременно с Барковым. В старейшем рукописном сборнике державинских стихотворений «Песни, сочиненные Г. . . . Р. Д.» сквозь подражание Сумарокову отчетливо пробивается влияние народной песни. И потому в этом сборнике рядом со стихотворениями, написанными в сумароковской манере, в отдельных стихах встречаются и сложные ассонансы (*страгью—знатю, долг—вздол, щедрость—веселость*), и дактилические ассонансы (*быстрост—чистое, шумного—буйного*), и даже заударный диссонанс (*безнадежно—так не нежна*). Аналогичные явления есть и во втором рукописном сборнике Державина «Разные стихотворения»: *подобно—сходно, клавесин—своим, брюхо—старуха*

Эта эклектичность рифмовки, обусловленная эклектичностью раннего творчества в целом, сохраняется и в первом печатном державинском сборнике «Читалагайских одах». Первое стихотворение этого сборника (ему предшествуют четыре прозаические перевода) — «Ода на великость» — написано в ломоносовской образной манере, с прямыми и скрытыми реминисценциями из од Ломоносова. Вполне закономерно появляется и усеченная

⁵⁰ В М Жирмунский (стр 177—178), указывая, что «многие слова, совершенно обычные в рифме в наши дни, в технике поэтов XVIII в и даже в Пушкинскую эпоху не находят соответствий», в качестве первого примера невозможной для поэзии того времени рифмы приводит именно *Павел—правил*.

⁵¹ Точную цифру назвать нельзя, поскольку неясно, можно ли считать рифмами с собственными именами такие, например, сочетания: *чашник Кроть—огнь, войску Донскому—младому, среди разных глянцец—из молненных румянцев* (имеется в виду П. А. Румянцев).

рифма (*стремящи—ярящий*). Следующая — «Ода на знатность» — содержит реминисценции из Сумарокова и родственна по манере его же одам Павлу Петровичу 1771 и 1774 гг. Столь же закономерна в этом стихотворении точная сумароковская рифма. Третья ода — на смерть Бибикова — написана белым стихом и в целом оригинальна. В четвертой оде — «На день рождения ее величества» — сквозь всю подражательность опять-таки Ломоносову проступают черты будущей державинской манеры рифмовки: сочетание усечений (*хладный—гладны, из пращи—ярящий, удары—ярый*) с ассонансами (*сонм—гром, единым—возгласимым, твердость—неимоверность*) и рифмой на ё (*Росс—понес*), неуместными в ломоносовской оде.

Стихи Державина первых лет его творчества дают полную возможность установить, что в его поэтическом сознании усечения и ассонансы или, наоборот, их отсутствие служит признаками, сигналами определенных жанрово-стилевых (а затем и образно-тематических) структур.

Точная рифма выдерживается в стихотворениях средних жанров, легких стихах, причем для поэта пока еще неважно, кому адресовано произведение и в какой тональности оно написано. Ироническое «Пламиде» (1770), «На обручение Павла и Марии» (1776), адресованное Е. Я Бастидон «Невесте» (1778), «Препятствие к свиданию с супругой» (1778) рифмуются точно, равно как и дружеские «застольные песни» — «Пикники», «Кружка», «Петру Великому».

Зато усечения и ассонансы (а также рифмы, являющиеся и тем и другим одновременно) есть в большинстве «высоких» стихотворений: «На освящение Каменноостровского инвалидного дома» (*богом—восторгом, духовна—благовонна, почует—предыдет*), «Ключ» (*прозрачный—значны*), «На смерть князя Мещерского» (*возвышенный—дерзновенны*), «На отсутствие ее величества в Белоруссию» (*подобно—народно, полдневный—зеленый, чистый—голосисты*), «К первому соседу» и т. д.

На некоторых примерах особенно ясно видно, как влияли тематика или жанрово-образная система на характер рифмовки. Эпистола — средний жанр, усердно разрабатывавшийся Сумароковым, Нарышкиным, Ржевским, Княжнинным и другими. В полном соответствии с канонем «Эпистола И. И. Михельсону» (1774) рифмуется точно. Через три года Державин пишет «Эпистолу И. И. Шувалову» — адресату «Письма о пользе стекла» человеку, которому посвящена поэма «Петр Великий» (в тексте эпистола упоминается и сам Ломоносов). По-видимому, все эти обстоятельства и обусловили — сознательное или подсознатель-

ное — появление в державинской эпистоле неточных рифм *народный—виновны* и *мурз—муз*.

Еще пример, на этот раз — влияния жанрово-стилевой структуры. В 1777 г. Державин написал «Оду на рождение великого князя Александра Павловича». По справедливой оценке самого поэта, это произведение — в «ломаносовском вкусе», и в нем встречаем десять неточных рифм.⁵² Спустя два года поэт переделал оду в «Стихи на рождение в Севере порфирородного отрока». Тема осталась та же, значительная часть идей перешла из одного стихотворения в другое, но изменение жанра, повлекшее за собой иной стиль, иную образную систему, привело и к точной рифме.

На жанрово-стилистическую обусловленность рифмовки указывал и сам Державин в «Рассуждении о лирической поэзии». Устанавливая весьма зыбкие границы между «одой» и «песней» и оговаривая, что в них «столь много общего, что та и другая имеют право на присвоение себе обоюдного названия», Державин все же намечает меж этими жанрами (или, скорее, меж родами лирической поэзии) различия «внутренние» и «внешние». В числе важнейших внутренних отличий поэт называет признаки образно-поэтические («Песня сколько возможно удаляет от себя картины и витийство, а ода, напротив того, украшается ими»). Со стороны «внешней» для песни характерны «гладкотекущие стихи», «ясность и искусственная простота»; она «никакой погрешности не терпит». Оде же должны быть свойственны «богатство, высота мыслей и яркая выразительность», в ней «иногда, как в солнце, небольшие пятна извиняются». Соответственно «песня должна украшаться... богатыми рифмами; а ода» не заботится «слишком о звонких рифмах или вовсе пишется без оных»⁵³

Что Державин и его современники именovali «богатыми», «звонкими» рифмами и что относили к «полубогатым», «убогим», «бедным»?

Я. Толмачов как пример рифмы «убогой» приводит пару *след — не тверд* (по рабочей классификации — ассонанс); Н. Остолопов в числе «бедных» или «неполных» называет *словь—любовь* (приблизительная рифма); сам Державин в од-

⁵² Подробней см.: В. А. Запов Утерянная ода Г. Р. Державина. В сб.: XX Герценовские чтения (межвузовская конференция). Филологические науки. Программа и краткое содержание докладов. Л. (1967), стр. 55—58.

⁵³ Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грога, т. VII. СПб., 1872, стр. 609—610. — В дальнейшем. Державин.

ной из заметок говорит о «небогатой» рифме *Параша—краше* (заударный диссонанс). Те же авторы дают следующие образцы рифм «богатых» или «полных»: *пленяет—сохраняет* (Я. Толмачов); *добро—сребро, совет—ответ, боги—строги, всеильный—обильный* (Н. Остолопов); *Параша—каша* (Державин).⁵⁴ Иначе говоря, для конца XVIII—начала XIX в. «богатая» или «звонкая» — это точная рифма. «Бедная» — ассонансы, приблизительные рифмы, заударные диссонансы и т. п. Следует обратить особенное внимание на то примечательное обстоятельство, что и Толмачов, и Остолопов приводят исключительно стандартные рифмы (а Толмачов и глагольные к тому же), характерные и для классицизма, и для сентиментализма. Понятие рифмы «банальной», «тривиальной», а также «бедной глагольной» в описываемую эпоху не существовало и существовать не могло из-за того, что в основе рифмовки вообще лежали типологические наборы и устойчивые пары созвучий.

Все это заставляет признать подробную характеристику рифмовки Карамзина, данную Ю. М. Лотманом,⁵⁵ ошибочной, основанной на критериях, исторически более поздних.

Во-первых, само понятие «банальности» рифмы утвердилось позже, а Карамзин пользовался теми же стандартами, что и Княжнин, М. Храповицкий, Дмитриев, Бухарский, Колмаков, отчасти Львов, Капнист, Крылов, Плавильщиков и т. д. (кроме Муравьева после 1775 г., Державина после 1779 г., Востокова и некоторых других).

⁵⁴ Я Толмачов. Русская поэзия в пользу юношества, обучающегося в Харьковском коллегии, М., 1805, стр. 3—4, Словарь древней и новой поэзии, составленный Николаем Остолоповым, ч. III. СПб, 1821, стр. 17; Державин, т. III, стр. 737.

⁵⁵ «Карамзин имел смелость употреблять рифму, которая в поэзии XVIII в. традиционно считалась плохой, причем подчеркнуто избирал наиболее доступные, тривиальные рифмы. Банальные рифмы были решительно запрещены. их употребляли только плохие поэты, не умеющие находить лучшие рифмы. Карамзин позволял себе их употребление. В традиционной для XVIII в. поэтической системе подобные рифмы могли лишь рассматриваться как свидетельство авторского неумения, низкого качества стиха. „Небрежные“ рифмы допускались в песне и романсе и поэтами, исторически предшествовавшими Карамзину (например, поэтами школы Хераскова). Простота и небрежность, безыскусственность становились синонимами поэтического. На фоне поэзии Державина лирика Карамзина должна была производить впечатление обедненной» (Ю. М. Лотман. Поэзия Карамзина, стр. 30—31). «Карамзин не разрушал антитезу высокого и низкого в поэзии, а игнорировал ее, поэзия Карамзина вообще с нею не соотносилась» (там же, стр. 29). Об «эстетике отказов» см там же, стр. 28, 38 и др.

Во-вторых, термин «эстетика отказов» по отношению к рифмовке Карамзина неприменим, ибо его поэзия вообще — одно из самых характерных проявлений именно функционально значимой рифмовки конца XVIII—начала XIX в. В большинстве стихотворений высокого стиля (торжественные оды, философские оды, медитации на высокие поэтические проблемы, «высокие» послания, духовные произведения) можно обнаружить соответствующие рифмы-сигналы — усечения и реже ассонансы: смежны—нежный, орлиный—Алины («Алина»), сульбины—единый («Гимн слепых»), довольный—волны («К милости»), любимым—милым, покойна—довольна («Простги»), благодать—радость («Весеннее чувство»), младенца—сердца, бесстрашной—влажной, небом—ревом («Волга»), Эвридики—дикий («Смерть Орфеева»), любезный—полезны («Послание к Дмитриеву»), безмолвно—полно, умереть—смерть («Гектор и Андромаха»), благосклонность—вольность, могилы—милый, смерть—терпеть («Послание к женщинам»), Павел Первый—Минервы, любезный—полезны, свободны—народный («Ода на случай присяги московских жителей»), унылый—милы («К бедному поэту», в первой редакции вместо этого усечения было: любезный—полезны, не властны—беспристрастный («Надежда»), ужасный—несчастны, непостижимый—хранимы, прелестны—небесный, приятный—вняты, покойный—недостойны («Опытная Соломонова мудрость»), унылый—могилы, холодный—свободны («К исверной»), зверство—спиритство, Весты—отверсты, доли—Капитолий («Дарования»), в восторг—бог, неизвестны—прелестный, ароматы—крылатый («Соловей»), струимый—зримы, искусства—многолюдства, нет—тверд («Протей»), унылый—милы («Меланхолия»), новый—готовы, державный—славны, достойный—спокойны, опасный—прекрасны («Е. и. в. Александру I...»), великий—лики, уставы—неправый, рожденный—благословенны, славы—величавый («На торжественное коронование...»), ужасный—опасны («Гимн глупцам»), нелюбезный—верны («К Эмили»), неправый—уставы («К добродетели»), бояливый—живы («Песнь воинов»), лики—Великий («Освобождение Европы»). Трагический характер имеет усечение едва таскаю ноги—теперь я Ир убогий («Любовь ко врагам»).

Столь же последовательно выдерживается точная рифма в любовной лирике, дружеских посланиях, песнях и прочих произведениях среднего стиля, и здесь Карамзину также не пришлось ни от чего отказываться. Ограничивает себя Карамзин в другом.

Социальная сатира, равно как и «низкий» быт, исключены поэтом из сферы искусства, а потому у него нет ни заударных

диссонансов, ни приблизительных рифм, ни ассонансов, употребленных в роли сигнала «низкого» стиля или темы. Единственный обнаруженный в прижизненных публикациях случай заударного диссонанса (*С улыбкой, чувством оживленной—Сей цвет одушевленный*—«Послание к женщинам») исправлен самим автором в издании 1814 г. (*одушевленной*).

Карамзин не мог игнорировать антитезу «высокое (поэтическое) — низкое (непоэтическое)» уже потому, что в его творческом сознании никогда не умирала иерархия «пичужечка» — «парень», а соответственно и типология рифмы. Фигурально говоря, «парень» должен был повлечь за собой рифмы типа «благодарен», «барин» и «камень». Но поскольку «парень» выведен за пределы прекрасного, постольку Карамзин последовательно отказывается и от «низких» типов рифм, оставаясь при типологической точной рифме в среднем стиле и точной, орнаментированной усечениями и ассонансами, — в высоком. Ничего принципиально нового в этой системе рифмовки нет.

И последнее Ю. М. Лотман противопоставляет «небрежные» рифмы Хераскова и Карамзина (типа *страшнее—милее, моя—твоя, страстно—напрасно* и т. п.) рифмовке Державина. Однако в поэтике XVIII в. эти явления имели обратную ценность: именно точные рифмы Хераскова—Карамзина считались по эстетическим критериям столетия искусными, богатыми, «звонкими»; именно рифмовка Державина была «небрежной», бедной.

Таким образом, выявление двух типов рифмовки в творчестве Карамзина позволяет отвергнуть еще один тезис: «В эстетическом отношении гражданская поэзия и интимная лирика Карамзина стилистически были однотипны».⁵⁶ Различия жанрово-тематические определяют разницу художественно-стилистических структур, сказывающуюся прежде всего в разнотипности рифмовки. Характерные признаки двух типов рифмовки Карамзина — это следует особо подчеркнуть — в точности соответствуют тому, что говорит Державин о рифмах в «оде» и «песне».

И это вполне понятно: ведь «Рассуждение о лирической поэзии» — не только осмысление собственного творчества, но и обобщение поэтического опыта предшественников и современников. Кроме того, нельзя забывать, что в пределах одного трактата Державин достаточно свободно обращается с терминами и понятиями, обозначающими жанры, то именуя все разновид-

⁵⁶ Ю. М. Лотман. Поэзия Карамзина, стр. 37.

ности лирики (до простой песни включительно) «одами», то называя их «песнями» и даже «лирическими поэмами». ⁵⁷ Давая же характеристику двух типов рифмовки, поэт имеет в виду не столько «оды» и «песни» в узкожанровом значении, сколько общую разницу между двумя видами типологической функционально значимой рифмовки, один из которых применялся предшественниками и современниками Державина в жанрах высокого стиля, а другой — среднего.

Но у самого Державина — иные законы рифмовки.

5

Державинские принципы рифмовки обусловлены переходом поэта на новые творческие позиции с 1779 г., после сближения с львовским кружком, активнейшим членом которого был Муравьев. В области рифмы Державин завершает то, что намечено его предшественником, — разрушение типологических стандартов и создание индивидуальной манеры рифмовки в целом, индивидуально-выразительной системы рифм для каждого данного случая в частности. Взгляды поэта на рифму определяются общеэстетическими предпосылками.

1. Считая, что «у всякого гения есть своя собственность, или печать его дара, которым он от других отличается», ⁵⁸ Державин отчетливо ощущал создаваемый им «забавный русский слог» слогом собственным, индивидуальным. В области же художественной внелексической стилистики «печатью» своего «дара» поэт делает ассонансы, к которым добавляет позднее приблизительные рифмы.

2. Настаивая на принципиальной возможности введения «аттической соли» в любое стихотворение и утверждая, что жанровые градации вообще «едва ли не напрасны», ибо в одной «общежительной» оде «стихотворец может говорить обо всем», ⁵⁹ Державин посягал на самые истоки иерархии жанров, основанной именно на классификации по тематически-эмоциональным признакам.

3. Полагая, что жанровые градации бессмысленны, ибо «форм им или правил для них по многочисленности случаев быть не может», ⁶⁰ Державину приходил не только к мысли об

⁵⁷ Державин, т. VII, стр. 517; Отдел рукописей ГПБ (Ленинград), ф. Державина, т. 5, л. 115—115 об.; Литературное наследство, № 9—10, 1933, стр. 387.

⁵⁸ Отдел рукописей ГПБ, ф. Державина, т. 5, л. 115 об.

⁵⁹ Литературное наследство, № 9—10, стр. 386—387.

⁶⁰ Отдел рукописей ГПБ, ф. Державина, т. 5, л. 115 об.

индивидуальности творческого дарования, но и к необходимости практического решения проблемы индивидуального поэтического воплощения, к отказу от типологической художественной формы в лирике вообще, к ликвидации и классицистической, и сентиментальной систем типологических ситуаций, образов и словесно-изобразительных конструкций. Та же мысль об индивидуальности поэтической формы определяла для Державина невозможность сделаться сторонником «эстетики отказов», которая в русской поэзии ведет свое начало от сумароковского «Пой ты просто и согласно» и через Хераскова и Богдановича переходит к Карамзину. Эта же мысль закономерно приводила Державина к максимальному использованию выразительно-изобразительных средств.

4. Делая вдохновение источником поэтического творчества вообще,⁶¹ Державин неизбежно должен был искать зримые, «материальные» способы выражения этого эмоционального состояния непосредственно художественной формой. Одним из собственно поэтических приемов передачи вдохновенного состояния, эмоциональным сигналом у Державина и становится «небрежная» рифмовка. Но поскольку у него вдохновение, равно как и картинность, красочность, звукопись и т. д., — общее свойство всей лирики (а не только определенных — высоких — жанров), постольку «небрежная» рифмовка распространяется на всю державинскую поэзию. Отказываясь же от типологической жанрово-стилевой рифмовки, Державин делал то, на что не решились посягнуть ни Княжнин, ни Карамзин, ни Радищев, ни Капнист, и последовательно доводил до конца начатую Муравьевым реформу русской рифмы.

Все эти предпосылки и обусловили характер державинской рифмовки. Используя распространенные типы рифм-сигналов, Державин применяет их по-новому.

Строгое жанровое (а соответственно и стилистическое) разграничение не допускало употребления в одном произведении рифм разных систем, например усечений и ассонансов в средних жанрах, требовавших наиболее точной, искусной рифмовки, или «низких» приблизительных рифм и заударных диссонансов в высоких. Разрушая прежнюю художественно-жанровую стилистику, Державин вводит в одно стихотворение и ассонансы, и усечения, и приблизительные рифмы, и заударные диссонансы. Вместе с тем державинская рифмовка отличается от традиционной семинарской. Семинарская манера совмещала разные типы рифм вне зависимости от содержания. Рифмовка Державина

⁶¹ См. в настоящем сборнике, стр. 31—37.

всегда прочно связана с содержанием (в широком значении) и целиком зависит от контекста. Державинская рифма — подлинно «раба» содержания. В зависимости от контекста один и тот же тип рифмы может приобретать разные функции, — не всегда определенно-выразительные

Общая функция приблизительных и неточных рифм всех типов — сигнал вдохновенного состояния, творческого экстаза — признак сильных эмоций широкого диапазона — от восторженного воодушевления до критического пафоса и гневного сарказма. Вместе с тем отдельным типам рифмы Державин придает и специфическое самостоятельное значение.

Усечения изредка выступают в старом значении признака высокого стиля, чаще им свойственна функция сигнала высокой тематики и проблематики, показателя торжественности, величия востона. Тут же рядом они могут употребляться в трагическом плане, создавая дополнительный комический эффект контрастом сочетания привычного приема высокой формы и низменного содержания.

Особенно разнообразны функции державинских ассонансов. Они могут иметь такие полярные значения, как сигнал вдохновенной небрежности; признак забавного русского слога; сигнал скрытой иронии, сатиры, нравовучения — «аттической соли сатиры и нравовучения»; сигнал русской темы; ключевой знак авторского голоса — голоса русского поэта в произведении, часть которого создана в иерусалимской образной системе (например, на образах античности или скандинавской мифологии), и, кроме всего прочего, — специфического признака индивидуальной державинской творческой манеры вообще, своеобразной «печати» державинского «дара».

Рифмы типа *луз—предпочтуться* (по рабочей классификации — приблизительные) Б. В. Томашевский рассматривал как свидетельство твердого произношения поэта: «Правда, неточность рифм Державина лишает его примеры категорического характера. . . , но количественное преобладание твердых сочетаний все же показательно. Характерно, например, что слово *любовь* всегда у Державина идет в рифме с твердым согласным (*ларов, философ, цветов, миров. . .*)».⁶² Подсчеты Б. В. Томашевского в данном случае ошибочны: в пределах I—III томов издания Грота на 21 случай типа *любовь—псов* имеется 27 рифм *любовь—вновь, любовь—кровь*. Но дело не в цифрах, а в том, что приблизительные рифмы у Державина приравнены в структурных функциях к ассонансам и употребляются в тех же мно-

⁶² Томашевский, стр. 95.

гочисленных значениях. Следовательно, подобно ассонансам, они имеют основания эстетические. Надлежит, однако, отметить, что у некоторых поэтов семинарской школы произношение, возможно, сказалось на употреблении рифм этого типа (и данное обстоятельство заставило выделить приблизительные рифмы в особую, промежуточную между точными и неточными, группу), но уже у Баркова приблизительные рифмы имеют специфическую структурную функцию и в этой функции употребляются большинством поэтов школы функционально значимой рифмовки.

Разрыв со старыми жанрово-стилистическими художественными нормами особенно заметен на примере державинских заударных диссонансов. Школа функционально значимой рифмовки употребляла их только в низком стиле и соответствующих жанрах⁶³ У Державина находим эти рифмы и в стихах, проблематика которых считалась свойственной высоким жанрам, и в сатире, и в анакреонтике — рядом с «небрежными» рифмами других типов.

Так, например, заударный диссонанс с чередованием а—о кроме отмеченных выше случаев встречается в следующих сочетаниях и произведениях: к боярам—даром («На счастье»), средь... бора—скоро («Водопад»), к... коронам—со звоном («На взятие Варшавы»), Петрово—лаврова (оригинальная рифма при каноническом созвучии — «На кончину великой княжны Ольги Павловны»), немножко—мошка («Гостю»), высоко—ока («Послание мурзы Багрима. .»), отвечала—жало («Венерин суд»), чудо—из-под спуда («На победы в Италии», редакция 1799 г.), сучочком—девóчкам («Шуточное желание»), Фавона—на лоно («Весна»), небо—Феба («Поход Озирида»), небосклона—на лоно («Обитель Добрады»), сила—уныло («На смерть князя Смоленского»).

Чередование ъе—ья: согласья—счастье («Пикники»), творенье—перья, явленье—перья («Павлин»), согласье—счастья («Молитва»), хранение—правление («На Мальтийский орден»), счастья—самовластье («Мужество»), рожденья—утешенье («Оленину»), изобилье—крылья («Лето»), восхищенья—в отмищенье («Мщение»), наслажденья—награждение («Плач царицы»), изьятъя—участье («Идолопоклонство»), из самолюбыя—орудье («Проблеск»), забвснья—в удивленье (трижды,

⁶³ В. М. Жирмуцкий (О русской рифме XVIII в, стр 421—424) настаивает на том, что на рифмы с чередованием в заударном положении гласных а—о, е—и, ъе—ья—ьи в XVIII в. существовал «запрет», имевший «универсальный характер», бывший «всеобщей нормой», однако отмечает у Державина ряд рифм этого типа.

«Новгородский волхв Злогор»), *милосердьё—озаренья* («Христос»), *стремленьё—забвенья* («Река времен. . .»).

Имеются также заударные диссонансы, основанные на смешении разных типов (точное число назвать невозможно, так как не всегда ясно, принадлежат ли чередования автору или переписчику, редактору, наборщику), например, *и—е: слуит—будет, ерошишь—хочешь, правил—Павел* и др.: *а—е: услышал—вышел; -ый—ой, -ые—ья* в окончаниях прилагательных и т. п. Особо интересны единичные заударные диссонансы с редкими для конца XVIII—начала XIX в. чередованиями: *ниву—огниво* (ранний вариант «Мечты»), *станица—колеснищуй* (ранняя редакция «Рождения красоты»), *краше—наша* («Бессмертие души»), *Параша—краше* («Параше»), *весення—осенне* («Синичка») и др.

По-видимому, новаторство Державина в области заударного вокализма было особенно отмечено современниками. Во всяком случае, чрезвычайно показательным представляется то обстоятельство, что все несомненные (т. е. не основанные на смешении) заударные диссонансы в лирике Капниста возникают при державинской теме: *в долине—пучины* («Ода на смерть Державина»), *теченьё—забвенья* («На тленность», неточная цитата из последних державинских стихов), *славен—Державин* («Различность дарований»).

С изменением структурной функции «исбрежных» рифм связано резкое увеличение их числа: усечений всех типов в поэзии Державина свыше 220, приближительных рифм около 130, заударных диссонансов более 50, но особенно много ассонаисов, общая сумма которых значительно превышает 800. Причина этого явления заключается в следующем. При старой функции рифмы как сигнала жанра и стиля достаточно было 1—2 неточных рифм на произведение (а иногда — и на сборник небольшого объема). Жанровое подобие само по себе открывало возможность ограниченного использования собственно поэтических средств.

Стихи Державина вообще весьма насыщены изобразительно-выразительными средствами. Изобилие лексически-стилистических стыков, тропов, фигур, звуковых повторов всех типов, красочная избыточность сопровождаются и разнообразной рифменной интонировкой. Новая структурная функция державинской рифмы как эмоционального сигнала просто обязывала поэта употреблять рифмы-сигналы более интенсивно, ибо у него в редких произведениях выдерживается единство эмоции. Где это единство есть, там Державин употребляет неточные рифмы сравнительно экономно, обычно в начале и конце произведения, иногда дополнительно «подкрепляя» одной или двумя в середине.

Так построена, например, ода «Бог», целиком выдержанная в одной тональности. Начинается она с усечения в первой строфе, сразу сигнализирующего о вдохновенном состоянии автора и поддерживаемого ассонансом в 5-й строфе. Хорошо известен рассказ поэта о том, как он несколько суток неотрывно, запершись, работал над одой. В результате «воображение так было разгорячено, что казалось ему: вокруг стен бегают свет, — и с сим вместе полились потоки слез из глаз у него; он встал и в ту ж минуту, при освещающей лампаде, написал последнюю сию строфу».⁶⁴ При весьма романтическом колорите рассказа психологическая мотивировка творческого экстаза, в сущности, дана самая реалистическая. Но интересно, что именно в этой строфе, сотворенной со вдохновенными слезами, — два ассонанса, в том числе один усеченный. Кстати, есть ассонанс и в сочиненной во сне «Пеночке».

Сходным образом, но по иным художественным причинам рифмуется «Тишина». Первая строфа, содержащая картиннокрасочную, характерно предромантическую пейзажную интродукцию, целиком строится на ассонансах. Во второй — пятой строфах (ночные размышления поэта, тема «певца тииского» — Анакреона) рифма точная. В заключительной, шестой строфе — резкий тематический и образный диссонанс (Пинд — и Званка, музы — и бадалайка), сопровождающийся ассонансом в рифме. Рифмовка «Тишины» особенно показательна, ибо преднамеренность ее не подлежит сомнению это стихотворение из числа тех, которые сознательно написаны без буквы *р*. Продуманность звукового состава исключает возможность «случайностей» и в рифме.

Иногда появление неточных рифм было вызвано переходом от одного образного строя к другому. В первых 34 точно рифмующихся стихах «Явления Аполлоиа и Дафны на невском берегу» фигурируют Аполлон, Дафна, хариты, музы, наяды, нимфы. В следующих десяти стихах возникают русские образы и персонажи славянской мифологии (Север, Знич, Зимстерла, Лель, Любовь) и появляются ассонанс и приблизительная рифма. Заключительные четыре стиха — снова с Аполлоном и Дафной — рифмуются точно. Аналогичный прием — в стихотворении «На победы в Италии». Первые четыре строфы, построенные на «варяго-росском баснословии» (т. е. скандинавской мифологии), с Валкой, Валкалой и бардами, рифмуются точно. Последняя строфа — ликующий голос автора, русского поэта — интонируется ассонансом и приблизительной рифмой. Любопытно, что в редакции 1799 г. в ней был еще и заударный диссо-

⁶⁴ Державин, т III, стр. 594

нанс, впоследствии снятый (может быть, потому, что из восьми стихов строфы шесть рифмовались неточно)

Изредка Державин обращается к традиционным рифменным стандартам, и тогда канонические рифмы на фоне резкой индивидуальной державинской системы начинают звучать иначе, обращают внимание своей необычностью. Так обстоит дело с одой «На шведский мир», где рифмовка, целиком построенная на канонических созвучиях со стандартными же двумя усечениями, призвана подчеркнуть содержание программы этой оды «ломоносовского» типа⁶⁵. Подобный прием у Державина встречается не часто.

Обычно в больших державинских произведениях, гематически, эмоционально и композиционно сложных, происходит постоянная смена, чередование точной и неточной рифмовки (а также белых, нерифмованных стихов, о чем следует говорить особо), причем насыщенность неточными рифмами всех типов достаточно велика. Вот некоторые любопытные примеры разнообразных комбинаций неточных рифм:

Название произведения	Ассонансы	Усечения	Усеченные ассонансы	Приблизительные рифмы	Звуковые диссонансы	Примечание
Фелица	5	—	—	—	—	
Видение мурзы	2	1	2	1	—	
На счастье	10	1	—	—	1	
На коварство	9*	2	—	1*	—	*корень по- строен
Изображение Фелицы	10	12	—	3	1	
На взятие Измаила	9	5	2	1	—	
Любителю художеств	5	4	—	—	—	
Водопад	12	3*	—	1	1	*в том числе в потомки —
Мой источник	8	1	1	1	—	Потемкин
Ласточка	4	—	—	—	—	*волн — огиь
Флот	4*	—	—	1*	—	*огиь — полн
Рождение Красоты	5*	—	—	2*	—	
О удовольствии	4	4	—	—	—	
Колесница	6	3	1*	2	—	*в ранней ре- дакции
Фонарь	15	3	3	1	—	
Целение Саула	24	2	1	1	1	
Царь-девица	12	1	1	2	2	
Гимн лиро-эпический	33	8	6	5	—	

⁶⁵ См. В. А. Западов. Державин и Радищев. Изв. АН СССР. Серия литературы и языка, т. XXIV, вып. 6, 1965, стр. 534—536.

Отказ от жанровых стандартов, смешение всех типов рифм в пределах одного произведения и подбор для каждого данного стихотворения индивидуально-выразительной системы рифм явились результатом намеченной Муравьевым и завершенной Державиным ломки жанров. Вслед за Державиным различные типы рифм сочетают Н. Львов, А. Востоков, А. Нахимов, А. Мерзляков, М. Милонов, Д. Давыдов и другие. Все большее значение приобретает заударный диссонанс. Вот, например, образцы любопытных разновидностей рифмовки Востокова: *колесница—садится, Лициний—вершины, дождливый—водоточивых, Владимир—любимый, тленны—переменны—вселенной, счастье—власти, уединенны—успокоенны, симпатией—святыя, сердечну—чистосердечно, прямо—храма, камней—познаний, девицей—мчится, опишет—свыше, кинув—сыну, Владимир—имя, наглядеться—сердца, поднялись—раздались—свист, шорох—хоров.*

Державинской «русской школе» неточной рифмовки противостоит «французская школа» точной рифмовки, с конца 1800-х годов набирающая новые силы в связи с изменением структуры слога в поэтическом произношении.⁶⁶ На опыт Державина опираются декабристы, Грибоедов, Пушкин.

Затем державинские принципы рифмовки, не отрирая вообще, отходят на второй план русской поэзии (поздний Крылов, Языков, Кольцов, Никитин и другие) и вновь становятся основополагающими в поэзии конца XIX—начала XX в. (особенно ярко у Брюсова и Цветаевой, — кстати говоря, пристальный интерес обоих поэтов к Державину определялся не только рифмой)

Таким образом, рифмовка Державина не была только выражением чисто эстетических вкусов поэта и его индивидуальной формальной техники (и тем более — результатом особенностей произношения), а играла важнейшую идейно-смысловую роль в общей системе художественной образности. Державинская рифма была подготовлена всем предшествующим развитием русской рифмы и вместе с тем явилась качественно новой ступенью в ее истории

⁶⁶ См. Томашевский, стр. 94, В. А. Западов. «Способ произношения стихов» и русская рифма XVIII века В кн. Проблемы жанра в истории русской литературы Уч. зап. Леннингр. пед. инст. им. А. И. Герцена, т. 320, 1969, стр. 33—38

Н. Б. РУСАНОВА

ЭПИТЕТЫ Державина

В последнее время значительно возрос интерес к исследованию художественного мастерства писателя, к тем приемам, с помощью которых он создает поэтические образы. В связи с этим изучение эпитета сейчас является особенно важным, потому что «эпитет — одно из самых могущественных изобразительных средств поэтической речи».¹

А между тем эпитет до сих пор по-настоящему не изучен ни теоретически, ни в произведениях отдельных писателей. Поэзия Державина в этом отношении не составляет исключения. Цель моей работы — рассмотрение эпитетов Державина.

Но прежде чем перейти непосредственно к эпитетам Державина — несколько слов о классификации. Единой классификации эпитетов нет, и создать какую-то точную классификацию, по-видимому, вообще невозможно. Расклассифицировать эпитеты очень трудно. При характеристике эпитетов Державина в основу классификации было положено восприятие человеком окружающего мира посредством чувств и на основе опыта дальнейшее его осмысление разумом, т. е. эпитеты были разделены на чувственные (зрительные, звуковые, осязательные, обонятельные, вкусовые) и интеллектуальные. Кроме того, при разборе выделялись эпитеты в чистом виде и метафорические.

Эпитеты Державина разнообразны. Самые употребительные эпитеты — чувственные, и среди них первое место принадлежит зрительному эпитету. Это не случайно. А. И. Белецкий пишет, что «наиболее значительными из ответов нашего психофизиологического „я“ на возбуждения, идущие от внешнего мира, нам представляются ощущения слуховые и зрительные. С них

¹ С И Абакумов Зрительный эпитет у Тютчева «Новое дело» Научно-педагогический вестник Рабочего факультета Казанского унив. 1922, т. II, стр. 39

начинается сознательное восприятие мира, к ним чаще всего мы обращаемся в целях его познания».²

С помощью зрительных эпитетов Державин рисует картины природы, описывает животных, делает бытовые зарисовки, дает портреты людей. И не просто перечисляет все, увиденное им, но, как художник, насыщает свои полотна цветом.

Вот как, например, описывает Державин приход нового дня в оде «Благодарность Фелице»:

Предшественница дни *златого*,
Весення утрення *заря*,
Когда из понта *голубого*
Ведет к нам *звездного царя*,
Румяный взор свой осклабляет
На чела гор, на лоно вод,
Багряным златом покрывает
Поля, леса и неба свод³

Державин был не первым, изобразившим «натуру» в колорите. Так, у Ломоносова есть подобное же описание зари:

И се уже рукой *багряной*
Врата отверзла в мир *заря*,
От ризы сыплет свет *румяной*
В поля, в леса, во град, в моря⁴

Но подобных примеров красочного описания природы у Ломоносова мало, а у других поэтов-классиков (Сумарокова, Хераскова) колоризм отсутствует вообще. К тому же у Ломоносова краски почти везде одни и те же:

Заря багряною рукою
От утренних спокойных вод
Выводит с Солнцем за собою
Твоей державы новый год⁵

А в оде 1750 г. снова:

Когда *заря багряным* оком
Румянцу умножает роз,
Тогда на ветви высоком
И посреди зеленых лоз
Со свистом птицы воспевают.⁶

² А. И. Белецкий, Избранные труды по теории литературы. Изд. «Просвещение», М., 1964, стр. 193.

³ Г. Р. Державин, Стихотворения. «Библиотека поэта». Большая серия. Л., 1957, стр. 104 — В дальнейшем ссылки на это издание в тексте

⁴ М. В. Ломоносов, Стихотворения «Библиотека поэта» Большая серия. Л., 1935, стр. 48

⁵ Там же, стр. 64

⁶ Там же, стр. 75.

Напротив, у Державина цветовое ощущение мира присутствует всегда. Палитра его необыкновенно богата. Везде он находит особые, присущие данной картине краски. В стихотворении «Ключ» Державин совсем по-другому рисует зарю:

Когда в дуги твои *сребристы*
Глядится *красная* заря,
Какие *пурпур*ы *огнисты*
И *розы* *пламенны*, горя,
С паденьем вод твоих катятся!

(84)

Для описания мрачной, бурной ночи поэт подбирает тревожные, даже жуткие эпитеты:

Кровавая луна блистала
Через покровенный ночью лес,
На море мрачном простирала
Столбом *багровый* свет с небес, —

(94)

а в «Видении мурзы» совсем иная ночь — спокойная, проин-
занная волшебным золотистым сиянием:

На темно-голубом эфире
Златая плавала луна;
В *серебряной* своей порфире
Блистаючи с высот, она
Сквозь окна дом мой освещала
И *палевым* своим лучом
Златые стекла рисовала
На лаковом полу моем

(109)

Любимый эпитет Державина — *золотой* — очень ярок
И всегда картины, образы, созданные поэтом, насыщены цве-
том. Пишет ли поэт о земле или о небе, для него прежде
всего важна красота окружающего:

Взгляни, взгляни вокруг
И внидь — *красы* природы
Как бы стеклись к нам вдруг
Сребром стекают воды,
Рубином облака,
Багряным златом кровы,
Как *огненная* река,
Свет *ясный*, *пурпуровый*
Объял все воды вокруг.

(173)

Недаром младший современник Державина И. И. Дмитриев назвал его «живописцем природы».

Иногда, стремясь как можно точнее передать краски, поэт использует сложные эпитеты, составленные из сочетания не только двух (*черно-зелены*), но и трех (*лазурно-сизо-бирюзовы*) красок.

Кстати, о сложных эпитетах Державина. У него их очень много. Б. В. Томашевский пишет, что эти эпитеты создали даже целое направление в литературе. Он же выделяет из них «гомеровские» эпитеты, т. е. точные переводы с греческого,⁷ и по перечню, даваемому в приложении к статье А. С. Орлова «Телемахида», показывает, что у Державина такие эпитеты есть, но они не цветные. Цветовые эпитеты Державин не заимствовал, он не просто брал и составлял вместе случайные цвета, а всегда тщательно продумывал их подбор. Как правило, вторая часть эпитета ярче первой и направлена на то, чтобы оживить краску, сгустить и сделать ее ярче: *бело-румяный, черно-багровый, красно-желтый, серебро-розовый* и т. д.

Но не только природу рисовал Державин. Прежде всего поэта интересовал человек с его привычками и вкусами. И каждый свой персонаж Державин характеризует по-разному. Будь то Екатерина II, Бакунина, Дашкова или горничная, староста — эпитеты в каждом случае новые, подчеркивающие те качества, которые присущи именно этому человеку. Разница в характере эпитетов объясняется, конечно, и разницей жанров Державин не мог позволить себе употреблять в оде такие же эпитеты, как в дружеском послании.

Интересно, как Державин характеризует глаза. У Ломоносова, кого бы он ни воспевал в одах, глаза только *светлые, пресветлые* и *небесные*. Державин для каждого портрета подбирает эпитеты, точно характеризующие глаза персонажа: *соколиный* взгляд русских девушек, *очи голубые* Венеры, *тусклый* от слез и страха *взор Андромеды, агатовоокая* дева (А. С. Стурдза — полурусская-полугречанка по происхождению) и др. Это характерно не только в изображении людей, но такой подход распространяется и на животных: *солнцеокий* осетр, *красноокие* рыбы, *желтоглазый* сыч (но из дупла, т. е. из темноты, он смотрит *огнезеленым* взглядом) и т. п.

Державин, вслед за Горацием, называл поэзию «говорящей живописью». И иногда поэтические картины, созданные Державиным, по красочности и тщательному описанию деталей

⁷ Б. В. Томашевский. Стихотворения и стихосложение Учпедгиз, Л., 1959 стр 205

напоминают полотна фламандских живописцев. Например, описание праздничного стола:

Или в пиру я пребогатом,
Где праздник для меня дают,
Где блещет стол серебром и золотом,
Где тысячи различных блюд;
Там славный окорок вестфальской,
Там звенья рыбы астраханской,
Там плов и пироги стоят

(99)

Интересно и то, что некоторые приемы передачи цвета в живописи поэт переносит в стихи. Например, художники считают самым трудным передать цвет живого тела — белизну с неприметно простирающейся смесью красного и синего. И Державин при характеристике человека с красивой кожей акцентирует внимание читателей именно на смешении этих цветов:

В жилках рук ее пуловых,
Как эфир, струилась кровь

(352)

Как сквозь жилки голуби
Льется розовая кровь

(282)

В зрительных эпитетах Державина прежде всего отразилось стремление поэта передать цветное ощущение мира. Цветовую характеристику у Державина иногда приобретают явления, которым не присущ цвет: *белый* хлад; *ярый*, *сизый* гром.

Среди зрительных эпитетов Державина есть эпитеты, заимствованные из народной поэзии: *белы* руки, *девы красны*, *лебедь белая*, *черные* враны, а иногда и образы — по камню ль *черну* змеем *черным*; по влаге ль *белой* гусем *белым*.

Как уже говорилось выше, среди чувственных эпитетов Державина чаще всего встречаются зрительные. Звуковых, осязательных, вкусовых и обонятельных значительно меньше. Это объясняется, во-первых, тем, что в отношении вкуса и запаха, как отметил еще Винкельман, человеку «не хватает ясных понятий». Звук же быстро гаснет, замирает, его надо уловить, проанализировать и определить, а потом уже найти его художественное обозначение. Во-вторых, наш язык необычайно беден словами для точной характеристики этих ощущений. А. И. Белецкий писал, что «поэтическая наглядность, очевидно, скорей достигается переводом одних ощущений в другие, чем их пря-

мым выражением, чем испытываемое ощущение проще, тем труднее и сложнее его словесное выражение».⁸ Поэтому для характеристики звука, вкуса, запаха и т. д. поэты часто используют сравнение с чем-то близким и похожим. По-видимому, и тот факт, что звуковые, осязательные и другие эпитеты почти у всех поэтов одинаковы, объясняется также бедностью словаря для передачи этих понятий.

Но обратимся к эпитетам Державина. Для характеристики звука поэт употребляет, например, такие эпитеты: *жужжащий* —

На рощах липовых, цветущих
Рои жужжащих пчел вокруг;
(137)

звучный, шумный —

Источник шумный и прозрачный,
Текущий с горной высоты.
(83)

Но помимо этих эпитетов, в которых уже как бы содержится сам звук, Державин использует ряд эпитетов, благодаря которым поэт передает качества звука — *скорбный, темный, плачевный стон; грозный смех; веселый глас; пылкий тон; жалкий звук* и т. д.

Во многих случаях Державин характеризует звук при помощи эпитетов, которые указывают на источник звука, а поскольку источники разные, то и звуки также различны. Например, *свирельный* —

И ложной славы громки трубы
В свирельный глас не менять;
(152)

трубный —

Я слыш вдалеке там резкий трубный зык,
(168)

соловьиный, бранный (тот храбрым был среди бранных звуков), *ловецкий* (*ловецки* раздаются роги) и т. д.

Многие звуковые эпитеты, которыми пользуется Державин, встречаются и у других поэтов, например Ломоносова, Хераскова, Карамзина. И у них струны *звонкие*, воды, волны *шумящие*, вздыханье тихое, реки, огонь *ревущие*, вытье *глухое* и т. д.

⁸ А И Белецкий. Избранные труды, стр 203.

У Державина помимо этих эпитетов встречаются сложные звуковые эпитеты, в которых одна часть характеризует звук, а вторая — предмет, из которого он извлекается, либо силу звука, благодаря которой его слышно на большом расстоянии

Нет, арфу слышу я, се волшебный звук,
На розах дремлющий согласьем тихострунным
Как эхо, мне вдали щекошет нежно слух (27*)

Ударь во серебряный, священный
Далско-звонкий, Ватка! щит . . (27*)

Среди звуковых эпитетов Державина встречаются метафорические эпитеты, такие как *резкий* звук (перенос ощущения, получаемого от режущего предмета, на характеристику звука), эпитеты *ярый*, *сильный*, *яркий*, *светозарный* (перенос зрительного восприятия). Последние три эпитета особенно своеобразны и чисто державинские, так как они дают цветное восприятие звука, что свойственно очень немногим людям:

Простри крылатый, сильный гром (143)

И свесясь со скалы крмни той,
Густокудрява, мрачна ель
Напев твой яркий, голосистый
И рассыпную звонку чресть,
Как очарованна, внимает (230)

Осязательные эпитеты можно подразделить на «температурные» и «мышечно-двигательные», т. е. характеризующие ощущения, получаемые при непосредственном соприкосновении с предметом.

«Температурные» эпитеты следующие: *теплый* (теплой осени дыхание), *раскаленный* (ядро казалось раскаленно), *знойный*, *прохладный* (не в летний ль знойный день прохладный ветерок), *жаркий* (под жарким светлым небосклоном) и два метафорических эпитета — *лютый* (и зиму люту) и *жестокый* (в жестокий мороз — одушевление явлений природы)

Кроме того, среди «температурных» эпитетов встречается сложный эпитет *лучезнойный*, характеризующий не только само ощущение, но и источник его:

[об облаке]
Под лучезнойной тягстою
Разорван молнии стрелою,
Обрушась, каплями падет.

«Мускульно-двигательных» эпитетов меньше. Это — *твердый* (на твердом мраморном помосте), *сухой* (среди *сухих*, *седых зыбей*), *острый* (когда меч острый, обнаженный), *мягкий* (на мягку мураву воссел), *легкий* (в прогулку с легким посошком), *колючий* (покрыл везде колючий терн).

Еще менее разнообразны обонятельные и вкусовые эпитеты. Среди обонятельных эпитетов находим: *ароматный*, *благовоновый*, *благоуханный*, *душистый*, *серный* и т. д. Этими же эпитетами пользовались поэты до Державина и после него. Как у Державина, так и у них встречаются *ароматные* кринь, *благовоновые* фамиамы, *благоуханные* пары, *душистые* розы и древа. У Державина кроме душистых деревьев и роз есть и душистые соты и душистый чай:

Иль, утомясь, идем скирдов, дубов под сень;
На бреге Волхова разводим огонь *дымистый*,
Глядим, как на воду ложится красный день,
И пьем под небом чай *душистый*.

(331)

Кроме того, чтобы как-то разнообразить эти немногочисленные обонятельные эпитеты, Державин использует для характеристики запаха географические термины:

На кровле ж зазвенит как ласточка, и пар
Повсет с дома мне *манжурской* иль *левантской*, —

(327)

т. е. запах кофе или чая.

Так же мало вкусовых эпитетов. Это — *сладкий*:

Я охотник был измлада
За дичиною гулять,
Меду *сладкого* не надо,
Лишь бы в поле пострелять, —

(278)

займствование из фольклора — *сахарные яства*:

А если ты иль кто другие
Из званых милых мне гостей,
Чегоги предпочтя *златые*
и *яствы сахарны* царей, —

(225)

солёный — в пословице, употребляемой поэтом в «Видении мурзы»:

И словом: тот хотел арбуза,
А тот солёных огурцов, —
(113)

лакомый, вкусный, вкуснейший, добрый (добрых щей — метафорический эпитет, возникший в результате переноса качества человеческого характера на вкусовое восприятие) и простой:

Мураам твоим не подражая,
Почасту ходишь ты пешком,
И пища самая простая
Бывает за твоим столом
(98)

Кроме того, так же как и при характеристике запаха, Державин пользуется географическими терминами, стремясь более точно передать особенность того или иного блюда. Так, в стихотворениях Державина имеются: окорок *вестфальский*, рыба *астраханская*, *шекснинская* стерлядь, *зельцерская* вода, пиво *русское с британским* и *злато-кипрское* вино — сложный эпитет, который одновременно сочетает в себе передачу зрительного восприятия — *злато* — и вкусового — *кипрское*.

Такие вкусовые эпитеты, как *листый*, *горький*, *терпкий*, в поэзии Державина почему-то не встречаются.

Следующий большой разряд эпитетов Державина — эпитеты «интеллектуальные». Почти все эти эпитеты метафорические и тесно связаны с чувственными эпитетами, как как возникли в результате переосмысления разумом зрительных, осязательных, вкусовых и других восприятий. Например, эпитет *великий*:

Пещеры обитатель дикни,
Из тьмы ужасной *превоскиши*
Выходит лев.
(243)

Это зрительный эпитет и в данном стихотворении («Фонарь») употреблен в своем основном значении, т. е. очень большой лев.

Совсем иное содержание эпитет «великий» получает в следующих строках:

Чтобы вселенная владыки
И всяк ту истину узнал:
Где войски Зороастр вскиши
Образовал и учрежда
И где великую в них душу
Великая Фелица льет, —
Те войски горы, море, сушу
Пройдут — и им препоны нет
(143)

Здесь имеется в виду уже не рост человека или объем души, а совсем иные качества — ум, известность, талант, душевная стойкость и отвага войск.

Приведем ряд метафорических эпитетов Державина, возникших в результате переноса их основного значения, полученного от зрительного восприятия: *бурные* дни (ср. бурные реки), *глубокое* молчание (океан глубокий), *чистая* совесть, *чистое* сердце (небо чистое) *златая* челядь (снопы златые), *светлый* (светлый водопад) и др.

Очень интересен метафорический эпитет *бледная* зависть У Ломоносова зависть только *темная*. Державин снимает оттенок коварности, зато усиливает презрение к тому человеку, который испытывает зависть.

Следующие эпитеты Державина возникли в результате переноса осязательного восприятия: *жаркая* морда коня (ср. жаркий день), *крепкий* сон (крепкий орех), *легкая* серна, *легчайший* сон (легкий посох), *острое* слово (острые стрелы), сложный эпитет *твердокаменная* грудь, указывающий не только на твердость, но и на степень твердости — как камень, твердые души, твердый нрав (твердый мрамор):

Приди, я дом, хоть не наряженный,
 Без резьбы, злата и сребра,
 Мой посети, его богатство —
 Приятный только вкус, опрятство
 И *твердый* мой, нелестный нрав
 (223—224)

Но метафоричность интеллектуальных эпитетов возникла не только при переносе зрительных и осязательных восприятий. Можно найти ряд эпитетов, возникших в результате переноса вкусовых восприятий — *горькие* слезы, *сладкие* слезы, *сладкий* сон, сердце *черствое*; звуковых — громкие дела, и даже обонятельных — *смердный* позор.

Некоторые эпитеты получили свою метафоричность в результате переноса качеств человеческого характера на неодушевленные понятия и предметы: *гневная* челюсть, *жадный* слух, *здравый* рассудок, *лихой* свет, *невинны* красоты природы, *печальная* урна и т. д.

Из вышесказанного видно, что Державин для достижения художественной выразительности широко использует эпитеты. Державин изучал человека, жизнь и всему старался дать поэтическое определение.

Державин создал яркие картины природы, и в отношении красок его не удалось превзойти и романтикам 1830-х годов, которые постоянно жаловались на бессилие слова. Именно ко-

лоризм Державина дает повод некоторым литературоведам относить его к поэтам стиля барокко.

Многие эпитеты Державина поражают своей оригинальностью (*бледная смерть, яркий напев соловья, хрупкий лист*) и иногда выходят за пределы, возможные при определении данного понятия, — *мгла широкая и глубокая, тонкий взор, сизый гром* и др.

Хотя Державина некоторые исследователи относят к поэтам-классикам, его поэзия далеко выходит за рамки классицизма и содержит в себе истоки последующих направлений в литературе — сентиментализма, романтизма и реализма. Это можно проследить и на державинских эпитетах.

Так, сентименталисты проповедовали прелесть уединенной жизни среди природы, наслаждение сельской природой, и эпитет *сельский* стал у этих поэтов очень употребителен. И у Державина, правда только намеченные, можно найти сходные настроения:

Тогда бы я между прутьями
На мягку мураву воссел,
И арфы с тихими струнами
Приятность сельской жизни пс. 1,
(231)

О, если бы, — она вещает, —
Могло искусство, как природа,
Вливать в сердца свою приятность, - -
Сни картины наши сельски
К нам наших созвали б друзей

Некоторые картины природы, созданные Державиным, по своим мотивам как бы предвещают манеру письма и настроение романтиков:

Утесы и скалы дремали;
Волнистой облака грядой
Тихонько мимо пробегали,
Из конк, трепетна, бледна.
Проглядыва га вниз луна.
(181)

Державин оказал большое влияние на последующих поэтов. В. Г. Белинский писал о влиянии Державина на Пушкина, Л. В. Пумпянский обнаруживает эту связь в творчестве Тютчева и Фета, а Ю. Н. Тынянов говорит о влиянии Державина на творчество Маяковского.

Пока что литературоведы только нащупывают нити, связывающие этих поэтов с Державиным. Дальнейшее исследование художественных приемов и мастерства поэта позволит установить более полные и точные связи между Державиным и последующим развитием русской поэзии.

М. Г. АЛЬТШУЛЛЕР

ЛИТЕРАТУРНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ Державина И «БЕСЕДА ЛЮБИТЕЛЕЙ РУССКОГО СЛОВА»

Последние годы жизни Державина почти целиком были посвящены созданию обширного литературного трактата «Рассуждение о лирической поэзии или об оде». Эта работа, хотя и законченная автором, в полном виде не была опубликована (смерть Державина прервала подготовку рукописи к печати). Впрочем, значительные ее разделы были прочитаны автором на заседаниях «Беседы» и напечатаны в ее «Чтениях».

Во многом «Рассуждение» связано с традициями классицизма, для которого особенно характерно стремление к строгому определению жанров и тщательная разработка их теории. Однако оно в значительной степени отражает и новые литературные веяния, связанные с творческими устремлениями и самого Державина, и многих других членов «Беседы».

В самом начале работы Державин рассматривает лирическую поэзию прежде всего как проявление творческого духа поэта: «Лирическая поэзия... ожив разгоряченного духа; отголосок растроганных чувств; упоение или изливание восторженного сердца... Она (ода, — М. А.) не есть, как некоторые думают, одно подражание природе, но и вдохновение оной, чем и отличается от прочей поэзии. Она не наука, но огонь, жар, чувство».¹

Далее, переходя к характеристике различных видов вдохновения, Державин пишет: «Вдохновение не что иное есть как живое ощущение, дар неба, луч божества. Поэт... приходит в восторг, схватывает лиру и поет, что ему велит его сердце...

¹ Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грога, т. VII. СПб., 1878, стр. 531—532. — В дальнейшем: Державин.

В прямом вдохновении нет ни связи, ни холодного рассуждения...».²

Интерес этих положений Державина заключается в том, что он, говоря о вдохновении, ни словом не упоминает о рассудке, который, по теории классицизма, должен управлять порывами вдохновения, что было афористически четко сформулировано Буало в «Науке поэзии» и подхвачено его многочисленными последователями.

Буало говорит об оде: «*Chez elle un beau désordre est un'effet de l'art*» (Ее рассчитанный беспорядок есть следствие искусства). Баттё, за которым Державин, по собственному признанию, следовал, подчеркивает, что вдохновение — не непосредственное чувство, а результат искусственного, т. е. в конечном счете рассудочного, разгорячения художника: «Сие чувство собственно называется Исступлением не в то время, когда оно натурально, то есть когда оно существует в человеке, ощущающем оное по самой действительности своего состояния; но только тогда, когда оно находится в Артисте, Поэте, Живописце, Музыканте; когда оно происходит от воображения, искусственно разгоряченного предметами, кои оно представляет себе во время сочинения».³

Н. Остолопов в «Словаре древней и новой поэзии» формулирует это положение педантически точно со свойственной эпигонам классицизма ограниченностью: «Однако ж таковая стремительность его (беспорядка, — М. А.) непременно должна быть, ежели не управляема, по крайней мере сопровождается рассудком, а без того беспорядок не будет действием искусства и никому не понравится».⁴

Как известно, представление о вдохновении, не зависящем от воли самого поэта, как основном источнике творчества было сформулировано еще Платоном: «Все хорошие эпические поэты не благодаря уменью слагают свои прекрасные поэмы, а только тогда, когда становятся вдохновенными и одержимыми... поэт — это существо легкое, крылатое и священное; он может творить не ранее, чем сделается вдохновенным и иступленным и не будет в нем более рассудка».⁵

Создатели поэтики классицизма не могли игнорировать это общеизвестное положение. Однако, стремясь к регламентации,

² Державин, т VII, стр 536

³ Ш. Баттё Начальные правила словесности, т. III. М., 1807, стр 232—233.

⁴ Н. Остолопов. Словарь древней и новой поэзии, ч. II. СПб., 1821, стр 241

⁵ Платон. Ион, 533E—534B.

нормативности, они подчинили строгим правилам рассудка и само вдохновение. Напротив, в пору развития романтизма идеи Платона в полемике с классицизмом получают, как известно, особенно широкое распространение.⁶

Показательно, что один из самых правоверных последователей классицизма в «Беседе» Д. И. Хвостов, упрекавший Державина в том, что его «Рассуждение» «не иное есть, как перевод из слова в слово аббата Баттё, но умноженный или, лучше сказать, разжиженный неосновательными повятями и ложными заключениями...», в числе этих ложных заключений отметил и выписал прежде всего замечания Державина о вдохновении.⁷

Последовательно выдержать свою позицию Державин, однако, не сумел: в его дальнейших рассуждениях мы найдем мелочную регламентацию совершенно в духе традиций классицизма. Так, он тут же делит вдохновение на виды: грозное, гневное, нежное, умиленное и т. д.⁸ Вопреки собственной поэтической практике он, вслед за Шишковым, настаивает на строгом, по Ломоносову, стилевом разделении жанров: «...гимн и ода заимствуют свое наречие, свои краски, свою силу от воспеваемого ими предмета; но никогда площадных или простонародных слов себе не дозволяют...». Правда, тут же поэт, свободно перемешивающий в собственных стихах высокое и низкое, добавляет ограничение столь жестко сформулированного правила: «Разве в таком роде будут писаны».⁹

Однако принятое в начале «Рассуждения» положение о свободном, вдохновенном поэте вступало в противоречие со скрупулезной классификацией и приводило Державина к выводам, отходящим от поэтики классицизма.

В четвертой, неопубликованной, части «Рассуждения» Державин, подчеркивая, что он следует за «новейшими словесниками», подразделяет оды на различные «статьи»: духовную, героическую, философскую и пр. Затем приводит ряд еще более мелких подразделений, среди которых: генетлиатическая, или на день рождения; эпиталамическая, или на брачное соче-

⁶ См., например: А. И. Белецкий, *Избранные труды по теории литературы*. Изд. «Просвещение», М., 1964, стр. 53 и сл.

⁷ Д. И. Хвостов *Записки о словесности*. В кн.: *Литературный архив*, т. 1. Изд. АН СССР, М.—Л., 1938, стр. 375.

⁸ Державин, т. VII, стр. 537—550.

⁹ Там же, стр. 536 — Ср. у Шишкова: «...простые и низкие понятия важным и возвышенным слогом описывать неприлично» (*Рассуждение о старом и новом слоге российского языка*. СПб., 1803, стр. 212).

таине; эвхаристическая, или благодарственная, и т. д.¹⁰ Заканчивая это перечисление в подготовительных материалах к «Рассуждению», поэт прибавляет: «...и прочие школьные враки, на которые прежде разделяли всю вообще поэзию».¹¹ В белом тексте формулировка несколько смягчена: «Но я скажу. Ежели названия не придают вещам уважения без прямого достоинства, то должно со мной согласиться, что таковые разделения не что иное, как школярный вздор...».¹²

Далее Державин предлагает свою классификацию поэзии, в основе которой лежит творческая индивидуальность крупнейших поэтов. Разделяя принятое всеми теоретиками классицизма античное представление об искусстве как подражании природе, он подчеркивает, что в способах этого подражания выражается творческая личность поэта, что и является в искусстве самым важным, решающим: «Но когда раздел непременно иужно, то можно бы оный установить не по содержаниям вещей в песнях, но по свойствам или именам славных песнопевцев, для того, что не токмо стихотворство, но и другие художества суть слепок творческого духа с природы, или подражение оной; но у всякого гения есть своя собственность, или печать его дара, которым он от других отличается».¹³ Державин предлагает называть героическую оду Пиндарической, любовную — Сафической, роскошную — Анакреонтической, а меланхолическую — Оссиянскую.¹⁴ Полного разрыва с делением по содержанию здесь еще нет, но все же на передний план Державин выдвигает представление о поэтической индивидуальности. Принципиальность этих положений Державина была замечена митрополитом Евгением и вызвала его критику: «Советую вам не вооружаться против сего разделения поэзии. Оно не школярное, а корениное Греческое.. Сие разделение по материям весьма естественно. А ваше разделение по песнопевцам вовсе не годится...».¹⁵ Подчиняясь авторитету своего ученого друга, Державин вычеркнул соответствующие страницы в подготовленном к печати тексте «Рассуждения» в угоду общепринятой точке зрения,¹⁶ но, как свидетельствует ответное письмо Евгению, остался при своем мнении: «...педантские

¹⁰ Отдел рукописей ГПБ (Ленинград), ф 247, Державин, т. 5, лл 114 об.—115 — В дальнейшем: Архив Державина

¹¹ Там же, л. 189 об

¹² Там же, л. 115—115 об

¹³ Там же, л. 115 об

¹⁴ Там же, л. 116 об

¹⁵ Державин, т. 6, стр. 354.

¹⁶ Архив Державина, т 5, лл. 115 об —116 об.

разделы лирических стихотворений я не очень уважаю, но чтоб не поднять всю ораву школ на себя, переменяю, несколько только касаясь».¹⁷

В одном ряду с этими рассуждениями Державина можно воспринять и интереснейшую полемику о Гомере, развернувшуюся на страницах «Чтений». Пока «Илиада» рассматривалась прежде всего как эпическая поэма, т. е. как произведение, строго прикрепленное к ряду аналогичных явлений мировой литературы («Энеида», «Генриада», «Россиада» и пр.), перевод ее александрийским стихом с рифмой ни у кого не вызывал возражений и работа Кострова была встречена общими похвалами. Когда же встала задача «представить отлепок творения Омерова в духе оригинала, с его формами и со всеми оттенками, таким образом, чтоб мы имели в глазах не Кострова, не Гнедича, но Омера — Омера в чистейшем созерцании природной его красоты»,¹⁸ тогда Уваров в полемике с Капнистом провозгласил известный тезис: «Омер в русском зипуне столько же мне противен, как и во французском кафтане».¹⁹

В державинской классификации оды по «песнопевцам» особенно интересно упоминание Оссиана, творчество которого характеризуется «мрачными описаниями природы, тенями героев, в облаках летающими, и унынием, от слепоты и старости происходящим».²⁰

Приблизительно в эти же годы и сам Державин отдает дань увлечению Оссианом, своеобразную поэзию которого он пытается воссоздать в стихотворении «Жилище богини Фригии» (1812). Как Уваров требовал для Гомера оригинальной формы воплощения на русском языке, так же и Державин стремится найти новые способы для выражения оссиановских настроений:

Брагге скальда мчал сквозь дебри темны
В ужасе без чувств скальд трепетал,
Вон слыша волчьи, вранов стоиы
И зря, древ с вершин как огонь сверкал .²¹

В письме к П. Г. Головкину по поводу этих стихов Державин говорит о подражании Оссиану и сознательном стремлении к трудности: «Я признаюсь, что оно необыкновенными и трудными стихами написано, не может и показаться вдруг по не-

¹⁷ Державин, т. VI, стр. 382

¹⁸ С. С. Уваров. Ответ В. В. Капнисту на письмо его об экзаметре Чтенне 17-е в «Беседе любителей русского слова» СПб, 1815, стр. 55—56

¹⁹ Там же, стр. 61—62

²⁰ Архив Державина, т. 5, л. 116.

²¹ Державин, т. III, стр. 80

которым особенно мрачным идеям; но мне хотелось во вкусе Оссиана тех времен и тех стран считать нечто, когда скандинавы с Дуная перешли на север».²²

Теоретическое обоснование намеренной затрудненности стиха Державин мог найти у Радищева,²³ к литературным идеям которого в «Беседе» относились с большим вниманием и сочувствием. Уваров в упоминавшемся письме, полемизируя с Капнистом, приводит в защиту трехсложных размеров большой отрывок из сочинения г. Р<адищева>, «о котором Российские музы не без сожаления вспоминают...»,²⁴ цитируя, кстати сказать, ту самую главу «Тверь», где находятся рассуждение о «трудности». Демонстрирует свое уважение к Радищеву и оппонент Уварова В. В. Капнист: «Признаюсь, мысли сего просвещенного человека во многих частях достойны уважения».²⁵

Для европейского преромантизма произведение Оссиана наряду с Гомером были проявлением свободного творческого духа, не связанного заранее принятыми правилами.²⁶ На страницах «Чтений в „Беседе“» мы найдем переводы из Оссиана, и, вероятно, очевидная для преромантизма близость Оссиана и Гомера привела к тому, что гомеровский размер оказался употребленным и для русского Оссиана:

В мрачной долине, где шумно стремятся с гор пенные воды,
Скорбью объятый, ко древу уклоншись, стоял воздыхая...²⁷

Наряду с этим оссиановская тематика употребляется для создания жестокого романа, построенного на характерных преромантических мотивах, точно сформулированных Державиным в определении оссиановской поэзии:

Ветер свищет, завывая,
Бьетса о берег волна,
Распростерлась ночь густая,
Я скитаюся одна!²⁸

²² Там же, стр. 83

²³ «Он (стих, — М А) очень туг и труден на изречение ради частого повторения буквы т и ради сонтия частого согласных букв бства тьму претв — на десять согласных три гласных хотя иные почитали стих сей удачным, находя в негладкости стиха изобразительное выражение трудности самого действия» (А Н Радищев, Полное собрание сочинений, т 1 Изд АН СССР, М—Л, 1938, стр. 354).

²⁴ Чтение 17-е, стр. 58

²⁵ В. В. Капнист, Собрание сочинений, т II. Изд. АН СССР, М—Л 1960, стр. 218

²⁶ См., например, И. Г. Гердер, Избранные сочинения Гослитиздаг, М—Л, 1959, стр. 43, 44

²⁷ В Н Олин Темора. Отрывок из пятой песни Оссиановой поэмы. Чтение 14-е. 1815, стр. 60

²⁸ Пав М и жуков. Сальгар и Кольма Чтение 16-е, 1815, стр. 43.

Рассуждения о творческой индивидуальности как основе изучения поэзии закономерно приводят Державина к популярной у теоретиков романтизма мысли об эстетическом значении самобытной национальной культуры. Впрочем, об историческом развитии лирической поэзии, переходящей от одного народа к другому, говорили европейские и русские авторы XVIII в. и до романтиков. Это было сформулировано в идее о «странствовании муз». Отражение этой идеи мы находим у Державина: «Египтяне, евреи, индейцы, персы и прочие восточные народы не могут не почтяться древнейшими греков и латинян, от коих в середине века, как многие писатели уверяют, на западе барды, а на севере скальды принесли образцы песен к цельтам, германам, англосаксам, исландам, коледонянам и скандинавам»²⁹ В этом перечислении начисто отсутствует характерное для классицизма безоговорочное признание абсолютного превосходства античной литературы над всеми остальными: каждый народ, считает Державин, создает свои эстетические ценности, которые заслуживают пристального внимания читателя и исследователя. Более того, исходя из известного положения Гердера, Державин даже подчеркивает, что поэзия диких и первобытных народов обладает достоинствами, не известными литературам цивилизованных стран: «...вообще примечается, что чем народ был дичее, тем пламеннее было его воображение, отрывистее и короче слог, менее связи, распространения и последствий в идеях, но более живописной природы в картинах и более вдохновения».³⁰ Исходя из этих представлений, Державин включает в рассуждения материалы о восточных литературах — индийской, китайской, персидской, — обращаясь за сведениями к наиболее авторитетным специалистам: известному индологу Лебедеву,³¹ крупным китайстам-переводчикам Каменскому и Липовцеву и др.³²

²⁹ Архив Державина, т. 5, л. 124

³⁰ Державин, т. VII, стр. 535 — Ср.: « чем более диким, то есть чем более живым, чем более свободным в своей деятельности является народ . . . тем более дикими, то есть живыми, свободными, чувственными, лирическими и исполненными действия, должны быть и песни его . . . » (И. Г. Гердер, Избранные сочинения, стр. 27—28) Следует отметить, что до Гердера о ценности поэзии «диких» народов говорил А. П. Сумароков в небольшой статейке «О стихотворстве камчадалов» (А. П. Сумароков, Полное собрание всех сочинений, ч. IX М., 1787, стр. 248)

³¹ См. М. Г. Альтшуллер, Лебедев и Державин, Народы Азии и Африки, 1963, № 4, стр. 126—129.

³² Архив Державина, т. 5, лл. 203—206.

Интересы Державина и в этом случае не расходились с литературными симпатиями других членов «Беседы», которые отдавали дань модной для романтизма восточной тематике с ярко выраженным этнографическим колоритом, что отметил еще Г. А. Гуковский³³ Таково, например, в первой книжке «Чтений» стихотворение Д. Горчакова «Аише и Али», в котором рассказывается об убитом по дороге к возлюбленной молодом татарине.

В одном из последних «чтений» напечатана «Песнь Курайча рифейских гор», где в условно-башкирской форме (по примеру державинской «Фелицы») воспевается победа над Наполеоном. Мы найдем здесь мрачные картины в духе Оссиана и «Слова о полку Игореве», воспринимавшегося в оссиановском ключе:

и хищный зверь горам
Стремится к полночи бежать,
И враны черные стадами
Туда ж пустились оплетать

Совы средь ясна дня летели
В колчанах стрелы зашумели,
На луке звывала тетива.³⁴

Для усиления местного колорита в тексте употребляются такие слова, как *курайча*, *туйгун*, *аул*, *Дадьжал* и др., объясненные затем в примечаниях. Число подобных примеров можно было бы значительно умножить

Естественно, что при таком большом интересе к различным национальным литературам Державин проявляет особое внимание к русскому фольклору. Как известно, именно в последние годы своей жизни он создает целый ряд произведений, построенных на материале устного народного творчества. Таковы, например, романсы «Царь-девица», «Новгородский волхв Злогор», опера «Добрыня».³⁵

В «Рассуждении» Державин резко отрицательно отзывался о былинах, которые «одноцветны, однотонны... и без всякого вкуса»,³⁶ впрочем, из них можно «много заимствовать

³³ Г. А. Гуковский Пушкин и русские романтики Саратов, 1946, стр. 9.

³⁴ Чтение 13-е 1813, стр. 98

³⁵ См.: Ю. М. Лотман Записи народных причитаний начала XIX века из архива Г. Р. Державина. Русская литература, 1960, № 3 стр. 145—150; Г. Н. Ио н и н. Фольклорные мотивы в поэзии Г. Р. Державина 1800-х годов Русский фольклор Материалы и исследования вып. VII. Изд. АН СССР, М—Л., 1962, стр. 52—66.

³⁶ Державин, т. VII, стр. 614,

чудесных происшествий»,³⁷ что, к слову сказать, поэт и делает в опере «Добрыня». Таким образом, и отрицание былин не являясь у Державина достаточно последовательным. Поэтические же достоинства народных песен автор «Рассуждения» оценивает очень высоко. Он подчеркивает их непосредственность («ближе к природе, нежели к искусству»),³⁸ видит в них «не только живое воображение дикой природы, точное означение времени, трогательные, нежные чувства, но и философское познание сердца человеческого».³⁹

Глубокий интерес к фольклору отличает деятельность главного вдохновителя «Беседы» А. С. Шишкова. Во вступительной речи на открытии общества он в числе трех родов словесности на втором месте называет народную⁴⁰ и в том же 1811 г. выпускает известные «Разговоры о словесности», которые явились первым по времени сочинением по поэтике народного творчества.⁴¹ В своих беглых замечаниях о поэтике народных песен Державин опирается на эту книгу Шишкова, когда говорит об отрицательных сравнениях и усеченных прилагательных как основных особенностях народной песни.⁴² Заканчивая свой разбор народных песен, Державин ссылается на «с великой основательностью писанные Шишковым „Разговоры о словесности“».⁴³

Таким образом, в «Рассуждении» Державина отразилась, с одной стороны, поэтика классицизма с ее строгой регламентацией и тщательно разработанной системой жанров, с другой — новые литературные веяния, сказавшиеся прежде всего в трактовке вдохновения как непосредственного, не зависящего от поэта порыва, во внимании к оригинальному, самобытному творчеству, не ограниченному заранее заданными правилами, в интересе к фольклору.

Сопоставление «Рассуждения о лирической поэзии» с материалами «Чтений в „Беседе любителей русского слова“» показывает, что и некоторые другие члены «Беседы» проявляют большой интерес к тем же новым для того времени литературным проблемам, которые несколько позже были названы романтическими

³⁷ Там же, стр. 610

³⁸ Там же, стр. 612.

³⁹ Там же, стр. 612—613.

⁴⁰ Чтение 1-е, 1811, стр. 38.

⁴¹ М. К. Азадовский История русской фольклористики. М., 1958, стр. 146

⁴² Державин, т. VII, стр. 612.

⁴³ Там же, стр. 614

Сложный вопрос о литературной позиции «Беседы», несомненно, заслуживает специального изучения

Можно также сказать, что достаточно широко распространенные представления о Державине как безвольном орудии в руках Шишкова⁴⁴ или об охлаждении и пренебрежении Державина к «Беседе»⁴⁵ нуждаются, по крайней мере, в серьезных коррективах.

Для Державина «Беседа» была той достаточно благодарной аудиторией, к которой он охотно обращался с результатами своих поэтических и теоретических трудов.

⁴⁴ Я Грот Жизнь Державина по его сочинениям и письмам и по историческим документам. СПб., 1880, стр. 863. См. также: История русской литературы, т. V Изд АН СССР, М—Л., 1941, стр. 189

⁴⁵ В. Западов Гаврила Романович Державин. Биография Изд «Просвещение», М—Л., 1965, стр. 149

Г. П. МАКОГОНЕНКО

ПУШКИН И Державин

Тема «Пушкин и Державин» является частью большой историко-литературной проблемы — пути и особенности преемственного развития литературы. В данном случае общее должно проявить свои закономерности в конкретном.

Впервые с подлинно исторических позиций эта тема решалась Белинским в его монографической работе о Пушкине. Ставя общие вопросы преемственности, Белинский так определял конкретную задачу изучения творчества Пушкина: «Чем более думали мы о Пушкине, тем глубже прозревали в живую связь его с прошедшим и настоящим русской литературы».¹

В соответствии с этим убеждением критик свое изучение Пушкина начинает с Державина, предупреждая читателей, что ранее написанная им статья о Державине, в связи с выходом его сочинений, является «началом статьи о Пушкине».

Поставленная Белинским проблема получила дальнейшую разработку в трудах последующих поколений историков литературы. С наибольшим успехом она разрабатывается советскими литературоведами. Это связано прежде всего с тем, что именно советское литературоведение заново открыло литературу XVIII в., повело ее изучение с позиций историзма. Многое сделано, в частности, в выработке нового понимания поэзии Державина, подлинного новаторства Державина, значения его художественных открытий для последующего литературного развития. В этой связи должны быть отмечены работы Г. А. Гуковского.

Тема «Пушкин и Державин» так или иначе ставилась многими пушкинистами. С большой полнотой она разрабатывалась

¹ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VII Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 106

Б. В. Томашевским, Д. Д. Благим, Б. П. Городецким. За несколько десятилетий пушкиноведением сделано много: собран большой материал, характеризующий конкретные формы «живой связи» пушкинской поэзии с поэзией Державина, рассмотрены и изучены многочисленные прямые суждения Пушкина и его оценка «гения Державина», определена позиция Пушкина в той литературной борьбе, которая шла в 1810—1820-х годах вокруг прославленных «авторитетов» между староверами и представителями нового, романтического направления.

Каковы итоги сделанного? Как можно определить направление исследования темы «Пушкин и Державин»? К чему практически привела разработка этой темы?

Во-первых, рассмотрены и многократно описаны личные контакты двух писателей (встреча в Лицее на экзамене; заступничество Державина перед Разумовским: «Оставьте его поэтом»).

Во-вторых, произведено почти фронтальное сопоставление поэтических произведений Пушкина 10—20-х годов с державинскими и установлены, как выражаются пушкинисты, многочисленные «соответствия», сознательные или бессознательные включения Пушкиным в свои произведения отдельных стихов, слов или образов Державина.

Как же решен вопрос о значении опыта Державина для Пушкина? В одной из последних работ, где широко исследуется эта тема (в книге Б. П. Городецкого «Лирика Пушкина»), об этом говорится так. «Исключительно своеобразная роль Державина в процессе становления и формирования поэтического мира молодого Пушкина еще не оценена по достоинству. Внешне это выражалось не только известным эпизодом на январском лицейском экзамене 1815 г., но и многочисленными созвучиями с Державиным в лицейской лирике Пушкина, повторением отдельных его строк, выражений, внутренней цитации и пр., вплоть до навеянных Державиным самостоятельных пушкинских художественных образов».⁴

К сожалению, это признание справедливо: исследование своеобразия роли Державина в процессе становления поэтического мира даже молодого Пушкина часто подменяется установлением «соответствий» и «созвучий», которые свидетельствуют чаще всего лишь об отличном знании Пушкиным своих предшественников, в частности Державина, и не более того.

⁴ Б. П. Городецкий Лирика Пушкина. Изд. АН СССР, М., 1962, стр. 42.

Даже когда говорится о воздействии на молодого Пушкина державинского представления о вдохновении, о высокой роли поэта или о преемственности Пушкина от Державина в описании осени и зимы — речь в конечном счете сводится к установлению все тех же «соответствий», «созвучий», реминисценций.

Белинский, как помним, ставя вопрос теоретически, требовал объяснить причины «живой связи» Пушкина с прошлым, в частности с Державиным, объяснить, опираясь на историю, закономерность наследования и продолжения традиции. Фактически же изучение темы пошло по линии эмпирической, по линии накопления, но не объяснения фактов. Эта позиция исследователей в свою очередь требует объяснения.

Обращает на себя внимание то ограничение темы «Пушкин и Державин», которое мы наблюдаем, знакомясь с работами, ей посвященными, ограничение строго определенными хронологическими рамками. Практически изучается не тема «Пушкин и Державин» в целом, а отношение молодого Пушкина к Державину в пору формирования его дарования — с 1814 по 1825 г.

Тем самым обращение Пушкина к Державину мотивируется ученичеством молодого поэта. Установленный богатый сравнительный материал «созвучий» подтверждает тезис об искании поэтом своего пути, когда отсутствие самостоятельности создавало возможность отталкиваться от чужих образов, цитировать понаравившиеся стихи и т. д.

Отношение Пушкина к Державину при таком подходе теряет свою индивидуальность, свою особенность, ибо одновременно исследуется отношение Пушкина в те же годы к другим поэтам, устанавливаются многочисленные «созвучия» его поэзии с творчеством Карамзина, Жуковского, Батюшкова, Давыдова и многих других... Державин теряется в толпе других поэтов, не выясняется, как относился Пушкин к особому, державинскому, видению мира и принципам его художественного изображения, его эстетическому новаторству, как понимал его роль в великом историческом сближении литературы с действительностью. Эти вопросы не изучаются, или обходятся, или топаются в эмпирических фактах «соответствия».

Чем объясняется такое хронологическое ограничение темы и сведение ее к установлению «созвучий»? Понять эти причины необходимо, ибо в таком понимании темы и принцип ее исследования проявился не субъективный произвол историков литературы, а ее обусловленность и мотивированность определенной историко-литературной концепцией. Прямо эта концепция не сформулирована в работах, посвященных данной

теме, но она довольно отчетливо просматривается. Суть ее сводится к следующему: Пушкин — основоположник и зачинатель русского реализма. Генетически реализм связывается с романтизмом: поскольку Пушкин начинал как романтик, то делается принципиальный вывод — реализм вырос из недр романтизма. Формирование Пушкина-романтика происходило также в недрах романтизма. Отсюда естественное овладение им опытом своих предшественников — поэтов-романтиков (Жуковского и Батюшкова) и поэтов-предромантиков Державина рассматривают как поэта классика, в творчестве которого нашли отраженные предромантические черты.

Отсюда закономерность обращения Пушкина к Державину в романтический период, отсюда установление «созвучий»: у поэта-романтика была традиция, были предшественники, и он опирается на их опыт, продолжая начатое до него. Иногда «созвучия» устанавливаются с Державиным-классиком («Воспоминания в Царском Селе», например) или поэтами-сентименталистами, но это не меняет общего положения, поскольку Пушкин в ученический период обращается к разным традициям, к эстетическому опыту тех направлений, которые предшествовали романтизму.

Вот почему к 1825 г., когда Пушкин становится реалистом, положение кардинально меняется. Основоположнику нового направления, по мысли историков литературы, уже не на что было опереться в прошлом, нечего было продолжать. Более того, на пути утверждения нового возникли препятствия, мешавшие ему. Главной опасностью были прославленные авторитеты, писатели прошлого, чуждые пушкинской поэзии действительности. Среди этих авторитетов оказывается и Державин.

Так перед поэтом якобы возникает новая задача: не установление традиций, а борьба с авторитетами, следовательно, и борьба с Державиным. Оттого, по словам одного пушкиниста, Пушкин «обрушивается» с поразительной смелостью на Державина, чтобы испровергнуть этот «кумир».

Предоставим слово Д. Д. Благому. Встав «на путь глубоко самобытного национального творчества», Пушкин почувствовал «потребность оглянуться назад», определить свои отношения с прошлым «нашей бедной словесности».³ Державин, эта «могучая фигура», — самый крупный его предшественник. Его авторитет был силен не только у староверов, но и у друзей-еди-

³ Д. Д. Благой Пушкин и русская литература XVIII века В кн. Литература и действительность Вопросы теории и истории литературы Гослитиздат, М., 1959, стр. 218.

номышленников — Дельвига, Кюхельбекера, Вяземского и др. Тем большую смелость, пишет Благой, проявил Пушкин, пойдя против общего мнения, начав бороться «со слабыми сторонами державинской поэзии».

В письмах Дельвигу и Бестужеву в 1825 г. Пушкин, по мнению Благого, сформулировал «свое окончательное мнение о Державине».⁴ Письма эти достаточно хорошо известны, и цитировать их нет нужды. Важно только заметить, что исследователь особо подчеркивает следующие слова Пушкина: «У Державина должно сохранить будет од восемь, да несколько отрывков, а прочее — сжечь». Эта мысль сопоставляется с другой — «кумир Державина $\frac{1}{4}$ золотой, $\frac{3}{4}$ свинцовый» и делается вывод: «золото Державина» и составляют эти восемь од, которые устанавливаются на основе названий упоминавшихся Пушкиным в разное время понравившихся ему произведений: «Водопад», «Вельможа», «На смерть князя Мещерского», «На возвращение графа Зубова из Персии», две оды: к первому и второму соседу.

К «золоту Державина» относится и поэтическая «смелость некоторых описаний», которую ценил Пушкин.

Итог: в 1825 году Пушкин поверг кумир Державина. Им устаиовлена ценность только 8 од («остальное сжечь») Но и эти 8 од имеют лишь историческое значение, они в прошлом и для настоящего, а тем более будущего цены не имеют. Благой заключает свой вывод: «Пушкин до конца не откажется от данного им в 1825 году приговора Державину».⁵

Тем самым тема «Пушкин и Державин» фактически была закрыта. 1825 год — год вынесения Пушкиным приговора Державину. Этот приговор снимал с повестки дня изучение отношения Пушкина к Державину в последующее десятилетие. Подменяя вопрос о традиции и исторической преемственности вопросом о недопустимости повторять Державина, Д. Д. Благой пишет: «Пушкин справедливо считал, что державинский этап русской поэзии — навсегда пройденная ступень и что стремление задержать ее на этом этапе, сделать певца „Бога“ и „Фелицы“ своего рода эталоном, по которому следует равняться, является серьезной помехой ее дальнейшему движению вперед и тем самым играют реакционную роль».⁶

Другие исследователи так не пишут. Но и у них тема «Пушкин и Державин» ограничена теми же рамками — до

⁴ Там же, стр. 218, 219.

⁵ Там же, стр. 221.

⁶ Там же, стр. 218.

1825 г. Оценка Державина, данная в письмах Дельвигу и Бестужеву, — окончательная. Без лишних слов, но и они полагают, что зачинателю реализма не к чему оглядываться назад, там нет корней, там не закладывались традиции, которые можно было бы продолжать...

Такова схема, созданная пушкиноведением. И она характеризует не только отношение к Державину. Она определяет все понимание проблемы преемственности, касающееся Пушкина-реалиста. Поэтому то же ограничение темы — до 1825 г. — относится и к темам «Пушкин и Батюшков», «Пушкин и Дмитриев» и др.

Справедлива ли эта схема? Нет, не справедлива! Не справедлива потому, что противоречит фактам. А факты свидетельствуют, что в 1825 г. Пушкин не выносил окончательного приговора Державину, он не опровергал его кумир, но требовал его настоящей, подлинно исторической оценки, оценки именно с позиций побеждающего реализма.

Письмо Дельвигу и Бестужеву 1825 г. не закрывали тему «Пушкин и Державин», но открывали новый и более высокий этап решения проблемы преемственности вообще и преемственности от Державина к Пушкину в частности.

В настоящей статье трудно, да и невозможно более или менее подробно изложить суть отношения Пушкина к Державину в зрелый период — в 30-е годы прежде всего. Потому я ограничусь лишь постановкой вопроса, подтвердив его некоторыми фактами. Систематическое и углубленное исследование этой темы — дело будущего, и надеюсь, близкого.

Вот несколько опорных фактов.

Болдинская осень 1830 г. Пушкин среди других работ много внимания уделяет критике. Сохранилось несколько незаконченных статей. В них, в частности, говорится о художественных достижениях «нашей словесности», причем, судя по примерам, «наша словесность» — это литература нового времени, начала XIX в. Вот что пишет Пушкин: «Наша словесность с гордостью может поставить перед Европой „Историю“ Карамзина, несколько од Державина, басен Крылова, пеан 12 года и несколько цветов северной элегической поэзии...»⁷

Это мнение устойчивое, его Пушкин повторяет в других статьях. Здесь важно, что Державин для Пушкина не поэт прошлого, не певец «Бога» и «Фелицы»; его несколько од —

⁷ А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений, т VII Изд. АН СССР, М, 1949, стр 167

это «наша словесность», это достижения поэзии нового времени.

В той же статье «Опровержение на критики», отводя обвинение, выдвинутое критикой против «Графа Нулина» (безнравственность, демократизм, вульгарность языка), Пушкин свою творческую позицию мотивирует опытом предшественников — Фонвизина, Дмитриева, Державина. При этом он вспоминает «эротические стихотворения Державина, невинного, великого Державина». Так в опыт Пушкина входят анакреонтические песни Державина.

Статьи не были закончены, но тогда же был завершен роман «Евгений Онегин». В 8-й главе появились два, ставших хрестоматийно известными, стиха:

Старик Державин нас заметил
И, в гроб сходя, благословил

Обычно это комментируется прямолинейно биографически: имеется в виду лицейский экзамен в январе 1815 г.

С этим трудно согласиться. Начало 8-й главы носит программный характер: Пушкин определяет свой творческий путь в свете опыта последних событий — движения дворянских революционеров. И Пушкин открыто заявляет о своих связях с декабристами. Второй важной мыслью этих первых строф является мысль о его, Пушкина, преемственности. Вторая строфа, где говорится о Державине, дана не полностью: в ее полном тексте вслед за Державиным говорится о Дмитриеве, Карамзине, Жуковском. Это лишний раз свидетельствует не о биографическом, а историко-литературном характере этой строфы. И тот факт, что Пушкин убрал имена других писателей и оставил одного Державина, лишь подчеркнул и укрупнил его мысль. «Заметил» и «благословил» — это точное обозначение преемственности, традиции. То обстоятельство, что передача эстафеты произошла при личной встрече, придавало этому событию лирическую окраску.

Публичное признание, что он, Пушкин, принял благословение Державина, было первым в 30-е годы принципиальным выступлением поэта на тему о своих традициях.

В последующие годы Пушкин будет с особой настойчивостью мотивировать свою творческую практику опытом своих предшественников, и Державина прежде всего. Одним из методов проявления этого замысла станет эпитафия. Важнейшее стихотворение «Осень» открывалось эпитафией из «Жизни Званской»

Другой метод — прямая ссылка в художественном произведении на опыт Державина. Так сделал Пушкин в «Езерском»

Допросом Музу беспокоя,
С усмешкой скажет критик мой:
«Куда завидного героя
Избрали вы! Кто ваш герой?»
— А что? Коллежский регистратор
Какой вы строгий литератор!
Его пою — зачем же нет?
Он мой приятель и сосед.
Державин двух своих сослуживцев
И смерть Мецгерского воспеял,
Певец Фелицы быть умел
Певцом их свадеб, их обедов,
И похорон, сменивших шир.

Но это не только ссылка на авторитет Державина — здесь Пушкин отчетливо формулирует свое понимание природы художественного новаторства Державина: он открыл поэзию жизни действительной, стал изображать обыкновенное.

Величайшей заслугой Пушкина Гоголь считал высокое мастерство в изображении обыкновенного, подлинной жизни в ее истине. Причем подчеркивал «...чем предмет обыкновеннее, тем выше нужно быть поэту, чтобы извлечь из него необыкновенное, и чтобы это необыкновенное было между прочим совершенная истина».⁸

Это понимание художественного открытия Державина пришло не в «Езерском», а значительно раньше. Первая глава «Евгения Онегина» написана с учетом опыта Державина в изображении обыкновенного. Описание одного дня жизни Онегина с утра и до глубокой ночи непосредственно связано с первым в поэзии описанием одного дня жизни поэта в «Жизни Званской». В «Евгении Онегине» Пушкин подхватывал и продолжал традицию, в «Езерском» он обогатил ее, принципиально настаивая на преемственности. Это и был пересмотр наследия Державина, показ подлинного золота его поэзии, активно участвовавшей в создании новой литературы.

Не имею возможности подробнее остановиться в этой связи на «Езерском». Обращу лишь внимание, что ссылка на Державина носит принципиальный и развернутый характер — этому посвящено пять строф. Отстаивая право поэтов жизни действительной на изображение не «возвышенного предмета», а обыкновенного (не знатного героя, а «просто гражданина

⁸ Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, т. VIII. Изд. АН СССР, М.—Л., 1952, стр. 54.

столичного»), Пушкин, беря в союзники Державина, утверждает свободу художника от «правил», от обязанности идти «дорогой» школы. Для истинного поэта «условий нет»:

Глупец кричит куда? куда?
Дорога здесь. Но ты не слышишь,
Идешь, куда тебя влекут
Мечты златые .

Державин для Пушкина — поэт, «смелость» которого, так его восхищавшая, проявлялась не в отдельных выражениях, а в том, что он отказался идти по «дороге», указанной нормативной поэзией, искал и находил свои пути

С Державиным «беседует» Пушкин при работе над двумя программными стихотворениями 1830-х годов «Осень» и «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...». О связи двух «памятников» — Пушкина и Державина — писалось достаточно много. Характер ее в основном ясен. О державинском начале в «Осени» говорилось мало. Вот почему об этом следует сказать подробнее.

Обстоятельства жизни Пушкина в 30-е годы складывались трагически Окованный «милостями» Николая I, поэт оказался принужденным жить в столице, поддерживать контакты со двором. Борясь за свободу и независимость, Пушкин вынашивал план бегства из Петербурга «в обитель дальную трудов и чистых нег». Такой обителью в эти годы становилось Болдино. Всякий раз попадая в деревню, Пушкин работал много, легко и вдохновенно. В 1833 г. здесь и было написано стихотворение «Осень», посвященное творчеству.

Тема творчества — одна из важнейших в поэзии европейского и русского романтизма. Образ поэта в ней трактовался в духе философской концепции романтического идеализма. Поэт предстал жрецом и провидцем, отрешенным от всего земного, житейского, бытового «Небесный дар» поэта отделяет его от толпы, от других людей. «Оракул истины» — существо особое по природе своей, лишенное конкретных черт живой личности поэта. Пушкин, создавший уже реалистический роман, реалистическую трагедию, реалистические повести, не мог принять ни романтической философии творчества, ни романтического образа поэта. Реализм обновлял и лирику, но реализм этот обретал свои особенные черты.

В «Осени» образ поэта был раскрыт конкретно, автобиографически. Пушкин — частный человек, со своей трагической судьбой, своими привычками, условиями жизни в деревенской глуши, и Пушкин-поэт — единая личность, для которой поэ-

зия — труд, форма деятельности, творчество, которое есть высшее проявление ее духовности. Традиционно высокое, индивидуальное, очищенное от всякой «земности» дерзко предстало в «Осени» как обыкновенное. Обыкновенна жизнь Пушкина в помещичьей усадьбе, обыкновенна северорусская природа в пору своего увядания, обыкновенны не только любимые занятия Пушкина-человека («Ведут ко мне коня; в раздольи открытом, махая гривую, он всадника несет. . .»), но и обращение к творчеству Пушкина-поэта («И с каждой осенью я расцветая вновь. . . И забываю мир — и в сладкой тишине я сладко усыплен моим воображеньем, и пробуждается поэзия во мне. . .»). Образ поэта дан в точно выписанном бытовом окружении, «пробуждение поэзии» предстает как проявление духовной деятельности данной личности, в обстоятельствах, мотивированных его жизнью. Оттого стихотворение насыщено буднично-бытовой лексикой, словами, которые сам Пушкин называл «прозаизмами». Но стихотворение не стало жанровой картиной жизни в Болдино. Произошло чудо — через быт неистовым светом засветилось бытие духа. Обыкновенное вдруг оказалось преображенным и предстало самой возвышенной поэзией. Эту особенность реалистического лиризма Пушкина отлично понимали его современники. Один из них так определил это чудо: «Читая Пушкина, кажется, видишь, как он жжет выжигу из обносков в один удар тряпье в золу, и блестит чистый слиток золота»⁹

«Осень» — одно из вершинных созданий Пушкина-лирика, важнейшая веха в развитии реалистической лирики. Но и это стихотворение имеет свои корни в предшествующей традиции. Пушкин сознательно подчеркнул это, взяв эпитафией стих из Державинской «Жизни Званской». «Жизнь Званская» — первый опыт в новом, идущем в русле «поэзии действительности», решении темы творчества и поэта. Именно здесь поэт раскрыт в своей биографической конкретности и бытовом окружении. Здесь истоки пушкинской способности, неоднократно подчеркивавшейся Белинским, делать поэтическими самые прозаические предметы. Тематическая близость «Осени» к «Жизни Званской» проявляется в том, что она является как бы описанием «Жизни болдинской».

Но пробивать тропу в неведомый мир иовой поэзии не легко. Печать ограниченности лежит на стихах Державина. Быт у него не переходит в бытие — он соседствует с поэтом,

⁹ Пушкин в воспоминаниях современников. Гослитиздат, М., 1950, стр. 457.

окружает его. Здесь указана возможность нового решения темы, но возможность не перешла в действительность. И все же «Жизнь Званская» и «Осень» — звенья одной цепи. Эпиграфом избран стих, с наибольшей изобразительной силой передающий возвышенное состояние духа поэта как обыкновенное проявление творческого дара державинской индивидуальности:

Но нет как праздника, и в будни я один,
На возвышении сидя столпов перильных,
При гусях под вечер, челом моих седин
Склонясь, ношусь в мечтах умильных;
Чего в мой дремлющий тогда не входит ум³

Подхватывая державинскую мелодию, Пушкин пишет:

Но гаснет краткий день, и в камельке забытом
Огонь опять горит — то яркий свет лнет,
То тлеет медленно, — а я пред ним читаю,
Иль думы долгие в душе моей питаю

Так Пушкин не декларациями, а самим творчеством проявляет живую связь с предшествующей традицией.

В 1836 г. для «Современника» Пушкин готовил статью «Путешествие В. А. Пушкина в Париж и Лондон» о шутовском стихотворении И. И. Дмитриева, которое он высоко ценил. Статья, к сожалению, не закончена. Но в ее первой части сжато и конспективно изложена дорогая Пушкину мысль об искренности поэта как условия рождения истинной поэзии действительной жизни. Вот что писал Пушкин: «Для тех, которые любят Катулла, Грессета и Вольтера, для тех, которые любят поэзию не только в ее лирических порывах или в унылом вдохновении элегии, не только в обширных созданиях драмы и эпоса, но и в игривости шутки, и в забавах ума, вдохновенных ясней веселостью, искренность драгоценна в поэте Нам приятно видеть поэта во всех состояниях, изменениях его живой и творческой души: и в печали, и в радости, и в парениях восторга, и в отдохновении чувств — и в ювенальном негодовании, и в маленькой досаде на скучного соседа...»¹⁰

Вряд ли можно сомневаться, что в образе поэта, творчество которого запечатлело его живую душу «во всех состояниях» и «изменениях» и в печали, и в радости, в парениях восторга и в досаде на соседа, поэта, девизом которого была искренность,

¹⁰ А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений, т. VII, стр. 435.

столь драгоценная в истинном художнике, — Пушкин изобразил Державина. Пушкинское понимание искренности поэта, его представление о том, как этому требованию отвечал Державин, краткое, но точное определение особенностей таланта дорогого его сердцу поэта — все это должно стать предметом специального и тщательного исследования.

В 30-е годы Пушкин по-прежнему считал, что «гений», «кумир» Державина еще не оценен по справедливости критикой. Но теперь он уже не упрекал критику, а, встав на позиции историзма, сам принялся за труд установления преемственности с теми писателями, которых считал своими предшественниками. Это он делал как историк литературы, поэтому он писал статьи о Крылове, Фонвизине, Радищеве, Дмитриеве, в критических статьях мотивировал свою эстетическую позицию ссылками на опыт и авторитет Державина и других писателей. В 1834 г. он задумал написать статью об основных этапах развития русской литературы XVIII—начала XIX в. Статью эту Пушкин не успел написать, но оставшийся план заслуживает самого тщательного изучения.

К 1836 г. Пушкин уже отчетливо определил свое отношение к предшественникам и прежде всего к Державину, к русской традиции победившего направления «поэзии действительности», выработал программу подлинно исторической оценки и переоценки наследия крупных писателей XVIII и начала XIX в. Представление об этой программе, поскольку Пушкин не успел реализовать своего замысла, дает статья Н. В. Гоголя «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году», напечатанная в первом томе «Современника» за 1836 г. Известно, что статья эта писалась с одобрения Пушкина, что он читал ее до сдачи в набор, что Гоголь вносил поправки, которые делал редактор, любимый писатель и учитель. Именно поэтому, напечатанная без подписи, она справедливо всеми расценивалась как программа пушкинского журнала.

В статье был поставлен вопрос о необходимости объективно оценивать не только историческое значение наследия талантливых писателей прошлого, но и определять их роль в развитии современной литературы: «Вышли новыми изданиями Державин, Карамзин, гласно требовавшие своего определения и настоящей верной оценки так, как и все прочие старые писатели наши, ибо в литературном мире нет смерти, и мертвецы также вмешиваются в дела наши и действуют вместе с нами, как и живые. Они требовали возвращения того, что действительно им следует; они требовали уничтожения неправого обвинения,

неправого определения, бессмысленно повторенного в продолжении нескольких лет и повторяемого донныне».¹¹

Упрекая критику, Гоголь писал: «Никогда почти не стоят на журнальных страницах имена Державина, Ломоносова, Фонвизина, Богдановича, Батюшкова. Ничего о влиянии их, еще остающемся, еще заметном. Никогда они даже не брались в сравнение с нынешнею эпохою, так что наша эпоха кажется как будто отрублена от своего корня, как будто у нас вовсе нет начала, как будто история прошедшего для нас не существует».¹² Намеченная Гоголем программа историко-литературного изучения и решения проблемы преемственности выростала из обобщения реальной практики Пушкина, всем своим творчеством постоянно подчеркивавшего, что у новой литературы есть «начало» и «корни».

Установление традиций бурно развивающегося в 30-е годы реализма остро осознавалось не только самими «поэтами действительности», Пушкиным и Гоголем, но и критиками. В статье 1835 г. «О русской повести и повестях г. Гоголя» Белинский связывает творчество Гоголя и с Пушкиным, и, шире, — с европейской традицией, с тем направлением, которое он устойчиво будет называть «новейшим искусством». Выясняя исторические и общественные условия, которые определили рождение нового идеала человека как личности, нового понимания действительности и новых задач литературы — открывать и воссоздавать поэзию самой жизни, Белинский обратился к эпохе Возрождения. Именно эта эпоха, по его убеждению, и была колыбелью «новейшего искусства». Творчество Шекспира, по Белинскому, стоит в начале литературного движения, утвердившегося позже как «поэзия действительности»: «Он был яркою зарею, торжественным расцветом эры нового, истинного искусства».

Рассматривая исторические условия формирования «нового искусства», Белинский не отделяет западную литературу от русской. Для него очевидна общность художественного метода Шекспира и Пушкина, общность путей рождения нового понимания человека и действительности. Поэтому русская поэзия действительности не выростала у него из романтизма. Она оказалась порожденной ходом общественного, социального и исторического развития. К русскому же направлению «поэзии действительности» относились не только Пушкин и Гоголь,

¹¹ Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, т. VIII, стр. 172

¹² Там же, стр. 174

но и Крылов, Грибоедов, лучшие, исполненные оригинальности стихотворения Державина.

Изучение темы «Пушкин и Державин» помогает понять, что живая жизнь литературы богаче и содержательнее сложившейся историко-литературной схемы. Это изучение восстанавливает не только подлинную картину сложных живых, глубоко индивидуальных связей Пушкина с художественным опытом Державина, но и открывает нам контуры его историко-литературной концепции. Пройдя через романтизм, учитывая его художественные достижения, осваивая его богатства, Пушкин в то же время, как видим, подчеркивает, что у «поэзии действительности» иные корни, что она не рождалась в недрах романтизма. Тем самым изучение проблемы преемственности и, в частности, проблемы отношения Пушкина к Державину должно помочь нашей науке в ее спорах о начале реалистического искусства в России

Е. А МАЙМИН

ДЕРЖАВИНСКИЕ ТРАДИЦИИ И ФИЛОСОФСКАЯ ПОЭЗИЯ 20—30-х ГОДОВ XIX СТОЛЕТИЯ

Одно из важных, хотя внешне и не самых примечательных явлений поэтической жизни второй половины 20-х годов XIX в. — оживление интереса к Державину и его творчеству, причем интереса не праздного и не случайного, но носящего, как правило, конструктивный характер. Факт этот уже был отмечен в литературоведческой науке, хотя источник его, те причины, которые послужили к новому возрождению державинских поэтических традиций, оставались и до сих пор еще остаются недостаточно выясненными. Л. В. Пумпянский писал в своей статье о «Медном всаднике»: «По причинам, которые ждут еще глубокого исторического исследования, длинный ряд связанных с традицией XVIII в. произведений начинается у Пушкина едва ли не с конца 1826 г. . .».¹

Слова Пумпянского не только допускают, но и нуждаются в расширительном толковании. Сказанное им может быть отнесено не к одному Пушкину, но и к некоторым другим поэтам и даже целым поэтическим направлениям той же поры. Внимание к державинскому наследству — это явление не частное, не единичное, а во многом определяющее поэтические искания последекабрьского периода в целом. Тем интереснее в таком случае выяснить источники этого явления.

Обращение к поэзии XVIII в., а следовательно, и к Державину и его творчеству, к державинской поэтике, в середине

¹ Л. В. Пумпянский «Медный всадник» и поэтическая традиция XVIII века В кн. Пушкин Временник Пушкинской комиссии, вып 4—5 Изд. АН СССР, М.—Л., 1939, стр. 119 (разрядка моя, — Е. М.)

20-х годов XIX в. наблюдается скорее всего и нагляднее всего не у Пушкина, а у тех поэтов, которые объединены желанием создать в русской поэзии новое философское направление. Это поэты кружка Раича и среди них молодой Тютчев, это поэты-любомудры и в первую очередь их признанный теоретик и надежда — С. П. Шевырев.

В журнале «Московский вестник» Шевырев сделал следующее программное заявление: «Мы имели уже Ломоносова, имели Державина необразованного; но с тех пор, как его не стало, мы, кажется, не столько творили, сколько готовили материалы для творца будущего, а именно: очищали язык, отгадывали тайну его гармонии, обогащали его разнообразными размерами, оборотами, звучной рифмой, словом — приготавливали все для нового гения, для Державина образованного, который может быть уже таится в России».²

В этом заявлении Шевырева недаром все именем Державина начинается и тем же именем кончается. Очевидно, что для Шевырева — и для большинства любомудров тоже — Державин есть некий эталон: в истории русской поэзии он не только отправной пункт, но и один из важнейших пунктов ее назначения.

С конца 20-х годов, находясь за границей, Шевырев регулярно ведет дневник. В дневнике частые, по разным поводам, цитации из стихов Державина: поэзия Державина явно живет в нем, Шевыреву она органически близка. Так, он записывает под датой 2 марта 1829 г.: «Нарвский водопад зимою был для меня зрелищем совершенно новым... Вспомнишь невольно истину стихов Державина: жемчугу бездна и серебра».³

В том же дневнике Шевырева есть записи, в которых говорится о воздействии державинской поэзии на Пушкина. Записи эти не для печати, не для других, это наблюдения, которыми Шевырев делится только с самим собою, — и тем более они показательны. Шевырев пишет: «Заметно очень влияние другого гения на Пушкина — Державина. Вот примеры:

То академик, то герой,
То мореплаватель, то плотник,
Он всеобъемлющей душой
На троне вечный был работник

² Обзорение русской словесности за 1827 год. Московский вестник, 1828, ч VII, № 1, стр. 66

³ С. П. Шевырев. Дневник 1829—1830 гг. Отдел рукописей ГПБ (Ленинград). ф 850, л 1.

Не внушено ли это стихами Державина:

Оставя скипетр, трон, чертог,
 Быв странником, в пыли и в поте,
 Великий Петр, как некий бог,
 Блестал величеством в работе »⁴

Далее Шевырев приводит стилистические параллели из державинского «Водопада» и «Кавказского пленника» Пушкина и других пушкинских произведений. Параллели эти иногда любопытны, иногда сомнительны, Шевырев в своих утверждениях то слишком категоричен, то как будто бы не вполне уверен, делает выводы лишь в форме предположительной. Шевырев как будто бы хочет лишний раз убедить себя в обязательности той высокой оценки, которую он сам дает Державину. Если даже Пушкин видит в поэзии Державина источник живых поэтических ценностей (и Пушкин зрелый, Пушкин в расцвете своей славы), то значит эти ценности существуют воистину: они несомненны и абсолютны.

Державин для Шевырева-поэта — учитель первый и учитель всегда. Показательно в этом отношении одно из ранних стихотворений Шевырева, с которого, собственно, и началась известность его как поэта — стихотворение «Я есмь». Оно написано в 1825 г., восемнадцатилетним юношей, и получило одобрение Баратынского и Пушкина. Зависимость раннего опыта Шевырева от поэзии Державина сказывается и в жанре стихотворения: это особая, «чисто державинская» разновидность оды, без строгой выдержанности, с принципиальным отказом от всякой нормативности. Зависимость проявляется и в близости мотивов, словаря, характера ритма и ритмического движения.

У Шевырева:

Да будет! — был глагол творящий
 Среди бездн ничтожества немых,
 Из мрака смерти — свет живящий
 Отвечствует на глас — и вмиг
 Из волн ожившего эфира
 Согласные светила мира
 По гласу времени летят

Я есмь! — и в сей глагол единый совершенный
 Слылся нестройный тварей хор.

У Державина:

... Ты есть! — природы чин вещает,
 Гласит мое мне сердце то,
 Меня мой разум уверяет,

⁴ Там же, запись под датой 11 ноября 1829 г.

Ты есть — и я уж не ничто!
 Частица целой я вселенной,
 Поставлен, мнится мне, в почтенной
 Средине естества я той,
 Где кончл тварей ты телесных,
 Где начал ты духов небесных
 И цепь существ связал всех мною

Поэтическая зависимость Шевырева от Державина видна и на других, более поздних его произведениях. Так, стихотворение Шевырева «Как ты, египтянка, прекрасна» заметно перекликается со стихотворением Державина «Цыганская пляска» («Возьми, египтянка, гитару, ударь по струнам, восклицай. . .») Стилистически близко Державину стихотворение Шевырева «Объятие», напечатанное в «Московском вестнике» за 1827 г.: «. . . Он мощно дух мой подвигает, он сам колеблет мой язык. . .» и пр.

Под сильным влиянием державинской поэтики был среди поэтов философского направления и А. С. Хомяков. Не только в поздних, сугубо славянофильских его стихах, но и во многих произведениях конца 20-х годов легко обнаружить стилиевые приметы поэзии Державина. Таково, например, стихотворение Хомякова «Поэт», написанное в 1827 г.:

Кто даст ей голос?. . . Луч небесный
 На перси смертного упал,
 И смертного покров телесный
 Жильца бессмертного приял.
 Он к небу взор возвел спокойный.
 И богу гимн в душе возник,
 И дал земле он голос стройный,
 Творенью мертвому язык

Архаические черты языка, которые здесь очевидны, свидетельствовали в конце 20-х годов (после Жуковского и Батюшкова, после пушкинской лирики и его южных поэм) не столько о продолжении языковых традиций XVIII в., сколько о намеренном возврате к этим традициям. В эти годы и у этих поэтов — одинаково и у Хомякова, и у Шевырева, и у Тютчева (применительно к 30-м годам это же относится и к Баратынскому) — архаический язык характеризовал не особое время, даже не стиль, а особенное направление в поэзии.

Может быть, у Тютчева это заметно больше, чем у других. Как поэт он начинает с лирического стихотворения характера «космического» и философского, он с самого начала находится в русле философского направления русской поэзии. О близости Тютчева — и не только молодого — к Державину и его поэзии

определенно и убедительно сказано у Тынянова: «Имя Державина, конечно, должно быть особо выделено в вопросе о Тютчеве. Державин — это была та монументальная форма философской лирики, от которой он отправляется. И это сказывается во многих конкретных неслучайных совпадениях. «Бессонница», «Сижу, задумчив и один» полны чисто державинских образов (ср. «На смерть князя Мещерского», «Река времен» и т. д.).⁵

Итак, несомненным фактом является то, что во второй половине 20-х годов и позже державинские традиции были явлением живым и значимым для поэтов, вышедших из кружка «любомудров» (Л. Гинзбург писала: «...почти все любомудры восприняли некоторые архаистические тенденции»).⁶ Живым и значимым было поэтическое наследие Державина и для Тютчева, которого объединяло с любомудрами и пребывание в кружке Ранча, и еще больше — стремление в своей поэтической практике найти возможный синтез поэзии и философии. Возникает естественный вопрос: не существует ли тесной зависимости между обращением поэтов к творчеству Державина и их же поисками в области философских поэтических жанров?

В 1830 г. Шевырев переводит октавами седьмую песнь «Освобожденного Иерусалима» Тассо и одновременно пишет свое «Послание к А. С. Пушкину». Внутренний пафос и «Послания», и перевода один — в стремлении обновить формы русской поэзии, и прежде всего ее язык. О необходимости такого обновления в связи с задачами философской поэзии говорил еще до Шевырева признанный глава любомудров поэт Веневитинов. Веневитинов писал: «У нас язык поэзии превращается в механизм; он делается орудием бессилия, которое не может дать отчета в своих чувствах и потому чуждается определительного языка рассудка». ⁷ Реформа поэтического языка, которую задумал Шевырев, была в известной мере не только его собственным делом, но и выполнением общей программы любомудров.

Логика рассуждений Шевырева сводилась примерно к следующему. России, по многим причинам исторического и социального характера, нужна философская поэзия. Но такая

⁵ Юрий Тынянов. Вопрос о Тютчеве. В его кн. Архаисты и новаторы. Изд. «Прибой», Л., 1929, стр. 382

⁶ Лидия Гинзбург. Опыт философской лирики (Веневитинов). Поэтика. Сборник статей, т. V Л., 1929, стр. 75

⁷ О состоянии просвещения в России. В кн. Д. В. Веневитинов, Избранное. Гослитиздат, М., 1956, стр. 212

поэзия требует поэтического языка свежего, нестертого и необлегченного. «Легкий стих слишком хрупок и ломок, чтобы служить оправой полновесному алмазу мысли».⁸ Между тем язык современной поэзии, по мнению Шевырева, как раз и отличался такой «хрупкостью» и «ломкостью», такой невыгодной и просто опасной для выражаемой мысли облегченностью «Я предчувствовал необходимость переворота в нашем стихотворном языке, — писал Шевырев в предисловии к публикации седьмой песни «Освобожденного Иерусалима», — мне думалось, что сильные, огромные произведения музы не могут у нас явиться в таких тесных, скудных формах языка; что нам нужен больший простор для новых подвигов».⁹ В другом месте Шевырев еще резче характеризует поэтический язык своего времени: «...слух наш лелеяла какая-то нега однообразных звуков... мысль спокойно дремала под эту мелодию и язык превращал слова в одни звуки...».¹⁰

Основной упрек Шевырева в адрес современного ему языка поэзии сводится к тому, что язык, в том виде, в каком он существует, сковывает мысль, не дает ей выразиться вполне и свободно. Для того, кто от поэзии требует больше всего мысли, этот упрек звучит очень серьезно. Недаром Шевырев так часто его повторяет. Повторяет он его и в своем «Послании к Пушкину»:

Так наш язык: от слова ль праздный слог
Чуть отогнешь, небережно ли вынешь,
Теснее ль в речь мысль новую водвинешь, —
Уж болен он, не вынесет, кряхтит,
И мысль на нем, как груз какой, лежит.
Лишь песенки ему да брани милы;
Лишь только б ум был тихо усыплен
Под рифменный отборный пустозвон

У Шевырева в его предисловии к публикации и в послании не один только упрек и критика, но и своя положительная программа. Он так рассказывает об истории «Послания к Пушкину»: «С последними звуками нашей монотонной музы в ушах я уехал в Италию... Обратился к нашим первым мастерам — нашел в них силу... устыдился изнеженности, слабости и скудости нашего современного языка русского... Все свои чувства и мысли об этом я выразил тогда в моем „Послании к А. С. Пушкину“ как представителю нашей поэзии...».¹¹

⁸ С. П. Шевырев. Перечень наблюдателя Московский наблюдатель. 1837, ч. XII, №№ 5—8, стр. 319—320

⁹ Московский наблюдатель, 1835, ч. III, июль, кн. 1, стр. 8

¹⁰ Там же, стр. 6—8.

¹¹ Там же.

В этом рассказе Шевырева не последнее место занимает ссылака на «старых мастеров». Кого именно здесь имеет в виду Шевырев — не является секретом. Один из них — Державин. В «Послании к Пушкину» имя Державина прямо называется. Говоря о современном языке поэзии, Шевырев восклицает:

Что, если б встал Державин из могилы,
Какую б он наслал ему грозу!

Державин, язык Державина, высокий, мужественный и свободный, и есть положительная программа Шевырева. И не одного его, но и большинства других поэтов философского направления

Стремление к обновлению и освежению языка поэзии, стремление, порожденное идеей создать поэзию мысли, с известной внутренней необходимостью вызывает интерес к Державину, новое обращение к его творчеству и его поэтике. Для поэтов философской школы Державин оказывается во многих отношениях близким. Прежде всего потому, что он воспринимался поэтическим сознанием 20-х годов как поэт-философ, и значит, для любомудров был прямой их предшественник. Вяземский, имея в виду стихотворения Державина «К Скопину», «Мужество», «Ко второму соседу» и некоторые другие, писал: «По ним Державин не был бы первым нашим лириком, но всегда был бы мыслящим поэтом и поэтом-философом. Его стихотворения, точно как Горациевы, могут при случае заменить записки его века».¹² Признание весьма показательное, тем более что оно исходит совсем не из лагеря любомудров. Во времена любомудров Державин был широко признан как поэт-философ, и это только дополнительно укрепляло любомудров в их «державинской вере».

Конечно, собственно философия Державина не была ни достаточно глубокой, ни достаточно оригинальной. Но в его поэзии было стремление к обобщенной философской мысли, и этого было довольно, чтобы признать его «мыслящим поэтом». Для этого у него было и еще одно важное основание. В своей поэзии он не только стремился к мысли, но и выработал формы стиха и языка, способные выражать эти мысли. Белинский в статье «Литературные мечтания», в статье начала 30-х годов, где он особенно восторженно говорит о Державине (факт сам по себе показательный, как свидетельство общего тогда положительного интереса к державинскому наследию),

¹² П. А. Вяземский. Записные книжки (1813—1848). Изд. АН СССР, М., 1963, стр. 35 (разрядка моя, — Е. М.).

подчеркивает высокое звучание державинского языка, называя его «вещим, пророческим глаголом».¹³ Для Державина поэзия — это «высокие божественные мысли» и это вместе с тем «многосодержащие изречения».¹⁴ Так он сам определяет свою поэтику. И эта поэтика не могла не быть близкой Шевыреву и поэтам его кружка.

В своем стремлении создать стилистические средства поэзии размышляющей Шевырев и поэты философского направления обратились к языку, одновременно и старому и новому, к одическому языку XVIII в., к языку Державина. Высокий язык оды, обретший после Державина значительную степень свободы, не потеряв при этом и своей высоты, естественно противостоял обыденности и легкости поэтического разговора — той легкости, которая поначалу казалась абсолютно противоположной всякой генерализации, всякому обобщению.¹⁵ Это был язык, который «исторгал из пелен плоти» и «из всех земных пределов», окрыляющий и возносящий, выходящий из мира конкретного и сугубо земного в мир космический и вневременной. Это был язык пророков. А такого языка как раз и требовала поэтическая программа и Шевырева, и Тютчева, и многих других поэтов, поставивших целью создать в России высокую философскую поэзию.

Искания Шевырева и любомудров, их напряженный интерес к поэзии Державина и самые истоки такого интереса позволяют многое понять и в тех переменах, которые наметились с середины 20-х годов и в отношениях к Державину Пушкина. Б. В. Томашевский писал: «По-видимому, в дни пересмотра своего поэтического пути Пушкин задумывался над поэзией Державина».¹⁶ Это замечание Томашевского, соотношенное им со временем написания оды «Вольность», с еще большим правом можно отнести к середине 20-х годов, ко времени, когда у Пушкина происходила наиболее резкий и наиболее основательный «пересмотр творческого пути». В самом деле, после декабрьских событий 1825 г.

¹³ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. I Изд. АН СССР, М., 1953, стр. 48

¹⁴ См. Г. Р. Державин. Рассуждение о лирической поэзии. В кн.: Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота, т. VII. СПб. 1883, стр. 576

¹⁵ Интересно в этом смысле признание Белинского, который писал, что в детстве, в сопоставлении с поэзией Державина, ему «поэзия Пушкина казалась слишком простою, слишком кроткою и лишенною всякого полета, всякой возвышенности» (В. Г. Белинский. Русская литература в 1841 году. Полное собрание сочинений, т. V, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 535)

¹⁶ Б. Томашевский. Пушкин, кн. I. Изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 156.

Пушкин переживает сильнейший внутренний кризис, в нем происходит процесс основательной переоценки всех ценностей. Это одинаково относится и к политике, и к литературе. В литературе у Пушкина это сказывается и в обращении его к медитативно-философским жанрам, и в заново пробудившемся и устойчивом интересе к поэтическому наследству Державина. Очевидно, что и у Пушкина, как это было у Любомудров, одно находится в тесной связи с другим.

Требование поэзии мысли, которое так настойчиво звучало в кружке Любомудров и которое вообще было характерно для последекабрьской эпохи, не могли пройти и мимо Пушкина. Оно не могло пройти мимо хотя бы потому, что поиски Любомудров в области философской поэзии носили в основе своей не частный, а общий характер. В них было значение времени, они отражали самые насущные духовные потребности. Ведь осознание необходимости поэзии мысли ближайшим образом было связано с общим кризисом культуры, с мучительными поисками выхода, с осознанием возможности — может быть, в то время единственной достойной независимого ума — уйти с поверхности в глубину, начать работу исследования, углубленную работу мысли. Все это не могло быть для Пушкина безразличным и, естественно, должно было отразиться на характере его творческих исканий. В том числе исканий жанровых и стилистических, которые и заставили его обратиться к Державину.

До середины 20-х годов отношение Пушкина к Державину было неровным и противоречивым. Как писал Д. Д. Благой, «поэзия Державина скорее не удовлетворяла, чем «удовлетворяла» Пушкина.¹⁷ Иногда он восторгался ею, чаще относился к ней более чем холодно. В стихотворении 1814 г. «К другу стихотворцу» Пушкин причисляет Державина наряду с Ломоносовым и Дмитриевым к числу «бессмертных певцов». Но уже в следующем году в сатирическом стихотворении «Тень Фонвизина» Пушкин позволяет говорить о Державине не просто насмешливо, но и зло.

В послании «К Жуковскому» в 1816 г., в год смерти Державина, Пушкин пишет о нем, снова исполненный глубочайшего пиетета и уважения:

И славный старец наш, царей певец избранный,
Крылатым гением и грацией венчаный,
В слезах обнял меня дрожащею рукой,
И счастье мне предрек, незнаемое мной.

¹⁷ Д. Благой. Пушкин и русская литература XVIII в. В сб.: Пушкин — родоначальник новой русской литературы. Изд. АН СССР, М.—Л, 1941, стр. 113—114.

А в 1818 г. в черновом варианте стихотворения «К Н. Я. Плюсковой» делает явный полемический выпад против Державина: «Я говорил: пускай Державин. . .».

Очень осторожны и сдержанны, а иногда и прямо критичны отзывы Пушкина о Державине в его статьях и письмах начала 20-х годов. Так, в статье «О причинах, замедливших ход нашей словесности» Пушкин пишет: «Согласен, что некоторые оды Державина, несмотря на неровность слога и неправильность языка, исполнены порывами истинного гения».¹⁸

В том же 1824 г., отвечая Кюхельбекеру, он говорит о Державине прямо отрицательно: «...какой план в „Водопаде“, лучше произведений Державина? Ода исключает постоянный труд, без коего нет истинно великого».¹⁹

И совсем уже критически, только критически, оценивает Пушкин Державина в своем письме к Дельвигу от июня 1825 г.

«По твоем отъезде перечел я Державина всего, и вот мое окончательное мнение. Этот чудак не знал ни русской грамоты, ни духа русского языка (вот почему он и ниже Ломоносова). Он не имел понятия ни о слоге, ни о гармонии — ни даже о правилах стихосложения. Вот почему он и должен бесить всякое разборчивое ухо. . .».²⁰

В связи с приведенными словами Пушкина из его письма к Дельвигу Д. Д. Благой приходит к выводу: «Пушкин до конца не откажется от данного им в 1825 г. приговора Державину».²¹ Едва ли это верно.

1825 год знаменовал собою не только наивысшую точку в критическом отношении Пушкина к Державину, но и был предвестием резкого перелома в оценке Пушкиным творчества Державина. Пумпянский, говоря о переломе, предположительно называет конец 1826 г.

Не ранее 1825 г. и не позднее 1827 г. Пушкин на полях статьи Вяземского о сочинениях В. А. Озерова, против слов: ««Державин» отвечал ему стихами, уже отзывающимися старостью поэта и не стоящими прозы Озеровой», — пишет: «Милый мой, уважай Отца Державина! Не равняй его стихов с прозой Озерова!».²²

В 1827 г. Пушкин решительно протестует против тех мест в статье Одоевского, где автор не проявляет должного уважения

¹⁸ А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений, т. 7. Изд. АН СССР, М.—Л., 1951, стр. 18—19 (разрядка моя, — Е. М.).

¹⁹ Там же, стр. 41.

²⁰ Там же, т. 10, стр. 148.

²¹ Д. Д. Благой, Пушкин и русская литература XVIII в., стр. 115.

²² А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений, т. 7, стр. 559.

к Державину: «Разбор ваш „Пам[ятник]а Муз“ сокращен по настоящему требованию Пушкина. Вот его слова, повторяемые с дипломатической точностью: „Здесь есть много умного, справедливого, но автор не знает приличий: можно ли о Державине и Кар[амзине] сказать, что «имена их возбуждают приятные воспоминания», что «с прискорбием видим ученические ошибки в Дер[жавине]»? Державин всё — Державин. Имя его нам уже дорого“»²³ Интересно, что, отвечая Погодину, В. Одоевский написал: «Пушкин имел право вступить за Дер[жавина] — свой своему и проч.»²⁴

Подчеркнуто уважительное отношение к Державину, высокая оценка его творчества характерны и для всех высказываний Пушкина 30-х годов. В статье «Опровержение на критики», защищая «Графа Нулина» от упреков в фривольности, Пушкин ссылается в первую очередь на Державина: «А эротические стихотворения Державина, невинного, великого Державина. Но отстраним неравенство поэтического достоинства. „Граф Нулин“ должен им уступить и в вольности, и в живости шуток».²⁵

В 1836 г. в ответ на упрек М. Е. Лобанова в забвении современной русской словесностью «величайшего гения» Державина Пушкин пишет: «Имя великого Державина всегда произносится с чувством пристрастия, даже суеверного».²⁶

Явно изменив свое отношение к Державину в середине 20-х годов, в дальнейшем, до конца своей жизни, Пушкин оставался постоянен в этом своем очень положительном к нему отношении.

Печать державинской поэтики, державинского стиля видна у Пушкина второй половины 20-х годов главным образом на произведениях философского характера, на стихах ораторско-восторженных — словом, в тех жанрах, которые больше всего встречаются у Пушкина со второй половины 20-х годов и которые, кстати, были естественно близки поэтике Любомудров. Это очень характерно и показательно: как только Пушкин обращается в своем творчестве к стихам размышляющим, философским, к политической оде и т. п., его собственная стилистика, стилистика «южных поэм» и «Евгения Онегина», кажется ему недостаточной; он ищет новых и сильнейших средств выразительности, и он находит их в высоком, «державинском» языке

²³ Письмо Погодина к В. Ф. Одоевскому от 2 марта 1827 г. Русская старина, 1904, т. 117, стр. 705.

²⁴ Литературное наследство, № 16—18, 1934, стр. 691.

²⁵ А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений, т. 7, стр. 187

²⁶ Там же, стр. 407 (разрядка моя, — Е. М.)

XVIII в., от которого еще совсем недавно он так настойчиво отталкивался.

Любомудры особенно высоко ценили стихотворение Пушкина 1829 г. «Пророк». «Пророк — бесспорно великолепнейшее произведение русской поэзии»,²⁷ — говорил Хомяков о стихотворении, которое, быть может, больше других и раньше других у Пушкина близко стилистическим традициям XVIII столетия.

Близко державинским языковым традициям и стихотворение Пушкина, написанное в 1827 г., — «Воспоминание» («Когда для смертного умолкнет шумный день...»).

«Воспоминание» — одно из первых медитативных стихотворений Пушкина, приближающихся к жанру философского. Это произведение глубоко лирическое и психологическое. Но вместе с неповторимо индивидуальными чертами в нем есть и вполне определенная установка на обобщение: не на человеческую только, но на всечеловеческую мысль. И вот эта установка на всеобщность, на генерализацию, на философичность мысли и проявляется прежде всего в стилистике стихотворения — в его языке, высоком, одическом, выводящем за пределы обыденного. Книжно-приподнятые слова, слова традиционновитийственные: *смертного, немые стогны града, умолкнет, часы томительного бденья*; богатые смыслом, носящие конструктивный характер метафоры, вроде: *свой длинный развивает свиток, змея сердечной угрызенья* — вот выразительные приметы этого языка, языка, который должен выразить не просто мысль, а мысль философскую, вневременную, космическую (и, разумеется, вместе с тем и личную мысль).

«Человек» — это может быть и сугубо конкретно, «смертный» — это и высокий заменитель того же понятия, это же и запечатленная в слове глубокая философская идея о человеке — главная идея. И «стогны» — это не то же, что улицы. В поэтическом смысле они даже противоположны «улицам». В отличие от улиц, это опять-таки совсем не конкретно, это указание вообще, указание на всякое, вне временной и исторической прикреплённости, обиталище для человека. Но все эти и подобные им слова характерны ведь для поэтического языка оды, для языка XVIII в. — для языка Державина в том числе.

Возникает, однако, вопрос: не слишком ли произвольно мы обращаемся с понятием «державинский стиль», «державинские традиции»? Может быть, Пушкин просто обращается к одическому языку XVIII в., творчески используя и осмысляя его, и это совсем не обязательно «державинский» язык?

²⁷ А. С. Хомяков, Полное собрание сочинений, т. VIII. М., 1904, стр. 366.

Конечно, между понятиями «державинский язык» и «одический язык XVIII в.» есть разница, и одно далеко не всегда можно подменять другим. Разница эта не столько внешняя, сколько внутренняя. Высокий язык Державина — это тот же одический язык XVIII, язык Ломоносова и Сумарокова, но внутренне раскрепощенный, освободивший себя от обязательного следования неподвижным правилам и строгим канонам. Как писал Г. А. Гуковский, «Державин выдвинул новый принцип искусства, новый критерий отбора его средств — принцип индивидуальной выразительности. Он берет те слова, те образы, которые соответствуют его личному, человеческому, конкретному намерению воздействия. „Высокое“ и „низкое“ у него сливаются. Он отменяет жанровую классификацию. Его стихи — не проявление жанрового закона, а документы его жизни»²⁸

Влияние державинской одической стилистики распространяется на многие стихотворения Пушкина 20-х годов и отчасти также, в меньшей степени, 30-х годов. Это стихотворения «Анчар», «Воспоминания в Царском Селе», «К вельможе» (ср. державинское послание «К Шувалову»), «Осень», стихотворения «Клеветникам России» и «Бородино» и др. На последних стихотворениях стоит остановиться особо. Их восторженно встретил Шевырев, он явно придавал им принципиально важное значение, как новому и желанному роду поэзии. Он писал о них С. А. Соболевскому 16 октября 1831 г.: «А славные стишки Ал[ександр] Сер[геевич] навалял! — Каково же? Первый голос полтики у нас выражается стихами. Это странно В России каких чудес не совершается Эти пьесы весьма важны и составляют эпоху в нашем словесном мире».²⁹

Конечно, Шевыреву могли нравиться и нравились стихи Пушкина не за одну политику: недаром он говорит об эпохе в «словесном» мире. Открытая риторичность стихов Пушкина, ораторский пафос, подчеркнутая афористичность фразеологии — все это напоминало Державина и потому могло нравиться Шевыреву; это было то самое, что Державин ценил в поэзии, почитал для высокой поэзии прямо характерным. Державин писал: «От вдохновения происходят бурные порывы, пламенные восторги, высокие божественные мысли, выпренные парения, многосодержательные изречения, таинственные пред-

²⁸ Г. А. Гуковский Русская литература XVIII века Учпедгиз, Л., 1939, стр. 411.

²⁹ Пушкин по документам архива С. А. Соболевского. Литературное наследство, № 16—18, 1934, стр. 750.

вещания, живые лицеподобия, отважные переносы и прочие риторические украшения.³⁰

Если во второй половине 20-х годов творческое усвоение державинских традиций проявлялось у Пушкина прежде всего в области стилистической, языковой, то в 30-е годы в малых жанрах — и философских в том числе — Пушкин определенно возвращается к своей прежней стилистической системе, основанной на языке предметном, реальном в точном значении этого слова. Одический язык в стихотворениях Пушкина почти исчезает вовсе. В медитативной лирике 30-х годов, в стихотворениях «Элегия», «Когда порой воспоминанья», «Из Пиндемонти», «Когда за городом задумчив я брожу», «Вновь я посетил», нет уже внешних следов державинского стиля. Теперь в своих лирических стихах вообще, и в философских в частности, Пушкин все больше отказывается от всякого рода условности выражения (и той условности, которая освящена именем великого для него Державина!), и он становится все более точным, конкретным, непосредственным. На своем поэтическом пути Пушкин как будто бы снова удаляется от Державина. Но это только как будто бы. Нет уже внешнего сходства, но остается внутреннее. Философская лирика Пушкина сходна теперь с державинской не языком своим, не наружными приметями, а напряженным лиризмом, предельной конкретизацией отвлеченных тем, конкретизацией, которая не только не отменяет обобщающего характера мысли, но и поддерживает и усиливает его. Подобно Державину, все философские стихи у Пушкина выходят из конкретного жизненного впечатления, они все относятся к категории «стихов на случай». Сходство Пушкина с Державиным, преимущественно в стилистике, становится сходством менее заметным, но зато более глубоким — сходством в самой поэтической природе лирического стихотворения.

Сказанное выше вовсе не означает, что в 30-е годы в своем творчестве Пушкин начисто отказывается от стилистического, языкового наследия Державина. За редкими исключениями (например, стихотворение «Памятник»), он перестает им пользоваться в малых философских жанрах, где в силу самой их «малости» предельно ограничены возможности развития традиций, внутреннего их обивления, и он обращается к тому же державинскому наследию тогда, когда создает свою философскую поэму, одно из самых глубоких и совершенных своих произведений — «Медный всадник».

³⁰ Г. Р. Державин. Рассуждение о лирической поэзии, стр. 576.

Проблеме использования державинских стилистических традиций в «Медном всаднике» посвящена интересная, не потерявшая и до сих пор своего значения статья Л. В. Пумпянского. Автор видит в поэме Пушкина три стилистических слоя: одический, близкий к языку XVIII в., онегинский и беллетристический. При этом одический, державинский язык, как полагает Л. В. Пумпянский, у Пушкина неотделим от темы Петра и Медного всадника: «Но первый слой, одический, так же неразрывно связан с Петром и только с ним. Только для изображения Петра, основания Петербурга, всадника и погони всадника за Евгением Пушкин использует литературную традицию XVIII в.»³¹

Здесь Пумпянский допускает по меньшей мере неточность. Одизмы в «Медном всаднике» совсем не представляют собой тематически ограниченной и замкнутой системы.

Державинский стиль поэмы связан, конечно, не с одним только изображением Петра и Петрова творенья. Тем же державинским языком написаны и сцены бунта Евгения, характеризуется сам Евгений, по мере того как вырастает его значительность и усиливается сочувствие к нему как самого поэта, так и читателей поэмы. Не приводя многих примеров, ограничусь одним. Вот как, какими словами рисуется Евгений в кульминационной сцене поэмы — сцене бунта:

Кругом подножия кумира
 Безумец бедный обошел
 И взоры дикие навел
 На лик державца полумира
 Стеснилась грудь его Чело
 К решетке хладной прилегло,
 Глаза подериулись туманом,
 По сердцу пламень пробежал,
 Вскипела кровь. Он мрачен стал
 Пред горделивым истуканом
 И, зубы стиснув, пальцы сжав,
 Как обуянный силой черной,
 «Добро, строитель чудотворный! —
 Щепнул он, злобно задрожав, —
 Ужо тебе!...»

«Дикие взоры», «пламень пробежал», «стеснилась грудь», «чело», «хладный», «обуянный» и пр. — все это, очевидно, не «онегинский» язык и не язык беллетристический. Здесь приметные черты того же одического стиля, о котором говорил

³¹ Л. В. Пумпянский «Медный всадник» и поэтическая традиция XVIII века, стр. 93.

Л. В. Пумпянский в связи с изображением Петра. В приведенном отрывке в общем высоком контексте даже обиходные русские слова звучат как одизмы. Стилистические средства характеристики Евгения в момент наивысшего напряжения конфликта оказываются у Пушкина однородными со средствами характеристики Петра. И в этом одном уже видна глубокая гуманистическая мысль поэмы. Конфликт воспринимается и поэтом, и читателями во всей остроте: сталкивается не малое с большим, а две равновеликие силы.

Одическо-державинская стилистика в поэме «Медный всадник» играет не служебную, а основную, ведущую роль. Она прямо соотносится с жанром поэмы, с ее философски-обобщенным характером, с предельной остротой ее сюжетного конфликта.

Однако в своей философской поэме Пушкин не только использует державинские языковые традиции, но и развивает их. То, что ему нелегко было сделать в произведениях малых форм, он сделал в поэме. Применительно к «Медному всаднику» Л. В. Пумпянский был особенно прав, когда писал, что «одизмы Пушкина... представляют заодно и возрождение и низложение классической традиции XVIII в.»³²

Обусловленный широким использованием одизмов, философски приподнятый, небытовой высокий тон поэтического рассказа соответствует в «Медном всаднике» основной теме поэмы и в самом общем плане характеризует ее стиль. Этот торжественно-поэтический тон отражает характер повествования и настроение повествователя. Все это пока не выходит за пределы того, что было или могло быть у Державина, все это в достаточной мере традиционно. В рамках державинских традиций и свободное столкновение в «Медном всаднике» разностильных языковых элементов. Но Пушкин, как уже говорилось, не только наследует традиции, но и развивает их. Его языковая свобода оказывается внутренне подчиненной: в «Медном всаднике» видимая свобода языкового употребления тесно увязана с внутренним ходом повествования. То, что в стилистической системе Державина заключено только как возможность, Пушкиным доводится до логического завершения. Как заметил Б. П. Городецкий, «намеченные в державинском творчестве новые возможности лирического выражения не были до конца исчерпаны им самим, в силу этого поэзия Державина в пору созревания гения Пушкина во многом отвечала конкретным задачам литературного развития».³³

³² Там же, стр. 114

³³ Б. П. Городецкий. Лирика Пушкина. Изд. АН СССР, М.—Л., 1962, стр. 41

У Пушкина внутри основной ведущей темы «Медного всадника» есть свое движение, развитие, свои глубинные изменения. Но соответственно этому движению темы у него варьируется и стиль. Одическая языковая система становится максимально подвижной, она окончательно теряет свою устойчивость и вместе с тем заново и в большей мере обогащается смыслом и выразительностью. У Пушкина в «Медном всаднике» не только основная тема внутренне богата, но в такой же степени богата нюансами, оттенками, прямыми и эмоциональными смыслами словесная инструментовка темы. Приведу пример.

Уже во вступлении к поэме, выдержанном в общем высокопотожественном, одическом плане, можно наблюдать эти стилистические переходы, огражающие тончайшую смену мыслей, чувств, едва заметное изменение авторской точки зрения. С начала вступления к поэме высокий патетический тон авторской речи выдерживается безусловно. И так до слов: «Люблю тебя, Петра творенье...». Эти слова вводят в одиночное вступление новое начало, тема разнообразится, меняется угол поэтического зрения: в тему включается нечто интимное, сугубо лирическое — то, что идет как бы непосредственно от самого автора. Вместе с тем нечто новое появляется и в языке поэмы. Больше конкретного, неповторимо-земного, больше личного: «...когда я в комнате моей пишу, читаю без лампы, и ясны спящие громады пустынных улиц...», «...люблю зимы твоей жестокой недвижный воздух и мороз, бег санок вдоль Невы широкой, девичьи лица ярче роз, И блеск, и шум, и говор балов, А в час пирушки холостой Шипенье пенистых бокалов И пунша пламень голубой...» и пр. Во вступлении к поэме отнюдь не происходит резких переходов и изменений в языке — все это лишь речевые вариации на основную и высокую тему, но все это придает жизнь и выразительность поэтическому языку, все это бесконечно обогащает то, что Пумпянский называет «одическим» стилем.

Унаследованная от Державина русским литературным языком громадная одическая культура не была и не могла быть неподвижной. Она со временем изменялась, развивалась, и Пушкин, унаследовав эту культуру во всем ее богатстве, со всеми ее приобретениями, использованными и неиспользованными возможностями, сам неизмеримо много сделал для развития и обновления этой культуры. Подобно Любомудрам, во второй половине 20-х и в 30-е годы, проявляя постоянный и деятельный интерес к державинскому наследию, Пушкин, однако, в использовании этого наследия достиг большего, чем Любомудры, и пошел дальше, чем Любомудры.

И. П. СМЕРНОВ

ЗАБОЛОЦКИЙ И ДЕРЖАВИН

Н. Заболоцкий принадлежал к числу тех художников пост-символистской формации, в творчестве которых возродилась поэтическая традиция XVIII в., в первую очередь традиция Державина. «У Державина, — пронизательно писал в ранней своей статье (1916) Б. М. Эйхебаум, — можно еще учиться, и я думаю, что для поэтов несимволической школы он до сих пор должен давать много. Кто хочет говорить о мире через вещи, кто чувствует реальную полноту живого слова, тот найдет в его поэзии много для себя ценного».¹

По-видимому, автора «Столбцов» и «Торжества земледелия» интересовали и некоторые другие поэтические явления XVIII в. В произведениях аитимещанского цикла можно обнаружить «пересечения» с ирон-комической поэмой, в стихотворных утопиях — с научной поэзией Ломоносова: его традицию Заболоцкий воспринял под непосредственным воздействием В. Хлебникова.

Высказывания о поэзии XVIII в., которые могли быть сделаны Заболоцким, очень скудным на комментирование своих произведений, не сохранились. Существуют только косвенные указания, свидетельствующие о влечении Заболоцкого к домангитической поэзии, — замечания близко знавших его критиков и поэтов. «Дидактический пафос оды...», — утверждал в рецензии на книгу «Столбцов» Н. А. Степанов, — роднит стихи Заболоцкого с XVIII веком. Чаще всего он объединяет оба пути: оды и сатиры, поэтому его вещи строятся на постоянных переходах — „срывах“ в одическую патетику или ироническую сатиру».² Н. Тихонов в статье «Школа равнодушных» предла-

¹ Б. М. Эйхебаум Сквозь литературу Сборник статей «Academia», Л., 1924, стр. 16.

² Звезда, 1929, № 3, стр. 191.

гал читателям «Столбцов», для того чтобы глубже вникнуть в их замысел, прогуляться... к Нахимову с его песней лужи»³

Возвращению к поэзии XVIII в. способствовала обстановка литературного быта, в которой складывалось дарование Заболоцкого. Говоря о биографических предпосылках его взглядов на культурное прошлое, стоит упомянуть, что он был подготовлен к усвоению литературного наследия более чем вековой давности широким филологическим образованием. Заболоцкий был учеником знатока этого наследия В. А. Десницкого.⁴

Но не в фактах литературного быта коренятся основные причины, определившие творческие привязанности поэта. Заболоцкий включался в переключку с вновь обретенными литературными отцами его поэтического поколения прежде всего потому, что он полемически отталкивался от стихотворной культуры предсимволизма и самих символистов. Он вел этот диалог через головы тех художников XIX в., которые впоследствии были осознаны как предшественники символизма. Поэзия Заболоцкого не противопоставлена миру, в каких мрачных образах ни являлся бы он создателю «Столбцов», — она растворена в нем. Заболоцкий один из редких в XX в. «неличных» художников. Вот почему он отбрасывал романтические котурны, сокрушал представление о «гетто избранничества», в котором заключен поэт. Вот почему он тянулся к державинскому творчеству, погруженному во внешнюю среду.

Литературный быт лишь обострил внимание Заболоцкого к XVIII в., сообщил напряженность его восприятию этой эпохи. Воспитанный на уже сформировавшемся в 10-х и начале 20-х годов новом понимании поэзии XVIII в., Заболоцкий в еще большей степени, чем его старшие современники (такие, как О Мандельштам), рационализировал процесс художественного наследования, придал еще большую наглядность использованной им стихотворной архаике. Как черта стиля эта особенность поэзии Заболоцкого сохранится и позднее.

В стихах Державина слово было лишено семантической двуплановости, символично-носительного ореола. Оно не было дематериализовано мелодическим потоком. Это — живописующее и пластическое слово, едва ли не осязаемое, создающее иллюзию полного соответствия объекту изображения. Ему подвластно все: его оболочка может выдержать и напор грандиозной отвлеченной идеи в оде «Бог», и нагнетание скрупу-

³ Литературный современник, 1933, № 5, стр. 119

⁴ Заболоцкий посвятил В. А. Десницкому стихотворение «Садовник» (Уч. зап. Ленингр. пед. инст. им. А. И. Герцена, т. 67, 1948, стр. 14).

лезно выписанных деталей в идиллической картине сельской жизни. Поэтическое слово, как заметил в уже цитированной статье Б. М. Эйхенбаум, не превращается в условный знак реальности, оно как бы сама реальность: материальный мир поддается в творчестве Державина точному знанию.⁵

Заболоцкий стремился воскресить державинское отношение к слову как носителю точного знания о мире. Отстраняясь от символистской поэтики намеков и иносказаний, Заболоцкий отвергал «словесную музыку». Он яростно добивался зрительной полноты стиха, не срываясь при этом в описательность, утверждая безоговорочно: «Поэзия есть мысль, устроенная в теле».

Где древней музыки фигуры,
Где с мертвым бой клавиатур,
Где битва нот с безмолвием пространства —
Там не ищи, поэт, душе своей убранства⁶

Сильной стороной поэтического искусства Заболоцкого было умение воспроизводить, казалось бы, непередаваемую в стихах материальность предметов, их фактуру, объем, цвет. Он вспоминал после выхода первой книги: «„Столбцы“ научили меня присматриваться к внешнему миру, пробудили во мне интерес к вещам, развили во мне способность пластически изображать явления».⁷

Установка на овеществленное, живописующее и осязаемое слово вовсе не была сугубо формальной задачей. Свое обращение к подробно разработанным картинам предметного мира Заболоцкий объяснил в ранней редакции «Лодейникова».

В душе моей сражение
природы, зренья и науки
Вокруг меня кричат собаки,
растет в саду огромный мак, —
я различаю только знаки
домов, деревьев и собак
Я тщетно вспоминаю детство,
которое судило мне в наследство
не мир живой, на тысячу ладов
поющий, прыгающий, думающий, ясный,
но мир, испорченный сознанием отцов,
искусственный, немой и безобразный. »⁸

⁵ Б. М. Эйхенбаум Сквозь литературу, стр. 35.

⁶ Н. Заболоцкий, Стихотворения и поэмы «Библиотека поэта». Большая серия Л., 1965, стр. 249. — В дальнейшем ссылки на это издание в тексте

⁷ Литературный Ленинград, 1936, № 16, стр. 1.

⁸ Н. Заболоцкий. Вторая книга. Стихи. Гослитиздат, Л., 1937, стр. 9—10.

Мир должен быть заново увиден. Поэтическому слову нужно возвратить полноту власти над миром. Перед тем как приступить к пересозданию старого жизненного строя, следует с беспощадной резкостью и правдивостью взглядеться в него, рассеять химеры, порожденные «сознанием отцов», уничтожить мистифицированные представления о реальности — те иероглифы, «знаки домов и растений», которые соответствуют не сути явления, но лишь тени его. Пусть даже честность и прямота нетерпеливого взгляда на мир приведут к тому, что привычные формы действительности окажутся алогичными, деформированными, отлугивающими, — все равно «густое печало бытия» должно быть анатомически расчленено, тщательно изучено со всех сторон. Тогда ночные страхи «Столбцов» сменятся грандиозными социальными утопиями, оптимистическими планами «Школы жуков» и «Торжества земледелия».

В статье «Изобразительное искусство в поэзии Державина» Е. Я. Данько писала о поэте, что «... он заменил систему „красивого набора слов“ системой живописной образности и, перенеся в поэзию приемы живописи, обрел тот „путь непроторенный и новый“, которому дивились современники».⁹

Как и у Державина, в стихах Заболоцкого рассыпано множество тонких, тщательно продуманных колористических деталей. «Цветовые пятна» произведений Заболоцкого иногда даже совпадают с державинскими, но совпадают всё же не полностью.

Вот некоторые колористические характеристики, содержащиеся в стихах Державина: «Сквозь жилки голубые льется розовая кровь»,¹⁰ «Белокурая Параша, Серебро-розова лицом».¹¹ Они смыкаются, как отмечала Е. Я. Данько, с колористикой современных Державину живописцев: «Голубовато-розовые тона тела были обычны в живописи тех лет. Портреты Боровиковского прославлены своими серебристо-розовыми тонами».¹²

Стихотворение Заболоцкого «Белая ночь» уподоблено по цветовой гамме державинским портретам:

... а на Невке
 Не то сирены, не то девки,
 Но нет, сирены, — на заре,
 Все в синеватом серебре,
 Холодноватые, но звали
 Прижаться к палевым губам
 (193—194)

⁹ XVIII век, сб 2. Изд АН СССР, М—Л, 1940, стр 181

¹⁰ Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я Грота, т. II СПб., 1865, стр 246 — В дальнейшем Державин.

¹¹ Там же, стр 184

¹² XVIII век, сб 2, стр. 185.

Однако тут же безжалостным диссонансом Заболоцкий обрывает изысканную и несколько старомодную цветовую характеристику невских «сирен». В его стихотворении мелькают пугающие «молочные глаза» — и звучная чистота тона гаснет, вытесняется мертвящими мазками. Заболоцкий и Державин шли по одному пути, но к разным целям Праздничное торжество материи то и дело сознательно нарушается Заболоцким, ибо стихи «Столбцов» рисуют старый, обывательский, «испорченный» уклад жизни, требующий перестройки

Нужно учитывать и еще одно реальное и неизбежное отличие, которое существовало между стихами Державина и Заболоцкого, одинаково вырастающими из живописного восприятия действительности. Державин в некоторых одах («Изображение Фелицы» и др.) предлагал живописную и сюжетную программу будущего полотна, не самую картину, но план ее, расписанный до мельчайших деталей. Тот же прием построения стихотворной конструкции как словесной схемы живописного произведения возникает в творчестве Заболоцкого:

Мы нарисуем фигурки зверей
И сцены из жизни растений
Тело коровы,
Читающей курс маслоделья,
Вместо Мадонны
Будет снять над кроватью младенцев
Мы нарисуем пляску верблюдов
В могучих песках Самарканда,
Там, где зеркальная чаша
Бежит за движением солнца

(252)

Но при этом стихи Заболоцкого, как правило, сопричастны современной ему живописи, используют ее специфические приемы, ее последние достижения. Литературная традиция продолжена на ином уровне, приведена в соответствие с художественным сознанием XX в.

Дрожат, храпят, ушами прядут
И, стиснув сталь во рту зубами,
Из рук возницы возжи рвут,
Бросаются и прах ногами,
Как вихорь, под собою вьют, —
Как стрелы, из лука пущенны,
Летят они во весь опор.
От сна возница возмущенный
Поспешно открывает взор . . .¹³

¹³ Державин, т. I, стр. 526—527.

Эти строки из державинской «Колесницы» — ряд последовательно накатывающихся зрительных ощущений. Линии рисунка стремительны и напряжены. Переход от покоя к неудержимому бегу не просто назван, он показан. По такому же принципу построена зарисовка Заболоцкого «Движение». (Кстати, и ее композиция держится на контрасте: застывший возница противопоставлен вытянувшимся в полете коням) Оба произведения изобразительны по своей природе. И однако различно самое отношение художников к общей для них модели. Различно прежде всего потому, что Заболоцкий опирается на достижения новейшей живописи. «Очень „филоновскими“ стихами»¹⁴ окрестил «Движение» В. Альфонсов, найдя и вполне конкретный аналог этому произведению — картину Филонова «Ломовые».

Сидит извозчик, как на троне,
Из ваты сделана броня,
И борода, как на иконе,
Лежит, монетами звеня
А бедный конь руками машет,
То вытянется, как налим,
То снова восемь ног сверкают
В его блестящем животе

(202—203)

В «Столбцах» чувствуется некое сомнение автора в ценности умозрительных конструкций: «И выстрелом ума Казалась нам вселенная сама» (223), — сетовал поэт. Закономерно, что у Заболоцкого сильно развито и недоверие к отстоявшимся зрительным представлениям — суммарным, стершимся со временем, все более утрачивающим точность, замкнутым в единой системе с такими же неточными идейными представлениями о действительности. Чтобы вырваться из поля притяжения этой системы неверного видения, поэт обращался за помощью к аналитической живописи. Он старался проникнуть в глубь предмета, показать внутреннюю сущность модели, не покидая зрительного ряда. Он защищал право на разрушительную субъективность, сдвинутость, странность мировосприятия и был уверен, что это в конце концов должно привести его к утверждению нового поэтического зрения. Поэтому Заболоцкий и мог сказать о часовом: «В его глазах одервенелых Четырехгранный вьется штык» (200). По той же самой причине и возник в «Движении» образ восьминогого коня.

¹⁴ В Альфонсов Слова и краски. Очерки из истории творческих связей поэтов и художников. Изд. «Советский писатель», М—Л, 1966, стр. 189.

Традицию картинной поэзии Державина Заболоцкий обновил и неизвестными в прошлом приемами повышенной экспрессии и остро индивидуальным толкованием взаимоотношений двух смежных видов искусства — изобразительного и словесного. Это обновление не было механическим. Живописные новшества неожиданно и всегда мотивированно срастались у него с архаикой, смешивались с ней в цельном художественном образовании. Заболоцкий ввел в стихи давно забытую аллегорию. Ту самую эмблематику, которая была одной из исходных точек изобразительности в державинской поэзии, присутствовала во многих его произведениях, скажем в оде «Ключ» или «В осени во время осады Очакова»:

Уже румяна Осень носит
Снопъ златые на гумно,
И Роскошь винограду просит
Рукою жадной на вино.¹⁵

Аллегорические фигуры Заболоцкого прорисованы не так подробно, как у Державина. Большинство атрибутов аллегории утратило для него всякую смысловую нагрузку. Для создания живописной эмблемы ему достаточно одного удара кисти, намека на аллегоричность. Так появляется в «Поэме дождя» лаконичный образ «природы в стройном сарафане» (243). В других случаях аллегория осложняется обычно не характерными для нее деталями. В «Торжестве земледелия» Плодородие изображено с нарочитым физиологизмом, необходимым, впрочем, в данном контексте:

Велика ее фигура,
Два младенца грудь сосут
Одного под зад ладоюю
Держит крепко, а другой,
Наполяя воздух вонью,
На груди лежит дугой.

(270)

Костяк же аллегории, ее традиционное ядро сохраняются Заболоцким. Архаической эмблематикой поэт заменял отвергнутый им символ новейшего времени — это «название названия»,¹⁶ по определению Ю. Н. Тынянова. Метафорическим инсказаниям символистов, размытой семантике их стихов Заболоцкий противопоставлял чувственно-материальные (вплоть до

¹⁵ Державин, т I, стр. 224.

¹⁶ Ю. Н. Тынянов. Архаисты и новаторы. Изд. «Прибой», Л, 1929, стр. 475

физиологизма), всегда наглядные, зрительно воспринимаемые образы, среди которых важное место отводилось аллегории¹⁷

И Державин, и Заболоцкий постигали мир с чувственной его стороны. Отсюда в их стихах озорная эротика (редкостная в творчестве поэтов XX в., у которых любовь чаще всего лишена озорства, окрашена в драматические или повышенно-«серьезные» тона).

Отсюда же возникновение в поэзии Заболоцкого вариаций на мотив знаменитых пиршественных образов Державина. И опять приходится упоминать о том, что даже натюрморты Заболоцкого периода «Столбцов» овеяны тем специфическим настроением, которое испытывал он в это время. Идя за автором «Жизни Званской», Заболоцкий предлагает свою интерпретацию державинской темы, отчасти уподобленную ей и в метрическом отношении:

Там шевелится толстая морковь,
Кружками падая на блюдо,
Тут прячется лукавый сельдерей
В коронки нежные кудрей
И репа твердой выструганной грудью
Качается, Атланта тяжелей

Аналитически расчлняя модель, чтобы добраться до ее сердцевины, познавая сущностные связи вещей, Заболоцкий приближает их к человеку, помещает в своеобразный психологический контекст (сельдерей у него оказывается «лукавым»). Державинское начало здесь — именно начало; Заболоцкий идет гораздо дальше своего предшественника. Но не только этим разнятся натюрморты двух поэтов. Вслед за внутренне уравновешенным, соразмерным в своих частях изображением пиршества в стихи Заболоцкого вторгаются почти что гиньольные образы. «Радость познанного через зрение чувственного мира»,¹⁸ о которой говорил применительно к поэзии Державина

¹⁷ Не только линия и цвет доминировали в поэзии Заболоцкого. Подобно Державину, он мыслил объемами и неспроста, конечно, писал об «архитектуре осени» или сопоставлял образы деревьев с крепостными сооружениями

Одни из вас, достигшие предельного возраста,
Черными лицами упрутся в края атмосферы
И напоминают мне крепостные сооружения,
Построенные природой для изображения силы

(294)

¹⁸ Г. Гуковский Русская поэзия XVIII века «Academia», Л., 1927, стр. 200—201.

Г. А. Гуковский, исчезает под кистью Заболоцкого. Вместо «щуки с голубым пером» и «багровой ветчины» — «багровый слизняк мяса», вместо восторженности домовитого хозяина — отталкивающие описания «кровавого искусства жить», от которого в ужасе отшатывается поэт:

Багровым слизняком повисло мясо —
Тяжелое и липкое. . . Едва
Его глотает бледная вода,
Ползет медленно и тихо розовсет ¹⁹

Зрение Заболоцкого было избирательным. «Бутылочный рай» пивной, рынок — пристанище калек и гадалок, затопленные «взорванной грязью» окраины у Обводного канала, затхлые дворы, преобразенные в сцену для бродячих музыкантов, Народный дом с его незатейливыми развлечениями — вот место действия музы Заболоцкого. В его стихах звучал сатирически преобразенный мотив навязчивого мещанского романса. То и дело в них мелькают гримасничающие маски филистеров, живущих в душном, опустевшем мире. Он зажат со всех сторон стенами обывательской конуры, увенчан самоваром, этим первобытным божком, отражен в том самом «горбатом зеркале», в которое со страхом вглядывались посетители Народного дома.

Натюрморты Заболоцкого не просто густая словесная живопись, но живопись, сатирически направленная, несущая в себе оценку действительности. Добиваясь осязаемости образов, поэт одновременно стремился придать им смысловую углубленность. Его натюрморты изображают погубленную, разлагающуюся природу: омертвило ее прикосновение обывателя. Чтобы показать противостоительность обывательского уклада жизни, Заболоцкий то и дело остраняет его в карнавальном движении.

Ранние стихи и поэмы Заболоцкого подчинены карнавальному мироощущению. В стихотворении «Меркнут знаки Зодиака» ночной мир закружен в разухабистой пляске призраков и мертвецов. Восприятие пространства условно, не локализовано, ибо карнавал захватывает все и всех. Историческое время сдвинуто: фольклорная лешачиха танцует кекуок.

Толстовады русалки
Улетают прямо в небо,
Руки крепкие, как палки,
Груды круглые, как репа
Ведьма, сев на треугольник,
Превращается в дымок.

¹⁹ Литературное приложение (к «Ленинградской правде»), 1928, № 8, стр. 6

С лешачнхою покойник
 Стройно пляшет кекуок.
 Вслед за имми бледным хором
 Ловят муху колдуны,
 И стоит над косогором
 Неподвижный лик луны.
 Все смешалось в общем танце,
 И летят во все концы
 Гамадрилы и британцы,
 Ведьмы, блохи, мертвецы

(233—234)

Стихотворение состоит из цепи метаморфоз, которые совершаются с населяющими его призраками. Уравненные друг с другом карнавальным вихрем в один ряд попадают блохи, гамадрилы, британцы, ведьмы. Карнавал не делает различия между нежитью и живым, между выдумкой и реальностью. Все колеблется, все готово обратиться в свою противоположность. И вот уже русалки — вовсе не русалки, они улетают в небо, а по пути становятся подобием огородных чучел, размахивающих руками-палками. Ведьмы уже не ведьмы, а слабый дымок, уходящий ввысь. Во все концы ночной вселенной разбросаны эти химерические создания горячечного разума неведомой центробежной силой

Герои «Столбцов» делаются похожими на персонажей мрачной мистерии, разыгранной в кабаках и подворотнях современного города. Такова «Белая ночь»:

Гляди: не бал, не маскарад,
 Здесь ночи ходят невопад,
 Здесь, от вина неузнаваем,
 Летает хохот попугаем
 Бегут любовники толпой,
 Один горяч, другой измучен,
 А третий книзу головой. . .
 Качалась Невка у перил,
 Вдруг барабан заговорил —
 Ракеты, выстроившись кругом,
 Вставали в очередь. Потом
 Они летели друг за другом,
 Вертя бенгальским животом.

(193)

Характерна эта картина фейерверка, в которой ракеты проделывают чисто человеческие поступки: выстраиваются в очередь, вертят животом. Мир вывернут наизнанку:²⁰ толпа

²⁰ Итальянский переводчик «Столбцов» А. Рипеллино остроумно заметил: «Порой персонажи приобретают аллегорическое значение . . . и ка-

любowników, среди которой кто-то опрокинут «книзу головой», упоена механическим, бессмысленным движением; бенгальский огонь очеловечен И в остальные стихи Заболоцкого, карнавализованные более или менее откровенно, чем «Белая ночь» и «Меркнут знаки Зодиака», попадают образы перевернутого мира, пущенного в замысловатую пляску по сигналу фанфар, возвещающих о начале балаганного шествия:

Спи, форвард, задом накреп!
(«Футбол», с 197)

И дверь звенит, и рыбы бьются
И жабры дышат наоборот!
(«Рыбная лавка», с 211)

Над ними небо было рыго
Веселой руганью двойной,
И жизнь трещала, как корыто
Летая книзу головой
(«Цирк», с 226)

Карнавальны поэмы Заболоцкого «Безумный волк» и «Торжество земледелия». Можно смело утверждать, что карнавальная основа изначально присуща большинству произведений Заболоцкого 20-х и первой половины 30-х годов, хотя она и не всегда обнажается автором. Об этом свидетельствуют черновики поэта. Перерабатывая для «Столбцов» стихотворение «На рынке» (первый вариант заглавия — «Нищие на рынке»), Заболоцкий придал ему оттенок жанровой зарисовки, оставил только глухие образные намеки на карнавальную природу его произведения. Но карнавальность все же чувствуется в этом произведении, хотя поэт и перестроил сцену типично карнавального плана, подробно выписанную в ранней редакции:

Собака вышла, как купец,
ей в руки дайте блюдо,
наденьте на уши венец,
набрюшник от простуды.
И вот идет горбатый пес
По рынку Стужа воеет,
как сакн, лавочки стоят,

жется, что на каждого из них наклеены ярлык и каждый является символом своих недостатков, словно участники маскарада «Торжествующая Минерва», который был проведен в Москве в 1763 г в честь Екатерины: маскарада, который изображал «мир наизнанку» (A M Ripellino Poesia Russa del Novecento: 1954, pag. XCIV)

моржами мальчики глядят
 их стужа беспоконт
 Но пес идет, как самовар,
 и шерсть похожа на пожар .²

Откуда же могло проникнуть в стихи Заболоцкого карнавальное мироощущение? «Многие древние формы карнавала, — указывает М. М. Бахтин, — сохранились и продолжают жить и обновляться в площадной балаганной комике, а также в цирке».²² И рыночный балаган, и цирковое искусство были объектами словесной живописи Заболоцкого (цитированные здесь стихотворения «Цирк» и «На рынке», «Народный дом», «Бродячие музыканты» и др.). Карнавальные элементы народной культуры прошлого, дожившие до наших дней, органично входили в произведение поэта.

В пределах этой статьи трудно судить о мере карнавализации державинской поэзии. Но вряд ли можно сомневаться в повышенном интересе Державина к разнообразным зрелищным формам народной культуры. В своих «Записках» он рассказывает о том, как в бытность солдатом наблюдал «народный маскарад», состоявшийся по случаю коронации Екатерины: «На масленице той зимы был тот славный народный маскарад, в котором на устроенном подвижном театре, едущем по всем улицам, представляемы были разные того времени страсти, или осмеялись в стихах и песнях пьяницы, карточные игроки, подьячие и судьи-взяточники и тому подобные порочные люди...»²³ В другом месте «Записок» Державин вспоминает о двух «славных позорищах» 1765 и 1766 гг.²⁴

Державинское творчество обогащалось смеховыми формами культуры площадей, оно было захвачено масленичными шествиями («На счастье»), народными гуляньями («Крестьянский праздник»). Державин часто восстанавливает в своих стихах обстановку официальных светских маскарадов, сохранивших в себе некоторые признаки народно-праздничных форм («На маскарад, бывший перед императрицей в Казани», «Описание Потемкинского праздника в Таврическом дворце»). В оде «На рождение царицы Гремиславы» поэт с восхищением отзывался о Л. А. Нарышкине, который «смотрел в толкучем рынке свету, Народны мысли замечал». И далее Державин

²¹ Рукописный отдел ИРЛИ, ф. 172, ед. хр. 519.

²² М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 2. Изд. «Советский писатель», М., 1963, стр. 175.

²³ Державин, т. VI, стр. 425.

²⁴ Там же, стр. 433—434.

в характерных празднично-фарсовых образах описывал пиришество, устроенное хлебосольным вельможей:

Какой театр, как всю вселенну,
Ядущих и ядому тварь,
За твой, я вижу, стол вмещенну,
И ты сидишь, как сирский царь .²⁵

Державин и Заболоцкий опирались на неиссякаемую традицию протонародных зрелищ и праздников, разумеется, заметно изменившуюся в XX в., но все-таки не исчезнувшую и продолжавшую оказывать воздействие на книжную культуру. Нужно к тому же сказать, что поэтическое искусство XIX в. не дало стихотворных произведений, в которых эта традиция была бы столь же отчетливой, всепронизывающей, конструктивно обнаженной, как в сопричастных художественных системах Заболоцкого и Державина.

Правда, в их стихах образы зрелищного плана имели далеко не одинаковую направленность. Карнавал Заболоцкого в «Столбцах» лишь расшатывает, а не очищает мир от страшного. Это ночной карнавал. Только в «Безумном волке» и особенно в «Торжестве земледелия» Заболоцкий отказался от односторонних, неполных карнавальных форм. В творчестве Державина мир предстает гораздо более устойчивым и прочным, чем у Заболоцкого. Тем не менее обоим художникам, ориентировавшимся на одну и ту же традицию, было свойственно стремление сочетать несочетаемое, опровергать, осмеивать ходячие вымыслы, создавать телесно материальные и намеренно сниженные образы, вроде тех, которые возникают в державинском «Желании зимы»:

Спеши, в нашу Музу,
Кабачковую певцу,
Наполю хмельного грузу,
Наладь ее скрипку!²⁶

Для поэтического языка Заболоцкого и Державина характерна та «своеобразная логика „обратности“ (à l'envers), „наоборот“, „наизнанку“, логика непрерывных перемещений верха и низа («колесо»)),²⁷ которую М. М. Бахтин считает одним из отличительных признаков народных зрелищ

²⁵ Державин, т. I, стр. 733—734.

²⁶ Державин, т. III, стр. 345.

²⁷ М. М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Изд. «Художественная литература», М., 1965, стр. 14.

В те дни, как все везде в разгулье
 Политика и правосудье,
 Ум, совесть и закон святой
 И логика пиры пируют,
 На карты ставят век златой,
 Судьбами смертных пунтируют,
 Вселенну в трантелево гнут,
 Как полюсы, меридианы,
 Науки, музы, боги пьяны,
 Все скачут, пляшут и поют;
 В те дни, как всюду ерихоицы
 Не сеют, но лишь жнут червоицы,
 Их денег куры не клюют,
 Как вкус и нравы распетрились,
 Весь мир стал полосатый шут,
 Мартышки в воздухе явились,
 По свету светят фонари;
 Витийствуют уранги в школах,
 На пышных карточных престолах
 Сидят мишурные цари²⁸

(«На счастье»)

В стихотворении Державина масленичное шествие распространяется на всю вселенную («вселенну в трантелево гнут»), не довольствуясь сценой городских площадей. Оно не локализовано в пространстве, вызывает общие для Державина и Заболоцкого перевернутые образы, разрывает причинно-следственные связи, выстраивает в один ряд разобщенные факты действительности.

И у Державина и у Заболоцкого противоположные стороны явлений примиряются, причем эта антитетичность образов выплескивается за пределы собственно зрелищных стихотворений, охватывает творческое мышление художников в целом,²⁹ определяет его эстетический тип. В «Фонаре» Державина калейдоскопически сменяются картины бытия, рождение одной из них вызывает гибель другой. «Не обавательный ль, волшебный, Магический, сей мир, фонарь?»³⁰ — вопрошает поэт. Семантическая конструкция этих стихов явственно напоминает карнавальные «превращения». Показательно, что сходный по структуре образ встречается в поэме Заболоцкого «Торжество земледелия» Там мы находим тот же «жизни огненный фонарь» (272).

Вообще же Заболоцкий не пренебрегал более или менее открытыми «займствованиями» из державинских од. В поэме

²⁸ Державин, т. I, стр. 248—249.

²⁹ В поэзии Заболоцкого карнавальность отчасти перекинулась и на природу. Это придавало его натурфилософской лирике неожиданный оттенок, ранее неизвестный русской поэзии.

³⁰ Державин, т. II, стр. 470

«Безумный волк» содержится намек (подчеркнутый архаической формой «пламена») на смелый державинский образ рыб, плывущих по небу:

Она плыла, подобно рыбам,
Туда, где неба пламена.

(281)

Ср.:

В ясный день, среди светлой влаги,
Как рыбы ходят в небесах.³¹

(«Водопад»)

Другой пример метафорической параллели — «дебелые» деревья у Державина и «ожиревшие» у Заболоцкого — приводит А. Турков в предисловии к одному стихотворению поэта (23).

Эти аллюзии не случайны. Действительность выступает в стихах Заболоцкого в парадоксальном и эксцентричном виде. Мир мешанина не только убог и не просто страшен — он еще и обыденный, примелькавшийся мир. Заболоцкий полагал, что показать его подлинный облик, таящийся под личиной повседневности, или создать грандиозно-наивные утопии вроде «Торжества земледелия», где животные обретают разум, а люди переселяются в междупланетное пространство, можно в том случае, если вернуться к примитиву, к инфантильному, незамутненному привычным автоматизмом восприятия жизни.

Инфантилизм стихов Заболоцкого питали самые разнообразные источники — творчество детей, недавно сложившиеся книжные традиции, прежде всего хлебниковская. Той же цели служила архаизация стихотворной речи — стилистических фигур, лексики, ритмико-синтаксических построений.

Заболоцкий охотно прибегает к прямой дидактике. Он с вызывающей последовательностью (на фоне буйных нововведений 20-х годов) сохраняет ямбическую монотонность стиха. Строго выдерживает неуклюже-инверсионный строй, составляет громоздкие, запинаящиеся синтаксические конструкции. Мы встречаем у Заболоцкого: «труба, как золотое время», «уста отважно растворил», «на стогнах солнце опускалось», «грива стелется, как царская порфира».

В системе этих архаических средств выразительности перифразирование державинских образов получает особую эстетическую функцию. Однако не сами по себе образные совпадения и уподобления определяют характер творческого родства двух поэтов. Речь здесь должна идти не о похожести, не об отдель-

³¹ Державин, т I, стр. 484.

ных «заимствованиях» и «влияниях», но о принципиальной, органической близости типов художественного мышления, которая материализовалась в увлечении словесной пластикой, в обращении к традициям зрелищных форм народной культуры и т. д.

Внутри пограничных художественных наделов, отведенных в русской поэзии Державину и Заболоцкому, существовала и еще одна общая территория. Творчество Державина предваряло некоторые мотивы натурфилософской лирики Заболоцкого.

В державинской поэзии природа представлена не только как некое дополнение к человеку, она во многом самоценна. Природа еще не подчинена человеку. Ее внутренние конфликты, процессы, совершающиеся в ней, могут быть уподоблены фактам человеческого бытия потому, что это параллельные ряды. Когда поэт пишет о том, что «стоящий холм чело нагнул»,³² он утверждает разумность природы ее способность к самостоятельному развитию. Антропоцентризм еще не знаком Державину. Поэтому у него и появляются стихи, в которых все явления природы как бы замкнуты в себе, очеловечены помимо человека, помимо его преобразующей деятельности. Они имеют свой смысл, свою направленность движения вне движения человеческого разума.

Вся природа содрогала
От лихого старика;
Землю в камень претворяла
Хладная его рука;
Убежали звери в норы,
Рыбы крылись в глубинах,
Петь не смели птичек хоры,
Пчелы прятались в дуплах,
Засыпали нимфы с скуки
Средь пещер и камышей;
Согревать сатиры руки
Собирались вокруг огней³³

Внутренние силы сцепления с творчеством Заболоцкого затаены в этой наивной картине зимней природы — природы, обособленной в свой целостный мир, который отделен от человеческого, природы, живущей глубоко самостоятельной жизнью. Заболоцкий боролся с антропоцентризмом. Он считал, что в природе существует разумное начало, подавленное человеком. Природа для него — это «вековечная давяльня», тюрьма, ворота которой должен распахнуть человек, выполняющий свою историческую миссию.

³² Державин, т. I, стр. 694

³³ Там же, стр. 82—83

Вся природа улыбнулась,
 Как высокая тюрьма,
 Каждый мальицкий цветочек
 Машет маленькой рукой.
 Бык седые слезы точит,
 Ходит пышный, чуть жинной
 А на воздухе пустынном
 Птица легкая кружится,
 Ради песенки старинной
 Нежным голосом трудится
 Перед ней сияют воды,
 Лес качается, велик,
 И смеется вся природа,
 Умирая каждый миг

(«Прогружа», с 229—230)

В монологах поэмы «Школа жуков» сквозит одно неотступное желание автора — увидеть, как в грядущем, разумно организованном обществе воспитание нового человека будет осуществляться совместно с воспитанием новой природы. Поэма заканчивается рассказом каменщиков, изваявших «подобья героев» — «ста наблюдателей жизни животных», которые пожертвовали своим сознанием, отдав его бывшим рабам людей. Отношение к природе у Заболоцкого остро социально.

В представлении поэта погруженное в безмолвие царство растений и животных постигла трагическая участь: оно не может высказать себя. Осознавая трагедию «меньших братьев», человек, «владыка планеты», «государь деревянного леса», выполняет свой долг перед природой, он дарит ей речь и при этом сам переживает духовное очищение. Блудный сын природы, он снова встречается с ней.

Воззрения Заболоцкого на природу, сравнительно с державинскими, куда более сознательны и рационализированы. Но в подоснове разделенных полусторастолетием натурфилософских стихов много общего.

Природа по-настоящему еще не освоена человеком, в нее не привнесено гармонизирующее начало, а потому она видится обоим художникам как переплетение стихийных, слепых, смутных сил, противоборство которых и должно раскрыть искусство. Действие державинского «Водопада» разворачивается, по словам автора, «При страшной сей красе природы».³⁴ Для Заболоцкого красота природы тоже «страшна», драматична, неуравновешенна. В «Начале зимы» он вглядывается в «страшный лик» речки, в «Лодейникове» становится свидетелем молчаливого «боя травы». Могучий и яростный мир природы в творчестве Державина

³⁴ Державин, т. I, стр. 462

вина и Заболоцкого насыщен стихийностью, подчинен неодолимым первобытным силам. Видения бури, спора стихий, ночного безумия природы неоднократно проходят перед глазами поэтов.

Помимо того что державинское искусство помогло Заболоцкому воплотить в стихе волновавшие его проблемы, оно еще (и в этом также важнейший результат приобщения к наследию Державина) способствовало дальнейшему развитию художника, подготовило далеко не случайный переход к тюгчевской традиции, под знаком которой развивалась в дальнейшем поэзия Заболоцкого

Г. Н. ИОНИН

АНАКРЕОНТИЧЕСКИЕ СТИХИ КАРАМЗИНА И ДЕРЖАВИНА

1

Русская анакреонтика — своеобразная и до сих пор еще недостаточно изученная ветвь русской поэзии. Проблематика ее очень сложна, и история ее в целом еще не написана.¹

Обращение русских поэтов в 1780—1790-е годы к анакреонтике, как известно, связано с новым интересом к античности, возникшим в европейской литературе еще в 60-е годы, когда разгорелась полемика вокруг идей И. Винкельмана, высказанных в труде «Мысли о подражании греческим произведениям в живописи и скульптуре» (1755). Винкельман провозгласил искусство греков нормой и образцом для подражания, а достижением греков считал создание идеальных героических образов. По Винкельману, греческое искусство стояло над жизнью, воплощало идею подавления личности и ее страстей. Лессинг в трактате «Лаокоон» (1766) и Дидро в «Салоне («Другу моему господину Гримму», 1767) возражали ему. Дидро писал, что у древних учиться нужно, но не подражать им, а учиться у них подражать природе, создавать идеал, изучая природу, человека, как это умели делать греки. Позднее выступил Гердер, который рассматривал античную поэзию как создание определенного народа

¹ По истории анакреонтики см. И. Н. Розанов. Русская лирика М. 1914, стр. 239—244, Н. Н. Кутателадзе. К истории классицизма в России. Анакреонтические песни в русской литературе XVIII столетия. Филологические записки, 55, вып. 3—4, Воронеж, 1915. В дальнейшем: Кутателадзе; Г. Гуковский. Об анакреонтической оде. В кн.: Русская поэзия XVIII века. «Academia», Л., 1927. В дальнейшем: Гуковский; С. L. Drage. The Anacreontea and 18-th Century Russian Poetry. The Slavonic and East European Review, v. XLI, № 96, 1962, December, pp. 110—134. В дальнейшем: Дредж.

в определенную историческую эпоху, но в то же время говорил об общечеловеческом значении античной поэзии. В «Письмах для поощрения гуманности» (1793—1795) он отмечал, что в отношении «культуры человечности» «мы все должны стать греками, в противном случае мы останемся варварами».

В 80—90-е годы к античности обращаются Гёте и Шиллер. В произведениях Шиллера оживает древняя Греция, наивная естественность ее поэзии, неповторимость созерцания греков («Боги Греции», 1788; «Торжество победителей», 1803) Шиллер не подражает античным образцам, а творит в их духе, принося в свои произведения идеи современности. В «Римских элегиях» Гёте (1788) отражено «языческое мироощущение как реально пережитое, как воплощение собственного восприятия мира».² В поэме «Герман и Доротея» Гёте античным «гомеровским» гекзаметром пишет о современности, пытаясь создать новый эпос, не подражая Гомеру, а учась у него писать о жизни.

Новое отношение к античности появилось и в русской литературе. В 1791 г. в «Московском журнале» Н. Карамзин напечатал статью «О сравнении древней, а особливо греческой с немецкою и новейшею литературою», в которой читаем: «Не во многом можно подражать древним, но весьма многому можно у них или, лучше сказать, посредством их выучиться. Кто без творческого духа хочет быть поэтом или скоро обработать дарования свои по хорошим образцам, тот может кратчайшим путем достигнуть до того через прилежное чтение новейших поэтов — итальянцов, французов и англичан. Но точно потому, что расстояние между нами и нами столь мало, а между греками и нами столь велико, то сии последние гораздо удобнее к образованию великого духа и вкуса».³ Ранее в стихотворении «Поэзия» (1787), перечисляя любимых поэтов, Карамзин кроме Томсона, Геснера, Мильтона, Шекспира и Оссиана называет Гомера, Феокрита, Вергилия, Овидия. Стихотворение «Поэзия» для Карамзина имело программное значение, подобно «Эпистоле о стихотворстве» для Сумарокова. Но Карамзин не дает рецептов, правил каждого жанра, вообще для него поэзия разделяется не столько на жанры, сколько на поэтические миры, в которых воплотились неповторимые и несравненные индивидуальности гениев, поэтов разных времен и народов. Обращаясь к «россам», пророчески предсказывая, что грядет век, в который и у нас «поэзия начнет сиять,

² Р. М. Самарин и С. В. Тураев. Творчество Гете веймарского периода. В кн. История немецкой литературы в пяти томах, т. 2, 1963. Изд. АН СССР, М.—Л., стр. 406.

³ Н. М. Карамзин, Избранные сочинения, т. II. Изд. «Художественная литература», М.—Л., 1964, стр. 92.

как солнце в полдень», Карамзин призывает создать оригинальную, неподражательную, русскую поэзию, которая привлечет поклонение Европы. Творчество гения не образец, а то поэтическое пламя, от которого другой гений может возжечь свой светильник, «как в баснях Прометей тек к огненному Фебу, чтоб хладный темный мир согреть и осветить». Эта же мысль выражена в стихотворении «К Дмитриеву» (1788). Поэт грустит, что многие «барды», точно следуя правилам, где нужно «повышая» или «понижая» тон, поют битвы, нравы кротких пастушек, вино, но не трогают сердца «Где новый Анакреон?» — задает он вопрос

К концу 1780-х годов русская анакреонтика уже прошла сложный путь. М. Ломоносов дал классический перевод из Анакреона («Ночною темнотою») и в «Риторике» определил анакреонтическую оду как «басню» с «нечаянным» концом. С середины 1750-х годов в поэзии утверждается созданный Сумароковым жанр анакреонтической оды. Его важнейшая особенность — безрифменный стих (четырёхстопный хорей или трёхстопный ямб с женской клаузулой). Сумароков опубликовал только две такие оды в 1755 г. в журнале «Ежемесячные сочинения», остальные напечатаны посмертно Н. Новиковым во второй части «Полного собрания всех сочинений А. П. Сумарокова» в 1781 г., но именно в них есть близость к анакреонтике, вариации ее мотивов, философские, гражданские темы. Последователи Сумарокова, видимо, ориентировались на первые два его стихотворения. Вино, любовь, наслаждение, иногда условный шуточный сюжет — таковы черты трафарета, превратившего анакреонтическую оду в безделку, «игранье стихотворию» (Ржевский, Богданович, анонимы). М. Херасков попытался использовать «анакреоново стихосложение» для философской поэзии, но его морально-поучительные и даже религиозные рассуждения в стихах были чужды анакреонтике и в жанре безрифменной анакреонтической оды не породили традиции, если не считать одной пьесы А. Нарышкина и масонского стихотворения Гамалеи. Между тем многие поэты переводных и оригинальных анакреонтических пьес отказывались от белого стиха. Русская анакреонтика, далекая от греческого первоисточника, лишенная античного колорита, потеряв свой стих, растворялась в трафаретной любовной поэзии. Против бездумной эротической лирики выступил Ломоносов.

В «Разговоре с Анакреоном» (опубликован в 1771 г., но был известен в списках раньше) он поставил проблему гражданственности поэзии, «на анакреоновой лире» воспел «возлюбленную мать» — Россию⁴. Но Ломоносов отказывался от любовной

⁴ См. Кутателадзе, стр. 481—482.

темы, предпочитая петь *героев*. «Разговор с Анакреоном» вызвал многочисленные отклики, «ответы». Переводя 1-ю оду и по-разному варьируя ее, поэты отстаивали тему любви и наслаждения.⁵ Вместе с тем они преодолевали прежний шаблон, избавлялись от «чистой» эротики. Плодотворны были опыты М. Муравьева,⁶ раннего Державина, С. Тучкова. Но наиболее полно новые тенденции выразились в анакреонтике Карамзина.

В 1789 г. в журнале «Детское чтение для вкуса и разума» были помещены «Анакреонтические стихи А. А. Петрову», за ними последовал целый ряд анакреонтических стихотворений. В них Карамзин прямо не подражает, даже не заимствует и не варьирует характерные анакреонтические мотивы: вино, любовь, наслаждения. В непринужденной, легкой форме, просто и естественно поэт говорит о том, что его волнует. Такое понимание анакреонтической оды было распространено в 1790-е годы. Известно, что славу русского Анакреона приобрел Ю. Нелединский-Мелецкий песнями, легкими лирическими стихами, в которых нет ничего анакреонтического. Для Н. Львова и В. Капниста, по замечанию Г. В. Битнер, «условно-жанровое определение „анакреонтическая ода“ было знаком того, что данное произведение посвящено анализу простого человеческого чувства»⁷

Карамзину удалось, как никому другому в легкой поэзии, передать чувства и настроения современного ему человека. Новый русский Анакреон должен писать об окружающей его жизни. Традиционные мотивы анакреонтики Карамзин соединил с новыми темами, характерными для сентиментальной литературы. Он писал не вообще о любви, а ставил проблему любовь и светское общество. Такова трогательная песня «Прости» (1792):

Не знатен я, не славен,
Могу ль кого предлестить⁸
Не весел, не забавен:
За что меня любить⁸
Простое сердце, чувство
Для света ничего
Там надобно искусство,
А я не знал его!⁸

⁵ Об этом см. Кутателадзе, стр. 490—491

⁶ См. А. Н. Бруханский. М. Н. Муравьев и «легкое стихотворство» В кн.: XVIII век, сб. 4 Изд. АН СССР, М.—Л., 1959, стр. 157—171; Л. Кулакова. Поэзия М. Н. Муравьева В кн. М. Н. Муравьев, Стихотворения «Библиотека поэта». Большая серия Л., 1967, стр. 5—49

⁷ Г. В. Битнер. Капнист. В кн.: История русской литературы, т. IV. Изд. АН СССР, М.—Л., 1954, стр. 494

⁸ Н. М. Карамзин. Полное собрание стихотворений. «Библиотека поэта». Большая серия М.—Л., 1966, стр. 313. — В дальнейшем ссылки на это издание в тексте.

Любимая вышла замуж, конечно, за человека знатного и известного, постигшего искусство светской жизни. Поэт готов в уединении кончить дни:

Во тьме лесов дремучих
Я буду жизнь вести,
Лить токи слез горячих,
Желать конца — прости!

(113)

То же противопоставление «естественного чувства» и общества в песне «Мы желали — и свершилось! . . .»:

Я навек протислся с светом,
Мне наскучил шум его

(146)

Было время заблуждений,
Я, как бабочка, летал
Вдруг блестящих привидений —
Сердце в мраморе искал!

(147)

Но виноват не только свет. В стихотворении «Веселый час» (1791) традиционный мотив веселья, вина получает новый, современный, не только философский, но и социальный смысл. Образ «печального мира» несправедливости и зла в стихотворении создает особый колорит, становится темным фоном. Особенно контрастны тьма и свет в концовке:

Да светлеет сердце наше,
Да сияет в нем покой,
Как вино сияет в чаше,
Осребряемо луной!

(101)

Лунный ночной пейзаж здесь стал емким, эмоциональным, пробуждающим обилие ассоциаций: печаль, грусть, одиночество, нищета, вообще зло — все это сконцентрировано в образе ночи. И как вспышка света — дружба, веселье, пенящееся вино.

Тема дружбы потом звучала у Карамзина неоднократно и приобретала гражданственный смысл. В дружбе Карамзин находит нравственный идеал, противопоставляя его обществу, вельможам, против которых он направляет гневные филиппики:

Прости! твой друг умрет тебя достойным,
Послушным истине, в душе своей спокойным
Не скажут ввек о нем, чтоб он чинов искал,
Чтоб знатым подлецам когда-нибудь ласкал,

(105)

Анакреонтика Карамзина, как и вся его лирика, автобиографична. И это естественно, по Карамзину: ведь Анакреон пел о себе, значит, русский Анакреон должен писать не об Анакреоне, а о себе самом. Таковы «Анакреонтические стихи А. А. Петрову»».

В. В. Сиповский в книге «Н. М. Карамзин, автор „Писем русского путешественника“», комментируя автобиографический характер стихотворения, пишет о юношеских неудачах Карамзина: «Приходилось искать поддержки у друга Петрова: и вот „Зефиру“ поручал молодой неудачник передать Петрову о своих разбитых надеждах, и тот являлся на зов огорченного юноши „с любовной кротостью снисходительного друга“, „ободрял“ его, „всегда утешал“». В «Анакреонтических стихах» Карамзин использовал мотив 1-й оды анакреонтеи, но полностью удалил из него античный элемент.¹⁰ Автор пишет о том, что он хотел быть вторым Ньютоном, изучить световой спектр, хотел быть философом и написать о том, как «человеку себя счастливым сделать», хотел, подражая Томсоу, воспеть «золотое лето», но ничего не смог и теперь грустит, ожидая утешения друга.

Автобиографизм Карамзина в анакреонтике был продолжением и развитием традиции (легкие стихи М. Муравьева, Державина 70-х годов). Карамзин усилил автобиографический момент, выразив его не в отдельных деталях, требующих комментирования фактами жизни поэта, а в изображении неповторимого индивидуального состояния души, неповторимой автобиографической ситуации

Во второй половине 90-х годов анакреонтика стала главным жанром поэзии Державина¹¹ Поэт почти не публиковал ее,

⁹ В В. Сиповский Н. М. Карамзин, автор «Писем русского путешественника». СПб., 1899, стр. 113

¹⁰ См. Дредж, стр. 131

¹¹ Об анакреонтике Державина монографического исследования нет. Из многочисленных высказываний, замечаний, материалов о ней особенно ценны следующие В. Г. Белинский, 1) Литературные мечтания (Полное собрание сочинений в 13 томах, т. 1 Изд. АН СССР, М.—Л., 1953); 2) Гёте. Римские элегии (там же, т. 5); 3) Сочинения Державина (там же, т. 6).— В дальнейшем Белинский, Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. К. Грота, тт. 1—9, СПб., 1864—1883 (примечания, комментарии, статьи и биография Г. Р. Державина) — В дальнейшем: Грот; Кутателадзе, стр. 509—512, В. С. Иконников Гавриил Романович Державин в своей государственной и общественной деятельности Пгр.—Киев, 1917, стр. 33—34. — В дальнейшем: Иконников, Н. Вальденберг. Державин 1816—1916 Опыт характеристики его мирозерцания Пгр., 1916, стр. 220—245, Л. К. Ильинский 1) Из рукописных текстов Г. Р. Державина Известия Отделения русского языка и словесности Академии наук, т. XXII, кн. 1, 1917, стр. 320—339,

но она широко расходилась в списках, и, наконец в 1804 г. вышел сборник «Анакреонтические песни». Он представляет собою единое целое, подчиненное определенному замыслу, связанное общностью настроений и проблем. В стихах Державина, так же как у Карамзина, показан конфликт личности и общества, герой Державина тоже автобиографичен, но он не выглядит жертвой, он, как и в прежних произведениях поэта, остается гражданином, судьей и обличителем; он выигрывает от разлада с обществом, гордится своей независимостью, которая ему, поэту, так необходима¹² Анакреонтика Державина в отличие от карамзинской радостна, жизнеутверждающа

И конфликт Державина и общества более острый, чем у Карамзина: не со светом, не вообще с «печальным миром», а конкретно с царями, вельможами, это конфликт государственного деятеля, борца за правду:

«Вот, — сказал мне Аполлон, —
Я даю тебе ту лиру,
Коей нежный, звучный тон
Может быть приятен миру.
Пой вельможей и царей,
Коль захочешь быть им нравен,
Лирую чрез них ты сей
Можешь быть богат и славеи».

Взял я лиру и запел, —
Струны правду зазвучали:
Кто внимать мне захотел,³
Лишь красавицы внимали¹³

Основой сборника «Анакреонтические песни» стал автобиографический цикл («Дар», «К лире», «К самому себе», «Желание», «Тончию», «Тишина», «Свобода»). В этих пьесах Державина

2) Музейные памятники о Державине в г. Казани Вестник образования и воспитания, Казань, 1916, кн 5—6, стр. 441—458, А. Западов. Мастерство Державина Изд. «Советский писатель», М., 1958, стр. 142—156; И. Э. Сермаи 1) В. В. Капнист и русская поэзия начала XIX века. В кн.: XVIII век, сб 4 Изд. АН СССР, М—Л, 1959, стр. 290—291, 2) Гаврила Романович Державин Изд «Просвещение», Л., 1967, стр. 91—98, 3) Русская поэзия второй половины XVIII века. Державин В кн.: История русской поэзии, т. 1. Изд. «Наука», Л., 1968, стр. 142—143, М. Альтшуллер. Несколько уточнений к текстам стихотворений Г. Р. Державина Русская литература, 1961, № 4, стр. 186—190; Г. П. Макогоненко. Денис Фонвизин Изд «Художественная литература», М.—Л., 1961, стр. 373—380, 412—413.

¹² Г. П. Макогоненко Денис Фонвизин, стр 374—380

¹³ Г. Р. Державин, Стихотворения. «Библиотека поэта» Большая серия Л., 1957, стр 260—261 — В дальнейшем ссылки на это издание в тексте.

вин смело рассказал о своем разладе и, наконец, разрыве с царским двором (отставке в 1803 г.). Вот почему поэт почти не публиковал своей анакреонтики в 90-е годы: он хотел ее издать отдельным сборником, но при Павле I такой сборник появиться не мог.¹⁴ Издавая «Анакреонтические песни» в 1804 г., Державин в предисловии связывал выход книжки с недавней отставкой: «В Афинах запрещалось упражняться в издевочных сочинениях только ареопагитам; но, как я теперь уже свободен от должности, то и осмелился предать их тиснению»

Державин развивает в анакреонтике тему поэтического бессмертия («врагов моих червь кости сглохнет, а я пиит — и не умру»). Одно из важнейших в сборнике стихотворений так и названо: «Венец бессмертия».

Державина волнует проблема, которая совершенно отсутствовала у Карамзина — проблема гражданского поприща. В стихотворении «К самому себе» показано, что на государственной службе процветают «тонкие подьячие», «растворяющие пошире горсть», и другие мудрые господа, которые «себя не забывают» и «царям сулят доход», а Державин, «горячий и в правде черт», бесполезен. Это смелый «выпад против крупнейших царских чиновников, обвинение их в беззаконии и бесчинствах». В стихотворении «К лире» поэт рассказывает, как он хотел воспеть Суворова, но великий полководец «скрылся тьмою, как неславный человек», подпав под гнев императора Павла. Произвол царя делает невозможным поприще государственной службы для таких людей, как Суворов и Державин. Но поэт не впадает в отчаяние, он уверен в торжестве правды. Дела Суворова не будут забыты людьми, а у Державина остается поэтическое поприще, на котором его ждет бессмертие.

В отличие от Карамзина мир в анакреонтике Державина вовсе не «печальный». В нем есть безобразие и зло, но есть правда и красота. Человек является у Державина на ослепительном многокрасочном фоне природы, всего окружающего мира, в котором контрастно, как черты безобразия, выступают несправедливость и зло. Державин не стремится бежать из жизни, не хочет замыкаться в своих личных переживаниях, как это делал Карамзин.¹⁵

¹⁴ См. Иконников, стр. 33—34.

¹⁵ Ср. А. Я. Кучеров Г. Р. Державин. В кн. Г. Р. Державин, Стихотворения. Гослитиздат, М., 1958, стр. 48, И. Серман 1) Капнист и русская поэзия начала XIX в., стр. 291; 2) Гаврила Романович Державин, стр. 91; 3) Русская поэзия второй половины XVIII в. Державин, стр. 142

Оба поэта по-разному решали одни и те же проблемы, и в связи с этим и художественная структура анакреонтики Карамзина и Державина была различной.

2

Учиться у древних быть неподражаемым означало изучать неподражаемость древних. Одной из творческих форм такого изучения стала антологическая поэзия. Белинский писал: «... мы думаем, что ей (антологической поэзии, — Г. И.) приличнее название „античной“, потому что она родилась и развилась у греков; у новейших же поэтов она — только плод проникновения классическим духом: у эллинской поэзии заимствует она и краски, и тени, и звуки, и образы, и формы, даже иногда самое содержание. Впрочем, ее отнюдь не должно почитать подражанием. . . Когда поэт проникается духом какого-нибудь чуждого ему народа, чуждой страны, чуждого века, — он без всякого усилия, легко и свободно творит в духе того народа, той страны или того века».¹⁶ Одним из создателей русской антологической поэзии был Карамзин («К богине здравия», 1792; проза, включающая антологические стихи «Афинская жизнь», 1793). Особенно характерна для понимания антологической поэзии «Афинская жизнь». Чтобы творить в духе древних, нужно мысленно переселиться в их страну. И вот мы в древних Афинах, идем по улицам, вступаем на Афинскую площадь, в Академию Платона, в театр, мы видим полевые работы в окрестностях города, входим в храм Минервы, присутствуем на роскошном ужине, слышим певцов, голоса древних афинян. В таком обрамлении и звучат антологические стихи Карамзина и среди них одно анакреонтическое: «Я неволен». Естественно, по Карамзину, что эти воскресшие Афины не имеют с современностью ничего общего. Очарованный картинами прошлого читатель вдруг приходит в себя, вспоминает о своем XVIII веке и его действительности. «О друзья! все проходит, все исчезает! Где Афины? Где жилище Гиппиево? Где храм наслаждения? Где моя греческая мантия? Я сижу один в сельском кабинете моем, в худом шкафроке...».

Для Карамзина в антологическом стихотворении почти невозможно сочетание мотивов античности и современности. Свою анакреонтику Карамзин не сделал антологической поэзией. Она посвящена выражению чувств современника. В отличие от Карамзина Державин дает место античным образам в анакреонти-

¹⁶ Белинский, т. 5, стр. 231.

ческих песнях, потому что он не только противопоставляет, но и сравнивает античный и современный мир, античного и современного человека.

Державин обратился к античности для утверждения в поэзии идеала независимой личности. Вся лирика Державина автобиографична, но в «Анакреотических песнях» автобиографизм особый. Державин по-новому прочел и истолковал анакреонтею и, опираясь на ее пример, изобразил современного человека, самого себя. Вот почему в сборнике два главных героя — Анакреон и Державин.

В 90-е годы образ Анакреона вновь привлек к себе внимание поэтов и переводчиков. Несколько раз была опубликована биография Тинского певца, вышли новые переводы анакреонтеи (И. Виногорадов. Стихотворения Сафы лесбийския стихотворицы... с присовокуплением песней, переведенных из Анакреона, и других стихотворений. 1792; Анакреоновы стихотворения. Перевод Н. Львова. 1794; Н. Ф. Эмин Подражания древним. 1795; Анакреоновы стихотворения Перевод И. И. Мартынова. 1801). Особенно важен был перевод Н. Львова, первый полный перевод, сделанный по подстрочнику Е. Булгариса и снабженный статьей и подробным комментарием. Державин, который был, видимо, знаком с работой Львова и до ее появления в печати, внимательно изучил все новые материалы об Анакреоне.

Любопытно проследить генезис державинского образа Анакреона. Источником, очевидно, были книжки Н. Львова и Н. Эмина.

Львов рассказывает, что тиран Гиппарх присылал за Анакреоном судно, приглашая поэта побывать в Афинах; что Анакреон «в делах тирану смел советовать», «умел наследное свое благородство поддержать силою своего таланта, поведением своим, добродетелью, твердостью». Державин прочел в переводе Львова отрывок, многозначительно озаглавленный: «Знатность и богатство Анакреон ни во что ставил». Эмин в биографии Анакреона приводит факт, как тиран Поликрат подарил поэту пять талантов золота и как поэт, не славший из-за них «целые две ночи», на третий день вернул их со словами: «Я ненавижу дар, который мешает мне во время ночи вкушать сладость сна».

Все эти моменты Державин использовал, создавая свой образ независимого, свободного Анакреона:

Цари к себе его просили
Поесть, попить и погостить
Таланты злата подносили,
Хотели с ним друзьями быть

Но он покой, любовь, свободу
 Чинам, богатству предпочел
 Средь игр, веселий, коровод
 С красавицами век провел

(277)

Традиционные мотивы — любовь, веселье, вино — Державин понял, исходя из биографии и поэзии Анакреона, как своеобразное выражение творческой и личной независимости и свободы поэта. Такое понимание Державин внушал и читателю; недаром одой «Венец бессмертия» он заключил сборник 1804 г. и третий том своих сочинений (1808).

Державин обращает внимание на то, что бессмертие Анакреон снискал не торжественными одами, а простыми песнями, «шутками» Это произошло потому, что в песнях Тиисского певца правдиво запечатлелась его жизнь и личность.

Личность, песни Анакреона особенно импонировали Державину в 90-е годы, оттеснив на второй план Пиндара, поэта царей и героев, и Августова певца Горация.

Образ греческого поэта, его поэтическую манеру Державин воссоздавал в переводах, переложениях и самостоятельных стихотворениях, вошедших в сборник («Кузнечик», «Богатство», «Старик» и др.).

В оде «Венец бессмертия» Державин прямо заявляет о своем решении идти «по стопам Анакреона», т. е. стремиться к его идеалу жизни, учиться у него правде поэзии

Посмейтесь, красоты российски,
 Что я в мороз у камелька
 Так с вами, как певец Тиисский,
 Дерзнул себе искать века

(278)

И, как мы знаем, Державин не ограничился одним заявлением, рисуя себя борцом за справедливость, независимым, твердым. Связь двух образов — Анакреона и Державина — несомненна. Иногда поэт даже отождествляет себя с Анакреоном («Анакреон у печки»). Но эти два образа отнюдь не тождественны и параллельны.¹⁷ Наличие двух героев позволяет особенно ясно увидеть, насколько оригинален антобиографический образ поэта. В самом деле, жизненный идеал двух поэтов один, но условия их жизни, их характеры и судьбы не совпадают. Поэтому в большей части стихотворений Державин обилием конкретных деталей подчеркивает свое отличие от Анакреона. И тогда, ка-

¹⁷ Ср.: Дредж, стр. 131,

залось бы, традиционные мотивы становятся совершенно оригинальными.

Стихотворение «К лире» кажется сначала просто руссифицированным переложением 1-й оды анакреонтеи: лира не может петь о героях и поет о любви. Но сам Державин в «Объяснениях» заявлял, что эта ода написана «в похвалу» Суворову и Румянцеву:

Мир без нас не позабудет
Их бессмертные дела
(255)

Поэт отказывается от «звучных строев» не потому, что его лира не способна к торжественной похвале («гром от лиры раздавался, и со струн огонь летел»), а потому, что герой, которого он хочет воспеть, — в царской опале Поневоле отрекаясь от «звучных строев», т. е. от похвалы кому-либо другому, кроме Румянцева и Суворова, поэт остается независим, верен себе. Вся эта ситуация автобиографична, неповторимо индивидуальна и не имеет параллели в анакреонтее.

Вместе с тем переход от «звучных строев» торжественной оды к простоте, «шуткам» означал сближение поэзии с жизнью. Учась у Анакреона оригинальности, Державин с поразительной смелостью раскрыл интимную, бытовую сторону своей жизни.

Мотив предпочтения чинам, богатству покоя, любви, свободы контретизировался в совершенно самостоятельную тему — личной жизни Державина, показанной путем противопоставления ее жизни Анакреона. В стихотворении «Венец бессмертия» очень выразительно такое противопоставление «южного светлого небосклона», пальмовых теней, рощ, гротов русскому морозу и камельку. В стихотворении «Тишина» поэт изображает свой дом, имение Званку:

Я пою, — Пинд стала Званка,
Совоспещут музы мне
Возгремела балалайка,
И я славен в тишине.
(285)

Свои песни Державин посвятил не только красавицам, но и супруге Дашеньке:

К богам земным сблизаться
Ничуть я не нщу,
И больше возвышаться
Никак я не хочу
Души моей покою
Желаю только я:
Лишь будь всегда ко мною
Ты, Дашенька моя!
(264)

Или:

Утром раза три в недню
С милой музой порезвлюсь,
Там опять пойду в постелю
И с женою обоймусь. (273)

Стихотворение «Тончию» — эстетический манифест анакреонтики Державина. Продолжая мысль «Венца бессмертия», поэт сначала говорит о близости идеала человека в античном и современном мире. Но себя поэт просит изобразить не в античном одеянии, а как русского поэта, «рожденного в льдистых странах», потомка Багрима. Упоминаемая здесь «природа самая грубая» — это и есть биографическая конкретность в изображении Державина, человека и поэта, его характера и судьбы:

Иль нет, ты лучше напиши
Меня в природе самой грубой,
В жестокий мраз с огнем души,
В косматой шапке, скутав шубой,
Чтоб шел, природой аншь водни,
Против погод, волн, гор кремнистых,
В знак, что рожден в странах я льдистых,
Что был прапращур мой Багрим (286)

В анакреонтике Державин написал яркую страницу своей автобиографии. Но все же анакреонтические стихи не могли передать всего богатства, всей сложности его жизни и личности. Анакреон и Державин были слишком разными людьми и поэтами, слишком различествовали и условия их жизни. Всегдашнее сравнение с Анакреоном скрывало. Временами Державину приходилось искусственно рядиться в «греческую мантию» Анакреона, что поэт сам осознавал:

. . . пойду, хотя б в забаву,
За певцом Тинским вслед. (285)

Шутливый характер анакреонтических песен тоже ограничивал возможности поэта. Но плодотворный опыт автобиографизма в анакреонтике Державин использовал позднее, в 1800-е годы. Так была написана «Жизнь Званская», в которой поэт уже не нуждался в сопоставлении с античностью.

Интерес к народности в русской поэзии конца XVIII—начала XIX совпал с разработкой проблемы народности в запад-

ной, особенно в немецкой эстетике. Подходя исторически к античной поэзии, Гердер обнаруживал ее народную основу. Он обратил внимание на поэзию других народов, ее своеобразие, истинную художественность, в этом смысле равнозначность античной поэзии. Гердер выдвинул принцип сравнительно-исторического изучения поэзии разных народов. В первом издании «Народных песен» (1778—1779) рядом были помещены песни разных народов на одну тему (например, песня Анакреона рядом с эстонской и литовской). Гердер предлагал обратиться к народному творчеству, в нем находить истоки национального своеобразия, создавая подлинно национальную литературу.

Интерес к национальным культурам возник у Карамзина рано, о чем свидетельствуют его переводы («Граф Гваринос» и «Гектор и Андромаха»). Но в анакреонтике Карамзина такой интерес не проявился. Державину в этом отношении принадлежит пальма первенства. Державин находил много общего в национальной культуре античности и русской национальной культуре, интуитивно ощущая в них народную основу.

С идеей связи двух национальных культур Державина, видимо, познакомил Н. Львов. В предисловии к «Собранию русских народных песен» (1790) он высказал предположение, что наш песенный фольклор заимствован у греков. Идея эта не осталась незамеченной. Она была учтена в книге М. Гютри «Dissertations sur les antiquites de Russie» (1795), о которой Державин знал.¹⁸ Предполагая генетическую связь между русским фольклором и античной поэзией, Львов в то же время, как хорошо известно, умел ценить своеобразие русских фольклорных форм (его опыты в области народного стиха и др.). Ставя вопрос о связи русского фольклора с греческой поэзией, Львов тем самым привлекал внимание литераторов к народным песням, он верил, что изучение их будет плодотворно для поэтов.

Создав анакреонтические песни, Державин оправдал эти надежды. Он попытался в своих песнях отразить национальное своеобразие двух культур — греческой и русской народной. Поеже Державин писал в «Рассуждении о лирической поэзии»: «... песни, по содержанию своему, были почти у всех одинаковы; а по свойству (характеру) их, или по выражению чувств, совсем различны. Климат, местоположение, вера, обычай, степень просвещения и даже темпераменты имели над всяким свое влияние».¹⁹

¹⁸ Грот, т. 7, стр. 65.

¹⁹ Там же, стр. 521.

Державин в анакреонтических пьесах различает две языческие мифологии — славянскую и греческую. В предисловии к сборнику Державин заявляет, «что можем и своею митологиєю украшать нашу поэзию». Учась у Анакреона, Державин оригинально использует мотивы античной и русской мифологий, создавая как бы два варианта анакреонтики, различающиеся национальной окраской.

Античная поэзия представлена в сборнике переводами из Анакреона, Сапфо, из греческой антологии: Платона, Мариана-Схоласта. В переводах Державин стремится сохранить античный колорит («Старик», «Анакреоново удовольствие», перевод Сапфо).²⁰ Державину удавались самостоятельные, вполне оригинальные антологические пьесы, в которых, по замечанию Белинского, «видно» «живое сочувствие к древнему миру».²¹ О стихах:

Распался столько гневом,
Что, курчавой головой
Покачав, шатнул всем небом,
Адом, морем и землей, —

(265)

Белинский писал: «По нашему мнению, эти четыре стиха — торжество державинской поэзии, и, несмотря на их как бы шуточный тон, они исполнены антологической грации и вместе классического величия»²² О стихах: «Зевс объял ее лучами С улыбнувшимся лицом», — он замечал: «Какие превосходные два стиха, полные гомерического величия и грации».²³ Одновременно Державин черпал образы из русского фольклора, особенно сказочного. Так, например, в пьесах «Шуточное желание», «Охотник» появились персонажи сказок: девушки-птицы, девушка — белая лебедь:

Я охотник был измлада
За личиную гулять
Меду сладкого не надо,
Лишь бы в поле пострелять
Но вечер вдруг повстречалась
Лебедь белая со мной
Вмиг крылами размчалась
И пошла ко мне на бой.

(278)

²⁰ См. Л. К. Ильинский. Из рукописных текстов Г. Р. Державина, стр. 338—339.

²¹ Белинский, т. 6, стр. 608.

²² Белинский, т. 5, стр. 252.

²³ Там же, стр. 253.

В знаменитой пьесе «Русские девушки» живописно и пластично изображены самобытный русский танец «бычок», противопоставленный греческому хороводу, и красота русских девушек, противопоставленная красоте гречанок.

Но понятие о фольклоре, о мифологии на рубеже XIX в было во многом неточным и даже неверным. Славянскую мифологию и фольклор чрезмерно сближали с античными (теория заимствования фольклора у греков, придуманные славянские божества: Лель, Знич и др.). Условная народность сказалась и на анакреонтике Державина, даже больше, некоторая условность легла в ее основу.

В пьесе «Фальконетов Купидон» русский Лель превращается в Купидона. Русские и античные образы нередко смешиваются

Как за серебряной плотницей
Линь золотой по дну бежит,
За прекрасною девицей,
За тобой Амур летит

(275)

Часто поэт за основу берет анакреонтический образ и облачает его в русские фольклорные одежды. Так, в «Желании» тема, чуждая русскому фольклору — желание превратиться в то, чего касается красавица, соединена со сказочными образами девушек-птиц. Белинский отмечал «достолюбезную наивность мысли — заставить Анакреона удивляться российским девушкам» «и отдать им первенство перед богинями и нимфами древней Эллады».²⁴ Поэт заплатил дань времени, но он стремился к более глубокому постижению национального своеобразия фольклора, отказываясь в ряде стихотворений от соединения античных и русских мотивов («Приношение красавицам», «Мельник», «Охотник» и др.). Но до конца разграничить две национальные культуры в анакреонтике он так и не смог.

В 1812 г он создает романс «Царь-девица», одухотворенный патриотическим чувством русских людей накануне войны,²⁵ почти совсем лишенный античных образов и необыкновенно верно воссоздающий своеобразие фольклорной сказки. Очевидна связь романса с анакреонтическими песнями (описание царь-девицы и русских девушек, стих и др.). Романс, по определению

²⁴ Белинский, т. 6, стр. 610.

²⁵ Об этом см. И. П. Лупанова. Русская народная сказка в творчестве писателей первой половины XIX в Петрозаводск, 1959, стр. 58—63, Г. Н. Иоини. Фольклорные мотивы в поэзии Г. Р. Державина 1800-х годов. В сб. Русский фольклор, № 6 Изд АН СССР. М.—Л, 1962, стр. 59—66.

Державина, жанр иовой поэзии, сближаемый им с фольклорной традицией, заменил анакреонтическую песню.

Мы видим, что анакреонтическая поэзия была в 1790-е годы плодотворной. В ней зазвучали важнейшие темы современности, и это оказало огромное влияние на поэзию 1800-х годов. Самый принцип — учиться у древних «оригинальности», самостоятельности», смелости в изображении жизни — был воспринят и Батюшковым, и Гнедичем (элегия «Рыбаки»),²⁶ и зрелым Пушкиным.

Такое решение задач поэзии, характерное и для европейской литературы, объединяет Карамзина и Державина, несмотря на все различие настроений и идей в их анакреонтике.

²⁶ См. А. М. Кукулевич. Русская идиаллия Н. И. Гнедича «Рыбаки». Уч. зап. ЛГУ, 1939, серия филологических наук, № 46, вып. 3

М. П. АЛЕКСЕЕВ

К ЛИТЕРАТУРНОЙ ИСТОРИИ БАЛЛАДЫ «ГРАФ ГВАРИНОС»

«Древняя гишпанская историческая песня» о графе Гвариносе в переводе Н. М. Карамзина впервые была опубликована в «Московском журнале» (1792)¹ и перепечатывалась затем неоднократно в изданиях его сочинений. Источник этого перевода долгое время оставался неизвестным, но был, наконец, отыскан. Было установлено, что Карамзин переводил не с испанского текста (хорошо известного по различным печатным источникам испанских «романсеро» с середины XVI в. и цитированного также Сервантесом в «Дон-Кихоте»), а с немецкого перевода Ф. Ю. Бертуха, помещенного в 1780 г. в издававшемся им в Веймаре журнале «Magazin der Spanischen und Portugiesischen Literatur»: русский перевод близко следует немецкому².

Несомненно, что «Граф Гваринос» в переводе Карамзина пользовался в России довольно значительной и продолжительной популярностью, как один из ранних в русской поэзии образцов баллады; однако в литературной истории «Графа Гвариноса» — как она сложилась в России — есть несколько загадочных эпизодов, требующих особого пояснения. Один из них связан с именем немецкого ученого и путешественника Адольфа Эрмана.

В конце 20-х годов А. Эрман совершил путешествие по Сибири для изучения земного магнетизма. По возвращении на родину он издал в Берлине книгу о своем путешествии в пяти то-

¹ Московский журнал 1792, ч VI, стр. 219—226.

² М. П. Алексеев К литературной истории одного из романсов в «Дон-Кихоте» В сб.: Сервантес Статьи и материалы. Изд ЛГУ, 1948, стр. 113—120; см также М. П. Алексеев Очерки истории испано-русских литературных отношений XVI—XIX вв Изд ЛГУ, 1964, стр. 84.

мах.³ В первом томе этого труда, рассказывая о своих странствованиях по Сибири на основе путевых дневников, Эрман, между прочим, засвидетельствовал (под ноябрем 1828 г.), что, находясь в Тобольске, он однажды «из уст любящих пение русских» с удивлением услышал «одни испанский романс, относящийся ко времени Карла Великого». Ничего не зная ни об указанном выше переводе Карамзина, ни о его немецком источнике, Эрман счел услышанный им в Тобольске испанский романс «народной песней» (Volkslied) и создал целую теорию о том, почему древняя испанская баллада могла «сохраниться» в отдаленных краях Северной Азии. «Через посредство русских солдат эта испанская песня-баллада могла достичь до середины Сибири, благодаря матросам — вплоть до восточных берегов Камчатки». «У потомков Ермака, — фантазирует Эрман далее, — стихи эти могли сохраниться так долго потому, что они живо напоминают о пережитом ими самими», и, вспоминая эпизод из 9-й главы второго тома романа Сервантеса, замечает: «Подобно тому, как Дон-Кихот от испанского крестьянина, так путешественник по Азии слышит теперь от русских именно ту из песен о Ронсевале, в которой рассказывается о твердости в христианской вере плененного Гвариноса и о его горделивом презрении к мавританскому королю».⁴ Я уже имел случай показать, что свидетельство Эрмана вплоть до последнего времени пользовалось широким вниманием ученых исследователей испанского эпоса, которые толковали его на все лады, высказывая по этому поводу самые удивительные и неправдоподобные догадки.⁵

Так как Эрман привел в своей книге также запись начала этой слышанной им русской «песни», транскрибируя ее латинскими литерами, было нетрудно догадаться, что эта «песня» есть не что иное, как перевод «Графа Гвариноса», сделанный Карамзиным:

Chudo, chudo, o Franzusii
W Ronzewalje builo wam!
Karl Welikij tam lischilsja
Lutchich ruizarei swoich. .

Труднее оказалось определить, в каком музыкальном оформлении текст Карамзина Эрман слышал в Тобольске в конце

³ Adolf Ermann Reise um die Erde durch Nord-Asien und die beide Oceane in den Jahren 1828, 1829 und 1830 ausgeführt, Bd. I—V. Berlin, 1833—1848, ср. А Подольский Немецкий ученый о Пушкине и декабристах. Вопросы литературы, 1961, № 4, стр 116—119.

⁴ A Ermann Reise um die Erde . . , Bd I, 1833, SS 513—514

⁵ М П Алексеев К литературной истории одного из романсов в «Дон-Кихоте», стр 113—120,

1828 г. «К сожалению, в нашей музыкально-песенной литературе начала XIX в. мы не можем пока указать такого изданного произведения. Но в том, что оно существовало, едва ли следует сомневаться», — писал я в 1948 г. и предлагал для ответа на этот вопрос вести поиски в нескольких направлениях.⁶

Город Тобольск, где Эрман в ноябре 1828 г слышал вокальное исполнение «Графа Гвариноса» на текст Карамзина, был в то время довольно культурным городом, в котором любили музыку и пение. Благодаря известному композитору А. А. Алябьеву (сосланному в Сибирь и приехавшему в Тобольск в середине марта 1828 г.) здесь уже с января 1829 г. начались регулярные «инструментальные и вокальные концерты».⁷ Вокруг А. А. Алябьева, которого его биограф с полным основанием называет «организатором музыкальной жизни Тобольска»,⁸ группировались тогда довольно многочисленные меломаны из чиновничьей среды и местной интеллигенции; в Тобольске же были написаны Алябьевым «многие его лучшие романсы и песни».⁹ Мне представлялось возможным, что и «Граф Гваринос» был положен на музыку Алябьевым или кем-либо другим из местных сибирских музыкантов-любителей и, может быть, исполнялся здесь на музыкальных вечеринках или даже на публичных концертах:¹⁰ свидетельство Эрмана о том, что он слышал эту балладу «из уст любящих пение русских», неясно и не дает возможности решить, где и в какой обстановке это исполнение происходило на самом деле.

Недавно эту мою догадку принял музыковед Б. Доброхотов в своей новой книге о творчестве А. Алябьева. Остановившись на моей вышеуказанной статье и пересказав выдвинутые в ней гипотезы относительно того, какую именно песню о Гвариносе слышал А. Эрман, Б. Доброхотов заметил: «Вероятнее всего,

⁶ Там же, стр 121

⁷ Тобольск в разных отношениях (отрывок из рукописи П. Н. Словцова) Московский телеграф, 1831, ч. 40, № 14, стр. 164—165

⁸ Б. Штейнпресс А. А. Алябьев в изгнании Музгиз, М., 1959, стр. 33.

⁹ Там же, стр. 39

¹⁰ Ряд стихотворений Карамзина был положен на музыку при его жизни, и эти романсы пользовались большой популярностью — например, на текст стихотворения «Прости» (Кто мог любить тебя так страстно...), 1792 (Изв. ОРЯС, 1903, кн. 2, стр. 79) «Песня о добром царе» Карамзина обработана для хора А. А. Алябьевым и издана в составе сборника «Застольные русские народные песни» (М., 1839) См также: Г. И. Иванов Русская поэзия в отечественной музыке (до 1917 г.). Справочник, вып. 1. Изд. «Музыка», М., 1966, стр. 137 — О популярности романсов и частом исполнении их в Сибири нередко идет речь в записках и воспоминаниях декабристов (Н. Басаргина, Д. Завалишина, Н. Лорера и т. д.)

что музыкальная обработка „Романса о графе Гвариносе“ была сделана именно Алябьевым. Вряд ли кто-либо из тобольских музыкантов того времени ... мог выполнить эту работу. Стихотворные переводы Карамзина были очень хорошо известны Алябьеву (позже он написал на текст такого перевода «Песню о добром царе»). Кроме того, содержание стихотворения Сервантеса (!) (бегство из заточения на родину) близко отвечало переживаниям ссыльного Алябьева, также всеми силами стремившегося вернуться из изгнания. К сожалению, музыка исполнявшейся в Сибири обработки „Романса о графе Гвариносе“ до сих пор не обнаружена, и это не дает возможности утвердительно высказаться об ее авторе.¹¹ Не исключена, впрочем, возможность, что ноты этого романса завезены были в Западную Сибирь из столицы. В связи с этим стоит отметить, что какие-то «Романсы из „Дон-Кихота“», положенные на музыку Людвигом-Вильгельмом Теппером, продавались в Москве еще в начале XIX в. Композиторская деятельность Теппера началась в Вене в конце XVIII в.; затем он переехал в Россию, был преподавателем музыки в Царскосельском лицее в пушкинское время, и его песенное творчество продолжалось также в эти годы.¹² К сожалению, в наших книгохранилищах не удалось разыскать музыкальные тексты этих «романсов», чтобы проверить, не находился ли здесь также и «Граф Гваринос» (конечно, с немецким или французским, но не с русским переводным текстом).¹³

Существует возможность еще одного объяснения интересующего нас вопроса. В 30-е годы в московских и петербургских театрах шла трагедия В. Скотта «Дом Аспенов», переведенная с французского и приспособленная для русской сцены И. В. Селивановым. Издан у нас этот перевод не был, но рукописи пьесы, представлявшиеся в цензуру, по которым осуществлялись сценические ее постановки, сохранились. В эти рукописи вписано несколько стихотворений, не относившихся к переводному тексту В. Скотта. Один из таких вставных номеров — роман Пушкина о рыцаре бедном, исполнявшийся с музыкой петербургского артиста и композитора Н. О. Дюра; другой — баллада Карамзина, заменившая не переведенную из оригинального

¹¹ В Доброхотов Александр Алябьев Творческий путь Изд «Музыка», М., 1966, стр 92—93.

¹² А. М. Ступель Лицейский учитель музыки В сб. Пушкин Исследования и материалы, т. III Изд АН СССР, М—Л, 1960, стр 365.

¹³ «Romances de Don-Quichote» — L. Tepper'a упомянуты в каталоге нотного магазина Ленгольда в Москве (Catalogue de musique chez Charles Louis Lehnhold Moscou, 1806); на экземпляр этого каталога, хранящийся в ГПБ (Ленинград), любезно указал мне А. М. Ступель.

текста В. Скотта песенку Рюдигера в 3-й сцене I акта «Дома Аспенов». В одной из сохранившихся русских театральных рукописей пьесы, по-видимому режиссерской рукой, сделана следующая помета: «№ 1 поет: „Худо, худо, ах! французы, в Роценвале (sic!) было вам“ и после слов „Напень вином бокал мой, Гертруда, а ты, Петр, поди позови менестреля, вчера вечером пришедшего“ продолжает:

№ 2

В Роценвале (sic!) было вам,
Карл Великий тут лишился
Лутчих рыцарей своих . . . »

«Так в этом месте были введены стихи Карамзина, ничего обшего не имевшие с оригиналом трагедии, — заметил обследовавший эту рукопись Д. П. Якубович¹⁴ В указанное место рукописи вписан текст баллады Карамзина, но со многими ошибками не только в собственных именах. При представлении этой пьесы на русских сценах вставные номера пелись артистами, вероятно, в сопровождении какого-либо инструмента. Пушкинский романс о «Рыцаре бедном» избран был режиссером в качестве вставного вокального номера вместо романса «странствующего менестреля Арнольфа», потому что музыка к нему была написана петербургским артистом, певцом и композитором Н. О. Дюром, а после его смерти издана другом его Ф. А. Кони.¹⁵ «Таким образом, — замечает А. Глумов, — русское общество ознакомилось с балладой Пушкина в ее звучании со сцены и в музыкальной публикации».¹⁶ В чьей же музыкальной обработке звучала со сцены баллада о графе Гваринесе? К сожалению, этот вопрос остается без ответа. Естественно было бы предположить, что балладу Карамзина положил на музыку для сценического исполнения тот же артист и певец Н. О. Дюр, но, по свидетельству его друга и автора некрологической заметки о нем Ф. А. Кони, «Дюр неохотно отдавал свою музыку на сцену и в печать;

¹⁴ Д. П. Якубович Трагедия В. Скотта «Дом Аспенов» и пушкинский романс о рыцаре бедном Сборник статей к сорокалетию ученой деятельности академика А. С. Орлова. Изд. АН СССР, Л., 1934, стр. 455

¹⁵ Нотный текст романса приложен был к журналу «Репертуар русского театра, издаваемый И. Песощким» 1839 г., однако поныне сохранившегося экземпляра с приложением продолжались довольно долго — См. В. В. Каллаш Заметки о Пушкине Голос мнущего, 1914, № 7, стр. 210—211, Н. О. Лернер. К истории «Баллады о рыцаре» Там же, № 1, стр. 288, Д. П. Якубович. Трагедия В. Скотта, стр. 450

¹⁶ А. Глумов Музыка в русском драматическом театре Исторические очерки. Музгиз, М., 1955, стр. 102—103.

много прекраснейших арий и кантат оставалось по несколько лет в пыли его бумаг». ¹⁷ Прибавим, что Дюр умер рано (в 1839 г.), успев издать лишь — по свидетельству того же Ф. Кони — «Три альбома водевильных куплетов и шесть пьес отдельной музыки», среди которых баллада о графе Гвариносе отсутствует. Романс Пушкина и баллада Карамзина были не единственными вставными номерами в русской сценической редакции трагедии В. Скотта. Так, в том месте, где, согласно английскому тексту, должна петь свой романс ждущая милого Гертруда, вписаны стихи из «Людмилы» Жуковского, также неизвестно в чьей музыкальной обработке. Так как «Дом Аспенов» шел в московском и петербургском театрах, то вставные номера могли меняться по желанию артистов или усмотрению постановщика.

Против догадки, что музыкальная обработка «Графа Гвариноса», звучавшая со сцены столичных театров, была та самая, которая достигла также Тобольска, говорят, однако, хронологические соображения. «Дом Аспенов», как известно, — юношеская трагедия В. Скотта, написанная в 1799 г.; она затерялась среди его рукописей и впервые была опубликована лишь незадолго до смерти писателя, тридцать лет спустя (в 1829 г.). Русский перевод, озаглавленный «Семейство Аспенов, или Таинственный суд невидимого трибунала, перевод с французского И. Селиванова», в рукопись которого вписан текст «Графа Гвариноса», был одобрен к представлению цензором Е. Ольдекопом в Петербурге 4 июля 1832 г.; существует также еще одна рукопись перевода под заглавием «Дом Аспенов», запрещенная тем же Е. Ольдекопом в Петербурге 30 ноября 1837 г. ¹⁸ Известно, однако, какой текст избрал для своего бенефиса 15 декабря того же года артист Брянский; афиша извещала, что во время представления этой пьесы он должен петь «новый романс с аккомпанементом» на слова Пушкина «с музыкальн. сочинения г. Дюра». ¹⁹ Все эти даты свидетельствуют, что в Тобольск в 1828 г. не могла попасть та вокальная обработка «Графа Гвариноса», которая подготовлена была к исполнению в пьесе В. Скотта не ранее 1832 г., если постановщик не воспользовался музыкальным произведением, созданным задолго до этой даты. Разумеется, допустимо было бы также предположить, что текст «Графа Гвариноса» приспособлен был к какой-либо мелодии, не специально для него созданной и, может быть, достаточно при-

¹⁷ Ф. Кони Николай Осипович Дюр, императорский российский придворный актер Репертуар русского театра, 1939, т. II, стр. 18.

¹⁸ Д. П. Якубович Трагедия В. Скотта . . . , стр. 455—456.

¹⁹ А. Глумов. Музыка в русском драматическом театре, стр. 102.

митивной. Наконец, необходимо иметь в виду, что в полном виде для музыкального исполнения со сцены или даже в гостиной музыкальных любителей текст «Графа Гвариносо» в переводе Карамзина слишком велик

Правдоподобным, с моей точки зрения, было бы также еще одно предположение, что Эрман слышал песню, сложенную на текст Карамзина ссыльными²⁰ или усвоенную и переработанную ими: содержание этой «исторической песни» (бегство из заточения на родину) могло бы дать лишний повод к догадке, что Эрману стала известна «тюремная песня», основанная на переводе Карамзина, но что он не догадывался об истинном ее авторе, сочинения которого, кстати говоря, были ему известны (на Карамзина Эрман несколько раз ссылается в своем «Путешествии»).

Разыскания мои об источниках карамзинского перевода «Графа Гвариносо» были опубликованы в 1948 г. Десять лет спустя П. Д. Ухов обратил внимание фольклористов на текст «Графа Гвариносо», обнаруженный им в архиве П. В. Киреевского среди записей русских народных песен. Изложив историю этого испанского романа по собранным мною материалам и согласившись с основным моим утверждением, что «слышанная Эрманом песня есть не что иное, как перевод Н. М. Карамзина испанского романа XVI в.», П. Д. Ухов, однако, отверг все мои догадки относительно проникновения этого перевода в народную среду и упрекнул меня в том, что я «сделал слишком решительное утверждение о невозможности широкого распространения романа в устном бытовании». «Обнаруженный нами в материалах П. В. Киреевского народный текст этого романа, — писал П. Д. Ухов далее, — опровергает предположения М. П. Алексеева. Текст Н. М. Карамзина, бытуя в народе, подвергся значительной обработке, что свидетельствует о длительном и широком бытовании произведения в народе. На русской почве романс получил своеобразную окраску, а Гваринос превратился в русского национального героя. На предложение Марлатеса (sic!) перейти к нему на службу, в награду за что Гваринос получит одну из его дочерей, последний решительно заявляет

Сохрани, господь небесный
И Мария, мать его,
Чтоб Гваринус христианин
Магомету послужил.
Дорогая та невеста
Во Москве у нас живет

²⁰ Ряд указаний на подобные песни, основанные на литературных текстах книжного происхождения, см. в кн.: С. В. Максимов Сибирь и каторга. СПб., 1891, стр. 352, 364—367.

К сожалению, в архиве сохранилась лишь копия записи песни, на которой не обозначено, где, кем и от кого она записана. Но, судя по тому, что в числе лиц, доставлявших материалы Киреевскому, тобольский корреспондент не значится, можно предположить, что песня могла быть записана где-то в центральных областях страны.²¹

Текст песни, обнаруженный П. Д. Уховым, представляет несомненный интерес. Тем не менее с предлагаемыми П. Д. Уховым поправками к моему построению я в свою очередь согласиться не могу «Народная» переделка карамзинской баллады едва ли свидетельствует о ее «длительном и широком бытовании в народе», как это утверждает П. Д. Ухов. Насколько мне известно, текст записи «Гвариносо», оказавшийся в рукописных материалах П. В. Киреевского, — единственный; других его следов, записей или свидетельств об его исполнении пока найдено не было. Конечно, очень возможно, что эта «песня» «могла быть записана где-то в центральных областях страны», а не в Тобольске, хотя доказательством этого, естественно, не может служить отсутствие в числе корреспондентов П. В. Киреевского, доставлявших ему свои записи, таких лиц, которые проживали в Тобольске. Все упоминаемые П. Д. Уховым народные переделки «многих поэтов XVIII в. и первой половины XIX в. — Ломоносова, Карамзина, Нелединского-Мелецкого, Мерзлякова и т. д.», копии которых нашлись в том же собрании П. В. Киреевского, имеют то же происхождение — из тех близких к столицам культурных центров, где легче всего мог осуществиться переход песни из концертной залы в городскую мещанскую среду. Заслуживает внимания также догадка П. Д. Ухова, что Эрман романс о Гвариносе «услышал, должно быть, от солдат», но если такое предположение справедливо, то оно в свою очередь ограничивает распространенность романса-песни более замкнутой военной средой и не служит доказательством ее популярности. В солдатскую среду, действительно, уже с конца XVIII в. начали проникать произведения «высокой» литературы,²² но записи их переделок производились впоследствии не-

²¹ П. Д. Ухов. Неизвестные материалы из собрания П. В. Киреевского (IV Международный съезд славистов. Сообщения) Изд. АН СССР, М., 1958, стр. 16—17 — Ср.: Литературное наследство, т. 79, 1968, стр. 116.

²² Так, например, в текст распространенной в солдатской среде песни «Царь Максимилиан» включались с небольшими изменениями стихи Г. Р. Державина «Стану на горы — горы трещат, гляну на воды — воды кипят» и т. д., заимствованные из его «Песни . . . на победы гр. Суворова-Рымникого», 1794 — См.: Русский филологический вестник, 1912, № 3. Н. Е. Ойчук. Северные народные драмы СПб, 1910, стр. 5 и др.

однократно; что же касается «Гвариноса», то запись его остается единственной в своем роде.

Главным препятствием для принятия гипотезы П. Д. Ухова относительно «длительного и широкого бытования» «Гвариноса» в народной среде несомненно является самый текст указанной им записи. Текст этот, во всяком случае, не свидетельствует о «значительной обработке», которой он якобы подвергся в народных устах; не получил он и «своеобразной окраски», которую усматривает в нем П. Д. Ухов; все изменения, которые внесены были в карамзинский текст, представляются мне не более чем искажениями, получившимися при копировании текста Карамзина полуграмотными переписчиками. Вместе с тем отклонения от оригинала в переделке не очень значительны; ни собственные имена, ни военная терминология не русифицированы; неожиданное упоминание «Москвы», в которой живет «дорогая невеста», походит на случайную обмолвку или заимствование из какой-то другой песни. Наконец, и герой песни — Гваринус — меньше всего походит на русского «национального героя», каким его без всяких к тому оснований представляет себе П. Д. Ухов. Даже географическое название «Ронцеваль» (у Карамзина), превратившееся в «Францеваль», представляет собою попытку этимологизации грамотным человеком малоизвестного географического названия, едва ли типичную для текста, долго и широко бытовавшего в народных устах.

Запись «Графа Гвариноса», указанная П. Д. Уховым в рукописных материалах П. В. Киреевского и им характеризованная, опубликована не была. Привожу поэтому ее полный текст из собрания рукописей П. В. Киреевского, хранящегося в Историческом музее в Москве.²³

Худо, худо нам ребятам
В Францевале было жить
Карл великий тут лишился
Лучших рыцарей своих
И Гваринус был пойман
Многим множеством врагов
Адмиралов полонил
Семь арабских королей
Семь раз жеребий бросали
О Гваринусе цари
Марлатесу он дороже
Всей Аравии большой
Раун Алла, храбрый воин,
Нашу веру примии,

И возьми, что ни залочешь,
Что приглянется тебе.
Дочерей моих обеих
Я Гваринусу отдам,
Чтоб Гваринусу служил,
Шли, мылан на него
На любой из них женись,
А другую так возьми
А Гваринус оглянулся,
Марлатесу он сказал
Сохрани Господь небесный
И Мария, мать его,
Чтоб Гваринус христианин
Магомету послужил

²³ Копия записи сообщена мне А. Д. Соймоновым, которому приношу искреннюю благодарность

Дорогая та невеста
 Во Москве у нас живет
 Марлатес, пришедши в ярость,
 Через герольда объявил
 Вкруг окуйте вы Гварина,
 Нечестивого раба,
 И в темницу преисподню
 Посадите вы его,
 И в семьсот пуд тяжести цепи
 Возложите на него
 Пусть гниет он понемногу,
 И умрет, как бедный червь
 Время идет, дни проходят
 День Иванов тут настал
 Все арабы в торжестве
 Всем арапам на забаву
 Марлатес поставил цель,
 Он высоко цель поставил,
 Чтоб сшибить ее копьем,
 Но для слабых цель высоко
 Никто цели не сшибет
 Марлатес, пришедши в ярость,
 Через герольда объявил
 Чтоб большим не пить, не есть,
 Малым груди ни сосать,
 Коли цели сей на землю
 Кто из мавров не сшибет
 А Гваринус шум услышал
 В той темнице, где сидел
 Мать святая, чиста Дева,
 Что за день такой пришел³
 Не меня ли сечь жестоко
 Час приблизился презлой³
 Не король ли вздумал выдать
 Замуж, дочь свою отдать³
 Страж тюремный отвечает
 Нет, Гваринус! свадьбы нет!
 Ныне сечь тебя не будут
 Трубный звук не то гласит
 Ныне праздник, день Иванов,
 Все арапы в торжестве
 Всем арапам на забаву
 Марлатес поставил цель
 Он высоко цель поставил,
 Чтоб сшибить ее копьем;
 Но для слабых цель высоко
 Никто цели не сшибет
 Марлатес, пришедши в ярость,
 Через герольда объявил

Коли цели сей на землю
 Кто из мавров не сшибет,
 Чтоб большим не пить, не есть,
 Малым груди ни сосать
 Ты поди, скажи нифанту,
 Что теперь я говорю
 Дайте мне коня и сбрую,
 С коим Карлу я служил
 Дайте мне копье булатно,
 Конем я врагов разил
 Тотчас цель сшибу на землю,
 Сколь она ни высока
 Коли я сказал неправду,
 Жизнь моя у вас в руках
 Скоро, скоро послешает
 Страж тюремный к королю,
 Приближается к нифанту
 И приносит весть ему
 Знай! Гваринус христианин,
 Что семь лет в тюрьме сидит,
 Тут другие больше году
 Не могли никак прожить
 Просит он коня и сбрую,
 С коим Карлу он служил,
 Просит он копье булатно,
 Коим он врагов разил
 Хочет цель сшибить на землю,
 Сколь она ни высока.
 Коли я сказал неправду,
 Жизнь моя у вас в руках
 Марлатес сказал с насмешкой
 Чтоб сыскать ему всю сбрую,
 И коня ему привести
 Сбруя ржавचीной покрылась,
 Конь семь лет песок возил
 На коня лишь он садится,
 И как туча разъярена.
 К цели мчится сей герой
 Лишь он с целью поравнялся,
 Цель уж на земле лежит
 Все арапы взоновались,
 Копья мечут все в него
 Он мечем своим сечет
 И так до границ своих достиг
 Тут все рыцари и дамы
 С честью встретили его,
 Что здорова получили
 Адмирала своего

Все приведенные выше догадки подлежат дальнейшей проверке и уточнению, может быть, на основе местных сибирских материалов, но дальнейшие разыскания в этой области не изменят основного вывода, к которому мы пришли ранее Лицен-

ная всякого основания легенда об очень раннем проникновении в Сибирь испанского романа о графе Гвариносе, тем более дальневосточным путем, должна быть исключена из научной литературы об испанских романах, как совершенно несостоятельная. С другой стороны, переводу этого романа, сделанному Карамзиным с немецкого перевода и впервые опубликованному в Москве в 1792 г., суждена была долгая популярность не только в литературе; положенный на музыку, он исполнялся на театральных сценах и проник в народную среду, что свидетельствует о широкой известности, которой он пользовался в течение нескольких десятилетий.

В. Э. ВАЦУРО

ЛИТЕРАТУРНО-ФИЛОСОФСКАЯ
ПРОБЛЕМАТИКА ПОВЕСТИ КАРАМЗИНА
«ОСТРОВ БОРНГОЛЬМ»

«Остров Борнгольм», по общему признанию, одно из совершеннейших созданий Карамзина, отразившее поворотный момент его идейной и литературной эволюции, представляет собой в некоторых отношениях историко-литературную загадку. Ни необычайный сюжет этой повести, ни ее поэтика не укладываются полностью в рамки современной ей русской литературы. Загадочна и ее судьба: непосредственная предшественница романтического движения, она оказалась совершенно обойденной в эпоху становления и торжества романтизма; читательский успех ее был столь же блестящим, сколь и кратковременным. Все это, однако, не исторический парадокс, а результат закономерных процессов идейного и литературного движения конца XVIII—начала XIX в.

«Остров Борнгольм» создается в период напряженных исканий Карамзина — писателя и философа, когда мировоззрение его переживает кризис под влиянием Французской революции и охвативших Европу революционных войн.¹ Реальные впечатления, давшие основу для повести, — морское путешествие 1790 г., а может быть, еще и другие, — оказались переплавленными, насыщенными новым, совершенно особым смыслом и уложенными в рамки определенной литературной традиции. Вместе с тем, став фактором художественным, они несли с собой некоторые философские обобщения, весьма характерные для Карамзина 1790-х годов.

Разрешение вопроса о традиции «Острова Борнгольма» является в известной мере ключом к стилистическому своеобра-

¹ См.: Ю. Лотман. Эволюция мировоззрения Карамзина. Уч. зап. Тартуского унив., вып. 51. Тр. историко-филологического факультета Тарту, 1957, стр. 141—142.

вию, а может быть, и к дальнейшему уяснению проблематики повести.² В ней выделяются художественные мотивы и темы, которым находят аналогии в разных литературах, в том числе и древнерусской,³ но ими не объясняется в конечном счете достаточно сложная архитектоника целого. Между тем, существуют аналогии как раз этому целому, синтезирующие все основные мотивы «Острова Борнгольма» и обладающие близкими стилевыми особенностями. Это традиция так называемой готической литературы, широко распространившейся в Англии, Франции и Германии в конце XVIII века и несшей на себе печать литературного и эстетического перелома.⁴ На связь с ней повести Карамзина обратил внимание Г. А. Гуковский.⁵

1

Широкое проникновение «готической» литературы в Россию относится уже к началу XIX в., особенно к 1810-м годам, когда «романы ужасов», как их называли, в большинстве своем

² См ее трактовки: П Берков, Г. Макогоненко Жизнь и творчество Н. М. Карамзина В кн. Н. М. Карамзин. Избранные сочинения, т. I Изд. «Художественная литература», М—Л. 1964, стр. 38—39 — В дальнейшем том и страницы этого издания указываются в тексте, Г. А. Гуковский Карамзин В кн.: История русской литературы, т. V Изд. АН СССР, М—Л., 1941, стр. 80

³ Л. В. Крестова Древнерусская повесть как один из источников повестей Н. М. Карамзина «Райская птичка», «Остров Борнгольм», «Марфа Посадница». В кн.: Исследования и материалы по древнерусской литературе Изд. АН СССР, М., 1961, стр. 208—214

⁴ Литература вопроса огромна. Называем лишь самые основные работы, на выводы и материал которых мы будем опираться в дальнейшем: E. Railo. The Haunted Castle London—N. Y., 1927; M. Summers. The Gothic Quest. A history of Gothic novel, London, 1938; J. M. S. Tompkins. The Popular Novel in England 1770—1800 London, 1938; J. R. Foster. History of the preromantic Novel in England N. Y.—London, 1949; D. Varma. The Gothic Flame, being a history of the Gothic novel in England London, 1957; A. Killen Le roman terrifiant ou le roman noir de Walpole à Anne Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840 Paris, 1923; C. Müller-Fraureuth. Die Ritter- und Räuberromane. Ein Beitrag zur Bildungsgeschichte des deutschen Volkes. Halle a. S., Max Niemeyer, 1894; A. G. Murphy. Banditry, chivalry and terror in German fiction 1790—1830. Chicago, 1935; K. Schreiner. Studien zu den Vergangenheitsromanen der Benedikte Naubert Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte des historischen Romans in Deutschland, Berlin, 1941; G. Hartmann. Karl Grosse's «Genius». Eine Studie zum Menschenbild im Bundesroman des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Moers, 1957

⁵ Гр. Гуковский, 1) Очерки по истории русской литературы и общественной мысли XVIII в. ГИХЛ, Л., 1938, стр. 309; 2) Карамзин, стр. 70.

низкопробные, буквально затопляют книжный рынок, встречая единодушное осуждение критики, но вместе с тем оказывая воздействие и на «большую» литературу.⁶

Начало этого процесса восходит к 1790-м годам, когда один за другим переводятся классические образцы жанра: «Старый английский барон» (в первом издании — «Защитник добродетели») Клары Рив, «Убежище» Софьи Ли и близкая к «готическому» роману «восточная повесть» Бекфорда «Ватек».⁷ Не лишено интереса, что перевод романа Рив вышел из тех кругов, с которыми непосредственно общался Карамзин. К. Лубьянович, переводчик «Старого английского барона», был масоном, близким к Московскому университету. А в конце десятилетия появляются первые отзывы о романах Радклиф, принадлежащие адепту «карамзинской школы» князю П. И. Шаликову. Отзывы эти обнаруживают несколько любопытных особенностей.

Прежде всего, Шаликов хорошо знаком с творчеством Радклиф, хотя знает его не в подлиннике, а во французских переводах; так, он называет наряду с популярным «Лесом» первый ее роман «Замок Атлин и Данбейн» (1789), прошедший незамеченным в самой Англии. Во-вторых, — и это важнее, — он рассматривает ее творчество не в ряду авантюрно-рыцарских романов, как это станет обычным в 1810-е годы, а в ряду классических произведений западного преромантизма (Юнг, Оссиан, Томсон), уже прочно привившихся в русской литературе.⁸ Так начинается инстинктивное выделение из «готической» литературы ее «сентиментальной» ветви (К. Рив, Радклиф, Ш. Смит) в про-

⁶ См. Н. К. Козмин О переводной и оригинальной литературе конца XVIII и начала XIX в в связи с поэзией В. А. Жуковского СПб., 1904; Н. Белозерская. Влияние переводного романа и западной цивилизации на русское общество XVIII в Русская старина, 1895, т. XXXIII, январь, стр. 149; Ю. М. Лотман Пути развития русской прозы 1800—1810-х годов Тр. по русской и славянской филологии, IV Тарту, 1961 (Уч зап Тартуского ун-в., вып 104), стр 23—25 Библиографию и обзор источников см также: E. Simmons English Literature and Culture in Russia. Harvard, 1935

⁷ Рыцарь добродетели, повесть, взятая из самых древних записок английского рыцарства; перевел с французского Корнелий Лубьянович СПб., 1792; Калиф Ватек, арабская сказка. Перевод с французского СПб., 1792; Подземелье, или Матильда, сочиненная на английском языке Мисс Софьею Леею Перевод с французского Чч I—III, М., 1793—1794

⁸ Князь П Шаликов. К другу. Иппокрена, 1799, ч. I, стр 310—311; ср также его «Темную рошу, или Памятник нежности» (Плод свободных чувствований, ч III М 1801, стр 11)

тивовес «френетической», тяготевшей к немецкому Schauerroman (Льюис).⁹

Едва ли не яснее всего этот процесс прослеживается на примере восприятия пейзажей Радклиф. Это не частность; пейзажные описания были существеннейшим элементом в поэтике «сентиментально-готического» романа; в них наиболее ярко выразилась эстетическая его основа, георетически провозглашенная Эдмундом Бэрком: страдание и предчувствие его — страх, ужас являются стимулом и источником эстетического чувства.¹⁰ Пейзажи получали в романах Радклиф сюжетную функцию, создавая атмосферу таинственности и в известной мере определяя собою общий стилевой колорит.

Именно такое восприятие Радклиф мы находим у первых русских ее читателей. С ее именем связывалось представление о меланхолическом пейзаже, вызывающем «сладкий ужас». Для писателей, литературно тяготеющих к Карамзину, она органически входит в привычную группу — Оссиан, Томсон, Грей. «Идем в сад, — пишет Шаликов в «Деревне». — Темные аллеи, высокая трава, полуразвалившиеся беседки, приманчивый лабиринт, древние вазы, дикость места, глубокое безмолвие, уныло тихий шум деревьев имели для нас нечто ужасное, и мы в один голос сказали: „*Voilà les mystères d'Udolphé!*“. Смех последовал за романтическим воспоминанием, и удовольствие блеснуло во всех взорах».¹¹ По установившейся традиции, далее называется имя Томсона. Отраженне того же восприятия находим в стихотворении Востокова «Радклифская ночь»; стихотворение это, переведенное из французского издания «Леса» Радклиф, ни в чем не отличается от бесчисленных оригинальных стихотворений этого периода, воспевающих «сладость меланхолии».¹² Как выбор Радклиф в качестве источника, так и смешение литературных ассоциаций в высшей степени показательны. Еще более явственно оно выступает, когда вводится элемент архитектурного «готического» пейзажа. Уже А. Н. Веселовский обратил внимание на одно из таких описаний, принадлежащее перу князя Ф. Сибирского, причем справедливо заме-

⁹ Ср у Михаила Дмитриева разделение «ужасных» романов «в подражание Радклиф» и «немецких», отражающее, несомненно, ранние впечатления мемуариста (Мелочи из запаса моей памяти М., 1869, стр. 206)

¹⁰ О влиянии эстетики Бэрка на Радклиф существует специальная работа: M. Waage. Sublimity in the novels of Ann Radcliffe. Essays and Studies on English Language and Literature, 25 Upsala, 1963.

¹¹ Сочинения князя Шаликова, ч. I М., 1819, стр. 45—46.

¹² Впервые — Свиток муз, кн. 1, 1802, стр. 105 под заглавием Ночь Из романа «La Forêt», сочинения Аины Радклиф.

тил, что здесь происходит проекция западных описаний на русский ландшафт.¹³ «В знойные часы полдня, — пишет автор, явно следуя за Карамзиным и в выборе материала, — пойду в Петровские рощи, дабы отдохнуть там, под благодетельною тенью какого-нибудь дерева на мягкой траве, и буду смотреть на Готический дворец, на куполах коего заходящее солнце будет изливает свой бледный пурпур и золото. — Тут, смотря на этот прекрасный ландшафт, дам я полет моему воображению и пройду в мыслях некоторые положения или картинные описания, читанные мною в „La Forêt“ и притом столь сходные с этим местоположением» Далее упоминается Симонов монастырь, а к названию «La Forêt» делается примечание: «Прекрасный роман мистрисы Радклиф».¹⁴ Умножить примеры подобных описаний столь же нетрудно, как и указать их источник: это экспозиция «Бедной Лизы» с ее элегически окрашенной картиной «мрачных, готических башен» Симонова монастыря, когда «вечерние лучи солнца» пылают на его куполах.¹⁵

К 1793 г., когда пишется «Остров Борнгольм», русская литература, таким образом, оказывается уже эстетически подготовленной к восприятию «готического» романа в его сентиментальном варианте, и элементы его поэтики органически включаются в число привычных поэтических средств. Но европейски известные, вершинные достижения «готического» романа к этому времени еще не были созданы или не могли быть известны Карамзину; из значительных романов Радклиф существовали лишь «Сицилианский роман» («The Sicilian Romance», 1790) и «Лес» («The Romance of the Forest», 1791). В каком-то отношении Карамзин даже предвосхищал традицию классической «готической» литературы, или, во всяком случае, шел ей параллельно, и это неудивительно, так как литературная техника «готического» романа подготавливалась исподволь, в произведениях, хорошо известных Карамзину, — у Флориана, Баколяра д'Арно, Прево, в пределах немецкого «рыцарского романа» и т. д. Показательно, что Карамзин как будто сознательно выбирает для перевода и осмысления либо непосредственные источники произведений «готического» жанра, либо близкие их аналоги; так, в «Московском журнале» он печатает «Корделию (Из Вилан-

¹³ А. Н. Веселовский В. А. Жуковский Поэзия чувства и сердечного воображения. Пгр., 1918, стр. 38 и сл.

¹⁴ К. Ф. Сибирицкий Мои желания (при наступающей весне). Посвящение брату моему К. А. В. С. Иппокрена, 1799, ч. II, стр. 259—260.

¹⁵ Ср., например, отражение этого же литературного канона у Жуковского («Вечер») « последний луч зари на башнях угасает».

дова журнала)»¹⁶ с мотивом «превращенной графини» — духа преступницы, «уединенно носящегося в пустынном замке». Этот сюжет, взятый из немецкой баллады, получил широкое распространение после «Монаха» Льюиса («the bleeding nun»); другой балладный сюжет, тоже использованный Льюисом, — «О храбром Алонзо и прекрасной Имоджине» — мы находим в «Сьерре-Морене».¹⁷ Но наряду с ними в творческом сознании Карамзина присутствуют и другие ассоциации и модели, которые во многом обуславливают стилистическое своеобразие повести «Остров Борнгольм».

2

Подобно романам Радклиф, «Остров Борнгольм» начинается тайной, составляющей как бы первую композиционную вершину повести (встреча с гревзендским незнакомцем и его песня). Вторая вершина — описание женщины в темнице. Между ними — сюжетный эллипсис, заполнить который предоставлено воображению читателя. Предысторию героев он может восстановить лишь отчасти по намекам и глухим указаниям, которых особенно много в песне незнакомца. Такое построение рассказа зарождается в романе «тайн и ужасов» и ведет прямо к байронической поэме; недаром исследователи пронизательно отмечали сходство «Острова Борнгольма» с этой последней, не исследуя, впрочем, его истоков.¹⁸

Вместе с тем «Остров Борнгольм» — и в этом его принципиальное отличие от «готического» романа и новеллы — не нарративен в обычном смысле. Он лишен интриги и своей статичностью близок к «элегическому отрывку», как определил Карамзин свою «Сьерру-Морену»; к многочисленным фрагментам-медитациям 1780—1790-х годов, которые позднее осознавались как особый жанр «лоскутков в прозе».¹⁹ В английских журналах,

¹⁶ Московский журнал, 1792, ч. VII, июнь, стр. 68—69

¹⁷ См.: Л. В. Крестова. Повесть Н. М. Карамзина «Сьерра-Морена». В кн.: Роль и значение литературы XVIII в. в истории русской культуры. Изд. «Наука», М.—Л., 1966, стр. 261—266.

¹⁸ Ср.: Г. Гук в с к н я й. Карамзин, стр. 80

¹⁹ Северный Меркурий, 1830, № 56 (9 мая), стр. 223—224. — О фрагменте XVIII в. как жанре см.: Н. Белозерская. Василий Трофимович Нарезный. Историко-литературный очерк. Изд. 2, СПб., 1896, стр. 52; Ю. Грани, А. Ф. Вельтман В кн.: Очерки по истории русской литературы первой половины XIX в., вып. 1. Баку, 1941 (Азербайджанский заочный пед. инст.); P. V r a n g. Studien zur Theorie und Praxis der russischen Erzählung, 1770—1811. Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1960, SS. 163—164 (о фрагментной форме «Острова Борнгольма»), ряд ценных наблюдений имеется в статье Ю. М. Лотмана «Эволюция мировоззрения Н. М. Карамзина (1789—1803)» (стр. 140—144).

начиная с 1770-х годов, утверждается близкий жанр — «готического фрагмента», занимающего несколько страниц и иногда преследующего единственную цель — создать атмосферу таинственного и ужасного.²⁰ Задание такого рода не чуждо и фрагментам Карамзина, в частности «Лиодору»,²¹ но создание «атмосферы» у него никогда не бывает самоцелью. «Отрывки» Карамзина — всегда «элегические» отрывки: в них непременно присутствует образ повествователя, погружающего сюжетные элементы произведения в лирическую стихию и намеренно предлагающего читателю не столько самые события, сколько их субъективное освещение. Создается необычайно емкий и многоплановый сказ, из которого вырастает образ самого рассказчика, в «Острове Борнгольме» очень приближенного к автору «Писем русского путешественника» (в отличие, например, от «Сьерры-Морены»). Это носитель черт своего времени и культурной среды, этических норм и мироощущения человека 1790-х годов. Рассказ его богат эмоциональными оттенками — от напряженного лиризма до почти протокольной информации. Этот «сентиментальный путешественник» шире своего лирического «я»; он меняет субъективные планы повествования, даже в иных случаях подчеркивая его лирическую нарочитость, чтобы сделать тем достовернее его реальную основу: «... томное сердце, орошаемое пеною бурных волн, едва билось в груди моей». И тут же — в примечании: «... в самом деле, пена волн часто орошала меня, лежащего почти без памяти на палубе» (I, 664). Атмосферу действия в какой-то степени создает он сам, привнося в нее нечто от своего душевного состояния, и ему же принадлежит право оценки увиденного. Жесткая конструкция суггестивного «готического» рассказа оказывается размытой и растворенной в побочных описаниях, отступлениях и медитациях рассказчика; и в них же оказывается заключенной некая этическая и философская позиция, наложившая свой отпечаток на самый стиль повести Карамзина.

В пейзажные описания «Острова Борнгольма» органически входит излюбленная готиками тема «мрачной природы». От «величественных и страшных» картины неизмеримого океана и диких скал Борнгольма мысль автора-рассказчика постоянно подни-

²⁰ Robert D. Mayo. The Gothic short story in the magazines MLR, v. XXXVII, N 4. 1942, pp 448—454.

²¹ P. Brang. Studien zur Theorie und Praxis der russischen Erzählung, S 199.

мается к «образу холодной, безмолвной вечности» и «тому не-описанному творческому могуществу, перед которым все смертное трепетать должно» (I, 665). Эстетически эта ассоциация была обоснована Э. Бэрком; практически — Юнгом и «кладбищенской поэзией». Философская символика меланхолического пейзажа такого рода вела читателя к мысли о бренности и быстротечности земного существования и успокоению в лоне божества. Как и предшественники романтической поэзии, Карамзин пользуется разработанной в поэтике классицизма системой аллегорий, которая оказывается неожиданно удобной для наведения чувства страха и создания атмосферы таинственности. Предметность описания исчезает; остается психологическое состояние, обозначенное через абстрактное понятие, — созданное некими ирреальными силами ощущение страха и ожидания. «Ничего, кроме печального, кроме страшного не представлялось на седых утесах. С ужасом видел я там образ холодной, безмолвной вечности, образ неумолимой смерти» и т. д.²² В ассоциативной лирической прозе повести эти концептуальные моменты пейзажных описаний неощутимо сменяются бытовыми конкретными зарисовками.

Но пейзаж в «Острове Борнгольме» имеет и сюжетную функцию и уже тем самым включается в число пейзажных описаний сюжетной прозаической литературы. И здесь нам придется вспомнить цитированный отрывок из «Моих желаний» князя Сибирского, где в сознании автора естественно соединились «Лес» Радклиф и «Бедная Лиза». Эпигон Карамзина как бы закрепляет характерное движение темы: от мотива «природы» к мотиву «монастыря». Как только монастырь оказывается в художественном фокусе, он изменяет течение ассоциаций: в «Бедной Лизе» с его появлением начинает исчезать элегическая смягченность пейзажа: из «меланхолического» он становится «ужасным». «Страшно воют ветры в стенах опустелого монастыря, между гробов, заросших высокою травю, и в мрачных переходах келий». Здесь уже намечается тема борнгольмского замка, но лишь намечается, не получая дальнейшего развития.

В «Острове Борнгольме» уже с самого начала нет этой элегической смягченности. Морские ландшафты и описания острова суровы и тревожны; в них чувствуется связь с дескриптивной дидактической литературой, но не в ее элегическом варианте.

²² Ср. наблюдения над поэтикой кладбищенской поэзии в статье Р. М. Spack's. Horror-Personification in late XVIII Century Poetry Studies in Philology, v. LIX, 1962, July, № 3, pp 568, 566.

Зловещий характер пейзажа постепенно усиливается и эмоционально подготавливает читателя к появлению таинственного замка.

Как в «готическом» романе, замку в «Острове Борнгольме» принадлежит важная сюжетная роль. В том, что «готические» романы обычно называются по замку или аббатству, есть своя закономерность. Замок предельно сузил сценическую площадку, где происходит действие, и окрасил его колоритом «готических суеверий» и нравов, воспринимаемых как «средневековые». Таким образом, он как бы сконцентрировал в себе сюжетно-тематическое и идейное задание «готического» романа. Замок — материализованный символ преступлений и грехов владельца. Он собирает в единый фокус несколько ассоциативных рядов; некоторые из них начинают разворачиваться сразу же, как только описание здания появляется на страницах повести.

Поэтому описание замка в «готическом» романе никогда не бывает нейтральным. Оно всегда содержит некоторое количество моментов, указывающих, что замок как бы аккумулирует суеверия, преступления и трагедии;²³ оно предвосхищает в известной степени и дальнейшее течение событий У эпигонов «готического» романа появление замка — сюжетный штамп.

Замок возникает на фоне мрачного ландшафта, вызывающего дурные предчувствия. В первом романе Радклиф «сломанные арки и уединенные башни» аббатства возвышаются «в мрачном величии в вечерних сумерках». Оно «памятник бренности (mortality) и древних суеверий», его «пустынная мрачность» увеличена «сгущающимися вечерними сумерками» и заставляет сердце героини леденеть от ужаса.²⁴ Здесь приоткрывается подтекст описания; отметим характерную деталь: замок появляется при вечернем освещении, причем поздним вечером, на грани ночи. Здесь это — пейзажная реализация предчувствия: ожидания ночных ужасов. Подобная же семантика вечернего пейзажа совершенно недвусмысленно донесена до читателя в «Тайнах Удольфо»: замок, освещаемый заходящим солнцем, представляет «предмет величественный и предзнаменующий злополучие». «Свет нечувствительно начал уменьшаться и разливал на стенах один только пурпуровый цвет, который, мало-помалу пропадая,

²³ См.: H. Garte *Kunstform Schauerroman. Eine morphologische Begriffbestimmung des Sensationsromans im 18 Jahrhundert von Walpoles «Castle of Otranto» bis Jean Pauls «Titan».* Leipzig, 1935, SS. 38—40, 41, 42, 96

²⁴ A. Radcliffe. *The Castles of Athlin and Dunbayne.* В кн.: *The Novels of Mrs Radcliffe.* Ballantyne's *Novelist's Library.* London, 1824, p. 759; Ср. анализ этого описания: D. Varma, *The Gothic Flame.* o. 87

оставил горы, замок и все окружающие предметы в глубочайшей мрачности».²⁵

Отзвуки этой пейзажной символики мы находим и в «Острове Борнгольме»: «Алая заря не угасла еще на светлом небе; розовый свет ее сыпался на белые граниты и вдали, за высоким холмом, освещал острые башни древнего замка. ... Я удвоил шаги свои и скоро приблизился к большому готическому зданию, окруженному глубоким рвом и высокою стеною. Везде царствовала тишина; вдали шумело море; последний луч вечернего света угасал на медных шпицах башен» (I, 666).

С замком вводится характерный мотив предчувствия и предвещения. Мотив этот настолько широко распространен в «готической» литературе, что мы можем с полным правом считать его типичным. Его вариантом, условно говоря, «опосредствованным» предсказанием оказываются недобрые приметы или грозные или загадочные явления природы, которые сопровождают путешественников при подходе к замку. В этом качестве иногда выступает гроза (ср. «Сицилийский роман», «Лес, или Сент-Клерское аббатство» Радклиф), иногда даже — сверхъестественные события; однако чаще всего этот мотив вводится «голосом молвы», суеверными рассказами окрестных жителей. Это потенциальное присутствие сверхъестественного элемента чрезвычайно важно для «готического» романа.

В первой части «Леса» А. Радклиф ломается карета, и путешественники вынуждены вернуться к руинам аббатства, наводившего на них суеверный страх. При входе в замок их останавливает необычный шум. «Сердце мое предчувствует, — говорит госпожа Ла-Мотт, — что с нами случится какое-нибудь несчастье». Далее сообщаются странные слухи; по словам местных жителей, «вот уже пятнадцать лет, как никакой поселанин не смеет приближаться к аббатству», где творится нечто страшное. Вообще мотив этот очень устойчив. Любопытно, что зловещая таинственность, которой окружен самый въезд путешественника в замок, тоже одно из общих мест в произведениях «готического» жанра. Но едва ли не самое характерное — интерьер со следами разрушения и запустения; описания такого рода сам Карамзин прочно ассоциировал с Радклиф. «Госпожа Радклиф, — писал он в 1803 г., — могла бы воспользоваться сим дворцом (в Тайнинском, — В. В.) и сочинить на него ужасный роман; тут все нужное для ее мастерства: пустые залы, коридоры, высокие лестницы, остатки богатых украшений, и (что

²⁵ А. Радклиф. Таинства Удольфские..., ч. II. М., 1802, стр. 146.

всего важнее) ветер воев в трубах, свистит в разбитые окончины и хлопает дверьми, с которых валится позолота».²⁶

Вот одно из таких описаний в «Тайнах Удольфо»: «Она (Бланка, — В. В.)... вступила в прямой ряд комнат, концы стены были обиты обоями или украшены столярною работою из кедра; мебели казались так же стары, как и замок; огромные каминны, в коих не видно было никаких следов огня, являли хладный вид небрежения и пустоты; все сии комнаты представляли так живо впечатления уединения и пустоты, что портреты в тех покоях, где они висели на стенах, казалось, были последними их обитателями».²⁷

В полном соответствии со сложившейся традицией — интерьер замка в «Острове Борнгольме». «Везде было мрачно и пусто. В первой зале, окруженной внутри готическою колоннадою, висела лампада, и едва-едва изливала бледный свет на ряды позлащенных столпов, которые от древности начинали разрушаться; в одном месте лежали части карниза, в другом отломки пилястров, в третьем целые упавшие колонны» (I, 667). В «готическом» романе эти описания подготавливают сюжетную перипетию. У Карамзина их зловещий колорит на первый взгляд снят введением фигуры гостеприимного хозяина. Но это иллюзия. Сцена со стариком лишь отодвигает «кульминацию» и усиливает зловещий трагизм атмосферы, который достигает вершины с появлением мотива пророческого сна.

Начиная с первых «готических» романов сон героя постоянно получает функции пророчества. Иногда он предвосхищает развязку или сюжетную перипетию. В «Старом английском бароне» Клары Рив владельцы замка Фиц-Овенов являются во сне Эдмунду Твайфорду и признают в нем сына и наследника. В дальнейшем поэтика сна осложняется. С развитием техники намеков и тайн возникает символика сна, не расшифровываемого непосредственно, но содержащего в себе нераскрытое и темное указание на грядущие события. Мотив вещего сна оказывается необычайно устойчивым и переходит в поздний трансформированный «готический» роман и романтическую литературу.

И здесь Карамзин органически включает в традицию. Как это характерно для развитого «готического» романа, сон путешественника в «Острове Борнгольме» акцентирует тайну, не раскрывая ее. Образный строй сновидения здесь чужероден всему

²⁶ Н. М. Карамзин Исторические воспоминания и замечания на пути к Троице Сочинения, т. I СПб, 1848, стр. 464—465.

²⁷ А. Радклиф. Тайнства Удольфские, ч. III, стр. 344—345; см. также «Лес» (кн. I, М., 1801, стр. 44—45, 73).

повествованию и сближается с волшеббно-рыцарской новеллой типа «Громвала» Каменева. Едва ли это не сознательный прием. Перед нами поэтика сновидения, выдержанная в нарочито условном стилистическом ключе. Она ирреальна по отношению ко всей повести, которая воспринимается как реальность.

Существует русская пародия на «романы à la Radcliffe», дающая близкий аналог сцене сна в «Борнгольме». Она показывает, что Карамзин не выходит из круга ассоциаций, которые для читателя начала XIX в. были непременной принадлежностью «готического» романа.

Во сне моим героям снится
 Дракон в огне, летящий Гриф;
 Страх, ужас вслед за ними мчится .
 Вот вам роман à la Radcliff!²⁸

У Карамзина:

«Мне казалось, что страшный гром раздавался в замке; железные двери стучали, окна тряслись, пол колебался, и ужасное крылатое чудовище, которое описать не умею, с ревом и свистом летело к моей постели» (I, 669).

Итак, с появлением замка тема ужаса и тайны становится определяющей. Эстетическая роль «ужаса» здесь иная, нежели в описаниях «ужасной и величественной» природы. Здесь за ним кроются страдание и преступление. В замке воплощена стихия средневековья, с ее суевериями, непросвещенностью, варварством и насилием. Просветительское представление о средних веках вновь сближает Карамзина с «готическим» романом, и близость эта приводит его к выбору аналогичных художественных мотивов.

Первый из них — мотив «женщины в подземелье». Он не был совершенно нов для Карамзина; мы встречаемся с ним в раннем творчестве писателя и позднее — в «Московском журнале». Он проникает сюда через посредство французской «черной драмы» и романов Жанлис. В 1788 г. Карамзин переводит «Историю герцогини Ч***», вставную новеллу из «Адели и Теодора» Жанлис (1782). Это рассказ о том, как муж герцогини, феодальный тиран, мучимый ревнивыми подозрениями, заточает жену в пещеру в каменной горе, поблизости от замка. «Как изобразить мне почувствованный мною ужас, — повествует герцогиня

²⁸ О С(о)м(о)в) План романа à la Radcliff Харьковский Демокрит. 1816, май, стр 61

Ц***, — когда, открыв глаза, увидела я себя в подземной темнице, окруженную густым мраком и лежащую на соломе!».²⁹ Все это, вплоть до места заключения, довольно близко к эпизоду в «Острове Борнгольме».

Другой аналог этой сцены, известный Карамзину, — знаменитая «черная драма» «Узники монастыря» («Les Victimes Cloîtrées», 1791) Буте де Монвеля, выдержавшая более 80 постановок в Париже. В 1791 г. Карамзин печатает в «Московском журнале» обширную рецензию на нее с подробным пересказом содержания.³⁰ В 1792 г. он уже мог ознакомиться с драмой по печатному тексту; такое знакомство тем вероятнее, что среди своих парижских впечатлений Карамзин отмечает и игру автора пьесы, «одного из первых парижских актеров», выступавшего тогда в театре Варьете (I, 400). В основе сюжета драмы лежит история двух разлученных любовников — Эжени и Дорваля. Лицемерный доминиканец патер Лоран, обуреваемый сладострастием, требует от девушки покориться его преступным желаниям и держит ее в подземной темнице.³¹ Экспозиция первой сцены четвертого акта прямо ведет нас к описанию темницы в «Острове Борнгольме». «Сцена разделена на две части, и театр представляет две камеры; камера Эжени — справа от зрителя; она освещена наземным светильником, поставленным на камень. Вся обстановка состоит из соломенной подстилки, старой и разорванной, маленького кувшинчика с маслом, глиняного кувшина, куска пеклеванного хлеба и камня, который служит узнице сиденьем и изголовьем. . .

Эжени — бледная, умирающая, с непокрытой головой и распущенными волосами; одета в белое разорванное платье, превратившееся в лохмотья; она спит и в этот момент просыпается».³² Здесь мы без труда обнаружим целый ряд совпадений с Карамзиным — от композиции сцены до аксессуаров и описания самой узницы.

²⁹ Детское чтение, 1788, ч. XIV, стр. 189.

³⁰ Московский журнал, 1791, ч. IV, октябрь, стр. 342—352.

³¹ Французский «théâtre monacal» породил большое количество вариаций этого мотива. В 1791 г. в «Московском журнале» (ч. II, кн. 1, апрель, стр. 70—71) рецензируется еще одна пьеса такого рода — двухактная комедия (комическая опера) Ж. Фьева (Fiévée, 1767—1839) «Монастырские жестокости» («Les Rigueurs de Cloître»), поставленная Итальянским театром в Париже 22 августа 1790 г. Заключение монахини в подземную темницу здесь — наказание за открывшуюся любовную переписку (что в деталях совпадает с историей Агиссы в «Монахе» Льюиса). Как и драма Монвеля, комедия Фьева кончается благополучно.

³² Les Victimes Cloîtrées, drame nouveau en 4 acts et en prose Par M. Monvel. Bourdeaux et se trouve à Paris, chez le Libraire de Théâtre Français, 1792, p. 71.

Так, Карамзин еще раз подходит непосредственно к традиции «готического» романа. Дело в том, что драма Монвеля и «История герцогини Ч***» сыграли в развитии этого жанра весьма значительную роль; повесть Жанлис послужила источником «Сицилийского романа» Радклиф и одного из эпизодов в «Тайнах Удольфо» (сцена с восковой фигурой, имитирующей труп); что касается «Les Victimes Cloîtrées», то они оказали сильное влияние на Льюиса, почти повторившего в своем «Монахе» сюжетную линию драмы Монвеля.³³

Мотив «женщины в подземелье» становится в дальнейшем одним из центральных в типовой сюжетной схеме «готического» романа. Он был сразу же освоен эпигонами и не раз пародировался (например, в знаменитом «Норсэнгерском аббатстве» Джейн Остин). Классический тип «готической» его разработки мы находим в «Сицилийском романе» А. Радклиф (1790) и особенно в «Монахе» Льюиса. Функция его определяется раньше; в немецком рыцарском и разбойничьем романе 1780—1790-х годов он фигурирует постоянно, создавая две традиционные ситуации: тиран-муж, заключающий свою жену, или сладострастный соблазнитель, преследующий невинную жертву.³⁴ В начале XIX в. мотив проникает и в русскую литературу в том же неизменном значении жестокого наказания или преследования. Контраст между слабостью и болезненностью жертвы и глухой непроницаемостью каменного мешка, в котором она заключена, оказывается традиционной характеристикой стихии средневекового варварства (ср. у Карамзина — I, 670).

3

Сравнительно-стилистический анализ позволяет, таким образом, установить черты типологического сходства между «Островом Борнгольмом» и «готической» литературой. Близость возникает на общей идейной основе: поэтика «тайн и ужасов» была, как известно, литературной проекцией идейной противопоставленности литературы этого типа рационалистическому «просветительскому реализму». С другой стороны, характерно, что Карамзин примыкает к той ветви «готической» литературы, кото-

³³ О влиянии «Les Victimes Cloîtrées» на «черную драму» и роман см.: E. C. van Bellen *Les origines du mélodrame*. Utrecht, 1927, pp. 97—99.

³⁴ См., например, в «Германе фон Унна» Б. Науберт (1788): M. Summers *The Gothic Quest*, pp. 128—129; C. Muller-Fraureuth («Die Ritter- und Räuberromane, SS. 15—16») называет также роман некоего Э. фон Варбурга «Eine Familiengeschichte aus Zeitalter des Rittergeistes und Pfaffenums» (1799).

рая была генетически тесно связана с просветительством (К. Рив, Радклиф); его «кризис 1790-х годов» был закономерной эволюцией, и мировоззрение его ни тогда, ни позже не порвало окончательно с Просвещением.³⁵ В художественной ткани «Острова Борнгольма» отражается философская проблематика «века разума».

Она сказалась в центральном мотиве повести, несущем на себе основную идейную нагрузку, анализ которого выходит за пределы собственно стилистического исследования. Это — мотив инцеста, показавшийся рискованным Державину³⁶ и для русской литературы не вполне обычный, хотя и не вовсе новый; русский читатель знал его как по переводным романам (в частности, Прево), так и, например, по «Мирамонду» Ф. Эмина, где он возникает несколько раз и однажды служит основанием для вывода: «Любовь такое есть свойство, что не только законы, но и самой природы право опровергает».³⁷ Начиная с первых своих образцов («Замок Отранто» Уолпола, 1764) «готические» роман и драма постоянно подходят к этой теме и постепенно удельный вес ее возрастает. Кульминационную точку ее развития вновь дает нам «Монах» Льюиса, где Амброзио, в ослеплении страсти и подстрекаемый дьяволом, насилует в подземных переходах невинную Антонию, которая оказывается его сестрой. Это закономерное звено цепи преступлений героя-иммoralиста; инцест произволен и является выражением некоей роковой необходимости. Акт преступления и наказания сливаются воедино. Так самый мотив получает двойственное значение: это не только грех, но и трагическая вина. В этой двойственной функции он выступает уже в драме Уолпола «Тайнственная мать» («The Mysterious Mother», 1768), где автор стремился показать «контраст добродетели и порока внутри одного и того же характера».³⁸ Дальнейшее развитие мотив получает в «Манфреде» Байрона, где самое преступление скрыто и, облеченное тайной, внешне выступает как страдание. Романтическая

✓ ³⁵ См.: А. В. Предтеченский. Общественно-политические взгляды Карамзина в 1790-х годах. В кн.: Проблемы русского Просвещения в литературе XVIII в. Изд. АН СССР, М—Л, 1961, стр. 74—75, П. Берков, Г. Макогоненко. Жизнь и творчество Н. М. Карамзина, стр. 19 и сл.

³⁶ Н. В. Губерти. Историко-литературные и библиографические материалы. СПб., 1887, стр. 23

³⁷ Ф. Эмин. Непостоянная фортуна, или Похождения Мирамонда... Изд. 3. Ч. I. СПб., 1792, стр. 192—195, ср. также ч. II, стр. 253—254

³⁸ Horatio Walpole, Works, v. 1, London, 1798, p. 125; см. подробно В. Evans. Gothic Drama from Walpole to Shelley. Univ. California Publications in English, v. 18. 1947.

литература подхватывает обе трактовки мотива, который держится в ней на протяжении едва ли не всего XIX в. (ср. «Магнетизер» Сулье, «Мраморный фавн» Готорна и др.).

Однако существовала и другая возможность интерпретации темы индеста, связанная с руссоистской доктриной. Наиболее ясно она реализовалась в раннем романе Мерсье «Дикарь» (*L'Homme sauvage*, 1767),³⁹ где повествуется о любви индейцев Зидзема и Заки, брата и сестры; любовь эта полностью оправдана законами естественной морали. Приняв крещение, Зидзем и Зака попадают в сферу действия законов религии и общества, и здесь-то начинается глубокий внутренний конфликт. Зака обвиняет любовника-брата в страшном преступлении индеста и отвергает его страсть словами католической догмы. Это, конечно, не прозрение, а духовная деградация; по Мерсье, законы церкви находятся в вопиющем противоречии с принципами христианства и «естественной религии». Сущность конфликта Зидзем выражает формулой, текстуально близкой к карамзинским: «Религия осуждает слезы, которые исторгает у меня воспоминание о тебе; теперь я это знаю; но природа, но мое сердце не может удерживать их».⁴⁰ Именно этот конфликт исторического закона и «естественного человека» улавливали в «Острове Борнгольме» его первые читатели и критики: «С сестрицею ужасное брата сладострастие оправдывать законами природы, как будто мы в первые годы золотого века!». — писал С. Бобров.⁴¹

Здесь мы подходим к самому существу проблематики «Острова Борнгольма», которая выводит повесть Карамзина за пределы традиционной «готической» литературы. Все художественные мотивы, характеризующие средневековое варварство, в этой последней стягиваются к одному образу — героя-иммoralиста, «героя-злодея». Он — владелец мрачного замка, повинный

³⁹ См. анализ романа, его источников и соотношения с концепциями Руссо: L. Bédard Sébastien Mercier Sa vie, son oeuvre, son temps (Avant la Révolution. 1740—1789) Paris, 1903, p. 44; Eugène E. Rollivain. L'Abbé Prévost et L'Homme sauvage de Sébastien Mercier PMLA, 1930, t. 45, № 3, pp. 822—847; М. Н. Розанов. Ж.-Ж. Руссо и литературное движение конца XVIII—начала XIX в. Очерки по истории руссоизма на Западе и в России. Т. I М., 1910, стр. 292.

⁴⁰ S. Mercier. L'Homme sauvage A Neuchatel, MDCCLXXXIV, p. 8, см также стр. 100, 213

⁴¹ С. Бобров. Разговор в царстве мертвых (не изд.). Цит. по: Л. В. Крестова Древнерусская повесть как один из источников повестей Н. М. Карамзина, стр. 209.

в грехе инцеста; он — виновник заключения женщины. «Готическая традиция создает целую цепь таких героев, наделенных почти сверхъестественной силой и властью над людьми, которыми они распоряжаются, руководствуясь единственно своей волей и желанием (Манфред у Уолпола, Монтони и Скедони у Радклиф, Амброзио у Льюиса, Мельмот у Матюрена и др.).⁴² Поставленные вне общества, вне его быта, психологии и морали, они легко приобретают черты демонизма. В пределах «готического» романа суд над ними произносится с близкой просветительству точки зрения общеобязательных моральных норм. Черты этого литературного типа «феодала» есть и в борнгольмском «старце» — виновнике страданий молодых героев повести Между тем оказывается, что тяжесть преступления лежит не на нем; этот «готический тиран» — страдающее лицо, ие в меньшей степени, чем сами любовники; преследователь и жертва одновременно Тяжесть индивидуальной вины скорее лежит на самих любовниках, повинных в грехе инцеста. Так обнаруживается центр спора, заложенного в самой художественной ткани «Острова Борнгольма»; спора, который сказывается уже в самой диалогичности его построения, напоминающего философские этюды «Аглаи». Каждая из затронутых в повести проблем несет в себе два полярно противоположных начала Любовь молодых людей оправдана законами «естественной» морали и осуждена законами морали общественной. Изгнание «гревзэндского незнакомца» и заточение его возлюбленной — суровое наказание, но наказание во имя сохранения «добродетели», предотвращения преступления. Карамзин как бы вскрывает внутренние возможности трактовки, подсказанные ему литературной традицией, а в иных случаях и переосмысляет ее, давая совершенно несвойственное ей освещение мотиву «заточения» и образу хозяина замка.

Диалектичность подхода к явлениям «морального мира», которая оказывается существенной чертой художественного метода в «Острове Борнгольме», является прямым следствием идейной эволюции Карамзина. «Остров Борнгольм» стоит как бы на подступах к письмам Филалета и Мелодора и так же, как они, затрагивает, хотя и косвенно, общие проблемы философии истории. В рассуждении «Нечто о науках, искусствах и просвещении» в первом томе «Аглаи» Карамзин остается еще в пределах рационалистической схемы: преступления в «моральном мире» — результат непросвещенности; «просвещение есть

⁴² О типах «героя-злодея» см, например D Varma The Gothic Flame, p 117 и сл.

палладиум благонравия» («просвещенность» для Карамзина более всего заключается в этической сфере). Жесткая логическая структура этого рассуждения Карамзина была продиктована полемическим заданием. Она усложняется на протяжении второго тома «Аглаи»; если в статье «Нечто о науках...» Афины просто приводятся в пример «просвещенности», то в «Афинской жизни» мы уже находим пример общественного преступления (осуждения Сократа) и противопоставление Древней Греции «ужасному безумству наших просвещенных современников». Наконец, в письмах Мелодора и Филалета утверждение о поступательном развитии моральных норм становится предметом спора, в известной мере предвосхищенного «Островом Борнгольмом».

Прежде всего получает корректив идея «естественного человека»; в письме Филалета недвусмысленно заявлено, что древние представляют собою дегство человечества, которое было преодолено силой необходимого и закономерного исторического развития. Идея исторического прогресса, движения человечества к «преобладающей вовеки» истине, т е к просвещению и добродетели, оказывается устойчивым ядром мировоззрения Карамзина; она близка к философии истории у Гердера. Как и у Гердера, у Карамзина она влечет за собой идею исторического детерминизма. Каждый исторический этап вносит что-то в духовное развитие человечества, но непременно преодолевается. Поэтому этические нормы и понятия, и самая психическая жизнь человека данного времени и данной среды оказываются детерминированы этим временем и средой.

Идея «естественного человека» оказывается поколебленной. Его мораль и поведение более не являются абсолютом. В окружении новых понятий и законов они могут стать преступлением. Определяется критерий оценки инцеста — «тайна страшная» и «заблуждение сердца»

И вместе с тем, в силу того же исторического детерминизма, оценка эта не может быть окончательной. Дело в том, что исторические ступени, которые проходит человечество, для Карамзина неравноценны; иные из них предстают как эпохи «пагубных заблуждений». Таким, по Карамзину, было средневековье, которое лишь в целом послужило расцвету наук. Под влиянием революционных войн, охвативших Европу, Карамзин приходит к мысли, что «осьмойнадесятый век не мог именовать себя со всех сторон просвещенным, когда он в книге бытия ознаменуется кровью и слезами».⁴³ Разочарование в «просвещен-

⁴³ Аглая, кн. II. Изд. 2 М, 1796, стр. 90.

ности» века означало разочарование в социальных установлениях, морали и познавательных возможностях людей этого времени. «Клянутся именем добродетели и спорят о существовании ее», — говорит путешественник в «Острове Борнгольме». Понятие добродетели, которое, очевидно, признают все враждующие стороны, оказывается релятивным. Из этой релятивности вырастает насилие и преступление.

Старец «Острова Борнгольма», произнесший проклятие и творящий жестокость во имя добродетели, независимо от своих субъективных стремлений, делит со своими современниками «пагубное заблуждение» относительно существа «законов неба» и «добродетели». Образ его не случайно погружен в стихию средневековья, а в монолог его звучит тема исторического прошлого, тяготеющего над жителями Борнгольма и Рюгена. Содержание его понятий о добродетели оказывается обусловленным этим прошлым; формы же защиты и утверждения ее несут на себе печать средневекового варварства.

Так в «Острове Борнгольме» намечается выход в общие проблемы философии истории. Конечно, здесь нет исторической концепции в точном смысле слова, есть лишь ее эмоциональный прообраз. Есть ощущение глубокой трагичности конкретных форм исторического бытия. Конфликт между «законами неба» и «добродетели» и законами «природы» и «сердца» принципиально неразрешим, антиномичен, так как рок, тяготеющий над героями Карамзина, не есть только нечто внешнее, но и заключен в глубинах их собственного сознания «Заблуждение» не может быть осознано как заблуждение, ибо для этого нужно подняться на новый уровень просвещенности. Силой же этого заблуждения преступление и добродетель оказываются почти тождественны.

Рассказчик отказывается от суждений насчет увиденного, ибо в рациональной, логической сфере никакого суда над какой-либо одной из сторон произнести он не может. Его позиция лежит за пределами временных законов мышления и морали — в сфере эмоциональной. Он судит своих героев судом интуиции: «... милостивое лицо твое, ... тихое движение груди твоей, ... собственное сердце мое уверяют меня в твоей невинности». Внутреннее чувство рассказчика, таким образом, устанавливает свою иерархию духовных ценностей, и в этой моральной сфере любовники оказываются оправданными. И далее нам приходится обратить внимание на рассуждение о благах природы-утешительницы, даров которой лишена узница в подземелье. Это — признание жестокости и поэтому несправедливости наказания и вместе с тем очень сильный для Карамзина аргумент, ибо при-

рода, как воплощение божественной гармонии, корректирует заблуждения ограниченного человеческого разума.

В «Острове Борнгольме» складывался романтический метод. В психологическом аспекте Карамзин поднялся в ней до изображения разорванного человеческого сознания; в историческом — до понимания его временной определенности и конкретности; в литературно-философском — до постановки в художественном произведении проблемы антиномического противоречия.

Повесть была забыта несмотря на это, а отчасти и поэтому. С проникновением в Россию потока переводных «готических» романов сюжет ее утерял прелесть новизны, а острота ее проблематики переставала быть понятной, потому что последующие эпохи уже не были периодом столь напряженных философских исканий, как девятые годы XVIII в. Когда же в 1820—1830-е годы русскую литературу вновь начали занимать вопросы исторической детерминированности человеческого мышления и поведения, тогда уже вряд ли кто-нибудь помнил, что первой ласточкой формирующегося историзма была маленькая повесть Карамзина.

А КРОСС

РАЗНОВИДНОСТИ ИДИЛЛИИ В ТВОРЧЕСТВЕ КАРАМЗИНА

В 1783 г впервые была опубликована в русском переводе идиллия Соломона Геснера «Das hölzerne Bein».¹ С точки зрения истории русского «геснеризма» этой публикации можно было бы не придавать особого значения, не будь она первым печатным трудом Н. М. Карамзина, в то время шестнадцатилетнего сержанта гвардейского Преображенского полка.

Интерес к Геснеру в России возник десятилетием раньше, когда переводы пяти его идиллий были напечатаны в «Вечерах»,² журнале, издаваемом кружком М. М. Хераскова. И сам характер материала «Вечеров» — пристрастие к пасторальной тематике (стихотворные и прозаические идиаллии и эклоги), переводы из Шекспира и Юнга, — и идеологические установки программных статей журнала не только свидетельствуют о начале сентиментализма в России, но в какой-то степени предвосхищают карамзинский «Московский журнал» (1791—1792), ставший впоследствии трибуной этого литературного направления. Переводы из Геснера в дальнейшем появляются в таких журналах, как «Санкт-Петербургский вестник» (1778—1781) и «Модное ежемесячное издание» (1779); на протяжении 70-х и 80-х годов они выходят также многочисленными отдельными изданиями. Известность Геснера достигла своего апогея в 90-е годы XVIII в., однако увлечение им продолжалось и позднее, вплоть до конца 20-х годов XIX в.³

¹ Деревянная нога, швейцарская идиллия гос. Геснера. Переведено с немецкого Николасом Карамзинным, СПб., 1783.

² Вечера, 2 части. СПб., 1772—1773; ч. I, стр. 60—62, 177—179, 200—204; ч. II, стр. 17—20, 49—51.

³ См.: Гр. Гукковский. Очерки по истории русской литературы и общественной мысли XVIII в. Гослитиздат, Л., 1938, стр. 250; В. И. Ре-

Популярность Геснера — один из аспектов более общего интереса к идиллии, как таковой, образцы которой обнаруживались и в творчестве древних, например Феокрита, и современных писателей типа мадам Дезульер (Mme Deshoulières). Идиллия стала излюбленным жанром классицизма; она обрела теоретическое полноправие под пером Попа в Англии,⁴ Буало во Франции⁵ и Сумарокова в России.⁶ Принадлежит к среднему из трех стилей классицистической поэтики, идиллия тем самым была гарантирована от крайностей как высокого, так и низкого стиля, считалась эталоном чистоты и сладкозвучности языка (столь ценимых, по общему мнению, прекрасным полом) и потому была с готовностью принята на вооружение практиками и теоретиками сентиментализма. Хотя идиллия сама по себе превратилась в один из характерных жанров этого литературного направления, ее влияние — и тематическое, и стилистическое — самым явным образом сказалось и на развитии ведущего жанра прозы конца XVIII в. — сентиментальной повести.⁷

В задаче настоящей статьи не входит изучение роли идиллии в русской литературе XVIII в.; мы будем говорить только об идиллии в творчестве Карамзина, постараемся обосновать интерес Карамзина к этому жанру, рассмотрим его критические суждения о Геснере, принадлежащие Карамзину переводы и переделки оригинальных идиллий и использование тематических и стилистических мотивов идиллии в его собственном творчестве. Наконец, мы попытаемся связать идеологический смысл преобразования идиллии у Карамзина с эволюцией его мировоззрения в 90-е годы XVIII в. и в первые годы царствования Александра I.

1

«Деревянная нога», как указывает ван Тигем,⁸ занимает среди идиллий Геснера особое место, так как в основу ее поло-

зано в Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского, вып II М, 1916, стр. 483—486

⁴ A Discourse on Pastoral Poetry (1704) The Poems of Alexander Pope, edited by John Butt. London, 1965, pp. 119—123.

⁵ L'Art poétique (1674) Oeuvres complètes de Boileau, t II Paris, 1939. pp. 89—90 (стихи 1—37).

⁶ Эпистола о стихотворстве (1747) А. П. Сумароков, Избранные произведения. «Библиотека поэта» Большая серия. Л., 1957, стр. 117—118

⁷ К. Скипиан. О чувствительной повести. В кн. Русская проза. Под ред. Б. Эйхенбаума и Ю. Тынянова. Л., 1926, стр. 34—41.

⁸ P. van Tieghem. Les Idylles de Gesner et le rêve pastoral dans le préromantisme européen Revue de littérature comparée, t. IV, Paris, 1924, p. 52.

жен эпизод из истории Швейцарии. В силу этого обстоятельства она не привлекала внимания переводчиков, предпочитавших идиллии более традиционного, условного плана. Первый и единственный русский перевод этой идиллии в XVIII в. — перевод Карамзина (1783). Вторично русскому читателю ее предложил Иван Тимковский, выпустивший двадцать лет спустя полное собрание сочинений Геснера в своих переводах.⁹ Тем не менее выбор Карамзина можно было бы считать всего лишь данью литературной моде, если бы не то обстоятельство, что его литературные вкусы сформировались в школе профессора И. М. Шадена в Москве, где Карамзин воспитывался в 1777—1781 гг. Шаден привил юноше любовь к немецкому языку;¹⁰ в школе читались басни Геллерта,¹¹ и, разумеется, в списках рекомендованного чтения значились также сочинения Геснера, столь близкого к Геллерту по стилю и тематике.¹² О восторженном отношении Карамзина к Швейцарии можно судить по примечанию, которым он снабдил свой перевод «*Vom Ursprung des Übels*» А. фон Галлера (A. von Haller), опубликованный в 1786 г.: «Под сими счастливыми тварями разумеет Галлер альпийских пастухов. Все, слышанное мною от путешествовавших по Швейцарии о роде жизни их, в восхищение приводило меня. Размышление о сих счастливых часто побуждало меня восклицать: „О смертные! почто уклонились вы от начальной невинности своей! почто гордитесь мнимым просвещением своим!“».¹³ Сходные чувства побудили его при переводе «Деревянной ноги» сделать весьма показательное добавление к тексту Геснера. Фразу оригинала «*Freyheit, Freyheit beglückt das ganze Land!*»¹⁴ он передал следующим образом: «Вольность, сия дражайшая а вольность делает счастливой всю сию страну».¹⁵

Ключ к оценке природных красот Швейцарии, достоинств ее республиканской системы и швейцарского национального характера Карамзин извлекал из сочинений Геснера, Галлера и Жан-Жака Руссо. Проникнувшись их идеями, Карамзин торже-

⁹ Полное собрание сочинений г-на Геснера с немецкого переевал Иваи Тимковский 4 части М., 1802—1803; ч. I, стр. 279—291.

¹⁰ Переписка Карамзина с Лафатером СПб., 1893, стр. 4

¹¹ Московский журнал, 1791, ч. II, стр. 308—309

¹² Хотя Карамзин не упоминает прямо о том, что с Геснером он познакомился в школе Шадена, он сообщает, что читал его сочинения «с самых детских лет» (Детское чтение, 1789, ч. XVII, стр. 200)

¹³ О происхождении зла, поэма великого Галлера Перевод с немецкого М., 1786, стр. 11

¹⁴ Salomon Gevner, Schriften, Bd 2 Zürich, 1778, S. 94. — В дальнейшем Gevner

¹⁵ Деревянная нога, стр. 7 (разрядка моя, — А. К.).

ственно именовал Швейцарию «землей свободы и счастья». ¹⁶ В параллель с известным эпизодом в «Исповеди» Руссо — «En entrant sur le territoire de Berne, je fis arrêter; je descendis, je me prosternai, j'embrassai, je baisai la terre, et m'écriai dans mon transport: Ciel! protecteur de la vertu, je te loue, je touche une terre de liberté!», ¹⁷ — Карамзин писал: «Отъехав от Базеля версты две, я выскочил из кареты, упал на цветущий берег зеленого Рейна, и в восторге целовал землю». ¹⁸

Пребывание в Швейцарии представлялось Карамзину возвратом к золотому веку человечества, поэтому швейцарских крестьян и пастухов он склонен был воспринимать идиллически. Аккуратность, с которой крестьянин вымыл кружку, подавая автору напиток, способна была вызвать у него бурный взрыв эмоций: «Для чего не родились мы в те времена, когда все люди были пастухами и братьями! Я с радостью отказался бы от многих удобностей жизни (которыми обязаны мы просвещению дней наших), чтобы возвратиться в первобытное состояние человека. Всеми истинными удовольствиями — теми, в которых участвует сердце и которые нас подлинно счастливыми делают, — наслаждались люди и тогда, и еще более, нежели ныне. . .». ¹⁹ Все, что наблюдал Карамзин в сельской Швейцарии, он неизменно пытался свести к формуле: простая, естественная жизнь равняется добродетели и счастью. Разделив трапезу с молодыми пастухами, он вспоминал: «Я говорил им, что простая и беспечная жизнь их мне весьма иривается и что я хочв остаться у них и вместе с ними доить коров»; ²⁰ описывая крестьянскую свадьбу в тонах геснеровой идиллии, он восклицал: «Как нежно чувство в альпийских пастушках! как хорошо понимают они простой язык сердца!». ²¹

В свете этого восторженного преклонения перед Швейцарией карамзинский перевод «Деревянной ноги» представляется вполне логичным. Он важен не только как свидетельство идейной близости обоих авторов, но и как проба переводческих и стилистических возможностей Карамзина. Нельзя сказать, чтобы Карамзин блеснул здесь талантом переводчика: русский текст, хотя в целом он точно воспроизводит оригинал, лишен простоты и гармоничности последнего. Так, неприятные слова ста-

¹⁶ Московский журнал, 1791, ч. IV, стр. 65.

¹⁷ Jean-Jacques Rousseau Les Confessions Paris, 1964, p. 692

¹⁸ Московский журнал, 1791, ч. IV, стр. 168.

¹⁹ Там же, 1792, ч. V, стр. 350

²⁰ Там же, стр. 45.

²¹ Там же, стр. 357—358.

рика «ein Trunk frisches Wasser wird mich erquicken»²² Карамзин передает напыщенно-официальной фразой: «свежая вода приведет ослабшие мои силы в прежний порядок».²³ В отличие от позднейшей стилистической манеры, равно присущей и его собственным, и переводным произведениям, Карамзин преподносит читателю корявые и неблагозвучные строки. Например, такие. «Потеряние некоторых из вас своих отцов, коих память должна пребыть незабвенна в ваших сердцах, сделало, что вы вместо чтоб ходили повеся голову, страдая под игом рабства, взираете ныне с радостью на восходящее солнце, и утешительные пения распространяются повсюду».²⁴ В оригинале вместо этого мы обнаруживаем два стройных предложения: «Das mancher eurer Väter, so sprach er, voll Narben und zerstückelt ist, das sollt ihr Gott und ihnen danken, ihr Jungen. Muthlos würdet ihr den Kopf hängen, statt jetzt an der Sonne froh zu sein, und mit muntern Liedern den Wiederhall zu rufen».²⁵ Этого мало. Карамзин склонен добавлять к тексту словесные украшения сентиментального характера. Так, первые строки идиллии Геснера «Auf dem Gebürge, wo der Rautibach im Thal rauscht, weidete ein junger Hirte seine Ziegen»²⁶ у Карамзина приобретают такой вид: «На горе, с коей текущий источник своими струями орошал близлежащую долину, пас молодой пастух своих коз».²⁷

2

Карамзин, по-видимому, скоро позабыл свой юношеский перевод из Геснера, но симпатию и интерес к творчеству швейцарского писателя сохранил на многие годы. Геснер умер в 1788 г.; в следующем году Карамзин, который теперь вместе с А. А. Петровым редактировал новиковское «Детское чтение», опубликовал в своем переводе идиллию, посвященную памяти Геснера, снабдив перевод послесловием, где в стихах и прозе воздавалась дань покойному писателю.²⁸ В ближайшем номере журнала появился перевод идиллии Геснера «Идас и Микон»

²² Гевнер, Bd. 2, S. 94.

²³ Деревянная нога, стр 5 (ср у Тимковского «холодная вода освежит мои силы» — ч 1, стр 281)

²⁴ Там же, стр 6—7.

²⁵ Гевнер, Bd 2, S. 94.

²⁶ Там же, стр 93

²⁷ Деревянная нога, стр 3.

²⁸ Детское чтение, 1789, ч XVII, стр 200. — Еще до того как Карамзин стал в 1787 г редактором этого журнала, в нем были напечатаны переводы четырех идиллий Геснера: 1785, ч. III, стр. 44—47 и 76—78; 1786, ч. VI, стр 202—206, ч VII, стр 3—11).

(«Idas, Mусон»), принадлежащий, по всей вероятности, самому Карамзину.²⁹ Хотя язык этого перевода значительно очистился по сравнению с «Деревянной ногой», в нем тоже присутствовала та «смесь славенских выражений с оборотами, свойственными только немецкому языку», которую отмечал Тимковский, говоря обо всех первых русских переводах из Геснера.³⁰

В сочинениях Карамзина, вышедших после его возвращения из путешествия по Европе, мы находим многочисленные ссылки на Геснера. Как-то раз Карамзин прочитал одну из идиллий Геснера поблизости от места закладки памятника писателю; под впечатлением этого события в письме из Цюриха («Письма русского путешественника») он посвящает целый хвалебный гимн человеку, чьи сочинения и личные добродетели, по мнению Карамзина, должны обеспечить ему бессмертие.³¹ Такой же энтузиазм вызвал у него вид памятника Геснеру в Базеле,³² а по другому поводу он самым подробным образом и с полным сочувствием цитировал восторженные отзывы Рамлера и Тоблера о швейцарском писателе.³³ В числе трех переводов, сделанных Карамзиным из «Характеристик» Мейстера и напечатанных в 1792 г. в «Московском журнале», была и биография Геснера.³⁴ В ряде ранних стихов Карамзина содержатся упоминания о «швейцарском Феокрите»,³⁵ а в его очерке «Нечто о науках, искусствах и просвещении» (1793) мы находим два весьма характерных высказывания о Геснере.³⁶ Наконец, в важной программной статье «Что нужно автору» (1793) Карамзин говорит о личности Геснера как о лучшем подтверждении своего тезиса относительно того, что великий писатель непременно должен быть добродетельным, гуманным и великодушным в повседневной жизни: «Ужели думаете вы, что Геснер мог бы столь прелестно изображать невинность и добродушие пастухов и пастушек, если бы сии любезные черты были чужды собственному его сердцу?»³⁷

Среди всех суждений Карамзина о творчестве Геснера — как оригинальных, так и заимствованных у иностранных авто-

²⁹ Детское чтение, 1789, ч XVIII, стр 110—112

³⁰ Полное собрание сочинений г-на Геснера, ч I, стр. V

³¹ Московский журнал, 1791, ч IV, стр. 322—325.

³² Там же, стр. 78—79

³³ Там же, ч II, стр. 36—37, ч IV, стр 315—316.

³⁴ Там же, ч VI, стр 285—294

³⁵ Сочинения Карамзина, т I (стихотворения) Пгр., 1917, стр. 15, 71, 117.

³⁶ Н. М. Карамзин, Избранные сочинения, т. II. Изд «Художественная литература», М—Л, 1964, стр. 139, 141.

³⁷ Там же, стр. 121.

ров — особую важность имеют замечания стилистического характера, поскольку они связаны с его собственной писательской практикой. В творчестве Геснера Карамзина более всего привлекала непринужденность, легкость и простота языка и «какая-то гармония, которая не уступает гармонии стихов». ³⁸ Такой взгляд на поэтическую прозу Геснера запечатлен в переводе этюда Мейстера: «Геснерова проза в рассуждении гармонии не уступает никаким стихам, и для сочинений такого рода еще приличнее». ³⁹ Карамзин и сам пытался привить русской прозе гибкость и музыкальность: если в период его работы в «Детском чтении» это были только поиски и эксперименты, то в период, связанный с «Московским журналом», уже можно говорить о бесспорных победах. Современников Карамзина покорила его новый слог. А. Т. Болотов превозносил «сладость и особливую приятность, господствующую во всех его сочинениях и слоге». ⁴⁰ С. Н. Глинка писал о том, что Княжнин горячо одобрял «новый, живой, одушевленный слог» ⁴¹ Карамзина, а Ф. Н. Глинка вспоминал, как молодые петербургские кадеты читали и выучивали наизусть карамзинскую «музыкальную прозу и стихи, так легко укладывавшиеся в памяти». ⁴²

Хотя сочинения Геснера сыграли заметную роль в становлении прозаического стиля Карамзина, теперь Карамзин как стилист ощущал свою самостоятельность и занял по отношению к Геснеру новую позицию — скорее соперника, нежели подражателя. Об этом можно судить и по цитате из Эжушара Лебрена (Esouchard Lebrun), которую Карамзин предпослал в качестве эпиграфа «Пантеону иностранной словесности»:

C'est la grâce, c'est l'harmonie
Que doit rendre un libre Génie
Le plus fidèle traducteur
Est celui qui semble moins l'être.
Qui suit pas-à-pas son auteur,
N'est qu'un valet qui suit son maître. ⁴³

Карамзин начал проводить эти принципы в жизнь и в 1791 г. выступил в качестве полноправного соперника Геснера, напеча-

³⁸ Московский журнал, 1791, ч. II, стр. 36.

³⁹ Там же, ч. VI, стр. 290.

⁴⁰ Н. Губерти. Андрей Тимофеевич Болотов как критик и рецензент литературных произведений. Библиограф, 1885, №№ 9—10, стр. 38.

⁴¹ Записки Сергея Николаевича Глинки. СПб., 1895, стр. 77.

⁴² К. А. Грот Н. М. Карамзин и Ф. Н. Глинка. Материалы к биографиям русских писателей. СПб., 1903, стр. 4.

⁴³ Пантеон иностранной словесности. 3 части. М., 1798, первая страница всех трех частей (из дальнейших изданий эпиграф был исключен).

тав идиллию «Палемон и Дафнис». ⁴⁴ Это произведение, считающееся обычно оригинальным, на самом деле представляет собой искусную переделку идиллии Геснера «Der Sturm». ⁴⁵ Карамзин не стремится воспроизвести все до одной детали геснеровой идиллии; пастухам он дает другие имена (Палемон и Дафнис вместо Лакон и Баттус), однако в целом сохраняет без существенных изменений место действия, сюжет и мораль.

Два пастуха оказываются свидетелями шторма, во время которого тонет корабль и погибает вся команда. Из этого происшествия извлекается мораль: будь доволен собственным жребием и не завидуй чужой судьбе, какой бы привлекательной на первый взгляд она ни казалась. Оригинальность Карамзина состоит в том, что он, независимо от Геснера, сообщил идиллии определенную идейную направленность, которая выразилась в особо тщательной разработке ряда мотивов, ставших центральными. Хотя обе идиллии начинаются почти одинаково, Карамзин в подробностях описывает место действия, всячески подчеркивая безмятежное очарование обстановки, в которой живут герои, с тем чтобы усилить эффект надвигающегося бедствия. Палемон и Дафнис наперебой завидуют матросам, полной принадлежности кочевой жизни этих людей; автор дает им высказаться, — и только после этого начинают сгущаться тучи: близится шторм (идиллия Геснера открывается непосредственно картиной надвигающейся бури). Далее Карамзин следует за Геснером лишь в узловых моментах, не задаваясь целью дословно воспроизвести описание бури. Умолкают птицы, вокруг темнеет, поднимается ветер, море покрывается пеной, сверкает молния. У Геснера: «Schon ist das Gewitter da; schon toben die Wellen an unserm Ufer, und die Winde heulen durch die gebogenen Wipfel». ⁴⁶ У Карамзина: «Уже вблизи шумит буря — свистят ветры — море волнуется». ⁴⁷ Корабли гибнут в разъяренной морской пучине. Свидетели катастрофы и у Геснера, и у Карамзина реагируют на нее сходным образом: первая их мысль — об осиротевших семьях моряков. Перед читателем возникает образ вдовы, стоящей на берегу в окружении малолетних детей, лишившихся отца; его сменяет другой образ — трупы утонув-

⁴⁴ Московский журнал, IV, стр. 278—286

⁴⁵ Geßner, Bd 2, SS 70—74. — Позднее эта идиллия публиковалась в переводе Ивана Вышеславцева (Приятное и полезное препровождение времени, 1798, ч. XIX, стр. 254—259) и Тимковского. Любопытно, что Вышеславцев тоже изменил имена пастухов — у него их зовут Мизис и Ламой, — в остальном дав точный, хотя и несколько деревянный перевод

⁴⁶ Geßner, Bd 2, S. 71.

⁴⁷ Московский журнал, 1791, ч IV, стр 282

ших матросов во власти морских чудовищ и хищных птиц. У Геснера: «...denn euch werden Raubvögel am Ufer fressen, verschlingen die Ungeheuer des Meers euch nicht».⁴⁸ У Карамзина «Дафнис. Или алчные киты поглощают их. Палемон Или хищные птицы истребляют их на берегу необитаемом»⁴⁹ За этим следует переход к морализирующей концовке. У Геснера Баттус восклицает: «O Götter, laßt immer mich ruhig in armer Hütte wohnen! Zufrieden mit wenigem, nähre mein Anger mich, und mein kleines Feld und meine Heerde». А Лакон откликается. «Strafet mich Götter wie diese, wenn je Unzufriedenheit in meinem Busen seufft; wenn ich je mehr wünsche, als was ich habe: Ruhe und mässige Nahrung!».⁵⁰ Пастухи у Карамзина тоже испытывают духовное очищение: «Палемон Простите нам, милосердые боги, что мы хотя на минуту были недовольны нашею долею, и желали из суетного любопытства — погибнуть в волнах! Дафнис. Простите, простите нам, милосердые боги! Впредь мы никогда не будем мучить себя воображением отдаленных удовольствий, за которые — увы! — так дорого платить должно».⁵¹

Далее Карамзин снова отступает от версии Геснера. У Геснера пастухи находят труп юного матроса и хоронят его на берегу. Позднее они сооружают храм в честь бога Пана на деньги, вырученные от продажи золотого ларца, который волны выбросили на берег. Эта заключительная сцена Карамзину показалась излишней; для него важнее всего мораль — «довольствуйся своей судьбой», и до самого конца идиллии он заставляет Палемона и Дафниса изощряться друг перед другом в изъявлениях покорности и успокоенности.

Здесь очевиден тот более широкий смысл, который хотел придать своему произведению Карамзин. Его идиллия не просто очередная вариация на избитую тему пасторальной литературы. Он предостерегает не против бури на море, но против бурь французской революции; он обращается к соотечественникам с призывом довольствоваться своим нынешним положением и не следовать примеру французов, ибо это неминуемо повлечет за собой страшные бедствия. Такое толкование подтверждается, в частности, тем, что в произведениях Карамзина аллегорический образ бури и стороннего наблюдателя использован еще дважды — оба раза в применении к Франции. В «Письмах русского путешественника» Карамзин обращался к Парижу со сле-

⁴⁸ Gevner, Bd. 2 S 72

⁴⁹ Московский журнал, 1791, ч IV, стр 283.

⁵⁰ Gevner, Bd. 2, SS 72—73

⁵¹ Московский журнал, 1791, ч IV, стр. 283—284.

дующими прощальными словами: «Я оставил тебя, любезный Париж, оставил с сожалением и благодарностью! Среди шумных явлений твоих жил я спокойно и весело, как беспечный гражданин Вселенной, смотрел на твое волнение с тихою душою, как мирный пастырь смотрит с горы на бурное море».⁵² Позднее, в 1803 г., он писал в очерке «Приятные виды, надежды и желания нынешнего времени» об уроках, которые дала ему французская революция. Здесь мы тоже находим знакомый образ, правда, в несколько измененном виде: «Проницательные наблюдатели ожидали бури; Руссо и другие предсказали ее с разительною точностию; гром грянул во Франции... Мы видели издали ужасы пожара, и всякий из нас возвратился домой благодарить небо за целость крова нашего и быть рассудительным!».⁵³

Восторженное отношение Карамзина к Геснеру с наибольшей силой проявилось именно в «Палемоне и Дафнисе», хотя влияние этого писателя чувствуется и в других произведениях Карамзина, напечатанных в «Московском журнале», в особенности в его поэмах в прозе, таких, как «Ночь»,⁵⁴ и в повести «Наталья, боярская дочь».⁵⁵ Вещь, напечатанная в этом же журнале без фамилии автора под иазванием «Наводнение. Отрывок»⁵⁶ и, по всей вероятности, тоже принадлежащая перу Карамзина, содержит отголоски другого произведения Геснера — «Ein Gemälde aus der Sündflut», и ее главный герой — пастух Милон.

К этому следует добавить, что Карамзину скорее всего принадлежит еще один перевод из Геснера. В 1796 г. в журнале «Приятное и полезное препровождение времени» был напечатан перевод, озаглавленный «Идиллия. Зефиры (из Геснера)» и

⁵² Н. М. Карамзин, Избранные сочинения, т. I, стр. 507

⁵³ Там же, т. II, стр. 269 — Интересно отметить, что в «Хронике Константина Манасия» (греческий оригинал XII в., церковнославянский перевод XIV в.) часто встречается образ бурного моря и, за исключением одного случая, он всегда символизирует бурные политические события (см. D. Ciževskij, History of Russian Literature from the Eleventh Century to the End of the Baroque. 2-nd ed. S.-Gravenhage, 1967, p. 158)

⁵⁴ Ср. «Ночь» (Московский журнал, 1792, ч. V, стр. 271—277) и «Die Nacht» Геснера

⁵⁵ Поливанов указал на сходство начальных страниц этой повести и «Первого шкипера» («Der erste Schiffer») Геснера (Избранные сочинения Н. М. Карамзина с биографическим очерком, вводными заметками, примечаниями историко-литературными, критическими и библиографическими и алфавитным указателем Льва Поливанова, т. I, М., 1884, стр. 380—381)

⁵⁶ Московский журнал, 1791, ч. IV, стр. 236—240 — Заслуживает внимания тот факт, что обе эти вещи — «Die Nacht» и «Ein Gemälde aus der Sündflut» — удостаиваются особой похвалы в этюде Мейснера о Геснере.

подписанный инициалами Н. К.⁵⁷ Неустроев высказал предположение, что Карамзин сотрудничал в этом журнале,⁵⁸ однако ни в одном случае не смог установить его авторство. По данным Масанова, Карамзин только однажды использовал в качестве подписи инициалы Н. К.,⁵⁹ хотя довольно часто подписывался одной буквой К., печатаясь в «Московском журнале». И тем не менее стиль перевода заставляет предполагать авторство Карамзина: по сравнению с позднейшим переводом Тимковского он гораздо более лиричен и отличается обилием параллельных инверсий, что тексту Тимковского не свойственно.

В заключение вопроса о связях Карамзина с Геснером можно отметить тот интересный факт, что Тимковский тоже сотрудничал в «Приятном и полезном препровождении времени». Он несомненно был знаком с Карамзиным и, по всей вероятности, именно Карамзина имел в виду, когда писал в предисловии к изданию сочинений Геснера в своем переводе: «Сии причины (т. е. нерегулярность и неровное качество ранних переводов из Геснера, — А. К.), также и одобрение со стороны известнейших литераторов наших, побудили меня предложить публике Полное собрание сочинений г-на Геснера».⁶⁰

3

Увлечение Геснером было одним из важных аспектов интереса Карамзина к пасторальному жанру. Подтверждение этому мы находим в его поэме «Поэзия», написанной в 1787 г., но опубликованной только в 1792 г.⁶¹ Это произведение не что иное, как перечень имен поэтов, к которым Карамзин испытывал особое пристрастие в молодости. Уже давно отмечалось, что в его поэтическом пантеоне отсутствуют французы; не менее интересен тот факт, что преобладающее место там отводится поэтам пасторального направления. Феокрит, Бион, Мосх, Вер-

⁵⁷ Приятное и полезное препровождение времени, 1796, ч. XII, стр. 22—24.

⁵⁸ А. Н. Неустроев Указатель к русским повременным изданиям и сборникам за 1703—1802 гг. и к историческому разысканию о них СПб., 1898, стр. 281.

⁵⁹ И. Ф. Масанов. Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей, т. II. Изд. Всесоюзной книжной палаты, М., 1957, стр. 219. — Единственный современник Карамзина, который тоже подписывался инициалами Н. К., — это Николай Степанович Краснопольский, однако не существует никаких свидетельств о том, что он печатался в журналах этих лет (там же, стр. 220).

⁶⁰ Полное собрание сочинений г-на Геснера, т. I, стр. V—VI.

⁶¹ Московский журнал, 1792, ч. VII, стр. 260—275.

гилий, Овидий, Геснер и Джемс Томсон — все эти поэты прославились тем, что воспевали красоту природы и золотой век Карамзин особенно почитал Томсона («Ты выучил меня природой наслаждаться...»⁶²) и перевел для «Детского чтения» все четыре его «Времени года» Томсон в свое время оказал общепризнанное влияние на Геспера,⁶³ и Карамзин сочувственно относился к тому, что роднило английского и швейцарского поэтов, — к их умению наслаждаться природой, к их оптимистической вере в доброгу и гармонию мира.

Хотя в целом для Карамзина характерен оптимизм и склонность к преувеличенно восторженным оценкам, иногда он бывал не чужд разочарованности и меланхолическим настроениям — об этом говорит, например, его «Весенняя песня меланхолика»⁶⁴ и тот факт, что ему нравились «Ночные мысли» («Night Thoughts») Юнга. В этой связи приобретает значение перевод Карамзина из Христиана Вейсе (Christian Weiße) «Аркадский памятник, сельская драма в одном действии». Можно предположить, что Карамзина привлекло здесь известное сходство с миром геснеровых идиллий; однако мораль Вейсе скорее сродни масонской философии. Теоретически Вейсе стоит за идеалы и высокие порывы, связанные с мифом об Аркадии, но в то же время признает, что истинное счастье можно обрести только в самом себе:

Не мучьтесь никогда желаньем —
Вы, юные сердца, —
Найти Аркадию под солнцем!
Вы можете найти
Аркадию в душе спокойной
Ищите там ее.⁶⁵

У Карамзина мы наблюдаем сочетание наивного подхода к Аркадии и золотому веку со взглядами вполне трезвыми и практическими. Он соглашался с тем, что золотой век — иллюзия, и одновременно поддавался очарованию этой иллюзии; он утверждал, что счастье зависит только от самого себя, и все же пытался указать человечеству какие-то универсальные пути к счастью.

Только имея в виду это двойственное отношение Карамзина к золотому веку, можно начинать разговор о «Бедной Лизе», произведении, слава которого вполне заслужена. Булич отождествлялся о «Бедной Лизе» так: «... это воспоминание Карамзина

⁶² Сочинения Карамзина, 1917, стр. 11

⁶³ SeVner, Bd 2, S. 187

⁶⁴ Детское чтение, 1789, ч. XVIII, стр. 63—64

⁶⁵ Там же, стр. 150

из мира гесперовых идиллий».⁶⁶ Действительно, элементы пасторали играют в повести главенствующую роль, но писатель использует их не просто как декорацию. Он влетает их в сюжет и создает убедительную моговировку трагической развязки. Вот как описывается впечатление, произведенное Лизой на Эраста: «Красота Лизы при первой встрече сделала впечатление в его сердце. Он читывал романы, идиллии, имел довольно живое воображение и часто переселялся мысленно в те времена (бывшие или не бывшие), в которые, если верить стихотворцам, все люди беспечно гуляли по лугам, купались в чистых источниках, целовались, как голубцы, отдыхали под розами и миртами и в счастливой праздности все дни свои провождали. Ему казалось, что он нашел в Лизе то, чего сердце его давно искало. „Натура призывает меня в свои объятия, к чистым своим радостям“, — думал он и решился — по крайней мере на время — оставить большой свет».⁶⁷

Здесь очевиден не только авторский скептицизм относительно того, существовал ли вообще золотой век, но и то, что восторженный пыл Эраста, по всей вероятности, быстро остывает. Эраст и сам сознает, что играет роль. Другое дело Лиза: ей тоже рисуются идиллические картинки, но здесь они вызваны совсем иными причинами: «Между тем молодой пастух по берегу реки гнал стадо, играя на свирели. Лиза устремила на него взор свой и думала: „Если бы тот, кто занимает теперь мысли мои, рожден был простым крестьянином, пастухом...“. Она мысленно произносит слова, с которыми могла бы обратиться к любимому, — но тут же прерывает себя: „Мечта!“».⁶⁸ Пастухи и пастушки возникают в Лизином воображении именно потому, что она сознает невозможность счастливого союза с Эрастом; для нее это не условные книжные персонажи, но частица ее мира, люди, среди которых она могла бы обрести счастье. В ходе повести оба эти представления смешиваются и взаимодействуют, причем на первый план выступает заведомо выдуманный мир Эраста. Когда Эраст приезжает к Лизе, Карамзин замечает: «мечта ее отчасти исполнилась»;⁶⁹ «отчасти» — потому, что Лиза мечтала о большем: Эраст действительно отыскал ее и ласково на нее взглянул, но он как был, так и остался барин. Дальнейшие их отношения развиваются совершенно в духе идиллии; всякий раз они встречаются на бе-

⁶⁶ Н. Н. Булич. Биографический очерк Н. М. Карамзина и развитие его литературной деятельности. Казань, 1866, стр. 108.

⁶⁷ Н. М. Карамзин. Избранные сочинения, т. I, стр. 610—611.

⁶⁸ Там же, стр. 611.

⁶⁹ Там же, стр. 612.

регу пруда, и после свидания Лиза возвращается в хижину своей матери, а Эраст — в Москву, и для обоих это означает возврат к реальной жизни. Эраст просит Лизу не выдавать тайну их любви старушке-матери — это разрушило бы полную иллюзию, в которую он сам уже почти успел поверить: «Эраст восхищался своей пастушкой — так называл Лизу — и, видя, сколь она любит его, казался сам себе любезнее. Все блестящие забавы большого света представлялись ему ничтожными в сравнении с теми удовольствиями, которыми *страстная дружба* невинной души питала сердце его. С отвращением помышлял он о презрительном сладострастии, которым прежде упивались его чувства. „Я буду жить с Лизою, как брат с сестрою, — думал он, — не употреблю во зло любви ее и буду всегда счастлив!“»⁷⁰ Автор тут же укоряет Эраста за безрассудство: разве может человек знать свое сердце и отвечать за его движения? Тем самым Карамзин подготавливает читателя к будущим печальным событиям. Старушка-мать, которой нравится молодой барин, не надеется на его брак с Лизой и хочет выдать дочь за посватавшегося к ней богатого крестьянина. Узнав об этом, Эраст по всем правилам идиллии начинает уверять Лизу, что никогда ее не покинет: «... по смерти матери ее он возьмет ее к себе и будет жить с нею неразлучно, в деревне и в дремучих лесах, как в раю».⁷¹ Лиза смотрит на это более трезво и отвечает: «Однако ж тебе нельзя быть моим мужем!» — «Почему же?» — «Я крестьянка». Социальный момент введен не случайно — за ним последует и любовное разочарование. Лиза отдается Эрасту, но в высшем наслаждении любви уже кроется начало конца. Из мира идиллии Эраст возвращается в мир давно знакомых ощущений: «Лиза не была уже для Эраста сим ангелом непорочности, который прежде восплалял его воображение и восхищал душу. Платоническая любовь уступила место таким чувствам, которыми он не мог гордиться и которые были для него уже не новы».⁷² Таким образом, Эраст неизбежно должен оставить Лизу. Несмотря на минутные порывы искренности и запоздалое раскаяние, он являет собой законченный тип эгоиста и клятвопреступника.

Самобытность Карамзина, избравшего для своей повести малооригинальную тему, состоит как раз в том, что он сумел искусно показать разрыв между литературой и действительностью, между идеалами и человеческой природой. Он воплотил

⁷⁰ Там же, стр. 614.

⁷¹ Там же, стр. 615.

⁷² Там же, стр. 616.

в художественной форме характерное для него двойственное отношение к мифу о золотом веке. Вместе с тем «Бедная Лиза» свидетельствует о дальнейшей разработке тематики и художественных средств идиллии в творчестве Карамзина. В опыте «О свойстве идиллии», опубликованном анонимно в 1795 г., его автор рассуждает о сущности характеров, изображаемых в идиллии, и заканчивает очень многозначительными словами: «невинная пастушеская любовь должна быть чужда всех пороков, от развращения городского вкрапшихся». ⁷³ Карамзин использовал в «Бедной Лизе» именно этот конфликт двух культур и тем самым осуществил переход от традиционной идиллии к сентиментальной повести.

4

Завершая разговор о видах идиллии у Карамзина, следует остановиться еще на одном аспекте и посмотреть, каким образом неустойчивые взгляды писателя на Аркадию и золотой век отразились в его публицистике и беллетристике после «Бедной Лизы».

В период работы в «Московском журнале» Карамзин, который не принимал революцию ни в теории, ни в ее практическом французском варианте, все же не терял присутствия духа и чувства меры: как его герой-пастух, он невозмутимо глядел издали на бушующую стихию. Дальнейший ход французской революции, в особенности террор 1793 г., сильно подействовал на Карамзина; все это, в сочетании с личными невзгодами, привело к кризису его философии.

Этот кризис не замедлил сказаться на литературной работе Карамзина. Начиная с 1794 г. Карамзин издает альманах «Аглая». В его первую часть, вышедшую весной 1794 г., попали произведения, большинство которых было написано еще до середины 1793 г., однако по второй части, появившейся в 1795 г., уже чувствуется, насколько глубоко было разочарование писателя. Вторая часть «Аглаи» сделала достоянием широкой публики то, что раньше Карамзин решался высказать лишь в частных письмах к И. И. Дмитриеву. ⁷⁴ Правда, этого можно было ожидать уже после выхода первой части, в которую был включен очерк Карамзина «Нечто о науках, искусствах и

⁷³ Приятное и полезное препровождение времени, 1795, ч VII, стр. 100

⁷⁴ Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву, СПб., 1866, стр. 42, 48, 57.

просвещении», где чувствуется глубокая тревога писателя: «... может быть, настанет златый век поэтов, век благонравия, — и там, где возвышаются теперь кровавые эшафоты, там сядет добродетель на светлом троне». ⁷⁵ В этом же очерке автор снова разоблачает миф об Аркадии: «Нам будут говорить о Сатурновом веке, счастливой Аркадии... Правда, сия вечно цветущая страна, под благим, светлым небом, населенная простыми, добродушными пастухами, которые любят друг друга, как нежные братья, не знают ни зависти, ни злобы, живут в благословенном согласии, повинуются одним движениям своего сердца и блаженствуют в объятиях любви и дружбы, есть нечто восхитительное для воображения чувствительных людей; но — будем искренны и признаемся, что сия счастливая страна есть не что иное, как приятный сон, как восхитительная мечта сего самого воображения». ⁷⁶

Для Карамзина характерно то, что в качестве поборника просвещения он верил в движение человечества от варварства и невежества к будущему «веку благонравия», но как писатель-беллетрист тяготел к сентиментальной иллюзии «романтического прошлого». Уже в повести «Наталья, боярская дочь» он сделал попытку прогнать старую Русь идеальной Аркадии, а в «Лиодоре» со вздохом сожаления вспоминал о том не вполне четко датированном периоде российской истории, когда дворяне обладали истинными добродетелями, впоследствии безвозвратно утраченными. ⁷⁷ В повести «Афинская жизнь», включенной во вторую часть «Аглаи», Карамзин вновь обращается к прошлому — на этот раз для того, чтобы отвлечься от ужасов настоящего, отчаявшись, что наступит когда-либо тот золотой век, о котором он так недавно мечтал. Занимательные картины жизни древних Афин могли, по его мнению, временно заслонить «ужасное безумство наших просвещенных современников». ⁷⁸

Утрата оптимизма и веры во врожденную доброту человека — вот что отличает стихи и прозу второй части «Аглаи». В каком-то смысле это карамзинский «Кандид». Эпиграф из Монтеня подсказывает подобную аналогию: «Je veux que la mort me trouve plantant mes choux; mais nonchalant d'elle, et encore

⁷⁵ Н. М. Карамзин, Избранные сочинения, т. II, стр. 141.

⁷⁶ Там же, стр. 130.

⁷⁷ Московский журнал, 1792, ч. V, стр. 315.

⁷⁸ Сочинения Карамзина, т. III, СПб., 1848, стр. 435 — См также статью автора настоящего исследования «Н. М. Карамзин и „Путешествие юного Анахарсиса“ аббата Бартеlemi» (A. G. Cross, N. M. Karamzin and Barthélemy's «Voyage du jeune Anacharsis» The Modern Language Review, v. LXI, 1966, No. 3 pp. 467—472).

plus de mon jardin imparfait». ⁷⁹ Тема утраченных иллюзий настойчиво звучит на протяжении всего тома. В посвящении Плещеевой Карамзин пишет: «Исчезли призраки моей юности...», ⁸⁰ и, хотя он по-прежнему заявляет о своей любви к человечеству и желании способствовать просвещению, в «Послании к Дмитриеву» он признается:

Но время, опыт разрушил
Воздушный замок юных лет
Красы волшебства исчезают
Теперь тьмой я вижу свет ⁸¹

Спасения он ищет в любви истинных друзей: отворачиваясь от мира, где попирается добродетель, он жаждет «тихого крова»:

И где б, без страха и надежды,
Мы в мире жить с собой могли ⁸²

Как бывало и раньше, Карамзин обретал утешение в литературе, но теперь это превращалось в самоцель, в намеренный отрыв от действительности:

На минуту позабудем ч
В чародействе красных вымыслов! ⁸³

Эту идею он развивает в письме к Дмитриеву (1796): «Поэт имеет две жизни, два мира: если ему скучно и неприятно в общественном, он уходит в страну воображения и живет там по своему вкусу и сердцу, как благочестивый чагометанин в раю с своими семью Гуриями. Vive et scribe!». ⁸⁴ Раньше Карамзину удавалось совмещать свой воображаемый мир с реальностью: созерцая настоящее, он обращался мыслями к идиллическому золотому веку и оптимистически смотрел на будущее в ожидании новой Утопии. Теперь же пессимизм заставил его замкнуться в своем частном мире; он отказался и от золотого века, и от надежды на Утопию для всех. Во втором издании «Писем русского путешественника» (1797) восторженный пассаж, посвященный золотому веку, Карамзин сопроводил сноской: «Мечта воображения», — а в третьем издании заменил ее за-

⁷⁹ Аглая, ч II М, 1795, титульный лист.

⁸⁰ Там же, стр. 5.

⁸¹ Сочинения Карамзина, 1917, стр. 96.

⁸² Там же, стр. 98.

⁸³ Там же, стр. 114.

⁸⁴ Письма Н М Карамзина к И И Дмитриеву, стр. 69.

гадочным вопросом: «Когда же?».⁸⁵ Наконец, в поэме «Протей» (1798) он начисто отверг Аркадию:

В Аркадии свои ты был с зверями равен,
И мнимый век златой, век лени, детства, сна,
Бесславен для тебя, хотя в стихах и славен.⁸⁶

Однако даже в конце 90-х годов борьба пессимистических и оптимистических взглядов у Карамзина продолжалась. Она получила выражение в переписке Мелодора и Филалета — «Мелодор к Филалету» и «Филалет к Мелодору» (1795), а позднее — в «Разговоре о счастии» (1797) между этими же двумя персонажами, каждый из которых воплощал крайние взгляды автора. Потрясенный смертью первой жены, в 1803 г. Карамзин напишет: «... оптимизм есть не философия, а игра ума»;⁸⁷ но пока что — в сфере не личной, а общественной жизни — он удерживается на оптимистических позициях. В октябре 1796 г. Карамзин писал князю А. И. Вяземскому: «Вы заблаговременно жалуете мне патент на право гражданства в будущей Утопии».⁸⁸ Восшествие на престол Павла I в декабре того же года на какое-то время воскресило былые иллюзии Карамзина относительно возможности золотого века: «Для нас течет Астреин век».⁸⁹ Павел жестоко обманул надежды писателя, но это не помешало ему с еще большим энтузиазмом приветствовать Александра I:

О нас Астрея! восклицаю.
Или воскрес Сатурнов век! . . .⁹⁰

В произведениях, созданных в первые годы царствования Александра, Карамзин выступает как политический публицист. В двух одах, посвященных Александру, и в «Историческом похвальном слове императрице Екатерине II» (все три — 1801 г.) возникает еще одна, последняя, разновидность карамзинской идиллии. Это картина России, которой правит мудрый монарх; преданные государю и исполненные добродетелей дворяне, растущая буржуазия и крестьяне рьяно выполняют свои обязанности: каждый член общества вносит посильный вклад во всеобщее процветание и довольствуется своим социальным по-

⁸⁵ Ср.: В. В. Синоковский. Н. М. Карамзин — автор «Писем русского путешественника». СПб., 1898, стр. 214.

⁸⁶ Сочинения Карамзина, 1917, стр. 240. — Эту же точку зрения он повторно высказал в «Гимне глухим» (1802) (там же, стр. 281).

⁸⁷ Сочинения Карамзина, т. III, 1848, стр. 327.

⁸⁸ Русский архив, 1878, стр. 1323.

⁸⁹ Сочинения Карамзина, 1917, стр. 163.

⁹⁰ Там же, стр. 274.

ложением. Иначе говоря, вместо ненавистных ему западных образцов республиканского строя и конституционной монархии Карамзин предлагает собственный вариант самодержавной Аркадии.⁹¹

Литературная деятельность Карамзина началась со скромного перевода идиллии Геснера, а закончилась серией статей и очерков, которые в совокупности образуют, если можно так выразиться, политическую идиллию широкого масштаба. Эти два этапа, начальный и завершающий, служат лучшей иллюстрацией многосторонних задач, которые были поставлены в настоящем исследовании.

В первых двух разделах мы пытались показать интерес Карамзина к творчеству Геснера, используя прежде всего перевод «Деревянной ноги» и переделку «Бури», а также привлекая различного рода отзывы Карамзина о швейцарском писателе. Одновременно мы старались привлечь внимание к причинам идейного характера, которые побудили Карамзина выбрать именно эти идиллии. В третьем разделе рассматривалось отношение Карамзина к пасторальному жанру в широком смысле, в частности к такому его представителю, как Томсон, и предлагался анализ «Бедной Лизы» — повести, которая представляет собой очередной шаг вперед в жанре идиллии и одновременно отражает раздумья Карамзина о последствиях «идиллического образа мыслей». Материал четвертого раздела — позднейшие сочинения Карамзина; в произведениях этого периода воплотилось намечавшееся и раньше неустойчивое отношение автора к Аркадии и мифу о золотом веке и отразился кризис мировоззрения Карамзина, вызванный террором, который последовал за французской революцией. В целом настоящее исследование демонстрирует интерес Карамзина к жанру идиллии со всеми его литературными, философскими и политическими наслоениями и рассматривает разновидности идиллии в его собственном творчестве.

⁹¹ См.: А. G. Cross N. M. Karamzin's «Messenger of Europe» (Vestnik Yevropy), 1802—3. Forum for Modern Language Studies, 1969, v. V, N 1, pp. 1—25.

В П СТЕПАНОВ

ПОВЕСТЬ КАРАМЗИНА «ФРОЛ СИЛИН»

Маленькая прозаическая «пьеса» Карамзина «Фрол Силин, благодетельный человек» не воспринималась самим автором как произведение, в какой-то мере художественно значительное. Позднее, в «Вестнике Европы», пересказывая рецензию Коафье на французский перевод своих повестей, Карамзин писал: «Забавно еще то, что Коафье находит в „Наталье“ мармонтелевский рассказ и что он описание добрых дел Фрола Силина выдает также за повесть, conte, замечая, что „эта повесть не имеет достоинства «Натальи», ni son mouvement!»¹. Добрый Фрол, симбирский мужик, еще жив: не удивится ли он, что имя и дела его стали известны в Париже и в Германии».¹ Таким образом, значение «Фрола Силина» определялось для Карамзина не художественными достоинствами, и он прямо противопоставлял этот анекдот, «описание добрых дел», жанру повести, в которой, с его точки зрения, значительное место должен занимать элемент художественного вымысла — «сказкой» называл Карамзин даже «Марфу Посадницу»² Карамзин не включил «Фрола Силина» ни в одно из трех прижизненных изданий своих сочинений.

Анекдот, широко распространенный в русской литературе XVIII в., был тем не менее в глазах критики незаконным литературным жанром. Сборники анекдотов становились достоянием массовой литературы; в журналах анекдоты выносились в конце номера и являлись всего лишь развлекательным дополнением, зародышем будущего отдела «Смесь». Вместе с тем наблюдалась тенденция перерастания анекдота, по прямому

¹ Вестник Европы, 1802, ч. VII, № 3, стр. 231

² Известие о Марфе Посаднице, взятое из жития Св. Зосимы В кн. Н. М. Карамзина. Избранные сочинения, т. II Изд. «Художественная литература», М. Л., 1964, стр. 227.

значению этого слова — «незданное», в литературно обработанную повесть. Предание, устные рассказы прослеживаются в сюжетах целого ряда так называемых «справедливых», «полусправедливых», «истинных» повестей.

О том, что в жанровом отношении «Фрол Силин» находится на зыбкой грани между анекдотом и повестью, свидетельствует примечание Н. И. Греча к перепечатке этого произведения Карамзина в «Избранных местах из русских сочинений и переводов в прозе» (1812) «Напечатанная в сем собрании истинная повесть его (Карамзина, — В. С.) „Фрол Силин“ потому помещена в отделе вымышленных повестей, что рассказ ее совершенно романтический и она вообще более подходит к повестям, нежели к „Истории“, — пояснял он,³ прибегая к стилистическим аргументам, чтобы найти место «истинной» повести Карамзина в своей жанровой классификации, восходящей к нормативным поэтикам классицизма. По-видимому, Греч счел мистификацией не только свидетельство Карамзина в тексте повести, но и его примечание к ней при публикации произведений из «Московского журнала» в «Монх безделках» (1797): «.. он (Фрол Силин, — В. С.) еще жив. Один из моих приятелей читал ему сию пьесу Добрый старик плакал и говорил: „Я этого не стою, я этого не стою!“».⁴

Тем не менее указание Карамзина, что его герой, Фрол Силин, лицо реальное, подтверждается позднейшими свидетельствами. Когда М. П. Погодин, начиная работу над биографией Карамзина статьей «Н. М. Карамзин. Детство и первоначальное воспитание», привел описание голода в поволжских низовых губерниях из «Фрота Силина»,⁵ чтобы характеризовать мироощущение Карамзина-ребенка, правомерность использования художественного произведения в качестве биографического источника поддержал М. А. Дмитриев. Он сообщил Погодину, что «Фрол Силин, прославленный Карамзиным, был крестьянин села Троицкого, принадлежавшего фамилии Дмитриевых».⁶ Подробнее он прокомментировал рассказ Карамзина в полном варианте своих воспоминаний, ссылаясь, в частности, на родовые предания семейства Дмитриевых. Сделанное им описание личности Фрота Силина имеет, однако, некоторое несходство с версией Карамзина.

³ Избранные места из русских сочинений и переводов в прозе. Изданы Н. Гречем. СПб. 1812, стр. 435.

⁴ Мои безделки, ч. I М., 1797, стр. 98.

⁵ Москвитянин, 1846, № 3, отд. I, стр. 14—15.

⁶ М. П. Погодин. Несколько дополнительных известий к первой статье о Карамзине. Москвитянин, 1846, № 4, отд. I, стр. 115.

«Он был крестьянин моего деда Ивана Гавриловича Дмитриева, из деревни Ивановское, более известной под другим названием: Чекалино, в ссмп верстах от нынешнего моего села. Я знал Фрола Силина и помню, как теперь гляжу, его умное лицо, высокие рост, редкую седую бороду и красный нос, потому что он любил-таки выпить. Сколько раз, в моем детстве, он приносил мне меду только что вынутых сотов, потому что он был человек зажиточный. Приятель Карамзина, читавший Фролу Силину описание его добрых поступков, это мой дядя И. И. Дмитриев. Фролу Силину казалось чрезвычайно дико, что о нем написано в книге: как-то он не верил и думал, кажется, не шутят ли над ним и не читают ли наизусть, чего совсем не написано». Далее М. А. Дмитриев излагает «годную хоть в роман» историю рождения карамзинского героя, незаконнорожденного сына украденной разбойниками крестьянки, бежавшей от них, как говорили, «не без денег», передает народные слухи о том, что сам Фрол Силин «был чуть ли не колдуном и знал какое-то слово, по которому его не трогали разбойники».

Отказ Карамзина от романтического сюжета, который предлагала ему действительность, и обращение к простому описанию добродетельных поступков человека, принадлежащего к низшему сословию, были подготовлены как литературной традицией второй половины XVIII в., так и начальными литературными опытами самого Карамзина.

В 1760-е годы, когда оформлялись основные представления о взаимоотношении сословий в феодальном государстве, наравне с социальными проблемами обсуждались вопросы морали и нравственности, рассматриваемые также в рамках сословной структуры. Разницу между дворянством и крестьянством видели не только в том, что дворяне созданы управлять, а крестьяне работать, но и в том, что «подлому» народу органически несвойственны высокие чувства и благородные побуждения. Даже Федор Эмиц, занимавший в литературе этого времени достаточно демократическую позицию, знакомый с произведениями Руссо и подражавший ему в своих романах, писал в «Положениях Мирамонда»: добродетельную женщину «мне кажется, между благородными скорее найти можно. Правда, что и между подлым народом многих женщин повиновение законам добродетельными творит, однако сия добродетель».

⁷ М. Дмитриев. Милочи из запаса моей памяти. Изд. 2. М., 1809, стр. 68—70.

тель принужденная и от необходимости, а не от добротного произволения происходящая будет».

Еще более определенно выразил ту же мысль глава русского литературного классицизма А. П. Сумароков в замечаниях на «Наказ»: «...наш низкий народ никаких благородных чувствий еще не имеет». Признавая, что дворянин невежественный, с точки зрения полезности, ничем не лучше крепостного крестьянина («а если не умней ум барский мужикова, так я различия не вижу никакова»),¹⁰ он не помышлял о возможности обратного соотношения и представлял себе крестьянина лишь как объект воспитания. «Возращение добродетели принадлежит начальникам и писателям; проповедники добродетели толкуют о ней, а начальники за нее награждают... Чем великожи просвещеннее и добродетельнее, тем более чистится и народ», — писал он в теоретической статье «О добродетели».¹¹ Именно в связи с господством такой точки зрения анонимный автор статьи «Речь о существе простого народа» в «Смеси», одном из наиболее резких сатирических журналов 1769 г. (скорее всего сам издатель — Л. И. Сичкарев), мог иронически сомневаться в том, что у простолюдинов есть добродетели, «затем что стихотворцы прославляют добродетели лирическим гласом, однако я никогда не читал похвальной оды крестьянну, так же как и кляче, на которой он пашет».¹²

В 1770—1780-е годы некоторая общая демократизация литературы, споры о некотором ограничении крепостного права в связи с деятельностью Комиссии по составлению Нового уложения, более глубокое усвоение идей западноевропейского Просвещения (в особенности идей Руссо) определяли в литературе новое, более гуманное отношение к крестьянину.

Весьма важную роль играла в этом отношении идеология русского масонства, а в ее распространении — масонская журналистика.¹³

⁸ Непостоянная fortuna или Похождения Мирамонда, ч. II, изд. 3. СПб., 1792, стр. 93—94.

⁹ Сборник русского исторического общества, т. X. СПб., 1872, стр. 86.

¹⁰ А. П. Сумароков. О благородстве. Избранные произведения. «Библиотека поэта». Большая серия. Л., 1957, стр. 189.

¹¹ Н. И. Новиков и его современники. Избранные сочинения. Изд. АН СССР, М., 1961, стр. 342.

¹² Смесь, 1769, л. 25, стр. 195.

¹³ О социальных воззрениях русских масонов см. специальную главу в книге Г. В. Вернадского «Русское масонство в царствование Екатерины II» (Пгр., 1917). Вопрос об усвоении масонами взглядов Руссо ставится в новейшей работе Ю. М. Лотмана «Руссо и русская культура

Не отрицая сложившийся сословный порядок, не выступая против крепостного права, масоны сосредоточили свое внимание на духовной жизни человеческой личности, и в ее нравственном преобразовании, в познании ею комплекса моральных правил — идею бога — видели путь улучшения человеческого общежития.

«Причина всех заблуждений человеческих есть невежество, а совершенства — знания, — писал публицист «Московского ежемесячного издания». — Но, может быть, скажут покровители и заступники необделанной грубости, что мы видим весьма многих ученых, которые более предаются порокам, нежели самые грубые невежды... но сие не от наук происходит, но от невежества в науках».¹⁴

Масонская наука нравственности, которая, как считали сами масоны, не зависит от эрудиции и опытных данных, становилась доступной любому, даже и непросвещенному человеку, и все люди, независимо от сословной принадлежности, могли стать носителями этой высокой нравственности. Говоря о науке ложной и истинной, автор той же статьи противопоставляет ученому, «который учился, дабы показать себя и питать перед подобными себе гордость и гщеславие», другого, который «беспрестанно учится единственно для снискания истины», «с великим смиренным выслушивает мысли всякого... будучи совершенно уверен, что и последний мужик, ежели только чистое имеет сердце, может лучше истину чувствовать, нежели самый звездочет с развращенным сердцем».¹⁵

Промасонский журнал «Утренние часы» начинает публиковать переводные анекдоты о добродетелях незнатного люда. История о крестьянине, спасшем от пожара дом соседа, вводится программным пояснением, что «великость души бывает не только что между знатыми от рождения, но часто сии благородные чувства находятя и в самых низких людях».¹⁶ В «Надгробной речи одному крестьянину, здесь помещенной,

XVIII в.» (сб «Эпоха Просвещения» Изд. «Наука», Л, 1967, стр. 245—249) Основные аспекты влияния масонской идеологии на творчество Карамзина рассматриваются в статье Н. Д. Кочетковой «Идейно-литературные позиции масонов 80—90-х годов XVIII века и Н. М. Карамзин» («XVIII век», сб. 6. Изд. «Наука», М—Л, 1964, стр. 176—196).

¹⁴ Н. И. Новиков и его современники, стр. 206

¹⁵ Там же, стр. 207. — Ср. в статье Карамзина «Нечто о науках, искусствах и просвещении» (1793) характеристику «просвещенного земледельца», которому, чтобы «мыслить здраво», нужно «только впечатлеть в душу некоторые правила, некоторые вечные истины» (Избранные сочинения, т. II, стр. 140).

¹⁶ Утренние часы, 1788, ч. I, стр. 126.

путешественник демонстративно противопоставляет своего героя историческим деятелям, прославленным знаменитыми французскими ораторами-проповедниками: «...если бы люди, прославляемые Боссюгом, Флешнером, Маскароном и Певильелем, имели хотя самую часть добродетели сего почтенного земледельца, то я бы им простил пустое и пыльное их велееречие»¹⁷

Выбор «Деревенских вечеров» или Жанлис для перевода в «Детском чтении», когда Карамзин и А. А. Петров становятся фактическими редакторами журнала, свидетельствует, что молодым масонам-литераторам было не чуждо понимание добродетели во внесловесном истолковании.

Книга Жанлис, разделенная Карамзиным на отдельные повести, представляла скорее пособие для родителей, чем нравоучительное чтение для воспитанников, и ставила вопросы, которые могли волновать и современную Карамзину русскую интеллигенцию. Новеллы, насыщенные сведениями о различных странах и народах, нравоучительные исторические анекдоты и рассказы с моралью связывались рассуждениями г-жи Добролюбовой, представлявшей детям различные аспекты добродетели и добродетельного поведения. В этих разговорах затрагивался и вопрос об отношении к крестьянам (для русского читателя — об отношении будущих помещиков к своим крепостным).

Г-жа Добролюбова учит своих детей уважению к крестьянам, объясняя, что «добрые эти люди живут в бедности и отправляют тяжкую работу, для того чтобы мы спокойно питались их трудами... Кто презирает крестьянина, тот недостойн питаться хлебом».¹⁸ В духе поверхностного руссоизма описываются крестьяне, с которыми она любит разговаривать, чего она не запрещает и детям, ибо у крестьянина, всегда какою-нибудь работою занимающегося, удаленного от городов и развратительных примеров, вкус бывает простой и неспорченный, а нрав добрый; в нем беспрепятственно возрастают те добродетели, которых семя от природы вливается в сердца наши».¹⁹ Крестьянин выступает как наиболее показательный пример добродетели низших сословий.

В повести «Благодеяние» речь идет о злободневном для России этих лет вопросе личной благотворительности: «О вы,

¹⁷ Там же, ч. II, стр. 193.

¹⁸ Детское чтение, 1785, ч. III, стр. 25. — Ср. у Карамзина «Письма сельского жителя» (1802): «...с сего времени мне кажется, что добрый земледелец есть первый благодетель рода человеческого и полезнейший гражданин в обществе».

¹⁹ Детское чтение, 1787, ч. IX, стр. 99.

наделенные в избытке благами мира сего! будьте милостивы к бедным и докажите благодеяниями своими, что вы любите человечество», — восклицает автор.²⁰ Другие беседы г-жи Дзбролюбовой с детьми поясняют, что этот призыв относится не только к богатым. Проявлением высшей добродетели является благотворительность бедных. Как объясняется, «богатый благотворитель подает с большим шумом, а бедный с большим удовольствием»;²¹ тот отказывается от одних суетных излишеств — «такая жертва не важна, а очень блестяща: она прославляет его и возбуждает к нему во всех почтение. Он без сомнения счастлив и достоин быть таковым. Но счастье бедного благотворителя стократно более его счастья»,²² так как он не ищет «ни похвал, ни одобрения других людей; одна религия и любовь к человечеству управляют им»²³

Приведенные примеры свидетельствуют о том, что некоторыми сторонами русский перевод повестей Жанлис соприкасался с мыслями, развиваемыми русской масонской журналистикой, или, по крайней мере, не противоречил им и что затронутые в них вопросы предопределили карамзинскую интерпретацию поступков действительно существовавшего крестьянина Фрола Силина.

Однако конкретное обращение Карамзина к теме филантропии, которая так занимала масонов, именно в тот момент, когда он порывает свои связи с масонской организацией, требует также некоторых пояснений биографического характера.

Программа «Московского журнала», где Карамзин заявлял, что он отказывается печатать «теологические, мистические, слишком ученые, педантические сухие статьи», вызвала резкое изменение отношений его с людьми, до сих пор близкими. «Все, кого он удостоил своим визитом, поссорились с ним с момента его прихода», — свидетельствовал М. И. Багрянский в письме к А. М. Кутузову от 29 января 1791 г.,²⁴ вскоре после выхода 1-й книжки журнала с началом «Писем русского путешественника» Бывшие единомышленники, кроме упреков в отступничестве, предъявляют Карамзину обвинения в антипатриотизме и делают попытки дискредитировать его как писа-

²⁰ Там же, 1788, ч XV, стр 96

²¹ Там же, 1787, ч IX, стр 178

²² Там же, стр 179.

²³ Там же стр 181

²⁴ Я. Л. Барсков Переписка московских масонов XVIII в Пгр., 1915, стр 86.

теля. «Все, что касается отечества, гракуется с презрением и несправедливостью, поистине воинствующей. Обо всем, что касается до чужих стран, говорится с изгазом», — излагал свои впечатления от путевого журнала Карамзина М. И. Багрянский в том же письме к А. М. Кугузову в Берлине.²⁵ Ему же Н. Н. Трубецкой сообщал: «...мужие краи, падуи его (Карамзина, — В. С.) гордостью, сделали, что он теперь никуда не годится... Быв еще почти ребенок, он дерзнул предложить свои сочинения публике и вздумал, что он уже автор и что он в числе великих писателей в нашем отечестве», — и подчеркивал, что этот отзыв совпадет с мнением публики о Карамзине.²⁶

Начиная новое для себя и в русских условиях экономически ненадежное литературное предприятие, Карамзин оказался в конфликте с людьми, имевшими в это время еще большое влияние на литературу и общественное мнение. Несмотря на поддержку М. М. Хераскова и, особенно, Г. Р. Державина, изоляция, угрожавшая Карамзину в Москве, заставляла его быть осторожным. «Московский журнал» выделяется на фоне русской журналистики XVIII в. явным нежеланием вступать в полемику, и, кроме замечания о «мистических» сочинениях, в нем не содержится никаких иных выпадов против масонства. К сдержанности Карамзина обязывали не только его личные дружеские отношения к некоторым из масонов, но и неполное отрицание масонской программы, особенно в ее практической части.

Позднее, вспоминая о своем масонском прошлом, Карамзин объяснял, что «оставил общество Новикова, не найдя той цели, которой ожидал»,²⁷ или, как он более четко сформулировал ту же мысль в письме к А. И. Тургеневу: «всё слова, а дела мало».²⁸ Все же в масонской среде кружок Новикова был ему ближе, нежели другие группировки.

Именно с Новиковым связывают Карамзина устные предания XIX в. и его собственные воспоминания о юности. Издательская и филантропическая деятельность новиковского кружка не могла не быть «делом» в глазах Карамзина. Это он подчеркнул и в официальной «Записке о Н. И. Новикове»

²⁵ Там же.

²⁶ Там же, стр. 94. Письмо от 20 февраля 1791.

²⁷ М. А. Дмитриев Мелочи из запаса моей памяти, стр. 58

²⁸ Отзыв о беседе с преобразователем масонских лож в Петербурге Феллером в письме от марта 1811 г. (Русская старина. 1899. № 1, стр. 234).

(1818).²⁹ и в рассказе Д. Н. Блудову о собраниях в доме Новикова

В записи П. И. Бартенева этот эпизод ошибочно отнесен к 1790 г. «Карамзин помнил — записывает П. И. Бартенев, — как в заседаниях общества Новиков всходил на кафедру и одушевлял членов собрания, несмотря на разность сословий и образования. Около 1790 г. в Москве был страшный голод. В филантропическом слове своем об этом бедствии, в одном из заседаний, Новиков был так красноречив и убедителен, что один слушатель, богатый человек Походяшин, тут же, в заседании, подошел к нему и что-то сказал на ухо. После открылось, что он отдавал в пользу бедных все свое имущество. На его деньги Новиков открыл даровую раздачу хлеба немущим и тем обратил на себя взоры правительства. Не знали, откуда он брал деньги для этого. Но Карамзин, лично присутствовавший в том заседании, легко догадывался об источнике».³⁰

Запомнившееся Карамзину заседание было тем самым собранием в начале зимы 1787 г., о котором Новиков сообщал в своих показаниях Тайной экспедиции: «...быв в первый раз еще в жизни моей поражен ужасною картиною голода, была чрезвычайно сильно тем тронут; натурально, что и рассказывал я случившимся у меня приятелям, в числе коих был и г. Походяшин, о моей поездке в живых выражениях».³¹

С Типографической компанией, через которую велась благотворительная деятельность, Карамзин связывал документ о закладе в Опсунский совет части ее имущества, который он подписал по просьбе Новикова в 1787 г.³² Типографическая компания и арендуемая Новиковым типография Московского университета были издательской базой, на которую мог рассчитывать Карамзин, возвращаясь из-за границы со сложившимся замыслом журнала и твердой готовностью издавать его. Однако к моменту приезда Карамзина в Россию ситуация в Москве изменилась. Дела Типографической компании были замутаны; еще в 1789 г. была отобрана у Новикова университетская типография, большое количество уже изданных книг оставались перепроданными; члены Компании выражали недо-

²⁹ «Новиков как гражданин, полезный своей деятельностью, заслуживал общественную приязнательность» (Н. М. Карамзин, Избранные сочинения, т. II, стр. 231—233).

³⁰ М. Дьяловский. Из пушкинианы П. И. Бартенева. Летопись Государственного литературного музея, т. I М., стр. 545.

³¹ Сборник ОРЯС Академии наук, 1870, т. VII, вып. 4, стр. 144—145.

³² См.: Сборник ОРЯС, стр. 141, Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву СПб., 1866, стр. 79

вольство направлением издательской деятельности и состоянием финансов.³³ Внутренние трудности усугубляются начатой правительством подготовкой к уничтожению масонских лож: для этого в феврале 1790 г. Екатерина назначает в Москву «главнокомандующим» А. А. Прозоровского. Рязко ухудшается отношение общества к масонам.

Обо всем этом Карамзин должен был узнать уже во время трехнедельного пребывания в Петербурге от Ивана Ивановича и Александра Ивановича Дмитриевых и Державина, с которым познакомился в это же время. Рассказы о бедственном положении предприятия Новикова, вызванном в значительной степени расходами на благотворительность, могли заставить Дмитриевых между известиями о симбирских знакомых и родственниках вспомнить и о собственном крепостном крестьянине Фроле Силине.³⁴ «По особливому случаю и в отдалении узнал я дела твои; живя близ тебя, я не знал их», — отметил Карамзин в тексте повести.

Ритм литературной работы Карамзина во время издания «Московского журнала» определялся жесткими сроками выхода очередных книжек. Все, что переводилось и сочинялось, попадало в ближайшие номера, так что обработку сюжета следует отнести к более позднему времени. К июлю 1791 г., когда печаталась седьмая книжка с «Фролом Силиным», дипломатичное поведение Карамзина достигает цели и личные отношения его с московскими знакомыми постепенно смягчаются. В обстановке усиливавшегося преследования масонов он не примкнул к партии Прозоровского и не только занял лояльную позицию в отношении преследуемых, но и начался опровергнуть мнение, впервые высказанное А. И. Плещеевой в письме к А. М. Кутузову, что Карамзин перулся не таким, как уехал.³⁵ Уже А. А. Плещеев в письме, посланном одновременно с письмом жены, но написанном на следующий день, как бы возражал ей: «...он (Карамзин, — В. С.), кажется мне, таков же возвратился из своего путешествия, каков и по-

³³ Я. А. Барсков. Переписка московских масонов, стр. 36, 189—190.

³⁴ Дмитриев не упоминает о своем свидании с Карамзиным во время поездки в имение зимой 1788/89 г. Следующее, после августа 1790 г., их свидание в Москве состоялось в конце лета 1791 г., когда «Фрол Силин» был уже опубликован. Письма Карамзина этого времени к другим лицам не содержат упоминаний об этом сюжете (см.: И. И. Дмитриев, Сочинения, т. II, СПб., 1893, стр. 33; Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву, стр. 23—24).

³⁵ См.: Я. А. Барсков. Переписка московских масонов, стр. 28—30. Письмо от 10 ноября 1790 г.

ехал».³⁶ Соглашая оба мнения, Карамзин уклончиво приписал вслед: «...если я переменялся, то, по крайней мере, не в любви моей к вам. В другое время поговолим более...».³⁷

В письмах таких близких Карамзину людей, как Плещеевы, под «изменением» подразумевалось нравственное изменение: «...он совсем другой и, что всего еще хуже, что он сам думает, что он теперь лучше, нежели был. Уверяет меня, что он нас так же любит, как и любил; но я не слепа; в нем уже нет той нежности, которую душою дружбы почесть можно», — писала в Берлин А. И. Плещеева.³⁸ Карамзин опровергал это не только своим поведением в Москве. В воспоминаниях об А. А. Петрове — «Цветок на гроб моего Агатона» (1793), включающих ряд автобиографических подробностей, говоря о своем возвращении из заграничного путешествия, он вновь вспомнил о полемике, отразившейся в частной переписке 1790—1791 гг.: «...наконец я возвратился (тот же, каков поехал; только с некоторыми новыми опытами, с некоторыми новыми знаниями, с живейшею способностью чувствовать красоты физического и нравственного мира)...».³⁹ Ранее, в 1792 г., он опубликовал стихотворение «К Милости», содержавшее, хотя и завуалированно, просьбу к Екатерине смягчить участь Новикова. В 1791 г. публикация «Фрола Силина», апофеоза благотворительности, предшествовала окончательному распаду Типографической компании: акт о ее ликвидации, изъятии компаниями Новикова вложенных в дело средств, а фактически о выкупе Новиковым типографского имущества (опять-таки с помощью Г. М. Походяшина) был подписан в ноябре месяце.⁴⁰ Скорее всего именно на «Фрола Силина» обращал Карамзин внимание А. М. Кутузова, указывая в письме от 2 августа, что он в Москве «аплодирует добрым делам и добрым людям».⁴¹ Карамзин приветствовал бескорыстную благотворительность простого крестьянина в такое время, когда филантропическая деятельность вообще вызывала серьезное подозрение у Екатерины II, а в Москве распространялись слухи о нечестных источниках доходов Новикова.

Выступление Карамзина с нейтральным внешне, но по существу, в преддверии новиковского процесса, весьма злобо-

³⁶ Там же, стр. 30.

³⁷ Там же, стр. 30—31.

³⁸ Там же, стр. 29.

³⁹ Н. М. Карамзин, Сочинения. Изд. 3, т. VII. М., 1820, стр. 8.

⁴⁰ Материалы о преследовании Новикова. В кн. Н. И. Новиков, Избранные сочинения. М—Л., 1951, стр. 588—589, 666—670.

⁴¹ Я. А. Барсков. Переписка московских масонов, стр. 148.

дневным в отношении к правительственной политике анекдотом является еще одним свидетельством того, что его связи с русским масонством не обрываются в 1790 г. Бывшим «братьям» по масонству оно должно было показать, что, отвергая теософские поиски, Карамзин принимает практическую программу их общественной деятельности. Представление о личной благотворительности как общественной добродетели, разумеется вне рамок тайной масонской организации, становится весьма существенной чертой философии жизни зрелого Карамзина; в петербургский период это побуждает его к постоянным хлопотам о делах людей, мало или совсем ему незнакомых. Оправдания Карамзина, вообще не склонного к публичным объяснениям, перед друзьями не были полностью тактическим приемом. Они также отражали его искреннее недоумение по поводу возникавших расхождений, ибо главное — нравственный идеал Карамзина, сформировавшийся в 1780-е годы, — осталось неизменным.

Пропаганду филантропии и добродетели Карамзин продолжал в «Вестнике Европы», помещая здесь как присланные подписчиками, так и им самим рассказанные анекдоты. В «Письме из Т.» («Русская честность») — излагалась целая программа патриотического сборника анекдотов о добродетелях русских людей. «Не странно ли видеть, — писал корреспондент, — в русских книгах, издаваемых для детей, все примеры честности и бескорыстия, выбранные из иностранных ведомостей и журналов, не русские... и мы виноваты в том, что свое время не имеет собрания истинных анекдотов русской народной добродетели, которое могло бы обезоружить мизантропов. Я не принял бы в такое собрание ничего вымышленного, неверного: одна истина прелестна и сама собою».⁴² В «Письме издателю из Тулы» подчеркивается, что корреспонденту всегда приятно узнавать «добрые дела наших земледельцев, основанные на благородных движениях сердца, вопреки их так называемому низкому состоянию».⁴³

Два анекдота самого издателя повествуют о фактах, которым имеются аналогии в его раннем творчестве. История нищей Маланьи варьирует распространенный в сборниках анекдотов сюжет о слуге, который содержит обедневшего господина. С ним Карамзин встречался при переводе повести Жанлис «Медник». Заключается анекдот противопоставлением, по смыслу повторяющим зачин «Фрола Силина»: «... оно (имя Маланьи, — В. С.) для меня гораздо важнее Клеопатрина,

⁴² Вестник Европы, 1802, ч III, № 10, стр. 139.

⁴³ Там же, ч. V, стр. 39.

хотя я очень люблю историю». ⁴⁴ Герой второго анекдота — «редкий благотворительный человек» из подмосковной деревни Татарово — крестьянин — не более. спросите о нем в деревне: всякий укажет вам на прекрасную новую избу, которая лучше всех других. Он разбогател от продажи белого камня, нанимает 20 работников и раздает множество денег, говоря «дай в окно, бог пошлет в подворотню». ⁴⁵ После пожара он, как и Фрол Силин, кормит погоревших и помогает им обстроиться. Если в «Московском журнале» Карамзин ставил благодетельного человека, «доброего из человечества» (в «Моих безделках» выражение уточнялось: «доброего гения человечества»), на одну ступень с «великими мужами», похороненными в Вестминстерском аббатстве, то и теперь эти качества остаются для него особым и загадочным даром: «...мы часто любопытствуем знать, как гении образуются: не менее любопытно знать и то, как образуется благотворительность в сердце. Сеи крестьянин не учился ничему, кроме добродетели; но кто же был его наставником?». ⁴⁶

«Фрол Силин, благодетельный человек» вызвал большое количество подражаний, авторы которых, однако, развивали лишь один аспект темы, поднятой Карамзиным, — показать на конкретных примерах добродетель русского народа, который в нравственном отношении ни в чем не уступает иностранцам. В «Приятном и полезном препровождении времени» В. С. Подшивалова появился «Русский извозчик» И. Запольского с прямой ссылкой на карамзинскую повесть как образец такого рода сочинений. А. И. Клушин вводит в «Санкт-Петербургском Меркурии» отдел «Русские анекдоты»; в «Русском вестнике» этот жанр пропагандирует С. Н. Глинка, и после него так называемый русский анекдот становится непременной принадлежностью журналов, а отсюда переходит в специальные сборники. ⁴⁵

Значение Карамзина как зачинателя в данном случае отчетливо осознавалось современниками. «Вы доказываете любовь свою к отечеству, извещая публику о действиях, нравах и жизни людей, ему принадлежащих и поистине заслуживаю-

⁴⁴ Там же, 1803, ч. XII, № 23—24, стр. 273

⁴⁵ Там же, стр. 274

⁴⁶ Там же, стр. 274.

⁴⁷ Список подражаний см. в книге В. В. Сиповского «Очерки из истории русского романа» (т. 1, ч. 2, СПб., 1910, стр. 737—739).

⁴⁸ Почти полный репертуар анекдотов, печатавшихся в журналах, дают «Анекдоты и достопамятные деяния великих и славных мужей...» (СПб., 1808), «Анекдоты русские...» (чч. 1—2, СПб., 1809), «Русские анекдоты...» изданные С. Глинкою» (чч. 1—2, М., 1811).

щих внимание друзей человечества», — писал Карамзину украинский подписчик на «Вестник Европы». ⁴⁹ И. И. Дмитриев рекомендовал издателю «Московского зрителя»: «Последуйте примеру Карамзина и Каченовского; будьте ходатаем за несчастных; разбудяйте чувствительность сограждан. Если вздох страждущего человечества не всегда доходит до высоких палат; если журнал ваш не попадет на мраморные камины, по крайней мере он будет в руках доброго поселянина, и вы доставите ему случай быть по мере сил его благотворителем». ⁵⁰ В то же время из этих отзывов видно, что уже в 1800-е годы были забыты и конкретные условия появления в печати «Фрола Силина», и связь этого произведения со специфической общественной практикой масонства в 1780-е годы. Повесть же продолжала оставаться известной широкому читателю. Будучи включена Н. И. Гречем в состав первого издания «Учебной книги», а затем напечатана в смирдинском издании Сочинений Карамзина, она попала в круг обязательного чтения учащихся. О широком знакомстве с повестью, как и об ироническом ее восприятии в 1840-е годы, что, впрочем, было характерно в это время и по отношению ко всему художественному творчеству Карамзина, упоминается в мемуарах В. Р. Зотова. ⁵¹ Серьезные историко-литературные отзывы о ней появляются одновременно с попытками критического осмысления значения деятельности Карамзина, и все они проецируют повесть на современное изображение крестьянства в литературе. Образ Фрола Силина в широкой исторической перспективе и на фоне произведений натуральной школы воспринимался как сознательная идеализация русского крестьянина.

Именно такое толкование дает ему Ф. М. Достоевский в «Селе Степанчикове», заставляя Фому Опискина произнести апологию «Фролу Силину». В отрывке, заостренном против славянофильского толкования народного характера и построенном на перифразах повести, Фрол Силин, «сельский мудрец», «преисполненный добродетелями», «довольный, неропущий», «равнодушный к золоту богача», противопоставлен как воспитательный пример реальному мужику, который «выскочил из

⁴⁹ Вестник Европы, 1803, ч. XI, № 21—22, стр. 88.

⁵⁰ Письмо к издателю журнала «Московский зритель» (1805). В кн.: И. И. Дмитриев, Сочинения, т. II, СПб., 1893, стр. 175.

⁵¹ См. Исторический вестник, 1890, № 5, стр. 315. — Характерно и более раннее скептическое замечание об образе Фрола Силина в басне А. П. Беницкого «Бык и овца» (1807): «Коль на кого судьба оковы Чугунные взвалит, тому везде Златые правила готовы; Рука же помощи — нигде... Сенку сыщешь завсегда, А Фрола Силина, поверьте, никогда!».

кабака и бежит по улице в растерзанном виде». В оценке Фомы повесть Карамзина — «это высокий эпос! это произведение чисто народное».⁵² Достоевский воспринимал повесть на фоне позднейшего тенденциозного анекдота и консервативной литературы, предназначенной для простонародья,⁵³ и, главное, толковал ее, учитывая более поздние высказывания Карамзина о крестьянстве. Пожелание Фомы, чтобы изобразил, как «селянин и вельможа, столь разьединенные на ступенях общества, соединяются, наконец, в добродетелях»,⁵⁴ созвучно рассуждению в «Разговоре о счастье» (1797), что счастье доступно каждому, кто имеет доброе имя, покойную совесть, любит родных и друзей: «вот истинное благополучие, которое соединяет всех людей: которое царю и земледельцу дает чувствовать, что они братья».⁵⁵ Давая оценку повести словами заведомо комического персонажа, Достоевский обращает свою иронию не на Карамзина. Рассуждения Фомы Опискина пародировали «Выбранные места из переписки с друзьями» Гоголя. Образ Фрола Силина появляется у Достоевского как пример полного непонимания мужика и как начало тенденции, завершавшейся «Письмом русскому помещику» и «Письмом о суде и расправе», рецепты которых совпадали с практическими советами Карамзина в «Письме сельского жителя». Эту же аналогию между Карамзиным и Гоголем нарочито отметил Добролюбов, воспользовавшись тем же самым примером, чтобы подчеркнуть неполное проникновение Гоголя в «тайну русской народности». «Он захотел представить идеалы, которых нигде не мог найти, — писал критик об эволюции Гоголя от первого ко второму тому «Мертвых душ». — Он, не в состоянии будучи шагнуть через Пушкина до Державина, шагнул назад до Карамзина: его Муразов есть повторение Фрола Силина, благодетельного крестьянина, его Уленька — бледная копия с бедной Лизы».⁵⁶

Обращаясь к повести Карамзина, полемисты 1850-х годов интуитивно угадывали замысел Карамзина изобразить крестьянина, соответствовавшего идеальным представлениям о нем.

⁵² Ф. М. Достоевский, Собрание сочинений, т. II, Л., 1926, стр. 355

⁵³ Об идейной направленности указанного выше сборника анекдотов, изданного С. Н. Глинкой, см. статью Н. Барсукова «Анекдот и его политическая роль» (Натиск, 1935, № 4—5, стр. 89—96).

⁵⁴ Ф. М. Достоевский, Собрание сочинений, т. II, стр. 355

⁵⁵ Н. М. Карамзин, Сочинения, т. VII. Изд. 3. М., 1820, стр. 177—178

⁵⁶ Н. А. Добролюбов, Полное собрание сочинений, т. 1, Л., 1934, стр. 237.

Сравнивая воспоминания М. А. Дмитриева с рассказом Карамзина, мы видим, как писатель отбрасывал подробности, нарушающие последовательность собственного идейного построения. Источником зажиточности Фрола Силина становятся не деньги, похищенные у разбойников, а его собственные трудолюбие и предусмотрительность. Фрол Силин, не поверивший, что о нем могли написать в книге, у Карамзина превращается в сельского философа, который, подняв глаза к небу, заявляет, что он этого не стоит. Косвенным подтверждением замысла Карамзина служит и замечание Филалета о счастливейшем состоянии «независимого земледельца» в «Разговоре о счастье» (1797), что «по теперешнему состоянию гражданских обществ, едва ли не напрасно будем искать таких земледельцев».⁵⁷

Во «Фроле Силине», анекдоте о крепостном крестьянине, крепостное право упоминается лишь косвенно и только в нравственном аспекте: Фрол выкупает на волю двух крепостных девок и дает им возможность свободно выйти замуж. Вольно интерпретируя жизненный материал, Карамзин создает не столько художественное, сколько публицистическое произведение.

«Фрол Силин, благодетельный человек» явился в творчестве Карамзина первым звеном цикла, посвященного крестьянам. Впоследствии были написаны «Нежность дружбы в низком состоянии», также анекдот, и «Бедная Лиза», где на основе реального (или под видом реального) происшествия провозглашалось, что крестьянки «любить умеют».

Личная благотворительность, дружба, любовь — эти качества особенно высоко ценились среди «молодых идеалистов» (по определению В. В. Сиповского) конца XVIII в. и составляли основу «практической философии», изложенной в «Разговоре о счастье». Указанными выше произведениями Карамзин распространял сферу действия этой «естественной», нравственной философии и на век Просвещения, век человеколюбия, век Новикова и Руссо. Изменились обстоятельства, «утешительные системы» разрушились в своем основании. Ученик вступал в новую эпоху и, с трепетом глядя в будущее, сердцем невольно обращался к прошлому: «XVIII век кончается, и несчастный филантроп меряет двумя шагами могилу свою, чтобы лечь в нее с обманутым, растерзанным сердцем своим и закрыть глаза навеки».⁵⁸

⁵⁷ Н. М. Карамзин, *Сочинения*, т. VII, стр. 185.

⁵⁸ Эти «выстраданные строки» Карамзина вошли в предисловие к «Письмам с того берега» Герцена (А. И. Герцен, *Собрание сочинений*, т. VI. Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 10).

Н. Д. КОЧЕТКОВА

КАРАМЗИН И АНТОН ВАЛЛЬ

В истории русско-немецких литературных контактов XVIII в. деятельность Карамзина явилась новым существенным этапом. Прекрасно владея немецким языком и хорошо зная литературу современной ему Германии, Карамзин выступал не только как переводчик, но и как критик, рецензент, редактор журнала, помогавшего читателям ориентироваться в выборе книг для чтения.

Интерес к Германии возник у Карамзина с детских лет, а в юношеские годы укрепился во время пребывания в пансионе Шадена. Уже в одном из писем к Лафатеру молодой писатель говорил о том, что немецкому языку «отдавал предпочтенье перед другими языками».¹ Как справедливо замечает исследователь К. Битнер, это свидетельствует об «определенном направлении его духовного развития»²

¹ Переписка Карамзина с Лафатером. Сообщ. Ф. Вальдманом. СПб., 1893, стр. 4.

² К. Bittner. Der junge N. M. Karamzin und Deutschland. In: Herder-Studien. Holzner-Verlag, Würzburg, 1960, S. 82. — Собранный в этой статье интересный материал относится к периоду жизни Карамзина до издания «Московского журнала», хотя широко привлекаются главы из «Писем русского путешественника». Отдельные аспекты проблемы «Карамзин и Германия» нашли освещение в следующих работах: М. Н. Розанов. Поэт периода бурных стремлений» Якоб Липп, его жизнь и произведения. Уч. зап. Московского ун-ва, отдел историко-филологический, вып. 29, М., 1901; W. Stieda. N. M. Karamzin und Johann Philipp Krug. Zeitschrift für slavische Philologie, 1926, Bd. III, SS. 281—290; F. W. Neumann. Karamzins Verhältnis zu Schiller. Zeitschrift für slavische Philologie, 1932, Bd. IX, SS. 359—367; К. Bittner. Herderische Gedanken in Karamzins Geschichtsbild. In: Jahrbücher für Geschichte Osteuropas. Neue Folge, München, 1959, Jg. 7, SS. 237—269; H. Rothe. Karamzinsstudien. Zeitschrift für slavische Philologie, 1960, Bd. XXIX, SS. 102—125; 1962, Bd. XXX, SS. 272—306; В. И. Кулешов. Н. М. Карамзин и предромантизм в «Russische Miscellen» И. Рихтера. В кн. Литературные связи России и Западной Европы в XIX веке (первая половина). Изд.

На страницах «Московского журнала» (1791—1792) новая немецкая литература представлена достаточно полно и разнообразно. Здесь Карамзин говорил о преимуществах немецкой драматургии перед французской, о таких писателях, как Гёте, Шиллер, Лессинг, Виланд, Клопшток, Клинггер, Мориц, Геллерт, Геснер и многих других.

И. И. Дмитриев писал о Карамзине: «В „Письмах русского путешественника“ он познакомил наше юношество с немецкою литературою, приохотил его к сочинениям новейших германских писателей и направил к прилежному изучению немецкого языка, который пришел было у нас в совершенное пренебрежение».³ В «Письмах» писатель не скрывает своей симпатии к «любезной Германии», с сожалением восклицая: «Германия! для чего я оставил тебя так скоро?».⁴ В Льеже Карамзин радуется встрече с Маттисоном, который бросается обнимать его со словами: «Вы любите немецкую литературу, немецкое прямотушие!».⁵

Все это было пусть и наивным, но искренним выражением глубокого интереса Карамзина к Германии и ее литературе, интереса, поддерживавшегося друзьями писателя А. А. Петровым, А. М. Кутузовым и другими членами новиковского кружка.

Но поскольку масонство конца 80-х—начала 90-х годов XVIII в. было очень сложным и неоднородным течением, русские розенкрейцеры по-разному относились к духовной жизни и культуре Германии. Разумеется, прежде всего их привлекали немецкие мистики,⁶ но далеко не все масоны, друзья Карамзина, стремились ограничить круг своего чтения сочинениями религиозно-мистического характера.

«Наука», М., 1965, стр. 252—263; X. Грасгоф Первым немецкий перевод «Бедной Лизы» и его автор. В кн.: Русско-европейские литературные связи. Сб. статей к 70-летию со дня рождения акад. М. П. Алексеева. Изд. «Наука», М.—Л., 1966, стр. 179—187; У. Леман. Н. М. Карамзин и В. фон Вольцоген. В кн.: Роль и значение литературы XVIII века в истории русской культуры. XVIII век, сб. 7. К 70-летию со дня рождения чл.-корр. АН СССР П. Н. Беркова. Изд. «Наука», М.—Л., 1966, стр. 267—271, J. Krause Karl Philipp Moritz und Nikolaj Karamsin. Eine westöstliche Begegnung im Jahre 1789. Europäische Begegnung, 1967. Jg. 7. H. 11—12, SS. 607—609; H. Rothe N. M. Karamzins europäische Reise: der Beginn des russischen Romans. Berlin, Zürich, 1968.

³ И. И. Дмитриев, Сочинения, т. II. СПб., 1893, стр. 59.

⁴ Московский журнал, 1792, ч. VI, кн. 2, стр. 190.

⁵ Там же, ч. VII, кн. 2, стр. 200.

⁶ О знакомстве русских читателей с произведениями немецких мистиков см. статьи Д. Чижевского. 1) Deutsche Mystik in Rußland; 2) Jacob Boehme in Rußland, 3) Arndts «Wahres Christentum» in Rußland. In: D. Čiževskij Aus zwei Welten. Mouton, 1956, SS. 179—230.

Особенно замечательны и интересны суждения о литературе А. А. Петрова, высказанные им в письмах к Карамзину. И. И. Дмитриев вспоминал о нем: «Он знаком был с древними и новыми языками при глубоком знании отечественного слова, одарен был и глубоким умом и необыкновенною способностью к здоровой критике; но, к сожалению, ничего не писал для публики, а выражался только в переводах.⁷ К немецкой литературе Петров относился с особым вниманием, о чем можно судить по направлению журнала «Детское чтение», в издании которого друг Карамзина принимал, как известно, самое деятельное участие. Уже в предисловии к этому журналу издатель говорил, что будет подражать «лучшим немецким сочинениям»⁸ Характерно также, что в отличие от других масонов отрицательно относившихся к «Московскому журналу» Карамзина, Петров поддержал издание своего друга и сам сотрудничал в нем. Один из переводов, сделанных Петровым был подписан буквами Пг.⁹ В В. Фурсенко указывает также на принадлежность Петрову анонимно напечатанного перевода повести «Барух, или Ученик мудрости» Антона Валля.¹⁰

Имя Антона Валля не очень хорошо известно. Между тем Христиан Леберехт Гейне (Christian Leberecht Heyne, 1751—1821), выбравший себе псевдоним Антон Валль, — это, по словам немецкого исследователя Рудольфа Фюрста, «небольшой, но тонкий талант, у него на палитре есть такие краски, которые мы тщетно будем искать у большинства его коллег».¹¹ Биографические сведения и историко-критические материалы об Антоне Валле довольно скудны. Известно, что он изучал

⁷ И. И. Дмитриев. Сочинения, т. II, стр. 26

⁸ Подробно об интересе издателей «Детского чтения» к немецкой литературе см.: Е. П. Привалова. Первый русский детский журнал «Детское чтение для сердца и разума» Н. И. Новикова Канд. дисс., Л., 1942 (Ленингр. пед. институт им. А. И. Герцена)

⁹ Консульт. Проблемы арабского философа Ал-Рашида Московский журнал, 1792, ч. VI, кн. I, стр. 17—22. В В. Виноградов считает, что два произведения, подписанные буквой «П», принадлежат А. А. Петрову «Эпитария» (ч. I, стр. 23) и «Чудный сон» «Перевод из „Психологического магазина“, издаваемого берлинским известным профессором Морядом» (ч. I, стр. 194—202). См.: В. В. Виноградов. Проблема авторства и теория стихий М. Гослитиздат, 1961, стр. 249—250; А. Н. Невостров приписывает Петрову также два стихотворения за подпись «-въ» (ч. III, стр. 128; ч. VIII стр. 165—166)

¹⁰ Рукопись статьи В. В. Фурсенко хранится в собрании Ю. М. Лотмана

¹¹ R. Fülcr. Die Vorläufer der modernen Novelle im 18. Jahrhundert Halle, 1897 S. 151

в Лейпциге право, политику и историю, в 1787 г. жил в Галле, в 1788—1790 гг. в Берлине, а конец жизни провел в Хиршберге, удалившись от литературного мира, в бедности.¹²

К Гедеке приводит подробную библиографию трудов Антона Валля, свидетельствующую о том, что в 80—90-е годы XVIII в. писатель активно выступал как с оригинальными произведениями, так и переводами с английского и французского языков. Излюбленные жанры Антона Валля — рассказ и драма. В. Шлегель высоко отзывался об этом авторе, его произведения пользовались успехом у публики, переиздавались несколько раз при его жизни и уже в 80—90-е годы переводились на французский, английский и датский языки.¹³

О знакомстве русских читателей с Антоном Валлем до сих пор специально не было собрано сведений, хотя существует интересный материал, позволяющий судить об известности этого автора в России.

Перевод повести «Барух, или Ученик мудрости», сделанный А. А. Петровым и напечатанный в «Московском журнале» Карамзина,¹⁴ был одним из первых переводов Антона Валля на русский язык. В примечании издатель сообщил: «Сею повестью, перевеленной из Bagatellen von Anton Wall, обязан я любезному... Но он не хочет, чтобы я наименовал его». Повесть Антона Валля «Baruch oder der Schüler der Weisheit» появилась в сборнике Гейне «Bagatellen» («Безделки»), изданном в Лейпциге в 1783—1785 гг. и переизданном там же в 1786—1787 гг.¹⁵ Перевод выполнен с большой точностью, стиль довольно простой и легкий по самое интересное — содержание повести, переведенной Петровым. Как отмечалось уже исследователями, Карамзин очень продуманно отбирал сочинения и переводы для своего журнала, и потому их анализ может существенно помочь при изучении литературно-общественной позиции самого Карамзина в начале 90-х годов XVIII в. В этом отношении повесть Антона Валля, несомненно, заслуживает внимания.

¹² K Goedeke. Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung Bd IV. Vom siebenjährigen bis zum Weltkriege. Dresden, MDCCCXCI, SS 108. 226—227.

¹³ Кроме переводов, указанных К Гедеке, можно назвать еще следующие переводы на французский язык: 1) *Choix de petits Romans imités d'allemand par M de Bonneville*, Paris, 1786; 2) *Antonie, suivie de plusieurs pièces intéressantes traduites de l'allemand par M-me la chanoinesse de P...* [de Polier]. Paris, 1787.

¹⁴ Московский журнал, 1791, ч. II, стр 223—252.

¹⁵ Anton Wall. Bagatellen, Bd. I. Leipzig, 1786, SS. 174—202.

При подготовке второго издания «Московского журнала» в 1800-е годы Карамзин вынужден был по требованию цензуры исключить из соответствующего тома повесть «Барух», как сообщает Г. П. Каменев в письмах к С. А. Москотильникову, датированных октябрём 1800 г. Рассказывая о своем первом визите к Карамзину, Каменев глухо упоминает: «Жалуется на цензуру»¹⁶ При описании второй встречи со знаменитым писателем Каменев уже прямо говорит об интересующей нас повести: «Журнал его (Карамзина, — Н. К.) скоро выйдет новым тиснением; но только цензура не пропустила некоторые песни, находящиеся в старом издании, как-то: Барух или Барух и прочее»¹⁷

Среди произведений, не вошедших во второе издание, были вещи разные по характеру. По-видимому, Карамзин, как взыскательный критик, сам не захотел включать некоторые сочинения, в том числе и свои собственные, например «Разные отрывки. Из записок одного молодого Россиянина», стихотворение «Выздоровление» и др. Можно полагать, что статьи, где развернулась полемика вокруг перевода Палефата, сделанного Ф. Туманским, также намеренно были выпущены издателем. Но знаменитая карамзинская ода «К Милости», не утратившая своей злободневности в наваловское время, вероятно, была задержана цензурой — так же как и повесть Антона Валля. Основания для этого, безусловно, были.

Здесь рассказывается о путешествии в город Ниневию ассирийского юноши Баруха, который «имел здравой природной ум и сердце добродетельное». Первое впечатление от столицы вызывает у Баруха такую мысль: «У меня в деревне нет таких палат; однако ж нет и таких нищих». Барух подает милостыню нищим, они затевают драку, и полиция обвиняет его в том, что «он хотел возбудить чернь к бунту». Барух предстает перед правосудием, его признают невиновным, но свободу он получает, лишь заплатив тысячу монет. Главная цель Баруха — увидеть великого царя Ниневии. Ему удается это после того, как он проходит мимо двенадцати страж, отдавая каждый раз «запечатанный пакетик». Портрет царя нарисован так: Царь был измогшая фигура («ausgemergelte Gestalt»), мучимая страшным кашлем; не говорил ни с кем ни слова, и всю ста блюд ел только с одного. Однако ж сия фигура была вся в жемчуге и блистала бриллиантами». За-

¹⁶ Е. А. Бобров. Литература и просвещение в России XIX в., т. III Казань 1902, стр. 130

¹⁷ Там же, стр. 134

тем Барух посещает главного мудреца Ниневии Салогалуда, который за большую плату учит, как должен жить человек, чтобы быть счастливым. Согласно учению Салогалуда, мудрый человек — это «самый вернейший подданный и ревностнейший исполнитель законов». Барух учится у мудреца три года и, кажется, достигает благополучия. Однако жена изменяет ему, он закалывает соперника, и это привлекает к нему всеобщее внимание. Одна из жен великого царя берет его к себе в чтеды. Уклонившегося от ее любви Баруха обвиняют в оскорблении его величества и осуждают на тяжкую работу в течение десяти лет. Постепенно он впадает в безумие, и рассудок возвращается к нему лишь в минуту смерти, когда он умирает на руках бедного философа Абунассара, который добывал пропитание тем, что рубил дрова.

Таким образом, «Барух» принадлежит к жанру «восточных» повестей, причем характеризуется не только отвлеченно философской тематикой, но и резкой сатирической направленностью. Р. Фюрст справедливо говорил о влиянии Вольтера на Антона Валля, а повесть «Барух» называл «совершенно вольтеровской» («ganz voltaïrisch») ¹⁸ Простодушный и доверчивый Барух действительно напоминает героев Вольтера, но особенно важно, что автору «Безделок» удалось усвоить вольтеровскую манеру повествования, проникнутую иронией и скепсисом. Среди сатирических образов, созданных немецким писателем, особенно колоритна фигура «великого царя» который «не любил чтения, отчасти потому, что вообще был не очень хорошего мнения о книгах, отчасти же потому что, будучи брат солнца, все уже знал».

Сюжет повести Антона Валля построен вокруг философской проблемы, чрезвычайно занимавшей деятелей русского масонства, — проблемы истинной мудрости и счастья. Этот вопрос, видимо, был частым предметом бесед А. А. Петрова с Карамзинным. В шуточных «Анакреонтических стихах А* А* П*» (А. А. Петрову) Карамзин говорит:

Читая философ,
Я вздумал философом
Прослыть в ученом свете,
Схватив перо, бумагу,
Хотел писать я много
О том, как человеку
Сбя счастливым сделать,
И мудрым быть в сей жизни ¹⁹

¹⁸ R Fürst. Die Vorläufer der modernen Novelle. S 152

¹⁹ Детское чтение, 1789, ч XVIII, стр 94

Вполне естественно, что повесть Антона Валля, посвященная именно этой теме, привлекла внимание и Петрова, и Карамзина. Правда, русскому писателю в общем было чуждо сатирическое направление произведения Антона Валля. Но публикация перевода одной из его самых острых в политическом отношении повестей — это уже достаточно яркий и интересный момент, характеризующий издателя «Московского журнала», особенно если учесть, что это было в 1791 г., когда страх перед французской революцией все увеличивался в России, когда были арестованы Радищев и Новиков, когда усилился репрессии против масонов.

О знакомстве с другими произведениями из сборника Валля Карамзин говорит в повести «Наталья, боярская дочь» (в журнальной редакции). По поводу высказывания Сократа, что «красота телесная бывает всегда изображением душевной», писатель замечает: «Нам должно верить Сократу..., и я худо верю анекдоту о Лейпцигском студенте и безобразном Жиде, рассказанному Антоном Валлем в его „Безделках“». ²⁰ Здесь Карамзин имеет в виду повесть «Ein Beitrag zur Gesichts-kunde, in zwey Geschichten», состоящую из двух новелл. В первой из них рассказывается о жестоком и бессердечном молодом красавце, студенте по второму о честном и благородном разбойнике еврее с безобразной внешностью. Это произведение, по-видимому, особенно заинтересовало Карамзина благодаря своей полемике по отношению к «физиогномическим» теориям Лафатера. Хотя замечание Карамзина носит явно шуточный характер, не исключено, что чтение повести Антона Валля в какой-то мере способствовало укреплению критического отношения русского писателя к учению Лафатера. Юношеское восхищение швейцарским философом несколько ослабло у Карамзина к началу 90-х годов. Правда, издатель «Московского журнала» с явным уважением и симпатией говорит о Лафатере, но признается, что «обо многом думает совсем не так, как он думает» ²¹ и что, на его взгляд, Лафатер «простирает свое умозрение далее надлежащего». ²²

По-видимому, «Безделки» Антона Валля, которые писатель посвятил своим друзьям («seinen Freundinnen und Freunden») и этим как бы подчеркнул несколько интимный характер книги, натолкнули Карамзина на мысль дать аналогичное название и своему сборнику («Мои безделки»).

²⁰ Московский журнал, 1792, ч. VIII, кн. 1, стр. 23

²¹ Anton Wall Bagatellen, Bd. I, SS 126—143

²² Московский журнал, 1791, ч. I, стр. 346

²³ Там же ч. III, стр. 222

Одним из первых исследователей, воспользовавшихся указанием Карамзина на книгу Антона Валля, был швейцарский ученый П. Бранг.²⁴ Сравнивая ряд карамзинских повестей с рассказами из «Bagatellen», исследователь нашел много сходных мотивов, ситуаций и даже отдельных фраз. В частности, проф. Бранг сопоставил «Бедную Лизу» с «анекдотом о лейпцигском студенте», сказку «Прекрасная царевна и счастливыи карла» с «Антонией», «Юлию» Карамзина с «Юлией» и другими повестями Антона Валля. Ученый показал, что Карамзину, так же как Валлю, свойствен тонкий юмор, легкая ирония, окрашивающая отношение автора к некоторым из своих героев. Русский писатель нередко пользуется теми же приемами в повествовании, что и немецкий новеллист: шутовское повторение какой-нибудь фразы или словосочетания, игра словами, включение в текст суждений, якобы высказанных в обществе по поводу поступков героя или героини.

Все наблюдения исследователя очень интересны, и проводимые им параллели в большинстве случаев вполне убедительны. О близости литературных интересов Карамзина и Антона Валля свидетельствует еще один факт, отмеченный проф. Брангом, — обращение обоих авторов к переводу повестей Мармонтеля.²⁵

Параллели, проведенные проф. Брангом между Антоном Валлем и Карамзиным, ограничиваются, однако, фиксацией повторений или заимствований отдельных мотивов и ситуаций. Между тем дух скептицизма, глубоко пронизывающий многие повести немецкого автора, не остался незамеченным для Карамзина. Разумеется, Антон Валль был не таким крупным мастером, который мог бы существенно повлиять на мировоззрение русского писателя. Но здесь следует иметь в виду восприятие Карамзиным всей современной ему немецкой литературы и в первую очередь таких авторов, как К. Ф. Мориц и в особенности Х. М. Виланд. Карамзин по-своему интерпретировал немецкий скептицизм и принял его лишь частично, но, может быть, именно этот заряд иронии был одним из стимулов, заставивших писателя окончательно отойти от мистики.

²⁴ P. Brang. Studien zu Theorie und Praxis der russischen Erzählung 1770—1811. Wiesbaden, 1960, SS. 127—128, 142, 145, 150—151, 171, 174—175, 202. См. также: Н. R o t h e. N. M. Karamzins europäische Reise: der Beginn des russischen Romans. Berlin—Zürich, 1968, SS. 224, 299.

²⁵ Erzählungen von A. W., nach Marmontel. Leipzig, 1787. Ср. Новые Мармонтелевы повести, изданные Н. Карамзиным, чч. 1—2. М., 1794—1798. — Русский переводчик выбрал у Мармонтеля, однако, не те повести, которые переводил Антон Валль.

А. А. Петров совмещал свой интерес к магии с трезвым и критическим отношением к тем из своих братьев-розенкрейцеров, которые, впадая в мистику, начинали юродствовать, проповедуя полное отречение от земных забот. По-видимому, другу Карамзина был особенно близок скептицизм Виланда: напомним, что писатель называл Петрова «своим Агатоном». В произведениях Виланда и Морица Карамзин находил не такое решение ряда этических проблем, которое могли предложить ему масоны, настроенные наиболее религиозно. То же самое можно сказать и о сборнике Антона Валля.

В этом отношении особенно заслуживает внимания повесть «Омар», непосредственно посвященная проблеме счастья — проблеме, живо обсуждавшейся членами Новиковского кружка. Богатый юноша Омар, чувствующий себя несчастливым, получает от мудреца совет: «Терпи лишения и наслаждайся» («Entbehre und genieße»). Для Антона Валля это не дилемма, в отличие от Шиллера. В «Отречении» («Resignation», 1784) Шиллера «наслаждение» и «лишение» предстают как взаимоисключающие вещи:

Genieße, wer nicht glauben kann. Die Lehre
Ist ewig wie die Welt Wer glauben kann, entbehre.²⁶

Если Шиллер выступает в защиту права человека на земные радости, то у мистиков эта дилемма решалась противоположным образом: истинная вера требует отказа от мирской суеты. Герою же Антона Валля Омару лишения доставляют счастье именно потому, что его земные желания в конце концов исполняются.

Такая философия счастья во многом была близка и Карамзину, у которого тема счастья возникает уже в первых ученических стихах и проходит потом почти через все его творчество. Наиболее отчетливо писатель выразил свое представление о счастье в таких произведениях, как идиллия «Палемон и Дафнис» (1791), и позднее — «Разговор о счастье» (1797). Герои идиллии Карамзина чувствуют себя вполне счастливыми лишь после того, как убедились, что напрасно завидовали мореплавателям, погибающим на их глазах во время бури. Обращаясь к богам, Палемон говорит: «Будем спокойно наслаждаться теми благами, которые вы нам всякой день посы-

²⁶ Кто не имеет веры, наслаждайся,
А верующий — благ земных лишайся!

(Перевод Н. Чуковского)

лаете».²⁷ Устами Филалета Карамзин дает следующее определение счастью: «Мы разумеем под счастьем такое состояние души, в котором бы она могла беспрестанно наслаждаться живыми удовольствиями».²⁸ Филалет признается, что не любит стоиков, которые «заранее кладут сердце в холодную могилу», но считает, что страсти должны быть ограничены рассудком. Временное лишение, по существу, сохраняет «способность наслаждаться» — вот идея, которая развивается Филалетом, выражающим мнение самого Карамзина. Этой же самой идеей была проникнута повесть Антона Валля «Омар».

В «Разговоре о счастье» Карамзин формулирует свой девиз: «Трудись, живи и наслаждайся». Итогом диалога Мелодора и Филалета становится мысль: «Быть счастливым есть быть добрым».²⁹ Такое понимание проблемы счастья русский писатель мог найти в новеллах Валля, в частности в его наиболее известной повести «Антония».

Конечно, «Разговор о счастье» был результатом многолетних раздумий Карамзина, стремившегося определить свое собственное отношение к этой проблеме. Едва ли писатель находился в какой-то прямой зависимости от немецкого новеллиста. Однако знакомство с его произведениями, по-видимому, все же не прошло совершенно бесследно для Карамзина.

«Безделки» Антона Валля обратили на себя внимание одного переводчика, подписавшегося инициалами И. М., который выпустил сборник повестей, переведенных с французского.³⁰

Составители «Сводного каталога» указывают, что Христиану Леберехту Гейне принадлежит только первая повесть «Антония».³¹ Однако, как удалось установить, следующая повесть, «Омар», — это тоже перевод из Антона Валля.³² Еще

²⁷ Н. М. Карамзин, Сочинения, т. III СПб., 1848, стр. 659.— Об этой идиллии см. статью А. Кросса в настоящем сборнике (стр. 216—218).

²⁸ Там же, стр. 480

²⁹ Там же, стр. 503

³⁰ Антония дочь графа О., первого камергера короля П***. Достопамятнейший и достойнейший любопытства анекдот, с присовокуплением разных забавных, травоучительных, критических и приятных для сердца повестей, выбранных из новейших лучших немецких писателей. Калуга, 1793. — Источником для русского переводчика послужил указанный нами сборник переводов Полье (Париж, 1787).

³¹ Сводный каталог русской книги XVIII в., т. I. Изд. Библиотеки им. В. И. Ленина, М., 1963, стр. 206

³² Ср. Anton Wall. Omar. Eine Erzählung in sieben Kapiteln. In: Anton Wall. Bagatellen, Bd I, SS 97—125 — Такое же название («Омар Восточная повесть») носит один из переводов И. Г. Рахманинова, но это

одна повесть из этого сборника, озаглавленная «Кто знает, не к лучшему ль?», представляет собой перевод из Вильгельма Готтлиба Беккера.³³ писателя, во многом близкого Антону Валлю

Переводчик довольно точно следовал оригиналу, но стиль его несколько тяжеловесен и не очень гладок. Из русских писателей того времени, подписывавшихся инициалами И. М., И. Ф. Масанов указывает двух авторов. Ивана Михайловича Кандорского и Ивана Ивановича Мартынова.³⁴ Из них с большей вероятностью автором перевода можно считать Мартынова, хотя он и не был тогда в Калуге.³⁵

В том же 1793 г. появился еще один перевод повести Антона Валля «Антония», сделанный М. М. Вышеславцевым.³⁶ Вышеславцев тоже переводил не с оригинала, а с французского текста, но по стилю его перевод значительно лучше, чем перевод И. М. К заглавию повести дано следующее примечание: «Взята из „Безделок“ Антона Валля. Сия-то повесть послужила основанием прекрасному роману, известному под именем „Каролины Лихтфильд“. Если о многих с сожалением сказать должно, для чего они переведены, то в рассуждении сего еще с большим основанием можно предложить вопрос: для чего он не переведен?».

Таким образом, «Безделки» Антона Валля привлекли внимание довольно широкого круга русских читателей и, может быть, именно благодаря «Московскому журналу» Карамзина.³⁷

совсем другое произведение, не принадлежащее Антону Валлю (см Уединенный кабинет, или Собрание для приятного и полезного чтения различных материй. . . Перевел с французского И. Р. СПб., 1787). — По указанию Ю. Д. Левина, этот перевод представляет собой переделку повести Уортон из английского журнала «Искатель приключений» («The Adventure») (см. Ю. Д. Левин. Английская просветительская журналистика в русской литературе XVIII века. — В кн.: Эпоха Просвещения Изд. «Наука», Л., 1967, стр. 102, 104)

³³ Ср.: W. G. Becker. Wer weiß wozu es gut ist In W G Becker Darstellungen. Bd. II. Leipzig, 1798, SS. 183—241.

³⁴ И. Ф. Масанов. Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей, т. I Изд. Всесоюзной книжной палаты, М., 1956, стр. 409.

³⁵ Среди указанных С. А. Венгеровым писателей, имеющих инициалы И. М., авторам перевода могут быть И. Я. Метальников или Иван Муравьев. Однако сведений о том, что они были в Калуге, нет (см С. А. Венгеров. Источники словаря русских писателей, т. IV. Пгр., 1917).

³⁶ Чтение для вкуса, разума и чувствований, 1793, ч II, стр 200—249

³⁷ Антона Валля переводили и в начале XIX в. Так, в журнале «Цветник» (1809, ч. I, № 1, стр 90—97) напечатан перевод «Крот Из Безделок Антона Валля» за подписью Я (Д. И. Языков — см., И. Ф. Масанов. Словарь псевдонимов, т. III, стр 286).

Между тем в 1790-е годы Карамзин еще раз вернулся к «Безделкам». Писатель сам сделал два перевода из Антона Валля и поместил их в журнале «Муза», издававшемся И. И. Мартыновым. Карамзин скрыл свое имя за подписью Ц. Ы. Однако принадлежность этого псевдонима Карамзину не вызывает сомнений у исследователей,³⁸ тем более что именно так было подписано стихотворение «К Милости», включенное затем в прижизненные издания его сочинений. В журнале «Муза» Карамзин подписал этими буквами также перевод из А. Коцебу.³⁹

Первый перевод из «Безделок» Антона Валля, «Анекдот»,⁴⁰ не очень примечателен. Это коротенькая история назидательного характера. Здесь рассказывается о великодушном князе, который помогает спасти коров, испугавшихся княжеских коней и бросившихся в болото, а затем дает пастуху кошелек. Мораль сформулирована в конце анекдота: «Сперва должно помочь, а потом уже наградить».

Несравненно интереснее второй перевод — «Первосвященник закона правды. Восточная повесть».⁴¹

Мегемед, представший пред первосвященником, обвинен в том, что «не верит слепо преданию великого пророка слово в слово, так, как большая часть его служителей оно толкуют». Первосвященник сообщает Мегемеду, что за это он будет осужден на медленное сожжение, ибо такие люди должны быть «прокляты, преследованы и, если возможно, вовсе истреблены». Выслушав это, Мегемед выступает с речью в защиту почитателей других пророков и, обращаясь к первосвященнику, говорит: «Если ты думаешь, что всяк тот заслуживает смертную казнь, коего вера удаляется от толкований пророка, то . . . ступай, возьми знамя обладателя правоверных, возьми его войска и с оными сперва умертви для имени Всемогущего все народы земли, кои о пророке ничего не знают или в него не веруют; потом возвратись в страну правоверных и предай мечу всех . . . за то, что они не так совершенно закон понимают, как жрецы, оному наставляющие . . . и когда умертвишь их,

³⁸ А. Н. Неустроев. Историческое розыскание о русских повременных изданиях и сборниках за 1703—1802 гг. СПб., 1875, стр. 797; И. Ф. Масанов. Словарь псевдонимов, т. III, стр. 221.

³⁹ Кто бы сему поверил? Муза, 1796, ч. II, стр. 78—87.

⁴⁰ Там же, ч. I, стр. 258—259 (ср. Anton Wall. Eine Anekdote. In: Anton Wall. Bagatellen, Bd I, SS. 257—258).

⁴¹ Муза, 1796, ч. II, стр. 184—191 (ср. Anton Wall. Der Oberpriester des Gesetzes der Wahrheit. Ein Märchen aus dem Morgenlande. In: Anton Wall. Bagatellen, Bd. II, SS. 250—258).

то обрати кровью обогранный твой меч в свое сердце: ибо чрез двенадцать месяцев ты целым годом долее упражнялся в законе, нежели теперь; и, следовательно, оной лучше будешь разуметь, чем в сие мгновение». Эту речь слышит «обладатель правоверных» и отпускает Мегемеда, а через десять лет первосвященник приглашает его на пир, где собираются шестьдесят священников шестидесяти различных законов.

Эта повесть Антона Валля, в которой убедительно обосновывалась идея веротерпимости, привлекла Карамзина случайно. Всякий фанатизм и суеверие всегда внушали ему отвращение. Говоря о Вольтере, русский писатель замечает: «К чести его можно сказать, что он распространил сию взаимную терпимость в верах, которая сделалась характером наших времен, и наиболее посрамил гнусное лжеверие». Однако тут же Карамзин делает оговорку: «Но я не могу одобрить Вольтера, когда он от суеверия не отличал истинной христианской религии».⁴²

Признание законности существования различных верований и вместе с тем сохранение религиозности — такова позиция Карамзина, достаточно прогрессивная для его времени. Естественно, что произведения европейской литературы, где высказывались аналогичные взгляды, привлекали внимание писателя. Так, в «Московском журнале» он поместил перевод с немецкого под названием «Кофейный дом. Из нового азиатского путешествия». Здесь есть следующая фраза, обращенная к фанатикам: «И тот несчастный безумец, который не хочет верить бытию бога, да страдает во хладе и мраке собственного своего сердца, а не в темницах ваших!».⁴³ Эта мысль в высшей степени характерна для воззрений самого Карамзина, и в то же время она явно соотносится с философской повестью Антона Валля.

Непримиримость к насилию над религиозными убеждениями, требование свободы совести (понимаемой, разумеется, в соответствии со своей эпохой) — таковы основные идеи немецкого новеллиста, нашедшие живой отклик у Карамзина.

⁴² Московский журнал, 1792, ч. VI, стр. 185—186 — Описывая в «Письмах русского путешественника» посещение Бенедиктинского монастыря, Карамзин живо рисует аллегорический образ фанатизма: «Мне казалось, что я пришел в мрачное жилище Фанатизма. Воображение мое представило мне сие чудовище во всей его гнусности, с поднявшимися от ярости волосами, с клубящеюся у рта пеною, с пламенными, бешеными глазами и с кинжалом в руке, прямо на сердце мое устремленным» (Московский журнал, 1791, ч. III, стр. 183—184).

⁴³ Там же, ч. VIII, стр. 153.

Перевод повести Валля — это еще одно свидетельство широты религиозных взглядов самого Карамзина, несовместимой с крайним мистицизмом целого ряда масонских деятелей.

Таким образом, интерес Карамзина к «Безделкам» Антона Валля носил вовсе не поверхностный характер, как это может показаться на первый взгляд из шуточного замечания в повести «Наталья, боярская дочь». Карамзин сумел по заслугам оценить талант этого оригинального, интересного автора и познакомить с ним русскую публику конца XVIII в

З. Г. РОЗОВА

«НОВАЯ ЭЛОИЗА» РУССО И «БЕДНАЯ ЛИЗА» КАРАМЗИНА

Чистая высокая слава Карамзина
принадлежит России

Пушкин

Многие коренные проблемы творчества Карамзина остаются неразработанными, и среди них вопрос о значении для него Руссо. Специальных работ по этой теме нет. В ограниченных рамках университетских пособий по истории русской литературы об отношении творчества Карамзина к творчеству Руссо говорится в общих чертах как о факте общепризнанном. Между тем многие приемы Карамзина в области нового литературного жанра — психологической повести — непосредственно связаны с художественными методами и новаторством Руссо в романе «Новая Элоиза». Встречаются у Карамзина и прямые заимствования из этого романа.

Карамзин искренно признается в своей симпатии к Руссо за то, что «в самых его заблуждениях сверкают искры страстного человеколюбия».¹ Путешествуя по Швейцарии, Карамзин «с Руссовою „Элоизою“ в руках» совершает паломничество в Веве, в «те прекрасные места, в которых бессмертный Руссо поселил своих романтических любовников» — Юлию и Сен-Пре. «Вы можете иметь понятие о чувствах, произведенных во мне сими предметами, зная, как я люблю Руссо и с каким удовольствием читал с Вами его „Элоизу“, — говорит он. — Хотя в сем романе много неестественного, много увеличенного — одним словом, много романического, — однако ж на Французском языке никто не описывал любви такими яр-

¹ Что нужно автору В кн: Н. М. Карамзин, Избранные сочинения, т. II. Изд. «Художественная литература», М.—Л., 1964, стр. 122

кими, живыми красками, какими она в „Элоизе“ описана — в „Элоизе“, без которой не существовал бы и немецкий „Вертер“». ² Но с героем «Новой Элоизы» Сен-Пре имеет связь не только Вертер, но и другие герои западных романов — Адольф Б. Констан, Октав Л. Мюссе, а у нас — Эраст Карамзина, а при посредстве Эраста — Онегин, Печорин и другие разочарованные герои русской литературы. ³

Появление «Новой Элоизы» оставило глубокий след в мировой литературе, а ее успех во Франции превзошел всякие ожидания. Особенный успех имел роман у женщин ⁴

Не меньшее впечатление произвел этот роман и на русское образованное общество конца XVIII—начала XIX в. Защитник вольности и прав, Руссо был у нас тогда «в большой чести». Ф. Эмин подражал «Новой Элоизе» в «Письмах Эрнеста и Доравры» (1766). Идеи Руссо витали в воздухе Радищев и Карамзин пропагандировали их. Творение Руссо и Карамзина юный Пушкин поставил рядом в своем «уголке» («Городок», 1814). Женщины зачитывались письмами Юлии и Сен-Пре, знали их наизусть. Роман нравился, герои его вызвали сочувствие и подражание. Карамзин и Пушкин свидетельствуют об этом. У Карамзина графиня Эмилия говорит: «Не будучи, к счастью, Руссовою Юлиею, я предпочла бы нежного Сен-Пре слишком благоразумному Вольмару и, несмотря на разницу в летах, умела бы обожать своего мужа, если б он был... хотя Вольмаром». ⁶ Муж Эмилии, равнодушный «стойк» — граф Миров, отчасти напоминает Вольмара.

² Письма русского путешественника. В кн.: Н. М. Карамзин, Избранные сочинения, т. I, стр. 277—279. — Курсив Карамзина Курсив автора в статье особо не оговаривается.

³ См. П. В. Владимиров Пушкин и его предшественники в русской литературе Университетские известия, 1899, май, стр. 22; А. А. Кайев. Русская литература Учпедгиз, М., 1953, стр. 379.

⁴ «Новая Элоиза» опубликована была в начале 1761 г. сразу в двух изданиях — в Амстердаме и в Париже — под длинным заглавием «Юлия или Новая Элоиза. Письма двух любовников, живущих в маленьком городке у подножия Альп Собраны и изданы Жан-Жаком Руссо» (Julie ou la Nouvelle Héloïse, ou lettres de deux amants, habitans d'une petite ville au pied des Alpes, recueillies et publiées par Jean-Jacques Rousseau) Далее цитируем по изданию 1826 г. Oeuvres complètes de J. J. Rousseau. Paris, tt. VIII, IX, X, — указывая в тексте часть романа, номер письма по порядку и страницу.

⁵ Первое издание «Новой Элоизы» на русском языке появилось в 1769 г. В 1792 г. был опубликован второй перевод. В XIX в. «Новая Элоиза» также переводилась дважды. См. Жан-Жак Руссо. Избранные сочинения, т. 2 Госиздат, М., 1961, стр. 740

⁶ Рыцарь нашего времени. В кн. Н. М. Карамзин, Избранные сочинения, т. I, стр. 775.

Герои Пушкина — Онегин, Бурчин, Дубровский — объясняются в любви изысканным стилем Сен-Пре; его героини — Полина, Татьяна — знают Руссо «наизусть». Они подражают Юлии и Сен-Пре в любовной переписке и в собственных романтических приключениях (Татьяна, Маша Троекурова, Мария Гавриловна из «Метели»).

Подлинная человеческая трагедия двух разлученных любовников — Абеяра и Элоизы — вдохновляла Руссо, когда он писал свой роман. В нем Клара сравнивает Юлию с Элоизой (NH, IV, XXIII, 337), а Сен-Пре боится походить на соблазителя Абеяра (NH, I, XXIV, 130). Самое название «Новая Элоиза» должно было напомнить читателю о сходстве в положении ее «героев с трагической судьбой средневековой любящей четы».⁷ Клерикальные препятствия, которые губят счастье Абеяра и Элоизы, Руссо в своем романе заменил сословными предрассудками. В основе романа — социальный конфликт: любовь плебея и дворянки. Бездомный скиталец («un quidam sans asile»), пылкий мечтатель Сен-Пре, учитель в аристократическом доме баронов d'Etange, влюбляется в свою ученицу Юлию и соблазняет ее. Суровый отец разлучает их и выдает дочь за дворянина Вольмара. Победив свою страсть, герои снова встречаются через несколько лет. Добродетель их снова подвергается опасному искушению. Руссо спасает честь своей героини искусственной развязкой — смертью Юлии.

Характеры героев у Руссо напоминают их средневековых предшественников — Абеяра и Элоизу. Сен-Пре пассивен, как Абеяр; Юлия более решительна. Она, «подобно Элоизе, выступает в роли утешительницы и наставницы по отношению к своему учителю „философу“ Сен-Пре, слабохарактерному и непоследовательному в любви и добродетели».⁸ Связь героев Руссо с Абеяром и Элоизой отразилась не только на их характеристике, но и на характере их русских литературных потомков. Сен-Пре слаб, легко поддается хорошим и дурным влияниям, легко жалуется на судьбу. Легкомысленно изменяет Юлии со случайными женщинами. Словом, Сен-Пре — обыкновенный человек со всеми человеческими слабостями; несмотря на это, он был симпатичен читательницам своей искренно-

⁷ Пьер Абеяр (1079—1143) — известный философ-теолог — вопреки клерикальным запретам вступил в тайный брак со своей любимой ученицей Элоизой (1102—1164) и был с ней насильственно разлучен.

⁸ Ж.-Ж. Руссо, Избранные сочинения, т. 2, стр. 733.

стью. Г-жа де Сталь не считает его «развратителем». Сен-Пре, по ее мнению, не употребляет другого орудия, кроме искренности и любви.⁹ Этот тип симпатичного и опасного соблазителя создал в русской литературе, начиная с карамзинского Эраста, предшественника Онегина и Печорина, целый ряд далеких подобий, разочарованных, легкомысленных и непослуживательных, как и он.¹⁰

В противоположность герою Руссо Юлия, подобно своему прообразу — Элоизе, невинная и грешная, царит в романе на пьедестале добродетели. Она мечтает о чистой любви, но уступает страсти. В браке остается верной супружескому долгу. Героиня Руссо превосходит героя своей моральной стойкостью. Это моральное превосходство героини сохраняется и в «Бедной Лизе» Карамзина, и само имя ее Лиза становится популярным в нашей художественной литературе XIX в.

По мнению г-жи де Сталь, Руссо изобразил в своем романе «страсть и добродетель в противоположности и в гармонии».¹¹ Карамзин же обе эти проблемы представил отдельно: страсть и добродетель в противоречии — в повести «Бедная Лиза», и страсть и добродетель в гармонии — в повести «Наталья, боярская дочь».

«Новая Элоиза» изображала героиню в двух аспектах: девушки, борющейся за права и свободу своего сердца, и жертвы, обольщенной и раскаивающейся в своем падении, жалуемой на несовершенство и слабости своего соблазителя. Карамзин представил эти два духовных облика Юлии в двух самостоятельных художественных образах — Натальи и Лизы.

В основе повести «Бедная Лиза» жизненная трагедия обольщенной дворянином девушки из народа. Этот традиционный для европейского сентиментализма сюжет «под пером Карамзина приобрел глубокое эмоциональное содержание. „Бедная Лиза“ (1792) знаменовала рождение русской психологической повести; в ней намечалась психологически углубленная обрисовка характеров».¹²

⁹ Lettres sur les écrits de Rousseau (1788). In: Oeuvres complètes de M^{me} la baronne de Staël-Holstein, t. I Paris, 1838, p. 7.

¹⁰ Разоблачение слабых сторон разочарованного героя у Пушкина (Онегин), да и у Карамзина (Эраст) идет от самого Руссо, который и породил этот тип. Руссо весьма скептически относится к красноречию Сен-Пре и обличает его лицемерие (NH, I, XXIV, 130). Точно так же Карамзину обличает лицемерие Эраста.

¹¹ Lettres sur les écrits de Rousseau, p. 7.

¹² История русской литературы, т. I. Изд. АН СССР, М—Л., 1958, стр. 631

Новый, психологический, метод — раскрытие внутреннего мира героев, субъективная идеализация изображаемых характеров, эмоциональная насыщенность содержания — был подсказан Карамзину прежде всего лирическим и сугубо психологическим романом Руссо. Из Швейцарии Карамзин перенес место действия в сельскую хижину и окрестности Подмосковья; французских героев — дворянку Жюли и ее учителя, плебея, — заменил подмосковной крестьянкой и русским барином, но чувства и мысли Лизы и Эраста отражают противоречивые и сложные переживания Юлии и Сен-Пре.

Проблему социального неравенства влюбленных (препятствия к браку) Карамзин перенес в другую плоскость. У Руссо обольщенная героиня принадлежит к высшему классу, а герой — к низшему. Такое положение, сравнительно редкое в жизни, объясняется, возможно, личными переживаниями Руссо в роли секретаря-слуги у г-жи Варенс и его любовью к аристократке г-же д'Удето. Карамзин же поставил своих героев в более обычное положение: у него герой-соблазнитель принадлежит к высшему кругу, а героиня-жертва — к низшему. Но есть и другое различие между романом Руссо и повестью Карамзина. Трагедию своих любовников Руссо обосновал на их социальном неравенстве, в интеллектуальном же отношении они равны: оба принадлежат к верхнему слою культуры и образованности своего века. Все зло лишь в сословных предрассудках аристократического круга, разлучающих героя-плебея и героиню-аристократку. Карамзин же в «Бедной Лизе» отражает идеи Руссо о вреде цивилизации. Его Эраст — представитель цивилизации своего века со всею его испорченностью, а Лиза — дитя природы, простого народа, со всеми его достоинствами. Все зло лишь в развращенности нравов, которую цивилизация приносит с собою. Социальный конфликт у Карамзина затушеван. Есть еще одно существенное отличие в сюжете Карамзина. У него не героиня оставляет возлюбленного в силу социальной необходимости, как у Руссо, а любовник покидает ее — явление, более обычное в жизни. Поэтому и случайная смерть Юлии заменена здесь самоубийством Лизы — трагической развязкой, более естественной в положении покинутой. Но пруд и здесь играет роковую роль в смерти героини, как и у Руссо.

Несмотря на эти отличия, сюжет «Бедной Лизы» отражает в общем сюжетно-композиционные детали «Новой Элоизы». Здесь и взаимная любовь с первого взгляда, и свидания, роковой поцелуй в роще, обольщение, разлука, смерть героини. Последняя страница романа Руссо посвящена могиле Юлии.

у Карамзина — могиле Лизы, «близ пруда, под мрачным дубом».¹³

Карамзин применяет здесь и новые художественные приемы Руссо в раскрытии характеров героев и их переживаний. Характеристика их у Карамзина соответствует в общем характеру их прообразов: Юлии и Сен-Пре. Лиза нежная, чистая девушка с чувствительной, невинной душой Эраст, с «изрядным разумом и добрым сердцем, добрым от природы, но слабым и ветреным» (610) — родной брат Сен-Пре, тип привлекательного и опасного соблазителя с тою разницей, что нежный Сен-Пре способен и на жертвы во имя любви, Эраст же — беспечный эгоист. Он также самоуверенно заблуждается насчет невинности своих чувств к Лизе, как и Сен-Пре в отношении к Юлии. Сен-Пре не желал быть в роли домашнего соблазителя (un séducteur domestique), ни в роли Абельяра. Он жалеет Элоизу и осуждает Абельяра. Осуждая подобных Абельяру лицемеров, Сен-Пре проповедует Юлии преимущество возвышенной любви; он говорит об опасности обладания, которое ведет к взаимному презрению, но гут же рекомендует Юлии свободную любовь. Руссо обрывает красноречие своего лицемерного проповедника скептическим примечанием: «*Malheureux jeune homme! . . . Au lieu d'instruire, il corrompt; au lieu de nourrir, il empoisonne. . . On sent pourtant, qu'il aime sincérement la vertu, mais sa passion l'égare; et si sa grande jeunesse ne l'excusait pas, avec ses beaux discours il ne serait qu'un scélérat*» (NH, I, XXIV, 130).¹⁴

Так же заблуждается насчет невинности своих чувств и Эраст «Ему казалось, что он нашел в Лизе то, чего сердце его давно искало. „Натура призывает меня в свои объятия, к чистым своим радостям. . .“ „Я буду жить с Лизою, как брат с сестрою, — думал он, — не употреблю во зло любви ее и буду всегда счастлив“» (611, 614). По примеру Руссо и Карамзин обрывает невольное лицемерие своего героя таким же ироническим предупреждением: «*Безрассудный молодой человек! Знаешь ли ты свое сердце? Всегда ли можешь отвечать за свои движенья? Всегда ли рассудок есть царь чувств твоих?*» (614). Такие лирические отступления Карамзина служат своего рода «музыкальным ключом», который придает рассказу «особую

¹³ Н. М. Карамзин, Избранные сочинения, т. I, стр. 620. — Далее цитируем по этому изданию с указанием страниц в тексте.

¹⁴ «*Талкий молодой человек!* Вместо того чтобы наставлять, он развращает; вместо того чтобы питать, он отравляет. . . Чувствуется, однако, что он искренно любит добродетель, хотя страсть вводит его в заблуждение; и если бы его юность не служила ему извинением, он, со всем своим красноречием, оказался бы просто злодеем».

психологическую тональность».¹⁵ Но этот прием заимствован здесь Карамзиным у Руссо.

Оба героя — Сен-Пре и Эраст — проповедуют чистую любовь и кончают обольщением. Градация чувств от «страстной дружбы» к пагубной страсти проведена у Карамзина постепенно, как и у Руссо. Сначала любовники удовлетворяются прелестью невинной любви. Сен-Пре чистую любовь ставит выше наслаждений: *Vrai bonheur, gloire de ce qu'on aime, triomphe d'un amour qui s'honore, combien tu vaux mieux que tous ses plaisirs*» (NH, I, V, 57).¹⁶ И Эраст «страстную дружбу невинной души» предпочитал наслаждениям. «С отвращением помышляя он о презрительном сладострастии, которым прежде упивались его чувства» (614).¹⁷

Первый поцелуй у Руссо и у Карамзина является кризисом и предвестником пламенной страсти. Когда Юлия поцеловала Сен-Пре в роще, он почувствовал себя «воспламененным небесным огнем»: *«Non, le feu du ciel n'est pas plus vif ni plus prompt que celui qui vint à l'instant m'embrasser*» (NH, I, XIV, 94). И когда Эраст поцеловал Лизу, «вся вселенная показалась ей в огне горящего» (612). А клятва в верности, которую пожелала поцеловать Лиза от Эраста («И ты можешь дать мне в этом клятву» (612)), — отголосок той клятвы, которую потребовала Юлия от Сен-Пре в присутствии Клары: *«Jure moi donc, mon doux ami...»*¹⁸ (NH, I, XXXV, 171). Оплакивая свое падение, Юлия взывает к Кларе, своему ангелу-хранителю: *«Où étais-tu, ma douce amie, ma sauvegarde, mon ange tutélaire? Tu m'as abandonnée et j'ai pégi»*¹⁹ (NH, I, XXIX, 146). Сетования Юлии почти буквально повторил Карамзин: «Ах, Лиза, Лиза! Где ангел-хранитель твой? Где твоя невинность?» (615).

Сама природа и у Карамзина, и у Руссо осуждает падение героини. Юлии казалось, что вся вселенная упрекает ее за падение: *«L'univers entier ne me reproche-t-il pas ma faute?»*²⁰ (NH, I, XXIX, 147). Падение Лизы сопровождается грозой:

¹⁵ Д. Д. Благой. Пушкин и русская литература XVIII века. В его кн.: Литература и действительность. Вопросы теории и истории литературы. Гослитиздат, М., 1959, 271—272

¹⁶ «Истинное счастье, честь того, кого любишь, торжество любви, гордой своей чистотой, — сколь ты драгоценнее всех наслаждений».

¹⁷ Курсив Карамзина.

¹⁸ Клянись же мне, мой нежный друг... — Пушкин пародировал эти сентиментальные клятвы в «Барышне-Крестьянке». Лиза Муромцева клянется «святою Пятиницей».

¹⁹ Где же ты была, моя милая подруга, моя защитница, мой ангел-хранитель? Ты меня покинула, и я погибла.

²⁰ Вся вселенная укоряет меня за мой проступок.

«...казалось, что натура сетовала о потерянной лизинной невинности». Она боялась, чтобы гром не убил ее «как преступницу» (616). Любовники скоро перестают удовлетворяться «невинными ласками любви». Сен-Пре признается Юлии в странных капризах любви и ненасытности желаний, когда «неблагодарное сердце дерзает желать большего и когда ему уже нечего желать»: «Quels sont, belle Julie, les bizarres caprices de l'amour!» «Ce coeur injuste ose desirer encore, quand il n'a plus rien à desirer» (NH, I, VIII, 64). II Эраст в любви «желал больше и больше и, наконец, ничего желать не мог» (616). Обладание приводит Эраста к неизбежному кризису — охлаждению, потому что «исполнение всех желаний есть самое искушение любви» (616). О такой опасности и Юлия предупреждала Сен-Пре: «Le moment de la possession est une crise de l'amour»²¹ (NH, I, IX, 72). Но Руссо своевременной разлукой спасает своих любовников от охлаждения и окружает их ореолом мучеников любви. Его роман воспринимался как протест против насилия над чувством любви, а не как охранитель юношества от соблазна и развращения. А Карамзин, развивая проблему Руссо, предоставил своим героям полную свободу и тем привел их к охлаждению — естественной развязке, обычной для «вульгарных любовников», чего более всего опасалась Юлия (NH, I, XXXII, 159). Поэтому в повести Карамзина нет ни протеста, ни бунта Руссо во имя прав сердца. Карамзин обличает только вред, испорченность современного цивилизованного человека в отношении к невинным «детям природы».

Природа играет важную роль у этого восторженного почитателя Руссо. Эраст мечтал найти в Лизе ту идиллическую любовь «в объятиях природы», о которой «он читывал» в романах и идиллиях, когда, «если верить стихотворцам, все люди беспечно гуляли по лугам, купались в чистых источниках, целовались, как голландцы, отдыхали под розами и миртами и в счастливой праздности все дни свои провождали» (610). Такие идиллические проекты лелеяла и Юлия — о любви на лоне природы, где не чувствуется рука человека, но только «нежные заботы всеобщей матери» (природы). Она мечтала о любви и встречах в простой жижине, на берегу реки, среди тенистых деревьев, лугов и прелестных рощиц, где протекают ручейки (NH, I, XXXVI, 177). Ее сентиментальные мечты отразил Карамзин в «Бедной Лизе». Он создал своим любовникам такую же идиллическую декорацию: «Эраст и Лиза всякий вечер виделись... или на берегу реки, или в березовой роще, но всего

²¹ Миг обладания — кризис любви

чаще под тенью столетних дубов (в саженях восьмидесяти от жижины)» (613)

Важную роль в «Белой Лизе» играет пейзаж (описание окрестностей Москвы, мест свидания героев и пр.). «Он оттеняет и усиливает» основное настроение произведения, «передает его лирический подтекст». «Эти пейзажные описания и лирические отступления, раскрывающие внутренний „подтекст“ повести», «впервые были введены Карамзиным в русской литературе». ²² Но и это новаторство Карамзина (лирический пейзаж) идет от Руссо, который считался мастером пейзажной живописи Его «„Новая Элоиза“ занимает выдающееся и, можно сказать, основополагающее место в эволюции чувства природы и ее изображения в искусстве». ²³ «Руссо вводит в литературу лирический пейзаж, согласующийся с чувствами героев, с их воображением и изменчивым душевным состоянием». ²⁴

Переживания влюбленных у Карамзина сливаются с природой в полной гармонии, как и у Руссо. Влюбленный Сен-Прё в счастье своем находил и природу — ее зелень, небо, пение птиц и запахи цветов — более прекрасными, чем обычно: «Je trouve la campagne plus riante, la verdure plus fraîche et plus vive; l'air plus pur, le ciel plus serein; le chant des oiseaux semble avoir plus de tendresse et de volupté; le murmure des eaux inspire une langueur plus amoureuse; la vigne en fleurs exhale au loin de plus doux parfums» (NH, I, XXXVIII, 183) ²⁵

Такое же слияние с природой испытывает и опьяненная любовью и счастьем Лиза: «Ах, матушка! Какое прекрасное утро! Как все весело в поле! Никогда жаворонки так хорошо не пели, никогда солнце так светло не сияло, никогда цветы так приятно не пахли!» (613).

В повести Карамзина отразились сюжетно-композиционные детали романа, характеры и переживания героев Руссо, его идеи о свободе и правах сердца, о противоречиях между добротелью «детей природы» и испорченностью цивилизованного класса. Но значение Руссо для Карамзина не только в этом. Оно гораздо глубже: Карамзин был новатором в отечественной

²² История русской литературы, т. I, 1958, стр. 632

²³ Ж.-Ж. Руссо, Избранные сочинения, т. 2, стр. 738

²⁴ Там же.

²⁵ Я иахожу сельскую местность более веселой, зелень свежее и ярче, воздух чище, небо яснее, пение птиц кажется нежнее и страстнее, журчанье вод внушает любовное томленье, виноградник в цвету распространяет иснейшее благоуханье

литературе. Новое литературное направление — сентиментализм — и новый литературный жанр — психологическая новелла — требовали от писателя и новых художественных приемов и новых «чувствительных» средств для выражения всей сложности внутреннего мира героев. Эти приемы и средства Карамзин нашел у Руссо в экзальтированном красноречии и лиризме «Новой Элоизы», в сложной и противоречивой психологии его героев. «Новая Элоиза» была для Карамзина такою же школою нового эмоционального и психологического направления и стиля, какою она была и для писателей Запада. Но Карамзин не был «подражателем». Пропагандируя идеи и художественные методы Руссо, он в то же время создавал «русскую повесть», отмеченную национальным своеобразием и печатью его личной творческой индивидуальности, его личными новаторскими приемами, усвоенными от него Пушкиным и позднейшей нашей литературой.²⁶

²⁶ См.: Д. Благой. Пушкин и русская литература XVIII в., стр. 262—300.

В. А ТЕПЛОВА

«ВЕСТНИК ЕВРОПЫ» КАРАМЗИНА О ВЕЛИКОЙ ФРАНЦУЗСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ И ФОРМАХ ПРАВЛЕНИЯ

Великая французская революция предопределила ряд основных проблем, которые обсуждались в русской публицистике и журналистике 1790—1800-х годов. Такими проблемами были, прежде всего, итоги самой революции, ее воздействие на Россию: ставился вопрос о возможности и целесообразности насильственной революции и что в русских условиях предпочтительнее — революция или реформы. Оживленно дискуссировалась в периодической печати тех лет и тема просвещения. Дело в том, что в первые годы XIX в. идея насильственной революции была непопулярна. Это объясняется разочарованием (с прогрессивных позиций) в итогах Великой французской революции, не осуществившей «царство разума» на земле. И поэтому даже самые передовые русские политические мыслители не выступали с лозунгом насильственного переворота. Вместо него пропагандировалось просвещение. В числе наиболее актуальных стоял и вопрос о том, какая форма правления лучше вообще и конкретно для России.

Разумеется, что разные политические мыслители решали эти вопросы неодинаково, но на признании важности данных проблем сходились все

Н. М. Карамзин не был исключением; интерес к французской революции возник у него сразу после парижских событий 1789 г. Меняясь, и довольно существенно, на протяжении последнего десятилетия XVIII в., этот интерес сохраняется и в первые годы XIX в.

Исследователи, занимавшиеся изучением мировоззрения Н. М. Карамзина, часто указывали на отрицательное отношение издателя «Вестника Европы» к событиям во Франции

и на восторженное принятие им общественно-политических порядков начала XIX в в России. Объяснялось это обычно охранительным тоном его политических убеждений, его консерватизмом или даже «реакционностью».

О более сложном характере общественно-политических воззрений Н. М. Карамзина, эволюции его мировоззрения писали В. В. Сиповский, А. А. Кизеветтер, Г. А. Гуковский, А. В. Предтеченский, П. Н. Берков, Ю. М. Лотман, Г. П. Макогоненко, В. Г. Березина, но специальных исследований, посвященных политическим взглядам Н. М. Карамзина периода «Вестника Европы», почти нет. Между тем значение именно этой эпохи в жизни Карамзина очевидно по двум причинам. Во-первых, потому что политические взгляды Н. М. Карамзина к 1802 г. приобретают большую стройность и в отличие от предыдущих лет в журнале отчетливо проводится мысль о преимуществе истинно монархической формы правления перед республикой и тиранией. Во-вторых, потому что появилась легальная возможность высказывать собственно политические идеи.

Уже в первом номере «Вестника Европы» за 1802 г. напечатана «История французской революции, избранная из латинских писателей». Эта публикация весьма отчетливо выразила отношение издателя к разным этапам французской революции. Резкое осуждение вызывает у него якобинская диктатура, особенно 21 января 1793 г. — «сей навеки черный день во французской истории». Он называет якобинцев безумными, злодеями, осуждает их за террор, за казнь короля, отсутствие добродетели. «Опасные и безрассудные» правила тирании Робеспьера, по его мнению, вооружили против Франции всю Европу. Аналогично восприятие революции и в других статьях журнала — «Всеобщее обозрение»,¹ «О силе Англии»,² «Приятные виды, надежды и желания нынешнего времени»,³ «Несколько слов о новой французской конституции»,⁴ «Торжественное восстановление католической религии во Франции».⁵

Часто, когда говорят о восприимчивости Карамзиным французской революции, отмечают, что началось оно сочувствием, поддержкой, а кончилось полным разочарованием, осуждением. В общем это верно. Больше того, Карамзин в 1802—1803 гг. не только отрицает революцию и доказывает бесплодность пе-

¹ Вестник Европы, 1802, ч. I, № 1, стр. 72.

² Там же, ч. II, № 7, стр. 256.

³ Там же, ч. III, № 12, стр. 314.

⁴ Там же, ч. VI, № 21, стр. 52.

⁵ Там же, ч. III, № 9, стр. 89.

реворота, совершенного во Франции, но и скептически относится к революционному методу преобразований вообще. И это не было приспособлением к официально принятому толкованию событий революции.

Французская революция, в его представлении, не выполняла ни одной из поставленных перед нею задач. Она стремилась осуществить принцип свободы, но в результате слова «равенство» и «свобода» превратилась в «жестокую насмешку над здравым смыслом людей». Она хотела ограничить самовластие короля, но установила еще более деспотическое правление. Кроме того, революционный метод преобразования общества слишком опасен, ибо грозит многочисленными и ненужными жертвами. А в итоге, «Франция после долговременного странствования возвратилась опять на то место, где была прежде, с той разницей, что королевская власть ограничивалась парламентами и собраниями, а воле консульской должно все покоряться в безмолвии».⁶

Таким образом, революция во Франции завершилась установлением новой деспотии. Нужен ли тот кровавый путь, по которому шло ее утверждение? Нет. Лучше, если преобразование общества будет осуществлено мирным путем, как в Англии 1688 г. Британия находилась в крайне бедственном состоянии, когда там совершилась «благодетельная революция без всякого кровопролития». Англичане, по мнению Н. М. Карамзина, основали свободу гораздо благоразумнее и надежнее, чем французы. Факт мирного установления конституции в Англии в XVII в. особенно подчеркивается «Вестником Европы» как факт, достойный подражания самого мудрейшего правительства. Так в статье «О силе Англии» кровопролитной французской революции противопоставляется мудрая и мирная революция в Англии.

Анализ многочисленных статей «Вестника Европы», посвященных французским событиям, показывает, что политический итог революции — установление диктатуры Наполеона — занимает Н. М. Карамзина больше, чем ее социально-экономические результаты.

Такое понимание событий было свойственно не только Карамзину. Отрицательное отношение к французской революции, особенно якобинской диктатуре и наполеоновскому деспотизму, соответствовало почти всеобщему отрицательному отношению к французской революции в России в начале XIX в.

⁶ Несколько слов о новой французской конституции. Вестник Европы, 1802. ч. VI, № 21, стр. 52

Итоги французской революции разочаровали и А. Н. Радищева. Радищев мечтал вовсе не о том общественном строе, который утвердился во Франции в начале XIX столетия. Об этом свидетельствует его стихотворение «Осмнадцатое столетие». Радищев полагал, что французская революция не утвердила счастья человечества, не осуществила чаяний просветителей XVIII в. Об отрицательном отношении А. Н. Радищева в начале XIX в. к якобинской диктатуре свидетельствует также «Песнь историческая», где дается самая резкая характеристика Робеспьера. По жестокости Сулла сравнивается именно с лидером якобинцев:

Сулла меч свои, обогранныи
Кровию доселе чуждой,
Он простер во сердце Рима
Заградив на жалость сердце,
Хладнокровный был убийца
Всех, ему врагами бывших.
И трепещущие члены
Погубленных граждан Рима
Его были услажденье.
Нет, ничто не уравнился
Ему в лютой толикой,
Робеспьер дней наших разне.⁷

Разочарование во французской революции определило и отрицательное отношение Радищева к насильственной революции вообще.⁸

Аналогичное отношение к событиям во Франции было и у И. А. Крылова. Мы не имеем данных, позволяющих судить о его взглядах на французскую революцию в 1803 г., но в «Санкт-Петербургском Меркурии» они явно скептические.⁹

Даже такие выдающиеся умы своего времени, как П. И. Пестель и Н. И. Тургенев, в 1812—1813 гг. считали, что французская революция принесла лишь одни разрушения, что она скомпрометировала идеи французских просветителей. Только с 1815—1816 гг., после заграничных походов, появилась мысль

⁷ А. Н. Радищев, Полное собрание сочинений, т. 1. Изд. АН СССР, М.—Л., 1938, стр. 322.

⁸ Подробно о восприятии А. Н. Радищевым Великой французской революции см.: Ю. Ф. Карякин, Е. Г. Плимак. Запретная мысль обретает свободу. Изд. «Наука», М., 1966, стр. 240—301.

⁹ Имеется в виду «Гимн Клеанта» и «Рассуждение о господине Попе Вольтере», опубликованные в «Санкт-Петербургском Меркурии» (1793, ч. II, стр. 66, 69).

о неизбежности революции, а ее начальный этап, ее результаты оцениваются положительно.

Мало чем отличается решение этих же проблем и в таких интересных периодических изданиях начала XIX в., как «Политический журнал» и «Новости русской литературы». И тот, и другой ставят вопрос: что произвел переворот во Франции? соответствует ли он тем ожиданиям, какие возбудил при своем начале? какая форма правления наиболее приемлема и вообще, и в России конкретно? Решение этих вопросов требует специального исследования. Ограничимся лишь констатацией факта неприятия обоими журналами¹⁰ французской революции и особенно якобинской диктатуры. И «Политический журнал», и «Новости русской литературы» считают, что причина революции заключается вовсе не в неправильно понятых идеях просветителей и распространившемся просвещении, а в невнимании к нему, плохих законах и «худых» правителях предреволюционной Франции.

В решении вопроса о формах правления «Политический журнал» более категоричен, чем «Новости русской литературы» и «Вестник Европы». Он полагает,¹¹ что только монархия с хорошими законами и правителями может обеспечить благоденствие нации и подтверждает эту мысль примерами из истории и современности. Даже древние республики, по мнению «Политического журнала», доказывают преимущества монархии. Республики чаще всего перерождаются в свою противоположность — тиранию — и возрождаются только тогда, когда во главе государства становится сильная личность — Цезарь или Август в Древнем Риме, Наполеон — в современной Франции.

«Новости русской литературы» больше говорят о «монархическом правлении»,¹² смягченном законами и просвещением. Журнал своеобразно понимает республиканское правление. Слово «республика», в его представлении, — общее благо,

¹⁰ Историческое и политическое обозрение 1801 года Политический журнал, 1802, ч. I, № 1, стр. 12, Дополнение к истории Робеспьеровой и вообще правления, основанного на системе ужаса. Там же, № 2, стр. 156, О могуществе Англии. Там же, стр. 221, Ожидания от французского переворота. Там же, 1803, ч. I, № 1, стр. 28 Ср. Солоновы законы Новости русской литературы, 1802, ч. IV, стр. 102—104; Сон Там же, ч. II, стр. 67

¹¹ Политическое произведение новейших переворотных следствий Новое учреждение итальянской республики. Политический журнал, 1802, ч. I, № 3, стр. 213; Республиканское суждение о нынешних монархах в Европе Там же, ч. III, № 3, стр. 173; О некоторых древних республиках. Там же, 1803, ч. I, № 2, стр. 154.

¹² Нума Помпилий. Новости русской литературы, 1802, ч. III, стр. 273.

а не «мирное собрание своевольных и дерзких людей». В таком смысле каждое государство, имеющее фундаментальные законы, охраняющее спокойствие граждан и их собственность, есть «республика».¹³ Но тот и другой журнал считают республику возможной только в небольших государствах, число жителей которых не превосходит 20 тысяч, а республику, состоящую из миллионов, — химерой. Отношение к деспотии резко отрицательно в обоих журналах, причем, диктатура Робеспьера трактуется как самое яркое ее проявление. Но в отличие от «Новостей» «Политический журнал» более сдержан в оценке Наполеона. В его представлении Наполеон вывел республиканскую Францию из состояния анархии, но постепенно превращает ее в деспотию.

Подобная оценка форм правления объясняется, конечно, не только разочарованием в результатах французской революции, но и тем, что в начале прошлого века иллюзии, будто Александр I осуществит реформы в России, были очень сильны. Не избежал этого даже Радищев. Об этом же свидетельствуют многочисленные и восторженные публикации в честь молодого императора не только в «Политическом журнале», «Новостях русской литературы» и «Вестнике Европы», но и во всех других периодических изданиях того времени.

Для Н. М. Карамзина во французской революции прежде всего неприемлемым был террор, те «излишества» якобинской диктатуры, которые привели к смерти короля — законного представителя власти. Для него Робеспьер — тиран не меньший, чем султан в Османской империи, хотя личность Робеспьера виушала издателю «Вестника» большие симпатии.¹⁴ А отношение к насилию, деспотии у Карамзина было в течение всей жизни крайне отрицательно. Об этом свидетельствует «Письмо из Парижа»,¹⁵ «Письмо из Константинополя»¹⁶ и статья «О провинциальном начальстве в Османской империи».¹⁷

Революция, по мнению Карамзина, еще раз доказала, что «гражданский порядок священен даже в самых местных или случайных недостатках», что власть его не тиранство, а защита от тиранства, что «несовершенства гражданских обществ

¹³ Солоновы законы Там же, ч. IV, стр. 102.

¹⁴ См. Ю. М. Лотман. Поэзия Н. М. Карамзина. В кн.: Н. М. Карамзин, Полное собрание стихотворений. «Библиотека поэта». Большая серия. М.—Л., 1966, стр. 15.

¹⁵ Вестник Европы, 1802, ч. II, № 7, стр. 269.

¹⁶ Там же, ч. I, № 4, стр. 79.

¹⁷ Там же, ч. II, № 7, стр. 264.

должны исправляться законными правительствами». Но восприятие революции у Карамзина никогда не совпадало с официальным ее толкованием. «Вестник Европы» пытается понять, какие общественные перемены, происшедшие в результате насильственного переворота, оказались для Франции благодетельны. Положительное значение революции журнал видит в том, что она обнаружила причины разрушения государств. Но лучше, если преобразование общества будет осуществлено мирным путем, как в Англии. Революции можно избежать, если управлять государством в соответствии с господствующим в нем общественным духом, — основная мысль статьи «О предрассудках в отношении к гражданскому обществу и политике. Письмо к философисту».¹⁸

И в этом «Вестник Европы» не оригинален. Идеи, близкие к «Письму», были вообще широко распространены в конце XVIII в. и в первой половине XIX в. в России. Их пропагандирует еще «Санкт-Петербургский журнал».¹⁹ Подобные же материалы публикует «Сокращенная библиотека» (1800—1804) и даже «Политический журнал».²⁰ Суть «Письма к философисту» в том, что любая страна достигает могущества и расцвета, если правительство ее опирается на дух общества. И наоборот, государство исчезает совсем, если отказывается с ним считаться. Никакая монархия, никакая республика не могут прожить без «предрассудков», так как с ними связаны законы страны. Государь находит в них опору, а подданные защиту от самовластья. Во всех «образованных государствах» предрассудки ограничивают власть деспота. Тот правитель, который не уважает народные предрассудки, губит себя. Примером служит английская революция, изгнавшая Стюартов за то, что они презрительно относились к духу народа. Благоразумнее сохранить предрассудки, чем объявлять им войну. Французская революция показала, что одной из причин, вызвавших это страшное событие, было пренебрежительное отношение к народному духу.

Таким образом, позиции «Вестника Европы» в вопросе о французской революции ясны. Революция вызывает отрицательную реакцию со стороны издателя журнала. Особенно резко осуждается период якобинской диктатуры за его бессмысленные репрессии. Революционный метод преобразований слишком опасен. Он грозит смертью государя, многочислен-

¹⁸ Там же, 1803, № 10, стр. 130

¹⁹ Санкт-Петербургский журнал, 1798, ч II, стр. 22.

²⁰ Политический журнал, 1803, ч II, № 3, стр. 18

ными и ненужными жертвами. Политический итог революции нелеп, ибо во Франции вновь утвердилось единодержавие.

Пессимизм Карамзина увеличивался от сознания неправильно понятых во Франции идей свободы. В Париже она была основана на правилах «безумной демократии». Такая демократия, в представлении Карамзина, говоря о правах, «забывает должности» и «прибегает к злодейству». В результате свобода превращается в тиранство. Оно-то и разрушило Францию и ужаснуло Европу. На заре революции ждали иной свободы, свободы, которая «скромным образом требует только, чтобы граждане были привязаны к порядку собственным их благом», которая «удаляет необузданность и злоупотребление власти и устраняет любые перемены, связанные с пролитием крови». Она — защита от подобных беспорядков и заключается в точном соблюдении законов «вечных и непременных». Свобода возможна, по мнению Карамзина, не только при демократии. Она может существовать при любом правлении, если будет ограждена от злоупотреблений власти. Истинная свобода возможна только при равновесии властей. Эту мысль он подтверждает историческими примерами: право гражданства в Риме при Цезаре, городские привилегии в средние века, конституционные уставы в новейших империях.

Поэтому все свои надежды, связанные с политическим благодеянием страны, Карамзин возлагает на сильную личность, которая способна в трудных условиях (даже опираясь на военную силу) поднять государство на степень величия. Во Франции — это Наполеон, в России — Александр.

Интерес к личности государя-преобразователя, по-видимому, зарождается у Карамзина еще в 1798 г. На страницах своего «Пантеона иностранной словесности» он не раз обращается к образам Цезаря²¹ или Козраса Парвиша,²² которые своими разумными действиями умели заслужить благословение народа.

Революция во Франции еще раз доказала, что все перемены в гражданском обществе могут быть проведены только верховной властью, говорится в статье «Приятные виды, надежды

²¹ Катон и Цезарь Пантеон иностранной словесности, 1798, кн. III, стр. 286.

²² Последнее слово Козраса Парвиша, сказанное им своему сыну. Перевод из персидской книги Бостона, сочиненной поэтом Саади. Там же, кн. I, стр. 42. — Козрас Парвиш — герой поэтического трактата Саади «Бустан». Козрас Парвиш, глава государства, обращается к сыну с иаказом. Основное содержание его составляют размышления по вопросу: что есть истинный царь? По сути это проповедь идей просвещенной монархии в духе Монтескье.

и желания нынешнего времени». ²³ С половины XVIII в. «все необыкновенные умы страстно желали великих перемен и новостей в учреждении обществ». Все они были врагами настоящего, но чувствуя одно зло, они не видели цены блага. Ужасы пожара во Франции научили быть рассудительными. И в настоящее время все лучшие умы отечества идут «под знаменем власти», думают только о том, как способствовать успехам «настоящего порядка вещей».

Отсюда и его интерес к личности Наполеона. С его именем Карамзин связывает восстановление порядка во Франции. Наполеон получил власть во время раздоров, усмирил внутренних и внешних неприятелей. Трудные обстоятельства извиняют самовластный метод управления государством. Заслуга Наполеона в том, что он «умертвил чудовище революции», «даровал мир», «воцарил справедливость, утешил несчастье». Карамзин ²⁴ подчеркивает необходимость твердой личной власти в период революционных потрясений. Но дальнейшее усиление власти Бонапарта вызывает у него опасение: «Кто поручится за то, что его преемник наследует и добродетели Наполеона? Кто поручится за то, что место Марка Аврелия не займет новый Коммод?». С установлением во Франции пожизненного консульства не утвердилась свобода. Ее не было во времена революционных потрясений, ее нет и при Наполеоне. Истинно народная власть покоится на твердых законах, а не на твердой личной власти. Поэтому Наполеон должен ограничить свою власть. ²⁵

Явный противник деспотии, любого вида насилия, Н. М. Карамзин считал, что свобода невысказима при этой форме правления. При тирании, где власть заключена в одном лице, существует множество способов к нарушению законности, а в итоге правитель становится жертвой заговора. Отсюда и его двойственное отношение к Наполеону. С одной стороны, он приветствуется как сила, способная утвердить «благие» для Франции порядки, вывести ее из состояния анархии, с другой стороны, провозглашение Наполеона пожизненным консулом вызывает опасение, потому что его власть превращается в деспотическую. ²⁶ Журнал не осуждает Наполеона за то, что тот для

²³ Вестник Европы, 1802, ч III, № 12, стр. 314.

²⁴ Истинный смысл народного согласия на вечное консульство Наполеона Бонапарта. Вестник Европы, 1802, ч VI, № 22, стр. 136

²⁵ См.: Несколько слов о новой французской конституции Там же, № 21, стр. 58; Известия и замечания Там же, № 23, стр. 155

²⁶ Известия и замечания Там же, ч V, № 17, стр. 68

спасения отечества стал диктатором. Осуждается лишь постепенное превращение его в деспота.

Резкое отношение к деспотии, ход французской революции и многочисленные республики, устанавливаемые под протекторатом Франции, определили отношение Карамзина и к республике. Карамзин не отрицает республиканскую форму правления. Но республика была для него мечтой, идеальным строем, неосуществимым в большинстве случаев. Республиканское устройство хорошо, но в небольших странах.²⁷ Если республика может существовать в Лукке, то она немыслима во Франции и тем более в России. Кроме того, жизнеспособность республики определяется уровнем народных добродетелей. Вот почему монархическое правление «счастливее и надежнее». Оно не требует от граждан «чрезвычайности и может возвышаться на той степени нравственности, на которой республики падают».²⁸ Республиканская форма устройства опасна и тем, что здесь возможно перерождение в тиранию. Интересна в этом отношении опубликованная в «Вестнике Европы» за 1802 г. статья под заголовком «Альцибиад к Периклу».²⁹ Суть ее в том, что Карамзин полемизирует с представлением об отсутствии свободы без демократии. Точка зрения Карамзина другая: «нет демократии без мятежей», свобода и счастье для государств, так же как и для каждого человека, «в своих действиях непременно должны быть различны». В его представлении, героем является Перикл, который сумел сделать свой народ «благополучным».

Разочарование во французской революции, современное состояние Швейцарии, Франции, России еще более утвердили Карамзина во мнении, что все перемены в гражданском обществе могут быть проведены только государственной властью. Лицо, осуществляющее ее, — монарх. Следовательно, монархизм Карамзина в 1802—1803 гг. был наиболее реалистическим взглядом на возможность политических преобразований в стране. Революция многое обещала, а государи вместо этих химер добиваются, чтобы каждый гражданин в любом состоянии был доволен, чтобы ни одно сословие не было угнетено. В журнале встречаются утверждения, что спорить о формах правления вообще глупо. Важна не форма правления, а суть

²⁷ Последние политические мысли, предложенные Неккером французскому народу. Там же, № 20, стр. 301; Известия и замечания. Там же, ч. VI, № 21, стр. 319, С-Маринская республика Письмо одного немецкого путешественника в 1801 г. Там же, стр. 63

²⁸ Вестник Европы, 1802, ч. V, № 20, стр. 319—320.

²⁹ Там же, ч. I, № 1, стр. 9.

политики правительства. Лучшее из них то, которое «справедливее и попечительнее других».³⁰ Примером благоденствия страны при власти монарха-законодателя служит республиканская Франция,³¹ которая на самом деле есть «истинная» монархия, и Пруссия Фридриха Великого

С установлением во Франции «истинной» монархии «все приняло новый вид». Она ежедневно избавляется от остатков мятежной революции. Ее внешняя и внутренняя политика «достойны удивления не меньше, чем победа при Маренго». «Деятельное и благоразумное правительство» ее работает над созданием правил гражданских законов. Это новое законоположение во Франции будет защитой от злоупотреблений власти, основой ее благополучия, ибо «случайные законы», которые она имела в революцию, «уподобились плавающим доскам на бурном море». Но тут же делается оговорка, что новое законодательное уложение должно быть не только хорошо, но и «пристойно», то есть умеренно, ибо истина в политике, так же как и добро нравственное, всегда бывает между двух крайностей.

Приветствуя «истинную» монархию во Франции, журнал приветствует и Наполеона как силу, уничтожившую якобинскую диктатуру, как восстановителя «истинной» монархии под названием Республика, как власть, проводящую в государстве важные политические преобразования. Поэтому у Карамзина вызывают опасения попытки французских роялистов реставрировать монархию Бурбонов. Не в них он видит силу, способную осуществить преобразование Франции. Таково «Письмо из Парижа»,³² опубликованное во второй части «Вестника Европы» за 1802 г. Речь в нем идет о реакции роялистов на постановление в Париже драмы «Эдуард в Шотландии», в которой рассказывается о внуке Якова II Карле Эдуарде, последнем Стюарте, пытавшемся завоевать трон своих предков и побежденном в Шотландии герцогом Комберлендским. По сути, это была открытая демонстрация против существующего порядка в подержку Людовика XVIII. Поступок роялистов расценивается

³⁰ Там же, ч IV, № 13, стр. 17

³¹ Доказательства в пользу «истинной» монархии приводятся во «Всеобщем обозрении» (Вестник Европы, 1802, ч I, № 1, стр 66), в «Последних политических мыслях, предложенных Неккером французскому народу» (там же, ч V, № 20, стр 301), в «Изображении состояния Французской республики, предложенной консулам и Законодательному совету» (там же, ч I, № 1, стр 84), в «Речи депутатов Французского законодательного совета в ответ консулам на обнародованную ими картину Республики» (там же, № 2, стр. 66), в статье «О просвещении» (там же, № 1, стр 41).

³² Вестник Европы. 1802, ч II, № 7, стр 269.

как безрассудный. Симпатии автора явно на стороне «республиканской Франции».

Именно такая монархия, по мнению Н. М. Карамзина, существует в России в начальный период правления Александра I. Именно с этих позиций «Вестник Европы» приветствует молодого императора. Россия, в его представлении, не деспотия, так как правление Александра I началось с издания мудрых законов. В России уже существуют «бессмертные памятники» законодательства. Осталось только разные части его свести в единый законодательный свод со строгим разделением власти законодательной, исполнительной и судебной. Сила, способная осуществить «благие» преобразования в России, — монарх. Он живет единственно для счастья подданных. «Он предупреждает опасность мудростью или отражает ее великодушием, держа твердо рукою жезл правления», — говорится в статье «О Московском мятеже в царствование Алексея Михайловича».³³ Поэтому любое восстание против законной власти — бунт.

Таким образом, изменения в социально-политической жизни России, по мнению «Вестника Европы», должны произойти не революционным путем. Революционный способ преобразований был скомпрометирован «излишествами» французской революции. Журнал решительно отвергает его и противопоставляет ему другой путь развития — английский, путь мирных и постепенных преобразований. По нему и должна пойти Россия. Тем более что она имеет реальную силу, способную осуществить преобразования. Эта сила — новый император. На него и возлагает надежды в 1803 г. Н. М. Карамзин.

³³ Там же, 1803, ч. XII, стр. 119.

Т. С. КАРЛОВА

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ СМЫСЛ ИСТОРИИ В ТВОРЧЕСКОМ ВОСПРИЯТИИ КАРАМЗИНА

Изучение творческого пути Карамзина как ряда завершенных и несходных между собою этапов, по-видимому, должно предполагать наряду с выявлением своеобразия каждого этапа также и некоторую преемственность между всеми ступенями писательского развития. Как бы ни был резок переход художника с одних позиций на другие, истоки этих других позиций должны были проявляться в прошлом. В истории русской литературы нет равного по силе примера резкой смены идейно-эстетических позиций, чем пример Л. Н. Толстого, ставшего идеологом патриархального крестьянства. Однако, как показывают современные исследования, существует ясно выраженная связь между всеми этапами его творчества.

Если с этой точки зрения подойти к Карамзину, то его обращение к истории нельзя будет датировать хронологическими рамками 1800-х годов. И действительно, признаки будущей позиции писателя отчетливо проступают уже в «Письмах русского путешественника».

«Письма русского путешественника» — не путевой дневник и не литературная обработка личных авторских писем, а целостное художественное произведение, выражающее определенную систему эстетических представлений. В этой системе обращают на себя внимание принципы отбора жизненного материала. Из всего многообразия действительной жизни Карамзин брал исторически значимые явления современности, создавая летопись творящейся истории. Рассуждения об истории и ее значении для искусства возникают на страницах «Писем русского путешественника» не ассоциативным путем, а в прямой связи с идейно-эстетической сущностью этого произведения.

Поражает удивительная зрелость карамзинских суждений о художественном значении русской истории. «Говорят, — писал Карамзин, — что наша история сама по себе менее других занимательна: не думаю; нужен только ум, вкус, талант. Можно выбрать, одушевить, раскрасить; и читатель удивится, как из Нестора, Никона и проч. могло выйти нечто привлекательное, сильное, достойное внимания не только русских, но и чужестранцев».¹

В этом отрывке из «Писем русского путешественника» уже содержится суть всей концепции эстетических отношений истории и искусства, которая будет обретать плоть и кровь в последний период творчества Карамзина. Такой вывод не мог иметь характер случайно открывшейся истины — он должен был возникнуть на глубоко продуманных основаниях

Откуда эта зрелость? Несомненно, она была связана с широкой образованностью Карамзина, отчетливо понимавшего, что «Ричардсон и Фильдинг выучили... писать романы как историю жизни, а Робертсон, Юм, Гиббон влияли в историю привлекательность романа умным расположением действий, живостью приключений и характеров, мыслями и слогом».² Когда Карамзин выпустил в свет «Историю государства Российского», современники совершенно справедливо поспешили наделить автора всеми достоинствами прославленных исторических писателей. «У нас есть История нашего удивительного государства, — писал «Московский телеграф» об «Истории» Карамзина, — написанная с основательностью Маскова, вкусом Робертсона, откровенностью Гианнони и прелестью Вольтера».³

Вместе с тем Карамзин глубоко национален. Его осмысление европейской жизни было обусловлено русской действительностью, русским опытом. в том числе и опытом работы над русской историей. Характер суждений Карамзина о художественном значении русской истории непосредственно восходит к точке зрения М. В. Ломоносова, высказанной им в «Древней российской истории».

Сознавая, что русская история не имеет всемирной славы, как греческая или римская, Ломоносов видел в этом «недостаток в искусстве», а не в истории. «Противу мнения и чаяния многих, — писал он, — толь довольно предки наши оставили на память, что, применясь к летописателям других народов,

¹ Н. М. Карамзин, Избранные сочинения, т. I. Изд. «Художественная литература», М.—Л., 1964, стр. 417. — В дальнейшем: Карамзин.

² Карамзин, стр. 574.

³ Спор в немецких журналах об Истории государства Российского. Московский телеграф, 1827, № 23, стр. 220.

на своих жаловаться не можем».⁴ По его мнению, занимательность и интересность русской истории должны быть достигнуты искусством.

Исторические труды Ломоносова имели широкое распространение в России. По свидетельству специалистов, «Краткий Российский Летописец с родословием» заменил собой «Синописис» и приобрел значение учебного пособия.⁵ Это означает, что Карамзин не мог не впитать ломоносовские идеи в области истории. Мысль о том, что русская история таит в себе огромные эстетические возможности, которыми может воспользоваться искусство, была, как показывают «Письма русского путешественника», прочно усвоена Карамзиным. Его дальнейшие работы вели к осуществлению ломоносовской программы эстетического освоения русской истории. «Карамзин шел с того места, на котором Ломоносов остановился, кончил то, что Ломоносов начал», — писал Н. Полевой, имея в виду «Историю государства Российского».⁶

Совпадение двух программных выступлений Ломоносова и Карамзина, сделанных ими независимо друг от друга («Идеи для живописных картин из русской истории» М. В. Ломоносова в 1764 г. и «О случаях и характерах в российской истории, которые могут быть предметом художеств» Н. М. Карамзина в 1802 г.), служит лучшим доказательством общей направленности их рассуждений об эстетическом смысле истории. Но, разумеется, это два разных художественных восприятия.

В центре ломоносовского восприятия русской истории стоит национально-героическое событие, характер которого предопределяет в картине всё: позы и выражения лиц героев, распределение светотеней, манеру живописи. Эта своеобразная дедуция обуславливала некоторый аллегоризм эстетической мысли, свойственный общей культуре живописи в XVIII в.⁷ Аллегоричен пейзаж второй «идеи» — «Основание христианства в России»: «на горе начинают строить церковь Десятинную».⁸ Аллегорично «разодранное Ахматово повеление» одиннадцатой «идеи» —

⁴ М. В. Ломоносов, Сочинения. Гослитиздат. М., 1957, стр. 436—437.

⁵ Н. Пономарева У истоков русской исторической науки. Исторический журнал, 1940, № 4—5, стр. 90.

⁶ Н. Полевой Очерки русской литературы, ч. 2. СПб, 1839, стр. 6.

⁷ Об отношении Ломоносова к аллегории в живописи см.: К. Пигарев. Русская литература и изобразительное искусство Изд. «Наука», М., 1966, стр. 90.

⁸ М. В. Ломоносов, Сочинения, стр. 439

«Низвержение татарского ига».⁹ Даже в «идеях» бытового плана настойчиво просматривается стремление воссоздать общегероический смысл события. Так, в девятой «идее» — «Обручение князя Феодора Ростиславича» — Ломоносова меньше всего интересует интимный подтекст события. Для него художественным является не волнение жениха и невесты, а факт моральной победы русских над татарами: «На сей картине можно изобразить, как невеста от жениха крест и перстень принимает. Мать, царица татарская, соединяя их руки, с радостью на то смотрит, и склонный отец мановением изъявляет дозволение. Мурзы татарские удивляются, бояре российские оказывают радость».¹⁰

Карамзин продолжает героическую линию национальной истории, намеченную Ломоносовым. Примеры из истории, взятые обоими писателями, в большинстве случаев совпадают, и это не случайно.

Как и Ломоносов, Карамзин не свободен от аллегоризма (правда, его аллегории во многом предопределены характером русской летописи). Храбрость Святослава живописуется им через аллегорический контраст «греческого необозримого стана» и святославовых воинов, бряцающих оружием.¹¹ Героизм Олега показан через аллерию щита, прибываемого к цареградским воротам, и т. д.

Карамзин не остановился на ломоносовской эстетике истории, а пошел дальше. Своеобразие его эстетического восприятия истории хорошо видно при сопоставлении примеров, совпадающих с ломоносовскими.

У того и другого писателя есть тема смерти Олега от своего коня. Ломоносов размещает действующих лиц в следующей картине: Олег, пхнувший лошадиную кость, падает, бояре его подерживают, волхвы подтверждают предсказание.

Карамзин сохраняет всю драматичность ситуации, но при этом тщательно продумывает характеристику внутреннего состояния Олега. Ему представляется неэстетичным на лице Олега чувство боли — «выражение ее неприятно в лице геройском».¹² Драматизм положения он усиливает драматизмом психологическим и избирает момент неизбежной смены внутренних состояний: «Я изобразил бы Олега в то мгновение, как он с видом презрения отталкивает череп; змея выставляет голову, но еще не ужалила его».¹³ Так создавалась эстетическая напряженность изображения.

⁹ Там же, стр. 441

¹⁰ Там же.

¹¹ Карамзин, т. II, стр. 192

¹² Там же, стр. 191

¹³ Там же

Не менее характерен эпизод с Владимиром и Рогнедой. Отбор исторического материала и его художественное освещение у Карамзина и здесь значительно отличаются от ломоносовского подхода к тому же эпизоду. У Ломоносова Горислава замышляет убийство из патриотических чувств: «хотя отмстить обиду и смерть своего отца и братьей».¹⁴ Владимир умлен храбростью малолетнего Изяслава.

Карамзин придает патриотизму романический характер, разрабатывая увлекательнейшую тему оскорбленного женского достоинства. Его Горислава решается мстить за неразделенную любовь.

У Ломоносова Владимир просыпается «по случаю». У Карамзина из-за того, что Рогнеда медлит и держит нож колеблющимися руками. Наконец, Карамзин исключает Изяслава из числа действующих лиц, чтобы сосредоточить внимание на изменениях внутреннего мира Владимира. Князь изумлен и тронут отчаянием Гориславы, слушает ее так, что видно: «слова ее уже глубоко проникли к нему в душу».¹⁵

Эстетический смысл истории, по Карамзину, был значительно шире патриотического содержания и включал в себя общечеловеческое начало, понимаемое писателем как прогресс нравственного и душевного совершенствования. В любой теме Карамзин выделял это общечеловеческое начало и делал его эстетическим центром изображения. Эпоха крещения Руси представлена у него не как смена кумиров (у Ломоносова «ставят кресты на месте сверженных идолов»), а как глубокая внутренняя перемена: Владимиру возвращается зрение, на лице Анны небесная радость. Обручение Анны Ярославны и Генриха не просто акт большого политического значения, но и событие, трагичное в личном, человеческом, плане: Анна покидает родину, князь — отец ее — с трудом преодолевает скорбь расставания, «несчастливая мать в обмороке».¹⁶

Статья Карамзина «О случаях и характерах в российской истории, которые могут быть предметом художеств» действительно носила характер манифеста. Но это был манифест не только «нового Карамзина». В значительной степени это был манифест прежнего художника, осознавшего внесловную ценность человека и теперь распространяющего это открытие на русскую историю, взятую как материал искусства.

В своей статье Карамзин полемичен. Он спорит с теми, кто не видит нужды в эстетическом освещении русской истории, кто в деле воспитания патриотизма и национального самосознания

¹⁴ М. В. Ломоносов, *Сочинения*, стр. 442.

¹⁵ Карамзин, т. II, стр. 193—194.

¹⁶ Там же, стр. 195.

полагается на силу голого исторического факта. «А те холодные люди,— писал он,— которые не верят сильному влиянию изящного на образование душ и смеются (как они говорят) над романтическим патриотизмом, достойны ли ответа?»¹⁷ Создайте национально-патриотическую тему в искусстве, утверждал Карамзин, и тогда не только русский, но и «чужестранец захотел бы читать наши летописи! — хотя в Лезеке».¹⁸

«Выбрать, одушевить, раскрасить» — так определена задача художника-историка в «Письмах русского путешественника». Мотив украшения действительности был существенным элементом в поэтике Карамзина. По свидетельству исследователей, этот мотив определял собой даже характер стилистической реформы, совершенной писателем. В языке Карамзина В. Д. Левиин выделяет целый пласт «поэтической лексики». «Стилистическая окраска слова здесь, — пишет он, — не определяется предметом, а накладывается на предмет, поэтизирует его — и нередко чем ближе предмет к бытовой жизни, чем менее поэтичен он сам по себе, тем необходимей оказывается поэтизация его при помощи отобранного слова».¹⁹

[Что же означало карамзинское требование «раскрасить», примененное к истории? Так же ли, как и в словоупотреблении, оно вело к «накладыванию» окраски на явления?

Видимо, дело здесь обстояло иначе. По мысли Карамзина, искусство выявляет и заостряет эстетические возможности истории, но не привносит их. «В наше время историкам уже не позволено быть романистами и выдумывать древнее происхождение для городов, чтобы возвысить их славу».²⁰ Это существенное заявление, сделанное Карамзиным в 1802 г., прямо перекликается с авторской установкой в «Истории государства Российского»: «История не роман, а мир не сад, где все должно быть приятно: она изображает действительный мир».²¹

Был ли это отказ от творческого вымысла? Ю. М. Лотман считает: да, был. По его мнению, «История государства Российского» — это огромное произведение, в котором авторский призыв ничего не значит.²² Между тем можно думать, что принципы подхода к истории, воплощенные в двенадцатитомном

¹⁷ Там же, стр. 198.

¹⁸ Там же, стр. 197. — Пьер-Шарль Лезек (Lévesque, 1737—1812) — французский историк, автор «Истории России».

¹⁹ В. Д. Левиин. Очерк стилистики русского литературного языка конца XVIII—начала XIX в. Лексика. Изд. «Наука», М., 1964, стр. 150.

²⁰ Карамзин, т. II, стр. 196.

²¹ Н. М. Карамзин. История государства Российского, кн. 1. Изд. 5. СПб., 1842, стр. X.

²² IV Международный съезд славистов. Материалы и дискуссии. Т. 1. Изд. АН СССР, М., 1962, стр. 277.

труде, были сформулированы Карамзиным в статье 1802 г. «О случаях и характерах в российской истории, которые могут быть предметом художеств» и, очевидно, не исключали авторского вымысла.

С точки зрения самого Карамзина, в историческом повествовании граница между вымыслом и достоверностью условна. В «Наталье, боярской дочери» писатель настойчиво указывал на историю как на богатый источник поэзии: «Не найду я и места в голове своей для всех анекдотов и повестей, рассказываемых мне жителями прошедших столетий». ²³ Карамзин здесь наставлял на достоверности рассказа. Его поэтический восторг вызвали не Музы, а прапрабабушка. Автор подчеркивал «историческую истинность» повествования, но делал это не без насмешки: «историю» он слышал «в области теней, в царстве воображения, от бабушки моего дедушки». ²⁴

Авторскую свободу в обращении с историческими материалами Карамзин сохранил в «Марфе Посаднице». По этому поводу в исследовательской литературе говорят о «вопиющей» антиисторичности этой повести. Однако здесь характер вымысла несколько иного свойства, чем в «Наталье, боярской дочери». Там история — фон, на котором развернут условный любовный сюжет. В «Марфе Посаднице» исторический пафос как пафос протеста против тирании определяет все повествование, обуславливая и характер вымысла. Вымысел нужен здесь автору не для того, чтобы украсить, позолотить, улучшить историю, а для того, чтобы заострить ситуацию и характеры, придать истории эстетическую яркость, картинность и впечатляемость.

Одни из дореволюционных исследователей исторической прозы Карамзина удивлялся, почему Марфу Посадницу Карамзин отправил на эшафот. «„Марфа Посадница“, — писал он, — все еще „историческая повесть“, для украшения которой пришлось отправить „героиню“ на эшафот, когда естественнее было бы с духом времени почитателю Ивана III поместить ее в монастырь, не удаляясь от истины». ²⁵ Между тем именно этот эпизод ярче всего обнаруживает характер авторского вымысла: чтобы усилить историко-эстетический смысл события и обеспечить влияние «изящного на образование душ», Карамзин изменил некоторые исторические факты.

В работе над «Историей государства Российского» авторская свобода Карамзина была ограничена более строгими рамками.

²³ Карамзин, т. I, стр. 622—623.

²⁴ Там же, стр. 623.

²⁵ В. Иконников. Карамзин-историк. СПб., 1912, стр. 22.

Тем не менее и здесь Карамзин применил авторский вымысел (в том качестве, которое определилось в «Марфе Посаднице»), сделав его орудием раскрытия эстетического смысла русской истории.

«История, — писал Карамзин, — не терпит вымыслов», в истории «ищем действий и характеров».²⁶ Однако он не мог обойтись без творческой фантазии в обрисовке исторических характеров. Критика сразу отметила это обстоятельство. «Историограф, — писал о Карамзине Лелевель, — старается отгадать чувствования и внутренние побуждения исторических лиц для объяснения происшествий».²⁷ Превосходство Карамзина-историка над Щербатовым современники видели в том, что Карамзину удалось показать внутреннюю связь между событиями. Разумеется, это были не столько закономерные связи исторического процесса, сколько психологические связи между индивидуальными особенностями великих князей и судьбами государства.

В «Истории государства Российского» Карамзин широко пользовался психологическим анализом как художественным средством изображения характеров. На примере деятелей русской истории он создал целую галерею психологических типов. Здесь представлены типы завистника, властолюбца, политика, старца, самодержца, воина, славянина и много других. Например, историческая характеристика Ажедмитрия дана как анализ психологии бродяги. Сильнейшим доводом в пользу признания его самозванцем в изображении Карамзина был довод психологический: природные свойства бродяги нельзя скрыть под «царскою хламидою». Неудачи Годунова в борьбе с ним Карамзин также объяснял как психологическую ошибку Бориса, который, по характеристике историка, представлял собою законченный тип преступника. «Снедаемый совестью Борис, страх всех и каждого, устранился раба, принявшего могущественное имя царевича. Вот художническое изображение Бориса!» — верно писал по этому поводу И. И. Давыдов, исследовавший художественную сторону карамзинской «Истории».²⁸

Своеобразие, роль и характер психологического анализа в системе «Истории государства Российского» — предмет самостоятельного исследования. Нам важно отметить, что Карамзин-историк использовал психологический анализ для эстетической полноты исторического изображения. «Вы видите стройную, продолжительную галерею портретов, — писал Н. Полевой

²⁶ Н. М. Карамзин. История государства Российского, кн. 1, стр. XII.

²⁷ Северный архив, 1823, № 22, стр. 287.

²⁸ И. И. Давыдов. Взгляд на «Историю государства Российского» Карамзина со стороны художественной. СПб., 1855, стр. 45.

об «Истории государства Российского», — нарисованных не с натуры, но по воле художника»,²⁹ и с этим нельзя не согласиться.

Вместе с тем Карамзин не замыкал авторский вымысел в круг психологического анализа. Как автор-историк он оставлял за собой свободу выбора исторических свидетельств. С. М. Соловьев в очерке литературной деятельности Карамзина хорошо показал, как выбор источников Карамзин подчинял задаче художественного изображения истории. «Писатель истощал свое искусство, — писал Соловьев, — чтобы удержать яркость, ослепляющую зрение, желая соблюсти всю силу внешнего впечатления. Понятно, почему Карамзин, принимая авторитет Курбского, однако отступает от известий последнего при описании блестящих событий первой половины царствования Иоаннова... Если бы Карамзин принял представление Курбского — что все эти подвиги совершены не Иоанном, а руководителями его... то что было бы с картиною?»³⁰

Эстетический смысл истории раскрывался Карамзину не в буквальном следовании историческим фактам. Писатель особенно ценил тот простор для творческого воображения, который предоставляли материалы истории. Карамзин показал, что изложение истории может быть только концептуальным, и обосновал эту мысль теоретически. Историческая концепция самого Карамзина, как известно, не во всем удовлетворяла русскую передовую общественность. Заслуга Карамзина была в том, что он освоил русскую историю эстетически, устранив тот «недостаток в искусстве», о котором печалился Ломоносов.

Роль исторического факта и творческого домысла в исторической концепции Карамзина попытался исследовать американский ученый Х. Дьюи.³¹ Он отметил мужество и смелость русского историографа, создавшего историческую биографию Грозного и других лиц, деятельность которых, вследствие политической борьбы, раскрыть только по документам почти невозможно.

Карамзин справился с этой задачей, потому что подошел к истории не только как ученый, но и как художник. Проникновенное писательское дарование, психологическое чутье помогли ему раскрыть истинное значение ряда событий и лиц, принадлежащих русской истории; многие исторические характеристики Карамзина приняты современной наукой.

²⁹ Н. Полевой. Очерки русской литературы, ч. 2, стр. 20.

³⁰ С. М. Соловьев. Н. М. Карамзин и его литературная деятельность. Отечественные записки, 1855, т. 105, стр. 430

³¹ H. Dewey. Sentimentalism in the Historical writings of N M Karamsin. Mouton, 1958.

А. В. ГЕРАСИМОВА

ЭПИТЕТЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ КАРАМЗИНА

Наиболее многочисленными из зрительных эпитетов в произведениях Карамзина являются цветные эпитеты. Современная литература располагает весьма внушительным количеством эпитетов, передающих цветовые впечатления. Однако долгое время многие языки обладали довольно скудным запасом цветных эпитетов, что обуславливало невозможность словесной передачи всего многообразия цветовой гаммы в природе.

В ранней поэзии долго господствовали лишь три цвета — красный, черный и белый. В языке совершенно отсутствовали слова, выражающие впечатления от цветов короткой световой волны (зеленый, синий). В работе «В мастерской художника слова» А. И. Белецкий указывает, что в поэмах Гомера мы не найдем специальных обозначений для синего и зеленого цветов. В качестве универсального здесь выступает красный (пурпуровый) цвет, в который окрашены и облака, и кровь, и одежда, и радуга, и даже морские волны.¹ Этот своеобразный дальтонизм в литературе объясняется неумением сказать о цветовом богатстве мира. Накопление цветных эпитетов — процесс довольно длительный. Еще в начале XVIII в. русская литература стояла на одной из низших ступеней той лестницы, которая ведет к совершенству передачи цветных впечатлений. Поистине гигантским шагом в развитии русского цветного эпитета явилось творчество Державина, у которого появилось множество новых красочных эпитетов. Совершенно очевидно, что язык Державина более насыщен разнообразными цветовыми эпитетами, чем язык Карамзина. Однако и в произведениях Карамзина мы встречаемся с более интенсивным употреблением цве-

¹ А. И. Белецкий, Избранные труды по теории литературы. Изд. «Просвещение», М., 1964, стр. 194.

товых эпитетов, нежели у его предшественников, литераторов русского классицизма. При этом следует обратить внимание и на тот факт, что характер употребления этой группы эпитетов у Карамзина отличен от державинского. Карамзин сосредоточивает свое внимание не на внешнем мире, мире природы, а на внутреннем мире живой человеческой души. Пейзаж, картины природы, при создании которых наиболее часто употребляемы цветковые эпитеты, для Карамзина не главное; они занимают подчиненное положение. Зарисовки внешнего мира помогают автору раскрыть чувства героя, исполняя роль фона, гармонически сливающегося с его настроениями и чувствами.

Так, в повести «Сиерра-Морена», стремясь достигнуть большей выразительности при описании той зловещей, демонической бури чувств, которая охватила героя под влиянием его любви к прекрасной Эльвире, Карамзин вводит в повествование пейзаж, который находится в полном соответствии с душевным состоянием героя: «...темная ночь... багряные молнии, вьющиеся на черном небе»; или: «бледная луна, над седыми облаками восходящая...».²

Совершенно иной подбор цветковых эпитетов находим мы в повести «Бедная Лиза» при описании чувств Лизы, впервые познавшей счастье любви. Из-под пера писателя появляются легкие, радостные, праздничные краски, переданные эпитетами *белый, лазоревый, голубой, зеленый*.

И далее в «Письмах русского путешественника», рассказывая историю печальной любви и гибели прекрасного итальянца Фальдони и юной Терезы, Карамзин, стремясь к максимальной эмоциональности и экспрессивности описания, к максимально точной передаче возвышенного душевного порыва, охватившего героев в момент их смерти, вводит эпитеты (*белый, розовый, алый, бледный*), подчеркивающие чистоту и необыкновенность чувств молодых людей, юность и красоту Терезы, контрастирующие с драматизмом ситуации: «Недалеко от Лиона, в каштановой роще, построен сельский храм, богу милосердия посвященный и рукою готического искусства украшенный; туда пришел бледный Фальдони и ожидал Терезы. Скоро явилась она во всем сиянии красоты своей, в белом кисейном платье, которое шито было к свадьбе, и с розовым венком на темно-русых волосах. Любовники упали пред алтарем на колени и — приставили к сердцам своим пистолеты, обвитые алыми лен-

² Н. М. Карамзин, Избранные произведения, т. I Изд. «Художественная литература», М.—Л., 1964, стр. 675 — В дальнейшем ссылки на это издание в тексте

тами; взглянули друг на друга — поцеловались, и сей огненный поцелуй был знаком смерти — выгрел раздался. — они упали, обнимая друг друга, и кровь их смешалась на мраморном помосте» (1, 358).

При создании портретов литературных героев у Карамзина заметно постоянство эпитетов, передающих цвет глаз, волос, рук. Так, очень часты в портретных зарисовках эпитеты *голубой, русский, белый, лилейный*. Несомненно, постоянство это определяется представлениями Карамзина-сентименталиста об идеальной красоте, соответствующими идеалу эпохи. Героини писателя, как правило, *голубоглазы, русоволосы*, обладают необычайной белизны и нежности (*лилейными*) руками и плечами.

Цветовые эпитеты Карамзина, употребляемые в прозаических произведениях в сочетании с другими художественными средствами, придают повествованию особую поэтичность, делают прозу необычайно гармонической — «цветной», по выражению самого автора. Вот небольшой образец такой «цветной» прозы, взятый из повести «Остров Борнгольм»: «Алая заря не угасла еще на светлом небе, розовый свет ее сыпался на белые граниты и вдали, за высоким холмом, освещал острые башни древнего замка» (I, 666).

Немаловажную роль играют цветовые эпитеты и в стихотворных произведениях Карамзина, где наиболее часто встречаются следующие: *черный, белый, алый, желтый, лазоревый, голубой, зеленый, розовый, багряный*

В контексте все эти эпитеты не просто указывают на наличие какого-либо качества у предмета. Они несут в себе оттенки настроений, эмоций, участвуют в построении лирической канвы всего произведения. Обратимся к примерам.

Всë томится, увядает,
Зелень в поле увядает;
Сохнет травка и цветок —
Нежный ландыш, василек
Пылью серою покрыты, —
Не питает их роса

(Моантва о дожде)

Взлет осенние ветры
В мрачной дубраве,
С шумом на землю валятся
Желтые листья. . .

(79, Осени)

³ Н. М. Карамзин, Полное собрание стихотворений «Библиотека поэта» Большая серия М.—Л., 1966, стр. 123 — Далее при стихотворных цитатах указываются страницы этого издания.

Боинни милые, благословите сей
 Свободный плод моих часов уединенных.
 С улыбкою любви, небесные, примите,
 Что вам дарит любовь, улыбкой освятите
 Сметенный мной венок из белых тубероз,
 Из свежих ландышей, из южных алых роз .

(117, Приношение грациям)

Зрительные представления человека очень тесно сплетаются с представлениями о форме, размере, движении, с представлениями акустическими.

Эпитетов, основанных на слуховых впечатлениях, у Карамзина меньше, нежели эпитетов зрительных. Вот основные из них *звучный, журчащий, глухой, шумный, тихий*. Еще менее обильно представлены эпитеты осязательные (*сырой, сухой, влажный*). Часто эпитеты этой группы употребляются для передачи термических ощущений (*хладный, прохладный, теплый, жаркий*).

Наименьшей степенью употребимости отличаются эпитеты вкусовые и обонятельные. Впечатления, получаемые от этих ощущений, очень трудно поддаются словесному выражению и зачастую передаются опосредованно. У Карамзина мы встречаем эпитеты *сладкий, горький, благовонный, ароматный, душистый, вонючий*. Приведем несколько примеров, иллюстрирующих употребление Карамзиным эпитетов слуховых, осязательных, вкусовых и обонятельных.

Звучное эхо повторяло шум водопадов, который раздавался между высоких утесов Сьерры-Морены, в ее глубоких расселинах и долинах

(I, 675; Сьерра-Морена)

... с тихим журчаньем стремится
 Чистый ручей по зеленому лугу,
 Душу мою призывая
 К сладкой дремоте покоя

(100, К Прекрасной)

Зефир прохладный веет,
 И Флору оставляя,
 Зефир со мной играет,
 Меня утешить хочет.

(68, Авакревотические стихи)

Ах! я вспомнил незабвенных,
 В недра хладных земель
 Хищной смертью заключенных

(121, К соловью)

. . . Тогда в эфире мы живем
И нектар сладостный пьем
Из полной олимпийской чаши.

(136, Послание к Дмитрию)

Да будет год твой красной
Единым майским утром,
Которое питает
Жасмины и лилеи,
И дух их ароматный
В Зефирах развевает.

(83, Филлиды)

Пастух играет на свирели,
Лежа беспечно на траве;
Питаясь духом благоуханным,
Он хвалит красоту весны.

(66, Весенняя песнь меланхолика)

. . . вы должны будете назвать Париж самым великолепным и самым гадким, самым благоуханным и самым вонючим городом

(I, 373, Письма русского путешественника)

Приведенное выше подразделение эпитетов на классы носит в известной степени относительный характер, ибо в практике мы постоянно встречаемся с впечатлениями слитными. Вот почему зрительные эпитеты порой могут выражать впечатления акустические, вкусовые — обонятельные и т. д., и все эпитеты перечисленных выше групп употребляются для отражения сложных впечатлений психологического плана. Человек очень редко испытывает ощущения разрозненные, поэтому образы внешнего мира, представления о нем возникают у нас обычно в потоке различных ассоциаций, и писатели, воссоздавая тот или иной образ, используют порой слова в неожиданных на первый взгляд сочетаниях, порождающих сложные образы. В литературе способы передачи сложных образов вырабатывались в процессе длительной эволюции от безразличия впечатлений к умению их сознательно разделять. Неумение различать впечатления привело к возникновению синкретических элементов. На современном этапе развития языка мы встречаемся с массой эпитетов этого типа, однако теперь уже очень трудно разобраться в их хронологии, дифференцировать эпитеты раннего образования, восходящие к физиологическому синкретизму, и эпитеты более поздние, основанные на сознательном смещении красок, на метафоризации, предполагающей сопоставление впечатлений и логическое им управление. Эпитеты в произведениях Карамзина, принадлежат к различным разрядам, обладают большой метафоричностью и часто служат средством передачи сложных

представлений психологического порядка. Эпитеты зрительные, вкусовые, обонятельные, осязательные и слуховые порой примыкают по смыслу к наиболее многочисленной и разнообразной по своему составу группе оценочно-психологических эпитетов. Большая степень употребимости этих эпитетов соответствует психологической углубленности писателя.

Для Карамзина показательно внимание к психологической детали. «Сама языковая реформа сентиментализма, бывшая большим шагом вперед, шла по линии разработки психологизованного языка», — писал Тимофеев в работе «Реализм в русской литературе XVIII века».⁴

Наиболее характерными из оценочно-психологических эпитетов Карамзина являются следующие: *нежный, чувствительный, томный, унылый, печальный, любезный, прекрасный, приятный, горестный, несчастный, счастливый, кроткий, сердечный, прелестный, добрый, милый, жестокий, лютый, ярый, страшный, ужасный, трогательный, бедный, чудесный, гордый, юный, мрачный, умильный, добродетельный*.

С этими эпитетами в контексте сближаются по значению и эпитеты других групп. Будучи необычайно эмоциональными и совершенно отчетливо психологически окрашенными, они порой органически срастаются с эпитетами психологическими, их бывает очень трудно отделить от последних.

Обратимся к примеру:

«Уже розы и лилии на алтаре благоухали, и я приближался к оному с прелестною Эльвиroy, с восторгом в душе, с сладким трепетом в сердце; уже священник готовился утвердить союз наш своим благословением — как вдруг явился незнакомец в черной одежде с бледным лицом, с мрачным видом; кинжал блистал в его руке. „Вероломная! — сказал он Эльвире. — Ты клялась быть вечно моею и забыла свою клятву! Я клялся любить тебя до гроба: умираю — и люблю!“ Уже кровь лилась из его сердца, он вонзил кинжал в грудь свою и пал мертвый на помост храма» (I, 677; Сиерра-Морена).

Черный, бледный, мрачный — вот эпитеты, употребленные Карамзиным в повести «Сиерра-Морена» при описании самого убийства Алонзо — возмездия за неверность Эльвиры.

Зрительные эпитеты *черный, бледный* в сочетании с оценочно-психологическим эпитетом *мрачный* служат здесь дополнительным средством характеристики душевного состояния героя, осмысливаются читателем как возбудители ряда однород-

⁴ Проблемы реализма в русской литературе XVIII века. Сборник статей. Изд. АН СССР, М.—Л., 1940, стр. 66

ных представлений. Стремление Карамзина к психологизации языка в целом отражается и на эпитете, который у него обретает чрезвычайную экспрессивность и отчетливое психологическое звучание.

Эпитеты в поэтических произведениях Карамзина почти не отличаются от эпитетов, которыми автор оперирует, создавая прозаические произведения. Это вполне закономерно, ибо прозаические произведения писателя представляют собой яркие образцы психологической лирики, своеобразную поэзию в прозе. Автор переносит в прозу ту эмоциональность и психологическую углубленность, которая присуща его поэзии, а вместе с тем переносит и образный строй. Некоторые эпитеты в произведениях Карамзина прочно закрепляются за определенными словами, возникают поэтические формулы, штампы, ставшие своеобразной приметой для литературных произведений писателей сентиментального направления. Таковы сочетания: *сладкое волнение, сладкий трепет, нежная любовь, огненный поцелуй, томный взор, томное сердце, чувствительная душа.*

В произведениях Карамзина заметна целая группа эпитетов, имеющих фольклорное происхождение: *дремучие леса, высокие травы, белые руки, белая грудь, черные тучи, горячие слезы, зеленый луг, сырая земля...* Так, в стихотворении «Прости» Карамзин, употребляя подряд сочетания *дремучие леса и горячие слезы*, пишет:

Во тьме лесов *дремучих*
Я буду жизнь встн,
Лить токи слез *горючих*
Желать конца — прости.
(113, Прости)

В стихотворении «Послание к женщинам» Карамзин так определил назначение и основное содержание своего литературного творчества:

Взял в руки лист бумаги,
Чернильницу с пером,
Чтоб быть писателем, творцом,
Для вас, красавицы, приятным;
Чтоб слогом чистым, сердцу внятнм
Оттенки вам изображать
Страстей счастливых и несчастных,
То кротких, то ужасных,
Чтоб вы могли сказать:
«Он, право, мил и верно переводит
Все темное в сердцах на ясный нам язык;
Слова для тонких чувств находит!»
(170, Послание к женщинам)

Контрастирующий характер изображения предметов у Карамзина («страстей счастливых и несчастных, то кротких, те ужасных») определенным образом сказывается и на подборе художественных средств. Большинство эпитетов психологических можно было бы разделить по принципу контрастности. Рядом с эпитетами *несжрый, кроткий, прелестный, прекрасный, радостный* автор употребляет эпитеты, несущие противоположные представления: *страшный, ужасный, мрачный, печальный, унылый*.

Подводя итоги анализа эпитетов в произведениях Карамзина, можно сказать, что писатель внес новое в развитие эпитета — одного из наиболее выразительных средств художественного изображения, психологизировав его. Доминирующим для Карамзина является психологический тип представлений. У Карамзина мы встречаемся с более интенсивным употреблением эпитетов, нежели у представителей литературы русского классицизма, что в конечном итоге обусловлено некоторыми характерными чертами сентиментального направления.

Понимание жизни у сентименталистов и ее отражение в литературе основано на признании центром мироздания живой, чувствующей личности в ее эмоциональной, психологической сущности. Сентименталисты выступили против догматического рационализма классиков, провозгласив: «Чувство — единственная основа бытия, истины, морали»⁵

Принципы сентименталистов, утверждающие приоритет чувств, эмоций, интимных переживаний, нашли свое выражение в прозе и в поэзии. Классической поэзии с ее риторической отвлеченностью сентименталисты противопоставили поэзию «сердечного воображения», содержание которой составляют главным образом описания чувств или философское созерцание природы. «Поэзия — цветник чувствительных сердец» (251, Протей), — таков девиз Карамзина, обусловивший и весь образный строй произведений писателя, отбор художественных средств. Произведения Карамзина написаны особым поэтическим языком. Писатель стремится эмоционально воздействовать на читателя, создать у него определенное настроение. Вот откуда эта авторская ориентировка на слова особого сладостно-эмоционального характера, цель которых состоит не в уничтожении мысли, а в создании атмосферы эмоционального самоутверждения. Слово подчинено стремлению наиболее полно передать эмоциональное отношение автора к окружаю-

⁵ Г. А. Гуковский Очерки по истории русской литературы и общественной мысли XVIII века. Госиздат, Л., 1938, стр. 273.

щему, слово характеризует не столько сам предмет, сколько лирическую тему. Создавая лексику эмоционального характера, Карамзин идет по пути накопления эпитетов. Это объясняется, быть может, тем, что возможность субъективизации прилагательного, возможность придавать ему заданный смысл и оттенок, построенные на ассоциативных созвучиях этого прилагательного, очень велика по сравнению с существительным, обладающим большой предметностью.

Карамзин, а вслед за ним и другие авторы сентиментального направления, отказавшись от свойственного классицизму сухого, «разумно-понятийного» истолкования семантики слов, находят новый способ выражения своих мыслей и чувств в художественном произведении. Вот как пишет об этом Гуковский: «Слово отрывается от сферы логической прикрепленности, и рождается новая замкнутость его, новый принцип метафоризма. Основа его — ощущение полисемии слова, недоступное классицизму... Мы на каждом шагу встречаемся с алогическими, с точки зрения сумароковского классицизма, сочетаниями слов, которые становятся возможными именно благодаря отрыву слова от своего непосредственного предметного значения».⁶

В произведениях Карамзина мы встречаем целый ряд эпитетов, основанных на метафоризации, предлагающей сравнение и логическое приравнивание разнородных на первый взгляд понятий: *бледная осень, бледный ужас, хладный мир, гордые волны, ветхая жизнь, хищная смерть*.

В творчестве писателей последующих поколений этот принцип метафоризации, получив дальнейшее развитие, обусловил возникновение большого количества новых эпитетов, чрезвычайно выразительных и ярких.

Эпитет, как категория образная, отражает в себе эволюцию поэтического сознания. Глубокое изучение эпитетов в творчестве писателей XVIII в. могло бы стать важной вехой на пути создания общей картины эволюции средств художественного изображения в русской литературе.

⁶ Там же, стр. 281—282.

Ю. Ф. ФЛОРИНСКАЯ

О ХУДОЖЕСТВЕННОМ МЕТОДЕ
ПОВЕСТИ КАРАМЗИНА
«МАРФА ПОСАДНИЦА»

В 1803 г. на страницах «Вестника Европы» была напечатана повесть Н. М. Карамзина «Марфа Посадница». По политической остроте затронутых вопросов, по художественному методу изображения она представляет в творческом наследии писателя во многом новое произведение. Ибо в центре внимания Карамзина теперь оказывается не внутренний мир отдельного человека, а проблема государственного масштаба: что лучше — республика или монархия?

Соответственно этому меняется и весь тон повествования: здесь Карамзин менее всего выступает как сентименталист, хотя безусловно какая-то дань этому направлению в повести отдается. Но, как справедливо отмечал Г. А. Гуковский, «новгородские герои у Карамзина — это античные герои в духе классической поэтики, и классические воспоминания явственно тяготеют над повестью».¹

Такое «воскрешение» на страницах «Марфы Посадницы» классицизма, сама постановка в этом произведении злободневных вопросов современности — о формах государственного управления — были продиктованы писателю событиями мирового масштаба — французской революцией 1789—1793 гг. Революция утвердила во Франции республику и тем самым способствовала развитию нового направления искусства, ознаменованного обращением поэтов и художников к тематике Древней Греции и республиканского Рима, ибо в образах античных героев восставшая Франция увидела свои идеалы.

¹ Г. А. Гуковский Карамзин В кн.: История русской литературы, т. V. Изд. АН СССР, М—Л, 1941, стр. 69.

Так было положено начало неоклассицизму, который в годы революционных потрясений нашел свое яркое воплощение в картинах Давида, Летьера, Лагрена, в драмах и одах братьев Шенье.

Вслед за Францией неоклассицизм проник в искусство других стран. Об этом говорят картины Ленса, портреты Даниелера, «Волшебная флейта» умирающего Моцарта, имеющая, по выражению Романа Роллана, глубоко античный характер², «просветленные влиянием античного мира симфонии Бетховена»³

Не избежал его влияния и Карамзин. И хотя идейные позиции русского писателя во многом не совпадали с политическими убеждениями западноевропейских деятелей искусства этого направления, тем не менее, желая разрешить для себя в «Марфе Посаднице» вопрос о формах государственного управления, Карамзин написал свою повесть в духе неоклассицизма. Отсюда лаконичность композиции этого произведения, скульптурная четкость образов, статичность характеров. Именно этим обуславливается созвучность «Марфы Посадницы» с драмами Мари-Жозефа Шенье, с полотнами французских художников эпохи революции и, как ни парадоксально, с музыкой Бетховена.

Собственно, сама повесть, эта своеобразная симфония о покорении Новгорода, своим изумительным ритмом фраз, своей мелодикой слога действительно напоминает музыкальное произведение. Недаром главные события повести сопровождаются то грозным гудением вечного колокола, то победоносными звуками труб и литавров, то короткими ударами бубна. В ней есть свое скерцо и аллегро, свой похоронный марш, свое анданте. В центре повести — та же борьба, в результате которой гибнут и народный полководец Мирослав и вдохновительница этой борьбы Марфа.

Еще в большей степени повесть Карамзина перекликается с давидовской «Клятвой Горациев», построенной на удивительном контрасте мужества юных римлян, готовых умереть за свободу отечества, и скорби их сестер и жен, которые оплакивают уходящих на войну мужей и братьев. Тот же лаконизм характеризует и группировку героев повести: с одной стороны, лагерь самодержавия во главе с Иваном III, с другой — республиканский Новгород во главе с Марфой Борейской.

² Роман Роллан. Собрание музыкально-исторических сочинений. Музыканты прошлых дней, т. 4 Музгиз, М., 1938, стр. 374

³ А. Н. Серов. Девятая симфония Бетховена, ее склад и смысл Музгиз, М., 1952, стр. 8

На той же четкости основаны и контрасты повести: мужества и чувствительности — Марфа и Ксения; мудрой зрелости и пылкой юности — Марфа и Мирослав. Даже сюжет повести несколько напоминает сюжет картины Давида, поскольку оба произведения исходят из одиотипных эпизодов: братья Горации должны сражаться против воинов древнего города Альбы, которые находятся с ними в родстве, а новгородцы, защищая республиканские права, — со своими братьями, воинами русского князя Ивана III.

Наконец, в центре внимания Карамзина, как и у всех представителей неоклассицизма, оказываются натуры сильные, героические, способные властвовать судьбами своих сограждан. Такова Марфа Силу и величие духа, верность долгу — вот что подчеркивает писатель в своей героине. Ее верность — это верность Катона Утического, запечатленного в одноименной картине Летьера, изображающей последние минуты жизни Катона, когда, узнав о гибели республики и торжестве партии Цезаря, он решает покончить с собой. Марфа также не мыслит себе жизни после падения вольности. Подобно Каю Гракху, герою трагедии Мари-Жозефа Шенье, который «гордо отвергает предложение консула Опимия перейти на сторону сенаторов»,⁴ Марфа Борейкая отказывается воспользоваться милостью Ивана III. Как и мужественные герои французских трагедий эпохи революции, она не может изменить «своим принципам и убеждениям»⁵ и до конца остается верной республиканским идеалам. Характерно, что уже на эшафоте, обращаясь к своим смирившимся соотечественникам, Марфа восклицает: «Подданные Ивана III! Умираю гражданкою новгородскою».⁶

Поэтому сопоставление Марфы с Катонем Утическим, сделанное Карамзиным во введении к повести, вовсе не случайно. Она гибнет так же мужественно, как римский республиканец, а может быть, и мужественнее его, ибо «герои древности, — говорит Марфа, — побеждаемые силой и счастьем, лишали себя жизни; бесстрашные боялись казни: я не боюсь ее».⁷ Но Марфа — героиня русской истории. Тем самым в произведении Карамзина, как и в работах Козловского, в ансамблях Казакова, в памятнике Минину и Пожарскому Мартоса,

⁴ Д. Обломиевский Литература французской революции 1789—1794 гг. Изд. «Наука», М., 1964, стр. 67

⁵ Там же

⁶ Н. М. Карамзин, Избранные сочинения, т. I. Изд. «Художественная литература», М.—Л., 1964, стр. 727 — В дальнейшем Карамзин

⁷ Там же, стр. 725

проявилась специфическая черта неоклассицизма, развивающегося на отечественной почве. — сочетание «классических форм с древнерусским наследием».⁸

Вот почему обстоятельное исследование А. В. Крестовой о древнерусских источниках «Марфы Посадницы»,⁹ подтверждающее неотступное следование Карамзина фактическим, а часто и лексическим данным «Степенной книги», лицевому летописному своду XVI в. является несколько односторонним, не дающим полного представления о характере этой повести. А между тем еще Белинский, хотя и в порядке порицания, но совершенно справедливо, отмечал, что герои повести Карамзина «выражаются обработанным языком витиеватого историка Тита Ливия».¹⁰ Однако, не вдаваясь в подробный анализ «Марфы Посадницы», относясь к этому произведению явно пренебрежительно, Белинский, характеризуя героев повести, пришел к неверному выводу: «Русского в них (в героях, — Ю. Ф.) нет ничего, кроме слов».¹¹ На самом деле повесть Карамзина «Марфа Посадница» как произведение ярко выраженного неоклассицизма представляет собой сочетание античности с русской историей.

Белинский не учел актуальности карамзинского произведения, не оценил того факта, что речь шла о республиканском Новгороде, в чьем облике Карамзин видел древнюю Спарту и Афины. Поэтому «обработанный язык» римского историка Тита Ливия приобретает в повести особое звучание. На нем говорят герои Северной республики, не уступающие древним грекам и римлянам по красоте и силе своих гражданских чувств. А ведь именно о мире древних Белинский писал: «В его жизни зерно всего великого, благородного, доблестного, потому что основа его жизни гордость личности, неприкосновенность личного достоинства».¹²

Почему же тогда Белинский не оценил по достоинству повесть Карамзина «Марфа Посадница»? Вероятно, это произошло потому, что он не рассмотрел в этом произведении ту «римскую помпу французской революции, над которой

⁸ Н. Коваленская История русского искусства XVIII века. Изд. МГУ, 1962, стр. 111.

⁹ А. В. Крестова. Древнерусская повесть как один из источников повестей Н. М. Карамзина «Райская птичка», «Остров Борнгольм», «Марфа Посадница». В кн. Исследование и материалы по древнерусской литературе. Изд. АН СССР, М., 1961, стр. 215—216.

¹⁰ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VII. Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 599.

¹¹ Там же.

¹² Там же, т. XII, стр. 52.

смеялся»¹³ и которую так высоко оценил после своего знакомства с Плутархом. Но ведь как раз отголоски этой «помпы» явственно звучат на страницах «Марфы Посадницы». Именно отсюда такое частое использование Карамзиным слова «граждане» в применении к новгородцам, слова, «употребление которого как перевода французского революционного термина „citoyens“ было строгойше запрещено при Павле».¹⁴ Отсюда наличие в этом произведении картин, равных по своей суровой простоте только памятникам древних и вместе с тем перекликающихся с произведениями западноевропейского неоклассицизма.

Одна из них возникает перед глазами читателя из рассказа Марфы, с воодушевлением повествующей новгородцам о мужестве их предков, когда те, «готовясь к славной битве, острили мечи на стенах своих без робости, ибо знали, что умрут, а не будут рабами».¹⁵ Другая — посвящена современному Новгороду: «Везде являлись граждане в шлемах и латах; старцы сидели на Великой площади и рассказывали о битвах юношам неопытным, которые вокруг их толпились и еще первый раз видели на себе доспехи блестящие».¹⁶

Скупыми, но выразительными штрихами создает Карамзин и образ Михаила Храброго: он накануне сражения «сидел в задумчивости подле Вадимовой статуи и в безмолвии острил меч».¹⁷ Лаколично повествует писатель о прибытии в Новгород республиканского войска после первого его поражения. «Безмолвие мужей и старцев в великом граде было ужаснее вопля жен малодушных. . . Колесница (с телом Мирослава, — Ю. Ф.) медленно приближалась к Великой площади».¹⁸

Этим, собственно, можно объяснить и наличие в повести выражений, которые или напоминают речи древних, или просто повторяют их. Так, фраза Марфы: «Жребий брошен: да будет что угодно судьбе»¹⁹ — воспроизводит слова Юлия Цезаря «*Alea jacta est*», сказанные им при переходе через Рубикон. А обращение Марфы к республиканскому войску перед его выходом из стен города: «Грядите не с миром, но с войною

¹³ Там же.

¹⁴ П. Н. Берков, Г. П. Макогоненко Жизнь и творчество Н. М. Карамзина. В кн.: Н. М. Карамзин, Избранные сочинения, т. I, стр. 52.

¹⁵ Карамзин, т. I, стр. 690.

¹⁶ Там же, стр. 705.

¹⁷ Там же, стр. 707.

¹⁸ Там же, стр. 711.

¹⁹ Там же, стр. 694.

для мира»²⁰ — близко по своему смыслу к древнему иврейскому: «Siviv rassh, raga vishh» (если хочешь мира, готовься к войне). Нотки спартавского мужества слышны в скорбном восклицании новгородских воинов: «Побежденные не отдыхают»,²¹ и в призыве Мирослава «Друзья, в поле!»,²² который звучит так же решительно, как древнее «Ad rem!» (К делу!).

Наконец, изображая народ, Карамзин, вслед за Мари-Жозефом Шенье, использует прием древних. Народ в его повести выступает как «единая безликая масса, подобно хору в античной драме».²³ И песнь этого хора в зависимости от обстоятельств носит различный характер. В начале повести, когда новгородской вольности ничто не угрожает, она гордая и надменная: «Смирись перед великим градом».²⁴ Когда обнаруживается притязание Ивана III на независимость республики, она гневная и решительная: «Новгород государь наш, война Ивану».²⁵ В момент первого поражения республиканского войска, когда Новгород еще в состоянии постоять за свою независимость, в ней слышится трогательная любовь к своей вдохновительнице Марфе: «Нет, нет. Мы хотим умереть с тобой! Где враги твои? Где друзья Ивановы?».²⁶ А когда силы иссякли, когда гибель республики неминуема, в ней звучит страх и растерянность: «Марфа, кто наш союзник, кто поможет великому граду?».²⁷

Но все эти чувства и переживания выражаются коллективно. И, разумеется, не в качестве судьи, как это считает В. И. Федоров,²⁸ выступает народ в повести Карамзина. Достаточно вспомнить строки произведения: «Народ трепетал, но собирался на Великой площади узнать судьбу свою»,²⁹ — чтобы понять, что это не так. Его молчание — «народ еще безмолвствовал»³⁰ — это больше молчание страха и ужаса перед совершающимися событиями (казнью Марфы Борецкой), чем

²⁰ Там же, стр. 709

²¹ Там же, стр. 715.

²² Там же, стр. 708

²³ О. С. Заботкина, Французская революционная трагедия первой буржуазной революции XVIII века. Канд. дисс. МГУ, 1956, стр. 345 (машинопись)

²⁴ Карамзин, т. I, стр. 683.

²⁵ Там же, стр. 693.

²⁶ Там же, стр. 714.

²⁷ Там же, стр. 718.

²⁸ В. И. Федоров, Историческая повесть Н. М. Карамзина «Марфа Посадница» Уч. зап. МГПИ им. В. П. Потемкина, 1957, т. LXVII, вып. 6, стр. 119.

²⁹ Карамзин, т. I, стр. 726

³⁰ Там же, стр. 727

знак неодобрения или открытого неповиновения Ивану III. Здесь особенное внимание следует обратить на это характерное «еще». Стоило разрушиться эшафоту, последней нити, связывающей новгородцев с жизнью и гибелью Марфы Борецкой, и взвиться белому знамени Ивана, чтобы раздалось послушное «Слава государю российскому», которое ознаменовало готовность новгородцев подчиниться самодержавной власти.

Но, используя в «Марфе Посаднице» приемы древних, Карамзин не лишает свое произведение национального своеобразия: античность в нем причудливо переплетается с древнерусской стариной. Так, «легионы» фигурируют у Карамзина «рядом с вечем и посадниками».³¹ Частое упоминание Великой площади, где сосредоточивается основное действие произведения, подчеркивает сходство обычаев древнего Новгорода с нравами республиканских Афин и Спарты. А героиня русской истории Марфа Борецкая своим самоотвержением, глубокой преданностью Новгородской республике («я все принесла в жертву свободе моего народа»³²) все-таки больше напоминает древнюю римлянку, чем всеильную мать-вдову из народного эпоса, как это считает Л. В. Крестова. Судьба Марфы во многом перекликается с судьбой Агриппины Старшей, жены Германика.³³ Обе они (и Агриппина, и Марфа) современницы переходных эпох от республики к монархии, обе они после смерти своих мужей бесповоротно меняют прежний образ жизни, полностью посвящая себя борьбе с врагами погибших. В то же время именно стремление Марфы во что бы то ни стало выполнить заветы Исаака Борецкого позволили Карамзину сравнивать свою героиню с княгиней Ольгой: «Так Ольга любовью к памяти Игоря заслужила бессмертие, так Марфа будет удивлением потомства».³⁴

Но Марфа родилась в республиканском Новгороде, в земле, где дар слова необходим для гражданского возвышения: ведь «красноречие» есть следствие «полной свободы».³⁵ Поэтому она, подобно древним римлянам, старалась овладеть этим искусством. Неудивительно, что Карамзин так часто изображает свою героиню на пьедестале, Вадимовом месте,

³¹ Г. А. Гук овский. Карамзин, стр. 69.

³² Карамзин, т. I, стр. 725.

³³ См.: П. Н. Кудрявцев. Римские женщины. Исторические рассказы по Тациту. М., 1856, стр. 1—72.

³⁴ Карамзин, т. I, стр. 704.

³⁵ И. И. Винкельман. История искусства древности. ИЗОГИЗ, Л., 1933, стр. 123.

откуда Марфа вещает свои речи, напоминающие речи древних римлян.

Все это дает основание не согласиться с мнением Л. И. Кулаковой, считающей «Вадима Новгородского» Я. Б. Княжнина единственным произведением, которое можно причислить к революционному классицизму.³⁶

Суть, разумеется, не в названии. «Революционный классицизм», «неоклассицизм» или, как его именует Н. Коваленская в своей последней книге,³⁷ «просветительский классицизм» характеризуют одно и то же направление в европейском искусстве. Важнее другое. Не все произведения этого направления были связаны с идеей революции. Так, «античная пластичность» у Карамзина «служила не целям революции, а воспитанию его дворянских соотечественников».³⁸

Ведь Карамзин жил в сложную эпоху, когда рушились одни устои и закладывались другие. На его глазах буржуазная «проза жизни» завоевывала мир. Гибель Швейцарской республики, по мнению Карамзина, — следствие победы в этой стране торгашеского духа. По той же причине, как это отмечают в своих работах Ю. М. Лотман³⁹ и Г. П. Макогоненко,⁴⁰ гибнет и Новгород.

Но наблюдая, как с уничтожением добродетели «падают» республики, Карамзин не мог не видеть другого: во Франции, которая в начале нового столетия опять превращалась в монархию, господствовал тот же грязный дух буржуазного торгашества.

Горькая ирония и тоска по иным идеалам звучит в словах Карамзина, когда он говорит о современной ему Франции: «Уже новое войско садится на корабли в гаванях Италии и Франции, и другие генералы, счастливые и славные в Европе, спешат к могилам Сен-Домингским, которые примут их в свои недра. Там, на гробе великих республиканцев напишут: они пали за кофе и сахар».⁴¹ Зато с каким восхищением пишет Ка-

³⁶ Л. И. Кулакова. Жизнь и творчество Я. Б. Княжнина. В кн.: Я. Б. Княжнин, Избранные произведения. «Библиотека поэта», Большая серия. Л., 1961, стр. 58.

³⁷ Н. Коваленская. Русский классицизм. Изд. «Искусство», М., 1964, стр. 7.

³⁸ П. Н. Берков, Г. П. Макогоненко. Жизнь и творчество Н. М. Карамзина, стр. 51.

³⁹ Ю. М. Лотман. Эволюция мировоззрения Н. М. Карамзина (1789—1803). Уч. зап. Тартуского унив. Кафедра русской литературы. 1957, выд. 51, стр. 159.

⁴⁰ Г. П. Макогоненко. Литературная позиция Н. М. Карамзина в XIX в. Русская литература, 1962, № 1, стр. 88.

⁴¹ Вестник Европы, 1803, ч. VII, № 3, стр. 233.

рамзин уже в начале нового столетия о славном участнике революции 1789 г. Мирабо, о тех, кто даже в период торжества ядовитого буржуазного духа оставался верным высоким республиканским идеалам, — Карно, Сиесе, Рединге.

В этом смысле важно, что образ Марфы Посадницы перекликается не только с героями М.-Ж. Шенье, Давида, Летьера, но и с реальным современником Карамзина, славным защитником прав Гельветической республики — Редингом. Слова Рединга: «С какой радостью пожертвовал бы я своею личною вольностью для свободы Швейцарии. Во всяком случае, хорошо исполнить долг верного гражданина, и сердце мое спокойно»,⁴² — напоминают слова Марфы, сказанные ею незадолго до гибели.

В мире, где все продается и покупается, где нет места добродетели, где народ остается верным великим идеалам свободы, покуда чувствует свою силу, но отрывается от них, когда видит неизбежность своего поражения, судьба Рединга и образ Марфы глубоко волнуют писателя. В каждом из них он видит человека, «которого поступки не изменяют никогда, даже в обстоятельствах самых затруднительных, который во всех предприятиях оказывает твердость и постоянство».⁴³

Эти люди, по мнению Карамзина, являются людьми с «характером». А под сим выражением Карамзин подразумевал «души сильные и весьма необыкновенные».⁴⁴

Именно такими «душами сильными и весьма необыкновенными» предстают перед нами Минин и Пожарский в скульптурном произведении Мартоса. Своими «бородатыми лицами» они «напоминают образы Зевса и Нептуна»,⁴⁵ а одеянием — древних греков и римлян. То же самое можно сказать и о героях произведений медальера Федора Толстого, чье «Народное ополчение» характером композиции явно перекликается с давидовскими Горациями. Но в обоих произведениях речь идет не о революции, а об освободительной борьбе русского народа с Наполеоном.

Таким образом, термин «революционный классицизм» оказывается значительно уже, чем, скажем, «неоклассицизм» или «просветительский классицизм». Он не может правильно определить художественный метод многих произведений русской живописи, литературы, скульптуры, ставит в обособленное

⁴² Там же, ч. VIII, № 6, стр. 154.

⁴³ Там же, ч. XII, № 21—22, стр. 3.

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ Н. Коваленская. Русский классицизм, стр. 304.

положение среди других произведений русской литературы «Вадима Новгородского» Княгинина. А между тем в том же стиле была написана не только повесть Карамзина «Марфа Посадница», но и трагедии Озерова, думы Рылеева.⁴⁶ И вполне понятно, что Карамзин, создавая образ Марфы Борецкой, «ориентировался» не на Шекспира, как это считает Л. И. Кулакова,⁴⁷ а на героев античности, на произведения западноевропейского неоклассицизма эпохи французской революции 1789—1793 гг.

⁴⁶ См.: Г. А. Гуковский. Пушкини и русские романтики. Изд. «Художественная литература», М.—Л., 1965, стр. 304.

⁴⁷ Л. И. Кулакова. Эстетические взгляды Н. М. Карамзина. В кн.: Русская литература XVIII века. Эпоха классицизма. Изд. «Наука», М.—Л., 1964, стр. 167—168.

М А АРЗУМАНОВА

ПЕРЕВОД АНГЛИЙСКОЙ РЕЦЕНЗИИ
НА «ПИСЬМА РУССКОГО ПУТЕШЕСТВЕННИКА»
ИЗ БУМАГ А. С. ШИШКОВА

Особый интерес среди критических выступлений, связанных с именем Карамзина, представляет рецензия, опубликованная в 1804 г. в английском журнале «Эдинбургское обозрение» и посвященная детальному разбору «Писем русского путешественника». ¹ Эта статья была хорошо известна современникам Карамзина. Именно об этом выступлении зарубежной критики против Карамзина упоминается в письме Евгения Болховитинова графу Д. Хвостову: «Недавно в Эдинбургском английском журнале нагло освистан наш Карамзин за свои путешественные письма, а с ним вместе там брошено несколько презрительных взглядов и на всю русскую словесность». ²

Ссылку на эту же рецензию (правда, без указания года и номера журнала) мы встречаем в 1805 г. в «Северном вестнике», в статье Я. А. Галинковского «Критика», автор которой возмущался тем, что в России мало появляется хороших рецензий, масса книг остается не рассмотренными. В качестве примера книг, нуждающихся в рассмотрении, автор «Критики» назвал «Письма русского путешественника», «Наталью, боярскую дочь»,

¹ The Edinburgh Review or Critical Journal. Edinburgh, 1804, v. III, № 6. London, 1810, pp 321—328 — Об этой рецензии упоминает А. Кросс в статье «Karamzin and England» (см. The Slavonic and East European Review, v. XLIII, № 100, December, 1964, p 112) Несколькоими месяцами ранее, в июле 1964 г., писала об этой рецензии я (см.: М. А. Арзуманова Русский сентиментализм в литературно-общественной борьбе 90-х годов XVIII века. Автореф. канд. дисс., Л., 1964, стр. 16). — Указание на автора рецензии см. в статье Т. А. Быковой на стр. 335 настоящего сборника. (Прим. ред.)

² Сборник статей, читанных в Отделении русского языка и словесности Академии наук, т. 5, вып. 1. СПб., 1868, стр. 130—131

«Аглаю», которые, по его словам, «критикуют от Шотландии до Парижа», при этом критик сослался на «The Edinburgh Review» и «Journal de la littérature étrangère». Перевод статьи английского критика обнаружен и в бумагах А. С. Шишкова.⁴

В описи фонда А. С. Шишкова, произведенной главным библиотекарем Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина Р. Б. Заборовой, эта рецензия значится как разбор «Писем русского путешественника», сделанный А. С. Шишковым. Однако знакомство с рукописью показывает, что это не «разбор» «Писем русского путешественника», сделанный А. С. Шишковым, а перевод английской рецензии, принадлежащий Михайле Шулепникову.⁵ Надо сказать, что перевод М. С. Шулепникова не всегда точен. Вместо слова *revolution* (revolution) он пишет *рушение царств*, вместо *портрет Орлеанской девственности* («Maid of Orleans») — *портрет Орлеанской девки*, и т. п. К тому же почти во всех местах, где английский рецензент цитировал или пересказывал содержание «Писем русского путешественника», М. С. Шулепников заменяет эти отрывки подлинным текстом «Писем русского путешественника», чего и в коем случае делать не следовало, так как из-за этого пропадает все своеобразие английской рецензии, где обращение с карамзинским текстом весьма вольное. Так, к примеру, в английской рецензии мы читаем, что Карамзин, по-видимому, никем не восхищался больше, чем немецким писателем Вейсе: «Это маленький человечек около 60 лет, добрая душа которого видна во всякой черте его лица. В своем саду он ходит в красной ночной рубашке и белой шляпе, но когда он возвращается

³ «Северный вестник», 1805, № 6, стр. 292—293. — Об этом критическом выступлении Я. А. Галинковского см. Ю. М. Лотман Писатель, критик и переводчик Я. А. Галинковский. В кн.: XVIII век, сб. 4. Изд. АН СССР, М.—Л., 1959, стр. 235—239.

⁴ Отдел рукописей ГПБ (Ленинград), ф. 862, л. 3, «Разные записки», 1805—1822, лл. 16 об.—39.

⁵ См запись на л. 39 рукописи (ф. 862, л. 3). «перевел с английского Михайло Шулепников». — Михайло Шулепников — это, очевидно, Михаил Сергеевич Шулепников (1778—1842), поэт и переводчик, сотрудник «Беседы», активно печатавшийся в журналах «Новости русской литературы», «Отечественные записки» под псевдонимом Усолец Друг И. А. Крылова, хороший знакомый А. С. Шишкова, он часто бывал у него в доме (см. о нем: К. Касьянов. Наши чудотворцы СПб., 1875, стр. 44; С. П. Жихарев. Записки современника. Изд. АН СССР, М.—Л., 1955, стр. 348, 349, 351, 360, 435, 438, 743, 744, В. А. Десницкий. Из истории литературных обществ начала XIX века. Журналы «Беседы любителей русского слова». В кн.: На литературные темы, кн. 2. Госиздат, Л., 1936, стр. 202—220.

в дом, то одевает напудренные парик с кошельком, оставаясь в ночной рубашке».

Сравним у Карамзина: «Я вошел в горницу и видел в окно, как любезный Вейсе, маленький человечек в красном халате и в белой шляпе, скорыми шагами шел к дому по аллее, узнав от служанки, что какой-то москвитянин его дожидается. Он вошел в горницу в том же красном халате, но только уже не в белой шляпе, а в напудренном парике с кошельком. . . Ему уже слишком шестьдесят лет; но по румяному и свежему лицу его не подумал бы я, чтобы ему было и пятьдесят — и во всякой черте лица его видна добрая душа. . .». Как видим, английский переводчик «Писем» неверно перевел немецкое слово *Schlafrock* (домашний халаг) как *ночная рубашка* (night-gown), причем женская, заставив тем самым самым почтенного поэта Вейсе разгуливать по саду в женской ночной рубашке.⁶

Сравним перевод Шулепникова, исходящий из карамзинского текста, а не из того, что в действительности было напечатано в английском журнале: «Это маленький человечек, ему уже слишком шестьдесят лет, и во всякой черте лица его видна добрая душа. В саду ходил он в красном халате и в белой шляпе; а в горницу вошел в том же красном халате, но только уже в напудренном парике с кошельком».

Что касается примечаний к переводу английской рецензии на «Письма русского путешественника», принадлежность их М. С. Шулепникову никак не обозначена. Возможно, что они действительно принадлежат А. С. Шишкову, тем более что по своему содержанию они вполне соответствуют его позиции поборника «старого слога», не только разделяющего невысокое мнение английского рецензента о произведении Карамзина, но и дополняющего его собственными критическими замечаниями о «жеманном» стиле, о «чужезычных словах», встречающихся в «Письмах русского путешественника».

Однако кто бы ни был автор примечаний — сам А. С. Шишков или сотрудник «Беседы» М. С. Шулепников, написавший их в духе Шишкова, — они представляют интерес как один из фактов общественно-литературной жизни того времени, как факт литературной критики. При этом характерно, что, несмотря на свое в целом отрицательное отношение к Карамзину как автору «нового слога», создавшего «маловажную книжку», даже автор примечаний не может не отметить, что рецензия «вместо основательного и здравого рассуждения» о книге полна несправедли-

⁶ См.: *Travels from Moscow through Prussia, Germany, Switzerland, France and England*, v. I, London. 1803. p. 161.

вых «насмешек». «ядовитон и колкои брани не только по адресу Карамзина, но и всей русской литературы в целом

И действительно, знакомство с текстом рецензии показывает, что она носит явно выраженный памфлетный характер

Чем это было вызвано?

Во-первых, это могло объясняться тем, что фактически с подлинным текстом «Писем русского путешественника» английский критик знаком не был. Дело в том, что в его руках было вышедшее в Лондоне в 1803 г. издание «Писем», переведенных не с русского, а с немецкого языка. А в немецком издании «Писем русского путешественника», опубликованном И. Рихтером в 1799—1802 гг., текст далеко не тождествен русскому тексту. многое здесь опущено,⁷ почти отсутствуют многие примечания фактического порядка,⁸ полностью выпали даже некоторые письма.⁹ В свою очередь английский перевод с немецкого перевода «Писем» также не точен и не полон. Английский переводчик зачастую просто опускал целые страницы карамзинского текста.¹⁰ Таким образом, английские читатели и критики судили о произведении Карамзина лишь по искаженному и неполному переводу.

Во-вторых, причиной столь резко отрицательного отзыва о «Письмах русского путешественника» могло быть то, что именно здесь, в Англии, впервые было напечатано «Чувствительное путешествие» Стерна, явившееся родоначальником многочисленных сентиментальных путешествий. И к 1804 г. (время написания рецензии) такого рода литература была давно пройденным этапом.

В-третьих, в своей оценке «Писем русского путешественника» английский рецензент шел от заключительных слов Карамзина, назвавшего собственное произведение «зеркалом

⁷ Так, например, отсутствует описание встречи Карамзина с одним итальянским музыкантом, рассказывающим ему свою историю: «Я в бедности на свет родился. » и т. д. — Ср. «Письма русского путешественника» (ч. III, М., 1798, стр. 104—106) и «Briefe eines reisenden Rusten von Karamsin» (Т. III, Leipzig, 1800, S. 68).

⁸ См., например, примечания о докторе Фаусте (Письма, ч. 1797, стр. 62—64), о Неккере (ч. II, стр. 286—288), о Руссо и его «Confession» (ч. III, стр. 215—220), отсутствующие в немецком переводе.

⁹ Например, письмо из Парижа от июня... 1790 г., начинающееся словами: «Вчера целых пять часов провел я у госпожи Н. ...» (Письма ч. VI, 1801, стр. 5—18).

¹⁰ Так, например, опущен весь рассказ Карамзина о замысле своего романа — Ср. «Письма русского путешественника» (ч. I, 1797, стр. 39—41), «Briefe eines reisenden Rusten...» (Т. I, 1799, SS. 28—30) и «Travels from Moscow...» (Т. I, London, 1803, pp. 19—20).

души», в котором лишь отразились «китайские тени» его «воображения».¹¹ В 1800-е годы это звучало для английских читателей анахронизмом, и рецензент доказывал неизбежность пустоты, отсутствия художественной ценности в произведении, автор которого исходил только от собственного «я», закрывая глаза на объективную действительность.

Естественно, что в подтверждение своей точки зрения на книгу Карамзина английский критик многое опускает, подлинный текст заменяет приближенным пересказом, неточно цитирует, делает неверные ссылки и т. п., ибо в действительности содержание «Писем русского путешественника» меньше всего ограничивалось кругом чувств и переживаний их автора. На страницах «Писем» перед читателем раскрывался целый мир, по-новому увиденный глазами молодого путешественника. «Письма» полны конкретных сведений о быте, культуре, науке, литературе, театре, экономической и политической жизни тех стран, по которым проезжает путешественник.

Рецензент для иллюстрации своих положений отбирает те примеры, которые никак нельзя считать наиболее главными и характерными для «Писем русского путешественника», но повод для тенденциозного подхода Карамзин сам дал своим критикам.¹² Дело в том, что они несомненно ждали обстоятельного рассказа о французской революции от человека, который был там в самый разгар революционных событий. Но Карамзин, как известно, ограничился лишь сообщением о том, что когда он приехал во Францию, там происходила революция. Не являлась ли в таком случае эта рецензия выражением возмущения критика тем, что Карамзин, уделяя порой внимание «обыкновенным вещам и пустякам», ничего не написал о «самых важных событиях», о «великих зрелищах, интересных для всего остального человечества»? Если это так, то становится понятным характер подбора цитат, подтверждающих это возмущение.

Но следует заметить, что Карамзин еще за несколько лет до появления английской рецензии сам отлично понимал, что его могут упрекнуть в излишней склонности к подробностям частной жизни. Не случайно в предисловии к отдельному изда-

¹¹ Письма русского путешественника, ч. VI, М., 1801, стр. 389

¹² Однако заметим, что в том же 1804 г. в другом английском журнале («The Monthly Review», v XLIV, London, 1804, pp 262—272) появилась более объективная и благожелательная рецензия на «Письма русского путешественника» Подробнее о ней см. A. G. Cross *Karamzin and England*, pp 112—113.

нию «Писем русского путешественника» (1797) он считал нужным, ссылаясь на литературную традицию, оправдаться в этом перед своими читателями. Более того, именно поэтому в статье о русской литературе, напечатанной в гамбургском журнале «Le Spectateur du Nord», он сообщил, что «Письма русского путешественника» должны были быть вовсе не «зеркалом души», а зеркалом действительности, что интереснее всего для молодого путешественника было не его «собственное я» (как потом скажет Карамзин), а «достопримечательности городов, мельчайшие различия в образе жизни их обитателей, монументы, напоминающие ему некоторые исторические факты, некоторые знаменитые события, следы великих людей, которых уже нет на свете, приятные ландшафты, вид плодородных полей и безбрежного моря».¹³

Но самым интересным из всех предметов и событий является для него революция во Франции: «Французская революция — одно из таких явлений, каковые определяют судьбы человечества на долгий ряд веков. Начинается новая эпоха. Я это вижу, а Руссо предвидел ее. Прочтите одно замечание в „Эмиле“, и книга выпадет у вас из рук. Я слышу много декламаций за и против, — но я не собираюсь подражать этим крикунам. Признаюсь, мои взгляды на сей предмет недостаточно зрелы. Одно событие сменяется другим, как волны в бурном море; а люди хотят уже рассматривать революцию как завершенную! Нет! Нет! Мы еще увидим множество поразительных явлений. Крайнее возбуждение умов предвещает это».¹⁴

Центральное место в «Письмах русского путешественника» должен был занять рассказ о французской революции, об этом «великом событии», которое Карамзин видел собственными глазами, рассказ, который он так и не смог написать.

Анализируя «Письма русского путешественника», лишенные наиболее важного и интересного раздела, английский рецензент не вскрыл, да и исторически не мог вскрыть и понять причин писательской драмы Карамзина (невозможность писать то, что хочешь), так как он фактически не знал условий, в которых Карамзин создавал свое произведение, не знал его судьбы, его истории.

Ниже приводим полностью текст рецензии вместе с примечаниями к ней, обнаруженный в бумагах А. С. Шишкова.

¹³ Le Spectateur du Nord journal politique, littéraire et moral. Hambourg, 1797, t. V, octobre, p. 59

¹⁴ Там же, стр. 65

ПЕРЕВОД ИЗ АНГЛИЙСКОЙ КНИГИ, НАЗЫВАЕМОЙ:
THE EDINBOURGH REVIEW, OR CRITICAL JOURNAL (N VI)
WEDNESDAY, 25 JANUARY 1804, ART V, PAGE 321

Путешествие из Москвы по Пруссии, Германии, Швейцарии, Франции и Англии Николая Карамзина. Второе издание. Перевод с немецкого. 3 тома в 8. 841 стран. Сидней. Лондон. 1803

Книга, содержащая в себе путешествие московского уроженца, возбуждает такое же любопытство, как и всякое необыкновенное явление, например лошадь в Венеции или в Шотландии дерево. Таковое сочинение не может быть судимо с тою строгостию, какую обыкли мы оказывать к произведениям земель более плодovitых

Мы уже и тем должны быть довольны, если бы нам хотя кое-где попадется некоторое малое подобие с теми красотами, каковыми другие книги в неограниченном числе и степени изобилуют. Мы бы даже и на то без роптания согласились, что б принять оное по самой низкой пробе, если бы оно под какую-нибудь пробу подходить могло. Переписка господина Николая Карамзина требует всевозможного снисхождения. Признаться должно, что она от путешественников, за которыми мы привыкли последовать, кажется нам столь далеко отстоящею и, при совершенном недостатке хороших качеств их, всеми погрешностями оных так много наполненною, что одна только редкость русского сочинения и забавная писателявой головы странность могли побудить нас к помещению сего сочинения в число рассматриваемых нами книг¹

¹ Господин Англичанин, приступая к рассмотриванию русской книги, переведенной сперва на немецкий, а потом уже с оного на английский язык, вместо основательного и здравого рассуждения начинает шутками, по мнению его весьма остроумными, но в самом деле исполненными только ядовитую и колкою бранью. Посмотрим, так ли насмешки его умны и забавны, как они ему кажутся. Во-первых, он говорит о том, чего сам не знает: русской язык вовсе ему неизвестен, а он судит о произведениях его и называет их *менее других земель плодovitыми*! Он заключает сие потому, что на английском языке мало с русского языка переводов; но это показывает только, что единоземцы его, равно как и все другие иностранцы, не стараются обучаться по-русски, для того что, живучи в России, удобно обходиться без русского языка. Если бы мы меньше их языками говорили и вообще меньше у них перенимали, тогда бы они больше по-нашему говорить и у нас перенимать стали. Заключение его могло бы иметь некоторой вид вероятности, когда бы он знал русской язык или, по крайней мере, судя о словесности нашей по многим переводам, не находил бы в них ничего путного. Но, не читавши никаких произведений наших, ни в подлиннике, ни в переводах, называть их *менее других земель плодovitыми* есть то же, что сравнивать две такие вещи, из которых об одной не имеет он ни малейшего понятия. Если бы мы столь же мало знали по-английски, как англичане знают по-русски, и вдруг бы кто-нибудь из нас, прочитав переведенную с английского языка маловажную книжку, заключил из того о бесплодии английских в словесности произведений и стал бы говорить о них с грубыми насмешками, что они *такое необыкновенное явление, как лошадь в Венеции или в Шотландии дерево*, если бы, говоря

Господин Карамзин есть один из числа тех важных путешественников, которые называются у нас тонкочувственными или *сентиментальными*. Они объезжают обширные страны единственно для излияния своих чувствований, которые с таковою же разнообразностию могли бы они изливать, сидя в четырех углах своей комнаты. Они имеют способность с необыкновенным восторгом смотреть на самые обыкновенные случаи и, упражняя ум свой пустыми мечтаниями, в одной только их голове располагаться могущими, наполняют воображение свое всеми попадающими им мелочами, между тем как важнейшими происшествиями всячески пренебрегают и закрывают глаза свои от великих зрелищ, всех прочих людей внимание на себя привлекающих. Первое правило таких тонкочувственных путешественников есть, чтобы все относить к самому себе и особу свою почитать гою важною, что к ней одной мысли всех устремляются. В обыкновенных человеческих глазах внешне предметы уменьшаются по мере расстояния, но у сего рода людей круг ясного зрения так тесен, что они только то видят, что у них под самым носом, и это уже кажется им в преогромном и великоколпном виде. Таковые люди, проезжая по тем местам, где война и рушение царств, описывают, какие они имели комнаты и стол в трактирах, в каком лесу или долине предавались своей чувствительности и с каким *сипитирующим*² умом наслаждались роскошью приятных слез.

Когда же они кроме вздохов и улыбок своих начнут о чем думать, то, смотря по силе сих первых впечатлений своих, как о людях, так и о вещах судят самым смешным и чудным образом. По правилам сомневаются в заключениях рассудка и спрашивают у необманчивых чувств своих можно ли на доводы оного полагаться? Боготворят Жан-Жака и ходят с душевным умилением по тем дорожкам, по которым он хаживал. Но с Алартером они еще больше *гармонизируют*. Они желали бы целые дни при нем плакать и неразлучно пребывать с мощами сего *интереснейшего* из *мечущихся*. Сии путешественники редко довольствуются тем, чтобы искать обыкновенным образом, нет, им надобно, чтоб целый свет разделял с ними их чувство-

кто из нас написал сие, какой англичанин не счит бы сто крутым невеждою? Во-вторых, позволяется судить книгу и находить в ней недостатки или погрешности, но не требовать от сочинителя, для чего написал он то, что ему, а не то, что мне хотелось.

Господин Английский рассматриватель, привязавшись к слову *путешествие*, с важностию говорит: *сочинитель оного весьма далек от тех путешественников, за которыми мы привыкли последовать*. Что значит сей упрек? С какими путешественниками сравнивает он его? Вольно господину Англичанину в простых приятельских письмах, в которых сочинитель рассказывает, как умест, всякие повстречавшиеся с ним приключения, исхать дельности Палласова, Кукова, Лепехина, Крашенинникова путешествия! Он мог его слушать со своими Стерями и выводить, кто из них превосходнее; но весьма непростительно думать, что прочитывая мною в переводе с какого-нибудь языка сказочка есть достаточное доказательство, что на том языке нет никаких важных сочинений.

² Мы для того ставим здесь сии чужезычные слова, чтобы соблюсти точность в переводе, ибо кажется Английский рассматриватель нарочно старался выставлять оные, делая их замечательными через напечатание козыми буквами. По-видимому, переводчики на немецкий и английский языки вносили их без всякой перемены из русского подлинника в свои переводы (в действительности в английской рецензии стоит вовсе не это слово, а «congenial spirits with», т. е. близкий по духу ум, или близкие души, и эти слова в английской рецензии вовсе не выделены. — М А)

ванья, и для того составляют они претолстые книги писем, в которых, между множеством пустых вещей, приятелям их только и нужно знать, здоров ли был сочинитель во время своего путешествия Впрочем, чтоб последовать похвальному примеру вносить в письма свои всякие пустоши, стоит только взглянуть на сказки, соплетаемые людьми, в сем ремесле упражняющимися. в них множество чудных происшествий, смешанное с обыкновенными приключениями, делает их похожими на подлинное повествование человеческой жизни Там целые главы наполняются случившимися или могущими случиться мелочами, которые через соединение их с другими удивительными случаями составляют роман и придают всему вид вероятности Как писателям сего рода свойственно быть откровенными, то и господин Карамзин в предисловии своем говорит нам чистосердечно, что естли в Ричардсоновых сочинениях читаем мы без скуки, что Грандисон пил чай с мисс Бирон, то и его читателям не меньше может быть приятно узнавать о таковых же бездельных подробностях его путешествия

Господин Карамзин поехал из Москвы, своей родины, где оставил он все, что сердцу его было драгоценно,³ с тем намерением, чтоб в самых покойных новозках в полтора года объехать приятнейшие и безопаснейшие части Европы. Следствие сего первое письмо его к друзьям своим наполнено описанием острой печали, какую чувствовал он при начале столь ужасного предприятия и столь долгой разлуки Потом обращается к собственному сердцу своему и долго с ним беседует Наконец, заключает тем, что советует друзьям своим утешать себя, буде возможно, во время его отсутствия. Слезливость его продолжается почти без всяких пережек до самого прибытия его в Ригу, в некоторых же местах жалкого пути сего, а особливо в Нарве, все горести в душе его сперлися, и казалось, что он погружен был в бездну человеческих несчастий. «Бог знает, — говорит он, — каково мне было в эту минуту! все приятные мысли о путешествии затмилась в душе моей О естли бы мне тогда можно было перенестись к вам, друзья мои! внутренно проклинал я то беспокойное чувство сердца, которое влечет нас от предмета к предмету, от верных удовольствий к неверным, как скоро первые перестают быть для нас новыми, — которое настраивает к мечтам наше воображение и заставляет нас искать радостей в неизвестном будущем Есть всему предел волна, ударившись о берег, назад возвращается или, поднявшись высоко, опять вниз упадает, — и в самой тот миг, как сердце мое стало полно» и проч⁴

И поистине, все сие не без причины: у кибитки его переломилась ось, и он приехал весь мокрой Нельзя себе представить, сколь далеко простерлось бы его несчастье, естли бы хорошо одетый мальчик с милою сердечною улыбкою не позвал его к себе в дом, где хозяин, пожилой человек, у которого добродушие на лице было написано, с видом искреннего участия расспрашивал его о его путешествии, между тем как хозяйка подавала ему кофий с хорошим хлебом⁵ Не нужно уже сказывать, что приключение сие

³ Здесь перевод неточен. В русском подлиннике сказано: *все, что входило в состав нравственного бытия моего* Мы не оправдываем сих жеманных выражений, но хотим показать, где переводчик, с умыслу или без умысла, отступил от подлинника

⁴ Где перевод верен, там ставим мы точные слова подлинника, а где в выражениях есть некоторая отмена, там переводим мы с английского и замечаем сию разность

⁵ В русском подлиннике сказано: *В то время как хозяйка разливала чай и кофе* Немшу или Англичанину, как видно, при кофеи нельзя было обойтись без хлеба

подало повод к преисполненной жаром похвале услужливости и гостеприимству

Проезжая по Курляндии, господин Карамзин ест везде с добрым харчем и рассказывает нам, чего и по сколько

Но у одной корчмы вечер был так приятен, речка так чиста и деревья так густы, что он отказался от ужина и пошел гулять по берегу Солнце перед ним закатилось. Сие напоминает ему об одном московском вечере, в который с отменным удовольствием смотрел он на заходящее солнце. «Думал ли я тогда, — восклицает он, — что ровно через год буду наслаждаться приятностями вечера в курляндской корчме! Я⁶ вынул из кармана записную книжку, чернильницу и перо и написал то, что вы теперь читали» Около месяца спустя после разлуки с друзьями, сердце его стало повеселее, так что он шутя называет себя рыцарем *всеслого образа*.

Один из обыкновенных подвигов нашего рыцаря есть посещать славных писателей. Это делает он без всяких околничностей — ему не надобно посредников. «Смелость, — говорит он, — города берет и отвергает двери философов» Во всех таковых случаях поступает он по сему правилу одинаким образом Несчастный мудрец, с которым ему поговорить заблагорассудится, должен от него узнать, что он путешествует для свидания с учеными мужами Некоторые из них принимали его учтиво, но другие, казалось, посещение его с холодною отвергали. Виланд, особанво, отказал ему наотрез, не смотря на уверение его, что одно желание видеть творца Оберонова привлекло его в Веймар. Однако ж напоследок и над ним неотвязною докучливостью своею одержал он верх; и хотя стихотворец сей говорил ему, что он не любил пускать к себе незнакомых людей, опасаясь, чтоб кто из них не вздумал, как то в Германии пошло в обычай, издать бывшие между ими разговоры в свет, хотя сочинитель наш во успокоение его и отвечал, что он не немец и не может писать для немцев; однако ж, несмотря на то, выдает на немецком языке подробное описание о свидании своем с Виландом, включает точные слова разговоров его о разных вещах и даже уведомляет нас об особенных мнениях его и привычках⁷ Таково есть поведение тех, которые голову свою так туго набивают чувствительностями, что не уже остается в ней места ни пристойности, ни благоразумию!

Ни один из писателей, к которым господин Карамзин по-своему без труда вламывался, кажется, не понравился ему столько, как лейпцигской Вейсе, великий писатель детских книг: «Это маленькой человечек, ему уже слишком шестьдесят лет, и во всякой черте лица его видна добрая душа. В саду ходил он в красном халате и в белой шляпе; а в горницу вошел в том же красном халате, но только уже в напудренном парике с кошельком». Он потчевал путешественника нашего лимонадом. Во Франкфурте господин Карамзин приметил, что город сей «в ненастное время кажется пуст от того, что все сидят дома, кроме тех, кому надобно идти со двора; а в хорошую погоду он кажется очень многолюден от того, что, обрадовавшись солнцу, все, как муравьи, ползут из своих нор» (том I, стран. 205).⁸ После разных других, столь же остроумных и глубокомысленных замечаний, отвлекается он от осматривания города одним прельщающим его

⁶ Здесь пропущены слова: *лег на траве под деревом*.

⁷ Обвинение сие не совсем справедливо: сочинитель путешествия издал оное на русском языке; хотя и то правда, что написанное на одном языке легко может переведено быть на другой.

⁸ Сие показание томов и страниц относится к ягяинскому переводу, а не к русскому подлиннику.

удивленным домиком с маленьким садом, где старое каштановое дерево призывает *сio* под тень свою и, что еще более, два мальчика играют на траве. Сколько прелестей собралось в одном месте! Сего было уже слишком много для чувствительности мягкосердечного москвитянина, и, к приятному удивлению нашему, мы видим его поспешающего окончить сию трогательную картину описанием семейственного счастья и прощальными словами с домиком и деревом.

Из Германии путешественник наш спешит в Швейцарию, «в страну невинности, в землю благословенную, где жители служат одному богу,⁹ ведут жизнь, подобную приятному *сio*, и потому почти не чувствуют мучения смерти,¹⁰ где резвые мальчики и девочки играют на берегах шумящего Рейна, рвут цветы и бросают ими друг в друга, где спокойный поселянин насвистывает веселую песенку и киванием головы приветствует проезжего»¹¹ В таком раю сердце господина Карамзина «утопает в чувствованиях»; он не может усидеть на месте посреди толикого множества прелестных, восхитительных предметов. «Какие места! Какие места!» — восклицает он, отъехав версты две от Базеля, выскакивает из кареты, падает на цветущий берег Рейна¹² и в восторге *целует землю*. Здесь в примечании своем присовокупляет он (чему читатели наши, конечно, не без труда поверить могут), что ему было тогда только 24 года! Иногда хотел он и самих жителей целовать, так же как и землю их, но получал по большей части неучтывные отказы от сих детей природы. На одном крестьянском сговоре он восхищался благополучием женихи и извести¹³ и захотел оставить им нечто *на память*,¹⁴ дает известе небольшую медную монету.¹⁵ Она с удивлением смотрит то на монету, то на него, то на жениху своего и не знает, что делать;¹⁶ путешественник же наш радуется щастливую четою и

⁹ По несчастью, речь сия находится точно в подлиннике. Неизвестно, что сочинитель сим сказать хотел. Кажется, и нигде в Европе нет таких народов, которые бы многим богам служили.

¹⁰ В подлиннике сказано *вся жизнь ваша* (сочинитель говорит к жителям Швейцарии) *ссть, конечно, мирно, приятное сновидение, и самая роковая страля должна кротко влететь в грудь вашу*.

¹¹ В подлиннике сказано: *ласковым мановением желает проезжим доброго дня*.

¹² В подлиннике сказано *зеленого Рейна*.

¹³ Здесь пропущено выражение у которых глаза были на слезе. Не удивительно, что немецкой переводчик пропустил сие выражение. Он, конечно, сам не мог его понять, да естли б и хотел спросить у кого из русских, то трудно было найти такова, который бы ему растолковал оное. Мы говорим: *навернулись слезы на глазах*; но я думаю, никто не знает, что значит *глава* были на слезе. Догадываться можно, что оно составлено по подобно: *он на отъезде и проч*.

¹⁴ В подлиннике сказано: *оставить им какой-нибудь памятник*; но слово *памятник* соответствует иностранному слову *monument*, которое, кажется, слишком велико для грошевика.

¹⁵ В подлиннике сказано: *медаль, на которой изображена голова греческого юноши*.

¹⁶ Книжной судия английский не пропускает никаких безделиц без огоривания, но здесь пропустил хороший случай для своего насмешливого пера. Посему думать должно, что он не все то видел, чего искал. Он не примечает заключающейся в сем рассказе странности, между тем она весьма ощутительная. Какую радость в швейцарской девке может произвести медная монета или медаль, на которой изображена голова грече-

читает наизусть Галлеровы стихи Любовь и благосклонность его к примаంచивым швейцарцам не осталась без награждения; ибо хотя часто веселые мужички смеялись над ним, однако ж нередко бывали и ласковы. Таким образом в одной долине с чистым ручейком, хижинкою, дужком, травкою и прочим набором *сентиментального* положения молодой пастух, по просьбе господина Карамзина, подал ему напиться воды, говоря с улыбкою: «Пей, добрый человек, пей нашу воду». Не отвергнуто было толь удивительное действие природного добросердечия. «Я взял чашку, — говорит наш путешественник, — и естли бы не побоялся пропить воды, то, конечно, обнял бы добродушного пастуха с таким чувством, с каким обнимает брат брата — Ах, милые друзья мои! для чего не родились мы в те времена, когда все люди были пастухами и братьями!» Таково есть действие стакана швейцарской воды, что господин Карамзин отрицается от всех высоких наук своих и просвещения и хочет возвратиться в первобытное состояние человека!¹⁷ Сие же самое действие помогло ему и во взорах пастуха, когда он отходил, прочитав ясно что один от всего сердца желал ему всякого благополучия (том II, стр. 5, 6 и 7); но величайшим сей страны услаждением был Лафатер, которого самолюбию господин Карамзин удовлетворил тем, что обедал у него и кушал рукою; то есть печатные, но не обнародованные сочинения его, которых сей чертогадатель ни под каким видом не хотел обыкновенным образом выпускать в свет, а продавал всякому, кто пожелал их иметь.¹⁸ Он находит Лафатера не токмо превосходящим из мужей но поистине великим человеком, потому что он не читает никогда таких сочинений, в которых его хвалят или хулят,¹⁹ и сердится на собратий наших, издателей *исобщей немецкой библиотеки* (*general german Review*), за то, что не понимают определение Ла-

ского юноши? На что она ей? Что ж значит в нем сие удивление, с которым смотрит она то на подарок, то на того, кто подарил: то на жену своего и не знает, что делать? Как разобрать сии ее чувства: насмешку ли они изъявляли или благодаристь?

¹⁷ Как ни колко здесь насмешливое примечание Англинского рассматривателя, однако ж надлежит признаться, что оно весьма справедливо. Заметим притом, что подобные рассуждения отменно заразительны для слабых умов, которым в сочинениях иужно только согласие звуков, а не основание мыслей.

¹⁸ Напрасно господин Рассматриватель говорит о сем с некоторою издевкою. Причина, для которой, по письмам Карамзина, Лафатер сие делает, весьма похвальная; он собираемые за то деньги употребляет на помощь бедным.

¹⁹ Господин Рассматриватель увеличил сие обстоятельство и дал оному свой собственный оборот. Мысль русского путешественника не имеет той странности, в какую он ее одевает. Вот слова подлинника: «Пфенинер сказывал мне, что Лафатер давно уже поставил себе за правило не читать тех сочинений, в которых он нем пишут; и таким образом ни хвала, ни хула до него не доходит. Я считаю это знаком редкой душевной твердости; и человек, который, поступая сообразно со своей совестью, не смотрит на то, что думают о нем другие люди, есть для меня великий человек!». Сие последнее рассуждение не имеет в себе ничего странного, но сравнение сделано худо, а потому и заключение выходит ложное: человек, поставивший себе за правило не читать ничего, что о нем пишут, не может знать мнения о себе других; почему же он есть тот твердый человек, который поступает сообразно совести своей, не смотря на то, что другие о нем думают?

фатерова о цели бытия, то есть, что «*постоянное, твердѣющее и непремѣннѣйшее существование, или бытие, есть цель бытия*». Все сие путешественнику нашему кажется не только справедливо, но даже просто и ясно. Он сказывает нам еще, что сей истинно великий муж любит оханье и аханье и что ему полюбилися два датчанина, из которых один бьет себя по лбу и топает ногами, а другой складывает руки крестом и смотрит на небо, когда Лафатер говорит о чем-нибудь с жаром (том II, стр. 27).

В томъ приятном обществѣ наслаждаясь досыта всею роскошью улыбок, поцелуев, смех и вздохов, зыссылаясь и громом, и бурей, и прогулкамъ по воде, и свадьбами, и похоронами, господин Карамзинъ отправляется во Францію: На дорогѣ къ границѣ заметил он на старыхъ домахъ некоторые странные надписи. Одна изъ нихъ похожа на *pop sequitur* и содержитъ в себѣ слѣдующіе слова: «*На бога уповай ты мысляю свою, ибо сей домъ называется черною свиньей*». Сочинитель нашъ присовокупляетъ къ тому некоторые рассужденія свои, которые немного лучше содержания надписи. В Фернее встрѣтился господин Карамзинъ съ двумя путешествовавшими молодыми англичанами. Мудрено было, если бы въ обществѣ, изъ таковыхъ трехъ лицъ состоящемъ, не произошло чего особеннаго — Они пили очень хорошее французское вино за упокой и вѣчно блаженство души Волтеровой! (том II, стр. 101).

В Лионѣ господин Карамзинъ находитъ богатую для чувствительности своей пищу: видитъ пляску Вестриса, «*у котораго душа сидитъ въ ногахъ*»²⁰ Двое молодыхъ французозъ делаютъ ему множество вопросовъ, которые приписываетъ онъ за французскую учтивость, и приходитъ отъ того «*въ некоторый родъ восхищенія*». Воспоминаетъ, что онъ теперь на томъ самомъ мѣстѣ, по которому бродилъ *Иорикъ*, ища гроба *Амандуса* и *Аманды*; и немало тому удивляется, что лионцы такъ много могутъ заниматься смятеніями революціи, что ничего не помнятъ уже «*о памятникахъ любви и нежности*» (том, II, стр. 206)

В домѣ сумасшедшихъ господин Карамзинъ нашелъ одного больного, которой возбудилъ в немъ родъ весьма естественнаго *симпатическаго соболезнованія*.²¹ «*Одинъ изъ сихъ нещастныхъ, — пишетъ онъ, — сидѣлъ на галлерей за маленькимъ столикомъ, на которомъ стояла чернильница. Бумагу и перо держал онъ въ рукѣ, в глубокой задумчивости облокотясь на столикъ — Это философъ, — сказалъ съ усмѣшкою провожатый, — бумага и чернильница ему дорожке хлеба. — А что онъ пишетъ? — Кто знаетъ! какне-нибудь бредни, но начто лишать его безвреднаго удовольствія? — Правда, правда! — сказалъ я со вздохомъ*» (том II, стр. 191).

В Парижѣ путешественникъ нашъ (если только это возможно) насыщается еще болѣе. Тамъ душа его въ беспрестанномъ пареніи. Онъ странствуетъ въ Эрменонвилль и находитъ, что кто на Жан-Жаковомъ гробѣ видѣлъ заходящее солнце, тотъ все видѣлъ «*Я, — говоритъ онъ, — имѣлъ сию щастливую минуточку въ моей жизни*» (том III, стр. 184) В церкви св. Дюнисія между прочими лицами превозноситъ онъ портретъ *Орлеанской дѣвки*, которая, — сказываетъ онъ намъ, — была героиней Волтеровой поэмы (том III, стр. 164). В улицѣ Фернорери, гдѣ убитъ Генрихъ IV, не хотѣлъ онъ жить ни изъ чего на свѣтѣ, и даже сердился на кучера, зачемъ повезъ онъ его по такой землѣ, которая не разверзлась и не поглотила гнуснаго Равальяка (том III, стр. 77)²²

²⁰ Англичанинъ справедливо насмѣхается надъ симъ выраженіемъ; оно на всякомъ языкѣ должно быть странно

²¹ Подобные сему насмѣшки и колкие слова, относящіяся къ лицу, не должныствовали бы примешиваться къ сужденію о книгѣ.

²² Можетъ быть, чувствованія путешественника изображены здѣсь съ некоторою изыщанностью по пословицѣ. красно поле с розью, а рѣчь с ложью; но, впрочемъ, оныя достойны похвалы, а не посмеянія

В Булонском лесу одна нищая, убогая старуха доставила ему прекрасный для описания случай, и за дешевую весьма цену ибо, заставя ее рассказывать всю длинную о нещастных ее повесть и сделав несколько душеумиаительных восклицании, он похал только у нее руку и ушел от ней (том III, стр. 31, 32 и 33). Следующее место содержит любоватно описание, естли только можно на повествование господина Карамзина полагаться.

«Здесь-то бедность, недостаток в средствах к пропитанию, доводит человека до удивительных хитростей, истощает²³ разум и воображение! Здесь многие люди, которые всякий день являются на гульбищах, в Пале-Рояль, даже в спектаклях, причесанные волос к волосу, распудренные, с большим кошельком на спине, с длиною шагаю на бедра, в черном кафтане, не имеют копейки верного дохода; а живут, веселятся и, судя по наружному виду, беспечны, как птицы небесные. Средства? Они разнообразны, бесчисленны и нигде, кроме Парижа, неизвестны. Например, человек, порядно одетый, который сидит в *Café de chartres* за чашкою баваруаза, говорит не умолкая, с видом благородным, приятным шутит, рассказывает забавные анекдоты, — знаете ли чем живет? Продажею афиш или всякого рода печатных объявлений, которыми здесь бывают облеплены стены. Ночью, когда город успокоится и люди по домам разбредутся, он ходит собирать свой корм, из улицы в улицу сдирает со стен печатные листы, приносит их к пирожникам, имеющим нужду в бумаге, получает за то несколько копеек, либра два или целой эю, ложится на соломенной тюфяк в каком-нибудь *grenier* (т. е. чердаке) и засыпает поконие многих кресов. Другой человек, который также всякий день бывает в публике, то есть в Гюльери, Пале-Рояль, и которого вы сочтете писарем, есть .. откушник; но прошу отгадать, какой? у него на откупе — все булавки, тряемые дамами в итальянском спектакле. Когда занавес опускается и все зрители выходят из залы, он только что являеся в театр и, с дозволения директорского, между тем как гасят свечи, ходит из ложи в ложу подобрать булавки, ни одна не укроется от его мышьих глаз, где бы она ни лежала. В то же время как слуга хочет гасить последнюю свечу, наш откушник хватает последнюю булавку; говорит: «Слава богу! Завтра я не умру с голоду!» — и бежит со своим пакетом к лавошнику».

Нехудо, однако ж, читателей наших предостеречь, чтоб они не во всем верили сему путешественнику, по невежеству и воображению своему он беспрестанно ошибается. Лавуазьер, говорит он, многих здешних женщин так пристрастил к химии, что они чувствительнее сердца химическими изъясняют правилами (том III, стр. 69). В Лондонском королевском обществе он видел то, что другие, думаем, редко замечали: «президент сказывал мнение свое о разных книгах, но с великою умеренностью и скромностию» (том III, стр. 243).

В Невгате он узнал, что колодники, осужденные на смерть, хотят лучше в своей земле быть повешены, нежели ехать с бесчестными людьми в сылку (том III, стр. 232).

А на одном кунецком судне он слышал, как пьяными штурман просит капитана, чтоб он велел его бросить в море, но не бил, потому что англичанину смерть легче любви (том III, стр. 322).

Господин Карамзин столько вкусил отрад и удовольствий, что по приезде своем в Англию, последнюю страну его путешествия, казалось бы, уже ничем более ему восхищаться, однако ж: «Англичане вообще не охот-

²³ Здесь *истощает* не есть прямое слово; оно поставлено вместо *цощряет*: но значит совсем противное.

ники до салата и не любят никакой зелени. Роскбиф и бифтекс есть обыкновенная их пища, от того густеет в них кровь, от того делаются они флегматиками, меланхоликами и нередко самоубийцами» (том III, стр 200) Парикмахеры их чрезвычайно скучны и грубы: «Увы! я уже не в Париже. — восклицает он, — где кисть искусного, веселого Ролета, подобно Зефиру, навевала на мою голову белейший ароматный иней!» (том III, стр 213)

Сверх того климат даже и над самим господином Карамзиным начинает действовать. Он сам себя находит умствующим, но сие, говорит он, извинительно и долженствует относиться к действию воздуха, которым дышали Невтон, Локк и Гоббес (там же, стр 215). Однако же к утешению себя в таковой беде, между прочим, встречает он прекрасных малюток «все маленькие Эмили и Софьи!», — также слепого нищего с собачкою, которая умела по чертам лица угадывать, и несколько песенщиков, подавших ему случай поплакать. Впрочем, господин Карамзин гораздо меньше других путешественников зависит от внешних обстоятельств; ибо он щастлив, когда после всех дневных трудов, ночью может опять взглянуть на свой «милый чмодан» (том III, стр 218). Он возвращается в Россию Бальтийским морем и, приближаясь к берегам оного, предается безъерной радости.

Книга сия сочинена на немецком языке,²⁴ и нам не показалось, чтоб переводчик²⁵ украсил много сочинителя. Таким образом, нет обыкновения на восточной стороне канала св. Георгия «заходящему солнцу поклоняться» (том I, стр. 52).²⁶ Но мы опасаемся, что некоторых выражений, в той же книге, не можно отнестъ насчет переводчика. Например, *головная боль в сердце*,²⁷ на которую господин Карамзин так слезно жалуется (том II, стр 116), и удивление его, что со времени революции *нищие и бродяги* (там же, стр. 209) не хотят работать.

Последнее замечание писателя сего кажется нам весьма справедливо сказав, что письма его суть верное зеркало души, мыслей и мечтаний его, он спрашивает: «Есть ли что человеку любезнее, как заниматься самим собою? Может быть, и другие найдут нечто приятное в моих иачертаниях, может быть, и другие...». Не спорю, но пусть будут это их утехи, а не мои. Буало говорит: rien n'est beau que le urai, le urai sent est aimable

Перевел с английского Михайло Шулепников

²⁴ По-видимому, в немецком переводе не означено, что оный есть перевод с русского языка, или господин Англичанин не справился хорошенько.

²⁵ Здесь, конечно, разумеется об английском переводчике

²⁶ В английском сказано to hail the Setting sun. Я не мог отыскать, к какому месту подлинника сие относится.

²⁷ the headach in his heart. Неизвестно мне, так ли точно в подлиннике сказано.

Т. А. БЫКОВА

ПЕРЕВОДЫ ПРОИЗВЕДЕНИЙ КАРАМЗИНА НА ИНОСТРАННЫЕ ЯЗЫКИ И ОТКЛИКИ НА НИХ В ИНОСТРАННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Успех Н. М. Карамзина, его авторитет в русских литературных кругах не могли не вызвать интереса к нему в Европе. Карамзин был первым русским писателем, произведения которого переводились в конце XVIII в. и начале XIX в. на разные иностранные языки, а не только на немецкий и польский, на которых до этого времени издавались произведения русских авторов.

Переводы Карамзина помещались в журналах, печатались отдельно, выходили сборниками. Возможно, что этому в какой-то мере содействовал сам автор. Во всяком случае он с вниманием следил за зарубежной прессой. Это видно из короткой заметки в ноябрьской книжке 1803 г. «Вестника Европы»,¹ где сообщалось о появлении его повестей в английских журналах. Этот же интерес проявляется и в переписке Н. М. Карамзина с И. И. Дмитриевым.²

Малое знакомство с русским языком в Европе, его трудность явились, вероятно, причиной того, что первые переводы были сделаны людьми, жившими в России. О трудности передачи русского языка говоря в предисловиях переводчики.

Настоящая статья посвящена обзору переводов вышедших при жизни Карамзина «Повестей», «Писем русского путешественника» и «Истории государства Российского» и откликов на эти издания в немецкой, французской и английской периодике.

Обзор не может претендовать на исчерпывающую полноту. Если знакомство с отдельными изданиями, хранящимися в фонде

¹ Вестник Европы, 1803, ч. XII, стр. 53.

² Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву. СПб., 1866.

«Россика» Публичной библиотеки в Ленинграде, и дополнительный просмотр журналов того времени позволяют довольно полно учесть переводы указанных выше произведений, то с отзывами на них дело обстоит сложнее. На многие из них указал С. И. Пономарев.³ Однако собранные им сведения не охватывают всего материала, и даже с учетом журналов, указанных последующими исследователями, и с дополнениями, обнаруженными автором данной статьи, список откликов не может считаться полным. Многие указанные Пономаревым и дополнительно выявленные периодические издания не обнаружены в библиотеках Ленинграда.

Отклики на переводы повестей в журналах почти полностью отсутствуют. Поэтому приходится довольствоваться предисловиями и вступлениями переводчиков, где иногда дается оценка произведения.

Обзор переводов повестей дается ниже по языкам в хронологическом порядке появления перевода каждой повести как в отдельных изданиях, так и в журналах.

Прежде чем приступить к обзору, надо отметить роль, которую сыграл в ознакомлении Европы с произведениями Карамзина сборник Иоганна Рихтера «*Erzählungen von N. Karamsin. Aus dem Russischen übersetzt von Johann Richter*» (Leipzig, 1800). О переводчике известно мало. Он жил одно время в России. В издававшихся им «*Russische Miscellen*» Рихтер подписывался русским имперским советником и придворным советником герцогства Саксен-Веймар, куда он переехал в 1804 г. В сборник вошли «Бедная Лиза», «Фрол Силин»,⁴ «Наталья, боярская дочь», переведенные из второго издания «*Моих безделок*» (1797), и «Юлия», вышедшая в Москве отдельным изданием в 1796 г. В предисловии Рихтер говорит, что его цель ознакомить немецких читателей с малоизвестным им писателем, повести которого имели в России большой успех. Различный «дух» русского и немецкого языков не допускает дословного перевода, некоторые мелочи им опущены. В отдельных случаях он меняет имена героев, о чем будет сказано ниже.

Сборник переводов И. Рихтера был целиком переведен на английский: *Russian Tales Transl. in the English by John Battersby Erlington* (the translation also attributed to A. A. Feldborg).

³ С. И. Пономарев *Материалы для библиографии литературы о Н. М. Карамзине. К столетию его литературной деятельности (1783—1883)* СПб., 1883.

⁴ Рихтер употребляет форму имени «Флор», что соответствует написанию в святцах. Эта же форма употреблена и во всех последующих переводах этого рассказа.

London, Sydney, 1803. Второе издание озаглавлено: *Tales, from the Russian of Nicolai Karamzin*. London, J. Johnson, 1804.

Первое издание отсутствует в библиотеках Ленинграда, и описание его взято из каталога Библиотеки Британского музея,⁵ второе имеется в Публичной библиотеке. Каталог Британского музея отмечает в аннотации, что второе издание перепечатано с первого, но вышло с новым посвящением и предисловием. Как видно по библиотечному описанию, имя переводившего не установлено. А. Кросс в статье «Карамзин и Англия»⁶ считает, что работа, вероятно, выполнена Фельдборгом В посвящении А. де Гюльденпальму, поверенному по датским делам при английском дворе, переводчик подписался «уроженец Дании» (a native of Danmark). Кросс указывает, что такая подпись Фельдборга встречается в его исследованиях о Дании и Норвегии и считает, что их автор и переводчик «Повестей» одно и то же лицо — Andreas Anderson Feldborg.

В предисловии Фельдборг указывает, что повести принесли Карамзину еще большую славу, чем «Письма русского путешественника». Несмотря на высокую оценку повестей, Фельдборг скорее дает их пересказ, чем перевод. Для большей эмоциональности изложения он ставит многоточия, некоторые подробности подлинника опускает. Все сокращения перевода и изменение имен героев, встречающихся у Рихтера, сохранены Фельдборгом.

Переводом И. Рихтера пользовался и Куафье в своем издании «*Romans du Nord, imités du Russe et du Panois, de Karamzin et du Suhm par Henri de Coiffier. Nouvelle édition revue par la traducteur*» (тт 1—3, Paris, 1808). В первый том вошли три повести Карамзина. В помещенной «Заметке о романах Карамзина» Куафье указывает, что повести имели большой успех в Петербурге и Москве и переведены почти на все языки. Следуя Рихтеру, Куафье меняет имена героев повестей.

Обзор сборников показал популярность Карамзина-прозаика. Еще больше она подтверждается публикациями переводов отдельных повестей, к рассмотрению которых мы и переходим.

Первой повестью Карамзина, переведенной на иностранный язык, была «Юлия», русское издание которой вышло в Москве в 1796 г. Уже в февральской книжке журнала «Северный зри-

⁵ British Museum Catalogue of Printed books, v. 120, Jur- Karg London, 1962, p. 873.

⁶ A. G. Cross. Karamzin and England. Reprinted from the Slavonic and East European Review, v XLIII, № 100, December, 1964, pp 110--111.

тель»,⁷ издававшегося в Гамбурге, был помещен ее перевод Julie. Nouvelle traduite du russe de Mr. Karamzin par Mr de Boulliers

В предисловии Булье отмечает, что он хотел ограничиться анализом повести, но так как она коротка и известна только в России, он приводит ее целиком. Булье подчеркивает, что в стране, которую французы продолжают считать полуварварской, имеются писатели, соперничающие с Флорианом и Мармонтелем. Однако он понимает, что трудно представить «Юлию» на французском языке столь же «приятной» (aimable), как на русском. В предисловии Булье помещает стихи, посвященные Карамзину, о замечательном в России успехе «Юлии», которая теперь «меняет язык и говорит по-французски».

В том же переводе «Юлия» вышла отдельной книжкой. Julie. Nouvelle traduite du russe de Mr Karamzin par Mr. de Boulliers. A Moscou, chez F. Courtener, libraire, 1797. Предисловие, помещенное в журнале, за исключением стихов, опущено.

Нельзя с уверенностью сказать, вышла ли повесть в Москве или в Гамбурге. Стихи напечатаны тем же мелким курсивом, что и в журнале, титульный лист с указанием места печатания (Москва) мог быть добавлен для распространения книги в России.⁸

Второй французский перевод «Юлии» напечатан в упомянутых выше «Романах Севера» Куафье.

Обнаружен только один перевод «Юлии» на немецкий язык в «Повестях» И. Рихтера (1800). Переводчик изменил имя Ариста на Бориса, а князю дал фамилию Карина.

Первый английский перевод, как уже указывалось, был помещен в «Немецком музее».⁹

⁷ Le Spectateur du Nord, journal politique, littéraire et moral. Hambourg, 1797, t. I, février, pp 183—203

⁸ Экземпляр Публичной библиотеки подарен ей С. Д. Полторацким В дарственной подписи Полторацкий, на основе совпадения курсивного шрифта в стихах, указывает, что книга напечатана не в Москве, а в Гамбургской типографии. Возможно, что Полторацкий и прав, и Куртнер получил книгу для продажи из Гамбурга. Но надо отметить, что шрифт самой повести не совпадает с гамбургским и обложка по своему оформлению близка к русским начала XIX в. Не удалось найти данных о книгопродавце Ф. Куртнере, хотя такая французская семья жила в России с 1785 г.

⁹ В журнале «The German Museum or Monthly repository of the literature of Germany, the North and the Continent in General» (London, v. II for the year 1800, September, p. 104) была помещена заметка «О повестях Карамзина», в которой сказано, что журнал хочет ознакомить читателей с неизвестным им автором. В журнале были помещены переводы в томе II — «Фрола Силина» (стр. 104—106), «Юлии» (стр. 211—224) и в томе III на 1801 г. — «Бедной Лизы» (стр. 30—38 и 116—122) В биб-

Второй английский перевод «Юлии» был сделан с французского в Петербурге: *Mr. Karamzin's Julia translated from the russian in to french by Mr. de Boullier, and from the french in to english by Ann. P. H. . . St.-Petersburg, printed for I. Drechsler, 1803.* Посвящение Е. А. Даumontу (Daumont) подписано «Ann Preusser Hawkins». В коротком предисловии Гаукниза говорит, что ей так понравился изящный перевод Юлии на французский язык, что она решила одеть ее в английский паряд.

Третий перевод вышел в Лондоне в упоминавшихся выше «Повестях» (1804). О характере переводов Фальдборга, которые скорее являются переложением, уже упоминалось. Опуская подробности подлинника, он делает добавления от себя. Например, в любовной сцене Юлии и князя он пишет, что руки их сплелись, князь обнимал ее за талию.

Вслед за первым переводом¹⁰ «Бедной Лизы» на немецкий язык был сделан второй перевод Рихтером в 1800 г. и напечатан в «Сборнике повестей». Рихтер опустил в немецком тексте весь первый абзац, где Карамзин говорит о своем знании окрестностей Москвы и любви бродить по ним. Эраста он назвал Логцином.

Третий перевод был помещен в «Мелочах русской и монгольской литературы» в феврале 1802 г.: *Die arme Lise. Eine Erzählung aus dem Russischen des Herrn Nikolai Karamsin*¹¹ Перевод повести дан полностью; Эраст назван Эрнстом. В предисловии к журналу издатель Вениамин Бергман указывает, что цель его ознакомить иностранных читателей с лучшими русскими и монгольскими литературными произведениями. Русский язык создан для передачи чувств; до сих пор была больше разработана поэзия, чем проза.

Четвертый перевод «Бедной Лизы» А. А. Перовского полный, без всяких искажений, посвящен отцу переводчика графу А. К. Разумовскому: *Die arme Lise übersetzt aus dem Russischen von Alexis Peroffsky. Moskau, 1807.*

лиографии Мэйо (R. В Mayo *The english novel in the magazines 1740 - 1815. London, 1962, p. 537*) указано, что перевод «Юлии» помимо «Немецкого музея» был напечатан в октябре того же 1800 г. в «Universal Magazine» и ряде периодических изданий, в том числе в «Libertin Magazine», а в 1809 г. в «Belle Assemblée, VI» (February, part I) и «Monthly Panteon, II» (May, 1809, part 1) Все эти журналы в библиотеках Ленинграда отсутствуют.

¹⁰ О первом переводе см. статью Х. Грасгоф. Первый немецкий перевод «Бедной Лизы» и его автор. В кн.: Русско-европейские литературные связи. Изд. «Наука», М—Л, 1966, стр. 179—187.

¹¹ *Miscellen der Russischen und Mogolischen (1) Literatur. Eine Monatschrift auf das Jahr 1802, Februar, 2. Stuck. Riga und Leipzig, SS. 77—114.*

Первый французский перевод «Бедной Лизы», выполненный Куафье, появился в «Тысяче и одной новелле»¹² раньше, чем перевод в его «Романах Севера», но в том же 1808 г. Неточность перевода заставила Куафье пересмотреть его и в исправленном виде перепечатать в «Романах Севера».

Третий французский перевод «Бедной Лизы» был выполнен воспитанником Казанского университета В. В. Пановым и посвящен его матери: *La pauvre Lise. Kazan, 1817*. Повесть переведена полностью, без искажения имен.

Впервые английский перевод «Бедной Лизы» был помещен в журнале «Немецкий музей»,¹³ второй, выполненный Фельдборгом, — в «Повестях» (Лондон, 1804). В обоих переводах сохранены сокращения повести и изменение имен, имеющиеся у Рихтера

«Марфа Посадница» выходила на французском языке три раза отдельными изданиями. Первое вышло в Москве: *Marpha ou la Prise de Novgorod, nouvelle historique par Monsieur de Karamzin. Traduite du Russe par J. B. P... ze. Moscou, 1804*. В экземпляре Публичной библиотеки карандашом проставлена фамилия — Prouze. Проверить точность указания не удалось. В «Предупреждении» переводчик говорит, что русский язык, несомненно, самый богатый и самый красивый из всех европейских языков. Своей красотой он обязан писателям последних лет; среди прозаиков наиболее изящный язык Карамзина. К сожалению, искусство автора невозможно передать в переводе. Его произведения хорошо приняты заграничными читателями.

Перевод «Марфы» довольно точный, снабжен ссылками, поясняющими некоторые слова, непонятные иностранцам, — посадник, вече и др. Некоторые из примечаний русского подлинника опущены.

Этот перевод в том же наборе был выпущен с другим титульным листом: *Marpha ou la prise de Novgorod, nouvelle historique par Monsieur de Karamzin. Traduite du Russe par J. B. P... ze. Moscou et Leipzig, 1805*. Вероятно, замена титульного листа была сделана для распространения книги в Европе. Идентичность этих книг установил еще С. Д. Полторацкий в своей дарственной надписи Публичной библиотеке на издании следующего перевода, фактически являющегося вторым: *Marfa ou Novgorod subjuguée, Anecdote historique, traduite du Russe. Avec*

¹² *Les mille et une nouvelles, ouvrage périodique, pouvant faire suite à toutes les Bibliothèques des romans. Par une Société des gens de Lettres T. 9, 1^e partie, Paris, 1808 80 nouvelle: La pauvre Lise*

¹³ *German Museum.* ., v. 3, for the year 1801. January, pp 30—48; February, pp 116—122.

un avant-propos du traducteur Genève, 1805. В предисловии изложена история Новгорода и его борьбы за самостоятельность. Перевод достаточно точен, с пояснительными ссылками переводчика; приведены не все примечания автора. Иногда переводчик пополняет текст от себя, например, на стр. 8: к словам — *Олег построил Киев* — добавлено: *на святой горе*.

Значительно позднее был выполнен третий перевод «Марфы» плодovitым французским писателем Оже де Сент-Ипполитом: *Marpha ou Novgorod conquise, nouvelle historique, traduite de russe de M. de Karamzin. Par A. St. Hippolyte. Paris, 1818*. У переводчика есть произведения на темы из русской жизни. В предисловии Оже отмечает, что «Марфа» — повесть более высокого стиля, чем другие повести, помещенные в «Романах Севера» Куафье. Ее достоинство может быть оценено после знакомства с «Историей государства Российского». «Марфа» была напечатана в Москве в 1803 г. и поразила всех читателей чистотой русского языка. Цель повести — вызвать интерес к истории собственной страны. Перевод довольно точный, с примечаниями.

В своем журнале¹⁴ И. Рихтер поместил перевод «Марфы»: *Marfa Posadniza oder die Bezwingung Novgorods. Eine Erzählung von Nikolaj v. Karamsin. Aus dem Westnik Jewropy übersetzt*. В предисловии Рихтер делает интересное замечание. Всеми читаемый автор избрал темой увлекательного рассказа любовь к свободе и республике, и московская цензура его пропускает. Это свидетельствует о новых либеральных веяниях в стране. Повесть дает картину величия Новгорода, передает нравы и дух того времени, является истинно русским национальным произведением и заслуживает того, чтобы ее поместить в журнале.

Второй немецкий перевод «Марфы» был напечатан в сборнике «*Aglaja. Romantische und historische Erzählungen. Nach dem Russischen des Karamsin herausgegeben von Ferdinand von Biedenfeld*» (Leipzig, 1819). Сборник не был переизданием русского альманаха, из него взяты только некоторые произведения и дополнены другими, частью из «Моих безделок» и частью вышедшими отдельно. Из повестей включены «Марфа» и единственный обнаруженный нами перевод «Сиерра-Морены». В предисловии Биденфельд признается, что он недостаточно знает русский язык и ему помогал его учитель Клефке (Kläfke). Текст не всегда точно понят переводчиком, например слова Холмского, где он говорит от имени «князя Московского и всея

¹⁴ *Russische Miscellen*, Bd. 2, Leipzig, 1803, NN 4—6. SS. 6—46 1—49, 1—52.

Руси», переведены: *Moscau Furst das ganze Reich der Russen spricht durch meinen Mund*.¹⁵

Первый перевод «Натали, боярской дочери» был сделан И. Рихтером и появился в 1800 г. в его «Повестях». В переводе отсутствует все вступление Карамзина: «Кто не любит тех времен, когда русские были русскими . . . ». Очевидно, выраженные во вступлении мысли и чувства были чужды Рихтеру, и он считал ненужным знакомить с ними иностранцев. Перевод обрывается на трогательной сцене примирения боярина Андреева с дочерью и зятем; опущено описание их счастливого супружества и места погребения.

Такое же сокращение текста сохранил Фельдберг в переводе «Повестей» (London, 1804). Он выделал «Наталию, боярскую дочь» среди других повестей, с похвалой отозвался о ее героическом характере, хотя с точки зрения морали не одобрил ее бегства из отцовского дома.

«Фрол Силин» впервые был переведен на немецкий язык И. Рихтером (в 1800 г.) и с его перевода — дважды на английский язык. В сентябрьской книжке «Немецкого музея» помещен первый сокращенный перевод «Фрола Силина».¹⁶

Второй перевод, Фельдберга, — в «Повестях» (London, 1804). Фельдбергу, очевидно, понравилось, что Карамзин, говоря о пантеоне в Вестминстерском аббатстве, назвал англичан «славнейшей нацией»: переводчик отмечает, что замечание об аббатстве правильно.

Перевод на французский язык повести «Чувствительный и холодный» был выполнен другом детства Карамзина Арсением Хвастовым: *Le sensible et l'indifférent. Trad. du russe. St.-Petersbourg, 1806*. Имя переводчика указано в посвящении книги рыцарю Мальтийского ордена Демчинскому: *Ars. Khvastow*

Полные переводы «Острова Борнгольма» не обнаружены. В 1821 г. известный английский поэт и переводчик Джон Бауринг издал «Российскую антологию»: *Specimens of the russian poets with preliminary remarks and biographical notices. Trans. by John Bowring. London, 1821*. Выбраны образцы стихов разных поэтов, в том числе помещен вольный перевод песни из «Острова Борнгольма». В предисловии Бауринг называет Карамзина наиболее известным и популярным автором, стоящим во главе русских писателей. В конце книги приведены биографии писателей, включенных в «Антологию». Биографии составлены другом поэта Ф. П. Аделунгом.

¹⁵ Князь Московский и все Русское государство говорит моими устами

¹⁶ *The German Museum*, v II, for the year 1800, September, pp 104—106.

Как указывалось выше, отзывов о повестях Н. М. Карамзина удалось обнаружить мало. Отклик на сборник И. Рихтера 1800 г. появился в том же году во французском Журнале иностранной литературы.¹⁷ Рецензент говорит, что эти маленькие повести были хорошо приняты в России, но мнение, высказанное в «Северном зрителе» о том, что автора можно приравнять к Флориану и Мармонтелю, преувеличено, и Карамзин много теряет при этом сравнении. Рецензент в нескольких словах передает содержание каждой повести; только «Наталья» получает оценку «интересной».

Отзыв о «Бедной Лизе» был дан А. Л. Шлецером. В резкой критике на журнал, издававшийся Вениамином Бергманом, «Мелочи из русской и монгольской литературы»,¹⁸ Шлецер отрицательно говорит о подборе переведенных произведений и между другими упоминает «Бедную Лизу»: банальная история, крестьянская девушка, обманутая знатым злодеем, хорошо и трогательно изложенная, но зачем ее переводить для заграницы.

О «Российской антологии» поэт Франсуа Ренуар поместил заметку в «Journal des Savants»,¹⁹ однако она состоит в пересказе содержания сборника, без критического отзыва.

Общий обзор «Российской антологии» был дан и Геттингенских ученых записках, где Карамзину отведены четыре строчки.²⁰ Рецензент отмечает, что после выхода «Истории государства Российского» появился большой интерес к русской литературе, что и заставило Баурнига издать свою «Антологию».

«Письма русского путешественника» — самое большое и значительное по своему литературному и общественному значению произведение Карамзина — было переведено при его жизни только два раза — на немецкий и английский языки. Два маленьких отрывка были переведены на французский язык самим Карамзиным.

В октябре 1797 г. в журнале «Северный зритель» появилось анонимное «Письмо о русской литературе».²¹ Автором письма был Карамзин. В «Письме» содержится обзор русской литера-

¹⁷ Journal général de la littérature étrangère I-re année. I-re partie. Paris - Strasbourg, 1801, № 3, p 130

¹⁸ Göttingische gelehrte Anzeigen, Bd 2, auf das Jahr 1804, № 82, SS 809—806

¹⁹ Journal des Savants, 1821, août, pp 477—486

²⁰ Göttingische gelehrte Anzeigen, 1822, № 144, SS. 1433 1438

²¹ Lettre au Spectateur sur la littérature russe. Spectateur du Nord. 1797, octobre, pp. 53—71

туры за прошлые годы и краткое изложение ее теперешнего состояния. Для того чтобы дать представление о русской манере восприятия вещей, автор приводит отрывок из прозаического произведения «*Lettres d'un Voyageur Russe*» (5 vol Moscow, 1797),²² которое произвело сенсацию в России. Очевидно, Карамзин еще не знал, что последние два тома будут задержаны цензурой и выйдут после смерти Павла I в 1801 г. Карамзин излагает содержание «Писем», но два отрывка приводит полностью, в кавычках, — о французской революции и о пребывании в Англии. Отрывок о французской революции интересен тем, что он отличается от оценки революции в пятом томе «Писем», где отношение Карамзина к революции отрицательное. Во французском тексте Карамзин говорит о революции как о явлении, которое создаст эпоху и определит судьбы человечества на долгие годы. Г. П. Макогоненко считает, что этот отрывок был написан Карамзиным в 1792—1793 гг., но не включен в русское издание 1797—1801 гг.²³

Перевод «Писем» на немецкий язык был начат И. Рихтером сразу после появления русского издания в 1797—1801 гг. и выходил немногим позже русских томов — в 1799—1802 гг.: *Briefe eines reisenden Russen von Karamsin. Aus dem russischen von Johann Richter Bd. 1—6 Leipzig, J. Hartknoch, 1799—1800.*

Издание вышло в Лейпциге, так как цензор Ф. Туманский запретил печатать его в Риге. Перевод просматривался Карамзиным, поэтому он довольно точен. У. Леман считает его единственным авторитетным немецким переводом.²⁴ В предисловии Рихтер говорит, что «Письма» появились сначала в «Московском журнале» и создали славу писателю. Они привлекают выражением нежных чувств и известной наивностью изображения. Они не могут быть так же интересны для немецкого читателя, как для русского, но дадут представление о состоянии русской литературы в конце XVIII в., о чем в Германии почти ничего неизвестно. Помимо всего, описание путешествия составляет приятное чтение.

²² Письма русского путешественника в пяти томах М, 1797 — Отрывок из французского текста «Писем русского путешественника» помещен в «Письмах Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву» (стр. 473—483)

²³ Н. М. Карамзин, Избранные сочинения, т. I. Изд. «Художественная литература», М—Л, 1964, стр. 12.

²⁴ У. Леман Н. М. Карамзин и В. фон Вольцоген. — В кн. Роль и значение литературы XVIII века в истории русской культуры XVIII века сб. 7. Изд. «Наука», Л., 1966, стр. 270

Книга, по-видимому, имела успех в Германии, так как в 1802—1809 гг. Харткнох выпустил второе, пересмотренное издание ее.

С перевода Рихтера был сделан английский под заглавием: *Travels from Moscow through Prussia, Germany, Switzerland, France and England By Nicolai Karamzin Translated from the German. V. 1—3. London, 1803.* Предполагаемое нами переводчика упоминалось в лондонском издании «Повестей» Карамзина (1803), где в предисловии Фельдборг указывает, что им были переведены и «Письма».

Отклики на первые четыре тома «Писем» появились во французском²⁵ и в английских журналах. Оценка во французском журнале положительная. «Письма» — интересное и поучительное чтение, хотя не описывают ничего нового. Автор очаровывает искренностью стиля и одушевляющими его чувствами. Карамзин предпринял путешествие для ознакомления с культурным состоянием стран, благосостоянием жителей и знакомства со знаменитыми людьми. Нарисованные им портреты правдивы, так как он не скрывает недостатков, виденных им писателей, отдавая должное их талантам. Он видел Лафатера, Виланда, Гердера. Рецензент предупреждает, что с иностранцами, предлагающими публиковать свои странствования, надо быть осторожными. Уверив Виланда, что он не намерен разглашать их беседу, Карамзин опубликовал ее почти дословно. По «Письмам» видно, что некоторые города автор проехал, не обратив внимания на достопримечательности. Несмотря на эти недостатки «Письма» представляют приятное чтение и полезны тем, кто хочет предпринять путешествие.

В 1800 г. появилась небольшая заметка в Англии в «Немецком музее».²⁶ Автор рецензии говорит, что русские редко издают описания путешествий, тем внимательнее надо с ними знакомиться. Карамзин — прославленный прозаик и поэт и один из любимых писателей Москвы. Его «Письма», написанные 10 лет назад, менее интересны, чем описания других иностранных путешественников, вышедшие с тех пор. В «Письмах» много правильных наблюдений, они дают представление о русской литературе и много «анекдотов» (рассказов).

Среди анекдотов рецензента поразил рассказ о бдительности русской полиции, которая не разрешила Карамзину выехать морем, так как в Москве ему был выдан паспорт для сухопут-

²⁵ Journal général de la littérature étrangère. I-re année, I-re partie, 1801. № 3, pp. 107—108

²⁶ The German Museum. . . , v. II for the year 1800, August, pp. 106—109.

ного путешествия. Рецензент останавливается на отдельных, описанных Карамзиным фактах и заканчивает свой обзор Германией.

После выхода лондонского издания «Писем» в 1803 г. в двух журналах появились критические статьи. Первая в «Эдинбургском обозрении».²⁷ Автором рецензии на «Письма» был Генри Брум (Brouham),²⁸ один из наиболее острых и сатирически настроенных сотрудников журнала. Отзыв резко критический. Брум говорит, что только редкость издания русских путешествий и «восхитительная тупость» автора могли заставить включить в обозрение журнала эту книгу, которая по своему содержанию значительно ниже привычных описаний путешествий. Автор принадлежит к числу сентиментальных путешествующих дворян, которые описывают обыденные события и пренебрегают крупными, не замечают войн и революций, а рассматривают свои чувства и интересы как предмет, на который должны быть обращены взоры всех. Брум с иронией говорит об описании горестного расставания с друзьями и очень резко отзывается о бесцеремонном обычае Карамзина вторгаться к знаменитым людям. Назойливость Карамзина заставила, наконец, Виланда его принять. Несмотря на данное Карамзиным обещание не разглашать их беседу, он ее полностью описал «Такое, — заключает Брум, — поведение людей, поглощенных чувствами и забывающих всякую пристойность». Путешественник посетил Лафатера, тщеславие которого он питал, поглощая его обеды. Брум высмеивает идиллическое описание Швейцарии, некоторые эпизоды по пути во Францию, останавливается на мелочах пребывания в Париже: Карамзин отказывается ступить на ту улицу, где был убит Генрих IV; в Булонском лесу, расспросив старушку нищенку о всех ее горестях, он пожимает ей руку и удаляется. Брум издевается над наблюдением Карамзина, что англичане склонны к самоубийствам, так как едят много мяса, а также и над другими описанными странностями английского характера. Он предупреждает читателей, что не всегда можно верить автору, и в заключение отмечает, что

²⁷ *Edinburgh Review or Critical Journal*. Edinburgh, 1804, v. III, № 6, pp. 321—328. — Журнал был основан в Эдинбурге в октябре 1802 г. группой молодежи и создал новую эру в английской журнальной критике, расширил ее рамки, принял более решительный тон в своих отзывах, которые отличались резкостью. Мы пользовались шестым переизданием журнала (Лондон, 1810, стр. 321—328).

²⁸ W. A. Copinger. On the authorship of the first 100. numbers of the «*Edinburgh Review*». Manchester, 1895, p. 6 (*Bibliographiana*, № 21) — Русский текст этой рецензии в переводе начала XIX в см в публикации М. А. Арзумановой на стр. 315—323 настоящего сборника (*Прим. ред.*).

встречаются неточности в немецком переводе, но, несомненно, некоторые ошибки принадлежат автору.

Для большей убедительности Брум включает в свой отзыв цитаты из «Писем».

Следующая большая рецензия на «Письма русского путешественника», помещенная в «Ежемесячном обозрении»,²⁹ была мягче и доброжелательнее по тону, но достаточно критична по содержанию. Даже самое внимательное чтение «Писем» не дает читателю ничего существенно нового, но не надо забывать, что автор — уроженец Москвы, не достиг еще 25 лет. Для многих сентиментальная манера изложения автора может показаться аффектированной, но его письма редко бывают скучными, изложение живое, картинное и всегда литературное. Разбор не лишен иронии и несколько пренебрежительного отношения к русским.

Рецензент обращает внимание на многие факты, на которых останавливался в своей рецензии и Брум. О посещении Лафатера приводится длинная цитата. Говорится, с какой смелостью Карамзин сам себя представил Канту. Не без сарказма автор рецензии отмечает, что сверток заржавленного оружия и кольтуг вызывает рассуждение на час о прошлых временах. Прочитировано длинное описание шарлатанства Шренфера; читатель не успевает опомниться от изумления от рассказа о мошенничестве, как ему приходится любоваться русской изысканной любезностью — путешественник предпочитает чтение «Векфильдского священника» разговору с молодой девушкой, порученной его попечению. В оценке описания Швейцарии рецензент расходится с Брумом и считает, что изложено много живых впечатлений. В рецензии совершенно не говорится о пребывании Карамзина в Париже, об английских впечатлениях сделано несколько иронических замечаний. Перевод «Писем» признан удовлетворительным.

Значительно позднее, в 1821 г., Джон Бауринг в «Российской антологии» мимоходом заметил, очевидно, имея в виду «Письма», что в молодости Карамзин подражал Стерну, а это плохой образец.

По приведенным рецензиям можно судить, что в Европе в это время были мало знакомы с русской жизнью и писателями и не представляли себе, какое значение имел Карамзин и его «Письма» в русской литературе. Сентиментальный стиль уже пережил свое время в Англии и воспринимался с иронией.

²⁹ The Monthly Review or Literary Journal, v. XLIV, London, 1804, pp 262—272.

Отзывы показывают также, что англичанам и французам было непонятно стремление Карамзина знакомиться со знаменитыми людьми, т. е. получать представление о Европе из первоисточников.

В 1819 г. в Париже начал выходить перевод многолетнего труда Н. М. Карамзина «История государства Российского», сделанный со второго русского издания — «Histoire de l'Empire de Russie par M. Karamzin. Traduite par St. Thomas et Jauffret, Paris, 1819». На него была объявлена предварительная подписка в журнале «Conservateur Impartial»,³⁰ а также выпущен отдельный проспект в Париже: *Souscription. Histoire de l'Empire de Russie par N. de Karamzin. Traduite sous les yeux de l'auteur et sur la deuxième édition revue et corrigée. Par MM St. Thomas et Jauffret.* В проспекте приведено предисловие Карамзина к русскому изданию и в качестве образца перевод главы из четвертого тома о разорении Киева монголами в 1240 г. Жофре знал русский язык, Сен-Тома не знал его совсем, и К. С. Сербинович дословно переводил ему текст на французский язык, а он обрабатывал литературно. В работе над девятым томом Сен-Тома помогал О. М. Сомов; начиная с десятого тома перевод сделан Дивовым в сотрудничестве с Карамзиным. В первом томе помещено предисловие в панегирическом духе. Переводчики указывают, что «История» является национальным русским памятником и создаст эпоху в русской литературе. В конце XVIII в. появилась полная и хорошо написанная история России Левека,³¹ но она написана иностранцем. И вот явился человек с пламенной душой, блестящим воображением, сдержанным серьезными исследованиями, и выдвинулся в число лучших историков. Европа ждет перевода «Истории», но это трудная задача. Выразительность старого русского языка требует точности. Созданный автором стиль скоро станет образцом для литературы страны. Автор согласился просмотреть перевод, а также указал, какие из многочисленных примечаний можно опустить, так как они представляют интерес только для русских.

О переводе первых четырех томов Н. М. Карамзин писал И. И. Дмитриеву: «Перевод французский недурен и по большей части верен; но довольно ошибок от небрежения».³² Седьмой и восьмой том «Истории» Сен-Тома издал в Париже, не показав своей рукописи Карамзину и не дождавшись той, которая была

³⁰ *Conservateur Impartial* St.-Petersbourg, 1818. — Объявление приложено к № 68 от 23 августа

³¹ P. Levesque *Histoire de la Russie*, tt 1—5. Paris, 1782

³² Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву, стр. 279.

послана ему из Петербурга, «...будет много нелепицы», — писал Карамзин Дмитриеву³³ В другом месте он отзываясь о Сен-Тома: «...лучше, если бы он не переводил моей рукописи».³⁴

В ноябре 1819 г. в «Журнале ученых»³⁵ появилась первая рецензия историка Пьера Дону о французском переводе «Истории государства Российского». До 1821 г. Дону поместил в журнале еще три отзыва — всего о восьми томах перевода.

Дону, по-видимому, не был знаком с работами русских историков и считал, что об истории России выходило больше работ на французском языке, чем на русском. Три издания «Истории России» Льева достаточно познакомили французских читателей с событиями этой страны, но «История» Карамзина дает много нового. Дону с похвалой отзываясь о большом числе примечаний, благодаря которым изложение основано на подлинных источниках. Стройный план, живой рассказ, простой язык вызывают уважение к «Истории»; Дону хвалит также перевод, который по мере выхода томов становится точнее, стиль изложения легче и изящнее, неоднократно сожалеет, что переводчики опустили часть примечаний автора; говорит о типографских ошибках.

Всю исследовательскую работу Карамзина, весь обнаруженный документальный материал Дону мало оценил.

В декабре 1820 г. в газете «Journal des Débats»³⁶ появился отзыв неизвестного автора о переводе «Истории» на французский язык. Рецензент высказывает ряд соображений о России и утверждает, что о прошлом страны распространено много басен. Оценивая труд Карамзина, рецензент отмечает, что автор прилагает все усилия для того, чтобы заинтересовать историей России иностранцев. Карамзин считает, что историю нельзя излагать беспристрастно; патриотизм превалирует у него над объективностью; его энтузиазм преувеличен, когда он говорит о вещах, делающих честь его отечеству, когда он утверждает, что Россия имеет всемирное значение. Патриотизм Карамзина восхищает, но читатель предпочитает истину. Прошлое России интересует рецензента в связи с ее современным положением, когда политики утверждают, что Россия победит Восток и Европу.

В ноябре 1820 г. Н. М. Карамзин писал И. И. Дмитриеву, что во французских, немецких и итальянских газетах появились

³³ Там же, стр. 300.

³⁴ Там же, стр. 325.

³⁵ Journal des Savants. Paris, 1819, novembre, pp. 665—672; 1820, mai pp. 280—286, septembre, pp. 543—553; 1821, juillet, pp. 435—439.

³⁶ Journal des Débats politiques et littéraires, 1820, le 5, 10, 12, decembre.

отклики на перевод «Истории», даже в либеральном «Constitutionel».³⁷ К сожалению, перечисленные им издания отсутствуют в библиотеках Ленинграда. Одна из заметок, помещенная в «Moniteur Universel», приведена в примечании к письму к И. И. Дмитриеву.³⁸ «Монитор» пишет, что интерес к «Истории» и ее успех вызваны ростом влияния России на европейские дела. Изложение, по словам рецензента, дает широкую картину России от древних времен. Рассуждения автора продуманы, беспристрастны, стиль изложения спокойный, проникнут «иародностью» (nationalité) — все вместе рисует историка прежде всего как честного человека: у него все основано на документах. «История» Карамзина должна быть причислена к классическим произведениям, делающим честь современной литературе. Заслуживает похвалы и перевод: видно, что переводчики разделили труд — один переводил текст, другой его обрабатывал на французском языке, и это вышло удачно.

Годом позже французского начал выходить немецкий перевод: Karamsins Geschichte des Russischen Reiches Nach der 2. Original-Ausgabe übersetzt, Bd. I. Riga, 1820. Первые три тома переводил директор пансиона при Царскосельском лицее Фридрих Гауценшильд. После его отъезда из России перевод продолжал Август Ольдекоп (Евстафий Иванович), воспитанник Московского университета, много занимавшийся переводческой деятельностью, а с седьмого тома — Эртель, совместно с Карамзиным. Предыдущие тома также просматривались автором.

Изданием первого тома Карамзин остался недоволен и нашел в нем 100 ошибок, «отчасти грубых и непонятных».³⁹

В 1822 г. в «Геттингенских ученых записках»⁴⁰ появился отклик на французский перевод восьми томов «Истории» и первых двух немецких историка Арнольда Геерена (Arnold Heeren). Рецензент отмечает подробность изложения «Истории» — восьмой том доводит повествование только до 1561 г. По первым двум томам можно судить об учености автора, его прилежании и о трудностях, которые возникли при работе. Карамзин излагает свои взгляды, избегая полемики. Задача труда не только историческая, автор хочет поднять свою нацию до высоких благородных чувств. Где возможно, он проявляет ненависть к тирании и угнетению, несправедливым войнам; в то же время открыто признает, что Россия обязана своим величием само-

³⁷ Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву, стр. 299.

³⁸ Там же, стр. 0138—0139

³⁹ Там же, стр. 279.

⁴⁰ Göttingische gelehrte Anzeigen, 1822, Bd. 2, № 133—134, SS. 1321—1329

державию. «История» относится к тем произведениям, где рядом с точным историческим рассказом виден образ мыслей автора, и в этом и заключается главный интерес работы. Полезно для русской нации, что классический автор составил историю, полную собственных суждений.

Отзыв Геерена отличается от французских: видно его стремление обрисовать Карамзина как историка-мыслителя.

Перевод «Истории» появился тогда, когда Россия играла значительную роль в европейских делах, и это, конечно, вызвало повышенный интерес к ее прошлому.

Все обнаруженные материалы дают возможность сделать некоторые выводы об отношении в Европе к произведениям Карамзина.

Об интересе к повестям Карамзина свидетельствует значительное количество обнаруженных нами переводов на иностранные языки. «Юлия» была переведена два раза на французский, один раз на немецкий языки и три раза на английский, из них два перевода напечатаны в журналах. Четыре перевода в английских периодических изданиях, указанных Мэйно, не удалось обнаружить из-за отсутствия журналов в Ленинграде.

«Бедная Лиза» была четырежды переведена на немецкий и французский языки и два раза на английский; три перевода появились в периодической печати.

Имеется по одному переводу на каждый из трех языков «Натальи, боярской дочери» в сборниках переводов. «Фрол Силин» был один раз переведен на немецкий язык и дважды на английский, из них один помещен в журнале.

Удалось обнаружить единственный перевод «Снерры-Морены» на немецкий язык в сборнике «Аглия» (1819). Там же находится и немецкий перевод «Марфы Посадницы». На французский язык «Марфа» была переведена три раза; переводы вышли отдельными изданиями, один из них — дважды.

«Чувствительный и холодный» в переводе Арсения Хвостова на французский язык был напечатан в Петербурге в 1806 г.

Во всех предисловиях переводчики отмечают литературный успех Карамзина и прекрасный стиль. Оценка повестей по содержанию дается редко. Фельдбург указал на героизм «Натальи» и о ней же как интересной повести упомянул «Всеобщий журнал иностранной литературы». Оже де Сент-Ипполит говорит о достоинствах повести «Марфа Посадница», а Рихтер — о свободолюбивых ее мотивах.

Надо отметить значение переводов И. Рихтера. Они ознакомили с произведениями Карамзина не только Англию и Францию, но и другие европейские страны. С перевода «Повестей»

1800 г. был сделан датский перевод *Fortaellinger af N. Karamsin. Oversatte af Russisk pda Tydsk ved I Richter. Fordanskede ved T. R. Thiele. Kiøbenhavn, 1801.* В 1806 г. — шведский *Beretelser af N. Karamsin. Ruskt Original. Ofversättning at L. Brentis. Göteborg, 1806.* «Письма русского путешественника» переведены с немецкого на голландский: *Reizen door Russland, Zwitserland, Frankrijk en England; door N. Karamsin. Uit het Hoogduitsch vortald. D. 1—3. Leayden, P. H. Trap, 1804—1808*

Наибольшее количество переводов повестей и откликов на них появилось в первые годы XIX в. в английских журналах.

Интерес к произведениям Карамзина проявили немецкие журналы, связанные с Россией. Отсутствие откликов в Германии объяснимо обстоятельствами, указанными в «Геттингенских ученых записках».⁴¹ В журнале несколько лет не было обзоров по России. Отчасти это объясняется смертью Шлецера, который вел этот отдел; помимо этого, перерыв сношений между странами в связи с политическими событиями, падение торговли, трудность и дороговизна частной переписки также послужили причиной отсутствия обзоров.

При хронологическом просмотре предисловий и откликов на произведения Карамзина вырисовывается картина изменения отношения в Европе к России и к Карамзину. В первых переводах повестей высказывалось некоторое удивление, что в стране, которую привыкли считать полуварварской, появляются подлинные литературные произведения. В 1804 г. указывается, что при оценке «Писем русского путешественника» не надо забывать о том, что Карамзин уроженец Москвы и к нему надо подходить снисходительно. Постепенно подобные замечания исчезают. В 1820 г. говорят о величии России и ее влиянии на европейские дела. Карамзина не только перестают приравнивать к Флориану и Мармонтелю, но отмечают его значение в литературе, а его «Историю государства Российского» называют классическим произведением.

Несмотря на большое количество переводов произведений Карамзина, на интерес, проявленный к нему в иностранной прессе, в каталогах двух крупнейших книгохранилищ Европы — Национальной библиотеке в Париже и Британского музея — упомянуто только несколько прижизненных изданий Карамзина.

Очень мало сведений дают о нем ранние энциклопедии и библиографические словари. Энциклопедия Брокгауза⁴² 1827 г.

⁴¹ Göttingische gelehrte Anzeigen, 1817, Bd 1, NN 45—46, S. 441

⁴² Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände (Conversations-Lexikon). 7-te Originalausgabe, Bd 6 Leipzig, 1827, SS. 40—41,

уделила Карамзину одну страницу, сообщая, что многие считают его лучшим прозаиком в России. Упомянуты «История государства Российского», его переводы, немецкий перевод «Писем русского путешественника», сборник «Аглая». О стихах сказано, что они поражают пустым сентиментализмом. Во «Всеобщем библиографическом словаре»⁴³ в 1841 г. почти вся статья о Карамзине занята не очень благоприятным критическим разбором «Истории государства Российского». Из повестей упомянута только «Марфа Посадница». В конце приведен неполный список его произведений.

В седьмом издании Британской энциклопедии, выходявшей в сороковых годах, о Карамзине не упомянуто совсем.

⁴³ Biographie universelle, ancienne et moderne. Supplement. T. 68, Paris, 1841, pp 406—411.

Н. Д. КОЧЕТКОВА, Г. М. ФРИДЛЕНДЕР

Ф. ЗОЛЬГЕР О КАРАМЗИНЕ

Карл Вильгельм Фердинанд Зольгер (1780—1819) — выдающийся немецкий философ и эстетик романтической школы, переводчик Софокла (1808), профессор во Франкфурте на Одере (1809—1811) и Берлине (1811—1819). За борьбу против субъективизма немецких романтиков и диалектические прозрения его высоко ценил Гегель, занявший после смерти Зольгера кафедру в Берлинском университете. Выделяя его из всех немецких теоретиков искусства, связанных с романтическим направлением, и противопоставляя братьям Августу Вильгельму и Фридриху Шлегелям, Гегель требовал, чтобы Зольгера не смешивали с этими «апостолами иронии». «Он со своим твердым, серьезным и дельным характером, — писал Гегель о Зольгере в «Лекциях по эстетике», — не был ни ироническим художником..., ни художественным критиком, применяющим принцип иронии в своем разборе произведений искусства, ибо он обладал глубоким инстинктивным пониманием подлинно художественных произведений, воспитавшимся и изощренным благодаря продолжительному изучению искусства».¹ К Зольгеру испытывал интерес молодой Маркс, внимательно прочитавший и проконспектировавший на студенческой скамье, в 1837 г., его книгу «Эрвин. Четыре диалога о прекрасном и искусстве» (тт. 1—2, Берлин, 1815) — главное сочинение Зольгера по эстетике.²

В мае 1802 г., после слушания университетских лекций в Галле и Иене, молодой, в то время свободолюбиво настроенный Зольгер совершил заграничное путешествие. Через Готу, Эйзенах, Кассель, Франкфурт на Майне и Страсбург он отпра-

¹ Гегель, Сочинения, т. XII Лекции по эстетике Соцэкгиз, М., 1938, стр. 73

² К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений Госполитиздат, М., 1956, стр. 12.

вился в Швейцарию, а оттуда в Париж, где пробыл до сентября того же года. Во время путешествия Зольгер вел путевой дневник, многие страницы которого обладают первоклассными литературными достоинствами. Этот дневник был напечатан частично в вышедшем посмертно двухтомном издании «Сочинений и переписки» Зольгера.³

Вернувшись в Германию, Зольгер собирался обработать свой путевой дневник и заграничные письма для печати. В связи с этим, вероятно, он и ознакомился с вышедшим в 1799—1802 гг. в Лейпциге немецким переводом «Писем русского путешественника» Н. М. Карамзина (перевод этот был сделан в Москве Иоганном Рихтером и просмотрен самим Карамзиным). После прочтения «Писем», в апреле 1803 г., Зольгер записал в дневнике: «Карамзин — добрый, чувствительный, приятно образованный человек. Он постоянно полон любви и жизнерадостности; все восхищает его; каждому сколько-нибудь знаменитому современнику он несет дань своего восхищения и уважения». И далее: «Эти образованные русские всегда напоминают мне Волка из „Красной шапочки“ Тика, ради которого столь гуманны» (Karamsin ist ein guter, empfindsamer, sanft gebildeter Mann. Er ist immer voll Liebe und Tugend, alles entzückt ihm; jeder bekanntere Mann ist seiner Bewunderung und Verehrung gewiss. Diese gebildeten Russen kommen mir immer vor, wie der Wolf in Tieck's Rothkäppchen, der so human spricht).⁴

При своей краткости и кажущейся незначительности заметка Зольгера, мало знакомого с русским обществом и культурой его эпохи, примечательна как свидетельство того внимания, которое вызвали в Германии 1800-х годов «Письма русского путешественника». Собираясь обработать для печати свои путевые заметки, Зольгер обращался к «Письмам» Карамзина как к одному из последних образцов «литературы путешествий» с целью изучить по ним законы этого жанра.

В последней фразе своей заметки, характеризуя «образованных» русских дворян конца XVIII—начала XIX в., Зольгер имеет в виду пародийный монолог Волка из третьей сцены ранней комедии немецкого писателя-романтика Людвиг Тика «Жизнь и смерть маленькой Красной шапочки» (Leben und Tod des kleinen Rotkäppchens, 1800), представляющей собой ироническую перелицовку этого сказочного сюжета. Волк жалуется здесь публике на установившееся из давня незаслуженное и недо-

³ Solger's Nachgelassene Schriften und Briefwechsel Herausg. v. L. Tieck und F. v. Raumer, Bd. 1—2, Leipzig, 1826

⁴ Там же, т. 1, стр. 96.

рие к нему, на деле вызванное тем, что он не хочет быть ничьим слугой, не умеет притворяться и льстить, как другие, более ловкие, но менее прямодушные звери. Этому чувствительному Волку из иронической пьесы-сказки немецкого романтика Зольгера и уподобляет русскую аристократию своей эпохи

Сетуя на свою судьбу, Волк лицемерно заявляет:

Wie oft b. n. ich gekränkt und verkannt,
Und umgetrieben von Land zu Land,
Vergeblich suchend die Sympatie,
Wohl Schläge fand ich, doch nimmermehr die ⁵

По-видимому, некоторые места из «Писем русского путешественника» показались Зольгеру слишком претенциозными и даже фальшивыми. Так, например, могли быть восприняты жалобы Карамзина на одиночество во время путешествия. «Кто видит мои слезы? Кто берет участие в моей горести? Кому изъясню чувства мои? Я один... один! — Друзья! Где взор ваш? Где рука ваша? Где ваше сердце? Кто утешит печального?»⁵ Подобные излияния чувств, характерные для писателей сентиментального направления, в Германии эпохи романтизма уже стали восприниматься как литературные штампы; соответственно пропало доверие к искренности автора, выражающегося такими патетическими формулами. Читая «Письма русского путешественника» в 1800-х годах, Зольгер не мог еще исторически отнестись к особенностям карамзинского стиля, близкого к стилю немецких сентименталистов прошлого века, однако его недостатки сразу же бросились в глаза немецкому литератору-романтику. У Зольгера создалось впечатление, что Карамзин как бы рисуется перед читателем, хочет показаться лучше, чем на самом деле. Так возникло ироническое сопоставление Карамзина с Волком из «Красной шапочки» Тика.

⁵ Ludwig Tieck's Schriften, Bd. 2. Berlin, 1828, S. 344. — «Как часто оскорбленный и непризнанный, гонимый из страны в страну, я тщетно искал симпатии, но на мою долю доставались один удары, симпатии же я не встречал никогда».

⁶ Н. М. Карамзин, Избранные сочинения, т. I Изд «Художественная литература», М.—Л., 1964, стр. 509

П. Р. ЗАБОРОВ

ГЮГО И КАРАМЗИН

В апреле 1864 г., когда мир отмечал трехвековой юбилей Шекспира, в Париже появилась книга о великом драматурге, принадлежавшая перу Виктора Гюго. Самого поэта в то время во Франции не было: политический изгнанник, он находился на английском острове Гернсей, недалеко от французского берега, но вне досягаемости для французских властей.

Современники встретили новую книгу Гюго с нескрываемым раздражением. «Изумительно странная», сотканная из противоречий книга, где «предельно сближаются гениальность и безумие»;¹ труд, для характеристики которого «понадобился бы целый том, заключающий в себе всемирную историю»;² сочинение, автор которого «слишком уж занят собой»,³ — подобные суждения достаточно отчетливо обнаруживают отношение к этому произведению в английских и французских общественно-литературных кругах.

Сходным образом звучал и наиболее значительный русский отклик на книгу, принадлежавший Аполлону Григорьеву. При всем сочувствии французскому поэту — «величайшему выразителю современного западного человечества» — А. Григорьев бросал ему аналогичный упрек: «Книга сама по себе — гениальное уродство, в котором о самом Шекспире едва ли найдется листа два печатных».⁴

Между тем, хотя первоначальным толчком к созданию книги и послужил предпринятый в 1853 г. сыном поэта Франсуа-Виктором перевод сочинений «британского Эсхила» на фран-

¹ Blackwood's Edinburgh Magazine, 1864, v. XCVI, N 585, p. 180.

² Revue du monde catholique, 1864, t. 9, pp. 201—202.

³ Revue contemporaine, 1864, t. 39, pp. 396—404.

⁴ Эпоха, 1864, № 6, стр. 265—266

цузский язык,⁵ свою задачу Гюго видел отнюдь не только в подготовке читательского восприятия. «William Shakespeare» явился итогом его долгих, восходящих еще к эпохе «романтических битов» раздумий над творчеством гениального драматурга и его жизнью в веках, но также и над судьбами искусства и человеческой цивилизации вообще.⁶ «По-настоящему, — писал Гюго в предисловии, — очерк этот следовало бы назвать „По поводу Шекспира“». Стремление, как говорят в Англии, представить публике новый перевод Шекспира было для автора лишь первой побудительной причиной. Глубокая заинтересованность в успехе переводчика не должна была лишить его права рекомендовать перевод. С другой стороны, в еще большей степени мысль его волновал самый предмет. В связи с Шекспиром перед ним встали все вопросы, касающиеся искусства. Обсуждать их — это значит разъяснять задачи искусства, обсуждать их — это значит разъяснять обязанности человеческой мысли по отношению к человеку. Возникает столь очевидная возможность высказать целый ряд истин, что недопустимо, особенно в такое время, как наше, ею пренебречь. Автор понял это. Он без колебаний приступил к рассмотрению сложных вопросов искусства и цивилизации в их различных проявлениях, расширяя горизонт каждый раз, когда смещалась перспектива, и принимая все то, что от него настоятельно требовал объект».⁷

Среди этих «настоятельных требований объекта» был и вопрос о характере современных исторических штудий. Посвященный ему раздел назывался: «Подлинная история — каждый водворен на свое место» (*L'histoire réelle — chacun remis à sa place*).

С тех пор как существует человечество, полагает Гюго, на переднем плане истории всегда были «люди силы» — короли, императоры, князья, вожди, военачальники; им неизменно сопутствовала слава, мир рукоплескал их блистательным победам, но сияние, которое они излучали, не освещало небо, а воспламеняло, словно они хотели овладеть бесконечностью. Однако времена переменились. Человеческий род пресытился страданиями и не желает более шествовать по этому скорбному пути. Эпоха «людей силы» миновала. Война, деспотизм, теократия, рабство — всему этому наступает конец. На авансцену истории выходит народ и подлинно великие люди — «династия гениев», призванная вести его вперед.

⁵ Об этом см.: F.-V. Guille François-Victor Hugo et son oeuvre Paris, 1950, pp. 171—199.

⁶ См. F. Gregh L'oeuvre de Victor Hugo Paris, 1933, pp. 388—391, P. Souchon Victor Hugo, l'homme et l'oeuvre Paris, 1949, pp. 218—220,

⁷ [V. Hugo]. William Shakespeare. Paris, 1864, pp. 3—4.

В свете этих грандиозных перемен должна быть написана заново вся многовековая история человечества, в истории, как и в жизни, должна восторжествовать истина и справедливость. Из сплошного прославления монархов и полководцев она должна стать историей народов, нравов, законов, искусства и науки, иными словами — на смену истории царствований и войн должна, наконец, прийти история цивилизации и прогресса.

Как и все это построение Гюго, обновленная историография, за которую он ратует с таким пафосом, лишена в его изложении сколько-нибудь ясных очертаний. Он не называет ни одного историка, хоть отчасти соответствующего его идеалу; этот мудрый и беспристрастный историк — весь в его мечтах. Зато историография «старого типа» обозначена им вполне отчетливо. К ней, по мысли поэта, принадлежат Боссюэ, Флери и аббат Пляш, к ней принадлежат Дмитрий Кантемир и Карамзин.

О Кантемире Гюго мог узнать из исторических сочинений Вольтера, который был знаком с «Историей возвышения и падения Оттоманской империи» (1714—1716) и широко использовал ее в своих трудах.⁸ Впрочем, не исключена возможность, что Гюго читал или по крайней мере просматривал ее французский перевод (1743). Приведенные им факты необычайной жестокости турецких султанов действительно восходят к Кантемиру, хотя Амурат IV ошибочно им назван Селимом,⁹ а Мухамед III — условным именем Тигр.¹⁰ Неверно была истолкована и самая манера историка: объективность и некоторую сухость его повествования Гюго счел свидетельством его протурецких настроений и безоговорочной приверженности деспотизму.¹¹ Приверженность деспотизму инкриминировал он и Карамзину.

Появление на страницах книги Гюго имени Карамзина не означало, однако, что поэт знал «Историю государства Российского», хотя перевод ее на французский язык существовал уже более трех десятилетий: у Гюго Карамзин фигурирует как историк Петра. Правда, об убийстве царевича Алексея Карам-

⁸ См.: Ф. Я. Прийма Антиох Кантемир и его французские литературные связи В кн. Русская литература Тр. Отдела новой русской литературы Института русской литературы Изд. АН СССР, М.—Л., 1957, стр. 27—29.

⁹ [V. Hugo]. William Shakespeare, p. 544. Ср. D. Cantimir. Histoire de l'empire ottoman où se voyent les causes de son agrandissement et de sa décadence, t. II Paris, 1743, p. 37.

¹⁰ [V. Hugo]. William Shakespeare, p. 545. Ср. D. Cantimir. Histoire de l'empire ottoman, t. II, p. 22.

¹¹ О Д. Кантемире см.: В. Н. Ермуратский. Общественно-политические взгляды Дмитрия Кантемира Кишинев, 1956; С. Каллимаки. Дмитрий Кантемир Бухарест, 1966.

зии не писал, но факт этот был с давних пор известен на Западе;¹² к тому же в 1860 г. в Лейпциге вышло специальное сочинение о процессе царевича — французский перевод шестого тома «Истории царствования Петра Великого» Н. Г. Устрялова (1859).¹³ Что же касается самого Петра, то ему Карамзин посвятил не одну страницу в своей «Записке о древней и новой России».

Знакомство В. Гюго с полным изданием «Записки» в подлиннике (Берлин, 1861) неправдоподобно. Но один ее фрагмент, содержащий краткую характеристику деятельности Петра, поэт мог узнать во французском переводе задолго до того, как приступил к работе над «Шекспиром». Фрагмент этот был приведен в книге Николая Ивановича Тургенева «La Russie et les Russes», увидевшей свет еще в 1847 г. Впрочем, скорее всего эта замечательная книга могла попасть к Гюго в период гернсейского изгнания, когда усилились его связи с международной политической эмиграцией.¹⁴ Не исключено, что его внимание обратил на нее Герцен, с которым он находился тогда в переписке, или же кто-нибудь из общих друзей. Между прочим, в столь восхитившем его первом томе «Былого и дум» имя Карамзина упоминалось дважды.¹⁵ Однако это были только упоминания, хотя и достаточно выразительные; Тургенев же посвятил Карамзину особый этюд, или, как он сам его называл, «нотис»

Никакие личные заслуги и человеческие достоинства Карамзина не помешали Тургеневу осудить его общественную позицию: «историограф империи» был убежден в необходимости для России самодержавия. При этом он не одобрял очень многого, подчас осмеливался даже говорить правду самому царю, но в основе всех его (без исключения) выступлений неизменно лежали уважение и любовь к самодержавной власти, своего рода культ, сложившийся у него в процессе долгих раздумий над историческими судьбами русского народа и государства.¹⁶

¹² См.: Г. Линдшер. Петр Великий и Алексей Петрович Эпизод русской истории в освещении западноевропейской литературы. В сб. Петр Великий. СПб., 1903, стр. 260—294

¹³ Le procès du tsarévitch Alexis Pétrowitch traduit du Russe par Constantin de White Leipzig, 1860.

¹⁴ Об этом см.: М. П. Алексеев Виктор Гюго и его русские знакомства. Литературное наследство, т. 31—32 М., 1937, стр. 823—841.

¹⁵ Le Monde Russe et la Révolution Mémoires de A. Herzen 1812—1835. Paris, 1860, pp. 139, 165. Отзыв Гюго см. в кн.: V. Hugo Correspondance, t. II. Paris, 1950, pp. 340—341, см также Correspondance, t. IV. Paris, 1952, p. 327

¹⁶ См. N. Tourguéneff La Russie et les Russes, t. I. Paris, 1847, pp. 87—89 См также В. М. Тарасова Россия и русские (Н. И. Тур-

Отзвук этих рассуждений Н. И. Тургенева и слышится в книге Гюго. Поэт с осуждением говорит о монархизме историка, о его восхищенно-любовном отношении к царям. Но вместе с тем отмечает, что славословит он царей извиняющимся тоном: «Карамзин лишен всякого пыла, какого бы то ни было воодушевления, его энтузиазм охлажден, его восторги унылы, его рвение сковано, он ласкает окоченевшими пальцами».¹⁷

Вот почему труд Карамзина-историка кажется Виктору Гюго знамением времени. Деятельностью Карамзина, полагает он, завершается линия европейской историографии, «основанной на повиновении». Деятельность Карамзина предвосхищает наступление новой эпохи, когда история из живописного полотна станет зеркалом и отблеск минувшего озарит будущее, которое — в конце концов — принесет человечеству вожделенную победу света и добра.

Несомненно, в книге Гюго о Шекспире и тем более в его творчестве вообще «карамзинский эпизод» не занимает сколько-нибудь существенного места. Это всего лишь факт, подтверждающий его оптимистическую концепцию, всего лишь пример — и притом один из многих. Но самое обращение французского поэта к Карамзину весьма интересно и показательно, будучи проявлением все возраставшего тогда в Западной Европе внимания к русской литературе и культуре в их настоящем и прошлом.

генов о России 30--50-х годов XIX в.) Уч зап Марийского пед инст
им Н. К. Крупской, 1965, т XXVII, стр. 119—233

¹⁷ [V. Hugo] William Shakespeare, p 545.

М И ГИЛЛЕЛЬСОН

ПИСЬМА Н. М. КАРАМЗИНА К С. С. УВАРОВУ

Публикуемые письма Н. М. Карамзина к С. С. Уварову сохранились в архиве последнего в Отделе письменных источников Государственного исторического архива (ф. 17, № 62, лл. 68—75).

I

С. Остафьево, 1 июля 1811

Милостивый государь мой Сергей Семенович!

Усердно благодарю Вас и за обязательное письмо, и за любопытную книгу Шлегелеву, при сем возвращаемую. Я читал ее с удовольствием и заметил для себя некоторые места или, лучше сказать, слова. Много не ясного, не определенного, от того что автор сам видит некоторые предметы в тумане. Он злословит пантеизм, но заменяет его чем-то весьма неудовлетворительным. Одним словом, историческая часть этой книги лучше умственной; а пиитическая имеет свою цену.¹

Прошу Вас считать меня в числе тех, которые умеют ценить Ваши достоинства и приязнь. Я всегда буду рад, когда Вы при каком-нибудь случае обо мне вспомните. Надеюсь сохранить Ваше ко мне благорасположение. Простите. Живу теперь в сель-

¹ Речь идет о книге Фридриха Шлегеля «Über die Sprache und Weisheit Indier» (О языке и мудрости индийцев). Heidelberg, 1808 В письме к Жуковскому С. С. Уваров писал 21 апреля 1811 г.: «Я послал Н. М. Карамзину книгу о Индии которую я Вам советую прочитать» (Русский архив, 1871, стлб. 0158). Книга Ф. Шлегеля состоит из трех частей: О языке, О философии, Исторические идеи. В конце его труда дана обширная подборка переводов индийской поэзии (стр. 231—324) — ее имеет в виду Карамзин, когда пишет, что часть «пиитическая имеет свою цену».

ском уединении и готовлюсь перейти из шестого в седьмой том моей истории.

С душевным почтением и преданностью имею честь быть, милостивый государь мой! Вашего превосходительства покорнейший слуга

Николай Карамзин

На обороте: Его превосходительству милостивому государю моему Сергею Семеновичу Уварову в С.-Петербурге.

II

Москва, 6 марта 1812

Искренно благодарю Вас, милостивый государь Сергей Семенович, за Шлегелеву книгу² и еще более за обещание прислать мне византийцев; крайне одолжите меня, и я не замедлю возвратить их. — Шлегель пишет умно, но не излишне ли гоняется за призраком новых мыслей? Вторые причины ставит он иногда на место первых и держится исторического мистицизма: везде *clair-obscur*. Забавны также комплименты его в честь Австрийского Дому.³ Слог приятен.

² Карамзин дает оценку книги Ф Шлегеля «*Über die neuere Geschichte*» (О новейшей истории). Wien, 1811 В том же письме к Жуковскому С. С. Уваров писал «Скажите Николаю Михайловичу, что Шлегель пишет мне, что он напечатал последнее сочинение о новейшей истории. Как скоро сия книга дойдет до рук моих, то я доставлю ее Вам в Москву». С. С. Уваров служил с марта 1807 г в Вене, где познакомился с братьями Шлегелями. Сторонник романтического искусства, Фридрих Шлегель был чужд умонастроениям С. С. Уварова, писавшего в своем венском дневнике: «Фр. Шлегель известен в Германии как автор нескольких литературных и критических произведений, а главным образом — своей склонностью к парадоксам Он является одним из возглавляющих новую секту, которая грозит захватить в свои руки всю немецкую литературу, причем их первым девизом является презрение ко всему, что было до них» (Литературное наследство, т. 33—34, М., 1939, стр. 237) Однако свою неприязнь к Фридриху Шлегелю Уваров, по всей вероятности, поверял лишь своему дневнику: в противном случае, вряд ли Фридрих Шлегель посылал бы ему письма и свои книги Отрицательное отношение к немецкому историку и теоретику литературы не мешало Уварову пользоваться его идеями. Как установил С. Н. Дурьлин, мысли, изложенные Фридрихом Шлегелем в его книге «О языке и мудрости индийцев», были использованы Уваровым в его работах «Проект Азиатской академии» (1810) и «Опыт об Элевсинских мистериях» (1812) (см С. Н. Дурьлин. Г-жа де Сталь и ее русские отношения. Литературное наследство, т. 33—34, стр. 237).

³ С 1808 г Фридрих Шлегель перешел в консервативный лагерь, став защитником католицизма, монархии и сословной системы.

Мне грустно расстаться с любезным Александром Ивановичем. Я провел с ним несколько очень приятных часов — Простите, будьте благополучны и не забывайте

Вашего покорнейшего

Н. Карамзин

На обороте: Его превосходительству милостивому государю моему Сергею Семеновичу Уварову.

III

Москва, 21 июля 1813

Искренно благодарю Вас, милостивый государь Сергей Семенович, за обязательное письмо и за присланное сочинение Ваше, которого предмет без сомнения важен для народного воспитания.⁴ Желая сердечно, чтобы Ваше доброе, патриотическое намерение исполнилось. Хвалю усердие и мысли Ваши. Дай бог, чтобы счастливый мир дал Правительству более способов заняться с успехом внутренним благоустройством России во всех частях! Доживем ли до времен истинного, векового творения, лучшего образования, назидания в системе гражданского общества? Разрушение наскучило. Говорю в смысле нашего ограниченного ума: божественный видит иначе; но мы, бедные люди, имеем право молиться в засуху о дожде, в бедах о спасении. — Питайте в себе усердие к общему добру и веру в возможность лучшего. Наблюдайте, размышляйте, пишите и приятельски сообщайте мне плоды ваших трудов.

Богу угодно было испытать мое сердце также горестию: мы лишились прекрасного и единственного сына, уже шестилетнего. — Однако ж не это причиною, что я долго не отвечал Вам: Вы писали в Нижний, где меня уже не было, и пакет ваш странствовал недель шесть.

Потрудитесь сказать нашему общему приятелю, Александру Ивановичу Тургеневу, что я люблю и всегда буду любить его, несмотря на то, что он поленился отвечать на мое письмо: и в какое время? когда мы, изгнанники московские, оставив в жертву неприятелю и пламени все свое, спаслись только с любовью к отечеству и в самых незнакомых находили друзей.

Пишу теперь примечания к государствованию Ивана Васильевича и решился печатать написанное, как скоро будет мир.

⁴ Уваров прислал Карамзину книгу «О преподавании истории, относительно к народному воспитанию» СПб, 1813.

Для того собираюсь ехать в Петербург; однако ж посмотрю еще на обстоятельства⁵

Простите. Уверю Вас в моем душевном почтении и в благодарности за Вашу приязнь. Будьте здоровы и благополучны: чего искренно желает преданный Вам

Н. Карамзин

На обороте: Его превосходительству милостивому государю моему Сергею Семеновичу Уварову, г. попечителю С.-Петербургского учебного округа в Петербурге.

IV

Москва, 25 дек^абря 1813

Милостивый государь Сергей Семенович!

Искренно благодарю Вас за приятное доказательство Вашего ко мне внимания и за удовольствие, с которым я читал похвалу генералу Моро.⁶ Характер и судьба его действительно трогательны. Вы воздали достойному достойное языком благородного красноречия. Есть выражения сильные и щастливые. Как историкограф, я желал бы более исторических подробностей. — Изана Ивановича⁷ нет в Москве. Вручу ему экземпляр, когда возвратится.

Простите и не забывайте преданного Вам покорнейшего слугу

Н. Карамзин

Усердно поздравляю Вас с наступающим Новым годом.

На обороте: Его превосходительству милостивому государю Сергею Семеновичу Уварову в С.-Петербурге.

⁵ Карамзин приехал в Петербург лишь в начале февраля 1816 г., привезя с собою восемь томов «Истории государства Российского».

⁶ Противник Наполеона французский генерал Жан Виктор Моро в 1813 г. принимал участие в военных действиях на стороне России. Он был смертельно ранен в сражении при Дрездене. Уваров напечатал некролог Моро, за присылку которого Карамзин благодарит его.

⁷ И. И. Дмитриев получил в середине 1813 г. отпуск на четыре месяца и выехал в Москву. См. Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву. СПб., 1866, стр. 177.

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр
От редакции	III
Павел Наумович Берков	1
П. Н. Берков Державин и Карамзин в истории русской лиге- ратуры конца XVIII—начала XIX века	5
В. Г. Базаиов Оглядываясь на пройденный путь (К спорам о Державине и Карамзине)	18
Л. И. Кулакова. О спорных вопросах в эстетике Державина	25
И. Э. Серман. Литературная позиция Державина	41
В. А. Западов Державин и русская рифма XVIII в.	54
Н. Б. Русанова Эпитеты Державина	92
М. Г. Альтшуллер. Литературно-теоретические взгляды Державина и «Беседа любителей русского слова»	103
Г. П. Макогоненко. Пушкин и Державин	113
Е. А. Маймин Державинские традиции и философская поэзия 20—30-х годов XIX столетия	127
И. П. Смирнов. Заболоцкий и Державин	144
Г. Н. Ионин. Анакреонтические стихи Карамзина и Державина	162
М. П. Алексеев К литературной истории баллады «Граф Гваринос»	179
В. Э. Вацуро. Литературно-философская проблематика повести Карамзина «Остров Борнгольм»	190
А. Кросс. Разновидности идиллии в творчестве Карамзина <i>Перевод с английского И. Б. Комаровой</i>	210
В. П. Степанов Повесть Карамзина «Фрол Силин»	229
Н. Д. Кочеткова. Карамзин и Антон Валль	245
Э. Г. Розова. «Новая Элоиза» Руссо и «Бедная Лиза» Карамзина	259
В. А. Теплова. «Вестник Европы» Карамзина о Великой французской революции и формах правления	269
Г С. Карлова. Эстетический смысл истории в творческом восприятии Карамзина	281
Л В. Герасимова. Эпитеты в произведениях Карамзина	290
Ю Ф. Флоринская. О художественном методе повести Карамзина «Марфа Посадница»	299
М. А. Арзуманова. Перевод английской рецензии на «Письма русского путешественника» из бумаг А. С. Шишкова	309
Т. А. Бькова. Переводы произведений Карамзина на иностранные языки и отклики на них в иностранной литературе	324
Н. Д. Кочеткова, Г. М. Фридендер Ф. Зольгер о Карамзине	343
П. Р. Заборов. Гюго и Карамзин	346
М. И. Гиллельсон Письма Н. М. Карамзина к С. С. Уварову	351

XVIII ВЕК

Сборник 8

**ДЕРЖАВИН И КАРАМЗИН
В ЛИТЕРАТУРНОМ ДВИЖЕНИИ
XVIII—НАЧАЛА XIX ВЕКА**

*Утверждено к печати
Институтом русской литературы
(Пушкинский дом)
АН СССР*

Редактор издательства *К. Н. Феноменов*
Художник *М. О. Радзевич*
Технический редактор *И. М. Таринова*
Корректоры *М. А. Горилас* и *И. Журавлева*
и *Г. И. Яковлева*

Сдано в набор 7/VIII 1969 г. Подписано к печати
22/XII 1969 г. РИСО АН СССР 40—160В. Формат
бумаги 60 × 90^{1/16}. Бум. л. 11^{5/16}. Печ. л. 22^{1/2} +
+ 1 вкл. (1 в печ. л.) = 22,62 усл. печ. л. Уч.-изд. л.
22,46. Изд. № 3851. Тип. зак. № 425. М-61044.
Тираж 5000. Цена 1 р. 61 к.

Ленинградское отделение издательства «Наука»
Ленинград, В-164, Менделеевская линия, д. 1

1-я тип. издательства «Наука» Ленинград В-34,
9 линия, д. 12