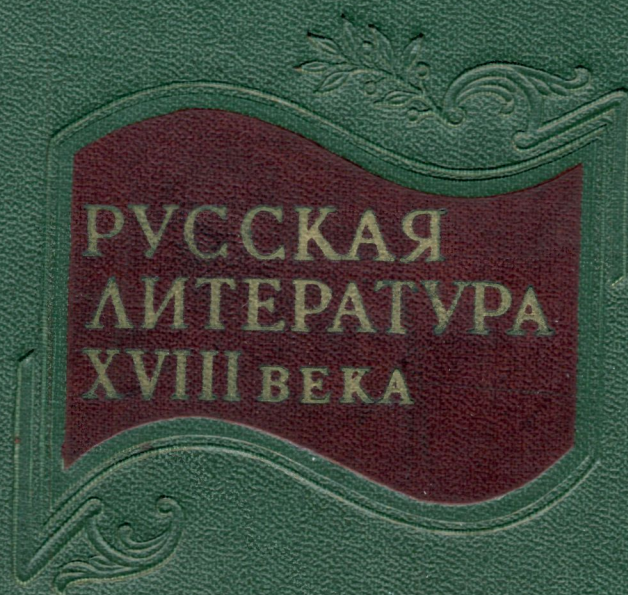


АКАДЕМИЯ НАУК СССР



РУССКАЯ
ЛИТЕРАТУРА
XVIII ВЕКА

ЭПОХА
КЛАССИЦИЗМА

1964к
1450

ИРЛИ

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

РУССКАЯ
ЛИТЕРАТУРА
XVIII
ВЕКА

ЭПОХА КЛАССИЦИЗМА

ИЗДАТЕЛЬСТВО
« НАУКА »

МОСКВА-ЛЕНИНГРАД

1 9 6 4

ПОД РЕДАКЦИЕЙ

члена-корреспондента АН СССР

П. Н. БЕРКОВА

и кандидата филологических наук

И. З. СЕРМАНА

260792



ОТ РЕДАКЦИИ

Сборник «Русская литература XVIII века. Эпоха классицизма» составлен из работ сотрудников и актива Группы по изучению русской литературы XVIII века Института русской литературы (Пушкинский дом) Академии наук СССР, написанных в основном в последние два-три года. Исключение составляет статья «Тредиаковский как теоретик литературы», завершенная проф. Г. А. Гуковским в 1948 г.

Вслед за проблемами «Русское Просвещение и литература XVIII века» и «Литературная позиция Ломоносова», исследование которых отразилось в двух сборниках, изданных Группой в 1961¹ и 1962 гг.,² наше внимание было обращено на проблему литературных направлений в русской литературе XVIII в. В процессе изучения материала сотрудники Группы и связанные с Группой исследователи, частью независимо друг от друга, частью опираясь на наблюдения своих товарищей, обнаружили в значительном количестве факты, свидетельствующие о том, что традиционные представления о литературных направлениях XVIII в. явно устарели и нуждаются в решительном пересмотре. Было накоплено большое число фактов, характеризующих многообразные литературные искания русских писателей XVIII в., считавшихся по традиции правоверными последователями классицизма или сентиментализма. Внимание наше привлекли главным образом отклонения от господствующих эстетических канонов эпохи классицизма, свидетельствующие о неудовлетворенности тогдашних писателей общепризнанными и общепринятыми литературными воззрениями. Было установлено, что в литературе эпохи классицизма, — как, впрочем, во всякое время, — практическая литературная деятельность писателей часто расходилась с их теоретическими декларациями. Отправляясь

¹ Проблемы русского Просвещения в литературе XVIII века. Изд. Академии наук СССР, М.—Л., 1961, 272 стр.

² Литературное творчество Ломоносова. Исследования и материалы. Изд. Академии наук СССР, М.—Л., 1962, 318 стр.

от последних, литературоведы, как дореволюционные, так и советские, создавали схемы, удобные для изложения некоторой части обширного конкретного материала, но, подобно всяким схемам, не охватывавшие всего обилия литературных фактов и даже большей части их.

Собранных в данном сборнике материалов еще недостаточно, по нашему мнению, чтобы построить новую концепцию развития литературных направлений в XVIII в., но уже довольно для того, чтобы почувствовать и понять неудовлетворительность старых и необходимость пересмотра их и даже отказа от них.

Таким образом, название нашего сборника — «Русская литература XVIII века. Эпоха классицизма» — следует понимать не в смысле утверждения старых представлений, а скорее их отрицания, чтобы, прочитав наши работы, читатель убедился в том, что старое понятие «эпоха классицизма» уже не соответствует обнаруженным исследователями материалам.

Мы не считаем свою работу по исследованию данной проблемы законченной. В настоящем сборнике публикуются материалы, цель которых побудить литературоведов и читателей к пересмотру традиционных концепций. Результаты своих дальнейших изучений, в которых, возможно, будут сделаны попытки конструктивного характера, мы надеемся довести до сведения литературной общественности в особом сборнике.



С Т А Т Ь И

П. Н. БЕРКОВ

ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ РУССКОГО КЛАССИЦИЗМА

I

В среде советских литературоведов, не являющихся специалистами по русской литературе XVIII в., и — еще больше — в массе читателей, интересующихся прошлым родной культуры, широко распространено мнение, что литература XVIII в. — литература если не «ложно-» или «псевдоклассицизма», то уж, во всяком случае, классицизма; что классицизм представляет не только основное, но чуть ли и не единственное литературное направление той эпохи; наконец, что литература классицизма возникла у нас в результате полного и окончательного разрыва с литературой предшествовавшего периода, с литературой древнерусской.

Это мнение возникло не сразу, оно складывалось исподволь, в течение почти полутора столетий, и лишь перед Октябрьской революцией приобрело завершающую формулировку. Вот как характеризовал в самом начале 20-х годов эту традиционную концепцию литературы XVIII в. один из начинавших свою деятельность советских литературоведов: «Установившийся взгляд на псевдоклассическое творчество, основанный на поверхностном знакомстве с ним, страдает многими недостатками и противоречиями. Обычное понимание этого литературного направления выражается в следующих немногих замечаниях. Принято думать, что псевдоклассическая литература стоит особняком среди других литературных явлений как предшествовавшей ей эпохи, так и последующей. Это своего рода тепличное растение, привезенное из чужих стран и некоторое время прозябавшее на русской почве. Но ее жизнь на чужбине была совершенно одинокой, вне всякой связи с чисто национальными течениями и настроениями в русской жизни... Далее полагают, что литература псевдоклассического периода имеет искусственный характер. Она подчиняется определенным нормам художественной поэтики, выработанным раз навсегда и обязатель-

ным для всякого художника... Далее, эта литература, согласно установившемуся взгляду, носит отпечаток чрезмерной напыщенности, трескучести и салонного *bel esprit*. Вместо живой, правдивой жизни здесь выступает условная манерность, созданная по определенному шаблону и заимствованная из придворной аристократической среды. Напротив, жизнь широких кругов общества не находит здесь почти никакого отражения. В частности, отношение этой литературы к простому народу отличается высокомерным равнодушием. В глазах псевдоклассических поэтов народ, как народ „подлый“, не представлял интереса и не мог быть объектом художественного вдохновения... Псевдоклассическая литература, как русская, так и французская, — аристократическая по преимуществу. Но эта аристократичность псевдоклассицизма носит не национальный характер. Она имеет вполне определенный отпечаток интернационализма. В творчестве псевдоклассических поэтов нет людей определенной нации, а есть типы человека вообще вне его национальных рамок и других условностей. Далее думают, что псевдоклассицизм, как искусство, стремившееся пересадить традиции классической литературы древних греков и римлян на русскую почву, само собою не могло перенести их в чистом виде... Само собою разумеется, классицизм, пересаженный на русскую почву, являлся в ложном виде. Этот классицизм не истинный и подлинный, а ложный и искусственный... Кроме того, считают, что это направление носит ярко рационалистический характер. Здесь господствует разум в ущерб чувству... Благодаря этому герои псевдоклассических творений лишь безжизненные, холодные и бесплодные резонеры... Таковы обычные представления о русском псевдоклассицизме. Они проходят красною нитью через всю критическую литературу, начиная почти с момента появления, у нас псевдоклассицизма и вплоть до наших дней».¹

Несмотря на то что цитированные слова А. Н. Вознесенского были напечатаны более сорока лет назад, они, к сожалению, характеризуют и современное положение вещей — по крайней мере в среде неспециалистов по литературе XVIII в.

Однако в последние десятилетия советские литературоведы, занимающиеся изучением литературы XVIII в., внимательно и непредубежденно анализируя как старые, так и вновь обнаруженные материалы, пришли к иным выводам. Достичь их они смогли прежде всего потому, что, применяя диалектико-материалистический метод исследования, отказались от традиционных воззрений на ход литературного процесса.

Уже с середины прошлого столетия, со времени Белинского, литературоведы стали говорить, что в конце XVIII в. «на смену»

¹ А. Н. Вознесенский. Основные черты русского псевдоклассицизма 18-го века. — Труды Донского государственного университета, вып. I, 1920, стр. 51—53.

классицизму, — они писали, конечно, «ложноклассицизму», — пришел сентиментализм, а в начале XIX в. «на смену» сентиментализму пришел романтизм, который, в свою очередь, уступил место реализму («натуральной школе»)².

Созданная Белинским, а отчасти его предшественниками схема русского литературного развития была продолжена во второй половине XIX и начале XX в., дополнена данными по истории новейшей литературы и — в целом — продолжает существовать и сейчас.

Специалисты по литературе XVIII в. внесли в нее ряд значительных уточнений. Если Белинский утверждал, что классицизм был пересажен на русскую почву при Петре I или в ближайшие десятилетия после его смерти, то в начале 90-х годов XIX в. была сделана попытка пересмотреть хронологические границы возникновения классицизма. Акад. А. И. Соболевский напечатал в 1890 г. небольшую статью «Когда начался у нас ложноклассицизм?»³, в которой проводил мысль о том, что это литературное направление появилось — через польское посредство — еще в XVII в. на юге России, а затем было перенесено на север, в Москву и — позднее — в Петербург. В начале XX в. проф. В. Н. Мочульский продолжил исследование этой проблемы и, привлекая материалы, опубликованные после появления статьи А. И. Соболевского, пришел к выводу, что уже в XVII — начале XVIII в. передовые русские писатели (Симеон Полоцкий, Феофан Прокопович) были знакомы с некоторыми произведениями французского классицизма, правда не непосредственно, а через польские переводы.⁴ Таким образом, изучение материала заставило литературоведов пересмотреть традиционную точку зрения о существовании классицизма в XVIII в. и, тем самым, о якобы полном разрыве между древнерусской литературой и литературой XVIII в.

Впрочем, еще ранее появления статьи А. И. Соболевского А. Н. Пыпин, подготавливая отдельные главы своей четырехтомной «Истории русской литературы», также пришел к заключению, что обычное мнение о разрыве между древнерусской литературой и литературой XVIII в. не отвечает действительности и что «допетровское предание» звучало в литературе последовавшего столе-

² Е. В. Петухов. О главнейших направлениях в русской литературе XVIII-го и первой четверти XIX-го века. Юрьев, 1895, 23 стр. (Оттиск из «Ученых записок Юрьевского имп. университета», 1895, № 4).

³ См.: А. И. Соболевский. Когда начался у нас ложноклассицизм? — «Библиограф», 1890, № 1, стр. 1—5. Ср. также в цитированной работе Е. В. Петухова (стр. 5—8).

⁴ См.: В. Н. Мочульский. Отношение южно-русской схоластики XVII в. к ложноклассицизму XVIII в. СПб., 1904, стр. 17 и 21. (Извлечено из «Журнала Министерства народного просвещения за 1904 г.»). Ср. также: А. М. Лобода. К истории классицизма в России в первую половину XVIII-го столетия. Киев, 1911, 20 стр.

тия довольно явственно.⁵ Вопрос, поставленный А. Н. Пыпиным, не привлек в свое время должного внимания специалистов, и лишь через сорок лет последовала новая работа, посвященная той же теме: в 1925 г. была опубликована спорная по своим выводам, но интересная вступительная лекция проф. В. В. Буша, прочитанная в Саратовском университете, под заглавием «Древнерусская литературная традиция в XVIII в. (К вопросу о социальном расхождении читателя)».⁶ В последние десятилетия после работ П. Н. Сакулина, В. П. Адриановой-Перетц, А. И. Белецкого, Г. А. Гуковского, Е. А. Касаткиной, Л. В. Крестовой, В. Д. Кузьминой, Д. С. Лихачева, И. З. Сермана и других никто из специалистов не говорит о разрыве между древней и новой русской литературой.

Значительно сложнее обстоит дело с вопросом о классицизме как литературном направлении в русской литературе XVIII в.

Еще в начале нашего столетия в научной литературе, не говоря уже о школьных учебниках и энциклопедиях, было распространено мнение, что в течение всего XVIII в. и даже в начале XIX в. у нас существовал единый классицизм, совершенно одинаковый у всех писателей эпохи, начиная с Феофана Прокоповича и Кантемира и кончая Державиным и Е. Костровым, и что суть этого направления состоит в признании античного искусства недостижимой вершиной и в требовании подражать античным писателям.

Несмотря на то что уже в 20-е годы текущего века были внесены значительные поправки в традиционные представления о классицизме (работы Г. А. Гуковского, «Русская литература» П. Н. Сакулина), все же еще в середине 30-х годов В. Р. Гриб в статье «Классицизм» (в первом издании «Большой советской энциклопедии») другими словами повторял старые формулировки: «Классицизм, художественное направление 17—18 вв., провозгласившее античное классическое искусство вечным, единственным образцом, а подражание ему — единственным путем художественного творчества».⁷ Выдвинув теорию двух течений в западноевропейском классицизме — «придворного» и «буржуазного» — и не находя в русской литературе XVIII в. проявлений «буржуазного» классицизма, В. Р. Гриб, характеризуя русский классицизм, полностью воспроизводит устарелые воззрения конца XIX—начала XX в.

«Русская литература XVIII века» Г. А. Гуковского (1939), «История русской литературы XVIII века» Д. Д. Благого (1946; изд. 4-е — 1960), тт. III—IV «Истории русской литературы» Академии наук СССР (1941, 1948), т. I «Истории русской лите-

⁵ См.: А. Н. Пыпин. Допетровское предание в XVIII веке. — «Вестник Европы», 1886, июнь, стр. 680—717; июль, стр. 306—345.

⁶ Ученые записки Саратовского государственного университета, т. IV, вып. 3, Саратов, 1925. (Отд. оттиск: Саратов, 1925, 11 стр.).

⁷ Большая советская энциклопедия, т. 32, М., 1936, столб. 835.

ратуры в трех томах» (1958) продвинули далеко вперед изучение русской литературы XVIII в. и, в частности, вопрос о классицизме.

В послевоенное время приобрел особую остроту вопрос о русском литературном барокко как предшественнике классицизма. Прежнее представление о едином и целостном классицизме было оставлено — вместо него сейчас признают «дворянский классицизм», «демократический классицизм», «просветительский классицизм», «неоклассицизм» и т. д. Если прежде утверждали, что классицизм в России продолжался со второй половины XVII в. и до 40-х годов XIX в. (до смерти А. С. Шишкова, президента Российской Академии, и до реорганизации последней в 1842 г.), то теперь время господства классицизма в русской литературе склонны ограничивать едва ли не третьей столетия, периодом деятельности Сумарокова, с середины 40-х годов по середину 70-х XVIII в., до выступления Державина. Сентиментализм, который ранее начинали с «Бедной Лизы» Карамзина (1792), сейчас усматривают уже в «Венецианской монахине» Хераскова (1757). Давно уже говорят о русском «предромантизме XVIII века», о русском «оссианизме», «юнгизме» и пр.

Интерес к философии и эстетике Просвещения, обнаружившийся в послевоенное время у нас и в прогрессивной науке Запада, еще в большей степени осложнил вопрос о классицизме XVIII в.: в последние годы все настойчивее звучат голоса, утверждающие, что уже с конца 60-х годов XVIII в. в русской литературе стал быстро развиваться реализм и что «просветительский классицизм» по существу есть «просветительский реализм» (работы Г. П. Макогоненко,⁸ немецкого академика Эд. Винтера,⁹ д-ра Грасхофа¹⁰ и др.).

Окончательно запутывает вопрос о классицизме тенденция ряда западных исследователей и их советских единомышленников рассматривать классицизм как одно из течений барокко (Д. Чижевский,¹¹ А. Андял,¹² А. А. Морозов¹³ и др.). В противополож-

⁸ Г. П. Макогоненко. Русское Просвещение и литературные направления XVIII века. — «Русская литература», 1959, № 4, стр. 23—53; ср. также сб. «Проблемы Просвещения в русской литературе XVIII века», М.—Л., 1961 (статьи Г. П. Макогоненко, Ю. М. Лотмана и др.).

⁹ E. Winter. Die Aufklärung in der Literaturgeschichte der slawischen Völker. — «Славянская филология. Сборник статей», т. III, М., 1958, стр. 283—291, и «Wissenschaftliche Zeitschrift der Gumboldt-Universität, Gesellschafts und Sprachwissenschaftliche Reihe, IX, 1959/60, 3, стр. 183—187.

¹⁰ H. Graßhoff. Zur Rolle des Sentimentalismus in der historischen Entwicklung der russischen und der westeuropäischen Literatur. — «Zeitschrift für Slavistik», B. VIII, H. 4, 1963, стр. 558—570.

¹¹ D. Tschizewskii. Die slavistische Barockforschung. — «Die Welt der Slaven», 1956, H. 4, стр. 435—441.

¹² A. Angyal. Die slawische Barockwelt. Leipzig. 1961.

¹³ А. А. Морозов. Проблема барокко в русской литературе XVII—начала XVIII века. (Состояние вопроса и задачи изучения). — «Русская литература», 1962, № 3, стр. 3—38.

ность этому воззрению сейчас, как бы возрождая концепцию А. И. Соболевского, В. Д. Кузьмина говорит о «схоластическом классицизме» 1660—1730-х годов.¹⁴

Я не ставил своей целью с полной библиографической документальностью охарактеризовать все множество точек зрения на литературные направления в русской литературе XVIII в. Однако и приведенных материалов вполне достаточно, чтобы представить себе устрашающую разнголосоицу, характерную для современного состояния вопроса. Создается безотрадное впечатление, что чуть ли не с каждой новой работой, посвященной данной теме, положение еще более запутывается, что надежд на возможность примирения противоположных точек зрения нет и что, по-видимому, причиной создавшейся ситуации является не недостаточная осведомленность отдельных авторов, выдвигающих новые точки зрения, о работах своих предшественников или их самомнение, а что-то другое. Что же именно?

Чтобы с возможно полной ясностью ответить на вопрос, каковы причины современной запутанности проблемы русского классицизма, необходимо предварительно остановиться на ряде других вопросов, — и в первую очередь на том, что такое литературное направление вообще, когда возникло в литературоведении понятие «литературное направление», как оно развивалось и является ли оно в настоящее время прогрессивным, полезным и нужным, или, сыграв на определенном отрезке истории литературной науки передовую и конструктивную роль, сейчас оно утратило свое прежнее значение и, может быть, в известной мере даже мешает поступательному развитию науки.

Решение этих предварительных вопросов, как будет видно из дальнейшего изложения, влечет за собой постановку ряда других — еще более предварительных — вопросов, которые выходят за пределы русской литературы XVIII в. и проблемы классицизма, ответы на которые позволяют устранить ряд неясностей в понимании отдельных частей литературного процесса.

II

Развитие литературоведения, как, впрочем, и любой науки, протекает в двух направлениях: с одной стороны, накапливаются и описываются факты, все более возрастающие с течением времени по мере естественного увеличения объема самих литератур и роста наших сведений о литературах прошлого; с другой — эти факты осмысливаются, т. е. устанавливаются и приводятся в систему за-

¹⁴ В. Д. Кузьмина. Театр. — История европейского искусствознания. От античности до конца XVIII века. Под ред. Б. Р. Виппера и Т. Н. Ливановой, М., 1963, стр. 369—373 (в главе 6 «Россия семнадцатого и восемнадцатого веков»).

кономерности, действующие в пределах данной области изучения. Эти два аспекта исследования — исторический и теоретический — не существуют в строго обособленном виде: разграничить их трудно, один постоянно и незаметно переходит в другой, ни один из них, — по крайней мере в идеале, — не может обойтись без другого, и это создает, конечно, значительные сложности при изучении литературного материала.

Но этими трудностями не исчерпывается своеобразие современного этапа в развитии литературной науки.

Литературоведение имеет дело, с одной стороны, со словесно-художественным творчеством отдельных народов, с отдельными литературами; однако для углубленного, подлинно научного понимания изучаемого материала исследователю часто, — можно сказать, постоянно, — приходится обращаться к истории литературы других народов, так как в этих литературах можно обнаружить истоки литературных явлений данной национальной культуры или непосредственные источники какого-либо конкретного ее произведения.

С другой стороны, литературоведение имеет дело с общими процессами, характерными если не для всех, то по крайней мере для многих литератур. Как национально ни своеобразны отдельные литературы, постепенно они все более сближаются, заимствуют друг у друга жанры, сюжеты, художественные средства и приемы и, естественно, обозначения их в литературе, из которой делается заимствование. Поэтому литературоведу при обработке исследуемого материала приходится пользоваться терминами, применяемыми для обозначения как специфических явлений отдельных национальных литератур, так и повторяющихся, общих, международных литературных явлений. К числу первых — национальных — явлений и соответствующих им понятий относятся, к примеру, в русской литературе жанр и термин «былина», в украинской — «дума», в белорусской — «гутарка»; характерными только для общерусской литературы раннего периода процессами были «первое» и «второе» южнославянские влияния, для немецкой литературы — «гробанизм», «Штурм унд Дранг», «Бидермайер», для французской — «Плеяда», «парнасская школа» и т. д. Общими, международными явлениями нужно признать в любой литературе литературные роды — эпос, лирику, драму, а также для ранних этапов простейшие фольклорные и собственно литературные жанры — песню, сказку, притчу и т. д., для более поздних — поэму, комедию, роман, рассказ и т. п. Для новейшего периода — примерно с XVI—XVII в. — общими, международными явлениями литературного развития признаются литературные направления — барокко, классицизм, сентиментализм, романтизм, реализм, символизм, футуризм, социалистический реализм.

Легко заметить, что процесс сближения и взаимообогащения литератур, процесс формирования понятия «всемирная (или ми-

ровая) литература» предполагает сочетание двух элементов — с одной стороны, национальных традиций каждой данной литературы и, с другой — того «нового», «общего», которое соответствующая литература получает через посредство какой-то другой литературы, «господствующей» в тот или иной момент в «мировой литературе» или играющей определенную важную роль в силу каких-либо политических причин. Так, например, в XVIII в. для литератур многих европейских народов (немцев, англичан, русских, поляков и т. д.) французская литература была «господствующей» в тогдашнем мировом масштабе, но в то же время литературы ряда славянских народов, входившие в конце XVIII—начале XIX в. в состав Австро-Венгерской монархии, испытывали, по понятным политическим причинам, воздействие немецкой (австрийской) или венгерской литератур. Таким образом, развитие национальных литератур — по крайней мере до наших дней — представляет сложный процесс взаимодействия «национального» и «общего». Трудность понимания этого процесса заключается в том, что всякий раз «национальное» оказывается в конечном счете итогом разных исторических воздействий и в то же время «общее» всегда проявляется в «национальной» форме.

Попытки разных литературоведов разобраться в сложных вопросах становления европейских литератур,¹⁵ а также влияния одних из них на другие оказываются недостаточными по ряду причин, и главным образом потому, что в подобных случаях не принимается в расчет вся совокупность фактов, действовавших при возникновении отдельных литератур, и отбрасывается такой важный фактор, как латинская образованность, латинская школа, сохранявшаяся во многих европейских странах до середины XIX в. и даже позже. Между тем без учета значения латинского образования для эпохи до XIX в. нельзя правильно понять многие явления в истории отдельных европейских литератур, в том числе и русской литературы второй половины XVII—XVIII вв.

Между концом античного мира (IV в. н. э.) и возникновением отдельных новоевропейских литератур (IX—XII вв.) лежит длительный период безраздельного господства латинской школьной образованности в Западной Европе и византийской — в Юго-Восточной и отчасти Восточной. Латинские авторы, изучавшиеся в монастырских и церковных школах, являлись для грамотных людей того времени образцами подлинной литературы. Новоевропейские литературы, как связано ни было их возникновение с национальным фольклором (преимущественно с героическим эпосом), создавались людьми грамотными, т. е. получавшими образование на латинском языке. И читатели тех и последующих

¹⁵ Изучение виевропейских литератур с этой точки зрения только начинается, и поэтому его результаты сейчас не могут еще входить в нашу концепцию.

столетий, «потреблявшие» новые европейские литературы, если не все, то в значительной степени проходили ту же латинскую школу. Даже в Германии и странах, принявших Реформацию, после XVI в. латинская школа продолжала играть основную роль. В Восточной Европе латинская образованность возникает позднее, в XVII в., но сразу приобретает большое влияние.

Значение латинской школьной образованности для европейской (западной в основном) культуры не ограничивается только передачей античного наследия, что, конечно, играло особенно важную роль.

Еще большее значение для западноевропейских народов раннего средневековья имело то, что латинская образованность была в первую очередь и прежде всего образованностью христианской, подчинившей себе, переработавшей в интересах католической церкви и античности, и наследие иудейской религиозной культуры. При помощи латинского языка средневековая и более поздняя Европа воспринимала Библию и главным образом наиболее лирическую часть ее — «Псалмы». И как ни пытались восстановить деятели итальянского, а затем и прочего европейского Возрождения и немецкие гуманисты античность в ее подлинном виде, для широких читательских масс, владевших латинским языком, мир древности — и в его библейском, и в греко-римском аспекте — представлял сквозь призму школьно-латинской образованности.

Таким образом, церковный и научный авторитет освящали в сознании образованных людей латинский язык как единственное средство бытовых, научных, политических, в частности дипломатических, целей. Пользуясь им, люди тех столетий почти не прибегали к помощи еще мало разработанных в то время национальных (народных) языков. Больше того, и художественная литература не могла остаться в стороне от этого общего движения.

Литературное творчество на латинском языке продолжалось и после падения Римского государства. До возникновения новоевропейских литератур, а также и после их возникновения почти во всех европейских государствах существовала «своя» новолатинская литература, особенно развившаяся с эпохи Возрождения. Знание латыни, дававшееся тогдашней школой, предоставляло образованному человеку тех веков возможность читать не только античных авторов, но и новолатинских, где бы они ни писали (Португалия и Польша, Ирландия и Швеция, Австрия и итальянские государства), а также нередко и самому участвовать в формировании общеевропейской новолатинской литературы. Хорошее, а во многих случаях великолепное владение латинским языком («цицероновский стиль») формировало литературные и языковые вкусы писателей и читателей и влияло на историю национальных литератур. Какое огромное значение имели в этом отношении античные авторы, можно судить по переводам их произведений во всех новоевропейских литературах, начиная с итальянской, испанской и фран-

цузской и кончая (в более позднее время) немецкой, польской и русской. Вместе с тем нельзя забывать и того, что особенно обращавшие на себя внимание произведения новоевропейских литератур переводились на латинский язык. Особенно показательный пример: перевод на латинский язык «Похождения Телемаха» Фенелона, сыгравший в европейской культуре не менее значительную роль, чем оригинал, был сделан в первой половине XVIII в. трижды.

Таким образом, для правильного понимания истории европейских литератур, т. е. того, что составляет главную часть истории всемирной литературы, необходимо учитывать в качестве первого слагаемого, «общего» для всех, — латинскую образованность с ее христианской и библейской религиозной литературой и с ее античными традициями, опять-таки преломленными сквозь призму католического сознания.

Новоевропейские литературы возникли, как известно, в основном в IX—X вв., а некоторые несколько позже. Огромная роль католического Рима сказывалась в эти столетия также и в том, что в Италию часто приходили не только завоеватели, но и ученые, и писатели из разных европейских стран. Поэтому уже в первые века существования новоевропейских литератур, благодаря постоянным передвижениям с разных сторон в Италию и обратно, имели место интенсивное литературное взаимодействие и взаимодополнение. Провансальско-итальянская рыцарская поэзия оказалась в эти ранние годы новоевропейских литератур одной из самых богатых и влиятельных.

Однако общеевропейского литературного движения в эти столетия не было еще, если не считать упоминавшейся латинской ученой и художественной литературы.

Крестовые походы с конца XI по середину XIII в. еще в большей мере способствовали литературному взаимоознакомлению и сближению европейских народов. Материальные выгоды, полученные итальянскими торговыми республиками во время крестовых походов, — прибыльная перевозка крестоносцев на итальянских судах, быстрое обогащение благодаря организации восточной («левантинской») торговли, рост городов, ремесел и т. д., — привели к большому культурному подъему Италии и широкому и длительному влиянию итальянской литературы на многие европейские литературы (испанскую, португальскую, французскую, английскую, балканско-славянские и т. д.).

Было бы ошибкой считать, что новые европейские литературы развивались, так сказать, сами из себя, в полном отрыве от общей для всех католических народов латинской школьной образованности. По существу, ранний период истории новоевропейских литератур представлял национальную переработку латинской образованности, то в большей, то в меньшей степени окрашенную местными, народными чертами. В итальянской литературе XIII—XV вв. этот процесс национализации и тем самым демократизации художест-

венного материала протекал с наибольшей силой и яркостью, и именно поэтому ей и было суждено оказаться, после универсальной латинской литературы (античной и новой), первой европейской литературой, повлиявшей на другие.

С эпохи Возрождения начинается постепенное формирование общеевропейского литературного движения. Литераторы и образованные слои читателей в Италии, Испании, Португалии, Франции, Англии, Голландии, Германии, Чехии, Польше, Хорватии, Словении, Венгрии, Словакии — одни раньше, другие несколько позже — начинают следить за литературным развитием своих близких или отдаленных соседей. И хотя в отдельных странах литература в эти столетия достигала иногда очень высокого уровня, все же сначала итальянская, а затем (с XVII в.) французская литературы стояли во главе всего европейского литературного движения.

Русская литература, имевшая свою многовековую историю и большие национальные идейные и художественные традиции, связанные — в истоках — с византийской культурой, стала смыкаться с общеевропейским литературным движением примерно со второй половины XVII в., украинская и белорусская — несколько ранее. Однако местные — географические и исторические — условия привели к тому, что отдаленные от основных центров европейского литературного движения, Италии и Франции, украинская, белорусская, а затем и русская литературы естественно стали входить в общий литературный процесс через контакты со своими ближайшими соседками — польской и (несколько позднее) немецкой литературами. Здесь особенно следует подчеркнуть, что с этого же времени начинается в России сильное влияние школьной латинской образованности, настолько сильное, что возникает русская новолатинская литература (Стефан Яворский, Феофан Прокопович, Тредиаковский, Ломоносов и др.).

В XVIII в. связь русской литературы с европейскими, — и непосредственно, и главным образом при помощи переводов, — приобретает особенную интенсивность. Не только немецкая и польская, но и французская, английская, итальянская и другие литературы становятся известными у нас; и в результате быстрого усвоения и критической переработки идейного и художественного богатства мировой литературы русская литература в XVIII в. достигает, — в особенности к концу столетия (Фонвизин, Державин, Радищев, Карамзин), — очень высокого уровня.

То обстоятельство, что разные европейские литературы в разное время включались в общеевропейское литературное движение, имело то следствие, что их национальные традиции приходили в соприкосновение с «общим» для остальных литератур не в одной и той же форме, а в разных проявлениях этого «общего». То есть одни литературы примыкали к общеевропейскому литературному движению еще в расцвете Возрождения, другие, когда господство-

вало барокко, третьи, когда на переднем плане стояли классицизм, романтизм, реализм и т. д. Это сочетание национальных традиций (как бы сложны они ни были сами по себе) отдельной литературы с тем «общим», которое она заставляла в общеевропейском литературном движении в момент своего вхождения в последнее и которое она получала всегда в какой-то определенной национальной интерпретации, делает столь своеобразным путь литературного развития разных народов. Своеобразие увеличивалось еще и благодаря тому, что восприятие «нового», «общего» во многих случаях происходило не только от «главных» в тот или иной момент литератур, но одновременно и от — условно говоря — «второстепенных». Кроме того, хотя по мере развития европейских наций и их культур латинская школьная образованность утрачивала свое прежнее монопольное значение, однако авторитет античных литератур не падал, даже, напротив, повышался; и это приводило к тому, что все европейские литературы в течение XVI—XVIII вв. — одни раньше, другие позднее — обогатились переводами из римских и греческих авторов. Нередко при этом бывало, что переводы делались не прямо с оригинала, а с переводов на другие языки.

Особенностью развития литератур, вновь включавшихся в общеевропейское литературное движение, — если не всех, то, во всяком случае, многих, в частности русской, — было то, что они не ограничивались усвоением только того «нового», «общего», которое представляло «сегодняшний день» тогдашней литературы, но жадно, хотя и не без определенной доли случайности, стремились устранить свою отсталость с помощью переводов чужеземных произведений предшествующего периода. Поэтому, например, в русской литературе XVIII в., в особенности в рукописной ее части, наряду с переводами из французской, немецкой, английской, польской и других литератур XVIII же века мы находим переводы из тех же и других литератур XVII, XVI и даже XV вв.

Все это создает большую пестроту, сложность, многослойность литературного процесса вообще и специально русской литературы XVIII в. Судя о ней по наиболее известным произведениям и авторам, останавливая свое внимание на лежащих на поверхности связях русской литературы XVIII в. с современной ей французской и не учитывая всего остального материала, — главным образом из-за его необработанности, — литературоведы легко приходили к заключению, что в ней, — как (якобы) и во французской литературе XVIII в., — господствовал «единый и неделимый» классицизм, что «новая» русская литература началась с усвоения классицизма.

Но так ли это на самом деле? Не подменяем ли мы термином «классицизм» своеобразное национальное явление русской литературы, исходя из того, что она включилась в общеевропейское литературное движение тогда, когда во Франции господствовал классицизм?

III

Для удобства изложения в предшествующих главах я говорил о классицизме только как о «литературном направлении», а не как о «школе», «художественном методе» или «стиле». Между тем в научной литературе и по этому вопросу нет единства: приходится чуть ли не на каждом шагу встречать определения классицизма и как «стиля», и как «художественного метода», и только выражение «классическая школа» (в литературном, а не педагогическом значении) не употребляется литературоведами — по крайней мере современными, советскими.¹⁶

О классицизме как «стиле» настойчиво говорил в своих работах 1919—1929 гг. акад. П. Н. Сакулин.¹⁷ В последующие десятилетия, однако, о классицизме как «стиле» не говорят ни литературоведы, ни искусствоведы.

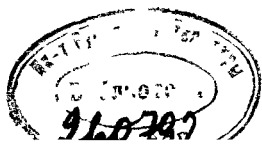
В спорах о «творческом» (или «художественном») «методе», имевших место в советском литературоведении в 30-е годы, речь шла в основном о «реалистическом» и «романтическом» методах, причем классицизм большинством авторов понимался как проявление первого. В качестве самостоятельного «художественного метода» классицизм тогда не рассматривался. Однако в настоящее время возрождается точка зрения на классицизм как на «художественный метод». Так, например, В. В. Петелин в недавно вышедшей книге «Метод, направление, стиль» пишет: «На протяжении истории искусства художники пользовались различными методами... Классицизм, романтизм, реализм, импрессионизм, экспрессионизм — каждый из методов приносил в искусство свою манеру восприятия и отражение жизни».¹⁸ Как художественный метод рассматривает классицизм и А. Буров. «Художественный метод, — пишет он, — можно было бы определить как исторически обусловленное соотношение нормативной (эстетический идеал) и познавательной функций искусства при отражении им действительности. И это соотношение присутствует в собственно искусстве всегда. Поэтому нельзя, например, говорить, что в искусстве античной классики и в классицизме познавательная сторона отсутствовала и полностью заменялась выражением идеала. Конечно, идеал в классицизме преобладал, но самые поиски идеального предмета отражения уже означали познавательный подход к действительности...».¹⁹

¹⁶ В книге французского литературоведа Лаблени (E. Lablénie, *Recherches sur la technique des arts littéraires*, Paris, 1962) главными французскими поэтическими школами с эпохи Возрождения до наших дней называются: «Плеяда», «классицизм», «романтизм», «Парнасс», «символизм», «сюрреализм» (стр. 91—92).

¹⁷ П. Н. Сакулин. 1) История новой русской литературы. Эпоха классицизма. М., 1918 (на обложке: 1919), 318 стр.; 2) Теория литературных стилей. М., 1927, 74 стр.; 3) Русская литература, ч. 2, Новая литература. М., 1929, стр. 67—409.

¹⁸ В. Петелин. Метод, направление, стиль. М., 1963, стр. 31.

¹⁹ А. Буров. Что такое стиль? — «Вопросы литературы», 1962, № 11, стр. 96.



Однако чаще всего приходится встречать в научной литературе определение классицизма как литературного направления. Делается это, как мы видели, с давних пор, но по вопросу, что такое литературное направление, нет не только полной, но и вообще какой-либо договоренности.

«Понятие литературного направления, — пишет один из наиболее вдумчивых и оригинальных советских литературоведов, Б. Г. Рейзов, — одно из самых неразработанных и самых употребительных в советском литературоведении. Что мы имеем в виду, произнося слова классицизм, романтизм, реализм, натурализм, символизм? Группу писателей, работавших в определенный отрезок времени? Классовую идеологию, художественное качество произведений? Историческую ценность данной школы или эстетики, сумму литературных приемов, психологию писателя? Каково содержание и объем понятия литературного направления вообще и каждого данного литературного направления в частности? Эти вопросы далеко не всегда ставились с достаточной отчетливостью, а ответы часто давались произвольно, в зависимости от того, какое литературное явление в данный момент привлекало внимание критика»²⁰

А. Н. Соколов в статье «Литературное направление» приходит к аналогичным выводам: «... в дореволюционной критике и литературоведении термин „литературное направление“ был широко распространен, но ни его значение, ни его отношение к родственным терминам не получили необходимого терминологического уточнения». Вслед за тем А. Н. Соколов прибавляет: «В этом проявилась свойственная дореволюционному литературоведению неупорядоченность научной терминологии».²¹ Из сказанного можно было бы сделать обнадеживающий вывод, что в послереволюционном, советском литературоведении положение коренным образом изменилось, что значение термина «литературное направление» и его отношение к родственным терминам приобрели должную терминологическую ясность, четкость и общее признание. Однако, рассмотрев историю употребления анализируемого термина в советское время, А. Н. Соколов вынужден констатировать «отсутствие общего языка в трактовке столь важной литературоведческой категории».²² Следовательно, упрек, который автор сделал дореволюционному литературоведению, несправедлив. Впрочем, самый факт создания Терминологической комиссии по литературоведению и подготовки ею терминологического словаря, опытом статьи для которого является «Литературное направление» А. Н. Соколова, свидетельствует о том, как серьезны наши неблагополучия в данной области.

²⁰ Б. Рейзов. О литературных направлениях — «Вопросы литературы», 1957, № 1, стр. 87

²¹ А. Н. Соколов. Литературное направление (Опыт статьи для терминологического словаря) — «Известия Академии наук СССР, Отделение литературы и языка», т. XXI, вып. 5, 1962, стр. 405

²² Там же, стр. 408

А. Н. Соколов предлагает такое определение понятия «литературное направление»: «Наименование литературного направления, если исходить из наиболее устойчивого в науке словоупотребления, связывается с социально-исторически обусловленным единством идейно-художественных особенностей творчества ряда писателей того или иного историко-литературного периода».²³ Автор считает образующими литературное направление элементами «тематику творчества», «мировоззрение» писателей, «выражающееся в идейном содержании творчества», «образную систему», «художественный метод»,²⁴ «тяготение к тем или иным литературным родам, видам и жанрам», «своеобразие в трактовке и разработке традиционных жанровых форм», «своеобразие композиционных, языковых и метрических форм», «речевой стиль». «Все перечисленные элементы литературного направления, — продолжает А. Н. Соколов, — находятся между собою во внутренней связи и взаимодействии, образуя целостную идейно-художественную систему».²⁵

Мы не станем входить в подробный анализ определения, данного А. Н. Соколовым понятию «литературное направление», так как это не является нашей прямой задачей. Не можем, однако, не заметить, что то, что он называет литературным направлением, В. В. Петелин определяет как художественный метод. «Итак, метод, — пишет он, — есть своеобразие художественного видения жизни, запечатленное при помощи особой системы образов, особых, применяемых художником средств в его произведениях».²⁶ Почти так же разъясняет понятие метода и А. Буров: «... метод есть исторически сложившаяся общность подхода к действительности у большой группы различных художников».²⁷

Сомневаюсь, убедят ли инакомыслящих положения А. Н. Соколова, как и вообще проектируемый «Терминологический словарь по литературоведению». Боюсь, что эта научная попытка не устранил существующих разногласий, не положит конец индивидуальным толкованиям общеэстетических и специально литературоведческих терминов, за исключением тех, которые обозначают конкретные явления поэтики — «стопа» («ямб», «хорей» и т. д.), «строфа» («стих», «двустиишие», «терцина», «сонет» и т. д.).²⁸

Может быть, в связи с попыткой А. Н. Соколова более подробно охарактеризовать «элементы литературного направления» будет не безынтересно сообщить о другой, отнюдь не теоретической, но близ-

²³ Там же.

²⁴ «Художественный метод есть принцип или система принципов отражения действительности в искусстве» (там же, стр. 401).

²⁵ Там же, стр. 408.

²⁶ В. П е т е л и н. Метод, направление, стиль, стр. 18.

²⁷ А. Б у р о в. Что такое стиль?, стр. 96.

²⁸ Более подробно об этом я говорю в статье «Краткий очерк развития русской литературоведческой терминологии до XIX века» (печатается в «Терминологическом сборнике», под ред. Д. Д. Благого).

кой попытке в этом же роде. Упоминавшийся выше (см. стр. 17, прим. 16) французский литературовед Э. Лаблени поставил своей задачей разграничить «главнейшие французские поэтические школы с эпохи Возрождения до наших дней» путем перечисления их отношения к определенным проблемам. Многое для советского литературоведа покажется архаичным в этой эмпирически, почти бухгалтерски построенной анкете, но кое-что все же заслуживает внимания.

Э. Лаблени берет пять «школ» («Плеяда», «классицизм», «романтизм», «Парнасс», «символизм») и устанавливает их отношение к трем основным моментам творчества художника: а) «вдохновение или труд?», б) «содержание», в) «форма». Пункты «б» и «в», в свою очередь, имеют подразделения, а именно: «содержание» рассматривается со стороны «источников», «сюжетов» («я», «человек», «природа»), «цели» («удовольствие», «поучение»), а «форма» — со стороны «жанров», «стиха» («рифма» и «ритм»), «языка» («словарь» и «стиль»)²⁹.

Нет необходимости приводить здесь всю анкету Лаблени, — это не имеет прямого отношения к нашей задаче. Но чтобы представить себе характер классификации автора, достаточно остановиться на одном разделе — том, который он называет «источниками». Вот какой вид имеет это у Лаблени.

«Источники.

— «Плеяда. — Греко-латинская древность (+ Италия).

«Классицизм. — Греко-латинская древность (иногда Испания и Италия).

«Романтизм. — Древность библейская. — Средневековье. — Ближний Восток. — Северные литературы.

«Парнасс. — Греко-латинская древность. — Дальний Восток. — Экзотизм с научными тенденциями.

«Символизм. — Источники неопределенные, но тяготение к северным литературам».³⁰

Как всякая классификация, анкета Лаблени — даже в цитированной части — явно грешит натяжками. Достаточно указать, что для французского классицизма «древность библейская» была не менее важным источником, чем Испания (вероятно, имеется в виду «Сид» Корнеля); стоит только вспомнить «Гофолию» Расина, «Полиевкта-мученика» Корнеля, переводы «Псалмов» Ж.-Б. Руссо и другие, чтобы убедиться в том, что «древность библейская» не в меньшей мере, чем для романтизма, являлась «источником» для классицизма.

Однако дело не в фактических неточностях и не в эмпирическом характере анкеты Лаблени, а в том, что он по-своему, конкретно историко-литературно подошел почти к тем же выводам, что и со-

²⁹ E. Lablénie. Recherches sur la technique des arts littéraires, стр. 89—96

³⁰ Там же, стр. 92—93

ветские литературоведы. Он старается найти разграничения «школ» по признакам «теории» («вдохновение или труд?»), «содержания» и «формы», т. е. почти по тому же самому, что и А. Н. Соколов, В. В. Петелин и А. Буров. Разница между подходом Лаблени и советских авторов состоит в том, что вторые придают, — и, конечно, они в этом отношении правы, — особенное значение мировоззрению, тогда как французский литературовед из всей суммы философских проблем художественного творчества берет один только вопрос о вдохновении и труде.

Однако и вопросы мировоззрения в качестве исходного пункта при суждении о литературном направлении решаются не так просто, как можно было бы полагать. Не говоря уже о том, что сторонники романтизма в немецкой, французской, английской и русской литературах отпоявлялись от разных философских школ, даже в отношении философской базы классицизма нет сейчас среди исследователей единства взглядов. Еще очень недавно представлялась единственно мыслимой точка зрения (впервые высказанная французским исследователем Э. Кранцом в 80-х годах XIX в.), что классицизм вырос на почве рационализма, что искусство классицизма построено на рационалистической эстетике. Однако в последнее время с достаточной аргументированностью было высказано мнение, что французский классицизм опирается на философию сенсуализма и что не Декарт, а английские сенсуалисты (Локк, в меньшей степени Беркли и Юм) явились философской питательной почвой классицизма. Эта точка зрения находит себе подтверждение применительно к русской литературе в том, что Сумароков, например, в своих философских статьях исходит из концепций Локка. Вместе с тем другие русские писатели, которых также считают представителями классицизма (Кантемир, Тредиаковский, Ломоносов, В. И. Майков), не разделяли взглядов сенсуалистов.

Следовательно, либо надо признать, что каждому литературному направлению соответствует одно какое-то определенное философское учение и тогда писатели, исходящие из другой философской концепции, не являются представителями данного литературного направления, либо надо согласиться с тем, что к одному литературному направлению могут принадлежать писатели с различными философскими воззрениями. Чтобы как-нибудь выпутаться из этих противоречий, могут утверждать, что при наличии различных философских позиций у писателей будто бы одного литературного направления мы имеем дело с разными течениями внутри него, а не с различными направлениями. Но так ли это? Не есть ли это мнимое объяснение? Если мы считаем, что литературное направление есть целостная идейно-художественная система, вырастающая на основе определенной философии, которая в свою очередь определяет совокупность эстетических воззрений и творческих приемов (поэтику) данной группы писателей, то, значит, разные философии должны создавать разные эстетики и поэтики. Поэтому совершенно

несогласимы предположения, что классицизм может вырасти на основе и рационализма, и сенсуализма. А если мы делаем такое допущение, значит, наше определение понятия «литературное направление» юшибочно.

В чем же причина всех этих сложностей и противоречий?

Мне кажется, что причин несколько. Перечислить все сейчас еще нельзя, не все еще достаточно определились. Однако некоторые можно уже назвать и теперь.

Во-первых, все эти определения литературных направлений имеют более умозрительный, чем конкретный исторический и историко-литературный характер. Авторы этих определений исходят из опыта литератур XIX и XX вв. и судят о литературах XVII—XVIII вв., т. е. эпохи классицизма, по аналогии с известным им материалом, а не по специфическим свойствам этих более ранних литератур. А специфическими особенностями литератур до XIX в. было то, что почти все писатели получали традиционное образование на латинском языке или с большой дозой последнего. Если в России в XVIII в. дворянские писатели не обучались латыни, то получали на русском и французском языках, т. е. опосредствованно, то, что учащиеся латинских школ воспринимали непосредственно из первоисточников (конечно, по-своему истолкованных). Античная мифология и история, мифология и история библейско-христианская — то, что Лаблени называет «греко-латинской древностью» и «древностью библейской», — было основным культурным фондом большинства тогдашних писателей и читателей «Литературный человек» XVII—XVIII вв. мог быть эмпириком—бэконянцем, рационалистом—картезианцем, сенсуалистом—локкистом, но литературной базой его была «греко-латинская» и «библейская древность». Он мог их по-разному понимать и отражать, но «Об искусстве поэзии» Горация и «Поэтика» Аристотеля и европейские их переработки, в особенности «Искусство поэзии» Буало, были для него незыблемыми основами эстетики и поэтики. Поэтому и могло получиться так, что в России к направлению классицизма принадлежали и Феофан Прокопович, и Ломоносов, и Сумароков, и В. Майков. Здесь, вопреки основному положению авторов, пытающихся дать определение интересующего нас литературного понятия (и термина), мировоззрение (философия) не создавало всякий раз новой эстетики и поэтики, со всякий раз соответствующим новым материалом, а только интерпретировало данность — «греко-латинскую» и «библейскую» древность — и производило своеобразный отбор из последней. Особенно показательны в этом отношении материалы, представляемые историей французской и — с известными дополнениями — русской трагедии: их сюжеты, за малыми исключениями, все были взяты из античной мифологии и истории; лишь в немногих случаях материал для трагедий брался французами из испанской, португальской («Инесса де Кастро») и восточной («Магомет», «Гебры») истории, русскими — из истории

русской («Сумароков») или восточной («Артистона» его же, «Тамира и Селим» Ломоносова).

Не учитывать этих особенностей литературного сознания людей XVII—XVIII вв.³¹ и пытаться дать определение понятия «литературное направление» — значит страшно модернизировать проблему.

Во-вторых, по-видимому, не все правильно в нашем исходном пункте, в понимании материала, которому мы даем названия различных литературных направлений. Мы строго разграничиваем классицизм, сентиментализм, романтизм и т. д. и как бы а priori отвергаем мысль о возможности переходных, «гибридных» форм. Между тем мы в других случаях говорим, что «явлений в чистом виде не бывает», что существуют «переходные типы», что «количественные изменения приводят к изменениям качественным». Почему же мы не считаем возможным допущение подобных же фактов и в области литературных направлений? Ведь возникали же у западных литературоведов XIX в. наблюдения над «романтизмом классиков», «классицизмом романтиков», позднее — в России — над «символизмом реалистов» и «реализмом символистов».

«Классицизм, романтизм, реализм, натурализм, символизм, которые мы называем литературными направлениями, — пишет Б. Г. Реизов, — являются исторической реальностью, а потому и относиться к ним следует как к исторической реальности».³²

Но так ли это в действительности? Являются ли перечисленные Б. Г. Реизовым и не перечисленные им литературные направления «исторической реальностью?» Сам он, повторив несколько далее в своей статье, что «романтизм — это историческая данность и так ее и нужно рассматривать»,³³ сейчас же заявляет: «В истории мы встречаемся не с романтизмом, а с романтизмами».³⁴ Немного дальше Б. Г. Реизов рассматривает термин «реализм» и с иронией перебирает возможные исходные моменты для определения этого понятия. «Всякому, кто не поддается гипнозу слов, — делает он вывод, — очевидно, что по этим признакам никакого сходства, никакого единства „направления“ или „школы“ между „реалистами“ мировой литературы установить нельзя».³⁵

И здесь, и во всех других случаях, когда мы говорим о том или ином литературном явлении прошлого, мы подвергаемся «гипнозу

³¹ Поскольку во всех работах, посвященных проблеме «литературного направления», рассмотрение материала начинается с классицизма и никак не ранее, постольку и я ограничиваюсь данными XVII—XVIII вв., эпохой классицизма, представляющего предмет настоящей статьи.

³² Б. Реизов. О литературных направлениях, стр. 87.

³³ Там же, стр. 94.

³⁴ Там же. Ср. стр. 98: «... можно и нужно говорить о связи между отдельными „романтизмами“, о взаимовлиянии „романтизмов“ и о зависимости их друг от друга».

³⁵ Там же, стр. 104.

слов», стараемся с помощью «слов» обойти реальные трудности изучения обширного и трудного материала.

«Вся история литературы не только на Западе, но и у нас обычно строится по направлениям. В жертву направлению приносятся не только хронология, но и история. Мы готовы пренебречь историей общества, чтобы на протяжении столетий тянуть историю какого-нибудь направления. Что и говорить, направления чрезвычайно облегчают задачи исследования и преподавания: при их помощи можно свести к одному знаменателю все национальные литературы и, не мудрствуя лукаво, определить одним именем самые разные явления всех литератур»,³⁶ — пишет далее Б. Г. Рейзов, и с ним нельзя не согласиться.

Нельзя также не согласиться и с его дальнейшей, в полном смысле слова блестящей характеристикой положения, в которое привело науку «метафизическое представление о литературных направлениях».³⁷ «В национальных литературах Европы, — пишет Б. Г. Рейзов, — существовали явления, которые в разных странах назывались одним и тем же именем — классицизм, романтизм, натурализм, символизм и т. д. Этого было достаточно, чтобы поставить знак равенства между всеми одинаково именуемыми явлениями. Естественно возникло представление, что вся европейская литература живет тождественной жизнью. Опасаясь космополитизма, стали говорить о „национальных вариантах“, но со смущением, так как эти варианты портили картину. Затем перешли за пределы Европы: в античной литературе отыскивали реализм и романтизм, в Азии нашли ренессанс, — сравнивая, сопоставляя, играя на внешнем сходстве, закрывая глаза на все остальное. Во что бы то ни стало нужно было открыть те же „измы“, взятые из западноевропейских литератур, в других национальных литературах. Очевидно, западноевропейская, особенно французская, литература считалась некоей „идеальной“ формой, которая неизбежно должна повторяться повсюду, и, чтобы показать „полноту“ каждой литературы, приходилось доказывать, что и здесь есть те же самые „измы“. Как будто „полнота“ литературы зависит не от того, что она полно и широко выражает исторические задачи народа, а от того, что она „повторяет“ происходившее в какой-то другой стране и что все „измы“ у нее на месте».³⁸

Может быть, кое-что в этой саркастической картине преувеличено, кое-что неясно изложено (например, почему явления, существовавшие в национальных литературах Европы, стали называться в разных странах одним и тем же именем; или, отвергая «представление, что вся европейская литература живет тождественной жизнью», отрицает ли автор факт возникновения общеевропейского

³⁶ Там же, стр. 111.

³⁷ Там же, стр. 110

³⁸ Там же, стр. 111.

литературного движения со времени крестовых походов и особенного его (роста с эпохи Возрождения?). Одно несомненно — то, что литературоведы «более молодых литератур», т. е. позднее примкнувших к общеевропейскому литературному движению, «подтягивают» «свое» национальное литературное развитие к какому-то воображаемому «общему» «стандарту». Поэтому и приходится читать, например, в истории грузинской литературы, что поэты начала XIX в. А. Чавчавадзе, Г. Орбелиани, В. Орбелиани и другие — грузинские романтики, а в истории армянской литературы, что «Скорбь Леона», поэма С. Шах-Азиза — явление армянского байронизма, и т. д.

Впрочем, — и здесь нельзя не вспомнить афоризма Ф. Энгельса, что «ирония мировой истории неисчерпаема»,³⁹ — в последние десятилетия ряд французских литературоведов прилагает всяческие старания, чтобы доказать, что во Франции тоже было барокко в литературе, и не только в форме «прециозной» литературы, что знаменитый французский классицизм XVII—XVIII вв. не что иное, как разновидность барокко!

Мы видели, что распространенное в литературоведении представление о русском классицизме как едином и целостном явлении сейчас уже оставлено⁴⁰ и на сцену появились «схоластический классицизм», «дворянский классицизм», «демократический», «просветительский» и т. д. Почему это произошло? Потому что реальный историко-литературный материал не укладывался в рамки традиционного определения классицизма, потому что факты были упрямее абстрактных дефиниций данного литературного направления.

Однако нас должен интересовать вопрос не только о том, почему это произошло, но и — и, может быть, главным образом, — почему это могло произойти. Мне кажется, что ответ был дан в уже цитированной частично фразе, мимоходом оброненной Б. Г. Рейзовым: «Понять процессы и исторические задачи литературы мешает распространенное у нас метафизическое представление о литературных направлениях».⁴¹

Да, наши представления о литературных направлениях метафизичны, антиисторичны. Пытаясь создать как общие определения понятия «литературное направление», так и конкретные определения классицизма, сентиментализма и т. д., мы забываем о проблеме литературного и — шире — культурного наследия, о том состоянии литературного сознания народа, на котором вырастает новое литературное направление, о национальных традициях, прежде всего

³⁹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 21, изд. 2-е, 1961, стр. 81—82.

⁴⁰ Ср., впрочем, статью д-ра Т. Витковского (Берлин) «Bemerkungen über die Kennzeichen des russischen Klassizismus» («Zeitschrift für Slawistik», 1963, № 6, стр. 917—923).

⁴¹ Б. Рейзов. О литературных направлениях, стр. 110.

в области языка, идей, стихосложения, о том, что вовсе не обязательно всем народам пройти в своем литературном развитии все «измы», действительно существовавшие в других литературах или только воображавшиеся.

Мы забываем также, что в каждую эпоху существуют одновременно многие писатели, и похожие на других, и непохожие. Конструируя представление о каком-либо литературном направлении, литературоведы из множества сосуществующих во времени и следующих друг за другом фактов отбирают только те, которые подходят к их концепции, которые, как принято говорить, укладываются в схему. Тех же писателей и те факты, которые не подчиняются априорным концепциям, литературоведы не замечают, не принимают во внимание.

А между тем эти пренебреженные факты и писатели могут послужить материалом для создания концепции о другом литературном направлении. Далеко за примером идти не нужно. Характеризуя трудности, возникающие при изучении литературных направлений, А. Н. Соколов отмечает также и «трудность номенклатуры»: «Встречаются в истории литературы и „анонимные“ направления, не получившие наименования в свое время (например, творчество демократических литераторов в русской литературе XVIII в.: Чулков, Попов, Левшин и др.)».⁴²

Затем, мы не учитываем еще и такого обстоятельства, как эпоха, в которую возникает литературное направление. Одно дело, когда едва только начинает формироваться мысль, что вообще существуют и возможны литературные направления, другое — когда в прошлом уже насчитывается не одно направление. В очень интересной статье «К вопросу о зарождении литературных направлений в русской литературе» Д. С. Лихачев пишет: «Зарождение литературных направлений — процесс длительный, но уже в XVII веке можно говорить о появлении первого литературного направления в русской литературе — направления, представленного именами Симеона Полоцкого, Сильвестра Медведева, Кариона Истомина и др., которое не совсем удачно называется литературой барокко».⁴³

В данном случае Д. С. Лихачев имеет в виду, что упоминаемое им литературное направление, представленное перечисленными именами, нами называется барокко, а не называлось так Симеоном Полоцким и другими тогдашними писателями. В других же случаях участники нового направления сами изобретают или усваивают предложенное другими название.

⁴² А. Н. Соколов. Литературное направление, стр. 410. — Вопрос, впрочем, не ясен — особое ли «направление» образуют эти писатели или «течение» внутри классицизма или зарождавшегося реализма?

⁴³ Д. Лихачев. К вопросу о зарождении литературных направлений в русской литературе. — «Русская литература», 1958, № 2, стр. 10.

Как известно, впервые в литературе обозначения литературных направлений приобрели устойчивость во Франции в начале XIX в.,⁴⁴ когда возникли споры «классиков» и «романтиков». Однако до появления романтиков классики не знали о том, что они — классики, подобно тому как мольеровский мещанин во дворянстве до урока с учителем философии не знал, что говорит прозой. Следовательно, должно различать фактическое зарождение литературных направлений и теоретическое их осознание.

Д. С. Лихачев начинает цитированную выше статью с тезиса, на первый взгляд производящего впечатление бесспорного, но при ближайшем рассмотрении оказывающегося спорным и парадоксальным. Исходя из правильного положения, что, «если есть художественная литература, то следовательно, есть и художественный метод», Д. С. Лихачев пишет: «Под литературным направлением мы должны иметь все же в виду именно направление — направление художественного метода, сознательную устремленность литературного творчества в какую-то одну сторону при потенциальной возможности двигаться и в другие стороны, при наличии, следовательно, выбора направления».⁴⁵

Если внимательно взглянуть в ход рассуждения автора, станет очевидным, что художественный метод (к сожалению, Д. С. Лихачев не раскрывает своего понимания этого термина) он рассматривает как неосознанное начало в художественном творчестве в противоположность осознаваемому началу — литературному направлению. Но мы видели, что классики (как французские, так и русские) были классиками, не зная об этом, т. е. не делали сознательного выбора между несколькими возможными направлениями, как поступили бы, выбирая в магазине тканей материал для одежды на свой вкус и цвет. В художественном творчестве, если это действительно творчество, а не головное мастерство, — как и в жизни, — начало сознательное перемешано с началом неосознанным: «... воли отдельных людей, которые хотят каждый того, к чему их влечет их физическая конституция и внешние, в конечном счете экономические, обстоятельства (или свои собственные, личные или общесоциальные)... эти воли достигают не того, чего они хотят, но сливаются в нечто среднее, в одну общую равнодействующую...», — писал Энгельс.⁴⁶ Так получается и с литературными направлениями: одни писатели неосознанно, другие сознательно осуществляют какие-то художественные принципы; социально-политическая, классовая, идеологическая общность создает почву для возникновения более или менее близких художественных принципов («литературно-эстетических вкусов») в каждое данное время у ряда писателей;

⁴⁴ Устанавливаемые исследователями спорадические случаи употребления терминов «классицизм» и «романтизм» в XVIII в. не меняют существа дела

⁴⁵ Там же, стр. 3

⁴⁶ К Маркс и Ф Энгельс, Сочинения, т. XXVIII, 1940, стр. 246 (письмо к Юсифу Блоху от 21—22 сентября 1890 г.)

большей частью сознательно, в особенности в эпохи обострения классовой борьбы в той или иной стране, меньшей — неосознанно писатели своим творчеством стремятся укрепить или, напротив, подорвать существующий в соответствующий момент социально-политический порядок, — а в результате получают литературные направления. Можно даже с определенностью утверждать, что некоторые литературные направления, — например, классицизм и социалистический реализм, имеют явно выраженную социально-политическую целенаправленность.

Между тем в наших определениях литературных направлений либо совершенно выпадает момент их социально-политической целенаправленности, их исторической функции, либо он истолковывается внешне, даже поверхностно. Например, в большей части определений классицизма в качестве характерной черты на первый план выдвигается «признание античных литератур образцом для подражания и следование строгим правилам» и лишь затем как второстепенная деталь отмечается «прославление абсолютизма». На самом же деле то, что мы называем классицизмом, во Франции, Германии (вернее — в немецких государствах), России занималось не «прославлением абсолютизма», а укреплением, упрочением того социально-политического порядка, внешним выражением которого был абсолютизм.

Б. Г. Рензов говорил, как мы видели, что «в истории мы встречаемся не с романтизмом, а с романтизмами».⁴⁷ Выше мы показали, что в современном советском литературоведении мы имеем аналогичное положение и с классицизмом, точнее — с классицизмами. Можно ли попытаться извлечь из разных романтизмов и классицизмов какие-то самые общие, самые характерные признаки и на их основе создать единое, «высшее» определение романтизма и классицизма? Теоретически, конечно, это осуществимо. Ведь даже в геометрии мы имеем определение «треугольника вообще», тогда как в природе есть треугольники прямоугольные, равноугольные, тупоугольные, либо равносторонние, равнобедренные, разносторонние. Однако понятие «треугольник вообще» — только понятие, и ничего больше. Но литературоведение — не геометрия, и литературоведческие «треугольники вообще», будь это общее понятие о романтизме или классицизме, нам не помогут разобраться в сложностях и трудностях понимания и определения «русского классицизма XVIII века».

Предисловие ко второму изданию «Героя нашего времени» Лермонтов закончил, как известно, словами: «Будет и того, что болезнь указана, а как ее излечить — это уж бог знает».

«Болезнь» литературоведения — его терминологическая путаница, нечеткость, смешение терминов, взятых из разных областей культуры («манера» и «школа» — из живописи; «метод» — из фи-

⁴⁷ Б Рензов О литературных направлениях, стр 94

лософии; «стиль» — из архитектуры, и т. д.), — для нас очевидна. Далее она нетерпима. Но лечения бывают палиативные и радикальные, в частности хирургические. Создание «Терминологического словаря по литературоведению» безусловно по своей идее — лечение палиативное. В такой науке, как литературоведение, нормативности быть не может.

Остается лечение радикальное, хирургическое. Не имеет ли нам смысла отказаться от понятия и термина «русский классицизм XVIII века»?

С одной стороны, потеряет ли что-нибудь от этого наше литературоведение? При нынешнем положении вещей, когда нет общепризнанного и научно-состоятельного определения понятия «классицизм», когда не ясно, дает ли оно что-либо существенное для понимания общественно-политического и специально-литературного значения художественных произведений XVIII в., отказ от пользования оспариваемым термином может огорчить, по моему мнению, только небольшую группу литературоведов, считающих, что в присвоении какому-нибудь литературному явлению «соответствующего» «изма» заключается смысл его изучения. 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. Риччо. Как мог оказаться исторически, — т. е. социально и культурно, — возможным в русской литературе «представитель барокко» на рубеже XVIII—XIX вв., этих литературоведов не интересует. Для них важно «торжество идеи», хотя бы и ложной. А объясняется ли своеобразие поэзии Державина всеми этими определениями?

С другой стороны, выгадает ли в чем-нибудь литературная наука от предлагаемого мною отказа? Мне кажется, что выгадает. Освобожденные от традиционного «гипноза слов», от различных внутренне противных «измов», литературоведы смогут — по крайней мере могли бы — изучать факты, явления и процессы художественного развития национальной литературы во всей их сложности, в аспекте традиций и новаторства, в их социальной обусловленности и в качестве факторов общественно-политической и литературно-эстетической жизни. Это нелегко, это очень трудно, но наука именно это, а не злоупотребление терминами «классицизм» и «барокко».

Я не настаиваю, а предлагаю подумать.





И. З. СЕРМАН

КЛАССИЦИЗМ И РЕАЛИЗМ

(В порядке постановки вопроса)

Чтобы яснее представить себе, какие идейно-эстетические задачи должна была разрешить «новая литература XVIII века» и в чем собственно заключалась ее новизна, нужно исследовать те исторические условия и идеологические предпосылки, которые вызвали ее к жизни.

Литература и письменность предшествующих веков были стеснены рамками религии и религиозного миропонимания. Каковы бы ни были расхождения по основным проблемам политики и этики между боровавшимися течениями русской общественной мысли еще и в XVII в., она, как правило, была проникнута религиозными представлениями не только формально, но и по существу.

Петр I осуществил полное подчинение церкви государству, а новая русская литература XVIII в. провела еще более полное отделение литературы от церкви и религии.

Кризис общественного сознания второй половины XVII в. был преодолен просветительством, предложившим новое понимание человека взамен всех вариантов религиозно-теологического его понимания, выработанных многовековым развитием русских идеологий. На этой новой идеологической основе появилась возможность сознательно и целеустремленно создавать литературу общенациональную, строить литературу как выражение самосознания всей нации, о чем не думали литературные деятели предшествующих эпох с их глубокой раздробленностью частных, сословно-местных интересов.

Чувство масштабности, сознание исторического значения принятого ими дела — создания новой литературы — характеризует весь склад мысли зачинателей русского классицизма и отделяет их от предшествующей эпохи и ее представителей и по самому типу писательской личности.

Каковы же были те социальные силы, которые стояли за классицизмом, которые его «вводили» сознательно и настойчиво, преодолевая сопротивление общественных сил и литературных направлений, шедших из XVII в., но еще и в XVIII в. деятельных и отстаивавших свои эстетические принципы?

Какова же социально-историческая природа русского классицизма? Те ответы, которые давались на этот вопрос в 1930-х годах, мы отвергли как методологически неоправданные, как вульгарно-социологические. Но изучение основных предпосылок всякого литературного движения, — в равной мере и русской литературы XVIII в., — предпосылок, создаваемых ходом обще-исторического развития, мы передоверили историкам.

Становление французского классицизма в XVII в. происходило в сходных исторических условиях, но сходство это касается только общей политической ситуации — упрочения абсолютной монархии, подчинившей себе церковь и ограничивавшей сословные интересы во имя интересов национального государства.

Но французский абсолютизм XVII в. возник и сформировался на основе социального компромисса между дворянством и буржуазией, на основе известного равновесия этих основных общественных сил.

Русский классицизм возникает и развивается тоже в условиях абсолютной монархии, но дворянской, хотя и со значительным участием бюрократии. Ни о каком социальном компромиссе или равновесии сил в России не приходится говорить даже еще и в первой половине XIX в., а XVIII век — это время безусловного экономического и политического преобладания дворянства.

Происходящий в наше время спор среди советских историков о времени начала капиталистического развития в России (конец XVII, середина XVIII или начало XIX в.) имеет самое непосредственное отношение к решению историко-литературных проблем.

Прежде чем характеризовать формы выражения в литературе и через литературу соответствующих классовых отношений, следует установить, о каких классах может идти речь, а главное — различать сословную принадлежность писателя и его классовую позицию. Государственный крестьянин Ломоносов был убежденным сторонником «просвещенного абсолютизма» и считал, что только такая форма правления может успешно служить общенародному благу, а дворянин Сумароков был настроен по отношению к дворянско-чиновничьей монархии критически, если не враждебно, считал ее деспотическим правлением и мечтал о конституционной монархии, как наиболее справедливой и «разумной» форме правления.

Можно ли утверждать, что в русской литературе XVIII в. отразился процесс возникновения и последующего развития капита-

листических отношений в стране? Можно. И такой ответ давался уже в историко-литературных разработках 1930-х годов и был признан необоснованным, неудачным. Он был необоснован потому, что самый ход зарождения капитализма не изучали в его конкретных формах и проявлениях, а вместо этого искали прямого, непосредственного выражения буржуазной, антифеодальной, антикрепостнической идеологии в литературе и находили ее... в «Пригожей поварихе» Чулкова и «Елисее» В. Майкова.

При этом пропускалось очень важное промежуточное звено в экономике, в значительной мере определявшее своеобразие идеологической борьбы, — своеобразие, которое заключалось в том, что появление и развитие капиталистических отношений в XVIII в. только обостряло кризис крепостнических отношений, делало крестьянский вопрос еще более острой, основной, главной проблемой русской общественной жизни и мысли. Пугачевское восстание, как бы подведшее итог полувековому развитию послепетровской монархии, показало со всей очевидностью, что само по себе крестьянство — как ни велика была в нем ненависть к дворянству, к помещикам — совершить революцию не в состоянии и что другого какого-либо революционного общественного класса в России нет.

В поисках непосредственного выражения антифеодальных, антикрепостнических начал мы до сих пор тщательно изучали в русской литературе XVIII в. все, что могло быть понято как непосредственное выражение интересов «народа», т. е. крестьянства, или той или иной степени сочувствия ему. Поиски эти довольно быстро исчерпали весь наличный материал, в значительной мере известный и ранее, еще Пыпину и Ефремову, и не приходится надеяться на какие-либо новые обильные находки.

Сейчас наша наука вполне способна к большему углублению в этот аспект изучения литературы XVIII в. Мы можем и должны попытаться понять, как в литературе XVIII в. отражалось историческое состояние всей нации и особенно крестьянства, надеждами и чаяниями которого столетием позже вдохновлялась великая литература XIX в., от Пушкина до Толстого.

Думаю, что идея природного физического равенства людей, еще сомнительная, спорная для Аввакума и создателей стиха о Голубиной книге, но уже твердо усвоенная Кантемиром, в большей степени выражала стихийное недовольство масс классовым неравенством и полицейско-помещичьим гнетом и в большей мере являлась идеей антифеодальной, буржуазной в конечном счете, чем анекдоты о монахах в «Пересмешнике». Поэтому не только в творчестве Фонвизина, где эта идея выражена наглядно, хотя и негативно, но и у Сумарокова и Державина, несмотря на сословные предрассудки первого и монархические убеждения второго, отношение к человеческому в человеке как к тому, что от социального (сословного) не зависит, им не определяется, а может быть

только более или менее подавлено, искривлено или задушено, является истинным мерилom эстетической и нравственной ценности литературы XVIII в.

С наибольшей обстоятельностью новый взгляд на человека, структуру его сознания и отношения с миром природы, с обществом впервые в русской литературе обосновал в своих «Сатирах» Кантемир. Человек, с точки зрения новой литературы, литературы классицизма, действует не под влиянием трансцендентных сил (не по наущению дьявола или велению бога), в нём самом есть страсти, которые определяют его поступки, его поведение в обществе. Локковский психологический эмпиризм дал метод для определения человеческой природы как *tabula rasa*, на которую действуют страсти чисто интеллектуального — не эмоционального — характера; это страсти разума, а не сердца, их природа доступна разуму, может быть им понята и объяснена до конца. Человеческая индивидуальность именно в таких увлечениях, в самоподчинении страсти и проявляется, притом очень часто во вред самому же носителю страсти.

Литература классицизма расклассифицировала людей по видам характеров, понимаемых как выражение одной, всеподавляющей страсти. Конкретный эмпирический материал быта и нравов получил рациональное, ясное, наукообразное объяснение. Человек был понят, тайны и загадки его бытия и его сознания исчезли из поля зрения литературы, вместо барочной антиномичности мира и человека как жертвы этой антиномичности литература русского классицизма увидела в человеческой природе нечто очень родственное миру природы. Общество и природа, понятая подобно обществу, стали рассматриваться как механический, рационально постижимый конгломерат отдельных особей, свободных атомов, для общества — индивидуумов. Общечеловеческое в природе человека объявлено было главным, а все остальное — национальное, сословное — второстепенным или совсем несущественным.

От Кантемира до Крылова господствует в литературе XVIII в. общее, единое представление о человеке как о механическом соединении рационально понимаемых страстей. Кантемир пишет об этом особую сатиру, Ломоносов заставляет Н. Н. Поповского перевести «Опыт о человеке» А. Попа — одно из самых значительных художественных обоснований такого, рационально-эмпирического понимания человека, о нем же со ссылкой на Локка пишет в одной из своих статей Сумароков.

В основном в пределах этой системы понятий написано даже «Чистосердечное признание» Фонвизина, хотя в нем уже есть категория «чувствительности», отсутствие которой Радищев считал наибольшим недостатком ломоносовской поэзии.

Литература классицизма, как и вся рационалистическая просветительская мысль с конца XVII и особенно в XVIII в., хотела она или не хотела этого, разрушила средневековое патриархально-

сословное мышление, в котором личность не отделялась от своей социальной категории, от своего твердо закрепленного места в социальной иерархии. Рыцарь или вассал для средневеково-феодального сознания существовал в этом своем качестве, которое сближало его с другими представителями той же социальной категории.

Для мыслителей новой эпохи после Декарта, Гоббса и Спинозы такое представление о человеке уже оказалось примитивным. Новая наука стала рассматривать человека вообще, человека вне каких-либо связей социальных или исторических. Чистый индивидуум и чистое общество в их взаимоотношениях — вот любимый предмет рассуждений той науки, которую в XVIII в. называли философией.

В результате, сделав серьезный шаг в научном изучении психологии человека, просветительская мысль отказалась от конкретной социологии и от какого бы то ни было представления о формах общественного бытия человека.

В работах о литературе XVIII в. можно встретить упоминания о том, что в творчестве таких писателей, как например Фонвизин, ставится проблема соотношения человека и среды.¹

Рассуждающие так ошибаются, они переносят понятия, свойственные реалистическому искусству 1830—1840-х годов, на литературное развитие 1770—1780-х. У Фонвизина в «Бригадире» и в «Недоросле» Простаковы и Скотинины, вместе взятые, не составляют определенной социальной среды со своими, только ей присущими историческими и локальными признаками и свойствами.

Проблема человека и среды у Фонвизина без остатка поглощена проблемой воспитания индивидуума. Личность, характер — это плод воспитания, результат разумных или неразумных родительских внушений.

Принцип *tabula rasa* формально торжествует в «Недоросле», хотя сам-то по себе фонвизинский подход к характеру дает повод и основание для более сложного представления о психологической структуре личности.

Человек и его воспитание — это иначе выраженная просветительская идея о «мнениях», идеях, которые правят миром и определяют собой ход истории. Таким образом, просветительский антропологизм XVIII в. неизбежно препятствовал выработке исторического подхода и к человеку, и к обществу.

Взамен традиционно-средневекового «общинного» «родового» мышления просветительская мысль XVIII в. предпочитала считать, что общество — это механическая сумма индивидов, мир атомов, свободно движущихся в пустоте. Поэтому между персона-

¹ См.: Г. П. Макогоненко. Денис Фонвизин. Гос. изд. худ. лит., М.—Л., 1961, стр. 247—249.

жами «Недоросля» воздвигнута незримая, но непроходимая преграда. Это люди разных миров, разных культур, разного образа мысли, и говорят они на разных языках.

Великое искусство переходов от одного характера к другому, с такой силой выраженное у Гоголя и еще более углубленное Достоевским (Мышкин — Рогожин, Аглая — Настасья Филипповна, Свидригайлов — Раскольников), даже зачаточно не присутствует в «Недоросле». Реалисты середины XIX в. остро чувствовали эту «переходность», взаимосвязь характеров. В комедии «Свои люди — сочтемся» Островского Тишка — Подхалюзин — Большов одновременно выражают три разновременные стадии развития одного характера, одного социального типа.

У Фонвизина таких переходов-переливов нет. Простакова и Митрофан несходны даже в тех пороках, которыми наградила их природа или плохое воспитание. Поэтому в «Недоросле» каждый персонаж как бы тянет свою судьбу сам, в одиночку, и семейный конфликт в доме Простаковых не становится выражением больших общественных процессов.

Явления исторической жизни человечества обнаруживают «свою истину» (Гегель) часто не сами, а в тех явлениях, которые приходят им на смену и в «снятом» виде воспроизводят их существенные внутренние противоречия. Смену классицизма реализмом на русской почве можно проследивать в различных жанрах, в различных родах поэзии, но всего интереснее посмотреть на такой устойчивый жанр, как «высокая» комедия, в которой сценические, стиховые и другие традиции обладали наибольшим формальным консерватизмом и должны были препятствовать каким бы то ни было покушениям новаторов.

Русская литература после «Недоросля» создала прочную, устойчивую традицию стиховой комедии от Княжнина до Шаховского и Катенина. Грибоедов как начинающий драматург примкнул к этой линии театральной разработки живой, непринужденной манеры сценического диалога и беспритязательного комизма.

Конечно, русские комики 1810-х годов занимались не только распутыванием комических ситуаций и водеvilных недоразумений. Следуя традиции «Недоросля» и французской комедии классического века, они ставили перед собой и общественные проблемы. Герой — отрицатель, «злой насмешник» — был создан до Грибоедова, достался ему в наследство от Шаховского и Катенина с уже определившимся обликом и чем-то вроде психологии.²

Однако старшие друзья-драматурги ограничивались этической постановкой вопроса и нравственной оценкой «злого» героя, безотносительно к оценке среды, его породившей, и эпохи, его вырастившей.

² См. статью А. Слонимского «„Горе от ума“ и комедия эпохи декабристов»: сб. «А. С. Грибоедов», М., 1946, стр. 54 и сл.

Шаховской и Катенин, несмотря на отделяющую их от Фонвизина эпоху Французской революции и наполеоновских войн, не вооружены еще каким-либо определенным историческим мерилом людей и нравов. Они в этом отношении еще родные дети века Просвещения; их мерка нравственности абстрактна, а сопоставления механистичны.

Фонвизин в «Недоросле» как будто бы противопоставляет две эпохи: современность (1770-е годы) и Петровское время. Однако, если современность у него в своей художественной данности конкретна и определена, то Петровская эпоха, о которой из всех действующих лиц вспоминает только Стародум, немногим отличается от «Петровской эпохи» в одах Ломоносова, где последняя является заместителем того идеального царства разумности и справедливости, во имя которого поэт критикует современность.

Прошлое, давнее, минувшее, именно в силу того, что оно уже прошло, может быть представлено в виде идеала общественного уклада. Его (прошлого) существование как бы подтверждалось исторически и, следовательно, делало возможным его воскрешение или возобновление в будущем. И тем не менее, как в большинстве просветительских концепций, идеал был обращен назад, хотя устремлены его создатели к будущему. «Историзма», в сущности, при отношении к истории как к маятникообразному колебанию между прогрессом и реакцией, деспотизмом и свободой, невежеством и просвещением — и не было в просветительских концепциях, в философии истории Ломоносова, Фонвизина или Вольтера.

Драма автора веселого «Недоросля» заключалась в том, что своих положительных героев Фонвизин не мог связать с исторической почвой, не мог художественно мотивировать, почему они такие «хорошие», откуда эта «хорошость» возникает, какие у нее жизненные связи и корни.

Между Милоном и Софьей, с одной стороны, и Простаковой и Митрофаном — с другой, нет никаких переходных, промежуточных фигур, в которых бы совмещались какие-то черты этих человеческих и общественных типов, тогда как в «Горе от ума» можно поставить между Чацким и Репетиловым Горича, между Репетиловым и Загорецким — Молчалина, между Натальей Дмитриевной и многочисленными княжнами — Софью. Грибоедов при всей общественной и индивидуальной определенности своих персонажей не отделяет их друг от друга непреходимой психологической стеной; они все живут в одной жизненной, общественной среде, в ней страдают, в ней радуются, в ней борются. У Фонвизина в «Недоросле» персонажи каждого лагеря живут в своем особом мире, несут с собой свою атмосферу; их соприкосновение случайно и должно кончиться победой людей чести и добродетели над порочными и свиноподобными Простаковыми. Самое понятие социальной среды у Фонвизина подменено механическим конгломератом отдельных индивидов — помещиков, чиновников, дворовых. Сове-

менников очень радовало, что некоторые из комических персонажей «Недоросля», например Еремеевна, «совершенно в наших нравах», но нигде мы не найдем главной идеи, которая проходит через все критические оценки доброжелателей «Горя от ума» 1820—начала 1830-х годов: «резкая картина нравов», т. е. сатирическое изображение целой эпохи общественной жизни на сцене.

Грибоедову удалось художественно воплотить то, чего не мог сделать до него в русской литературе никто — он воссоздал общественные нравы определенной эпохи во всем их многообразии и сложности. Он ввел в свою комедию три круга персонажей:

1) Фамусов, его семья и близкие к ней лица (Молчалин, Чацкий, Скалозуб).

2) Гости на балу — фамусовская Москва в гостях у Фамусова.

3) Лица, упоминаемые в монологах и диалогах персонажей (Чацкого, Фамусова, Молчалина, Скалозуба, Репетилова), — так сказать, внесценические.

Н. К. Пиксанов подсчитал общее количество действующих и названных лиц в «Горе от ума»³ — их оказалось более семидесяти, но смысл такого расширения числа персонажей комедии не только в его многообразии, но и в богатстве социальных и нравственных характеристик. Фамусовская Москва не просто приходит в гости к Фамусову и щеголяет перед зрителями пестротой своих нарядов, замысловатостью причесок и колкостью сплетен; фамусовская Москва приходит на сцену для того, чтобы принять участие в самом важном действии комедии — в создании и распространении клеветы о Чацком. Прямое подражание этому — пятое действие «Ревизора», когда все чиновники и дворяне города приходят к городничему — сначала чтобы поздравлять, потом — злорадствовать. Таким образом, мотив «клеветы» стал не только средством характеристики общественных нравов, но и поводом эти нравы показать в действии, да еще таком массовом, какого никогда не видала русская сцена.

Участие фамусовской Москвы в «клевете» особенно важно еще и потому, что оно подчеркивает и проявляет характер конфликта между Чацким и дворянским обществом; личная драма Чацкого оттеняется и углубляется тем общественным ostracism, которому он подвергается. История несчастной любви одного молодого дворянина к дочери знатного московского барина превращается в конфликт времени, в символ неустройства мира, в повод для мировой скорби.

Первые рецензенты «Горя от ума» все как один сопоставляли комедию Грибоедова с «Мизантропом» Мольера.

Со времен первых провалов мольеровской комедии восприятие ее неоднократно менялось в связи с эволюцией литературно-эстетических воззрений французских просветителей.

³ Н. К. Пиксанов. Творческая история «Горя от ума». Гос. изд., М.—Л., 1928, стр. 196—197.

В общем Мольер не подходил под среднюю норму вкуса, он был слишком характерен, грубоват, даже местами низок, его не сдерживали третесословные предрассудки, честь мундира третьего сословия ему еще не была дороже радости художественного открытия в области смешного.

С наибольшей остротой третесословное, предреволюционное недовольство Мольером выразил Руссо в известном письме к Д'Аламберу. Не останавливаясь на частностях, Руссо с наибольшей заинтересованностью критикует «Мизантропа». Именно потому, что в этом мольеровском герое он видит прообраз трибунов и борцов третьего сословия, Руссо с такой страстью обвиняет Мольера в несправедливости к Альцесту: «Вы не сможете отрицать двух вещей: во-первых, того, что Альцест в этой пьесе есть человек прямой, искренний, достойный уважения, истинно порядочный человек, во-вторых, того, что автор делает его комическим персонажем. На мой взгляд, этого достаточно, чтобы считать вину Мольера непростительной».⁴

Итак, главная вина Мольера перед искусством и обществом в том, что он сделал Альцеста смешным, тогда как Руссо видит в нем трибуна и борца, проникнутого возвышенной страстью: эта страсть — непримиримая ненависть к порокам, рожденная пылкой любовью к добродетели и обостренная постоянным зрелищем человеческой злобы. Только душе великой и благородной доступны такие порывы.

«Великое и благородное» не может и не должно смешить. Эта мысль Руссо лежит в основе всего европейского искусства предреволюционного времени. И Фонвизин, и Шиллер в одинаковой степени убеждены, что изображение великого и благородного не терпит примеси смешного, не может возбуждать смех, не разрушая силы высоких чувств.

Фонвизин в «Недоросле» строго придерживается этого закона эстетики классицизма, и в результате такой тщательной фильтрации добродетельные герои «Недоросля» лишились не только каких-либо элементов смешного, но каких бы то ни было индивидуально-характерных черт, всякой жизненной убедительности.

Руссо не только указал на «ошибку» Мольера, он от себя предложил несколько вариантов новой пьесы о мизантропе, которую следовало бы написать.

Автор одной из комедий, написанных во время революции, как будто последовав совету Руссо, прокорректировал мольеровского «Мизантропа». Это был Фабр д'Эглантин; комедия его называлась «Мольеров Филинт» (1790).⁵

Русская комедия 1800-х и особенно 1810-х годов по-своему отнеслась к мольеровскому наследию. Обычное представление о том,

⁴ Ж.-Ж. Руссо. Об искусстве. Изд. «Искусство», Л.—М., 1959, стр. 138.

⁵ См. о ней: O. F. Fellows. French opinion of Moliere. U.S.A. Brown university, Providence, 1937, стр. 12—13.

что комедиографы русского классицизма с самого его зарождения двигались в русле молюеровских традиций, ошибочно. Действительное понимание Молюера появилось в русской комедиографии только в начале XIX в. Как это ни покажется парадоксальным, но обращение к Молюеру, к его высоким стихотворным комедиям, было на русской почве одним из путей к созданию комедии самобытной. Подъем общественного самосознания, связанный с эпохой войн против Наполеона, породивший, в конечном счете, движение дворянской революционности, вдохнувший новый пафос в идеологию русского просветительства, сделал проблему самобытности комического репертуара одной из самых живых и острых проблем литературно-общественной борьбы. Комедия, в отличие от трагедии, даже в своих традиционных формах давала гораздо больше свободы для бытовой сатиры, литературных и политических намеков. Именно молюеровский тип комедии оказался наиболее пригодным для изображения нравов и характеров времени. При этом на русской почве особенно повезло молюеровскому «Мизантропу». Острая политическая борьба внутри русского общества именно в этой форме комедии с героем — рупором авторского отношения к жизни, людям, общественным «установкам» выразилась с наибольшей полнотой и разнообразием.

Молюеровское использовалось в разных целях, с разных общественных позиций.

Оригинальность и реалистичность подхода Грибоедова к проблемам «Мизантропа» или «злого» заключалась в том, что он очень внимательно отнесся к замечаниям Руссо и по-своему ими воспользовался. Грибоедов оставил в качестве причин для раздражения и желчных выходов Чацкого только общественно-важные поводы, события или лица. Он внимательно проследил за тем, чтобы Чацкий не показался просто раздражительным, просто «злым». Этот совет Руссо совпал с мыслями самого Грибоедова, и потому ему удалось избежать того двоения мотивировок «мизантропии» Альцеста, которая есть в комедии Молюера. Абстрактно взятая «мизантропия» противоречит живому общественному смыслу филиппик Альцеста. Но Грибоедов не послушался Руссо, негодовавшего по поводу того, что Альцест смешон, и видевшего в комизме молюеровского героя измену демократическим идеалам третьего сословия.

Чацкий смешон, смешон отчасти как Дон-Кихот, потому что его благородные порывы встречают искреннее непонимание даже со стороны тех, кто мог бы их услышать и понять. Чацкий смешон потому, что «жар души, растроченный в пустыне», ставит его в нелепое, печальное и трагически-смешное положение.

По другому поводу в «Записных книжках» Достоевского есть такая мысль: «Но разве в сатире не должно быть трагизма? Напротив, в подкладке сатиры всегда должна быть трагедия. Траге-

дия и сатира — две сестры и идут рядом, и имя им обeim, вместе взятым: правда».⁶

Высокая комедия переходит в трагедию. Достоевский только определеннее и категоричнее высказал эту мысль, до него уже практически понята драматургом.

Высокая комедия Грибоедова отличается от комедий его предшественников, работавших в этом жанре, сознательно-историческим взглядом на материал, подвергнутый художественной разработке. Мольера вообще никакое сопоставление эпох не занимало. Он весь во власти современных общественных и нравственных вопросов; они подлежат разумному, наилучшему из искомых решению, общечеловеческому по своему смыслу и общезначимому по методу определения. Идеал Мольера-художника, Мольера-моралиста не находит никакой опоры в обычных отношениях современного ему общества, «нравы» подчиняются многообразию частных «интересов», а «интересы» противоречат высокой гражданской морали Альцеста. «Несовершенство» человеческой природы определяет «мизантропический взгляд» Мольера на безнадежность попыток исправить человека посредством социальных преобразований.

«Смешное» превращается в «трагическое», смешная и нелепая светская сплетня становится поводом для окончательного разрыва Чацкого с общественной средой, его породившей и вырастившей, с дворянской Москвой. Комедийный персонаж становится трагическим героем. В Чацком естественный человек, который не мирится с пошлостью, глупостью, неестественностью понятий и отношений, высказывается не в качестве отрицателя «цивилизации» и «просвещения», как отчасти поступает мольеровский Альцест; наоборот, он защищает великие идеи века, великие понятия ума, свободы и просвещения от темных сил, упорно тянущих назад. «Естественный» человек Грибоедова — это человек передовой мысли и высокого нравственного строя, человеческое и высокое, душевное и просвещенное в нем сливаются воедино.

Человеческая трагедия Чацкого — его отвергнутая любовь — это и его общественная трагедия.

Чацкий и Софья находятся в какой-то степени в одинаковом положении. Ее любовь тоже обманута, более того — она предана. Софья поддалась обману и лицемерию из-за того, что Молчалин сумел понять, чего именно ждет ее сердце, ее душа. Софья обманулась потому, что ее старательно обманывали. Она искала чего-нибудь непохожего на все «московское» и нашла только самое отвратительное порождение фамусовского строя жизни.

Естественное, натуральное отношение к жизни и людям недостаточно для жизни в обществе. Чацкий терпит крушение в самых

⁶ Цит. по кн.: С. С. Борщевский. Щедрин и Достоевский. Гослитиздат, М., 1956, стр. 301.

своих заветных чувствах потому, что справедливо отделял Софью от фамусовщины, не предполагая всего коварства старого мира.

«Горе от ума» — художественное утверждение неразрывности душевного и социального, естественного и исторического в человеке.

Преодоление классицизма превратило комедию в истинную трагедию, объяснило ее персонажей психологически, а психологию обосновало историей. Так был создан русский реализм. Поэтому представление об «элементах» реализма, которые возникают в русской литературе уже с Кантемира и преимущественно в так называемом сатирическом направлении, является методологическим недоразумением. Если критерием реалистического является определенная система миропонимания, эстетически выраженная, то реализм XIX в. характеризуется отношением к человеку как порождению социального развития и национальной истории, как сложному, противоречивому эмоционально-психологическому единству. Элементы реализма именно как элементы реализма могут существовать в данном качестве только внутри системы реализма, поэтому представление о том, что в «Горе от ума» могут соединяться романтический герой и реалистическая картина нравов, говорит только о нечетком понимании природы каждого из литературных направлений.⁷ Басенные или трагедийные герои Сумарокова, персонажи сатирических од Державина или «Почты духов» Крылова, несмотря на всю свою бытовую колоритность и комическую характерность, порождены такой системой художественного освоения мира, в основе которого лежит представление о человеке, проникнутое духом рационалистического эмпиризма и еще не затронутое художественной диалектикой историко-социологического постижения мира, открытого реализмом XIX в.

Историческое значение целой эпохи нашего литературного развития, комедий Фонвизина или басен Крылова, получит различную оценку в зависимости от большего или меньшего признания художественных возможностей русского классицизма и, как следствие, его ограниченности по сравнению с реализмом. То, что крыловские басенные герои и крыловский афористически-пословичный язык послужили в известной степени примером и образцом для Грибоедова в «Горе от ума» — общеизвестно. Однако между персонажами Грибоедова и Крылова есть принципиальная разница, коренящаяся в различном подходе писателей к художественному изображению действительности. Персонажи Крылова (люди или животные) представляют моральную недостаточность как общечеловеческую слабость, глупость или порок. Крылов еще полностью проникнут духом эстетики классицизма, твердо дер-

⁷ См. статью Я. С. Билинниса: К вопросу о художественном новаторстве А. С. Грибоедова в «Горе от ума». — В кн.: Ученые записки Тартуского гос. университета, вып. 78, 1959, стр. 101—106.

жавшегося антиномии *мораль—неморальное*. Густота бытовых красок и словесная изощренность не отменяют абстрактности нравственных оценок. У Грибоедова нравственная оценка есть вывод из социальной характеристики, а само социальное — исторически объяснено. Загорецкий мог бы стать персонажем басни Крылова, но басня Крылова не могла бы художественно объяснить Загорецкого как социальное явление, порожденное определенным периодом русского исторического развития.

Изучение русского классицизма не может и не должно сводиться к поискам в нем «элементов» реализма. Важнее и полезнее объяснить действительную эстетическую природу классицизма, на основе которой возникло все то, чем литература XVIII в. справедливо гордилась, — оды Ломоносова и Державина, комедии Фон-визина. Если нам раскроются художественные возможности классицизма, то он перестанет выглядеть в наших работах неким историческим заблуждением, и целая эпоха национального художественного развития будет оценена по своим собственным заслугам, а не по тому только, что она подготовила для будущего.



Г. А. ГУКОВСКИЙ

ТРЕДИАКОВСКИЙ КАК ТЕОРЕТИК ЛИТЕРАТУРЫ

1

В обширном, в немалой части до сих пор еще не изданном, творческом наследии Василия Кирилловича Тредиаковского его работы литературоведческого и критического характера занимают видное, едва ли не центральное место. Большая и глубоко плодотворная роль Тредиаковского в истории русской литературы, более того — в истории русской культуры вообще, не вызывает сомнения. Советская наука окончательно отбросила легкомысленную традицию недооценки Тредиаковского и его поистине необъятного труда. Эта традиция, в свое время созданная в правительственных кругах и, видимо, не без активного участия самой Екатерины II, которой был неприятен весь склад сознания Тредиаковского, как и политическая тенденция его «Тилемахида», традиция, закреплённая в XIX столетии посмертным пасквилем на Тредиаковского в «Ледяном доме» Лажечникова, вызывала более или менее решительный отпор со стороны ряда лучших людей и передовых деятелей русской литературы, последовательно выступавших на защиту осмеянного поэта и ученого, — со стороны Новикова, Радищева, Пушкина, затем — в виде развернутой научной статьи — Ир. Введенского, литератора-демократа и радикала. Незачем, однако, объявлять Тредиаковского замечательным поэтом. Его художественное дарование не было блестяще. Также и его научная, теоретическая мысль была ограничена, урезана свойственными всей его деятельности эклектизмом, архаичностью сознания, некоторыми навыками схоластического типа мировоззрения.

Тредиаковский стоял как бы на грани двух эпох: он принадлежал еще эпохе киевской схоластики, — и он же был одним из выдающихся деятелей эпохи русского Просвещения, и ему было свойственно внутреннее противоречие типа сознания классицизма

и уже пробивающихся через него тенденций послеклассической поры. Задача жизни Тредиаковского заключалась в том, чтобы насадить в России высокую культуру гуманитарных знаний, чтобы учредить в ней научное мышление в вопросах политики, морали, искусства, чтобы на место старорусской системы взглядов в области литературы поставить сознательную систему учений продуманной теории, утвержденной опытом человечества и разумными основаниями логики. Самая поэзия Тредиаковского была как бы системой примеров к определенным эстетическим положениям и в то же время облегченным способом внушения читателю определенных этико-политических концепций. В этом смысле и в поэзии своей Тредиаковский был теоретиком, экспериментатором, ученым-просветителем. Недаром, издавая в 1752 г. два тома своих произведений, Тредиаковский напечатал в них попеременно научные статьи со стихами, причем некоторые из стихотворений могли сойти за научные работы (например, стихи из «Аргениды», данные дважды, — в двух системах метрики, — в порядке научно-поэтического эксперимента, или «несколько эзоповых басенок», составленных, как сказано в подзаголовке, «для опытка»). Тем более важна была непосредственно ученая работа Тредиаковского. Его эрудиция была поистине колоссальна, причем она охватывала все области общественных наук. Правда, и здесь он тяготел более к возрожденческим традициям кропотливейших изучений наследия античности, чем к восприятию новейших течений науки, но он знал и эту новейшую науку и учитывал ее достижения и идеи. Он был профессионалом-филологом, занимавшим в Академии наук кафедру теории литературы («элоквенции», т. е. красноречия), и трудившимся в лингвистической организации той же Академии (Российском собрании); он был историком, он был знатоком философии, особенно античной и возрожденческой. В качестве филолога, теоретика литературы и лингвиста Тредиаковский наставлял современных ему писателей и извлекал для них уроки из наследия писателей прошлого; в качестве историка Тредиаковский изучал историческое прошлое культуры, в том числе и литературы, и давал оценку этого прошлого; и в качестве философа-моралиста Тредиаковский оценивал моральную и общественную пользу от данных литературных явлений и от поэзии вообще. Таким образом, все сферы научно-теоретической деятельности Тредиаковского вели его к литературной критике или включали в себя ее элементы.

Тредиаковский писал научно-теоретические работы всю жизнь, начиная с принципиального предисловия к «Езде в остров любви» 1730 г. и кончая огромным «Предъизъяснением об ироической пииме», предпосланным «Тилемахиде» в 1766 г. За эти тридцать семь лет он написал много исследований, книг и статей, которые в сумме своей составили капитальный фонд теоретического мышления, во многом основополагающий для дальнейшего развития русской истории и теории литературы, истории, философии, рус-

ского языкознания и русской литературной критики XVIII в. Сюда относятся его труды по теоретической и практической поэтике, такие, как «Новый и краткий способ к сложению российских стихов» (1735 г.), «Способ к сложению российских стихов» (1752 г. — вторая, заново написанная редакция трактата 1735 г.), «Ответ на письмо о сафической и горацической строфах» (написанный в 1755 г., напечатанный только в 1873 г.), «Письмо некоего россиянина к своему другу, написанное по поводу нового российского стихосложения» (1736 г. — на французском языке), статья «Для известия», предпосланная брошюре «Три оды парафрастические псалма 143, сочиненные чрез трех стихотворцев, из которых каждый одну сложил особливо» (1744 г., написана в 1743 г.). Первая из этих работ, знаменитая книга 1735 г., заложившая первые основы не только русского стиховедения, но и русского стихосложения, книга, открывшая тонический принцип русского стиха, содержит и теорию, и ряд поэтических образцов-примеров, ряд кратких суждений о писателях античности и новой Европы. К этой группе работ Тредиаковского, посвященных в основном проблемам метрики, примыкает несколько других, разрабатывающих, с одной стороны, общие вопросы эстетики и теории литературы, с другой — вопросы теоретического и исторического изучения отдельных жанров. Таковы: «Рассуждение об оде, приложенное к тексту оды на взятие Гданска (1735 г., написано в 1734 г.; заимствовано частично у Буало), «Рассуждение о комедии вообще» (1751), обширное предисловие к переводу «Аргениды» (1751), обширное «Предъяснение об ироической пииме» (1766; частично переведенное из предисловия к Фенелонову «Телемаку»), «Мнение о начале поэзии и стихов вообще» (1752), «Письмо к приятелю о нынешней пользе гражданству от поэзии» (1752). Во всех этих работах рассыпаны и краткие, и иной раз обстоятельные и пространные суждения о произведениях писателей Западной Европы, античных и новых, суждения исторические и критические. К этой же группе работ следует отнести поэтическое произведение Тредиаковского, его «Эпистолу к Апполину» (1735 г., помещена в трактате этого года), заключающую обзор европейской поэзии и оценку ряда поэтов. Особо стоит содержательная статья Тредиаковского «О древнем, среднем и новом стихотворении российском» (1755), объединяющая вопросы метрики с вопросами истории литературы, статья, являющаяся первым серьезным и доселе не утерявшим значения трудом по истории русской поэзии до середины XVIII столетия; и эта статья включает критические оценки поэтов, на сей раз русских. Общая теория «красноречия», т. е. и ораторского искусства, и принципов художественного стиля вообще, изложена в «Слове о богатом, различном, искусном и несходственном витийстве» (1744 г. — на латинском языке; перевод автора). Общие и частные вопросы языкознания — истории и теории языка и языковой политики — изучаются Тредиаковским

в его «Речи... к членам Российского собрания» (1735), в большой книге «Разговор между чужестранным человеком и российским об орфографии старинной и новой и о всем, что принадлежит к сей материи» (1748 г.; первый вариант, до нас не дошедший, относится к 1747 г.), в первой части другой большой книги — «Три рассуждения о трех главнейших древностях российских» (1757 г., издано впервые после смерти автора в 1773 г.); эта первая часть озаглавлена: «Рассуждение первое о первенстве словенского языка пред тевтоническим». Остальные два «рассуждения» этой книги посвящены вопросам историческим по преимуществу — «о первоначалии россов» и «о варягах руссах словенского звания, рода и языка». Морально-философские темы разработаны Тредиаковским в ряде статей, например в «Слове о премудрости, благоразумии и добродетели», но по преимуществу в обширном труде без названия, напечатанном по частям, под видом предисловий от переводчика к ряду томов «Ролленовой истории». Конечно, и эта группа трудов Тредиаковского уясняет его литературно-критические позиции. Наконец, особый и первостепенный интерес для нашей темы имеет одна работа Тредиаковского, являющаяся первой специально-критической развернутой литературной статьей в новой русской литературе; это — «Письмо, в котором содержится рассуждение о стихотворении, поныне в свет изданном от автора двух од, двух трагедий и двух эпистол, написанное от приятеля к приятелю» (1750 г., издано впервые в 1865 г.). В статье 4 печатных листа. «Письмо» — это подробнейший критический полемический разбор произведений первых лет творческой деятельности Сумарокова. Со времени написания этого письма, не оставшегося неизвестным современным литераторам, можно начинать историю русской критики в собственном смысле этого слова.

Как можно видеть по приведенным выше датам, основная группа произведений Тредиаковского, относящихся к его критической работе, падает на 1750-е годы. Лишь первые из них, преимущественно занятые вопросами метрики и включающие мало элементов критики, относятся к 1730-м годам.

1735 год был знаменательным годом не только в творческой жизни Тредиаковского, но и в истории русской культуры вообще: в этот год вышел в свет трактат Тредиаковского, установивший навсегда метрическую базу русской поэзии, и в этот же год было учреждено при Академии наук Российское собрание, в котором Тредиаковский хотел видеть как бы зерно русской Академии языка и литературы, нечто вроде знаменитой коллегии «сорока бессмертных» Французской академии, хотел видеть учреждение, которому суждено содействовать развитию и укреплению русского языка, создать словарь нашего языка, его грамматику, нормы общерусской литературной речи.

При открытии «Российского собрания» Тредиаковский произнес речь, в которой говорил о великих трудах, предстоящих Соби-

ранию по упорядочению русского языка: для него эти труды были делом национальной важности, хотя делом весьма нелегким. Он говорил: «Однако сие коль ни полезно есть российскому народу, то есть возможное дополнение языка, чистота, красота, и желаемое потом его совершенство, но мне толь трудно быть кажется, что не не страшит уповаю и вас, мои господа, трудностию и тягостию своею». Тем не менее он призывал своих товарищей выполнить это национальное дело. «Правда, что сия трудность есть превелика; однако она не из таковых, чтоб не возмогла быть преодоленая... Но хотя нас и трудности устрашают, однако начнем, а начав, из того нечто быть имеет по крайней мере поощрение другим к такому делу; не начиная же ничего, ничего и не будет». «Труд, мои господа, труд прилежный, все побеждает».

Такова задача, поставленная перед русскими писателями: упорным трудом способствовать быстрому укреплению русского языка и русской литературы. Разрешить эту задачу возможно, только опираясь на национальные основы русской речевой культуры. Именно так поставил вопрос Тредиаковский в свои зрелые годы. В начале же своей деятельности он не осознавал в отчетливой форме национально-самобытный характер решения задачи, постигнутой им в общем виде еще в 1735 г.

Однако уже в 1730-е годы стремление к «защите и прославлению» русского языка и русской поэзии вступили в сознании Тредиаковского в противоречие с космополитизмом его парижской позиции. Впоследствии это стремление победило. Тредиаковский отказался от увлечений своей молодости, освободился от преобладающего влияния «стиля Регентства» и обратился к идее поисков национального варианта общеевропейской литературной культуры. Источниками при обосновании этого варианта для него были церковнославянский язык, который он не отделял от русского и считал древним и благородно-возвышенным аспектом русского языка, старинная русская поэзия (силлабическая), наконец русский фольклор, хотя к нему он относился еще весьма осторожно и привлекать его к делу решался лишь со всяческими оговорками. Нет сомнения в том, что более зрелый Тредиаковский, отстаивавший «славянщизну», защищавший русских силлабистов, на первый взгляд более архаический, стоял на позициях и более глубоких, и более передовых, чем молодой Тредиаковский с его легкомысленным отношением к «славянщизне» и ссылками на великосветскую болтовню в качестве нормы простоты речи. Недаром против попыток раннего Тредиаковского направлено утверждение прав «славянщизны» в теории и практике Ломоносова. Поиски Тредиаковского 1750-х годов соотносятся уже с общеевропейским движением поисков национальных основ литературной культуры, с началом «реабилитации» доклассических явлений своей культуры. Иное дело, что поздний Тредиаковский, как это случалось с ним постоянно и в разных вопросах, не проявил чувства исторической

меры и стал засорять русский литературный язык непомерным количеством устаревших и уже непонятных славянских слов.

Не случайно и то, что именно к зрелому и позднему периоду деятельности Тредиаковского относятся его труды по переводу книг, не только глубокомысленных, но и передовых в социально-политическом отношении — «Аргениды», а затем истории Роллена и Фенелонова «Телемака».

В предисловии к «Тилемахиде» Тредиаковский оправдывает отказ от рифмы в своем эпосе не только примером Гомера и Вергилия, не только общей оценкой рифмы как пустой игрушки внешнего украшения, но и традицией русского народного безрифменного стиха. Ссылаясь на свое исследование истории русского стиха, он говорит о безрифменности «Тилемахиды»: «Итак, сей род стихов, начатый мною от нескольких уже лет, а ныне рекомендуемый всеобщему употреблению в пию сей важной, не долженствует казаться нам ни новым, ни диким; он есть возврат от стихотворения странного, детского и неправильного к древнему нашему основному, свойственному и пристойно совершенному». Правда, Фенелон «Телемак» написан прозою, но это только «за неспособностью французского языка к тоническому еллино-латинскому стиху». «Что ж до нашего языка, то он столько благолепно воскриляется дактилем, сколько и сам еллинский и римский... Природа ему даровала все изобилие и сладость языка того еллинского, а всю важность и сановность латинского. На что ж нам претерпевать добровольно скудость и тесноту французскую, имеющим всякородное богатство и пространство славенороссийское?».

В данной связи возникает новый критерий эстетических достоинств элементов поэзии, утверждаемых именно исконностью их, свойственностью их русской национальной традиции. Так, отстаивая хорей как основной размер русского стиха, Тредиаковский писал еще в 1752 г. в предисловии к своим «Сочинениям и переводам» («К читателю»), что «хорейческий стих есть сроднее нашему языку», и здесь не так существенно, что он был неправ в существе своего положения, упорно отстаивая введенный им хорей от «ломосовского» ямба, сколько заслуживает внимания самый метод оправдания «своего размера». В «Слове о витийстве» он выдвигает тезис: «Чтоб с самого начала мнение мое объявить, определяю, что о природном своем языке больше, нежели о всех прочих, каждому надлежит попечение иметь». Среди аргументов, подкрепляющих это положение, наиболее существен тот, который утверждает, что язык данного народа есть выражение его духовного склада, что «наружное слово есть знак внутреннего понятия, которое всем людям, всем народам, еще и всякому человеку есть наиобщественнейшее; но наружные знаки или наружное слово инако, потому что каждый народ на особливые согласился изображения для названия именем той или другой вещи. По сему наруж-

ные знаки иные в сем народе особливые и ему только знаемые, другие другого народа собственные и от него токмо ведомые. Сие то ж, что и каждый народ имеет особливо свой себе язык и что столько разных языков в свете, сколько в нем обитает разных народов». Понятия, основы мышления общи всем народам; но каждый народ напечатлевает в своем языке свой способ мышления, свой аспект тех же единых понятий; и самый словарь народа различает его собственные элементы от пришлых и общечеловеческих. Здесь, в более раннем произведении, выразилось характерное для Тредиаковского сплетение методов и типов мышления: самое «Слово о витийстве» — это латинская речь, написанная и построенная по канонам поздневозрожденческой схоластики; концепция единства основ мышления и языка всех народов обща и Возрождению, и классицизму, а стремление обосновать дифференциальные признаки национальной речевой культуры ведет нас к идеям, подтачивающим господство классицизма.

2

Сам Тредиаковский, трудясь денно и ночью с неусыпным прилежанием, тщился защитить национальное достоинство русской культуры перед лицом ее западных собратьев. В рассуждении «О первоначалии россов» он усердно оспаривает мнения немецких ученых о неславянском происхождении «россов»: «Что за повсюдное Байерово тщание, приставшее от него, как прилипчивое нечто, к некоторым его ж языка здесь академикам, чтоб нам быть или шведами, или норвежцами, или датчанами, или германцами, или готфами, только б не быть россианами?». Исконность русско-славянской государственности Тредиаковский стремился научно доказать и в «Рассуждении о варягах русских». В начале этого рассуждения он так сформулирует свой тезис по этому вопросу, уже тогда сильно волновавшему русскую науку: «Усмотрев... историческую достоверность в наших и в других искреннейших повествователях и также утвердившись на ней и оградившись ею, дерзаю здесь предложить и по мере ума моего и сил всем повествованием ясно показать, что именовавшиеся варяги и те руссы, а следовательно, великие князи, самодержавствовавшие в России и пришедшие в Новгородскую державу с начала от варяг, имели название сие славенское, род их был славенский и вещали они языком всеко-нечно славенским». Заканчивает свой труд Тредиаковский так: «Твердо по всему и есть непреодолимо: варяги руссы, а от них прибывшии царствовать государи наши в великую Россию были звания славенского, рода славенского и славенского языка, крепко и непреодолимо есть: все россы, а особливее северныи, не были ни даняне, ни swei, ни норвежане, ни скандинавляне, ни германцы, вне пределов Германии пребывавшии, но россияне собственно так нарицаемые, ныне издревле».

Филологические и исторические методы Тредиаковского при исследовании подобных вопросов не научны и соответствуют методам антиисторической критики схоластического типа, но внутренняя тенденция его направлена на доказательство не общности всех культур, а их дифференцированности. Таким же образом он в первом из своих трех рассуждений старается доказать, что славянский язык — это первичный язык всей Европы, что все страны и народы Европы обязаны своим началом русскому народу. Он ошибается так же, как ошибались в своих лингвистических выкладках все доромантические языковеды Европы; но опять пафос его работы заключается в желании отстоять самостоятельность русской национальной культурной традиции в пределах общеевропейской нормы, отстоять ее против мнений иноземных ученых и отечественных «западников» на салонный лад. Он понимает, что Петр I хотел сблизить Россию с Западом на поприще культуры (см. «Разговор об орфографии»), но понимает деятельность Петра в этом отношении именно как национальную. В начале «Слова о витийстве» он говорит о том, что когда Петр пригласил в русскую Академию наук иноземных ученых, «то другого большего плода толь от похвального и толь от полезного учреждения приобрести он не желал, как токмо, чтоб потом, в некоторое время, из всеподданнейших и домашних своя юности и многих способных к отправлению профессорския должности иметь и чрез то б способнее и действительнее как о бессмертной славе всего своего народа, так особливо о знатном прибытке от них между тем учащихся, а больше об истинной пользе всего государства промысл учинить».

Это — та же мысль, что и в знаменитых ломоносовских стихах о собственных Платонах и Невтонах. Недаром «Слово» Тредиаковского вызвало в немецкой печати раздраженные нападки. Тот же внутренний смысл заключен и в работе Тредиаковского «О древнем, среднем и новом стихотворении российском», в которой он противопоставляет нигилистическому взгляду на прошлое русской литературы, якобы не имеющей что предъявить своим соседям, почти двухвековую историю русской поэзии, заключающую весьма высокую оценку нескольких превосходных, по мнению Тредиаковского, поэтов-силлабистов, достойных занять место рядом с лучшими стихотворцами любого народа. (При этом он подчеркивает плодотворную литературную деятельность именно русских разночинцев-поповичей и ученых монахов, не аристократов-дворян). Так, Тредиаковский, восхищаясь «сладостной» поэзией Буслаева, прямо полемизирует с аббатом Гуаско, считавшим Кантемира первым русским поэтом, и говорит, что если бы Гуаско «мог видеть сие все, что я теперь не по слуху и чужому сказанию (это — выпад против аббата, не знавшего русского языка! — Г. Г.) пишу о нашем стихотворении, но по достоверному и истинному сказанию, то б, без сомнения, он для своей чести многое отменил в оной своей книшке и выдал бы второе издание исправнее и пра-

веднее». Тредиаковский, защищая русскую схоластику XVII в., с которой он и сам преемственно связан, защищая тем самым и себя от модернизированного и европеизированного классицизма Сумарокова, презиравшего даже Кантемира, в то же время понимал эту схоластическую традицию уже в плане национальной идеи и поисков собственных старинных истоков искусства.

Такая позиция Тредиаковского определяет многое в его языковой и литературной политике, в его конкретной критической деятельности. В «Разговоре об орфографии» он формулирует среди других такое «основание» своей теории: «Российская орфография ни самая малая нужды не имеет быть подобна всякой чужой, которая способ всеконечно не может быть годен к ее употреблению, а напротив того, самую основательную и твердую причину имеет быть по своей природе и по имени российския свойственно российской: ибо, по разуму, не должно следовать чужому образцу, ежели оный совершенно не годен собственному в какой-нибудь вещи способу и ей самой не сроден». Эта формулировка легла в основу понимания Тредиаковским и отношения русской литературы к западной.

В соответствии с этим Тредиаковский произвел в своих многочисленных трудах критический пересмотр всего литературного наследия человечества, доступного ему. Он использовал при этом и западных критиков, в частности французских, нередко черпая у них критические оценки, потому что его задача двойная: с одной стороны, он стремится включить русскую литературу в систему европейских литератур и сообщить ей совокупность взглядов и норм классицизма; с другой стороны — чем ближе к концу его деятельности, тем более проступает у него тенденция в системе общеевропейского классицизма найти своеобразное место для русской литературы, тенденция, в перспективе уже подтачивающая классицизм. Отсюда принцип отбора и оценки чужих явлений культуры.

Так, Тредиаковский дал подробный и восторженный разбор обеих гомеровских поэм — «Илиады» в предисловии к «Тилемахиде», «Одиссеи» — в «Изъяснении» к «Аргениде». В том же предисловии к «Тилемахиде» он дает характеристику «Энеиды» и самого романа — эпоса Фенелона. Еще раньше он дал отбор имен — образцов в различных жанрах в трактате 1735 г.; такие же отборы с критическими характеристиками даны в статьях об оде и о комедии. При этом Тредиаковский, склоняясь перед авторитетом нормы классицизма, вовсе не намерен считаться со всеми авторитетами западной критики и русского общественного мнения, шедшего, как ему казалось, на поводу у Запада. Так, признав еще в 1735 г. достоинства Вольтера («Молодой хоть в них Волтер, но весьма чист в слоге» — «Эпистола к Аполлину»), позднее Тредиаковский считает возможным осудить «Генриаду», в те времена высоко превознесенную всей Европой («Предъизъяснение

об иронической пииме»); он присоединяется к суждениям, отказывающим «Генриаде» в звании эпической поэмы; во-первых, Вольтер незаконно погрешил против правила изображать в эпической поэме только события и людей «самоудаленных иронических времен»: «... ирой его есть не Лаомедонт или Приам, но Генрик, поражающий наши слухи не знаю чем гофическим и неприятным, для того, что ирой Шилбранд, осмеянный от Боало-Депрео, и Ганри ирой суть одного поля, да так сравню, ягоды». Тредиаковский считает, что герой поэмы «долженствует быть баснословный», — «следовательно, крайнее было бы бесславие французскому народу и нестерпимая обида, когда б тоlikому государю его быть некоторым родом Бовы-королевича в эпической пииме, ибо и величавости и славе его противно находить басненную чудесность в простоте летописей своих». Далее Тредиаковский развивает мысль о несовместимости исторической достоверности с поэтическим вымыслом. Следует указать, что, по-видимому, Тредиаковский через голову Вольтера метил в Ломоносова с его эпической поэмой «Петр Великий» (прямые нападки на недавно умершего Ломоносова были бы неудобны).

В данной связи можно привести еще следующее место из того же предисловия к «Тилемахиде»: Тредиаковский говорит о слабости французского стиха — «нет у них всеконечно никаких стихов, потому употребляют рифму, да утаят ею безобразный род прозы — ибо определенным числом складов состоящие — в ложных своих стихах. Не бедность ли то и мелочь?». Это неуважение к прославленной во всей Европе французской поэзии должно было служить обоснованием прав русской поэзии на самостоятельный путь, приближающий ее к античности через голову Буало и Вольтера. В то же время, сближая свою норму русской поэзии с воспоминаниями античности, Тредиаковский именно в этой тенденции выявляет свое сближение с новаторскими идеями Запада середины XVIII в.

Он пишет далее: «Драматическому стихотворению надлежит быть в течении слова всеконечно сходственну с естеством. Что есть драма? Разговор. Но природно ль есть то собеседование, кое непрестанно окончивается женскою рифмою, как на горе — море, а мужескою, как на увы — вдовы, сочетаясь непременно? Я, в особенности¹ моей, читая иногда, отдохновений во время, комедии французские, больше всего чувствую сладости... от чтения Арлекина Дикого,² нежели от препрославленного Молиерова Тартюфа. Чего же ради? Тартюф сей в стихах своих имеет рифмы, и потому от природного течения слова весьма удалился, а Дикий Арлекин идет прозою, следовательно сходствует с самым чистым естеством. Не сомневаюсь, чтоб и прочие читатели у нас не такое ж имели при сем чувство».

¹ Т. е. дома, в приватности.

² Комедия-буффонада Делиля (1712).

Критерий самостоятельности, противоречиво пробивающийся сквозь систему классических норм, сказался и в критических суждениях Тредиаковского о современной русской поэзии, в частности о Сумарокове. Он резко напал на Сумарокова за заимствования, истинные и мнимые, из иноземных писателей. В полемическом задоре он утверждает несамостоятельность Сумарокова и там, где ее вовсе нет. Но здесь примечателен принцип более, чем точность отдельных утверждений. О «Тресотиниусе» он пишет: «Автора комедия почитай вся взята из сочинений комических барона Голберга, а особливо персона капитана самохвала... Хорев — трагедия... вся на плане французских трагедий, да и не только по плану она взята из французских трагедий, но и в рассуждении изображений. Гамлет, как очевидные сказывают свидетели, переведен был прозою с английския Шекспировы, а с прозы уже сделал ее почтенный автор наш стихами. Эпистола о стихотворстве русском вся Боало-Депрова». Любопытно, что в своем ответе — «Мысли в сновидении в французских трагедиях» — на статью Тредиаковского Сумароков только частично защищается от обвинения в заимствованиях и заявляет свое право брать свое добро там, где он находит его. Сумароков пишет: «Жестоко озлобясь и браня меня, говорит он, что Тресотиниус мой из Гольберга. Каким же образом под именем Тресотиниуса находит он себя, ежели сия комедия взята из Гольберга? Или он думает, что у них такой же русский незнающий педант был, какой под именем Тресотиниуса у меня представлен? А капитан Брамарбас по характеру своему взят из Терентиева Евнуха, который комик не только греческих комиков был подражателем, но почти переводчиком... Хорев, говорит он, взят из Корнелия, Расина и Вольтера, а паче из Расиновой Федры. Ето не правда; а что есть в ней подражании, а стихов 5—6 есть и переводных, что я и укрывать не имел намерения, для того что ни мало не стыдно. Сам Расин, сей великий стихотворец и преславный трагик, в лучшие свои трагедии взял подражанием и переводом из Еврипида в Ифигению...³ стихов, в Федру...³ стихов, чего ему никто не поставит в слабость, да и ставить невозможно» и т. д.

Тредиаковский, стараясь уколоть Сумарокова, упрекает его в невнимании к древнерусской речи. Он же сам готов отдать любого француза, даже самого авторитетного и прославленного, хоть бы и самого учителя классицизма Буало, за древнюю русско-славянскую традицию, прежде всего необходимую русскому поэту. Уличая Сумарокова в недостаточном знании форм церковнославянского и русского языка, Тредиаковский пишет: «Не лучше ль посему автору приняться за наши прежде книги, дабы научиться правильному сочинению? Расин научит токмо вздыхать по-пу-

³ Цифры не проставлены Сумароковым.

стому, а Боало-Депро всех язвить и лучше себя: но оба сии нашему языку не научат».

Конечно, Тредиаковский сам переводил Буало, о котором он печатно изъяснялся с величайшим почтением и восхищением («Все, что ни сочинял Боало, есть исправное и удивительное, но наука его пиитическая, кажется, перед всем находится превосходная...» — предисловие к «Сочинениям и переводам, как стихами, так и прозою», 1752). Мало того, он заимствовал у него немало в своей оде на взятие Гданска. Заимствовал он и у других, конечно, и заимствовал открыто, потому что и он был причастен концепции «образцов» и единоспасительной нормы прекрасного в искусстве, но опять здесь важно то, что в его критических устремлениях пробиваются черты нового, уже внеклассического мышления. Такова же позиция Тредиаковского при анализе существа трагедий Сумарокова. Порицая в «Хореве» то, что герой у Сумарокова «обагрил пред всеми театр», т. е. закололся на сцене, он пишет, опять обнаруживая независимость от ферулы французских образцов: «Не извольте, прошу мне говорить,⁴ что окровавляется сцена и во французских трагедиях, будто б не было многих из французских трагедий против правил». То же и в конце статьи, когда Тредиаковский осуждает плачевную развязку «Хорева», в которой гибнут добродетельные герои: «Знаю, что автор пошлетя на многие французские трагедии, в которых равный же конец делается добродетели. Но я доношу в ответ, что как исправностям французских трагедий подражать не худо, так следовать их порокам не должно: надобно делать так, как надлежит, а не так, как многие делают. Я все те французские трагедии ни к чему годными называю, в которых добродетель погибает, а злость имеет конечный успех». Едва ли надо напоминать, что своим суждением Тредиаковский объявлял «ни к чему годными» значительное большинство трагедий французского классицизма, знаменитейшие творения Корнеля, Расина и Вольтера. При этом он явственно солидаризуется с тенденциями раннесентиментальной морализующей эстетики, именно требовавшей торжества добродетели на сцене (не случайно то же требование предъявил трагедии⁷ через сорок лет теоретик передового крыла русского сентиментализма Плавильщиков).

Подводя итог своим нападениям на Сумарокова, Тредиаковский уточняет и требования, предъявляемые им к русскому поэту. Первые его требования связаны именно с идеей национальной филологической традиции: «Толикие недостатки и толь многие как в речах порознь, так и вообще в сочинении проистекают из первого и главнейшего сего источника, именно ж, что не имел в малолетстве своем автор довольного чтения наших церковных книг, и потому нет у него ни обилия избранных слов, ни навыка

⁴ Статья написана в форме письма к приятелю.

к правильному составу речей между собою. Второе, что обучался он, может быть, по правилам не своему, да чужим языкам: сей недостаток толь есть общий, как думаю, что бесчестнее россиянам не знать по-русски, нежели как инак». Третий недостаток — неполучение Сумароковым университетского образования по «грамматике, реторике, поэзии, истории, хронологии и географии, без которых не токмо великому пииту, но и посредственному быть невозможно». Здесь Тредиаковский выявляет свою связь с традицией схоластики. То же и в указании четвертого недостатка: Сумароков, мол, не знает латыни. Пятый: «Полагается он больше надлежащего на французских писателей, которые и сами во многом и, почитай, во всем копыты с греческого и латинского языка». Во избежание недоразумений следует тут же указать, что Тредиаковский не совсем справедливо напал на Сумарокова за недооценку русского языка. Сумароков и сам держался аналогичных взглядов на воспитание юношества из «третьего сословия». Напомню хотя бы его слова: «Есть-де некто г. Тауберт: он смеется Бецкому, что ребят воспитывают на французском языке. Бецкий смеется Тауберту, что он ребят в училище, как недавно заведено при Академии, воспитывает на языке немецком. А мне кажется, и Бецкий и Тауберт оба дураки: должно детей в России воспитывать на языке российском».⁵

Конечно, именно то обстоятельство, что Тредиаковский находился в русле общеевропейского движения, впоследствии приведшего к разработке национального старинного искусства в преромантизме, обусловило обращение его к русскому фольклору в эпоху, когда на поверхности европейской литературной жизни еще господствовало пренебрежение к фольклору и отсутствие интереса к нему, свойственные классицизму, причем даже опыт Перро с его сказками, в которых фольклор предстал причесанным до неузнаваемости на светский лад, не изменил этого положения. Разумеется, и Тредиаковский не смог оценить в русском фольклоре его демократическую народную сущность; для него фольклор интересен не столько как народная поэзия, сколько как древняя и национальная, самобытная, природная русская форма поэзии. Кроме того, — и это характерно для Тредиаковского, — обращаясь к фольклору, он связан еще узами классического пренебрежения к нему. Отсюда и робость, осторожность Тредиаковского в привлечении к теоретической разработке фольклора. То, что это — национальная поэзия по преимуществу, привлекает Тредиаковского; то, что это — поэзия крестьян, не знающих латыни, не изучавших университетских наук, чуждых правилам искусства, смущает и пугает его. Тем не менее он решился указать на фольклор, как на основу построения нового русского

⁵ Цит. по кн.: С. Порошин. Записки СПб, 1881, запись 27 сентября 1765 г.

стиха, как на важнейший аргумент в пользу этого стиха. В трактате 1735 г. Тредиаковский отвергает мнение, будто он заимствовал свою новую систему стихосложения у французов: «Пусть отныне перестанут противно думающие думать противно: ибо поистинне всю я силу взял сего нового стихотворения из самых внутренностей свойства нашему стиху приличного; и буде желается знать, но мне надлежит объявить, то поэзия нашего простого народа к сему меня довела. Даром, что слог ее весьма не красивый, от неискусства слагающих, но сладчайшее, приятнейшее и правильнейшее разнообразных ее стоп, нежели иногда греческих и латинских, падение подало мне непогрешительное руководство к введению в новый мой эксаметр и пентаметр оных выше объявленных двусложных тонических стоп. Подлинно, почти все звания, при стихе употребляемые, занял я у французской версификации; но самое дело — у самой нашей природной, наидревнейшей оных простых людей поэзии. И так всяк рассудит, что не может, в сем случае, подобнее сказаться как только, что я французской версификации должен мешком, а старинной российской поэзии всеми тысячею рублями. Однако Франции я обязан и за слова, но искреннейше благодарю, россианин, Россию за самую вещь». Тредиаковский явно упрощает и схематизирует дело, ссылаясь здесь только на фольклор, и он сам в других местах намекал на это. Но привлечение фольклора в порядке аргументации и именно в пользу коренной природности данного вида стиха тем более приобретает принципиальный вес. Через полтора десятка лет, в предисловии к «Аргениде», Тредиаковский возвращается к той же постановке вопроса по поводу рифмы, которую он предлагает отвергнуть: «Привыкшие к рифме, да благоволят быть уведомлены, что она есть игрушка, выдуманная в готические времена, и всеконечно постороннее есть украшение стихам. Простых наших людей песни все без рифмы, хотя идут то хореем, то иамбом, то анапестом, то дактилем, а сие доказывает, что коренная наша поэзия была без рифм и что она тоническая». Наконец, в статье «О древнем, среднем и новом стихотворении российском» Тредиаковский ставит вопрос на историческую почву. Он предполагает, что русская народная поэзия является неким остатком дохристианской эпохи русской поэзии, по которому можно судить о свойствах этой первоначальной и древнейшей русской поэтической культуры. Христианство вытеснило стихотворство из обихода образованных людей и приучило их только к прозе, а «стихотворение оное важнейшее со всем позабыто: ибо простонародное стихосложение за подлость стихотворцов и материй от честных и саном знаменитых людей презираемо было всеконечно, так что и поныне, но уже знающие и суетно строптивные люди зазирают неосновательно, ежели кто народную старинную песню приведет токмо в свидетельство на письме, хотя и с извинением в необходимости, о первоначальном нашем стихотворении». Видимо, по-

пытка Тредиаковского, решившегося опереться на фольклор в своих теоретических разысканиях о русском стихе, вызвала осуждение со стороны представителей дворянской культуры того времени. Тенденция выдвинуть идею национального характера поэзии привела Тредиаковского и к отрицанию использования в русских стихах чуждой христианскому народу языческой мифологии. В статье о Сумарокове он нападает на него за введение в текст столь ответственного в идейном смысле произведения, как торжественная ода, имени Нептуна: «... мне в сочинениях толикия важности не любы ни Нимфы, ни Нептуны, ни другие подобные сумасбродные тени, ибо можно без всех сих пустошей обойтись... Однако в игрушках или в некотором баснословном совсем сочинении я не порочу сих Нимф, Нептунов, Беллон, Юнон и Аполлонов, ведая, что они несколько оживляют пустую или неважную или всеконечно по всему баснословного рода материю». Впрочем, раньше, в трактате 1735 г., Тредиаковский оправдывал введение Аполлона в свою эпистолу к нему вполне классическим использованием мифологии в аллегорическом или метонимическом плане: «... чрез Аполлина должно здесь разуметь желание сердечное, которое я имею, чтобы и в России развелась наука стихотворная, чрез которую многие народы пришли в высокую славу». То же говорится и о Купидоне в элегии, помещенной в трактате: «Слово Купидин... не долженствует к соблазну дать причины жестокия добродетели христианину, понеже оно тут не за поганского Венерина выдуманного сына приемлется, но за пристрастие сердечное, которое в законной любви и за великую свою горячесть хулимо быть никогда нигде еще не заслужило».

3

Говоря о стремлении Тредиаковского подойти к идеям национальной характеристики русской поэзии, не следует преувеличивать его; перед нами — только первые проблески, еще далекие от идей романтиков конца XVIII и особенно начала XIX в. Тредиаковский мыслит самобытность еще в пределах общечеловеческих для него норм классицизма, мыслит вне категорий местного колорита, и это существенно сужает возможности реализации его устремлений, это делает его позицию внутренне противоречивой.

Тредиаковский мечтал об обществе граждан, творящих высокую государственную, философскую, учительную поэзию, и, — подобно почти всем лучшим мыслителям XVIII в., — помещал свою мечту не в будущем, а в прошлом, в древней эпохе молодости человечества, утопически противопоставленной им изнеженному разврату дворянской современности. Этой теме он посвятил небольшую, но важную статью «Письмо к приятелю о нынешней пользе гражданству от поэзии». В начале он говорит о прекрасной древности: «Важная их (стихов и поэзии, — Г. Г.) должность

в тогдашнем человеческом обществе заслужила им у всех высокое почтение и... народам, кои нанлучший успех пред прочими в них имели, приобрели они крайнее прославление». В стихах «древность описывала храбрые и славные дела великих людей, наставляла к добродетели и человеческие исправляла нравы, философические предлагала догматы, полагала уставы к получению от правосудия как истинного благополучия, так и спокойного сожития, записывала прошедшие бытия и достопамятные приключения». Но так было некогда. Теперь, в условиях современности, в условиях общественного бездействия, поэзия утеряла и силу приносить гражданскую пользу, и величие, хотя она могла бы и теперь быть тем, чем была в древности. «Сия многодельная должность стихов в древности и получаемая тогда от них несказанная польза была б и в наши дни рабыня важности и толикого ж почтения, ежели б ныне не отняты у поэзии были все оные толь высокие преимущества»; теперь высокие функции перешли к деловой прозе, а стихам оставили только «оды, трагедии, комедии, сатиры, элегии, эклоги, басни, песенки». «Ясно вам видеть можно, государь мой, что прежде стихи были нужное и полезное дело, а ныне утешения и веселая забава, да к тому же плод богатого мечтания к заслужению не того вещественного награждения, которое есть нужно к препровождению жизни, но такого воздаяния, кое часто есть пустая и скоро забываемая похвала и слава». Естественно, что теперь, заключает Тредиаковский о стихах, «нет поистине ни самая большия в них нужды, ни от них всемерно знаменитыя пользы». Остается уделить стихам лишь украшающую функцию, лишь роль культурной утехы для знати, и Тредиаковский с явной болью душевною принужден допустить эту роль (недаром его воображаемый адресат — вельможа): «Однако и при том утверждаю, что они (стихи, — Г. Г.) надобны, и надобны постольку между науками, украшающими разум и слово, поскольку между отгоняющими всякую воздушную обиду или, правее, между защищающими от оных поселянскими хижинами — покойные, красные и великолепные знаменитых и пресловутых городов палаты; или уже поелику между учениями словесными надобны стихи, поколику фрукты и конфекты на богатый стол по твердых кушаньях». Есть науки, просвещающие ум, исправляющие сердце, а есть и такие, которые «украшают разум, увеселяют око, утешают слух, вкус услаждают»; первые «гражданству... крайнюю приносят пользу», другие «возбуждают к веселью» своим формальным искусством, «чрез борьбу остроумных вымыслов, чрез искусное совокупление и положение цветов и красок, чрез удивительное согласие струн, звуков и пения». Без сомнения, Тредиаковский презирает это искусство дворцов, искусство пустого изящества форм, и мечтает об искусстве простых хижин, о «твердой пище» древней гражданской поэзии, приносящей крайнюю пользу обществу. Его статья — это обвинительный акт ничтожной совре-

менности в области искусства, как его перевод истории Роллена был обвинительным актом рабской современности мелких людей, забывших могучие образы свободных граждан древности. Не случайны и социальные оценки современного злоупотребления искусством: искусство отдыха и усад — это все образы, достаточно прямо говорящие о социальном круге, лишившем искусство его величия, круге придворной, вельможной знати.

Тредиаковский задумывался и более непосредственно над вопросом, каковы причины гражданского величия поэзии в древности и превращения ее в «конфетки» в его время — и он уяснил для себя этот вопрос. Гражданская функция поэзии требует демократии, свободы и возникает в обществе граждан; в обществе рабов поэзия блекнет. Он говорит об этом в «Рассуждении о комедии вообще», построенном на материале западных исследований греческого театра, — излагая историю античной комедии. Основа его эстетической доктрины и здесь — утилитарно-моралистическая. Речь идет о создании трагедии Эсхилом: «Первая причина ко всему тому есть токмо увеселение; но вторая, которая и цель есть трагедии, — любовь к добродетели и ненависть к порокам. Блажен народ, который для сего последнего смотрит представляемые трагедии». Затем явилась комедия. «Должность ее показывать на театре пороки и недостатки... осмеявая оные; намерение ж — дабы исправить нравы» (характерен этот термин: «должность», т. е. долг в применении к искусству). Далее излагается история афинской комедии. «В области, где народ был властелином и обличал все, что имело вид честолюбия, отменности и плутовства, комедия сделала себе провозвещницею, исправительницею и такою советницею, которая способна могла преклонять народ. Не было никому пощады в городе толь вольном, или лучше своевольном,⁶ каков были Афины. Полководцы, градоначальники, правление, самые их боги, все было предано сатирической желчи пиитов». Затем, времена меняются, — при тридцати тиранах. «Сим тогда сатирическая вольность на театре стала быть неугодна. Причина сего неугодности сама собою мечется в глаза. Сии тридцать человек были тираны; демократия уничтожена; народ не имел больше участия в правлении; не мог уже он давать своих мнений о государственных делах, не смел оглашать ни сам собою, ни услугою пиитов дела своих господ». Комедия потеряла смелость, «грубость», приобрела хитрость и тонкость (это — средняя аттическая комедия), далее — лишенная гражданских прав комедия стала «выводить на театр вымышленных людей... и дела их, равным же образом вымышленные». Комедия эта достигла высшего художественного совершенства, но Тредиаковский не уважает ее, и именно по ее поводу приводит мнение Сент-Эвре-

⁶ Эта оговорка — насчет своеволия — едва ли не для цензуры и страха ради.

мона, для него явно пошлое: «Сент-Эвремонт называет комедию вообще отдохновением великих особ, увеселением искусных и учтивых людей, а упражнением и забавою простого народа».

Понимание поэзии, хотя и упрощенно-дидактическое, но все же общественное в своем существе, проявилось и в его изложении вопроса о происхождении и древнейшем периоде поэзии. Уже в очерке истории комедии мы могли видеть, как Тредиаковский выводит те или иные особенности литературы,—вплоть до ее форм, до стиля и манеры,—из данных общественных условий и общественных задач. Рисуя общую картину возникновения на земле поэзии и ее древнейшего бытия, он в широком обобщении выводит искусство из общественных потребностей; об этом говорится в статье «Мнение о начале поэзии и стихов вообще». Тредиаковский и здесь осторожен или двойствен; он приводит без всякой критики библейские сказания и готов принять их как научные факты. Но рядом с ними он ставит другую истину, якобы не противоречащую легенде, и эта истина и является его научной концепцией. Поэзия, говорит он, родилась у древнейших пастухов, но стихи как особая форма поэтической речи есть функция организованного общества, уже построенного на неравенстве, на преобладании одних над другими. По его мнению, когда люди стали устраивать общество—государство, надо было «всех преклонить... к оставлению особенного пребывания, показав им знатнейшую пользу в общем сожитии». Для этого потребно было слово, притом и сильное и сладостное вместе. Так родилось стихотворство—в устах первых «уставоположников» и из потребностей общества. Затем—общества развились, возникли города, установилось различие социальных состояний. Во главе обществ стали священники, выступавшие как властители; для укрепления своей власти они должны были всем отличаться от массы, в том числе и словом: «С одной стороны, величество превозвешаемого и превозносимого ими невиданного существа, а с другой—их собственное честолюбие... приводили их к тому». Так развилась в обществе стихотворная поэзия как священная речь власти, орудие ее, как культовая речь и политическая функция. Во всем этом построении опять примечательно восприятие и толкование поэзии как непременно общественного, государственного проявления. Таким же образом Тредиаковский пытается реалистически, в духе евгемеризма, истолковать мифологию в той же работе: «Повествуют, что поэзию изобрел некто македонян, именем Пиерид, и оной дочерей своих обучил, а за сие отцем назван муз, называемых от его имени Пиеридскими или Пиеридовнами. Но кто он, о сем точно неизвестно. Может быть, что он токмо в большее употребление ввел поэзию в Македонии и воспевал с дочерьми своими, ходя по улицам, какие-нибудь песни, сочиненные стихами, наподобие французских водевильей».

Основы эстетической и критической позиции Тредиаковского приводили его к признанию примата содержания художественного произведения над его формой. Он подчеркивает, выявляя иной раз механистичность своего эстетического мышления, что смысл произведения — это в нем главное, единственно важное, а стиль, стих и т. п. — лишь орудие выражения смысла или даже иногда безразличная оболочка, не влияющая на внутреннюю суть дела. «Подлинно, тщетный будет гром в стихе, когда иначе мыслит автор, а иное пишет и изображает речью», — говорит он в примечании к своему переводу «Поэтического искусства» Буало. Ибо Тредиаковский различает в области стиля, так сказать, внутренние, идейно-ответственные элементы и те, которые он признает лишь внешней формой, по его мысли, безразличные или мало значимые в идейном отношении. К первым он относит прежде всего и больше всего лексику, отбор слов, для него неотделимый от семантического движения стиха. Ко вторым он относит, так сказать, «украшения», размер стиха, рифму, звуковую инструментовку стиха. К выбору и применению этих внешних элементов он равнодушен, не усматривая в них (разумеется, ошибочно) выражения идеи. Именно поэтому он отчетливо разделяет понятия поэзии и стихов, и в этом, несмотря на недооценку им идеологического существа формы, он принципиален. «Прямое понятие о поэзии есть не то, чтоб стихи составлять, но чтоб творить, вымышлять и подражать. Творение есть расположение вещей после оных избрания; вымышление есть изобретение возможностей, то есть не такое представление деяний, каковы они сами в себе, но как они быть могут или должны; а подражание есть следование во всем естеству описанием вещей и дел по вероятности и подобию правде. Всяк видит, что стих есть все не то: творение, вымышление и подражание есть душа и жизнь поэмы; но стих есть язык оных» («Мнение о начале поэзии»). «Стих — дело не великое, — говорит Тредиаковский в предисловии к «Аргениде», — а пиит в человечестве есть нечто редкое». Отсюда же и его формулировка относительно стилистических «систем»: «...которая система проще, та и лучше; довольно трудности при стихах и от сыскания мыслей».

На этом же разделении «внутренних» и «внешних» элементов стиля основана позиция Тредиаковского в пресловутом споре об эмоциональном (и жанровом) характере размеров русского стиха. Спор возник в 1743 г. между тремя поэтами-теоретиками — Тредиаковским, Ломоносовым и Сумароковым. Изложен он Тредиаковским в предисловии («Для известия») к брошюре «Три оды парафрастические» (1744). Ломоносов утверждал, что стопа ямба «высокое сама собою имеет благородство, для того, что она возносится снизу вверх... и что, следовательно, всякой героический стих, которым обыкновенно благородная и высокая

материя поется, долженствует состоять сею стопою; а хорей, с природы нежность и приятную сладость имеющий сам же собою, должен токмо составлять элегиаческой род стихотворения и другие подобные, которые нежных и мягких требуют описаний, потому что он сверху вниз упадет, чем больше показывает нежную умильность, нежели высоту и устремительное течение».⁷ Сумароков присоединился к мнению Ломоносова, в те годы его учителя. Но Тредиаковский оспорил самый принцип характеристики размеров «самих по себе» как замкнутых форм. Он утверждал, «что некоторая из сих стоп сама собою не имеет как благородства, так и нежности; но что все сие зависит токмо от изображений, которые стихотворец употребляет в свое сочинение, так что иамбом состоящий стих равно изобразит сладкую нежность, когда нежные слова приберутся, и хореем высокое благородство, ежели стихотворец употребит высокие и благородные речи». В подкрепление этого принципиального положения Тредиаковский приводил аргументы конкретно-метрического порядка, и, нужно сказать, аргументы сильные. Во-первых, он утверждал, что хорей и ямб противоположны только по внешности, а по сути дела они различаются только анакрузой, первым слогом (к такому взгляду пришли и наши современные советские стиховеды), и что, следовательно, каждый из этих размеров может иметь свойства другого. Во-вторых, он логически точно говорил, что если ямб высок и благороден, а хорей противоположен ему, он должен бы быть «низок и подл», а не «умилен и нежен», что если бы «восхождение» ударения было признаком высокого героического стиха, то «Илиада» и «Энеида» были бы написаны «восходящим» анапестом, а не «нисходящим» дактилем, что в стопах нет ни восхождения, ни нисхождения, а что есть в них прерывная цепь ударных и неударных звуков. «Защитник хорей, как прочие оба его называли, хотел было пространнее доказывать, что мнение его не в том состоит, чтоб он приписывал точно обеим сим стопам некоторое особое свойство высоты или нежности, но по положению токмо, то есть, буде иамб собою высок, то он совокупно собою ж и нежен; а буде хорей собою нежен, то он также притом и высок: ибо в прочем не признает он, как говорил выше, ничего сего в стопах, но причитает все разности слов. Но оба прочие не хотели от него ничего больше слышать, да токмо склонили его к тому, чтоб ему сочинить оду хорейческую, и выбрали себе на сие псалом 143-й. Сей есть случай и причина сих трех од, двух иамбических, а одной хорейческой, которые ныне свету подаются»

⁷ У нас есть все основания доверять изложению чужих взглядов, сделанному Тредиаковским в данном случае: без сомнения, Ломоносов и Сумароков утверждали текст этого изложения, разрешая опубликование своих стихотворений при этом общем и анонимном, как бы от всех трех исходящем, предисловии.

(характерен здесь самый метод эксперимента при решении эстетического вопроса). Через несколько лет Тредиаковский вернулся к этому вопросу в предисловии к своим «Сочинениям и переводам»: он остался при прежнем мнении и доказывал его дополнительно примерами двух стихов — хореическим и ямбическим — на одну тему: «Я летом грому опаасаюсь» и «Летний гром мне страх и трепет», причем второй, хореический, возвышеннее и сильнее, так как в нем тема изложена более энергично. Следует указать, что Сумароков впоследствии отказался в этом вопросе от ломоносовской точки зрения и пошел вслед за Тредиаковским; в 1760 г. он вступил с Ломоносовым в соревнование по переводу «высокой» оды Ж.-Б. Руссо «К счастью» и перевел ее хореем, тогда как Ломоносов — ямбом. Еще позднее, уже в начале XIX в., ученый исследователь Евгений Болховитинов именно выбору хорea приписал неудачу Сумарокова в соревновании 1760 г., унаследовав ломоносовский взгляд на тематическую и жанровую прикрепленность стиховых размеров. Между тем Тредиаковский считал не только метр нейтральной внешней формой стиха, уступающей значимости его содержания, но так же расценивал и звуковой состав поэтической речи, не придавая ему идейно-тематического значения. И в этом он отличался от взглядов Ломоносова, с которым был солидарен в этом пункте, хоть и не полностью, но всю жизнь, Сумароков.

Та же позиция Тредиаковского, а не только его тяготение к античной поэзии и к русскому фольклору, обусловила и его отношение к рифме, которую он к старости все более решительно отвергал, хотя и не считал возможным и нужным отказаться от нее совсем в своей поэтической практике. Для него рифма — это пустое украшение стиха, несущественное с точки зрения смыслового содержания его. В 1752 г. он писал (во второй редакции трактата о стихе): «Употребление рифмы вообще долженствует быть такое, чтобы всегда был предпочитаем ей разум: то есть, чтоб всегда при составе стиха больше стараться о чистом в нем смысле, нежели о богатой рифме; будет невозможно быть сим обоим совокупно, так чтоб для богатства рифмы твердого смысла нигде и никогда не пренебрегать». В статье «О древнем, среднем и новом стихотворении российском» Тредиаковский писал об отсутствии рифмы в античном стихе: «Обидна б была сия шумиха древнему благородному сих народов драгоценному безрифмическому золоту в окончаниях стихов». В других местах он говорит о рифме, как «готическом» изобретении, пустой игрушке, называет ее «побрякивающей на концах варварской рифмой» и т. п.

Понятно, что Тредиаковский с раздражением напал на Сумарокова за его свойственное ему в молодости пристрастие к звучности стиха. Он обрушился, в частности, на ту строфу его оды, которой, по его словам, сам Сумароков «цены не ставит, кото-

рую выше всего красного из сочинений почитает и в которой полагает он пример всея пиитическая высокости. Подлинно, презрядный в ней жар и движение; однако как много в ней ложных мыслей, так и не сходственных с мыслями слов. Она вся то, что у французов называется фебюс, а мы можем назвать надутых пузырей пускание или ртом облаков хватание». Порицая, по ходу смысла строфы, выражение Сумарокова «На грозный вал поставив ногу», Тредиаковский в «Письме о стихотворении» (1750) говорит: «Сие значит, что автор не больше о сходстве в смысле, сколько о звонких словах, хотя и пустых, старался. Но не звонкое ль бы которое-нибудь слово было, когда б автор вместо грозного вала поставил или быстрый или зыбкий или какой другой вал? Однако сии слова не показались автору... ибо автору надобен токмо звон, а кроме того ничто: ему и Лев Исавр пышным кажется именем, как то я сам несколько раз от него слышал. Удивительно, как он сего пышного имени в громкой сей строфе не поставил; для его сочинения все равно, что на грозный вал, что на Лев Исавр». Все это не значит, что Тредиаковский совсем отвергал эстетическую функцию звучания стиха; его изучения ритмики и метрики русского стиха доказывают его внимание к звуковой организации поэтической речи, так же как ритмическая и фонетическая структура его гекzamетра в «Тилемахиде», так тонко исследованная Радищевым в статье «Памятник дактило-хореическому витязю».

4

Одной из основ понимания Тредиаковским конкретных вопросов искусства, его мышления как литературного теоретика и критика были рационализм и стремление все элементы русской поэзии подвести под правило, под норму, ввести в рамки точного и обязательного закона. Всякое проявление индивидуального начала в искусстве глубоко чуждо Тредиаковскому и даже ненавистно ему, если оно нарушает все нивелирующие предписания правила, основанного на авторитете традиции и разума, как их понял и принял Тредиаковский. Никакого участия фантазии, творческого произвола поэта, ничего непряясненного сознанием в процессе и в результате творчества он не приемлет. Для него процесс созидания явлений искусства — это целенаправленный труд, тяжкий, напряженный, обставленный со всех сторон предписаниями и предупреждениями теории, это решение сложнейшей технической задачи, где все заранее дано, но где выполнить все условия, не впав ни в какое прегрешение, может только тот, кто долговременным изучением слил свое сознание со всеми этими условиями, предписаниями, законами и техническими трудностями. В своем эстетическом мировоззрении в данном отношении Тредиаковский был и одним из последних русских

схоластов, представителей старинной традиции русского Возрождения в науке и искусстве, и одним из первых представителей движения классицизма в России; при этом тенденции рационализма и категорической нормализации были свойственны обоим традициям и, в свою очередь, смыкали их в единой исторической точке. Эта особенность эстетического мировоззрения Тредиаковского решительно ограничивала те элементы новых послеклассических взглядов, которые возникали в его сознании и творчестве.

Он, подобно другим писателям, своим современникам, считал возможным разрешать эстетические споры путем коллективных или единоличных опытов. Так разрешался спор о характере русских размеров своеобразным состязанием трех поэтов в переводе 143-го псалма ямбом и хореем; так же сам Тредиаковский опубликовал позднее состязание с самим собой, или, вернее, поэтически-научный эксперимент, а именно серию переводов стихов из «Аргениды», причем каждый из них был выполнен дважды двумя ритмическими системами: «анapesto-ямбическим гекзаметром без рифм» и ямбом с рифмами, александрийским стихом. В предисловии к этому опыту Тредиаковский писал, что эти «стихи... для того здесь полагаются, что все они сочинены двумя родами, а именно по-римски и по-нашему... Охотники могут сии роды между собою сличить и заключить по своему распределению, кои роды стихов, древнейшие ль греческие и римские с рифмами новейших времен, благороднее и осанистее». Здесь говорила в Тредиаковском уверенность в общеубедительности разумного опытного доказательства в деле красоты. Это была для него база возможного построения критики как точной науки. Для всего в искусстве должны быть в руках критика точные и ясные нормы. Их следует сформулировать. Так, Тредиаковский, в течение всей жизни интересовавшийся проблемой перевода и сам очень много переводивший и в прозе и в стихах, формулирует точные критерии, нормы эстетического достоинства стихотворного перевода; в предисловии к своему сборнику 1752 г. он пишет: «Я за потребное рассуждаю предложить здесь теперь главнейшие критерии, то есть неложные знаки доброго перевода стихами с стихов»; такими критериями он считает близость и полноту передачи смысла всего текста и каждого стиха, «чтоб то же самое дал движение переводному своему, какое и в подлинном; чтоб сочинил оный в подобной же ясности... чтоб слова были свойственны мыслям; чтоб они не были барбаризмом опорочены; чтоб грамматическое сочинение было исправное». В другом месте, в предисловии к «Аргениде», Тредиаковский сделал попытку определить точно общий критерий художественности в литературном произведении, определить красоту в применении к поэзии, к поэтическому стилю: «Надобно определить, в чем состоит природная красота стиля... прямая там красота, где точно все части между собою пропор-

циональны и где они прилично соединены и расположены; так что всяк, видя ту вещь, не может не сказать, что она хороша». Таким образом, объективным и рациональным критерием красоты Тредиаковский признает гармонию и пропорцию элементов, нечто измеряемое, точное и в то же время независимое от духовного произвола личности, нечто независимое и от творца, и от воспринимающего искусство, и от самого объекта изображения, нечто логически-формальное.

Исходя из тенденции к нормализации искусства и культуры вообще, Тредиаковский исповедует культ логических определений, культ законов искусства, правил. Свой трактат о стихе 1735 г. он излагает, как курс математики или логики, в виде системы определений, правил и короллариев к ним, стремясь вывести правила из определений, как эстетические теоремы. В ряде работ он формулирует множество правил литературы, усердно занимается классификациями всяческого рода. Терминологичность, логическая понятийность отвлеченного типа, нарочитый рационализм отмечают и критерии Тредиаковского в важнейшей области стилистики, в семантике. Он требует от языка и стиля точного, ограниченного логическим определением смысла слова; он не допускает синонимов; каждое слово должно иметь одно значение, и каждое значение должно быть обозначено одним словом: «Я полагаю... что элоквенция, которая, хотя ни на одну токмо вещь многих имен не имеет, но из всех до одной каждой одно имя полагает, есть обильнейшая» («Слово о витийстве»). «Не иначе есть сие и в рассуждении совокупно наложенных синонимий, которые одну токмо вещь, без приложения к ней друга важности, изображают. Сей наисобливейший есть дар пустыя элоквенции, не истинныя и твердыя. Прямое красноречие, употребляя синонимии, не употребляет оных как бы на размножение единыя вещи числом, но на различие ее или достоинстию, или важностию, или великостию, или другим каким наисильнейшим обстоятельством» (там же). Поэтому Тредиаковский отвергает метафору как смысловое обогащение слова; он видит в метафоре как бы новое слово, заполняющее нехватку слов в лексике же данного языка (там же). Всякое смысловое колебание, семантическое углубление слова ему враждебно, как ему подозрительно и всякое украшательство, словесные узоры, нарушающие принцип рационалистического стиля: «Украшение слова, хотя и много служит истинному витийству, однако больше раболопствует пустому и притворному» (там же). Здесь Тредиаковский выступает против основных положений «Риторики» Ломоносова⁸ и становится на позиции классицизма, предсказывая зрелого Сумарокова.

⁸ «Слово о витийстве» относится к 1745 г., первая редакция «Риторики» Ломоносова была читана в виде курса в 1744 г.

Все указанные критерии и принципы Тредиаковского были им применены в его критической практике, в частности в центральной его критической работе, в статье о Сумарокове. И здесь он исходит в оценке разбираемых произведений из представления о незыблемых правилах, обязательных для всякого поэта, а стало быть, и для Сумарокова. Он пишет о его пьесе «Тресотиниус»: «Комедия сия недостойна имени комедии и всеконечно неправильная, да и вся противна регулам театра». Он и здесь стремится к нормализации, к введению практики литературной речи в строгие рамки нормы, общего употребления, принимаемого как закон. Например у Сумарокова в стихе «любви»: «...не знаю... по-каковски: мы прочие все склоняем сие имя следующим образом: любовь, любви, а не любви и т. д. во всех косвенных падежах, кроме винительного и звательного»; или: «Глагол владаю, который в шестом стихе есть развращенный; искусные в языке говорят владею, а на -аю произносят и пишут сей: обладаю, а не владаю» и т. п. Именно настаивая на создании и укреплении нормы языка, противостоящей стихии речевого произвола, Тредиаковский протестует против введения в поэтическую речь диалектных форм, элементов просторечия и народных говоров, пестрящих единую книжную языковую характеристику литературной нормы. Он возмущается Сумароковым: «В последнем стихе положено „к престолу божьему“ за „к престолу божьему“ по самой большой и по площадной вольности. Что больше? у автора и сельское употребление есть правильное и красное: его жерновы, по присловию, толь добры, что все мелют». Или еще о трагической и эпистолярной речи Сумарокова: «Какую я в ней вижу неравность? Вижу совокупно высоту и низкость, светлость и темноту... малое нечто приличное, а премногое непристойное; вижу точный хаос: все ж то не основано у него на грамматике и на сочинении наших исправных книг, но на площадном употреблении».

Все свои конкретные критические суждения Тредиаковский считает бесспорными научными положениями, логически выведенными из сличения данного произведения с нормой. Он убежден в точной доказательности эстетических оценок, в полной объективности понятий художественного достоинства и художественных недостатков. «Сия есть точная и непреоборимая правда», — утверждает он относительно своего суждения о том, что его, Тредиаковского, произведения художественно выше сумароковских, и он старается именно доказать несовершенство стихов Сумарокова, доказать логически, научно, рационально.

Основные обвинения, предъявленные Тредиаковским Сумарокову, идут по двум линиям: либо это указания на языковые «погрешности», на нарушение норм русского и церковнославянского языков; либо это отрицание принципов семантики ранних произведений Сумарокова, отрицание, исходящее из рационали-

стической концепции языка и стиля. Дело в том, что молодой Сумароков находился под сильным влиянием Ломоносова и усвоил в ряде элементов своих произведений ломоносовскую семантическую манеру, величественную или эмоционально-напряженную, смело-метафорическую, использующую яркие лексические ореолы слов, чуждающуюся сухой терминологичности. Вот это-то и было неприемлемо для Тредиаковского. Между тем в конце 1740 г. сам Сумароков уже отходил от Ломоносова и вскоре отверг его стилистические принципы, сделавшись тем ярким сторонником и проповедником рационалистического, сухого стиля, тем противником метафоризации, семантической многогранности слова, которым он и остался до конца своих дней. Таким образом, Тредиаковский нападает на Сумарокова как раз за то, что сам Сумароков уже в эти годы начал осуждать в Ломоносове; Тредиаковский проповедует Сумарокову нормы стиля, ранее ему более или менее чуждые, но к 1750 г. уже свойственные его собственному эстетическому мировоззрению. Следовательно, иначе говоря, Тредиаковский, критикуя раннего Сумарокова, настаивает на нормах классицизма, которые утверждал в русской поэзии как раз зрелый Сумароков. Поэтому-то критические замечания Тредиаковского в этом круге вопросов так похожи на такие же замечания Сумарокова в его «Критике на оду» Ломоносова. Тредиаковский, в сущности, осуждает в молодом Сумарокове Ломоносова, через голову Сумарокова борется с поэтикой Ломоносова.

К данному вопросу относится множество критических замечаний в статье Тредиаковского; так, например, он осуждает на основании точного научного смысла слов два стиха Сумарокова: «Как ветер пыль в ничто преводит, так гибнет наша красота»: «Здесь соврано против общия философическия правды. Кто г. автора научил, что ветер пыль в ничто преводит? Сим бы способом, по седми тысячах лет от сотворения света, по нашему счислению, давно уже вся земля в ничто была превращена. Ветер пыль только с одного места на другое преводит, а не в ничто обращает: от количества сотворенныя материи, по мнению знатнейших философов, ничего не пропадает». По поводу стиха «Простри с небес свою зеницу» Тредиаковский пишет: «Зеница есть славенское слово, а по-нашему просто называется озорочко. Но никто еще толь дерзновенныя и толь несвойственныя фигуры не употреблял у нас: ибо говоря распростерть озорочко, есть означать, что оно так простирается, как рука». Он отрицает метафору, исходя из требований логики. У Сумарокова сказано: «Разрушь бунтующи народы, И станут брань творящи воды»; Тредиаковский говорит: «Что значит стать брань творящим водам? Стать водам есть несвойственно; а стать водам брань творящим и того несвойственнее. Но пускай станут брань творящи воды; только ж бы не останавливались они от того, что разрушатся бунтующи народы: ибо сия авторова логика весьма подобна есть следующему

заклучению: стоит сегодня палка в углу, того ради завтра дождь будет». *Пышная строка Сумарокова «Ниспал из облак гневный вал»* вызывает припадок раздражения критика: «...что автор понимает... того отнюдь понять не могу, и чаю, что и никто сего никогда не поймет, и еще думаю, что хотя и самого автора спросить, то он также непонятное сие чрез непонятное ж толковать станет. Как? Кто видал, чтоб гневный вал из облак ниспал. Что то за дивовище? Или лучше, что то за сумбур?». Тредиаковский разбирает раннюю оду Сумарокова, оду высокого стиля, по-ломоновски пышную и полную грандиозных и патетических образов; он порицает в ней именно эти ее черты, порицает полет вдохновения, гиперболический пафос, смелость семантических сдвигов и ходов. «Толь высоко автор изволит писать, что уже и за разум залетает... Просим тебя, мысль дорогая, не летай толь высоко, да изображай себя, пожалуй, с надлежащею толь ясностью». Или: «Да и может ли кто быть толь великий Аполлин, который бы мог какой-нибудь найти в сем разум? Сие точно самое называется сумбуrom, не означающим никакие мысли». Или: «Не энтузиасм ли то... нетрезвый? или лучше не сумбур ли прямо сумбурный, где круглое с четвероугольным смешано? Надобно, чтоб наш автор чрезчур хватил Гиппокренския воды, когда он сие сочинял». Разум, ясность — таковы требования Тредиаковского. Он осуждает и сложный синтаксис и эмоционально-стихийную композицию оды. Так, он осуждает инверсии Сумарокова, нападает на «лирический беспорядок» оды и ее частей: «Нарочитая⁹ бы могла быть сия строфа, ежели б она не имела смятения; ибо в ней заднее на переди положено, а переднее на зади, чем она и темна и порочна», вообще в оде «нет связи, нет соединения, нет расположения, нет порядка... И хотя ж оды свойство есть такое, по мнению авторову, что она взлетает к небесам, свергается во ад, мчась в быстроте во все края вселенны, врата и путь везде имеет отворенны, — однако сие не значит, чтоб ей соваться во все стороны, как угорелой кошке, но чтоб ей по одной какой линее, по прямой или круглой или улитковой взлетать к небесам и спускаться в дол; то есть беспорядок ее долженствует быть порядочен и соединен. Инако ода будет не ода, но смеха и презрения достойный сумбур. Сей у того не может не случиться, кто токмо одни надутые пузыри пускает и хватает ртом облака». Следовательно, и в вопросах композиции Тредиаковский стоит на той же позиции рационалистической ясности, не допуская фантазии, нарушения логического развития темы, индивидуального решения ее.

Механистичность критического подхода Тредиаковского явно обнаруживала ограниченность его позиции, его метода. Он анализирует произведения главным образом по частям, по строфам,

⁹ Т. е. отличная.

по отдельным стихам, рассматривая каждую его деталь отдельно и затем, тоже отдельно, это построение, ход мысли автора, он совсем не думает о ее общей идее, о специфической эмоциональной теме произведения, о его психологическом строе, о его единой эстетической системе, концепции, охватывающей и обосновывающей все его элементы. Он и сам говорит, переходя к анализу второй оды Сумарокова: «Ее рассматривать я буду тем же способом, как и первую: именно ж, каждую строфу порознь, и в каждой, что найдется достойного, то нелицемерно похвалая, а какие несовершенства и погрешности явятся, те с довольною пощадою осуждая». Значит, такое рассечение единства произведения было для него осознанным и преднамеренным. При этом у Тредиаковского встречаются суждения, отсталые и для его времени. Так, он считает, что формы разговорного просторечия — это результат «народного незнания» нормы грамматики, т. е. для него, как для филологов XVI—XVII столетий, грамматика не является нормализующей фиксацией речи народа (как, скажем, уже для Сумарокова), а наоборот, предписанием для такой речи; впрочем, сам он в других местах выводит норму из «употребления», но из употребления только книжных людей, высших слоев общества, повторяя взгляды Вожля, также к тому времени уже устаревшие. Самый идеал поэта-схоласта, грамматика, ритора, классика, исповедуемый Тредиаковским и близкий ему, был архаичен в середине XVIII столетия. Ему противостоял новый тип поэта, обычного человека среди обычных людей, пишущего о простых чувствах и обращающегося не к ученым, а к публике. Таким поэтом и был Сумароков, и за это его осуждал Тредиаковский. Ведь Сумароков «не токмо не учивался периодологии, и не слыхивал ни от кого о разности периодов, об их членах и об их существенных частях, но и не сочинивал ни одного еще поныне правильного периода». Что же мог поделаться Тредиаковский, если Сумароков нисколько не скорбел о своем незнании периодологии и не видел в ней пользы для писателя, желающего беседовать со своими читателями их простым языком!

Критическая манера и критический стиль Тредиаковского тоже были архаичны; несмотря на это, его «Письмо» о произведениях Сумарокова было одной из первых значительных критических работ в русской литературе XVIII столетия. Стиль его критики схоластичен, цветист, полон напряженных острот, чрезвычайно пестр по составу, так как в нем смешана славянская архаика, книжная ученость, интеллигентское просторечие и народные поговорки и выражения. Тредиаковский исключительно многословен, он объясняет и переобъясняет всякую мелочь, он наполняет свое изложение оговорками, уточнениями, самопоправками. Все это видели еще его современники. В 1755 г. Г. Н. Теплов, ученый и музыкант, тогда крайне раздраженный против Тредиаковского, писал о его манере именно в критическом плане, что он «многоглаголю», что

он употребляет «школьные фигуры риторические... и некстати и почти непрерывно», что его стилю свойственна «репетиция (повторение, — Г. Г.) беспрестанная, амплификация также... плеоназмы», что «шутки в словах, которые у него за *bon mots* принимаются», неизбежны во всех его сочинениях, как и «аргументации... софистические».¹⁰ Что же касается общего характера статьи Тредиаковского о Сумарокове, то, в сущности, это не просто критическая статья, а памфлет, имеющий преднамеренное задание унижить Сумарокова, разоблачить его, во что бы то ни стало уничтожить его — отчасти в отместку за его комедию «Тресотиниус», заключающую памфлет на Тредиаковского. «Причина, которая меня возбудила к рассмотрению сему, — писал при этом Тредиаковский, — есть... не некоторая сердца моего подлая страсть и недостойная доброго человека, но несносное тщеславие нашего автора, презрение от него к лучшим себя писателям, сожаление по общем нашем друге, коего он толь нестерпимо обидел и, наконец, справедливость воздаяния». «Общий наш друг» — это Тредиаковский, так как автор статьи скрывает свое авторство. Статье придан вид частного письма к приятелю (поистине огромное письмо), и эта форма должна оправдать и личный тон статьи, и шутки, и ссылки на частные разговоры с Сумароковым. Памфлетность статьи приводит к указаниям на личные особенности поведения Сумарокова, даже на его физические черты (рыжие волосы, привычка часто мигать), долженствующие, по мнению памфлетиста, унижать его недруга; приводит и к тому, что критик стремится изо всех сил опорочить все, что возможно, в критикуемых произведениях, объявить их «ни к чему годными», лишенными достоинств. Любопытно при всем этом то, что Тредиаковский ни разу не называет Сумарокова, даже в названии своей работы, обозначая его наименованием «автор».

Между тем сам Тредиаковский хорошо знал, что такое личная недоброжелательная, пристрастная критика и каковы ее недостатки. Имея в виду устную критику своих современников и заранее ожидая нападений своих литературных неприятелей, он дал характеристику такой критики в «Разговоре об орфографии»: «Иной станет хулить вымысел и способ разговора; иной стиль мой в нем; иной порядок и расположение; иной соединение и связание; иной и самую нашу материю. Тот будет находить великие и частые погрешения против языка; сей найдет их еще больше во мнениях, а третий обличать имеет и незнанием. Да только ль того? Будут и такие, которые для того только все порицать имеют, что я сие сочинил». Эта критика современной критики вполне справедливо может быть адресована и самому Тредиаковскому.

¹⁰ П. П. Пекарский. История Академии наук, т. II. СПб., 1873, стр. 188—189.

При всем том нельзя забыть и той заслуги Тредиаковского, что он наряду с многими здравыми мыслями и полезными трудами дал русской литературе одну из первых развернутых критических работ о современной русской литературе. Он же, едва ли не первый, применил и самое слово «критика» в данном его смысле; свою статью о Сумарокове он начал так: «Государь мой! Многажды я к вам писывал о разных делах; но никогда и на ум мне придти не могло, чтоб я должен был когда написать к вам апологетическое и критическое письмо, каково есть сие настоящее». Сумароков, назвав свою статью 1747 г. о Ломоносове «Критика на оду», еще понимал слово «критика» как порицание, указание недостатков; об одном месте оды он говорит: «Однако я его не очень критикую», т. е. осуждаю, порицаю.



А. Д. ОРИШИН

О СТИЛЕ НАУЧНОЙ И ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ М. В. ЛОМОНОСОВА

Для рассмотрения научной прозы Ломоносова со стороны ее художественных стилистических качеств мы имеем тем большие основания, что она включалась Ломоносовым в область красноречия наравне с художественными произведениями.

Определяя в «Риторике» красноречие, Ломоносов не только не ставит для него каких-либо жанровых или тематических ограничений: «Красноречие есть искусство о всякой данной материи красиво говорить и тем преклонить других к своему об оной мнению»,¹ но особо подчеркивает, что «материя риторическая есть все, о чем говорить можно, то есть все известные вещи в свете» (VII, 96).

Научные сочинения Ломоносова поражают остротой, пронизательностью и огромной обобщающей силой мысли, умением находить связь между самыми, на первый взгляд, отдаленными явлениями, видеть в частном, конкретном общую универсальную идею.

Очень интересны в этом отношении черновые научные заметки Ломоносова по физике и корпускулярной философии, позволяющие проследить ход его мысли от конкретного, обыденного и, казалось бы, не имеющего никакой научной ценности факта, к понятию, обобщению, закону. Среди этих заметок читаем:

«Надо подумать о безвредном свете гниющего дерева и светящихся червей. Затем надо написать, что свет и теплота не всегда взаимно связаны и потому различествуют» (I, 105).

«Прозрачные тела в любом положении пропускают лучи, значит их корпускулы круглы» (I, 105). Проезжая неоднократно Гессен-

¹ М. В. Ломоносов, Полное собрание сочинений, т. VII, Изд. АН СССР, М.—Л., 1952, стр. 91. Далее цитируется по этому изданию с указанием в скобках после цитат тома — римской цифрой и страницы — арабской.

ское ландграфство, Ломоносов обратил внимание на сходство представшего перед глазами ландшафта с хорошо знакомыми ему берегами Белого моря. И это мимоходом сделанное наблюдение привело его к мысли о том, что на территории Гессенского ландграфства некогда было морское дно (V, 580).

Известная работа Ломоносова «Слово о явлениях воздушных, от электрической силы происходящих» (1753) в значительной степени основана на простейших наблюдениях обыденных явлений природы. Внезапное наступление мороза после выпадения снега, похолодание в тихую безоблачную погоду, оттепели, наступающие вместе с ветром, печной дым, простирающийся в зимнюю стужу книзу, вместо того, чтобы подниматься вверх, — таковы простейшие факты, на основе которых разработана и создана теория происхождения атмосферного электричества.

Отмеченная простота и оригинальность подхода Ломоносова к решениям научных задач выступает здесь особенно отчетливо.

Приведем еще один чрезвычайно любопытный в этом отношении пример. В «Физической задаче о ночезрительной трубе» Ломоносов писал: «... размеры зрачка глаза совы даже в присутствии света ясно показывают, что для ночного зрения много значит большее количество света, собранное большим отверстием... Побужденный этим, я начал думать о трубе, при помощи которой глаз мог бы яснее и отчетливее, чем обычно, различать вещи в темноте» (IV, 117).

Таким образом, первоначальным побудительным толчком к изобретению так называемой ночезрительной трубы Ломоносова явилось, как оказывается, наблюдение необычно большого зрачка совы.

Во всех приведенных выше примерах мы видим чрезвычайно характерное для Ломоносова обращение к повседневной окружающей человека действительности, воспринимаемой простейшим наблюдением.

Г. А. Князев определял эту особенность ломоносовского гения, как «непосредственность обобщающего процесса мысли в направлении к конечным результатам его: понятию, закону, принципу».²

Необходимо, однако, заметить, что эта особенность является не просто каким-то врожденным свойством ломоносовского гения, а вполне осознанным и неоднократно теоретически обоснованным в работах Ломоносова методом научного познания природы: «Много таковых простых и повседневных явлений пренебрегаем и мимо проскакиваем, которые в испытании натуры к великим откровениям подают повод, а предприимлем и изыскиваем трудные опыты» (III, 391).

² Г. Князев. Ломоносов (природа его гения). Изд. 2-е, Пгр., 1915, стр. 23.

В упоминавшихся уже заметках по физике и корпускулярной философии есть одно замечательное высказывание, относящееся не столько к физике, сколько к стилю научных сочинений вообще: «Те, кто пишут темно, либо невольно выдают этим свое невежество, либо намеренно, но худо скрывают его. Смутно пишут о том, что смутно себе представляют» (I, 145).

Сила логического мышления позволяла Ломоносову в самые сокровенные тайны природы, «достигать во глубину земную разумом, куда рукам и оку досягнуть возбраняет натура» (V, 531), она позволила ему заложить основы научной атомистики — учения о мельчайших нечувствительных частичках, составляющих тела и определяющих их качественную природу. О каких-либо экспериментах в этой области во времена Ломоносова не могло быть и речи.

Строгая логичность умозаключений, теоретическая глубина и сила мысли сочетаются в научных сочинениях Ломоносова с необычной живостью и конкретностью изложения. Научная проза Ломоносова поражает какой-то особой живописной изобразительностью, картинностью, множеством тонко схваченных наблюдений, реалистических деталей, предметных зрительных образов, свидетельствующих о том, что Ломоносов в высшей степени обладал той «силой совоображения», о которой он говорил в «Риторике» и которая является необходимейшим качеством подлинного художника.

Общие и отвлеченные понятия, сухие силлогизмы часто выступают в его произведениях облеченными в живую плоть художественных образов. Так, например, в «Рассуждении о большой точности морского пути», говоря о выгодах и вместе с тем опасностях и трудностях мореплавания, Ломоносов разворачивает каждое из этих положений в ряде ярких эмоционально окрашенных картин: «Колебаться свирепого моря стремлением, зноем, жаждою, голодом утомляться, исчезать в горячке, заразиться моровою язвою, паче ж всего похищену быть в бешенство и между тем не знать известно пристани для прибежища и отдохновения, — есть не что иное, как живому лежать во гробе» (IV, 125).

Мысль о том, что в непогоду трудности кораблевождения и ориентировки корабля усугубляются, представлена в такой картине: «Но уже мрачная наступает погода, похищает из очей Солнце, Луну и Звезды, бесполезны остаются астрономические орудия, без которых самые точные и несравненным мастерством сделанные часы никуда не годны. Между тем буря стремительно корабль гонит, отвращают его с намеренного пути волны, ускоряется путь способным моря течением, противным — воспящается» (IV, 129).

«Рассуждение о большой точности морского пути», из которого приведены эти примеры, было предназначено для публичного

произнесения в академии. Оно строилось как ораторское произведение, как и похвальные слова Ломоносова. Но следует подчеркнуть, что образность и конкретность изложения характерны не только для ораторской прозы Ломоносова. Эти качества присущи в значительной степени и его сугубо научным диссертациям, деловой и публицистической прозе, лишенным преднамеренного украшения речи по правилам риторики.

Стремясь к простоте и общедоступности освещения сложных и отвлеченных научных понятий и проблем, Ломоносов очень часто и чрезвычайно удачно подыскивает к ним конкретно-бытовые аналогии. Непонятное, абстрактное объясняется через простое, хорошо известное, взятое из обыденной жизни.

Особенно много таких аналогий в тех сочинениях, где говорится о явлениях, недоступных человеческому восприятию. Необходимость изучения внутреннего строения вещества и свойств нечувствительных частиц — корпускул, составляющих его, доказываются такими аналогиями:

«Если бы я захотел читать, еще не зная букв, это было бы бессмыслицей. Точно так же, если бы я захотел судить о явлениях природы, не имея никакого представления о началах вещей, это было бы такой же бессмыслицей» (I, 145).

«Видя у часов одну только поверхность, можно ли знать, какую силою они движутся и каким образом, разделяя на равные и разные части, показывают время. Во тьме должны обращаться физики, а особливо химики, не зная внутреннего нечувствительного частиц строения» (III, 387).

В «Слове о пользе химии» необходимость знания внутреннего строения вещества сравнивается с необходимостью знания для правильного понимания человеческого организма и его внутренних органов, их устройства и функций, ими выполняемых.

Отмечавшаяся исследователями гениальная простота, с какой сформулирован Ломоносовым его известный закон, условно называемый законом сохранения вещества, — достигается в значительной степени тем, что содержащееся в этом законе широчайшее философское обобщение, охватывающее «все перемены, в натуре случающиеся», конкретизируется на самом простом и чрезвычайно удачном примере: «Сколько часов положит кто на бдение, столько же сну отнимет» (III, 383).

Многие сопоставления, аналогии, встречающиеся в научных трудах Ломоносова, поражают оригинальностью, умением находить общее, сходное в явлениях, взятых из самых различных сфер природы и человеческой деятельности. Таково, например, развернутое уподобление вулканов внутренним болезням человеческого тела: «Огнедышащие горы, как бы некоторые проломы в теле, показывают излишество материи, которая, подобно внутренней болезни, выходя наружу, движет и надувает приближенные части. Наконец, прорвавшись, испускает причиняющую сие материю, ко-

торая чем обильнее выходит, тем больше следует облегчение, и рана или заживает вовсе или на долгое время» (V, 572).

Таково же чрезвычайно остроумное, шутовское уподобление роли союзов в предложении гвоздям и клею: «Союзы не что иное суть, как средства, которыми идеи соединяются, итак, подобны они гвоздям или клею, которыми части какой машины сплочены или склеены бывают. И как те машины, в которых меньше клею и гвоздей видно, весьма лучший вид имеют, нежели те, в которых споев и склеек много, так и слово важнее и великолепнее бывает, чем в нем союзов меньше. Однако не должно в нем оставлять таких щелей, по которым бы оно могло вовсе развалиться» (VII, 376—377).

Подобных примеров, чрезвычайно оживляющих научное изложение и облегчающих восприятие трудных понятий, можно найти в сочинениях Ломоносова великое множество.

При этом снова следует подчеркнуть, что это характернейшее для научных сочинений сопоставление по аналогии сложного и отвлеченного с простым и конкретным является отнюдь не простым средством популяризации изложения, а приемом научного мышления, тесно связанным с постоянным стремлением Ломоносова установить внутреннее единство всех неисчерпаемых многообразных проявлений природы и как бы одним взглядом охватить совокупность всех вещей.

В основе рассмотренных выше аналогий и сопоставлений лежало твердое убеждение Ломоносова в том, что в большом и малом, простом и сложном, редком и обиденном, непосредственно доступном чувственному восприятию и скрытом, постигаемом только разумом, «природа крепко держится своих законов и всюду одинакова» (I, 135). Это важнейшее материалистическое положение Ломоносова о единстве природы неоднократно в различных вариациях встречается в его работах. В «Слове о происхождении света» Ломоносов писал: «Натура тем паче всего удивительна, что в простоте своей многохитростна, и от малого числа причин производит неисчислимые образы свойств, перемен и явлений» (III, 335).

В заметках к «Системе всей физики» читаем: «...чудеса согласия, сила; согласный строй причин; единомушный легион доводов; сцепляющийся ряд». «Согласие всех причин есть самый постоянный закон природы»; «Все связано единою силою и согласованием природы» (III, 493).

Во многих случаях научные аналогии разворачиваются в сочинениях Ломоносова в яркую и живую картину, приобретающую самостоятельное художественное значение. Еще К. С. Аксаков в свое время тонко заметил, что «часто, оставляя предмет в стороне, удаляется он (Ломоносов, — А. О.) в поэтический образ, и часто делаемое сравнение является именно поэтическим произве-

дением».³ Правда, это сказано Аксаковым в отношении од Ломоносова. Но эта особенность в не меньшей мере присуща и научным произведениям Ломоносова.

Так, в «Слове о пользе химии» Ломоносов конкретизирует высказанный им в общей форме тезис о пользе науки путем развернутого на целую страницу сопоставления европейца, владеющего всеми плодами науки, со скитающимся в степях Америки индейцем, стоящим по своей культуре на уровне первобытного человека.

Весьма существенной особенностью научной и публицистической прозы Ломоносова, придающей ей особую живость, является наличие в них сильного автобиографического элемента.

«В письма к И. И. Шувалову, в ученые сочинения и даже официальные „рапорты“ и „доношения“ Ломоносова, — замечает А. А. Морозов, — вторгаются живые автобиографические признания, неожиданно освещающие бытовую обстановку, окружавшую его на Беломорском Севере, в Москве, Петербурге и на чужбине».⁴

Возьмем хотя бы его известное «письмо» «О сохранении и размножении российского народа». Не говоря уже о прямых автобиографических припоминаниях об отце, овдовевшем третий раз, и о том, что по детскому лечебнику Гофмана он сам «дочь свою дважды от смерти избавил», сколько здесь метких зарисовок и подробностей народного быта, основанных на сугубо личных впечатлениях человека, вышедшего из народной среды и проведенного в этой среде многие годы своей жизни. Вот, например, обычная картина крещения ребенка: «Одно погружение в умеренной воде не без тягости младенцу, когда мокрота в глаза, в уши, в ноздри, а иногда и в рот вливается (а когда рот и ноздри запирает по рукою, тогда пресекается дыхание, которое недавно лишь получил младенец). Егда же холодна вода со льдом охватит члены, то часто видны бывают признаки падучей болезни, и хотя от купели жив избавится, однако в следующих болезнях, кои всякий младенец после преодолеть должен, а особливо при выходе первых зубов, оная смертоносная болезнь удобнее возобновится» (VI, 391).

Возьмем другие сочинения Ломоносова, его «Примерную инструкцию морским командующим офицерам, отправляющимся в поиски северного морского пути на Восток». В ее составители нельзя не узнать не только ученого и зоркого наблюдателя природы, но и архангельского помора, совершавшего в юности далекие плаванья по Ледовитому океану. Кажется ни одно явление, ни одна деталь из жизни океана не ускользнули здесь от пристального внимания Ломоносова. «Быстрина» отливов, направление приливов по отношению к луне, степень солености морской воды,

³ К. С. Аксаков. Ломоносов в истории русской литературы и русского языка. — Полное собрание сочинений, т. II, М., 1875, стр. 338.

⁴ А. А. Морозов. М. В. Ломоносов. Путь к зрелости. 1711—1741. Изд. АН СССР, М.—Л., 1962, стр. 4.

«приращение» стужи или теплоты, глубина моря, соотношение силы и продолжительности ветра с величиной волны, плавающие по воде бревна, чайки, летящие с рыбою во рту, — все это с поразительной подробностью указано здесь Ломоносовым в качестве примет «морского ходу» и ориентировки корабля в океане.

Движущей и вдохновляющей силой всей разнообразной научной, поэтической и организаторской деятельности Ломоносова была идея грандиозного экономического и культурного преобразования страны.

Рассуждения на сугубо научные и теоретические темы нередко перебиваются страстными публицистическими пассажами, выражающими душевные мысли Ломоносова о родине, о безграничных возможностях и прогрессе научного познания мира, о практической пользе наук.

Заканчивая научный трактат «О слоях земных», посвященный разработке основ геологической науки, выражением твердой уверенности «о довольстве всяких минералов в Российских областях» (V, 621), Ломоносов обращается к читателям с призывом к разысканию и освоению природных богатств России: «Пойдем ныне по своему отечеству; станем осматривать положения мест и разделим к произведению руд способные от неспособных... Станем искать металлов, золота, серебра и прочих; станем добираться отменных камней, мраморов, аспидов и даже до изумрудов, яхонтов и алмазов. Дорога будет не скучна, в которой хотя и не везде сокровища нас встречать станут, однако везде увидим минералы, в обществе потребные, которых промыслы могут принести не последнюю прибыль» (V, 620).

В «Рассуждении о большой точности морского пути» изложение теоретических и практических проблем мореплавания завершается взволнованным размышлением о мире: «О, если бы оные труды, попечения, иждивения и неисчетное многолюдство, которые война похищает и истребляет, в пользу мирного и ученого мореплавания употреблены были, то бы... не токмо под неприступными полюсами со льдами соединенные береги открыты, но и дна бы морского районы рачительным человеческим снисканием, кажется, исследованы были! Взаимным бы сообщением избытков коль много приросло наше блаженство! И день бы учений колико яснее воссиял бы откровением новых естественных таинств» (IV, 175).

Речь Ломоносова отличается чаще всего полнейшей непринужденностью, книжное витийственное начало легко и свободно сочетается в ней с началом разговорным, высокая патетика с иронией и насмешкой. В этом отношении научная и публицистическая проза Ломоносова представляет значительно больший интерес, чем его оды и похвальные слова, отличающиеся при всей их живописной изобразительности некоторым однообразием тона.

В полемике со своими противниками Ломоносов наряду с неотразимыми логическими аргументами охотно и часто прибегал

к насмешке, сатирическому сравнению, сведению мысли противника к абсурду.

Возражая против употребления в русском стихе только женских рифм, он замечает: «Сей закон толь праведен и нашей версификации толь свойствен и природен, как ежели бы кто обеими ногами здоровому человеку всегда на одной скакать велел» (VII, 15).

Надо ли говорить, что такое остроумное, снижающее сравнение должно было действовать сильнее всяких логических доводов.

В замечаниях на диссертацию Г. Ф. Миллера «Происхождение имени и народа российского», осмеивая попытки Байера доказать скандинавское происхождение русских князей путем «перевертывания» их имен, Ломоносов пишет: «Ежели сии Бейеровы перевертки признать за доказательства, то и сие подобным образом заключить можно, что имя Байер происходит от российского бурлак... Мне кажется, что он немало походит на некоторого идольского жреца, который, окурив себя беленою и дурманом и скорым на одной ноге вертением, закрутив свою голову, дает сумнительные, темные, непонятные и совсем дикие ответы» (VI, 31).

По поводу предположения Миллера о происхождении Холмогор от скандинавского «Голмгардия» он замечает: «Ежели бы я хотел по примеру Бейерова — Миллерскому перебрасывать литеры, как зернь, то бы я право сказал шведам, что они свою столицу несправедливо Стокгольм называют, но должно им звать оную Стикольной, для того, что он так слывет у русских» (VI, 41).

С особой силой сатирический талант Ломоносова проявляется в тех сочинениях, где он говорит о ненавистных ему представителях церковной реакции. Тут он дает полную волю своим чувствам, отмечая все каноны литературной речи, сознательно в сатирических целях сочетая церковнославянскую лексику с грубым просторечием.

С каким саркастическим негодованием говорит он, например, в «Письме о сохранении и размножении российского народа» о противоестественном обычае насильственного пострижения в монахи вдовых молодых попов: «Смешная неосторожность! Не позволяется священнодействовать, женясь вторым браком законно, честно и благословенно, а в чернечестве блуднику, прелюбодее или еще и мужеложцу литургию служить и всякие тайны совершать дается воля... Взгляды, уборы, обходительства, роскоши и прочие поступки везде показывают, что монашество в молодости ничто иное есть, как черным платьем прикрытое блудодейство и содомство, наносящее знатный ущерб размножению человеческого рода» (VI, 387).

Еще более язвительно и остроумно обличение Ломоносовым ханжеской сущности христианских постов.

«А сверх того, ученьем вкорените всем в мысли, — обращаются эти христианские законоучители к руководителям русской церкви, — что богу приятнее, когда имеем в сердце чистую совесть, нежели в желудке цынготную рыбу, что посты учреждены не для самоубийства вредными пищамя, но для воздержания от излишества, что обманщик, грабитель, неправосудный, мздоимец, вор и другими образы ближнего повредитель прощения не сыщет, хотя бы он вместо обыкновенной постной пищи в семь недель ел щепы, кирпич, мочало, глину и уголье и большую бы часть того времени простоял на голове вместо земных поклонов... Сохраните данные Христом заповеди, на коих весь закон и пророки висят: „Люби господа бога твоего всем сердцем (сиречь не кишками) и ближнего как сам себя (т. е. совестью, а не языком)“» (VI, 396).

Неотразимая логическая аргументация очень часто сочетается в произведениях Ломоносова с живыми описаниями, метко схваченными с натуры картинными, которые он считал одним из важнейших средств эмоционального воздействия на слушателей и читателей. «Больше всех служат к движению и возбуждению страстей, — писал он в «Риторике», — живо представленные описания, которые очень в чувства ударяют, а особливо как бы действительно в зрении изображаются» (VII, 169—170).

Прекрасным примером такого описания, свидетельствующим о большой художественной наблюдательности Ломоносова, может служить содержащееся в том же письме «О сохранении и размножении российского народа» сатирическое изображение разговенья после великого поста:

«После того приближается светлое Христово воскресенье, всеобщая христианская радость, — тогда хотя почти беспрестанно читают и многократно повторяются страсти господни, однако мысли наши уже на св. недели. Иной представляет себе приятные и скоромные пищи; иной думает, поспеет ли ему к празднику платье; иной представляет, как будет веселиться с родственниками и друзьями, иной ожидает, придут ли запасы из деревни, иной готовит живописные яйца и несомненно чаёт случая поцеловаться с красавицами или помилее свидаться. Наконец, заутреню в полночь начали и обедню до свету отпели, Христос воскрес! Только в ушах и на языке, а в сердце какое ему место, где житейскими желаниями и самые малейшие скважины все наполнены. Как с привязу спущенные собаки, как накопленная вода с отворенной плотины, как из облака прорвавшиеся вихри, рвут, ломают, валят, опровергают, терзают. Там разбросаны разных мяс раздробленные части, разбитая посуда, текут пролитые напитки, там лежат без памяти отягченные объядением и пьянством, там валяются обнаженные и блудом утомленные недавние строгие постники. О истинное христианское пощение и празднество!» (VI, 392).

Своими многочисленными научными трудами Ломоносов заложил основы русского научного языка и чрезвычайно обогатил его средства выражения научных понятий.

Каким образом и за счет чего совершалось это обогащение? Прежде всего за счет чрезвычайно широкого образного, переносного употребления слова. Слитность научного и поэтического мышления Ломоносова, составляющая характернейшую черту его гения, в сильнейшей степени сказалась и в языке его научной прозы. Ломоносову-ученому тут постоянно приходит на помощь Ломоносов-поэт, превосходно владеющий даром образной выразительной речи.

Характернейшей особенностью стиля ломоносовской поэзии справедливо считается смелая и чрезвычайно обильная метафоризация. Это же качество присуще и научной прозе Ломоносова.

На первом месте среди поэтических тропов, употребляемых в научных сочинениях Ломоносова, следует назвать олицетворение (прозопопею). Особенно характерно для Ломоносова олицетворение таких чрезвычайно часто встречающихся в его сочинениях понятий, как натура (природа), Россия, науки, художества, суеверия, земля, море и другие: «Науки возрастут, жатвы снимут» (III, 99); «Науки художествам путь показывают: художества происхождение наук ускоряют» (II, 351); «Натура в простоте своей многохитростна» (III, 335); «Натура открыла свое обильное недра» (V, 401); «Россия к сынам своим вещает» (II, 162); «Идолопоклонническое суеверие держало Землю в своих челюстях, не давая ей двигаться, хотя она сама свое дело и божие повеление всегда исполняла» (IV, 371); «сердце земное» (V, 569); «свиное море» (IV, 125); «непостоянное море» (IV, 175); «великий и страшный исполин» (океан) (IV, 174) и др.

С приемом олицетворения тесно связана такая особенность стиля ломоносовской научной прозы, как частое употребление прямой речи: диалогов, обращений, воззваний от имени родины, наук и т. д. Теория происхождения янтаря из органических смол выражена Ломоносовым в такой весьма живой и красочной сценке:

«Кто таковых ясных доказательств не принимает, тот пусть послушает, что говорят включенные в янтарь червяки и другие гадины. — Пользуясь летнею теплотою и сиянием солнечным, гуляли мы по роскошествующим влажностью растениям, искали и собирали все, что служит к нашему пропитанию; услаждались между собою приятностью благорастворенного времени и, последуя разным благовонным духам, ползали и летали по травам, листьям и деревьям, не опасаясь от них никакой напасти. И так сажались мы на истекшую из деревьев жидкую смолу, которая нас, привязав к себе липкостью, пленила и, беспрестанно изливаясь, покрыла и заключила отовсюду. Потом от землетрясения опустившееся вниз лесное наше место вылившимся морем покрылось: деревья опроверглись, илом и песком покрылись купно со смолою и с нами; где

долготою времени минеральные соки в смолу проникли, дали большую твердость и, словом, в янтарь претворили, в котором мы получили гробницы великолепнее, нежели знатные и богатые на свете люди иметь могут» (V, 611).

Между прочим, любопытное упоминание об этой сценке, свидетельствующее о ее популярности, находим в «Былом и думах» Герцена. Вспоминая университетского профессора Ловецкого, читавшего курс минералогии, Герцен пишет, что «он умел тоже трогательно повествовать, как мушки рассказывали, как они в прекрасный летний день гуляли по дереву и были залиты смолой, сделавшейся янтарем, и всякий раз добавлял: „Господа, это — прозопопея“».⁵

Прекрасным примером художественной образности ломоносовской научной прозы является уже упоминавшееся «Слово о пользе химии». Оно написано с таким глубоким воодушевлением, отличается такой стройностью изложения, полнотой и оригинальностью доказательств, таким мастерским использованием изобразительных средств, что по справедливости может быть названо не только выдающимся научным произведением, но и шедевром ораторского искусства.

«Слово» построено так, что представляет собой как бы одну огромную метафору — олицетворение: науки — служительницы в «богатом храме» («чертоге», «святилище») природы. Химия — ближайшая из этих служительниц, наперсница природы, которой суждено стать «первой предводительницей» в раскрытии тайны вещества, первой открыть «завесу внутреннего сего святилища» своей госпожи «природы».

Все последующее содержание «Слова» представляет собой не что иное, как последовательное, удивительно выдержанное в целом и частях развертывание этого образа химии — служительницы природы:

«Математики по некоторым известным количествам неизвестных дознаются. Для того известные с неизвестными слагают, вычитают, умножают, разделяют, уравнивают, превращают, переносят, переменяют и наконец искомое находят. По сему примеру рассуждая о бесчисленных и многообразных переменных, которые смешением и разделением разных материй химия представляет, должно разумом достигать потаенного размерною малостию виду, меры, движения и положения первоначальных частиц, смешанные тела составляющих. Когда от любви беспокоящийся жених желает познать прямо склонность своей к себе невесты, тогда, разговаривая с нею, примечает в лице перемены цвету, очей обращение и речей порядок; наблюдает ее дружество, обходительства и увеселения, выпрашивает рабынь, которые ей при возбуждении, при

⁵ А. И. Герцен. Былое и думы. — Полное собрание сочинений в тридцати томах, т. VIII, Изд. АН СССР, М., 1956, стр. 128.

нарядах, при выездах и при домашних упражнениях служат; и так по всему тому точно уверяется о подлинном сердца её состоянии. Равным образом прекрасная натура рачительный любитель, желая испытать толь глубоко сокровенное состояние первоначальных частиц, тела составляющих, должен высматривать все оных свойства и перемены, а особливо те, которые показывает ближайшая её служительница и наперсница и в самые внутренние чертоги вход имеющая химия; и когда она разделенные и рассеянные частицы из растворов в твердые части соединяет и показывает разные в них фигуры, выпрашивать у осторожной и догадливой геометрии; когда твердые тела на жидкие, жидкие на твердые переменяет и разных родов материи разделяет и соединяет, советовать с точною и замысловатою механикою; и когда чрез слитие жидких материй разные цвѣты производит, выведывать чрез проницательную оптику. Таким образом, когда химия пребогатая госпожи своя потаенные сокровища разбирает, любопытный и неусыпный природы рачитель оные чрез геометрию вымеривать, через механику развешивать и через оптику высмагривать станет, то весьма вероятно, что он желаемых тайностей достигнет» (II, 353—354).

Можно ли изящнее и остроумнее охарактеризовать метод химического изучения природы и выразить мысль о необходимости тесного содружества наук, чем это сделано в приведенном выше игривом сравнении. А какая поразительная точность метафорических эпитетов: осторожная и догадливая геометрия, точная и замысловатая механика, проницательная оптика.

Развивая далее свою заветную мысль о содружестве наук, Ломоносов в точном соответствии со смыслом основной метафоры — олицетворения называет химию и математику сестрами и одну из важнейших причин недостаточных успехов в изучении «естества» видит в том, что они действовали разрозненно: «И для того по сие время сии две, общею пользою так соединенные сестры толь разномысленных сынов по большей части рождали» (II, 355).

Таким же чисто метафорическим способом раскрывается роль химии в металлургии:

«Напрасно хитрая натура закрывает от ней свои сокровища толь презренной завесою и в толь простых ковчегах затворяет, ибо острота тонких перстов химических полезное от негодного и дорогое от подлого распознать и отделить умеет и сквозь притворную поверхность видит внутреннее достоинство. Напрасно богатство свое великою твердостью тяжких камней запирает и вредными жизни нашей материями окружает, ибо вооруженная водою и пламенем химия разрушает крепкие заклепы и все, что здравую противно, прогоняет» (II, 360).⁶

Метафоризация в научном языке Ломоносова выступает не только в чисто стилистической функции, но и в качестве важней-

⁶ Курсив здесь и далее наш, — А. О.

шего средства, помогающего преодолеть трудности языкового выражения научных понятий, связанные с неразработанностью научного языка и с отсутствием необходимой научной терминологии. Вот, например, как при помощи метафор изящно и ясно выражена Ломоносовым мысль о силе и значении умозрительного мышления:

«Велико есть дело достигать во глубину земную разумом, куда рукам и оку досягнуть возбраняет натура, странствовать размышлениями в преисподней, проникать рассуждением сквозь тесные расселины и вечною ночью помраченные вещи и деяния выводить на солнечную ясность» (V, 531).

Создание Ломоносовым научной терминологии в значительной степени зиждилось также на переносном, метафорическом словопотреблении. В «Слове о рождении металлов от трясения земли» встречаем такие терминологические выражения: «огнедышащие горы» (вулканы; V, 308), «огнедышащий потоп» (V, 328), «отрыгания огнедышащих гор» (извержение лавы; V, 330), «сухой подземный дождь» (вулканический пепел; V, 328), «скорлупа земной поверхности» (земная кора; V, 310), «земная утроба» (земные недра; V, 577). Заметим также, что само название упомянутого сочинения образовано из двух метафорических сочетаний слов: «рождение металлов» и «трясение земли».

Кроме метафор, олицетворений, эпитетов, Ломоносов охотно и часто прибегает в научных сочинениях к метонимии и перифразу, придающими научному изложению большую живость и конкретность. Приведем некоторые примеры:

«Счастливы греки и римляне перед всеми древними европейскими народами. Ибо хотя их владения разрушились и языки из общенародного употребления вышли, однако из самых развалин сквозь дым, сквозь звуки в отдаленных веках слышен громкий голос писателей, проповедающих дела своих героев» (VII, 592).

Вот еще один пример использования метонимий, перифраз и метафор из «Слова о явлениях воздушных»:

«Не устрасил ученых людей Плиний, в горячем пепеле огнедышащего Везувия погребенный, ниже отворотил пути их от шумящей внутренним огнем крутости. Смотрят по вся дни любопытные очи в глубокую и яд отрывающую пропасть. Итак, не думаю, чтобы внезапным поражением нашего Рихмана натуру испытующие умы устрашились и электрической силы в воздухе законы изведывать перестали» (III, 23).

Приведем еще несколько примеров: «Медицина... удрученных болезнью почти из гроба воссоставляет» (II, 357); «Того ради можете ли помыслить, чтобы горы мои драгоценными сокровищами поту лица вашего не наградили» (II, 362); «Мне кажется, что надобно клобук запретить мужчинам до 50, а женщинам до 45-ти лет» (VI, 387); «Затем, что аптекари держат еще учеников немецких, а русские при иготе, при решете и при уголье до ста-

рости доживают и учениками умирают» (VI, 397); «Если бы те, которые все свои дни затемняют дымом и сажей и в мозгу которых господствует хаос от массы непродуманных опытов, не гнушались поучиться священным законам геометров... то несомненно могли бы глубже проникнуть в таинства природы» (II, 75); «Особливо же к тем представляю, которые, обращаясь похвально в одной химической практике, выше углей и пеплу головы своей поднять не смеют, дабы они изыскания причин и натуры первоначальных частиц, тела составляющих... не почитали тщетным и суетумудренным» (III, 342).

Нетрудно заметить, что применение метонимий и перифраз, точно так же как и метафоризация, не только содействует живописности слога ломоносовской научной прозы, но и в ряде случаев помогает избежать трудностей, связанных с необходимостью дать обозначение тому или иному факту или научному понятию. Так, перифразы: «те, которые все свои дни затемняют дымом и сажей» и «те, которые... выше углей и пеплу головы своей поднять не смеют» заменяют отсутствовавшее в научном языке того времени обозначение: ученые-практики, эмпирики.

Другим, не менее важным качеством ломоносовского научного языка, наряду с его богатейшей образностью, является его поразительное лексическое богатство, необычайная широта его лексического диапазона.

Основной заслугой Ломоносова в области литературного языка справедливо считается осуществление синтеза живого русского языка с языком книжным, церковнославянским. Внушительные масштабы этого синтеза особенно ощутительны в научной и публицистической прозе Ломоносова. Тут особенно становится ясным, насколько широко были раздвинуты Ломоносовым границы литературного языка, с какой свободой и смелостью черпал он слова в самых различных глубинах «едва пределы имеющего моря» языка, начиная с высокой церковнославянской лексики и кончая разговорным просторечием.

Ломоносова обычно рассматривают как создателя нормативной стилистики, при этом преимущественное внимание уделяется его теоретическим положениям, а из языковой практики Ломоносова подбираются лишь те факты, которые подтверждают установленные им стилистические нормы.

Между тем неповторимая индивидуальность ломоносовского стиля проявляется не столько в следовании этим нормам, сколько в стихийном отклонении от них. Живой, страстной натуре ученого-патриота, просветителя, полемиста было тесно в рамках установленной им же самим стилистической классификации. Давая волю непосредственному выражению чувства, он нередко выходил за пределы литературно-стилистических канонов и условностей своего времени. Как уже отмечалось, высокое патетическое начало сочеталось в его произведениях с сатирой, острой насмешкой, иронией,

резкими полемическими нападками. А это неизбежно приводило к нарушению строгого стилистического единства. В риторический склад речи прорывались разговорные интонации, высокая лексика смешивалась с просторечием.

Литературные противники Ломоносова не раз укоряли его в нарушении стиля, в засорении литературного языка «холомогорским наречием». Сохранилась черновая запись Ломоносова, содержащая замечания, которые, очевидно, были сделаны критиками по поводу его «Российской грамматики»: «1. Диалект северный. 2. Штиль разный. 3. Недостаток лексикона» (VII, 851).

В примечаниях к «Российской грамматике» в академическом издании сочинений Ломоносова справедливо говорится, что «формально такой упрек был основателен: „высокий стиль“ посвящения, первого и некоторых других параграфов заметно отличается от стиля остальных, особенно тех, где Ломоносов с кем-нибудь полемизирует (см., например, §§ 88, 119 и др.). Так можно понять слова „штиль разный“» (VII, 851). Действительно, в указанных параграфах находим слова и выражения, явно не подходящие для среднего стиля: «Вновь вымышленные или, справедливее сказать, старое „е“, на другую сторону обороченное, в российском языке не нужно» (VII, 422); «... для чужестранных выговоров вымышлять новые буквы весьма негодное дело, когда и для своих разных произношений нередко одною *пронимаемся*» (VII, 422).

Подобного рода нарушения единства стиля неоднократно встречаются и во многих других сочинениях Ломоносова. В «Письме о правилах российского стихотворства», полемизируя против искусственного ограничения русского стихосложения различными правилами, не соответствующими характеру русского языка, Ломоносов охотно прибегает к грубоватому просторечию, к народной фразеологии, отчего его слог приобретает какую-то особую энергию и насмешливую силу:

«Не знаю, чего бы ради иного наши гексаметры и все другие стихи... так *запереть*, чтобы они ни больше, ни меньше определенного числа слогов не имели» (VII, 12); «*Французы... надеясь на свою фантазию, а не на правила, толь криво и косо в своих стихах слова склеивают, что ни прозой, ни стихами назвать нельзя. И хотя они, так же как и немцы, могли бы стопы употреблять, что сама природа иногда им в рот кладет... однако нежные те господа, на то несмотря, почти одними рифмами себя довольствуют. Пристойным весьма символом французскую поэзию некто изобразил, представив оную на театре под видом некоторая женщины, что, сугорбившись и раскарячившись, при музыке играющего на скрипиче сатира танцует*» (VII, 13); «То для чего нам оное богатство пренебрегать, без всякия причины самовольную нищету терпеть и только одними женскими *побрякивать*, а мужеских бод-

рость и силу, тригласных устремление и высоту оставлять?» (VII, 16).

В «Риторике», критикуя излишнее следование правилам, Ломоносов неоднократно употребляет просторечный глагол «завратся»: «Но сие показываем не с таким намерением, чтобы учащиеся меры не знали и последовали бы нынешним итальянским авторам, которые, силясь писать всегда витиевато. . . нередко *завираются*» (VII, 206); «...сверх того весьма остерегаться должно, что бы, за ними (правилами, — А. О.) излишно гоняючись, не *завратся*» (VII, 219).

Просторечная лексика нередко попадает даже в исторических трудах Ломоносова, в которых он, кажется, проявлял большую заботу в отношении выдержанности стиля, чем в других научных трудах. Здесь, наряду с церковнославянскими словами, библейской фразеологией («как елень на водные источники» и др.), употреблением дательного самостоятельного встречаем слова и выражения, явно выпадающие из общего стиля работы: «не одаливал с ребячества» (VI, 261); «ожидать похлебства» (VI, 261); «понял за себя в супруги греческую царевну Анну» (VI, 299); «царевича своего Ивана зашиб в крутом гневе» (VI, 326); «утишил начинавшийся бунт Новгородский» (VI, 335) и мн. др.

Живой народный язык был для Ломоносова основным источником и при выработке научной терминологии. Трудно назвать другого ученого, который обладал бы столь счастливым даром и изобретательностью находить для выражения самых сложных научных понятий и терминов слова в самой простой обиходной речи. Множество созданных Ломоносовым терминов прочно вошло в научный оборот. Страстный ревнитель чистоты русского языка, Ломоносов боролся против засорения варваризмами как художественной, так и научной речи. Многие иностранные термины, занесенные в русскую науку, Ломоносов с успехом заменил русскими.

Читая работу Ломоносова «Первые основания металлургии», кажется, первую по этому вопросу написанную на русском языке, при том работу, основанную на изучении металлургического процесса за границей, в Германии, невольно поражаешься тому, как умело Ломоносов использует для передачи сугубо специфической немецкой металлургической терминологии⁷ бытовую и хозяйственную. Вот некоторые примеры такого использования: «жилы руд-

⁷ В предисловии к книге Ломоносов пишет, что в Немецкой земле при таких работах употребляются «особливые речн, прочим немцам незаобыкновенные, так что, приехав из Гессенской земли в Саксонию, принужден я был учиться другой раз немецкому языку, чтобы разуметь, что говорят рудокопы и плавильщики» (V, 396). Вследствие этой сугубой специфичности немецкой металлургической терминологии даже немецкие авторы описаний рудных дел были вынуждены «мелких частей и действий странные имена... и для своих одновозмездцев описывать, вместо того, чтобы изобразить одним общеупотребительным словом» (V, 396).

ные», «хвост жилы», «подъемная машина», «бадьа», «тележка», «короб», «клюка», «очап», «ворот», «корыто», «шест», «худой воздух» (газ), «толчей», подобные «хлебным толчеям», «скребок», «перемывка руд», «лохань», «обжигательная печь», «огарки рудяные», «бляшки», «обочейка или ободок», «каменные простенки», «горные уголья», «шкварины», «накипи», «ноздри горы», «сосняки», «ельники», «березники», «поскоти́на» (пастбище), «оконничники» (стекольщики) и мн. др.

Иностранные термины, употребленные в работе, обычно сопровождаются соответствующими толкованиями: «шахт, то есть глубокая яма» (V, 446); «штольня, или горизонтальный ход» (V, 447); «железную руду плавят в особливых печах, которые домнами называют» (V, 508).

Простота терминологии и ясность изложения обеспечивали этому труду Ломоносова абсолютную общедоступность для всякого грамотного человека. Опубликованный в 1763 г., он долгое время служил для многих русских промышленников важнейшим практическим руководством по геологической разведке и технологии металлургии.

Смелость в использовании просторечной лексики в научных сочинениях подчас просто поразительна. В сугубо-научном трактате «Явление Венеры на Солнце», отмечая поразившее его явление, натолкнувшее на догадку о существовании на Венере атмосферы, Ломоносов пишет: «При выступлении Венеры из Солнца, когда передний ее край стал приближаться к солнечному краю и был... около десятой доли Венераина диаметра, тогда появился на краю солнца пупырь» (IV, 368). Его ничуть не смущает, что слово «пупырь», т. е. «пузырь», самое что ни на есть просторечное и его соседство с научными терминами (диаметр и др.) нарушает единство слога. Формальные требования стилистической нормы уступали у Ломоносова требованиям наиболее точного и ясного выражения мысли. Он всегда оставался верным требованию, высказанному в его «Риторике»: «Больше должно наблюдать явственное и живое изображение идей, нежели течение слов» (VII, 245).

Рассмотренные нами примеры заимствованы из произведений, относящихся к «среднему стилю», в котором, как уже отмечалось, требовалось соблюдать «всевозможную равность» в отношении языка, не допуская смешения церковнославянских слов с просторечными. Если же мы обратимся к сочинениям Ломоносова, которые в соответствии с теорией «трех штилей» подпадают под понятие «низкого штиля», то увидим здесь такую свободу от всяких искусственных литературно-стилистических условностей, такое разрушение всяких граней между письменной и живой устной речью, какое можно встретить разве только в сочинениях Ивана Грозного и протопопа Аввакума. Наиболее ярким примером в этом отношении может служить уже упоминавшееся письмо «О сохранении и размножении российского народа», поражающее не

только широтой и смелостью намечаемых в нем преобразований, но и удивительно живым и крепким народным языком, обилием просторечной лексики. Здесь встречаем такие, например, простонародные слова и формы: «особливо», «малых ребят», «на девках», «обрюхатеть», «глупым мужишком», «спознавается», «отравливает», «инако», «старее», «пустошь», «ежели», «наймуй», «третьщиков», «половинщиков», «не заказана» (не запрещена), «сомнительства», «пищами», «надобно», «попы», «загавливаются», «спривязу», «крутопеременное», «без крутых скачков и пригорков», «жизнь коротит», «наймают», «гостьбы», «прерывистого питания», «матерно не избранить», «стужи», «не сыщет», «потопления», «падеж на скот», «остерегаются», «двойки», «гощения», «убивствами», «убавить», «далече», «поодиночке», «тынов», «потребами» и др. (VI, 383—403).

Главнейшая заслуга Ломоносова в истории русского языка заключается в том, что он открыл путь чрезвычайно плодотворному слиянию всех живых сил русского языка. Это общепризнано. Верность этой мысли с особенной полнотой и отчетливостью постигается при обращении к творческому наследию Ломоносова в полном его объеме, включая сюда не только собственно литературные произведения Ломоносова, а и его научную, публицистическую и деловую прозу.

Не порывая с языковыми традициями, сохраняя все ценное, жизнеспособное, накопленное в процессе длительного исторического развития русского языка, Ломоносов вместе с тем ввел в русский литературный язык (в широком значении этого понятия) мощную народно-демократическую стихию.

Смелое языковое новаторство Ломоносова, точно так же как и многие его научные открытия, намного опережало свою эпоху, выходило за пределы существовавших языковых канонов. Поэтому оно не могло найти надлежащей оценки и понимания у современников и ближайших потомков, видевших в Ломоносове, в соответствии с эстетическими понятиями своего времени, прежде всего российского Пиндара и Цицерона, создателя высокого одического и ораторского слога, хотя, как правильно указывает В. В. Виноградов, — «литературная практика Ломоносова шире и богаче его теории».⁸



⁸ В. В. Виноградов. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. Изд. АН СССР, М., 1963, стр. 229.

Л. В. КРЕСТОВА

С. П. РУМЯНЦЕВ — ПИСАТЕЛЬ И ПУБЛИЦИСТ

(1755—1838)

I

Круг русских писателей и публицистов XVIII в. до сих пор выявлен не полностью. По этой причине трудно составить себе отчетливое представление о конкретно-исторической основе журнальной полемики 1760—1780-х годов и раскрыть историко-литературный процесс с необходимой полнотой.

Из русских писателей и публицистов последней четверти XVIII в. незаслуженно забыт Сергей Петрович Румянцев, перу которого принадлежит ряд поэтических произведений и смелых политических статей. Среди последних особенно важны сатирическое письмо, подписанное «Ни одной звезды во лбу не имеющий», и приложенная к нему статья «Петр Великий»,¹ вызвавшие резкие нападки Екатерины II и его соратников, «Разговор, бывший в Торгау», напечатанный анонимно после смерти автора, и некоторые басни.

Убежденный сторонник естественного равенства людей, поклонник «благого просвещения» и противник деспотизма, С. П. Румянцев в зрелые годы стал заметным дворянским общественным деятелем.

С. П. Румянцеву принадлежит инициатива прогрессивного для начала XIX в. проекта закона о «свободных хлебопашцах» (1803), на основе которого он немедленно освободил принадлежавших ему крестьян с землею и без выкупа. Затем, сначала вместе с братом Николаем Петровичем, а позднее (после смерти последнего в 1826 г.) один, он отдал много средств для создания Румянцевского музея, куда передал, например, личную библиотеку в десять тысяч томов.

¹ «Собеседник любителей российского слова», 1783, ч. VII. См.: С. П. Румянцев. Автобиография. — «Русский архив», 1869, стр. 839—854.

По своему происхождению и родственным связям С. П. Румянцев принадлежал к высшему кругу русского дворянства. Его отец Петр Александрович Румянцев-Задунайский (1725—1796) — победитель при Кунерсдорфе, Кольберге, особенно при Ларге и под Кагулом, выдающийся русский полководец. Наряду с Суворовым П. А. Румянцев «является одним из основоположников русской школы военного искусства».² С талантом полководца Румянцев сочетал также дар незаурядного дипломата.³ Одно время он занимал высокий административный пост (управителя Малороссии). Екатерина II, относившаяся в основном несочувственно к Румянцеву, все же считала его «великим человеком и человеком государственным».⁴

П. А. Румянцев не был счастлив в семейной жизни, через шесть лет после женитьбы навсегда покинул жену Екатерину Михайловну (1723—1779) — дочь прославленного фельдмаршала М. М. Голицына, и отдалился от семьи. Младший из сыновей Румянцевых, Сергей Петрович, родился 17 марта 1755 г.⁵

О своем детстве и воспитании, обычном в дворянских семьях, Румянцев писал: «В это время воспитание графа было весьма в плохом состоянии, да и присмотр был такой слабый, что если бы оно продолжилось, то весьма бы худых следствий ожидать бы должно было». Только благодаря стараниям матери, необычайно внимательной к своим сыновьям, и собственной «охоте к познаниям» получил Румянцев образование, которое «французские тогдашние учителя доставить ему не могли».⁶

В январе 1772 г. семнадцатилетний Румянцев появился при дворе Екатерины и на собраниях в Эрмитаже. Сюда допускалось избранное общество, а из «молодых людей приглашались токмо два г. Румянцевы (Сергей и Николай Петровичи, — Л. К.), что обратило на себя общее внимание».⁷

Но ни пышность придворной жизни, ни звание камер-юнкера (1772), ни расположение императрицы не привлекали Румянцева. Он стремился к знанию и вместе с братом уехал изучать всеобщую историю и право в Голландию, в прославленный Лейденский университет.

² Н. М. Коробков. Фельдмаршал Румянцев. Сборник документов и материалов, М., 1947, стр. 5.

³ См.: Е. И. Дружинина. Кючук-Кайнарджийский мир 1774 (его подготовка и заключение). М., 1955, стр. 106, 107.

⁴ А. В. Храповицкий. Дневник (1782—1793). М., 1901, стр. 85.

⁵ Основной канвой для жизнеописания С. П. Румянцева является, как мы уже указывали, его «Автобиография».

⁶ С. П. Румянцев. Автобиография, стр. 842.

⁷ Там же, стр. 853; см. также: «Камер-фурьерский журнал за 1772 год», т. XVI, стр. 8 и далее; а также стр. 309; Письма Екатерины Второй к бар. Гримму. — «Русский архив», 1878, т. I, стр. 7; Дм. Кобек. Ученик Вольтера граф А. П. Шувалов (1741—1789). — «Русский архив», 1881, ч. III/2, стр. 261.

По пути братья побывали в Варшаве, где им устроили торжественную встречу, которая (как хорошо понимал С. П. Румянцев), относилась не к ним, а к их отцу, прославленному воинскими победами.

Сильнейшее впечатление произвел затем на Румянцева Дрезден и особенно его галерея. Картины Веронезе, Рафаэля, особенно «Венера» Тициана, «Ночь» Корреджио вызвали восторг юноши.⁸ Из Дрездена молодые Румянцевы отправились в Берлин, в котором, по словам С. П. Румянцева, «царит дух разъединения и злобы».⁹ В противовес Пруссии ему очень понравилась Голландия, где «он смотрит на все, размышляет обо всем».¹⁰

В Лейденском университете, куда попали Румянцевы, находилась в то время целая группа молодых русских аристократов (Алексей Куракин, Шереметевы, Гагарины, Апраксин и др.). Судя по их письмам, Румянцевы много времени уделяли науке. «Они занимаются с утра до ночи», — сообщает Алексей Куракин.¹¹

Ближайшим наставником русских студентов был профессор Ф.-В. Пестель, преподававший историю.¹² Должное внимание обращалось на языки, особенно латинский, немецкий и итальянский.

Румянцевы несомненно знали многое поверхностно, но, как и европейские студенты той эпохи, они также занимались правом естественным по Пуфендорфу, а курс политики изучали по Монтескье.

Окончив слушание курса в сентябре 1775 г., братья Румянцевы для завершения образования отправились путешествовать. Их сопровождал «важный» Гримм, корреспондент Екатерины II, исполнявший то роль посредника между государями Европы, то подчас не гнушавшийся ролью гувернера. Юноши посетили Францию, Италию¹³ и, проезжая через Швейцарию, подобно многим русским,¹⁴ заехали в Фернэ, на «постоялый двор Европы», как шутя называл Вольтер свой замок. С. П. Румянцев вспоминал впоследствии, что «они видели Вольтера весьма уже старого и лежащего в постели».¹⁵

⁸ Сергей Румянцев — Александру Куракину. Дрезден, 6 июля 1774 г. — Архив князя А. Ф. Куракина, т. VII, СПб., 1898, стр. 306—308, № 1261.

⁹ Сергей Румянцев — Александру Куракину. Лейпциг, 27 июля 1774 г. — Там же, стр. 321—322, № 1277.

¹⁰ То же. Лейден, 22 сентября 1774 г. — Там же, стр. 329, № 1285.

¹¹ Алексей Куракин — Александру Куракину. Лейден, 5/16 мая 1775 г. — Там же, стр. 402, № 1328.

¹² Проф. Пестель — Александру Куракину, Лейден, 20 февраля, 1775. — Там же, стр. 361, № 1307.

¹³ Кардинал де Берни — И. И. Шувалову, 17 января 1776 г. — И. И. Шувалов и его иностранные корреспонденты. Предисловие и публикация Н. Голицына. — «Литературное наследство», т. 29—30, М., 1937, стр. 290.

¹⁴ Ср.: М. В. Нечкина. Вольтер и русское общество. — Сб. «Вольтер», под ред. В. П. Волгина, М., 1948, стр. 61—62.

¹⁵ С. П. Румянцев. Автобиография, стр. 844.

Впрочем, общение С. П. Румянцева с Вольтером, который в то время был в Европе «поэт в поэтах первый» (Пушкин), началось еще до личной встречи. С 1773 г. Румянцев писал стихи на французском языке, в которых, по его свидетельству, «много было мизантропического».¹⁶ Эти стихи показались Гримму настолько интересными, что он, с согласия автора, препроводил их к Вольтеру.¹⁷

До нас дошли три письма Вольтера к разным лицам, в которых он упоминает о С. П. Румянцеве-поэте.

В первом из них, адресованном д'Аржанталю, от 24 октября 1774 г., Вольтер сообщает: «Croyiez-vous que je viens de recevoir des vers français d'un fils du comte Romanzof, vainqueur des Turcs, et que parmi ces vers il y en a de très beaux, remplis surtout de la philosophie la plus hardie, et telle qu'elle convient à un homme qui ne craint ni le mufti, ni le pape».¹⁸

Во втором письме, отправленном Верну 28 октября 1774 г., Вольтер уделяет особенное внимание одному из произведений Румянцева: «Le petit ouvrage en vers du jeune comte de Romanzof est un Dialogue entre Dieu et père Hayer, récollet, l'un des auteurs du Journal chrétien. Hayer prêche à Dieu l'intolérance: Dieu lui répond qu'il n'a point de Bastille et qu'il ne signe jamais de lettres de cachet. Hayer lui dit:

Ciell! que viens-je d'entendre! ah! je le vois bien,
Que vous-même Seigneur, vous ne valez plus rien».¹⁹

Наконец, через день, 29 октября того же года, Вольтер упоминает о произведении Румянцева в письме к Даламберу: «Сын графа Румянцева сочинил французские стихи, из которых некоторые еще более удивительны, чем стихи Андрея Шувалова. Это диалог между богом и почтенным отцом Гэйэ (Hayer), издателем „Христианского журнала“. Бог советует ему терпимость, на

¹⁶ Там же, стр. 843.

¹⁷ Там же, стр. 844. Кроме того, из письма Гримма к Румянцеву от 20 марта 1775 г. следует, что он испрашивал согласия С. П. на отправку его стихов также Frau С. (так оба корреспондента называли Екатерину), что и было исполнено (Государственная библиотека СССР имени В. И. Ленина (ГБЛ), Отдел рукописей, Р.а.7.40).

¹⁸ Voltaire, Oeuvres, vol. 69, ed. Beuchot, 1836; Correspondance, vol. XIX, стр. 89, № 6785. «Я только что получил французские стихи одного из сыновей графа Румянцева — победителя турок, в этих стихах есть прекрасные строки, исполненные самой смелой философии, вполне подходящей человеку, который не боится ни муфтия, ни папы».

¹⁹ Там же, стр. 90, № 6787. «Небольшое стихотворное произведение молодого графа Румянцева — Диалог между богом и францисканцем Гэйэ, одним из издателей „Христианского журнала“ (направленного против „Энциклопедии“, — Л. К.). Гэйэ проповедует нетерпимость, бог отвечает, что у него нет Бастилии и что он не подписывает никогда приказов об аресте. Гэйэ возражает: „Небо, что я слышу! А! а! Я ясно вижу, что и ты, господи, ничего не стоишь“. См. также в письмах Вольтера отрицательный отзыв о Гэйэ: В. С. Люблински и й. Вольтер в советских фойдах. — Сб. «Вольтер», Л., 1947, стр. 392 и 395.

что Гэйэ ему отвечает: «Небо! Что я слышу! А! а! Я ясно вижу, что и ты, господи, ничего не стоишь. Впрочем, все остальное не отличается подобной же силой».²⁰

Комментируя сохранившиеся строки произведения С. П. Румянцева, М. П. Алексеев правильно указывает, что отзыв Вольтера, знавшего таких русских поэтов-аристократов, как А. П. Шувалов или А. М. Белосельский, блестяще писавших по-французски, касается «не метрики, не усвоенного образованным русским человеком искусства слагать французские стихи, но самого существа мысли, которая кажется Вольтеру сильной и увлекательной».²¹

В настоящее время это произведение — «Dialogue. Dieu et le père Hayer», из которого Вольтер не совсем правильно процитировал две строки, стало доступно в полном виде (87 строк). Оно находится в третьем томе рукописного собрания «Сочинений и бумаг» С. П. Румянцева (лл. 147—148 об.).²²

В стихотворении, исполненном ядовитой насмешки над религией, резко высмеян аббат Гэйэ — издатель «Journal chrétien». Он представлен как автор плохих произведений, рьяный защитник церкви, «которую разум осуждает, а Рим канонизирует». Румян-

²⁰ Письмо к Даламберу дается в переводе М. П. Алексеева: М. П. Алексеев. Вольтер и русская культура XVIII века. — Сб. «Вольтер», Л., 1947, Ученик Вольтера граф А. П. Шувалов, стр. 241—291. А. Лортолари ошибочно считает автором этих стихов, которые Вольтер признал «étonnants», вместо Сергея Петровича Николая Петровича Румянцева (см.: Alb. Lortholary. Le mirage russe en France au XVIII s. Paris, 1951, стр. 155 и 156, а также указатель, стр. 408). Об А. П. Шувалове, авторе «Épître à Ninon», см.: Д. Ф. Кобеко. Ученик Вольтера граф А. П. Шувалов, стр. 241—291.

²¹ М. П. Алексеев. Вольтер и русская культура XVIII века, стр. 55.

²² Три тома «Сочинений и бумаг» С. П. Румянцева находятся в настоящее время в Государственном архиве Рязанской области: том 1 — бумага разного формата, рукопись в лист на 303 листах, инв. № 13370; том 2 — бумага разного формата, рукопись в лист на 382 листах, инв. № 13371; том 3 — бумага разного формата, рукопись в лист на 298 листах, инв. № 13372. Все три тома в переплетах, на корешках которых видна стершаяся, некогда позолоченная надпись: «Сочинения графа Сергея Петровича Румянцева». Ниже инициалы: «Г.Д.Т.», т. е. граф Дмитрий Толстой. Дмитрий Андреевич Толстой (1823—1889) — реакционный государственный деятель XIX в., имел в имени «Маково» близ г. Михайлова большое собрание рукописей и документов, в числе которых были сочинения и бумаги С. П. Румянцева. После Октябрьской революции часть библиотеки Д. А. Толстого (в том числе три тома сочинений и бумаг С. П. Румянцева) поступила в Центральную библиотеку-читальню г. Михайлова, откуда после Великой Отечественной войны были переданы Государственному архиву Рязанской области. Большая часть текста во всех трех томах писана писарской рукой, но имеет довольно многочисленные исправления и приписки, сделанные С. П. Румянцевым. Текст стихотворения С. П. Румянцева «Dialogue. Dieu et le père Hayer» издан мной в журнале «Revue des études slaves», t. 36, Paris, 1959, стр. 9—11. Надо отметить, что заглавие «Сочинения С. П. Румянцева» — не вполне точно, так как во всех томах содержится, кроме сочинений С. П. Румянцева, немало документов, выписок из экономических и политических трактатов, конспектов лекций по высшей математике и т. п. Тома должны быть озаглавлены: «Сочинения и бумаги С. П. Румянцева».

цев выбирает острую ситуацию. Он изображает Гэйэ, пришедшим к самому богу. Здесь аббат, с одной стороны, хвалит себя — защитника законов божиих; с другой — осуждает «глупый свет», который предпочел святому Евангелию злого Рабле. По его мнению, все сошли с ума от философии, системы «Энциклопедии». Вероотступник Вольтер развращает вселенную, нападает на папу. Гэйэ упрощает бога пристыдить Вольтера — «это мерзкое существо», дать ему отвесть адских мучений, сделать так, чтобы отвратительное имя его погибло навек.

К удивлению Гэйэ, бог (совершенно в духе энциклопедистов) оказывается весьма терпимым и благодушно настроенным. Он утверждает, что никогда не грозил казнями, отказывается от каких бы то ни было обрядов (постов, обеден), заявляет, что у него нет Бастилии и он не воспрещает свободно насмехаться над ним.

Кроме того, в уста бога Румянцев вкладывает призыв любить всех людей без различия, быть радостными и рождать детей. Ответ подобного рода приводит в гнев Гэйэ. Напоминая о том, что высшее существо некогда умело быть гневным, Гэйэ полагал, что даже бога испортила философия. Она сделала из него еретика. Аббат принимает решение обратиться в инквизицию, которая объяснит ему подобные поступки бога.²³

Теперь понятно, почему образ юного русского поэта — смелого мыслителя — запомнился Вольтеру, защитнику человеческого разума. Можно поверить С. П. Румянцеву, что Вольтер напутствовал его словами: «Вы, сударь, далеко пойдете».²⁴ 10 февраля 1775 г. Гримм сообщал Румянцеву, что о нем упоминает Вольтер в своем новом произведении, которое Гримм неточно называет «Путешествие Разума» («Voyage de la Raison»).²⁵

Изображая путешествия Разума по Европе, Вольтер бросает взор и на Россию, правительница которой только что вынудила султана заключить мир. Почтительно льстя Екатерине, которую он одновременно непочтительно называл в частных письмах *Sa-teau*, Вольтер изображает ее богато одаренной натурой.

Императрица обширнейшей страны то занята государственными делами, то беседами с философом (подразумевается Дидро, посе-

²³ Кроме указанного наиболее значительного произведения, в третьем томе имеется еще ряд стихотворений Румянцева на французском языке, а именно: «Les quatre âges» (лл. 148 об. и 149, издано мной: «Revue des études slaves», t. 36, Paris, 1959, стр. 12), басня (л. 149) и много стихотворений «на случай».

²⁴ С. П. Румянцев. Автобиография, стр. 844. Неправильную оценку этим словам Вольтера дал В. А. Бильбасов, считавший их совершенно необоснованными и думавший к тому же, что Румянцев писал свою биографию в глубокой старости (В. А. Бильбасов. Екатерина II и граф Н. П. Румянцев. — «Русская старина», 1894, февраль, стр. 71, прим. 1). В действительности, как указывают сохранившиеся рукописные материалы, Румянцев начал работать над своей биографией с пятидесятилетнего возраста.

²⁵ Ф. М. Гримм — С. П. Румянцеву. 10 февраля 1775 г. — ГБЛ, Отдел рукописей, Р. а. 7. 40. Точное название этого сочинения Вольтера см. в прим. 27.

тивший Россию в 1773—1774 гг.), то развлечениями. Она окружена также талантливыми придворными. Один из них «écrit en vers français à Ninon dans un style supérieur à celui de l'Abbé de Chau-lieu et qu'un autre écrit à vous (т. е. Екатерине, — Л. К.) et au Roi dans le même style».²⁶

В сносках к этой статье Вольтер поясняет, что в первом случае речь идет о графе А. П. Шувалове, а во втором — «о сыне фельд-маршала Румянцева, который разбил турок».²⁷

Оканчивая вышеуказанное письмо Румянцеву, Гримм прибав-ляет: «Bonsoir, jeune héros du vieux Voltaire».²⁸

Симпатизируя С. П. Румянцеву, Вольтер в то же самое время хорошо понимал, что тот живет в самодержавном государстве. Еще до приезда русского поэта в Фернэ, его владделец писал 6 июля 1774 г. г-же Эпиналь: «Не знаю, где теперь Гримм; го-ворят, что он путешествует с графами Румянцевыми; ему следо-вало бы привезти их в Женеву; тем, кои рождены для того, чтобы служить опорой власти неограниченной, не мешает взглянуть на республику».²⁹

Нам, к сожалению, не известны во всей широте политические взгляды С. П. Румянцева той поры. Но не может быть сомнения, что беседы с Вольтером, поездка по Европе не прошли бесследно для формирования его мировоззрения, и в эти годы запечатленного свободомыслием.

Так, в письме к Александру Куракину, отправленном из Бу-лони (8/19 декабря 1776 г.) Румянцева, рассказывая о своих путе-шествах по Италии и Франции, восхищается Женевой, в которой «господствует дух разума, спокойствия, философии». Он выражает искреннее желание «быть гражданином этого города, жить здесь в спокойствии, умеренности и самое главное — в независимости». Но он русский, «и как русский не способен решиться на подобный поступок».³⁰

Кроме того, до нас дошло еще одно интересное политическое высказывание молодого Румянцева.

²⁶ Перевод: «пишет на французском языке стихи к Ninon в стиле более высоком, чем произведения аббата Шолье, а другой — в том же самом стиле по-слание к вам (т. е. Екатерине II) и королю (прусскому)». Оба упомянутые про-изведения нам неизвестны.

²⁷ M. de Chambon. Éloge historique de la Raison, prononcé dans une Aca-démie de Province, 1775, стр. 100. M. de Chambon — псевдоним Вольтера. При-писанная С. П. Румянцеву М. П. Алексеевым трагедия «Don Pedre, roi de Ca-stille», первоначально названная «Pierre cruel», в действительности также при-надлежит Вольтеру (см.: М. Р. Алехеев. Voltaire et Schouvaloff. Fragments inédits d'une correspondance franco-russe au XVIII s. Odessa, 1928, стр. 26, прим. 23).

²⁸ Перевод: «Добрый вечер, молодой герой старого Вольтера».

²⁹ С. П. Румянцев. Автобиография, стр. 844, прим. 11.

³⁰ Сергей Румянцев — Александру Куракину. — Архив князя Куракина, т. VIII, стр. 306—307, № 1523.

Узнав о проекте Екатерины распространить русское владычество на Грецию и Турцию, С. П. Румянцев сказал: «Мне неизвестны намерения государыни, но Российская империя столь велика, что если бы пожелали так далеко раздвинуть ее пределы, то понадобилось бы для управления ею изобрести средства более тонкие, чем тайны деспотизма (*secrets du despotisme*)».³¹

Это суждение молодого Румянцева, которое любил приводить Гримм, своей зрелостью глубоко поразило Неккера, опытного политического деятеля предреволюционной Франции: «...un mot de lui qui avait frappé aussi très particulièrement M. Necker».³²

II

Весной 1777 г. Румянцев приехал в Россию, где тотчас же соприкоснулся с мрачными сторонами екатерининского самодержавия и господствовавшим в стране фаворитизмом.

«Возвратясь в Петербург, — писал Румянцев о себе и своем брате, — нашли они Завадовского, теряющего уже фавор, и без того недолговременный. Зорич заступал его место, а в самое это же время туда же приехал король шведский (июнь 1777 г., — Л. К.). При празднике, ему данном на даче Нарышкина (21 июня, — Л. К.),³³ случилось то происшествие, где я князю Потемкину дал почувствовать, что я подчиняться ему не намерен».³⁴ К сожалению, точные причины и характер этого столкновения остаются невыясненными.

К тяжелым впечатлениям вскоре прибавилось также известие о смерти А. П. Сумарокова (1 октября 1777 г.). Судьба крупного драматурга, одного из основателей русского театра, под конец жизни всеми покинутого, лишившегося средств к существованию, топившего горе в вине и похороненного на средства актеров, глубоко взволновала Румянцева. До нас не дошел весь цикл стихотворений Румянцева этого периода, но известно произведение, посвященное им Сумарокову. В печатном тексте «Автобиографии»

³¹ M. Grimm. Notices, Notes. Paris, 1877. Со вступительной статьей И. Г. Мейстера (J. H. Meister. Correspondance de baron de Grimm), который ошибочно приписывает эти слова Н. П. Румянцеву. Между тем, по словам Гримма, они сказаны его «любимцем». Гримм, как он многократно повторял, особенно любил С. П. Румянцева. Так, в своих письмах Гримм постоянно называет его то «Sergozka», то «mon cher enfant», то «Liebchen». См., например, письмо Гримма к Румянцеву (ГБЛ, Отдел рукописей, Р. а. 7/39, стр. 17—18) и письмо Гримма Екатерине (от 8/19 августа 1781 г.) о приверженности к С. П. Румянцеву («ce chien de faible que j'ai pour lui» — «моя чертовская слабость к нему»): Сборник Русского исторического общества, т. 33, СПб., 1881, стр. 226.

³² I. H. Meister. Correspondance de baron de Grimm, — Вступительная статья к книге: M. Grimm. Notices, Notes, стр. 11. Перевод: «... его слова, которые особенно поразили г. Неккера».

³³ Chevalier de Corberon. Journal intime. Un diplomate francais à la cour de Catherine II, 1775—1780, vol. II. Paris, 1901, стр. 156.

³⁴ С. П. Румянцев. Автобиография, стр. 845.

оно озаглавлено «Духовный Сумароков». В действительности же это — завещание от лица А. П. Сумарокова, написанное С. П. Румянцевым.

Созданное, как свидетельствует сам автор,³⁵ на французском языке, оно было затем переведено неизвестным лицом на русский и напечатано под следующим заглавием: «Послание г. Сумарокова, писанное им при смерти к одному его другу, и последнее его завещание стихотворцам с приобщением сочиненной им себе надгробной надписи 1777 году»:

Теперь, благодаря судьбу, я жизнь кончаю
И радуюсь, что в ней спокойно оставляю
Различных дураков, мошенников, плутов.
Сколь жалок, верный друг! мне жребий твой таков,
Что провождая жизнь без всякой в свете лести,
Останешься ты там, где нет ума, ни чести,
И что не можешь ты покинуть так, как я,
Сего досадного между плутов жилья,
Где всяк нахал свои бесстыдно вносит брови,
И в буйствии своем развраты сеет новы,
Где презирается дел правота от всех
И обращается ругательством во смех.
Ах, столь, мой друг, тебе! в юдоли сей плачевной
Останется сносить бед от судьбины гневной!
И! сколь несчастлив в ней всяк честной человек,
Пока судьба его не прекратится ввек.
Он должен дни влачить без всякой в ней награды
И горести терпеть на место всей награды.
Но я, освободясь от всех теперь сует,
С веселием дурной сей оставляю свет.
Где совесть, честность, ум и сердце с правотою
Нередко ставится безделкой и мечтою;
И где чем боле кто мошенник, плут, нахал,
Тем часто выгод больше имеет и похвал.
Так! признаюсь я теперь пред светом целым,
Что с духом отхожу от мира я веселым
И сильного Творца за то благодарю,
Что от развратов спас таких он жизнь мою.
И скоро сохранит ее под гробным спудом,
Где ни с одним иметь не буду дела плутом.³⁶

Произведение Румянцева действительно овеяно свойственной поэту «мизантропией», но причины ее отнюдь не личные. Молодой поэт дает отрицательную характеристику свету, «где нет ума, ни чести... И где чем боле кто мошенник, плут, нахал, Тем часто выгод больше имеет и похвал». За словами «здесь всяк нахал свои бесстыдно вносит брови и в буйствии своем развраты сеет новы» слышится осуждение фаворитизма.

Горестью звучит заключение автора, который единственным спасением от всех страданий считает смерть.

³⁵ Там же, стр. 843.

³⁶ Государственная публичная историческая библиотека в Москве. Кон- волют № 5.566.

На первый взгляд «Послание Сумарокова», принадлежащее С. П. Румянцеву, овеяно сентиментальными настроениями. В русской поэзии 70-х годов XVIII столетия часто разрабатывались пессимистические мотивы о непрочности человеческой жизни, мимолетности счастья. Их не чуждался в своем творчестве и Сумароков. Однако в «Послании» Румянцева берут верх размышления о несовершенстве общественного устройства, о судьбе «честного человека», добывающегося «дел правоты». Подобное осмысление поэзии Сумарокова, которой приданы черты гражданственности, характерно для Румянцева, передового писателя своей эпохи.

«Послание», или «Духовная», Сумарокова, представляющее один из образцов литературной подделки, имело в дальнейшем интересную судьбу. С русского перевода оно через несколько лет было снова переведено на французский. Перевод (на этот раз в прозе) выполнил французский историк Левек. Поместив в книге «Histoire de Russie» общий обзор русской литературы XVIII столетия, он заключил характеристику творчества А. П. Сумарокова следующими словами: «Последним произведением Сумарокова является сатира; уверяют, что она сочинена на смертном одре. Указанное обстоятельство придает произведению большой интерес». По этой причине Левек полностью воспроизводит «Послание» С. П. Румянцева.³⁷

Позднее С. П. Румянцев отметил в «Автобиографии»: «Г. Левек был обманут так, что стихи сии переложил он прозою, не зная отнюдь, что графом они сочинены».³⁸

Литературная мистификация удалась, таким образом, вполне: произведение, приписанное Румянцевым Сумарокову, под фамилией этого последнего распространилось в России и за рубежом, и через 30 лет в статье «Мнение Левокова о русской словесности» произведение Румянцева снова названо «последней сатирой Сумарокова».³⁹

Общественное положение С. П. Румянцева в конце 70-х годов не было блестящим. Он был пожалован в камергеры и должен был нести придворную службу, которая его тяготила. В одном из писем к отцу С. П. Румянцев сетовал «на свое претягостное положение, образу мыслей его совсем противное», и ходатайствовал его разрешения просить себе увольнения от двора.⁴⁰

Тем временем немилость императрицы принудила Е. М. Румянцеву оставить двор, удалиться в Москву, где о ней трогательно

³⁷ P. Ch. Levesque. Histoire de Russie, vol. VIII. Nouvelle édition. Paris, An VIII, стр. 157—158.

³⁸ С. П. Румянцев. Автобиография, стр. 843.

³⁹ «Вестник Европы», 1807, № 10, стр. 117. Ср.: П. Н. Берков. Изучение русской литературы во Франции. — «Литературное наследство», т. 33—34, М., 1939, стр. 761, прим. 27.

⁴⁰ П. Майков. Русский биографический словарь, том «Романова—Рясовский», Пгр., 1918, стр. 577.

заботился младший сын. 22 августа 1779 г. Е. М. Румянцева скончалась.⁴¹

«Печаль, в которую я был погружен, — вспоминал позднее Сергей Петрович, — подвигла меня искать утешения в странствии»,⁴² но, как писал он отцу, «уже не для искания наук, для которых езда уже поздняя, но для приобретения знаний, гражданским должностям приличных».⁴³ Румянцев едет в Швецию, затем в Данию, посещает Голландию, Англию, где ему удастся побывать в парламенте и где, по его словам, «честь защищать права отечества в народных собраниях приобретает самыми подлейшими способами».⁴⁴ Завершая путешествие, Румянцев приезжает в Париж. Здесь он испытывает глубокую страсть к некоей г-же А. . ., пишет французские стихи, которые удивляют русских. Румянцев возвращается в кругу аристократов, неоднократно выступает на сцене благородного театра, с успехом исполняя в соответствии со своим характером роль Альцеста в пьесе Мольера «Мизантроп».⁴⁵

Позднее в дружеских беседах (например, с Н. М. Карамзиным)⁴⁶ Румянцев любил вспоминать времена Людовиков XV и XVI, свое пребывание в Париже, беседы с философом Гриммом и Мирабо.⁴⁷

В 1834 г. часть этих воспоминаний Румянцев включил в письмо-статью, предназначенную им редактору «Gazette de France» и касающуюся перемен, происшедших во Франции со времен кануна революции 1789 г.⁴⁸

«Когда я покидал Париж в 1783 году, было легко понять, что готовился большой переворот. Со всех сторон говорили о неотложных изменениях в конституции, в законах, в управлении страной, и никто не думал о необходимости изменить нравы. Испорченность, которая в пору регенства и короля Людовика XV находила себе извинение в примере правителя, оправдывалась теперь философскими изречениями. Философию превратили в обоснование вольнодумства и адюльтера. К развращенности чувств прибавили

⁴¹ Трогательный образ Е. М. Румянцевой отчетливо выступает из ее писем к мужу, изданных Д. А. Толстым (Письма графини Е. М. Румянцевой к ее мужу. СПб., 1888); ср.: П. Коловой. Покорная и верная жена XVIII в. — «Исторический вестник», 1888, июль, стр. 88—104.

⁴² С. П. Румянцев. Автобиография, стр. 845.

⁴³ П. Майков, ук. соч., стр. 577.

⁴⁴ Письмо С. П. Румянцева к отцу 24 сентября 1780 г. — Государственная публичная библиотека имени М. Е. Салтыкова-Щедрина, фонд Румянцевых и Дивовых, 655, т. III, л. 114 об.

⁴⁵ С. П. Румянцев. Автобиография, стр. 847 и 848.

⁴⁶ См.: К. С. Сербинович. Николай Михайлович Карамзин. Воспоминания. 1802—1824. — «Русская старина», 1874, № 9, стр. 60.

⁴⁷ Ср.: С. П. Румянцев. Автобиография, стр. 847.

⁴⁸ Lettre d'un Moscovite à la Gazette de France. 7 avril 1834. — ГБЛ, Отдел рукописей, Р. а. 17, № 2. Статья дается в переводе, в «Gazette de France» за 1834 г. она не появилась. Французский текст издан мной: «Revue des études slaves», t. 36, Paris, 1959, стр. 14—15.

развращенность разума и сердца. Позволялось быть неверной супругой и непостоянным мужем, лишь бы уметь процитировать кстати стихотворную строку Вольтера, остроу Дидро, мысль Руссо; супруги жили раздельно, но жена держала на туалетном столике томик „Эмиля“ и с энтузиазмом рассуждала о священных обязанностях матери, в то время как муж, на словах — сторонник экономических наук, растрачивал свое состояние с девкой из Оперного театра. В начале моего пребывания в Париже я удивлялся, встречая в модных кружках женщин, которые, окруженные любовниками, спорили о средствах улучшить социальный строй, но над моим удивлением смеялись, и я прослыл варваром. Там всегда находился какой-нибудь скромный философ, который напоминал мне о беседах Сократа с Аспазией. Эти странные перемены особенно бросались в глаза за столом, на завтраках аббата Морелле, на обедах г. Гельвеция, на ужинах г-жи Неккер. Трапеза стала серьезным делом, наукой, искусством, и вельможа, современная Аспазия, строгий философ не брезговали при случае заняться поварским делом. За десертом начинали нежно сочувствовать страданиям народа, негодовали на повышение хлебных цен, и это называлось беседой о морали и политике. Вы услышали бы тогда, как автор „Философских размышлений“ жаловался на стеснение печати, или негодовал на *lettres de cachet*, из которых сделали такое ужасное уподобление, как Лувэ говорил о философии, а Лакло проповедовал нравственность. Время предрассудков миновало. Часто смеялись над бедным веком Людовика XIV, когда придавали такое нелепое значение полемике Сорбонны с Пор-Роялем, спорам о милости, о свободе, о чистой любви, о церкви. Дело шло теперь совсем об ином. Учение Кенэ, которое „Друг людей“ называл язычком пламени от факела Прометея, образование и передвижение богатств; чистый продукт; вопрос о том, не содержали ли иероглифы Персеполя начатки экономических сведений или можно создать угря из *blé ergoté*, как уверял автор „Системы природы“, — таковы были высокие темы разговоров, захвативших все общество.

«Несмотря на эти серьезные занятия, всегда находилось время прочитать „Нескромные драгоценности“, „Жизнь кавалера Фоблаза“, „Опасные связи“ и непристойные романы (которые Мирабо передавали даже сквозь стены Бастилии) и стихотворения Жантиля Бернара, который в это время умирал от объедения и сумасшествия, применив на практике принципы, изложенные в его произведениях. Все становилось материальным в обществе, даже поэзия. Геометр и механик создавали социальные теории и претендовали возродить мир. Американская война всем вскружила головы, только и грезили, что об конституции, естественном праве, народоправстве и, казалось, в некоторых салонах слышишь рассуждения жителей нарождающейся колонии о создаваемом ими государстве в пустыне.

«В полусне и полубодствовании бродили по краю всех заблуждений и всех преступлений, словно лунатики и по краю крыш и пропасти. Наблюдая эту свободу что угодно говорить и писать, я не очень-то понимал, на что жаловались философы. Я уехал в тот момент, когда они готовились к реализации своих теорий. С тех пор я много путешествовал, посетил Германию, Англию, Пруссию, пересек Азию, от Кавказа до Индии и, возвращаясь (во Францию, — Л. К.) пятьдесят лет спустя, не знаю, сдержал ли XVIII век свои обещания. Согласитесь, сударь, что я не торопился и дал ему время совершенствовать созданное им».

Страницы, посвященные С. П. Румянцевым предреволюционной Франции, остались, к сожалению, недописанными. Неизвестно поэтому, какую оценку вызвало бы с его стороны дальнейшее развитие революционного движения. Однако и в таком виде картина, начертанная его пером, представляет несомненный интерес. Посещая «ужины» г-жи Неккер (1739—1794), жены известного политического деятеля, С. П. Румянцев мог встречать и слышать многих писателей, бывавших в ее салоне: Бюффона, Мармонтеля, Рейналя, Дидро, Тома, Сен-Ламбера и др.

Румянцев правильно осудил накануне буржуазной революции господствовавшую в верхах дворянского общества моральную распущенность. Отсюда его отзывы о «Жизни и похождениях кавалера де Фобласа» Луве де Кувре, произведении, популярном в русской среде,⁴⁹ об «Опасных связях» Шодерло де Лакло, о стихах Жантиля Бернара — автора поэмы «*Art d'aimer*» («Искусство любить», 1775), исполненной утонченного эротизма.

Одновременно обращает на себя внимание живой интерес С. П. Румянцева к философским и социально-экономическим явлениям общественной жизни. Ему известна знаменитая книга Гольбаха «Система природы», первое издание которой было сожжено рукой палача за стремление автора, как гласило обвинение, «расшатать трон» и «разрушить алтари». Румянцева привлекает Морелле (1727—1819), хотя и ученик иезуитов, но в те годы революционно настроенный автор интересных статей в «Энциклопедии», издававшейся Дидро.

Румянцев несомненно читал трактат старшего Мирабо «*Ami des hommes ou traité de la Population*» (1775), в котором доказывалось, что истинное богатство страны состоит в его народонаселении, благополучие которого зависит от пропитания, а последнее обуславливается развитием земледелия.

В силу своего интереса к положению земледельца не прошел С. П. Румянцев и мимо учения Кенэ — основоположника школы физиократов, с его теорией «чистого продукта», изложенной в «Экономических таблицах» (1758), вызвавших впоследствии критику Маркса.

⁴⁹ Ср.: Пушкин — «Фобласа давний ученик» («Евгений Онегин», песнь I, строфа XII).

На немногих страницах, посвященных изображению предреволюционной Франции, С. П. Румянцев сумел передать обострение классовых противоречий и широкое брожение общественной мысли, когда, по его словам, только и грезили, что «о конституции, естественном праве, народоправстве». К сожалению, статья, как указано выше, осталась незавершенной, и тем самым отношение Румянцева к французской буржуазной революции не получило достаточно ясного выражения.

III

С. П. Румянцев не стремился на родину. «Знаю, — писал он к негодованию отца 1 сентября 1782 г., — как предосудительно молодому человеку проводить время в праздности, но я в ней не обращаюсь. Празднее меня большинство сенаторов, на которых опирается благосостояние государства».⁵⁰

С. П. Румянцев возвратился в Петербург в июне месяце 1783 г., по вызову брата Николая. Н. П. Румянцев предполагал, что перед младшим братом откроется дипломатическая карьера (назначение посланником в Данию), но неожиданное стечение обстоятельств повернуло деятельность С. П. Румянцева в иную сторону.

«Княгиня Дашкова, — вспоминал он позднее, — издавала тогда журнал <«Собеседник»>».⁵¹ Журналом руководила сама императрица, желавшая после пятнадцатилетнего перерыва снова использовать журналистику как средство воздействия на широкие общественные круги. Именно с этой целью она стала помещать на страницах «Собеседника» собственные произведения: «Записки о российской истории», исполненные монархической тенденциозности, и «Были и небылицы», в которых, по меткому определению Добролюбова, «все ... неглубоко».⁵² В журнале сотрудничали Е. Р. Дашкова, О. П. Козодавлев, И. Ф. Богданович, Е. И. Костров, Г. Р. Державин, В. В. Капнист и др.

Однако очень скоро на страницах «Собеседника» завязалась полемика. Она не исчерпывалась выступлениями одного Фонвизина с его «Вопросами», «Челобитной российской Минерве» и другими статьями.⁵³ Против Екатерины вооружилась целая писательская группа, именно к ней и примкнул С. П. Румянцев.

«Княгиня Дашкова, — сообщал Румянцев, — тотчас пригласила меня быть соучастником <«Собеседника»>, давая мне знать, что будет то приятно самой государыне. Не быв расположен представ-

⁵⁰ П. Майков, ук. соч., стр. 578.

⁵¹ С. П. Румянцев. Автобиография, стр. 850.

⁵² Н. А. Добролюбов. Собеседник любителей русского слова. — Полн. собр. соч., т. I, 1934, стр. 52.

⁵³ Ср.: П. Н. Берков. История русской журналистики XVIII века. М.—Л., 1952, стр. 339; Г. П. Макогоненко. Радищев и его время. М., 1956, стр. 229.

лять просто сочинителя, решил я завести посредством сего журнала переписку с самой императрицей (сочинительницей «Российской истории» и «Былей и небылиц»). Письмо мое первое, до «Российской истории» касающееся, было, мне кажется, писано не без удачи, но слышал я, что государыня, чувствуя искусное с моей стороны ласкательство, сказала, что немногие из русских поймут оное и сочтут противное. Едва ль сие заключение императрицы не было справедливо. Ирония, к которой я прибегнул, одних отроумных удовлетворяет. Второе мое сочинение, при котором я приложил отрывок, до государя Петра Великого касающийся, совсем был неудачен».⁵⁴

Опираясь, таким образом, на собственное признание С. П. Румянцева в «Автобиографии», должно считать его автором следующих статей, помещенных в «Собеседнике любителей российского слова»: во-первых, анонимного письма «К сочинителю „Записок о российской истории“»;⁵⁵ во-вторых, «Письма к сочинителю „Былей и небылиц“», подписанного «Ни одной звезды во лбу не имеющий», с приобщением «Предисловия к Истории императора Петра Великого».⁵⁶

⁵⁴ С. П. Румянцев. Автобиография, стр. 850.

⁵⁵ «Собеседник», 1783, ч. III, стр. 167—172. Обращению к сочинителю «Записок о российской истории» предшествовали следующие строки «Господам издателям „Собеседника“»: «Позвольте мне вам препоручить доставление письма, здесь приложенного: я надеюсь, что оно ни вам, ни сочинителю Записок о российской истории противно быть не может. Я тем охотнее его наставляю, что вижу действительную в нем способность. Мы из него, конечно, что-нибудь сделаем. В будущем „Собеседнике“ я также кой-что скажу и сочинителю „Былей и небылиц“; в этом я еще более примечаю замашки; а что такое замашка, я вам скажу, когда вы свой лексикон составлять будете» («Собеседник», 1783, ч. III, стр. 167).

⁵⁶ «Собеседник», 1783, ч. VII, стр. 164—177. Руководствуясь «Автобиографией», В. С. Иконников отметил принадлежность именно Сергею, а не Николаю Румянцеву названных статей в «Собеседнике» (см.: В. С. Иконников. Граф Н. П. Румянцев. — «Русская старина», 1888, сентябрь). Затем В. С. Иконников ввел статьи С. П. Румянцева в «Опыт русской историографии» (т. I, Киев, 1891, отд. I, гл. V, стр. 136—137 и прим. 6); на статью «Петр Великий», как статью С. П. Румянцева, указывал Н. В. в «Энциклопедическом словаре» Брокгауза и Ефрона (т. 53, 1899, стр. 287). Позднее о С. П. Румянцеве как авторе статьи в «Собеседнике» писал А. Н. Пылин в примечаниях к «Сочинениям» Екатерины II (Изд. Акад. наук, т. V, СПб., 1903, стр. 333), затем В. Ф. Солнцев (Екатерина II, Сочинения, т. III, изд. Е. Евдокимова, СПб., 1903, стр. XX—XXVII) и А. И. Введенский (Сочинения Екатерины II, СПб., изд. А. Ф. Маркса, 1903, стр. 14 и 15). Вышеуказанная статья П. Майкова о С. П. Румянцеве (Русский биографический словарь, том «Романова—Рясовский», стр. 575—591) послужила основой для характеристики, данной С. П. Румянцеву известным славистом проф. А. Мазоном: «Европейски образованный аристократ» и дипломат, Сергей Петрович был «по призванию писателем, поэтом и историком», участником журнала «Собеседник» (статьи о Петре Великом) и членом пушкинского «Арамааса» (A. M a z o n. Le Slovo d'Igor. — «Revue des études slaves», 1944, vol. 21, fasc. 1—2, note 1). П. П. Пекарский, писавший о «Собеседнике» до напечатания «Автобиографии» С. П. Румянцева в 1869 г., допустил невольную ошибку, считая автором статей в этом журнале Н. П. Румянцева (см.: П. П. Пе-

Каково же содержание статей, принадлежащих С. П. Румянцеву, и каков тон, в котором они написаны?

В первой статье,⁵⁷ обращенной к господину сочинителю «Записок о российской истории», т. е. непосредственно к Екатерине, автор, как он сам свидетельствует, «льстит императрице». Однако лезть его настолько насыщена иронией, что трудно отделить истинные похвалы от порицания. Отсюда своеобразный характер всей статьи.

Румянцев подвергает, например, в первую очередь сомнению самые способности сочинителя «Записок» написать русскую историю. «Неужто вы вздумали, — спрашивает он, — нам более сказать в тетратках своих, нестьли мы в летописцах начитаться можем! Неужто вы краснее предавать, или лучше судить деяния, нестьли правдивый Нестор или проницательный Никон, будете? Первая тетратка ваша по крайней мере не подает нам сей надежды» (III, 168).

Писатель выступает далее решительным противником высказываний Екатерины о происхождении русских. Найдя его «сухим и маловажным пояснением», автор статьи спрашивает: «Не могли вы разве славному народу, каков есть наш, чудеснее сего дать колыбели? Не так, сударь, право не так пишут историю» (III, 168).

По взгляду Екатерины, с Гостомыслом кончилось поколение славянских князей. «Его дочь Умила была в замужестве за финским королем, отродия варяжского, от сего супружества родился Рюрик со братьями». Ясно понимая, что автор «Записок» сторонник норманской теории, Румянцев пишет, иронизируя: «Ваши скифы и славяне мне право не нужны; что мне до того, как они живали; мне бы лучше про Гостомысла или про дочь его Умилу что-нибудь послушать хотелось» (III, 170). Помимо указанных несогласий, Румянцев отмечает в первой своей статье также незнание Екатериной русского языка. В этом отношении он вполне разделяет мнение того филолога, «своего приятеля», который, при-

карский. Материалы для истории журнальной и литературной деятельности Екатерины II. Приложение к тому III Записок Академии наук № 6. СПб., 1863, стр. 33—34). Ту же ошибку повторил и Я. К. Грот в статье «Сотрудничество Екатерины II в „Собеседнике“ княгини Дашковой» (Сборник Русского исторического общества, т. 20, 1877, стр. 528) и в книге «Жизнь Державина по его сочинениям и письмам и по историческим документам» (СПб., 1880, стр. 333). В связи с этим является анахронизмом мнение К. В. Пигарева об авторстве Н. П. Румянцева, подтверждаемое им ссылкой на труд П. П. Пекарского (см.: К. В. Пигарев. Творчество Фонвизина. М., 1954, стр. 160). Ошибочна также попытка Г. П. Макогоненко приписать статьи С. П. Румянцева, помещенные в «Собеседнике любителей российского слова», Д. И. Фонвизину (см.: Г. П. Макогоненко. Радищев и его время, стр. 15, 268—276). В связи с неверной атрибуцией Г. П. Макогоненко неправильно истолковывает всю полемику по поводу этих статей. — В своих новейших работах Г. П. Макогоненко исправил эту ошибку. — *Прим. Ред.*

⁵⁷ «Собеседник», 1783, ч. III. Далее цитируется с указанием части и страниц в тексте в скобках.

крываясь псевдонимом Любослова, указал Екатерине на «нерадение ее к употреблению написаний е—о» («единачий» вместо «одинакий») и на неправильную постановку глагола «выполнить» вместо «исполнить».⁵⁸

Ирония, которой исполнена статья Румянцева, подчас переходит и в прямую издевку: «Я вам место в моей библиотеке, — обращается он непосредственно к сочинителю «Записок», — подле Тацита определяю; надеюсь, что и вас также скоро крысы почтут; им уже давно они у меня питаются» (III, 169). Нападки на императрицу-историка сочетаются в первой статье Румянцева с резкими высказываниями и против ее очерков «Были и небылицы», одновременно печатавшихся в «Собеседнике», начиная со второй части (II, 145—164). Как высший авторитет изобраила Екатерина в этом произведении некоего Дедушку, советов которого она во всем слушается. Пародируя этот способ высказывания своих мыслей с помощью диалога с воображаемым лицом, Румянцев пишет: «Дедушка мой мне все твердит, что здесь умничать не надо, но как кажется знать и не сообщать свои знания! Как писать и не читать никому своих писаний» (III, 171). Автор статьи признается в интересе к политическим темам, внушенным ему университетским преподаванием истории. «Мне кто-то сказывал, — пишет он Екатерине, — что и вы в сей части довольно упражняетесь. Люди, которые вас знают, утверждают, что вы весьма много уже и в свет таковых сочинений пустили, коих следствия чувствительны; конечно, Дедушка ваш моего отважнее или вы имеете на то способы, мне неизвестные: сообщите мне пожалуйста оные; если вы мне в том откажете, то увидите, как я вашу вторую тетрадку ценить буду; я вить не так пишу, как вы, мне лишние слова ничего не стоят, так меня больше, нежели вас, читать будут!» (III, 171).

Открытая насмешка звучит в заключительных строках статьи. «Эй, не будем ссориться! Мы, мне кажется, во многом полезны друг другу быть можем; уже и по этому письму судите, сколько я вам добра могу сделать. Простите, до будущего „Собеседника!“» (III, 172). Статья Румянцева была помещена в 3-й части «Собеседника» тотчас же за «Вопросами» Фонвизина (III, 161—166), в связи с чем императрице в четвертой части пришлось вступить в полемику сразу с двумя противниками, являющимися сотрудниками журнала. Резко оборвав Фонвизина, «Вопросы» которого, по мнению Екатерины, произошли от «свободоязычия», императрица посоветовала ему «образцовое послушание» (III, 166).

⁵⁸ Послание к господам издателям «Собеседника» от Любослова. — «Собеседник», 1783, ч. II, стр. 112. А. Н. Пыпин, не аргументируя своей мысли, полагает, что Любослов и автор, подписавшийся «Ни одной звезды ро лбу не имеющий», т. е. С. П. Румянцев, — одно и то же лицо (Сочинения Екатерины II, т. V, изд. Акад. наук, стр. 333). — Псевдоним «Любослов» принадлежал П. С. Батурину (1740—1803). См. его автобиографию в «Голосе минувшего» (1918, № 4—6). — *Прим. Ред.*

Не прошла она также и мимо Румянцева. «Вы, сказывают, — писал тот позднее, — что-то в четвертой части <«Собеседника»> и про меня промолвили» (VII, 166—167).

И действительно, не ответив на замечания Румянцева, Екатерина дала ему следующую нелестную характеристику, вложив ее в уста Дедушки из «Былей и небылиц»: «Терпеть я не могу... того, что писав по-русски, кто думал на иностранном языке, ибо читая по-русски мысли и обороты иностранного языка как русакам, кажется сунбур несносной. Сие мне привело на память, сказал Дедушка, косых красавиц, коих я и с молодости никогда не любил и которых по двойном взгляде я судил быть двуязычными» (IV, 172). Поняв нерасположение Екатерины, С. П. Румянцев, однако, не сдался и вскоре выступил на страницах того же журнала со второй большой статьей, помещенной в седьмой части «Собеседника» за 1783 г.

Напомним, что эта статья Румянцева состоит из двух частей: первая — «Письмо к господину сочинителю „Былей и небылиц“», подписанное «Ни одной звезды во лбу не имеющий» (VII, 164—168), вторая часть — «Отрывок предисловия к Истории Петра Великого» (VII, 169—177).

Обе части второй статьи Румянцева и по содержанию, и по способу полемики значительно отличаются от первой. Если в первой статье была, как указывал сам автор, некоторая доля «ласкательства», то во второй статье С. П. Румянцев открыто выступает против императрицы.

Правда, он делает вид, что считает сочинителя «Былей и небылиц» и сочинителя «Записок о российской истории» разными лицами. Припомнив поэтому Екатерине, автору «Былей и небылиц», грубую отповедь, полученную им в IV части «Собеседника», Румянцев жалуется ей же на автора «Записок о российской истории». «С вами все-таки, сударь, — пишет он, — еще переписываться можно. Вы по крайней мере на письма отвечаете; а как у вас есть товарищ г. сочинитель Записок о российской истории: так от того даже и о получении письма не дождешься отповеди. Но кто не имеет ~~своих~~ привычек! его уже никто беспокоить не будет. Всякий охотнее с вами знаться станет» (III, 164.)

Пользуясь, таким образом, методом полемики, ранее примененным Новиковым и Фонвизиним, Румянцев делает вид, что обращается к неизвестному ему автору «Былей и небылиц». Его не смущает, что этот автор «столько же легко управляет империю, как свободно по бумаге перушком своим водит» (III, 165).

Предметом особенных нападок Румянцева является в первую очередь господствующий в стране фаворитизм. Снова прибегая к сатирическому методу Новикова и Фонвизина, Румянцев предлагает императрице осветить ряд интересных вопросов: «Не можете ли вы что-нибудь на сие тщеславие человеческое из перушка своего выпустить? Не можете ли вы показать, как начиная от

самого нижнего человека до первейших особ всякой старается занять сколько может того пространства, которое от угла его до обширности света остается?». Сам он негодует на подобных людей: «Безрассудные! разве они Истории не читали, разве они не знают, что лексиконы великих людей становятся толще лексиконов язычных; как же они после того хотят, чтобы их отыскиали в той букве, в которой они себе толь знаменитое место определяют» (III, 166).

Намекая, что только Академия наук имеет право издавать адрес-календари, Румянцев пишет: «Мне бы хотелось издать адрес-календарь с примечаниями историко-философско-критическими. Сия книжка, мне кажется, будет бесполезна. Один из приятелей моих, который у меня к тому уже изготовленный календарь видел и нашел различные буквы к различным департаментам приставленные, инде Л., инде В., инде Н., инде П., сказал мне улыбаясь, что он читает уже все стопы бумаг из сих букв рождающиеся и предвещает мне читателей миллионами. Рассудите ж, какая из того Академии прибыль сделается» (III, 168).

Письмо заканчивается словами: «Сомневаюсь, чтоб и „Собеседник“, во все четыре части света рассылаемый, таковую ей принести мог. В протчем навсегда пребуду Ни одной звезды во лбу не имеющий» (III, 168).

Возможно, что перечисленные буквы адрес-календаря, предполагаемого Румянцевым к изданию (кроме Н), представляют список фаворитов Екатерины. Под В. подразумевается Васильчиков, под П. — очевидно, Потемкин, а под Л. — тогдашний, «любимец» А. Д. Ланской, бывший «в случае» с 1779 г. до самой своей смерти (28 июня 1784 г.).

Вслед за первой частью статьи, направленной против фаворитов императрицы, идет вторая часть, имеющая еще больший интерес. Она посвящена Петру Великому.

Недавнее открытие (8 августа 1782 г.) памятника Петру I, сооруженного Фальконэ, привлекло внимание к эпохе преобразований, заставило размышлять над событиями начала XVIII столетия. В придворных кругах, близких Екатерине, господствовало естественное желание всячески прославлять деятельность «великой матери россов». Дашкова испытывала, например, невыразимую досаду, когда «на счет императрицы до небес возносили Петра I». ⁵⁹ В стихах, помещенных в «Собеседнике», указывалось:

Что сделал для нас Петр, что сделала Она,
О том будут судить позднейши времена.

⁵⁹ П. Пекарский. Материалы для истории журнальной и литературной деятельности Екатерины II, стр. 31, прим. 2. Ср. также отзывы Дашковой о Петре I в ее «Записках». По ее мнению, Петра I «ошибочно сравнивали с этой гениальной женщиной [Екатериной II], стоявшей несравненно выше его» (Записки княгини Дашковой. СПб., 1907, стр. 161—163 и 267).

А наши бедные и слабые умы
Не могут и сказать, чем должны Ей все мы.⁶⁰

По-иному оценивали деятельность Петра передовые писатели той эпохи. Фонвизин устами своего любимого героя, Стародума, отдает дань уважения преобразователю. Отец Стародума «служил Петру Великому. Тогда один человек назывался ты, а не вы. Тогда не знали еще заражать людей столько, чтоб всякий считал себя за многих. Зато нынче многие не стоят одного, . . . В тогдашнем веке придворные были воины, да и воины не были придворными» («Недоросль», 1782, д. III, явл. 1) Значение деятельности Петра привлекло внимание Радищева («Письмо к другу, жительствующему в Тобольске»; 1782). Однако, воспринимая преобразования с точки зрения государственной и с точки зрения пользы для народных масс, он правильно отметил в личности Петра, наряду с чертами великого преобразователя, также и черты деспота-самодержца. Как же преломился образ Петра в сознании Румянцева? Петр издавна привлекал к себе внимание писателя. Так, в его бумагах осталось начало поэмы о Петре Великом в классическом духе на французском языке. Цель автора — показать удивленной Европе величие деятельности русского царя. Кроме того, там же имеется подробно разработанный план «Петриды» в 12 песнях, на русском языке.⁶¹

В статье, помещенной в «Собеседнике», Румянцев пишет: «Лучший способ судить государя сего есть, конечно, сравнение прежнего состояния России с тем, в котором он ее оставил». В сорок лет царствования Петра мы «приобрили флот, порядочное войско, торговлю и, наконец, все то, что нас между почтеннейшими народами отличает» (III, 175). «Там, где прежде лодок почти не было, вооружаются <...> флоты; где все войско состояло в толпе презрительной, устрояются порядочные полки; грады украшаются, и в самых отдаленностях сносятся посредством возбужденного движения; враги все обезоруживаются; одним словом, земля, со всех сторон утесненная и несколько раз уже поработанная, познает силы свои и становится в невероятнейшее время посредницею Европы» (III, 171).

Разрабатывая петровскую тему в традиции передовых писателей XVIII в., начиная от Феофана Прокоповича, Кантемира и Ломоносова, Румянцев восхищается разносторонней деятельностью императора. Он славит в нем искусного полководца, мудрого пра-

⁶⁰ «Стихи, присланные из ** от неизвестного». — «Собеседник», 1783, ч. II (XII), стр. 102.

⁶¹ Начало поэмы о Петре I на французском языке имеется в третьем томе «Сочинений и бумаг» С. П. Румянцева (Государственный архив Рязанской области, инв. № 13372, л. 49). Там же имеется подробно разработанный план «Петриады» на русском языке. Два других списка русского плана «Петриады» имеются в первом томе «Сочинений и бумаг» С. П. Румянцева (Государственный архив Рязанской области, инв. № 13370, лл. 58—61 об. — с авторской правкой и лл. 72—76 об.).

вителя, строгого и неукоснительного исполнителя законов. Разительный пример требовательности Петра видит Румянцев в отношении царя к Меньшикову: «Всем известно, что ближайшие его любимцы и самые заслуженные, обличены будучи в законопреступлениях, были наказаны с тою же точностию, как и последний, подпавший под власть судейскую. Меньшиков, который почасту управлял империею, имел, однако ж, предстать пред нею с повиновением, свидетельствующим действие законов; будучи обличен, не взирая на милость своего покровителя, он наказан был со строгостию, самим государем похваляемою. То время, в которое все сие творилось пред лицом народа, не возглашает ли справедливости и почтения государя к законам?» — спрашивает С. П. Румянцев (III, 175—176). Привлекательными кажутся ему и личные качества Петра: твердость нрава, обширность разума, трудолюбие, упорство и постоянство в «исследовании своих предприятий» (III, 172).

В силу этого Румянцев решительно отвергает нападки иностранных писателей, не достигнувших величия Петра, и назначает ему «между великими государями первое место» (III, 170).

Автор статьи искренен в своих суждениях: им не руководит ни «ласкательство», ни «пристрастие», так как, по его мнению, «везде духа Петра клеймо чувствительно» (III, 172). В то же самое время образ Петра представлен Румянцевым односторонне. Хотя он и не скрывает «строгости» императора, но оправдывает его «насильства» государственной необходимостью, «пользой намерений» и «желанием благополучия» (III, 172).

До высоты разностороннего анализа деятельности Петра, имеющегося у Радищева, Румянцев не в состоянии подняться. Значительно ближе по своим воззрениям автор статьи о «Петре Великом» к Фонвизину. Оба писателя — сторонники законности, противники вельмож-фаворитов, защитники достоинств человека. Оба с враждой, которая прорывается в их суждениях, относятся к режиму Екатерины II. Во всем отдавая предпочтение Петру, Румянцев попутно и как бы нехотя бросает несколько вежливых фраз в адрес императрицы. Однако в Екатерине он видит лишь «порождение Петрово». История предназначила ей «утвердить гражданское наше положение», так как тяжкая и долговременная война помешала ее великому предшественнику позаботиться об этой стороне государственной жизни (III, 175).

Политический смысл статьи С. П. Румянцева, нелестный для Екатерины, был понят ею и вызвал ее гнев. «Императрица, — писал позднее Румянцев, — была крайне недовольна».⁶²

Румянцев не предполагал, конечно, что вскоре после напечатания первой статьи его аноним был уже разгадан, а за спиной автора между Екатериной и Дашковой по поводу второй статьи

⁶² С. П. Румянцев. Автобиография, стр. 850.

велась деятельная переписка. «Comme éditeur du „Собеседник“ recevant toutes les pièces tant bonnes que mauvaises, — писала Е. Р. Дашкова Екатерине, — je dois aussi, Madame, joindre ici une pièce qui, adressée à l'Auteur des „Были и небылицы“, m'est parvenue dans ce moment: on la dit être du comte Romantzoff, mais il m'en a fait un secret et je ne l'ai sçut que par briccole, je supplie votre majesté de me dire, si elle doit être imprimée».⁶³

На эти строки Екатерина ответила следующее: «Возвращаю вам письмо к автору „Былей и небылиц“, которое, конечно, может быть напечатано, но только не так — замечаете вы, чтобы названный автор („Былей и небылиц“, — Л. К.) рассорился с Лебедем, поющим лебединую песнь. Мимоходом сказать, об имени этого автора я никогда не сомневалась. Посылаемый мною черновой листок должен иметь поэтому преимущество в журнале перед одою-исповедью друга Лебеда, в силу чего автор „Былей и небылиц“ может объявить, что тем кончаются все дальнейшие споры об этом предмете».⁶⁴

П. П. Пекарский, первый уделивший внимание этой переписке, считал, что смысл письма Екатерины Дашковой «остается непонятным».

Прежде всего следует обратить внимание, что в письме речь идет только о двух лицах — об авторе «Былей и небылиц», т. е. самой Екатерине, и Лебеде — Румянцеве. Никакого третьего лица «друга Лебеда» не существует. Появилось же оно благодаря неправильному переводу П. П. Пекарского. В английском тексте «Записок» Е. Р. Дашковой («Записки» впервые вышли в Лондоне) читаем: «Of my friend the Swan».⁶⁵ В немецком тексте, которым пользовался П. П. Пекарский, речь идет об оде «моего друга Лебеда» (meines Freundes des Schwans).⁶⁶ То же самое наглядно видно во французском переводе, где имеется следующий оборот: «Sur l'ode suprême de mon ami le Cygne»⁶⁷ т. е. опять-таки «моего друга Лебеда».

Следовательно, строка в переводе П. П. Пекарского «перед одою-исповедью друга лебеда» должна быть исправлена следующим образом: «перед одою-исповедью моего друга Лебеда», т. е. Румянцева, о котором Екатерина пишет в явно ироническом тоне. Из точного контекста письма Екатерины никак не явствует также,

⁶³ Перевод: «Являясь издателем „Собеседника“, получающим как хорошие, так и плохие статьи, я должна, сударыня, присоединить сюда статью, адресованную автору „Былей и небылиц“, которая только что получена мною. Говорят, что она написана графом Румянцевым, но он это от меня скрыл, и я узнала это лишь с помощью обмана; умоляю ваше величество сказать мне, надо ли печатать (эту статью)» (П. Пекарский. Материалы для истории журнальной деятельности Екатерины II, стр. 75).

⁶⁴ Memoiren der Fürstin Daschkoff, Teil I. Hamburg, 1857, стр. 337, 338; П. Пекарский, ук. соч., стр. 30, прим. 2.

⁶⁵ Memoirs of the Princess Daschkow, vol. II. London, 1840, стр. 99.

⁶⁶ Memoiren der Fürstin Daschkoff, Theil 1, стр. 337—338.

⁶⁷ Mémoires de la princesse Daschkoff, vol. III. Paris, 1859, стр. 133—134.

что «названный автор» — Румянцев, а Лебедь, поющий «лебединую песню», — автор «Записок касательно российской истории», который помещает заключительный раздел своей работы в той же части «Собеседника». Ошибочно думать, что выражение «лебединая песнь» должно быть отнесено к Екатерине: «Записки касательно российской истории» кончились вовсе не в VII, а в VIII части журнала. Полагаем ввиду этого, что правильное истолкование возможно только при условии, что «названный автор» — это Екатерина, а «Лебедь, поющий лебединую песню», — С. П. Румянцев.⁶⁸

Подобное название еще в 70-е годы присвоила С. П. Румянцеву французская писательница м-м Жанлис, автор сентиментальных и рыцарских романов. Позднее она посвятила ему повесть «Chevaliers du Cygne».⁶⁹ Таким образом, Лебедем Румянцев мог называться при дворе.

В своем ответе Дашковой Екатерина подчеркнула, следовательно, что она («названный автор») не хотела бы рассориться с «Лебедем», т. е. С. П. Румянцевым. Вместе с этим, посылая Дашковой черновик своих возражений, императрица дала твердое указание: ее точка зрения должна иметь преимущества перед точкой зрения Румянцева. Статья последнего была воспринята Екатериной, как «ода» в честь Петра и одновременно как «исповедь», т. е. изложение политических воззрений автора. Враждебно восприняв взгляды Румянцева, императрица самым названием статьи «лебединой песней» предрекала Дашковой решение. И действительно, в «Собеседнике» не появилось в дальнейшем ни строки С. П. Румянцева, в то время как одна за другой следовали статьи, направленные против него.

Несогласие редакции с Румянцевым заметно даже в тексте его статьи, где были сделаны примечания якобы от имени «академического наборщика», из которых наиболее интересно второе, относящееся к словам Румянцева: Екатерине «оставалось утвердить гражданское наше положение» (VII, 175). Примечание академического наборщика гласит: «О сем ни единый человек, имеющий чувства неповрежденные, не может усумниться; бесмертные деяния Екатерины то ясно доказывают». Между тем бросается в глаза, что сноска поставлена в конце придаточного

⁶⁸ Редакция не разделяет точки зрения автора статьи по данному вопросу. Когда Екатерина писала о «лебединой песне», она могла полагать, что «Записки» будут завершены печатанием в VI книжке «Собеседника». Если «названный автор» — Екатерина, тогда непонятны слова в ее письме к Дашковой: «Об имени этого автора я никогда не сомневалась». — *Прим. Ред.*

⁶⁹ С. П. Румянцев познакомился с м-м Жанлис в 18-летнем возрасте во время поездки в Венецию с Гриммом. Французская романистка отметила, что беседа с ним приятнее, чем с кем бы то ни было (*Mémoires inédits de Madame la comtesse de Genlis*, vol. III., Paris, 1825, стр. 199, 200—201, 203; ср. также: М. П. Алексеев. Вольтер и русская культура XVIII века. — Сб. «Вольтер», Л., 1947, стр. 55, прим. 1.

предложения и не опровергает основную мысль автора статьи, писавшего: «Да ежели и оставалось премудрости Екатерины утвердить гражданское наше положение, то мы не можем не усмотреть из намерений сего государя <Петра I>, что одна тяжкая и долговременная война, его лишь в том попечения нас лишила» (VII, 175).

Наметив, таким образом, один из основных пунктов расхождения с Румянцевым, редакция «Собеседника» предоставила слово Екатерине. Этот «Ответ на письмо к сочинителю „Былей и небылиц“», помещенный следом за статьей Румянцева (VII, 177—181) — яркий образец нетерпимости и резкости, которую допускала самодержавная правительница в полемике со своими подданными.

«Государь мой! — писала Екатерина. — Нам, безграмотным, на всякие письма ответствовать нетрудно; понеже на то не более надобно, как только чтоб чернила с пера текли. Головоломных мыслей у нас не спрашивается, как то вам, государю моему, и всем читателям „Былей и небылиц“ известно. Каково примете мой ответ, я не знаю; но то сущая истинна, что жалобы на сочинителя Записок касательно российской истории не у нас принимаются. Между нами сказать, буде необходимо нужна ваша того требует, советую вам оныя вносить в совестной суд: тут разбирательно быть может, коей причины ради, как, что, когда, где, кем и кому из вас обида учинена» (VII, 178). Указав как писательница, что она не желает принимать никаких критических замечаний по поводу своих исторических трудов, Екатерина как правительница подчеркнула, что ничего в угодность Румянцеву не переменится: «крылошки скорее обליняют» (VII, 180).

Повторяя высказанное еще в полемике с Новиковым убеждение, что сатирик должен «веселиться, не изливая ни малейшей желчи ниже на пороки людские и не обижая никого изысканием недостатков в ближнем» (VII, 79), Екатерина приказывает Румянцеву «жить в свете как определено», что особо подчеркнуто новым курсивом (VII, 180).

Насмехаясь над молодостью автора, над его ученостью, императрица укоряет его в тщеславии, в желании прославиться. «Сей запах человечества, — пишет она, — меня не более удивляет, как и требования ваши внести в „Были и небылицы“ приложенное вами предисловие к Истории, хотя то многим несообразно казаться будет» (VII, 180).

Уязвленная намеком Румянцева, что «он не любит и самой премудрости, когда она за премудрость выдается» (Екатерину до приезда в Россию звали София — премудрость), императрица пишет: «Были и небылицы могут странны казаться; но из того не воспоследует еще, с позволения вашего сказать, вами усмотренные способности Пекаря оных. Вы сказываете, что не любите самую премудрость; для чего же ищите ее тут, где ее не бывало, и

видите, где ее нет?» (VII, 178). Не оставляет императрица без ответа также проекта составления Румянцевым адрес-календаря фаворитов: «При упражнении ваших в сочинении адрес-календаря со примечаниями историко-философико-критическими, которой, по вашим слова, не бесполезен будет, я надеюсь, что вы не забудете претительности вашей к премудрости (курсив «Собеседника», — Л. К.). Я быв совершенно без оной, лигер, употребленных вами в сем случае, не разобрал; следовательно, и улыбки моей лишаетесь, что чрез сие вам и объявляю» (VII, 180—181).

Недовольная статьей Румянцева, Екатерина приказала Дашковой сделать «сего сочинения пересмотр строгий и ему <Румянцеву> чрез журнал объявить».⁷⁰ В ответ на это Дашкова писала: «J'ai l'honneur d'envoyer à votre majesté l'analyse de l'ouvrage sur Pierre le Grand, qui accompagnait la lettre à l'auteur des „Были и небылицы“... Mais je la supplie de voir s'il n'y a pas quelque chose à changer ou ajouter, j'attendrais là-dessus les ordres de votre majesté. Cette pièce sera insérée dans le 8-me volume qui commencera à être imprimé demain».⁷¹

И действительно, в восьмой части «Собеседника» появилось «Прошение к господам издателям», по всей вероятности написанное Е. Р. Дашковой (VIII, 26—33) и подписанное «Всегдашний Собеседника читатель». Автор этой статьи повторил все уже сказанное от лица Дедушки в «Былях и небылицах». Он укорял Румянцева в «незнании русского языка», «русской грамоты», «грамматики», в таких ошибках, как употребление «про», винительного падежа после «не» вместо родительного и прочее (VIII, 32). Затем автор статьи останавливается на тех же самых вопросах, которые записаны Екатериной, по-видимому внимательно читавшей статью Румянцева о Петре Великом: «1) Всякому смертному даны ли качества, нужные для разбирательства дел великих людей? 2) случаи бегают ли за людьми? или 3) люди причину случаев?».⁷²

Последний вопрос Екатерины вызван следующим рассуждением Румянцева, открывающим его статью о Петре Великом: «Разбирая, что делает обыкновенно славу великих людей, мы почти всегда при способностях отменного рода находим сильные вспомоществования случаев» (VII, 169).

Но как образец человека, которому «слава единому принадлежит», Румянцев приводит Петра.

⁷⁰ С. П. Румянцев. Автобиография, стр. 850.

⁷¹ Перевод: «Имею честь препроводить вашему величеству разбор статьи о Петре Великом, присланный при письме к автору „Былей и небылиц“... Я умоляю вас просмотреть, не придется ли переменить или прибавить что-нибудь. Это сочинение будет напечатано в 8 книжке, к печатанию которой приступят завтра» (П. Пекарский. Материалы для истории журнальной и литературной деятельности Екатерины II. СПб., 1869, Приложения, XIV, стр. 77 и текст, стр. 31).

⁷² Сочинения Екатерины II, т. V, изд. Акад. наук, СПб., 1903, стр. 336.

Высказывания Румянцева навели Екатерину, как видно из ее вопросов, на размышления о собственной судьбе. Завладев российским престолом, Екатерина, конечно, была убеждена, что не случай руководил ею, а она была причиной этого «случая». Кроме того, императрица ставила под сомнение возможность «всякому смертному иметь качества, нужные для разбирательства дел великих людей».

Руководствуясь этим положением, автор «Прошения к господам издателям Собеседника» не советовал сочинителю статьи «Петр Великий» «сочинять истории великих государей, а паче с рассуждениями о их свойствах» (VIII, 30): «Я обще со всеми почитателями сего великого государя сожалею, что бессмертные дела его описываются пером, могущим скорее помрачить, нежели достойным образом восхвалить оные» (VIII, 32). Неприемлемо для критика также убеждение Румянцева, что «на свеге сотворено столько странного, смешного, несообразного», так как подобные мнения подрывают веру в «милосердие божие» (VIII, 30—31).

Однако наиболее серьезными из всех нападок являются те, которые касаются общественных взглядов Румянцева.

Последний не изложил их подробно, но, начав свою статью «Петр Великий» рассуждением о значении случаев, писал: «Сие-то и заставило сказать с некоторою справедливостию, что нередко за плугами и секирами погибают, может быть, дарования небесные» (VII, 169).

Следовательно, Румянцеву не были чужды мысли о несправедливости сословных привилегий, препятствующих простым людям раскрыть свои таланты. Эта, на первый взгляд, мельком оброненная мысль об естественном равенстве людей является основой мировоззрения Румянцева и сопутствует ему на всем дальнейшем жизненном пути, побуждая его впоследствии ратовать за освобождение крестьян. Смелым является и дальнейший вопрос в статье «Петр Великий» об участии Кесаря, «если б судьба мятежную главу его смиренною квакерскою шляпою прикрыла» (VII, 169). По этому поводу Дашкова с негодованием восклицает: «Как это сочинитель осмелился прикрывать венчанную главу квакорскою шляпою?» (VIII, 28). Негодование Дашковой станет понятным, если принять во внимание, что статья Румянцева «Петр Великий» появилась как раз той самой осенью, когда многолетняя борьба Америки за независимость завершилась победою Соединенных Штатов (3 сентября 1783 г.). Известно также, что большое участие в происходившей войне принимали квакеры, которые, поступившись своими убеждениями, отстаивали свободу с оружием в руках, образовав общину «свободных и воинственных друзей».

Нет сомнения, что не только Дашкова, но и Екатерина почувствовала в Румянцеве идейного противника. Вряд ли могла она простить защитнику идей естественного равенства восхваление независимых квакеров, не снимавших из чувства собственного до-

стоинства ни перед кем шляпы. «Прошение» Дашковой, выражавшей взгляды императрицы, — «не отягощать публику такими сочинениями», — естественно.

Вслед за первой статьей против С. П. Румянцева последовала вторая все той же Е. Р. Дашковой. «Je joins aussi, — пишет она императрице, — une petite pièce que je veux insérer dans le 9-me volume si votre majesté la trouve passable. Je me suis servie du manteau de Разнощик pour que l'on ne reconnait point mon style et je desirerais que l'on n'en sait rien jusqu'à ce que le volume paraisse».⁷³

Написанная Дашковой статья действительно была опубликована в ч. IX «Собеседника» под псевдонимом «Рыжий Фролка» (IX, 7—16). Статья начинается следующим обращением: «Не удивляйтесь, государи мои, что мужик, разнощик, осмелился писать к вам». Далее помещены «Краткие записки разнощика», который якобы подслушал в одном обществе разговор о статьях писателя «Ни одной звезды во лбу не имеющего» (IX, 10—16).⁷⁴

Статья Дашковой мало оригинальна. В основном в ней снова повторены прежние упреки Екатерины. Снова, выхватывая отдельные фразы из статьи Румянцева, Дашкова старается доказать, что в них нет смысла.

В заключении своей статьи Дашкова, между прочим, намекает, что автор работы «Петр Великий» не простой человек, а граф (IX 14 и 15).

После некоторого промежутка, когда редакция «Собеседника» оставляет Румянцева в покое, в XIII части «Собеседника» за 1784 г. ему посвящен значительный раздел обширной статьи «Моя записная книжка» (IX, 31—41). В заключении статьи сделано следующее примечание: «Сие прислано от неизвестного сочинителя, обещающего прислать и продолжение, которое по получении впрямь и будет напечатано» (XIII, 41).

В этой статье рассказана биография С. П. Румянцева, изложены его воззрения, дана нелестная характеристика его личности. По взгляду критика, перед нами — «ученый мизантроп» («человеконенавидец»). Он — сын богатого дворянина, слушал курс наук в Лейдене, путешествовал по Италии, Франции, какой-то срок прожил в Лондоне (XIII, 32). Всю свою жизнь он страдал от «чувствительности», которая заставляла «вооружаться на весь человеческий род» (XIII, 33). По возвращении на родину «расположение нрава» не позволило человеку этому «сделать щастие

⁷³ Перевод: «Препровождаю небольшую статейку, которую хочу поместить в 9-й книжке, если ваше величество найдет ее удовлетворительной. Я прикрылась именем Разнощика для того, чтобы не узнали моего слога. Хотела бы также, чтобы ничего не было известно до тех пор, пока не выйдет книжка (П. Пемарский, ук. соч., Приложения, XIX, стр. 79—80, и текст, стр. 32).

⁷⁴ Г. П. Макогоненко неправильно приписал «Краткие записки Разнощика» и псевдоним «Рыжий Фролка» Екатерине II (см.: Г. П. Макогоненко. Радищев и его время, стр. 272, прим. 3).

свое службою», и теперь живет в отставке «весьма уединенно» (XIII, 33).

Мизантроп никак не может примириться с действительностью: вместо добродетели он видит только «тень ее», по его взгляду, в жизни искореняют честность, основанную на «естественной справедливости» (XIII, 35).

Большая часть человеческого рода — чудовища, женщины развратны. Нет ни одной добродетели, которой люди высшего круга не пожертвовали, дабы снискать то, что они называют счастьем на свете. Вельможа, «украшенный титлами и чинами, более ни о чем не помышляет, как сохранить только ту пышность и великолепие, которые его окружают и удовлетворять свои, какими бы средствами то ни было» (XIII, 37—38). Подчиненные губят свое время в передних этих вельмож, добываясь их расположения «путем ласкательства и низости». Богатство и чины являются первым предметом их желаний; везде господствует «хладное пустословие» (XIII, 38). Люди с талантами редки и не находят истинного признания. Воспитание молодежи неразумно, ей прививают одно тщеславие, отдаляют от всего родного, «училища суть училища лжи». Считая речи молодого мизантропа «язвительной хулой», его противник, не имея возможности разбить эти аргументы, попросту заявляет, что подобные «рассуждения не весьма забавны» и «справедливы» (XIII, 40).

Нельзя отказать антагонисту Румянцева в правдивой передаче основных черт психологического портрета последнего. Перед нами во весь рост выступает один из ранних «чувствительников», печаль и скорбь которых вызывалась требовательным отношением к жизни, и нежеланием мириться с общественными недостатками.

Ответы Екатерины С. П. Румянцеву, а затем ряд статей, осуждающих его взгляды, принудили его прекратить печатание своих произведений в журнале: правительственная группа «Собеседника», заставившая смолкнуть Фонвизина, торжествовала теперь победу над Румянцевым.

Есть все основания полагать, что помещенная в XV части журнала «Епитафия Мудрецу нынешнего века, доказавшему новейшими своими опытами суету сего мира», в силу сходства с предшествующей характеристикой Румянцева, относится к нему:

Лежит здесь мудрый муж, что в карты век играл,

Стихи писал

И спал.

А сею жизньню потомственному взору

Картину начертал собой живую он,

Что щастья твердого, что разума без вздору

И наслажденья без сует,

В сем мире нет;

Но вся людская жизнь — игра, мечта и сон.⁷⁵

В этом стихотворении Румянцева-поэта уязвляют излишней

⁷⁵ «Собеседник», 1784, ч. XV, стр. 34.

чувствительностью, а для полноты портрета добавлена одна из характерных черт в поведении Румянцева-человека: «С. П. Румянцев, — писал П. А. Вяземский, — блестящий вельможа времен Екатерины... был до глубокой старости подвержен картам, которым предавался, так сказать, запоем. Он запирался иногда дома на несколько дней с игроками, проигрывал им баснословные суммы и переставал играть до нового запоя».⁷⁶

Литературная деятельность Румянцева была таким образом прервана. «Некстати напечатанным и неважным сочинением <Румянцев> себя уронил по крайней мере надолго. Сильнейшими доказательствами и самыми дружескими советами не мог я отвести его от сих, во вред ему обратившихся начатков. Сам ты знаешь его нрав», — писал П. В. Завадовский С. Р. Воронцову 6 февраля 1784 г.⁷⁷

Позднее, возвращаясь к судьбе своих произведений в «Собеседнике», сам Румянцев усматривал причину недовольства Екатерины его произведением в косвенных нападках на всесильного Потемкина. По крайней мере в черновых набросках своей «Автобиографии» Румянцев признается, что во второй статье, в которой помещен отрывок о Петре I, он косвенным образом напал на князя Потемкина.⁷⁸ В действительности же гнев Екатерины, как мы показали, вызван целым комплексом причин как общеполитического, так и личного порядка. В С. П. Румянцеве, как и Фонвизине, императрица несомненно видела своего идейного врага.

IV

В дальнейшем, с 1785 по 1788 г., С. П. Румянцев работал на дипломатическом поприще: он был посланником в Пруссии. Несколько лет С. П. Румянцев так же, как и отец его П. А. Румянцев-Задунайский, был не у дел, живя в своих деревнях. Потемкин, пользуясь своей близостью к императрице, добился окончательного устранения П. А. Румянцева, которому Екатерина поручила главное начальство над войсками на границах Польши и Турции только в апреле 1794 г., «Сын Румянцева, Сергей, к отцу поехал: весьма и во многом на него походит», — сообщал в сентябре 1791 г. П. В. Завадовский С. Р. Воронцову.⁷⁹ Не улучшилось положение С. П. Румянцева при новом фаворите императрицы — Зубове.

⁷⁶ П. А. Вяземский. Старая записная книжка. — Полное собрание сочинений, т. VIII, СПб., 1883, стр. 96.

⁷⁷ Архив князя Воронцова, кн. XII. М., 1877, стр. 28—29. Официальная версия, что Екатерина осуждала статью Румянцева за ее плохой слог, надолго утвердилась в обществе (см. письмо П. Д. Цицианова В. Н. Зиновьеву 30 июня 1786 г. — «Русский архив», 1872, № 11, стр. 2139—2140).

⁷⁸ «Je frappais indirectement sur le p-ce Potemkine» («Я косвенно затрагивал князя Потемкина»). — Бумаги гр. С. П. Румянцева. Государственный исторический музей, Отдел письменных источников, Собр. Щук., р. 50, Г-4).

⁷⁹ «С. П. не пользовался расположением отца за то, что служил не довольно усердно. Завадовский заступался за сыновей» (см.: А. Г. Брикнер

Тщетно пытался С. П. Румянцев «получить назначение в чужие края».⁸⁰ И, хотя Екатерина делала вид, что относится к нему благосклонно, но «Зубов терпеть Румянцева не может с тех пор, как императрица его отметила и охотнее беседует с ним, чем с другими».⁸¹

9 июня 1793 г. Румянцев был награжден орденом Белого Орла, который передал ему Зубов. С. П. Румянцев оставался верен себе, сказав, что «украшения не входят по образу мыслей в предмет его честолюбия и что если бы он не мог явиться неблагодарным, то бы принял смелость от вручаемого ему отказаться». На это Зубов ответил, что «дает орден сей государыня и имеет в том виды, относящиеся к его в Швеции употреблению».⁸²

Через несколько дней (20 июня 1793 г.) Румянцев был назначен чрезвычайным послом при шведском дворе. «В Швеции очень довольны графом Сергеем, и регент уже несколько раз писал сюда, выражая благодарность за то, что его назначили к ним. Я очень рад этому», — сообщал Ф. В. Раstopчин.⁸³ О достоинствах и недостатках Румянцева П. В. Завадовский высказался так: «Ум пылкий, нрав приятный, сердце наилучшее, но со всем тем долго молод». Но и пребывание в Швеции было осложнено подозрениями принца Рейтергольма, окружавшего его строгим надзором и обвинявшего в интригах. Румянцеву пришлось покинуть пост. «Сергей Румянцев, — сообщал 8/19 декабря 1795 г. Раstopчин С. Р. Воронцову, — отозван вследствие дворских неприятностей. Со времени возвращения из Стокгольма он не показывается и явился ко двору лишь через восемь месяцев. Императрица рассердилась и велела сказать ему через князя Барятинского, чтобы он больше не являлся в малое общество».⁸⁴ Сообщив затем о тяжелой болезни Румянцева,⁸⁵ Раstopчин следующим образом характеризует его: «Он одарен редким умом и возвышенною душою».⁸⁶

Биография кн. Потемкина. — «Вестник Общества ревнителей истории», вып. I, 1914, стр. 21. Сведения о нерасположении П. А. Румянцева к сыновьям проники и в иностранную прессу (см.: Larousse. Grande Encyclopédie, t. 13, стр. 1339).

⁸⁰ Ф. В. Раstopчин — С. Р. Воронцову 28 сентября 1792 г. — «Русский архив», 1886, т. I, стр. 96.

⁸¹ Ф. В. Раstopчин — С. Р. Воронцову 6/17 октября 1793 г. — Там же, стр. 109.

⁸² С. П. Румянцев — П. А. Румянцеву. — «Русский архив», 1869, стр. 862.

⁸³ Ф. В. Раstopчин. О состоянии России в конце екатерининского царствования. — «Русский архив», 1878, т. I, стр. 298.

⁸⁴ Архив князя Воронцова, т. XII, М., 1877, стр. 134.

⁸⁵ Ф. В. Раstopчин — С. Р. Воронцову 12 декабря 1795 г. — «Русский архив», 1876, т. I, стр. 217.

⁸⁶ 26 сентября 1795 г. С. Румянцев писал отцу, прося его «о милостивом к себе отношении»: «Состояние мое таковое, что не токмо к службе, но едва к общежитию делаюсь способным» (Письма к П. А. Румянцеву. — «Русский архив», 1869, стр. 866).

Интересный образ Румянцева как раз в эти годы его дипломатической службы запечатлел фон Герц, прусский посланник при дворе Екатерины II: граф Сергей Румянцев, пишет он, «умен, талантлив, оригинален, оживлен, весел, остроумен, с большой самоуверенностью, очень самолюбив, капризен, очень чувствителен, обладает большей национальной гордостью, чем все другие русские, находя еще удовольствие защищать парадоксальные положения, даже когда и признает их таковыми». ⁸⁷

В самом конце царствования Екатерины С. П. Румянцев был назначен членом Коллегии иностранных дел (с 14 ноября 1796 г.), затем сенатором, а в июне 1800 г. Павел окончательно отставил его от службы.

В период, относящийся к дипломатической деятельности, С. П. Румянцев поместил в журнале «Растущий виноград» за 1786 г. под псевдонимом Правдубаева статью «Домовая записка о заразе новомодной ереси и о средствах, исцеляющих от оной», направленную против масонов, к которым он всегда относился отрицательно. ⁸⁸

В бытность послом в Берлине Румянцев сочинял также проverbs, которые исполнялись на домашнем театре его гражданской жены, Натальи Николаевны Нелединской. В трех томах «Сочинений графа Сергея Петровича Румянцева», сохранившихся в Рязани, имеется немало подобных провербов — пословиц, типичных произведений салонного аристократического театра, не представляющих собою интереса; все они написаны на французском языке. ⁸⁹

С. П. Румянцев не утратил интереса к литературе и к науке в последующие годы.

П. А. Вяземский охарактеризовал Румянцева, как «человека отменного ума, большой образованности». Подобно своему брату Н. П. Румянцеву, сумевшему организовать собрание и изучение материалов по истории, археологии, древней литературе, С. П. Румянцев, как пишет тот же Вяземский, «был любознателен по всем отраслям науки». ⁹⁰ Вращаясь в кругу литераторов и историков (Карамзина, Востокова, Тимковского, Строева, Мерзлякова, Малиновского, Калайдовича), С. П. Румянцев поражал особенными сведениями в истории русской ⁹¹ и в древней русской литературе.

Для С. П. Румянцева характерно также осторожное отношение к памятникам древности, ко всевозможным подделкам, в изобилии появившимся в начале XIX в.

⁸⁷ «Вестник Общества ревнителей истории», Пгр., 1914, вып. I, стр. 21.

⁸⁸ «Растущий виноград», 1786, июль; см.: С. П. Румянцев. Автобиография, стр. 853—854 и прим. 18.

⁸⁹ «Le Bavard Etourdi»; «Mylady Hurluberlu», «Le Gangaride»; «La Princesse d'Elfz» и др.

⁹⁰ П. А. Вяземский. Старая записная книжка, стр. 96.

⁹¹ К. Ф. Калайдович. Записки. — «Летописи русской литературы и древности», М., 1861, т. III, отд. II, стр. 81.

«Так, например, Бардин подделал „Русскую правду“, „Поучение Мономаха, древнюю летопись, Сказание о Печерской церкви и „Слово о Полку Игореве“. Один экземпляр подделки „Слова о полку Игореве“ был предложен Мусину-Пушкину, а второй — Малиновскому, у которых они не вызвали сомнения. Иное дело, — пишет исследователь этих подделок, проф. М. Н. Сперанский, — такие люди, как братья Румянцевы, Карамзин или другие ученые: обладая солидным по тому времени образованием, будучи знакомы с требованиями настоящей науки, иногда сами работая научно, такие люди часто не лишены были скептической осторожности (каков был, например, С. П. Румянцев)».⁹²

Отличаясь, по словам современника, «умом необыкновенно беглым и острым, счастливой памятью и разнообразнейшими сведениями»,⁹³ С. П. Румянцев так же, как и его брат Николай Петрович, тяготел по своим литературным вкусам к обществу «Арзамас»,⁹⁴ Сергей Петрович был убежденным противником «славянизмов», так он называл пристрастие Шишкова и «шишковистов» к архаизмам: употребление таких слов, как «зеницы», вместо «глаза», «ланиты» вместо «щеки» и т. д.

Среди бумаг С. П. Румянцева сохранились, между прочим, его «Примечания на Российскую грамматику, изданную Главным управлением училищ для преподавания в низших учебных заведениях» (1833), написанную А. Х. Востоковым, и ответы последнего на эти «Примечания».

Бросается в глаза прежде всего серьезность, с которой составитель «Русской грамматики» отвечал своему критику по таким специальным вопросам, как член, произношение слов, особенности склонений, теория русских глаголов и т. п. Общий интерес представляет также вопрос орфографический — предложение С. П. Румянцева выкинуть из алфавита «ъ» и «ѣ». В ответ на это предложение более осторожный А. Х. Востоков писал: «О бесполезности в нынешнем буквы ъ и также как и ѣ всякой знающий конечно уверен, но обыкновение есть тиран, которого никто не решается свергнуть, разве только будет общий против него заговор».

В свою очередь С. П. Румянцев, не соглашаясь с А. Х. Востоковым, радовался, что ни один из них «не принимает грамматику за именные указы, следственно, могут продолжать они свое рассмотрение, не опасаясь впасть в оскорбление величества».⁹⁵

⁹² М. Н. Сперанский. Русские подделки рукописей в начале XIX столетия (Бардин и Сулакадзев). — «Проблемы источниковедения», сб. V, 1956, стр. 57.

⁹³ П. Лубяновский. Воспоминания. — «Русский архив», 1872, т. I, стр. 466.

⁹⁴ Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву. Под ред. Я. Грота, СПб., 1866, стр. 93.

⁹⁵ С. П. Румянцев. Примечания на Российскую грамматику, изданную Главным управлением училищ для преподавания в низших учебных заведениях. ГБА, Р. а. 17/11, стр. 64. О лингвистических занятиях С. П. Румянцева см.

Относясь с глубоким уважением к трудам А. Х. Востокова, С. П. Румянцев убеждал его продолжать работу над русской грамматикой, «так как никто лучше не может быть нам, — полагал он, — в этом деле наставником».⁹⁶

Впоследствии, когда собранные Н. П. Румянцевым книги, материалы по истории русской культуры и рукописи (описание их было выполнено А. Х. Востоковым и К. Ф. Калайдовичем)⁹⁷ стали доступны для общего пользования под названием Румянцева-Востокова музея, Сергей Петрович сделал Востокова его главным хранителем.⁹⁸

V

В первые десятилетия XIX в. С. П. Румянцев продолжал писательскую деятельность как публицист, баснописец и поэт.

В 1802 г. С. П. Румянцев написал, как видно из авторской пометы на полях, публицистический диалог под заглавием «Разговор, бывший в Торгау 1711 году. Петр Великий, Меньшиков, Лейбниц».⁹⁹

От 1814—1818 гг. в бумагах С. П. Румянцева сохранилась обширная басня о баснописце Эзопе по-французски. Он перевел ее затем в сокращении на русский язык («Езоп») и написал еще 14 басен по-русски («Китайский историограф», «Старуха», «Вельможа и боров», «Развратившиеся вороны», «Поп и мертвец», «Комета», «Мошка, попавшая в паутину», «Истинная совесть», «Лисица, прикащик и собака», «Полевая мышь», «Юстиниан и червь», «Филин и сорока», «Уединившийся слон», «Орел и змий».¹⁰⁰

в «Записках» Калайдовича («Летописи русской литературы и древностей» Н. С. Тихонравова, т. III, 1861, Отд. II, стр. 81—82) и у С. К. Булича (Очерк истории языкознания в России, т. I, СПб., 1904 стр. 1080—1081, прим. 3).

⁹⁶ Ср.: В. В. Виноградов. Синтаксические воззрения А. Х. Востокова и их значение в истории русского языка. — «Известия АН СССР ОЛЯ», X, вып. 2, 1951.

⁹⁷ А. Востоков. Описание русских и словенских рукописей Румянцева-Востокова музея. СПб., 1842. Ср.: И. Срезневский. Обзорение научных трудов А. Х. Востокова. СПб., 1865, стр. 25.

⁹⁸ Там же, стр. 24.

⁹⁹ Несколько списков этого произведения находятся в «Сочинениях и бумагах» С. П. Румянцева, т. I, Государственный архив Рязанской области, инв. № 13370, лл. 2—11 об. с авторской правкой, 15—22 (на л. 15 на поле слева вдоль текста рукой С. П. Румянцева: «Сочинено в 1802 году»), 23—28, 37—40 об., 110—116 об. Писарская копия этого произведения имеется также в архиве Румянцева в Отделе рукописей ГБЛ. К. А. Майкова в обзоре архива Румянцева неверно отнесла его к 1783 г., приняв этот диалог за статью С. П. Румянцева о Петре I из ч. VII «Собеседника» за 1783 г., о которой речь шла выше (К. А. Майкова. Архив Румянцева. — ГБЛ, Записки Отдела рукописей, вып. XIV, М., 1952, стр. 16). Текст диалога без указания имени автора был издан в Берлине в 1861 г. отдельной брошюрой в 20 стр. Это издание учтено в книге Е. Шмурло: Петр Великий в оценке современников и потомства, вып. I (XVIII век). СПб., 1912, Примечания, стр. 93.

¹⁰⁰ Писарские копии французского текста басни «Езоп» и 15 русских басен с предшествующим им посланием С. П. Румянцева И. И. Дмитриеву находятся

Из всех них были известны четыре строки лишь из одной басни «Китайский историограф». ¹⁰¹

К тому же времени, судя по содержанию и месту их в рукописи, относятся стихотворения С. П. Румянцева «Хлоя», «Стансы», «Песня» и некоторые другие. ¹⁰²

Необходимо ответить на вопрос: что нового дают перечисленные произведения для характеристики С. П. Румянцева как публициста и писателя?

Остановимся сначала на диалоге, в основе которого (как полагал его неизвестный нам по имени издатель в 1861 г. и согласился в 1912 г. Е. Шмурло) лежат какие-то сведения о встречах Петра I с Лейбницем в Торгау между 24—30 октября 1711 г. ¹⁰³

Вполне возможно, что, кроме преданий и воспоминаний о встрече 1711 г., С. П. Румянцеву, занимавшему видные дипломатические посты, стали известны какие-то документы об отношениях Петра I и Лейбница, например указ от 1 ноября 1712 г. за подписями Петра I и Головкина, где прием Лейбница «в русскую службу» объяснялся так: «... понеже мы известны, что он (Лейбниц, — Л. К.) ко умножению математических и иных искусств и произыскиванию истории и к приращению наук много помощи может, его ко имеющему нашему намерению, чтоб науки и искусства в нашем государстве в вящей цвет произошли, решиши употребить». ¹⁰⁴

С. П. Румянцеву могли быть также известны многочисленные восхищенные отзывы Лейбница о Петре I после неоднократных личных встреч в 1711, 1712, 1716 гг. ¹⁰⁵

в том же первом томе «Сочинений и бумаг» С. П. Румянцева (лл. 80—85 — «Есоре»; л. 87 — послание И. И. Дмитриеву и лл. 88—98 — русские басни).

¹⁰¹ Письма Н. М. Карамзина к графу С. П. Румянцеву (1825). — «Русский архив», 1869, стр. 598, прим. 6. Подлинники хранятся в Государственной публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (см.: Отчет Публичной библиотеки за 1876 год. СПб., 1878, стр. 173).

¹⁰² Перечисленные стихотворения С. П. Румянцева входят в состав того же первого тома «Сочинений и бумаг С. П. Румянцева» (лл. 98 об. — 101).

¹⁰³ Вопросу об отношениях Петра I и Лейбница (в частности — о встречах их в Торгау в 1711 г.) посвящена обширная литература. Новейшую сводку ее см. в книге: Liselotte Richter. Leibnitz und sein Russlandbild. Berlin, 1946 (о встречах Лейбница с Петром I в 1711—1716 гг. см. стр. 48—53). До сих пор не потеряла значения книга: Сборник писем и мемориалов Лейбница, относящихся к России и Петру Великому. Издал В. Герье, СПб., 1873 (далее сокращенно: Сборник). В ней опубликованы некоторые бумаги Лейбница, сохранившиеся только в русских архивах. Сравни мнение Е. Шмурло о реальной основе диалога: «Издатель основательно предполагает, что темой „разговора“ послужили предания и еще живые воспоминания о свидании, действительно происходившем в 1711 году в Торгау» (Е. Шмурло. Петр Великий в оценке современников и потомства. СПб., 1912, Примечания, стр. 93).

¹⁰⁴ Сборник, № 147, стр. 270.

¹⁰⁵ Ср., например, письма Лейбница: 1) Бернулли, 26 июня 1716 г.: «... quanto magis hujus principis (Петра I, — Л. К.) indolem perspicio, tanto eam magis admiro» («... чем больше я наблюдаю дарования этого монарха, тем более сему удивляюсь»); 2) Бурге (Bourguet) 2 июля 1716 г. «Je ne saurois assez

Обратившись снова к теме Петра I, С. П. Румянцев по-новому разработал ее в жанре диалога («разговора»), популярном в публицистике XVIII и начала XIX в.¹⁰⁶

Петр I представлен в диалоге 1802 г. человеком, готовым выслушать советы и мнение знаменитого философа: «Мое обыкновение есть идти прямо к цели. Проповедуй!» — говорит он Лейбницу. В дальнейшем «прение» ведут Лейбниц и Меньшиков, сам император лишь изредка вступает в беседу.

Любимец Петра I, «на одном часу фельдмаршал и деньщик», А. Д. Меньшиков, образ которого интересовал С. П. Румянцева еще в 1783 г., обрисован как убежденный сторонник самодержавно-полицейского государственного устройства: «Правитель земной есть подобие божие: во власти беспределен, в делах без ответа». Многочисленная армия внушает страх соседям, а «хорошие» полицмейстеры и «проворные десятские» поддерживают «внутренний порядок».

Меньшикову противостоят Лейбниц, устами которого С. П. Румянцев развивает идею ограниченной монархии как наилучшего образа правления, доставляющего «благосостояние человечеству». Лейбниц считает, что «правление демократическое» и самодержавное равно «неудобны». Он предлагает поэтому Петру I: «Будь царь и самовластен, но владей только от собственного побуждения так, как в ограниченных монархиях владеет по предписанным правилам». Лейбниц резко нападает на фаворитов, зазнавшихся вельмож, которые «держат мнимых самодержцев в такой тесной осаде, что ни с какою полезною истинною и ни с каким добродетельным побуждением доступить до них нет способа». Истинный монарх («монарх-патриот» — по терминологии С. П. Румянцева) стремится охранять «щастие народное» и править так, чтобы «доставлено было последнему человеку средство избежать личного угнетения». Для этого самодержавному государю стоит подумать, говорит Лейбниц, нет ли возможности царю отказаться от обладания законодательной, судебной и исполнительной властью, оставив «законодательную и судебную власть той части народа, которой она принадлежит».

С. П. Румянцев в диалоге 1802 г., как и ранее, отчасти оправдывает «строгость» Петра (Петр признается Лейбницу: «поступаю иногда, как брат мой султан») огромностью преобразований («... тебе достался корабль нестройный, но лесу крепкого и здорового», — говорит Лейбниц), но одновременно отмечает, что не-

admirer la vivacité et le jugement de ce grand prince (Петра I, — Л. К.)» («Не перестаю восхищаться живостью и рассудительностью этого великого государя»). Цитирую оба письма по книге: Liselotte Richter. Leibnitz und sein Russlandbild, стр. 53. Ср. также раздел «Leibnitz und Peter der Grosse» в книге: I. M. Lange. Gottfried Wilhelm Leibnitz. Berlin, 1947, стр. 62—63.

¹⁰⁶ Ср. многочисленные «Разговоры в царстве мертвых», «Разговор двух солдат в галерном флоте 1743 года», «Разговор прусского короля с фельдмаршалом Венделем 1759 года» и др.

которые его меры могут быть объяснены только «пылкостью духа» и «желанием прославления».

Образ Петра под пером С. П. Румянцева стал более разносторонним и правдивым. В этом диалоге, в отличие от статьи в «Собеседнике» в 1783 г., публицист характеризует его не только как преобразователя России, великого полководца, но также как человека и как самовластного государя: «Ты не пришел, государь, спросить меня, должен ли сложить царство, — говорит ему Лейбниц, — да и я еще не так далеко странствую в бреднях, чтоб думать, чтоб какой-нибудь самодержец согласился на подчинение».

Надо также обратить внимание, что идея ограниченной монархии обоснована С. П. Румянцевым в 1802 г. необходимостью сохранить «последнего человека» от «личного угнетения». Эта мысль, без сомнения, перекликается с подготавливаемым им проектом «Указа о вольных хлебопашцах».

Подробное изучение всего басенного наследия С. П. Румянцева — предмет самостоятельного исследования, так же как и вопрос об отношениях С. П. Румянцева к И. И. Дмитриеву в 1810-е годы. Об этих отношениях говорит послание С. П. Румянцева к И. И. Дмитриеву, которое открывает тетрадь русских басен С. П. Румянцева.

В данной статье возможно ограничиться рассмотрением двух, наиболее значительных по содержанию басен («Езоп», «Китайский историограф»), существенных для характеристики мировоззрения С. П. Румянцева.

Первая из них — «Езоп» — следует непосредственно за предисловием и представляет стихотворное переложение одного эпизода из «Жития остроумного Есопа», приписанного Максиму Плануду. Это жизнеописание широко известно как в русских лубочных изданиях XVIII—XIX столетий (имевших в своей основе текст, впервые изданный в 1700—1717 гг.), так и в немецких и французских изданиях басен Эзопа, которые лежат в основе русских переводов в XVIII в.¹⁰⁷

¹⁰⁷ О житии Эзопа в изданиях 1712—1717 гг. см.: Описание изданий гражданской печати 1708—январь 1725 г. Составители Т. А. Быкова и М. М. Гуревич, редакция и вступительная статья П. Н. Беркова, М.—Л., 1955, № 58 (стр. 128—130) и № 229 (стр. 206). Лубочный текст («Житие остроумного Есопа») см.: Д. А. Ровинский. Русские народные картинки, т. I. СПб., 1881, № 91. Издание середины XVIII в. («Житие славного баснописца Эзопа») с параллельными русскими и немецкими подписями под изображениями было отмечено в книге: Н. В. Губерти. Материалы для русской библиографии, вып. I. М., 1878, № 56, стр. 99—100. По мнению Д. А. Ровинского, основой лубочного текста было сокращение издания 1717 г., «в свою очередь бывшего сокращением немецкого издания Зимрока „Leben des berühmten Fabeldichters Esops“» (Д. А. Ровинский. Русские народные картинки, т. IV, стр. 203—209). Позднее «Житие Эзопа» было известно на русском языке также в переводе Сергея Волчкова («Эзоповы басни с нравоучением и примечаниями Рожера Лестранже, вновь изданные, а на российский язык переведены в СПб. канцелярии Академии наук секретарем Сергеем Волчковым. Печатаны в СПб. при Академии наук 1747 году»), имевшем в XVIII в. несколько повторных

Из легендарной биографии Эзопа С. П. Румянцев остановился на рассказе о том, как мудрый Эзоп избавил остров Самос от порабощения лидийским царем Крезом.¹⁰⁸ Этот эпизод мог привлечь внимание писателя своей вольнолюбивой окраской, которая значительно усилена в обработке С. П. Румянцева. Прославление вольности и посрамление «жестокотого тирана» вчерашним рабом Эзопом особенно ясно звучат во вступлении к басне и в ее эпилоге, не имеющим соответствия в прозаическом тексте «Жития Эзопа»:

Хвала фригийскому уроду:
Он притчу породил,
Везде и всем открыл свободу,
Сам раб, владык учил...
А вы, жестокие тираны!
Хотя б опричников имели без числа
Не служат казни вам; без пользы все обманы,
Нам скрытно вас разить теперь уж власть дана.

Хвала фригийскому уроду!
Подвергся перед ним гордыни истукан.
Он, Самос! не твою лишь отстоял свободу!
Нам всем и навсегда в защитники он дан

Кроме того, в басне С. П. Румянцева усилена тема гибельности рабства в совете Эзопа жителям Самоса, когда последние колебались, не признать ли власть Креза и не послать ли ему в знак покорности добровольную дань?

Текст лубочного издания

Фортуна показа два пути в житии: один путь — свободы, и сей имат начало злопроходно, конец же прям; другой путь — работы, ея же начало есть чисто и удобопроходно, конец же его — труды многи.

Басня С. П. Румянцева

В сей жизни два пути различно нас манят:
Ведуще к вольности отверстие не надежно,
Но лишь свершим сей путь — все блага предстоят.
Другой надежностью при входе нас прельщает,
Но к рабству он ведет,
Свершим: надежда исчезает и гибель настает.¹⁰⁹

изданий (1760, 1762, 1775, 1791), а также в переводе Д. Т. (Езоповы басни с баснями латинского стихотворца Филельфа... после вновь на российский язык переведенные Д. Т. В Москве, печатаны в вольной типографии у Хр. Клаудия, 1792).

¹⁰⁸ Содержание басни С. П. Румянцева соответствует по лубочным изданиям XVIII в. тексту к картинкам 23 («Езоп сокровище ту обрете») и 24 («Езоп отпущен от Ксанфа и к царю Крезу прииде»): «...придоше грамоты от царя Креза к самнаном... И рече царь: да будет мир» (Д. А. Ровинский. Русские народные картинки, т. I, № 91, стр. 299—300). По первому изданию перевода С. Волчкова (1747) этот эпизод соответствует главам 14 (Езоп толкует чудный случай и за то себе свободу получил) и 25 (Езоп пришел к лидийскому царю Крезу на поклон) на стр. 45—48.

¹⁰⁹ Государственный архив Рязанской области, инв. № 13370, л. 88.

С этой басней, где Эзоп объявлен защитником и создателем притчи, которая даст возможность писателям-сатирикам «скрытно» (аллегорически) «разить» (разоблачать) тиранов, перекликается басня «Китайский историограф». Помимо содержания ее, заслуживает внимания авторская помета, сохранившаяся в рукописном тексте: «Читана Карамзину в Москве прежде издания его Истории».¹¹⁰

В этой басне С. П. Румянцев повествует о китайском историографе, по обычаю (который, по мнению автора, «лучше перенять») заносившем в свой «временник» все злодеяния богдыхана-тирана. В ответ на угрозы батогоми историограф обещал внести во временник и указ, и угрозы, считая, «что мужа праведна упрек» не слабее удара молнии. Монарх раскаялся.

Следует отметить, что авторизованная копия позволяет восстановить правильное и более резкое звучание заключительного четверостишия:

А если, К(арамзин), в Истории ты своей
Тиранов посрамишь (напечатано: устроишь),
бесчестивших порфиру,
Второго Тацита явишь тогда ты (исправлено
автором из: Вторым ты Тацитом тогда явишься) миру
И будешь тем прямой наставник впредь царей.¹¹¹

Вполне понятно, что С. П. Румянцев, надеявшийся увидеть в «Истории государства Российского» труд Тацита, был не удовлетворен ею и, как писал М. П. Погодин, открыто высказал автору свое недовольство приверженностью Карамзина к самодержавию, сказавшееся в освещении многих фактов истории древней Руси.¹¹²

Такова в основных чертах литературная деятельность Румянцева — писателя, оставившего целый ряд интересных стихотворных произведений, особенно «Dialogue. Dieu et le règne Naueg», «Духовную Сумарокова», вольнолюбивые басни «Эзоп» и «Китайский историограф», где своеобразно сочетаются передовые заветы европейского Просвещения и русской гражданственности.

Особенное значение имеют также его статьи на страницах «Собеседника», которые шли в русле той полемики, которую вел Фонвизин против Екатерины, и диалог «Разговор, бывший в Торгау» (1802).

В XIX в. С. П. Румянцев не только писал о вольности и о гибельности рабства, он выступил инициатором закона о свободных хлебопашцах (1803), сам же безвозмездно с землею освободил принадлежавших ему крестьян. Но эта сторона деятельности С. П. Румянцева заслуживает специального рассмотрения.

¹¹⁰ Там же, л. 90 об.

¹¹¹ Письма Н. М. Карамзина к графу С. П. Румянцеву (1825). — «Русский архив», 1869, стр. 598, прим. 6.

¹¹² М. П. Погодин. Н. М. Карамзин, ч. 2. СПб., 1886, стр. 205.

В. Э. ВАЦУРО

К ВОПРОСУ О ФИЛОСОФСКИХ ВЗГЛЯДАХ ХЕМНИЦЕРА

Философские взгляды И. И. Хемницера до сих пор не подвергались систематическому обследованию. В 1873 г. Я. К. Грот сделал достоянием общественности подлинное литературное наследие Хемницера, до тех пор известное русскому читателю в переделках первых редакторов баснописца — Львова и Капниста. Издание Грота включило и некоторые черновые заметки Хемницера и так называемую «записную книжку», откуда последующие биографы черпали материалы для жизнеописания одного из выдающихся русских писателей — вольнодумцев. Вместе с тем многочисленные записки, выписки, заметки, сделанные Хемницером для себя и, на первый взгляд, не имеющие непосредственного отношения к его литературному творчеству, остались за пределами издания Грота.

В Советское время часть этих материалов была введена в научный обиход (Г. В. Битнер, Л. Е. Боброва).¹ Г. В. Битнер обратила внимание на философские интересы Хемницера, плодом которых были, в частности, басни «Народ и идолы» и «Муха и паук».

Однако в поле зрения исследователей попали не все черновые заметки Хемницера; не было обращено достаточного внимания и на первоначальные наброски басен, которые дают в некоторых случаях интересный и принципиально важный материал.

В настоящей статье мы ограничимся рассмотрением только тех материалов, которые имеют отношение к философским взглядам Хемницера, оставляя до другого раза текстологические и биографические изучения.

¹ Г. В. Битнер. Хемницер. — В кн.: История русской литературы, т. IV, Литература XVIII века, часть вторая. Изд. АН СССР, М.—Л., 1947; Л. Е. Боброва. 1) Сборник И. И. Хемницера «Эпиграммы и прочие надписи». — Ученые записки Ленингр. гос. педаг. инст. им. А. И. Герцена, т. 168, ч. 1, 1958; 2) О социальных мотивах басен И. И. Хемницера. — Ученые записки Ленингр. гос. педаг. инст. им. А. И. Герцена, т. 170, 1958.

Естественно, что философские размышления Хемницера стимулировались в первую очередь чтением французских философов. В этом отношении он отнюдь не являлся исключением в среде русской дворянской интеллигенции второй половины XVIII в. При этом нужно иметь в виду, что философская мысль Хемницера развивалась не изолированно от «русского вольтерьянства», а впитывала как раз те проблемы, которые были для него наиболее характерными.

Философские заметки Хемницера сделаны в конце 1770—начале 1780-х годов, уже после смерти Вольтера и Руссо и после восстания Пугачева, когда «русское просветительство» вступило в новую фазу, а правительственное отношение к идеям французских просветителей претерпело резкую и показательную эволюцию. Вольнодумство Хераскова, И. Богдановича и других идет на спад; резкие выступления против атеистов особенно учащаются. В то же время идеи просветительства удерживаются и культивируются в разных преломлениях, причем значительную роль здесь играют масонские журналы.² Что касается официальной политики, то Екатерина, всю жизнь видевшая в Руссо своего личного врага и провозвестника смут (характерно, что позднее книга Радищева вызвала у нее ассоциацию именно с Руссо, равно как и события французской революции),³ теперь считает нужным противопоставить Руссо слишком резкому антиклерикалу Вольтеру, образ которого, впрочем, также приводится в соответствие с требованиями официально допустимого. Эта позиция отразилась в «Санктпетербургских ведомостях».⁴

В такой обстановке мысль Хемницера обращается к наиболее остро звучавшей проблеме философии религии. Как известно, критика церкви и духовенства Вольтером находила отклик не только среди образованного дворянства, но и в самых широких слоях населения, где «Вольтерова вера» была синонимом атеизма вплоть до середины XIX в. «Несодержание постов, бывшее доселе в домах вельможеских, — вспоминал Г. С. Винский, — начинало уже показываться в состояниях низших, как и невыполнение некоторых обрядов с вольными отзывами на счет духовенства и самых догматов, чему виною можно поставить теснейшее сообщение с иностранцами и начавшие выходить в свет сочинения Вольтера, Ж.-Ж. Руссо

² См.: Г. Гуковский. Очерки по истории русской литературы XVIII века. Изд. АН СССР, М.—Л., 1936, стр. 105—123; Вл. Тукалевский. Из истории философских направлений в русском обществе XVIII в. — «Журнал Министерства народного просвещения», т. XXXIII, май, 1911.

³ См.: Д. Кобек. Екатерина II и Ж.-Ж. Руссо. — «Исторический вестник», 1883, июнь.

⁴ П. Н. Берков. Из русских откликов на смерть Вольтера. — Сб. «Вольтер. Статьи и материалы», Изд. Ленингр. гос. ун-в., 1947.

и других, которые читались с крайнею жадностью».⁵ Характерно сопоставление в этой связи имен Вольтера и Руссо.

Круг чтения Хемницера мы не можем установить с точностью. Нужно думать, он был достаточно широк. Кроме Вольтера и Руссо, он несомненно знал и других представителей просветительской философии. В его памятной книге был реестр сочинениям, выданным друзьям для чтения; среди них значатся сочинения Фридриха II, «Система природы» Гольбаха, вышедшая к тому времени в нескольких изданиях под именем Мирабо, а также «Les trois imposteurs» и «Philosophie de la Nature». Первая книга («Traité des trois imposteurs») — известный атеистический трактат, изданный впервые в Амстердаме или Гааге в 1719 г. под названием «La vie et l'esprit de Mr. Benois de Spinosa»; с середины века он получил название «Трактат о трех обманщиках» и выдержал до 1789 г. не менее 6 изданий.⁶ Вторая — труд Делиля де Саля (Жана-Батиста Изаора — Jean Baptist Isoard, dit Delisle de Sales, 1743—1816), вышедший впервые в 1769 г. и в феврале 1777 г. навлекший на автора чудовищный приговор (один из них предусматривал наказание кнутом, клеймо и вечную каторгу; второй — позорный столб и публичное покаяние).⁷ Список в достаточной мере рисует направление интересов Хемницера (и его друзей, бравших книги из его библиотеки).

Хемницера — философа и художника — занимает проблема бытия бога. И первое, с чем он должен был столкнуться в деистической литературе, — вопрос о существовании разумного начала в природе.

Доказательство бытия бога посредством телеологических доводов было одним из наиболее распространенных среди деистически настроенных философов.

Напомним, что долгая и не лишенная противоречий эволюция Дидро от деизма «Философских мыслей» и «Прогулок скептика» к атеизму «Мыслей об объяснении природы» в значительной мере шла через преодоление телеологического аргумента. Для Дидро-деиста, «разумность» и «целесообразность» явлений природы находит подтверждение в новейших достижениях естествознания, установившего согласованность функций различных органов в живом организме. В то же время в уста атеиста («Прогулка скептика») философ вкладывает серьезные и, по существу, неопровержимые возражения. Представление о миропорядке, говорит он, существует в уме наблюдателя, подобно тому, как муравьи, нашед-

⁵ Мое время. Записки Г. С. Виноградского. — Изд. «Огонь», СПб., 6. г., стр. 45. См. об этом: В. В. Сиповский. Из истории русской мысли XVIII—XIX вв. (русское вольтерьянство). — «Голос минувшего», 1914, кн. 1.

⁶ См.: И. Вороницын. История атеистической книги. — В кн.: Трактат о трех обманщиках. М., 1930.

⁷ См. об этом: И. Иванов. Политическая роль французского театра в связи с философией XVIII в. СПб., 1897, стр. 148—149.

шие жилище среди обломков и мусора в саду, стали бы восхвалять целенаправленную деятельность садовника. Анонимный предшественник блестящей плеяды французских атеистов, написавший «Трактат о трех обманщиках», пользуется тем же аргументом. Люди, говорит он, судят о гармонии в природе согласно своим представлениям о зле и добре, прекрасном и уродливом, разумном и неразумном. «Нельзя судить о совершенстве и несовершенстве бытия, не зная его сущности и природы».⁸ На место разумного перводвигателя ставятся необходимые законы самой природы.

К последовательному отрицанию деистического бога французский материализм пришел в «Системе природы» Гольбаха (1770). Аргументы раннего Дидро в защиту мировой гармонии здесь оборачиваются против деизма. Провозглашая движение неотъемлемым свойством материи, Гольбах, естественно, исключает из мировой системы «бога-часовщика», «бога-перводвигателя», в котором он более не нуждается. Всеобщая детерминированность явлений природы для него — показатель действия присущих ей неизменных законов. «Порядок — продукт определенного рода движений, которые есть необходимое следствие законов материи».⁹ «Пусть нам не говорят, — писал он далее, — что... мы приписываем все слепой причине, случайному (*fortuit*) столкновению атомов, случаю (*hasard*)... Природа не есть слепая причина; она не действует случайно... Все, что она производит, — необходимо, является всегда следствием ее неизменных, постоянных законов...».¹⁰ Что же касается соображений морального порядка, то «не лучше ли зависеть от рока или судьбы, чем от какого-то безрассудного бога, наказывающего созданную им тварь за недостаточный разум и знания, которые он сам же и сообщил ей?».¹¹

Естественно, что деисты отнеслись к «Системе природы» резко критически. 8 августа 1770 г. Вольтер писал м-м дю Деффан: «Дьявол во плоти, по внушению Вельзевула, опубликовал книгу под названием „Система природы“, где на каждой странице пытается доказать, что не существует бога. Книга эта всех устрашает, и все хотят ее прочесть... Ее буквально пожирают».¹² На протяжении нескольких месяцев Вольтер в своих письмах постоянно возвращается к «Системе природы». Это и понятно, ибо через все философское наследие Вольтера — от «Трактата о метафизике» (1738) до «Невежественного философа» (1766) проходит идея о «высшем геометре», которому вселенная обязана гармонией и целенаправленной деятельностью своих элементов.

⁸ Трактат о трех обманщиках, стр. 76.

⁹ П. Гольбах. Система природы. Соцэкгиз, 1940, стр. 298.

¹⁰ Там же, стр. 303.

¹¹ Там же, стр. 343.

¹² Voltaire, Œuvres complètes, t. XIII, Paris, MDCCCLXVII, стр. 46—47. О полемике см.: Pierre Naville. Paul Thiry d'Holbach et la philosophie scientifique au XVIII siècle. Paris, 1943, стр. 110.

Сущность своих философских расхождений с Гольбахом он резюмировал в помете на книге «*Le vrai sens du Système de la Nature*» (1774), излагавшей идеи «Системы природы»: «Будь они (модификации материи, — В. В.) обязаны своим существованием только движению, то существовала бы лишь первичная материя, а никак не животные, растения, солнца, планеты, вращающиеся вокруг этих солнц согласно законам математики. Чем более являешься математиком, тем более следует признавать архитектора природы».¹³

Когда Хемницер читал «Систему природы», в поле его зрения, как уже сказано, были не только сочинения Вольтера. Гольбах в своем сочинении прямо нападал и на «символы веры» «савойского викария», изложенные в знаменитом «*Profession de foi de vicaire savoyard*» Ж.-Ж. Руссо. Книга Руссо вышла в свет раньше «Системы природы», но полемизировала она со взглядами Гольбаха и группировавшихся вокруг него энциклопедистов. Историю своей ссоры с «гольбахианцами» (holbachiens) Руссо рассказал в «Исповеди»; женовского гражданина отталкивали принципы атеизма, провозглашенные на вечерах у Гольбаха значительно ранее, чем они получили печатное выражение в «Системе природы». «Я верю, — писал Руссо, — что воля двигает вселенной и дает жизнь природе... Сколько нужно нагромоздить софизмов, чтобы не признать гармонию существ... Не в моей власти заставить себя верить, что инертная и мертвая материя могла произвести живые и чувствующие существа, что слепая судьба (*une fatalité aveugle*) могла произвести разумные существа».¹⁴ Аргументация Вольтера и Руссо здесь сближается настолько, что современники не увидели в них никакой разницы. Сам Вольтер считал религиозную концепцию «савойского викария» непосредственным развитием своих собственных идей.¹⁵

В конце 1770—начале 1780-х годов Хемницер создает басню «Муха и Паук», где слышится явственный отзвук философских споров о происхождении вселенной. Философствующая муха, стараясь «входить в глубину вещей», задает глубокомысленный вопрос: кем создано здание, где она находится, и создано ли оно вообще. Это здание,

В котором сколько все искусством поражало
То столько ж простотой своей равно прельщало,

¹³ См.: В. С. Люблинский. Маргиналии Вольтера. — Сб. «Вольтер. Статьи и материалы», стр. 150 (франц. текст см. стр. 156—157).

¹⁴ Ж.-Ж. Руссо. Исповедание веры савойского викария. Перевод с франц. А. А. Русановой. М., 1903, стр. 24—25; стр. 31—32. Исправляю неточность перевода («une fatalité aveugle» — «слепая судьба», а не «слепая случайность»).

¹⁵ См.: R. Pomeau. La religion de Voltaire. Paris, 1956, стр. 342—343; см. также: Г. Гефдинг. Ж.-Ж. Руссо и его философия. СПб., 1898, стр. 69.

призвано, по мысли баснописца, символизировать вселенную. Собеседник мухи, паук, дает ответ согласно «здравому смыслу». Здание создано «искусством», чему свидетельство — «порядок в нем видимых вещей». Искусство же предполагает творца, расположившего элементы здания согласно законам гармонии. Такая космогоническая система не удовлетворяет муху, которая, в поисках «вещам и бытия причин», пришла к мысли о самопроизвольном возникновении «здания»:

Случилось некогда, что собственно собой
Здесь мелких камушков так много собралось,
Что камень оттого составилась большой,
В котором оба мы находимся с тобой.¹⁶

Считая нужным определеннее указать на адресата своей басни, Хемницер добавил инвективу против «умов великих», которые

... весь свет случайным быть считают
Со всем порядком тем, который в нем встречают,
И лучше в нем судьбе слепой подвластны быть,
Чем бога признавать, решились.¹⁷

Легко заметить, что Хемницер оставляет в стороне разницу между категориями необходимости («слепая судьба») и случайности в космогонических теориях материалистов. И Дидро, и Гольбах для него — атеисты, оба они отрицают разумное организующее начало в природе и тем самым, по мнению деистически настроенного автора басни, вступают в противоречие со здравым смыслом. Согласно Хемницеру, теория естественного происхождения вселенной могла явиться лишь в результате спекулятивных размышлений, метафизических умствований философов, совершенно абстрагировавшихся от чувственной реальности. Фигура метафизика подобного рода появляется в баснях Хемницера неоднократно (знаменитый «Метафизический ученик», «Лисица и сорока», отчасти «Буквы»). Хемницер явно склонен разделять ту характеристику, которую давали «метафизикам» Вольтер и Руссо: «Эти пустые и ничтожные болтуны, вооруженные своими пагубными парадоксами, стекаясь отовсюду, подкапываются под основы веры, уничтожают добродетель. Они встречают презрительной улыбкой такие слова, как отечество и религия, и употребляют свои таланты и философию на разрушение и поношение всего, что священо для людей».¹⁸ Читая рассуждения об атеизме в книге Делиля де Салля, Хемницер вновь затрагивает остро волновавший его вопрос.

¹⁶ Сочинения и письма Хемницера. СПб., 1873, стр. 285.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Ж.-Ж. Руссо. Рассуждение о науках и искусствах... — Цит. по кн.: Ж.-Ж. Руссо, Избранные сочинения, т. I, Гослитиздат, М. 1961, стр. 54—55.

«Rien de plus ridicule, — замечает он, — que de voir une infinité de volume<s> remplis de disputes sur l'existence d'un Etre éternel. Eh! d'où viendrait donc la première idée d'un Etre suprême au premier qui l'a manifesté si ce n'est de cet Etre même. Fous que vous êtes cessez donc de raisonner».¹⁹

Здесь перед нами — онтологическое доказательство бытия бога, восходящее к средневековой теологии, но поставленное на службу деизму.

Вместе с тем как раз выписки из Делиля де Саля позволяют уловить антиклерикальные тенденции в деизме Хемницера. Так, он записывает: «Tiré de la Philosophie de la Nature», t. I, p. 87. Le Panthéon de Rome contenoit 30 000 idoles. La difficulté de concevoir un Etre suprême existant en tous lieux a produit l'idée du Polythéisme. D'où je conclus: chacun se fait un Dieu selon sa phantasie. I. Ch. Ibid., p. 92. Mahomet a peut-être le mieux exprimé l'idée de Dieu, en le définissant de cette manière: Dieu est Dieu, et Mahomet est son prophète».²⁰

Критика религии у Хемницера начинается с художественного анализа происхождения религиозных культов. В последней редакции басни «Народ и идолы» высказана мысль, что в основе религии лежит обман. Об этом писали и Дидро, и Гольбах, и Вольтер; такая точка зрения была распространена и в русской философской литературе (см., например, «Рассуждение из натуральной бого-

См. аналогичные пассажи в начале «Исповедания веры савойского викария». Вольтер неоднократно утверждал, что ограниченность человеческого познания не дает возможности решить вопрос об атрибутах божества, конечной цели его деятельности и т. д. («Le philosophe ignorant», «Dictionnaire philosophique», статья «Dieu» и т. д. — об этом см., например: К. Н. Державин. Вольтер. Изд. АН СССР, 1948, стр. 99 и сл.); Руссо в «Исповедании веры савойского викария» демонстративно отказывается отвечать на вопрос «для чего существует вселенная?». Интересно в этой связи замечание Хемницера на полях фонвизинского «Послания к слугам моим»; против стиха «Мы созданы на свет и кем и для чего» приписано: «И кем весьма дерзкое сомнение в противность творцу: к тому же противуречит стихам „Создатель же явилась впервые идея верховного существа первому, кто провозгласил ее, как не от самого этого существа. Безумцы, перестаньте же уместоваться!“». Интересно в этой связи замечание Хемницера на полях фонвизинского «Послания к слугам моим»; против стиха «Мы созданы на свет и кем и для чего» приписано: «И кем весьма дерзкое сомнение в противность творцу: к тому же противуречит стихам „Создатель же явилась впервые идея верховного существа первому, кто провозгласил ее, как не от самого этого существа. Безумцы, перестаньте же уместоваться!“».

¹⁹ Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинского дома) АН СССР (ИРЛИ), арх. Грота 15957/ХСVIII 13, л. 1 об. Перевод: «Нет ничего смешнее, чем видеть бесконечное число томов, заполненных препирательствами о существовании Предвечного. Ну, а откуда же явилась впервые идея верховного существа первому, кто провозгласил ее, как не от самого этого существа. Безумцы, перестаньте же уместоваться!».

²⁰ Там же, л. 1. Перевод: «Извлечено из „Философии природы“, т. I, стр. 87. Римский пантеон насчитывал 30 000 идолов. Трудность представить себе высшее существо, находящееся во всех местах, вызвала к жизни идею политеизма. Отсюда я заключаю: каждый создает себе бога в соответствии со своей фантазией. И. Х. Там же, стр. 92. Магомет, быть может, наилучшим образом выразил идею бога, определив ее так: бог есть бог, и Магомет пророк его».

словии о начале и происшествии натурального богопочитания» Д. С. Аничкова, 1769). В первоначальном прозаическом плане басни («Кумир, или Идол и народ») Хемницер предполагал дать характеристику народа как склонного к «дурачествам», т. е. такого, который легко обмануть. «Должно представить, что это был народ, который не закоснел в предрассуждении и жил по понятию простой природы. Из них же один выискался похитряе, который хотел простотою этого народа пользоваться; начал всякие выдумывать способы к обману их и завел между прочим идола, коему он молился; народ спросил его, для чего он это делает. Он говорил, что для того, что у него всего будет довольнее, нежели есть. И таким образом народ уловил, и народ сей идолу стал молиться. Плут этот был такой, как сказывают, жрец». ²¹ Басня должна была кончаться прозрением народа и изгнанием жрецов. В окончательной редакции сарказм баснописца более тонок и скептичен:

Решился ли народ отстать
От закоснелого годами заблужденья,
От идолов своих и жертвоприношенья,
Еще об этом не слышать. ²²

Нападение на религию и обрядность вообще (в том числе и на христианскую) здесь достаточно недвусмысленно. Оставшиеся в рукописи заметки Хемницера с полной очевидностью показывают, что острие его антиклерикализма направлено против всякого официального культа и в первую очередь против христианства. Характерна запись по поводу книги Боссюэ «Discours sur l'histoire universelle» — курса лекций, читанного Боссюэ для дофина: «Bossuet dit au Dauphin dans son discours sur l'histoire universelle»: „que vos ancêtres ont mis la plus grande gloire d'être les Protecteurs de la religion chrétienne“. — Protecteurs de religion de Christ. La religion de Christ avoit donc besoin d'être protégée. — Beau trait satyrique quant à un autre. Tout a donc besoin de protecteurs!». ²³

Далее Хемницер пишет: «Боже единый! боже всемогущий! долго ли еще человечеству быть ослепляему лжеучением религий, в столь разных видах ему представляемых! Да проповедуют только тебя единого все племена и языцы в равном понятии и да не делают зла друг другу. Изжени лжеучителей попов и со всеми законодателями лживых религий». ²⁴ Здесь явственно слышатся отзвуки «Трактата о трех обманщиках» и антицерковных выступ-

²¹ Там же, 15935/XCVIII 6 13, лл. 1 об.—2.

²² Сочинения и письма Хемницера, стр. 283.

²³ Рукописный отдел ИРЛИ, арх. Грота, 15933/XCVIII 6 13, л. 1. Перевод: «Боссюэ говорит дофину в своем „Рассуждении о всемирной истории“: „Ваши предки стяжали великую славу, будучи защитниками христианской религии“. Защитники христианской религии! Так религия Христа имеет нужду в защитниках! Для другого это было бы прекрасной сатирической чертой. Так все имеет нужду в защитниках!».

²⁴ Там же.

лений Вольтера. В бумагах Хемницера сохранились наброски перевода «Орлеанской девственницы», внимание его привлекло начало поэмы и отдельные строки из песен I и XI, дающие ясное представление о точке зрения, с которой он читал поэму. Приводим наиболее существенные из набросков.

<1>

Не мое дело святых прославлять. Голос у меня слабый, да к тому же и немного на светскую статью; однако быть вам пропеть ту Жанну, которая, сказывают, превеликие чудеса наделала. Старанием ее девичьим рука укрепились наших галлов, корень галльский и Карла доставила в способ увенчаться в земле на царство. <Chant I, 1—8>.

<2>

Не бойтесь, я именем Дионисий
И ремеслом святой.
<Puis il dit: «Ne faut vous effrayer:
Je suis Denis, et saint de mon métier».

Chant I, 314—315 >.

<3>

Кругом запахло святым.
<Odeur de saint se sentait à la ronde.

Chant I, 345 >.

<4>

Георгий хоть без носа очутился, однако храбрость не потерял и в отмишение чести своего лица снес у Дионисия тотчас ту часть, которую в некоторый четверг Малх открыл какому-то из воинов.²⁵

<George, sans nez, mais non pas sans courage,
Venge à l'instant l'honneur de son visage,
Et jurant Dieu, selon les nobles us
De ses Anglaises, d'un coup de cimeterre
Coupe à Denis ce que jadis Saint-Pierre
Certain jeudi, fit tomber à Malchus.

Chant XI, 193—198 >.

Внимание переводчика концентрируется на тех эпизодах поэмы, где антиклерикализм Вольтера переходит в прямое издевательство над святыми христианского пантеона. В 1-й песни поэмы, откуда взяты наброски 2 и 3, святой Денис, покровитель Франции, спустившись на землю, вступает в препирательство с «насмешником» Ришмоном. Вся сцена носит отчетливо пародийный характер, который сохранен и в набросках Хемницера. Фрагмент 4 — кульминационный момент сражения между святыми Георгием и Денисом; ирония Вольтера в этом знаменитом эпизоде направлена, конечно, не только против эпической поэмы типа «Илиады»,

²⁵ Рукописный отдел ИРЛИ, арх. Грота, 15934/XCVIII 6 13, лист нenum.

где бессмертные наносят друг другу физические увечья, но и против самого представления о «святых-покровителях», которые предстают в чрезвычайно материализованном и сниженном виде. Заметки Хемницера по поводу прочитанных глав еще более откровенны и порой достаточно вольны.²⁶ При этом нужно заметить, что «вольтерьянство» Хемницера имело достаточно глубокие корни и не являлось простым поверхностным эпатажем, как у многих его современников. Переводы из Вольтера — показатель не атеизма, а антиклерикализма, что вполне согласуется с содержанием других заметок Хемницера.

Отвергнув атеизм и официальные культы, Хемницер останавливается на естественной религии. Некоторый свет на взгляды Хемницера в этом отношении проливает басня «Народ и идолы». Идеальный народ (соседи угнетенного жрецами племени) служит богу милостивому и благому, «вид» которому он «не может дать». Здесь снова обнаруживается сближение Хемницера с концепцией Руссо. «Савойский викарий» связывает с именем бога «идеи о разуме, могуществе, воле и идею о доброте, которая неизменно следует из них»; но, продолжает он, «от этого я не узнаю лучше существа, которому я приписал ее; оно все так же неуловимо для моих чувств, как и для моего разума».²⁷ «Я преклоняюсь перед его высшим могуществом и меня умиляют его благодеяния. Меня не нужно обучать этому культу, сама природа внушила его моему сердцу».²⁸ Вольтеровское понимание природной гармонии не отличалось такой определенностью; представление Вольтера об атрибутах верховного существа претерпевало изменения. Следует иметь в виду, кроме того, что в России с именем Вольтера прочно связывалась «Поэма о гибели Лиссабона» (в 1763 г. к ней обращается Богданович) и «Кандид», где фернейский мудрец вступил в борьбу с идеей оптимизма и благости провидения. Как известно, «Поэма о гибели Лиссабона» вызвала полемику между Руссо и Вольтером об универсальном и специальном провидении (ср. письмо Руссо к Вольтеру 1 августа 1756 г., письмо Руссо к де Бомону и др.).²⁹ Через два года Вольтер опубликовал «Кандида», где прямо ответил на оптимистические теории Руссо.³⁰ Поэтому есть основания предполагать, что представление Хемницера о естественной религии ближе к руссоизму, чем к вольтеровской концепции.³¹

²⁶ Там же.

²⁷ Ж.-Ж. Руссо. Исповедание веры савойского викария. М., 1903, стр. 32.

²⁸ Там же, стр. 35.

²⁹ См. об этом: Г. Гефдинг. Ж.-Ж. Руссо и его философия, стр. 82.

³⁰ G. Maugras. Querelles de philosophes. Voltaire et Rousseau. Paris. 1886, стр. 51—54.

³¹ О распространении в России взгляда на естественную религию как наилучшую из возможных см.: В. Тукалевский. Из истории философских направлений в русском обществе XVIII в.

Защищая принципы естественной религии, Хемницер в плане «Кумир, или Идол и народ» делает существенное замечание: народ, о котором идет речь, «не закоснел в предрассудках» и жил «по понятиям простой природы». Доктрина естественной религии развивается им планомерно и непротиворечиво. Действительно, говорит он, невежество является питательной средой для расцвета предрассудков; однако следование «понятиям простой природы» не может внушить иной идеи божества, кроме как милостивого и благого. Если устранить обманщиков жрецов, «не закосневший в предрассудках» народ способен вернуться к истинной религии. Как ни парадоксально, Хемницер довольно близко следует схеме «Трактата о трех обманщиках»: до происхождения религии люди жили согласно естественному закону и разуму. Но естественный закон и разум Хемницер отождествляет с естественной религией.

Можно думать, что «*Philosophie de la Nature*» Делиля де Саля также не прошла бесследно для формирования мировоззрения Хемницера. Книга Делиля де Саля была эклектическим изложением основ деизма. Сохраняя «общие места» учения, автор в целом ряде случаев противоречит Руссо, вступая иной раз в прямую полемику с ним с вольтеровских позиций (ср. отрицание им антропоцентризма, оптимизма Руссо и т. д.). Однако в сознании современников «Философия природы» прочно связалась с именем Руссо, хотя женеvский гражданин энергично отрицал свое авторство и давал резкие характеристики «Философии природы» и ее автору, не читав, впрочем, самой книги. Действительно, дух руссоизма проник в книгу Делиля де Саля.³² Уже в предисловии он отдает дань руссоистскому культу чувства: «В меньшей степени следует пытаться завоевать ум (*l'esprit*), нежели покорить сердце; если бы случилось, что чтение некоторых из этих глав исторгнет те сладкие слезы, которые делают честь равно книге и ее читателям, цель философа была бы достигнута при помощи этого высшего триумфа природы».³³ Автор провозглашает принципы религиозной терпимости по отношению ко всем культам; «из всех заблуждений касательно божества наиболее опасное есть индифферентизм».³⁴ Принципы добродетели, согласно автору, вытекают из естественного закона, на основе которого должно быть по-

³² См.: P. M. Masson. La religion de J. J. Rousseau, t. 3, Rousseau et la Restauration religieuse. Paris, 1916, Автор приходит к выводу, что Делиль де Саль, критиковавший Руссо по одним вопросам, в других испытал несомненное влияние «Исповеди савойского викария». В последнее время Р. Помо (R. Pommerehne). La religion de Voltaire, стр. 341) оспаривает точку зрения Массона, указывая на близость концепции Делиля де Саля к философским воззрениям Вольтера.

³³ Delisle de Sales. Discours préliminaire. — В кн.: De la philosophie de la nature ou traité de morale pour l'espèce humaine. Tiré de la philosophie et fondé sur la nature, t. I, A Londres et se trouve dans la plupart des capitales d'Europe. 3^e éd., MDCCLXXVII, стр. XXXIII.

³⁴ Там же, стр. LII.

строено утопическое идеальное общество. В природе все гармонично; человек, следуя естественному побуждению любви к себе, удерживает эту всеобщую гармонию в той сфере, на которую распространяется его деятельность; эта частная гармония (*harmonie particulière*) составляет для него закон природы (*la loi de nature*). Отсюда — естественное основание моральных норм. Делиль де Саль критикует как «атеистическую систему» Лукреция, так и Гоббса и Локка, не признающих естественного закона основанием гражданского. Что же касается суеверий, то они являются частным случаем искажения естественного закона.

В нашем распоряжении почти нет материалов, которые позволили бы проследить, как идея естественного закона преломилась в мировоззрении Хемницера. Его постоянные инвективы против общества, в котором люди

Всяк час переменный вид имеют:
Иное говорят, другое разумеют,

напоминают аналогичные высказывания Руссо, но не дают возможности делать какие-либо определенные заключения. Однако можно думать, что откликом на споры о «естественном человеке» является басня «Остяк» и проежий, где прямо противопоставлены «естественный человек», живущий по изначальным, врожденным нормам справедливости, и «Европа», где эти нормы ценности не имеют.

Показателен здесь самый выбор народности — «остяк». Еще в начале XIX в. это понятие не имело никакой этнической определенности. «Остяками» (отяками) называли аборигенов Сибири, вне зависимости от племенных различий. Остяк — дикарь, близкий к природе, живущий в первобытной простоте.³⁵ Хемницер как бы соглашается с Руссо, что развитие цивилизации влечет за собой развращение нравов, но делает это в достаточно осторожной форме. Он не склонен к далеко идущим выводам. Рационалист и просветитель, с широкими естественнонаучными интересами, Хемницер не мог, конечно, отрицать цивилизацию; однако, внимательно присматриваясь к аргументации Руссо, он не отвергал ее целиком. Проблема «естественного человека» во второй по-

³⁵ «Татары, покоря Сибирь под иго свое... называли природных таможенных жителей ругательным словом *уштяки*, сиречь необходимые, дикие люди. Название сие превратили россияне в слово *отяк* и разумеют теперь под оным трех как по происхождению, так и по языку народов» (Словарь географический Российского государства... собранный Афанасием Щекатовым, ч. IV, отд. I, «М—П», М., 1805, стр. 951). Далее автор статьи приводит примеры неправомерного расширения понятия «отяк», распространенного в повседневном обиходе и даже в официальной переписке. Интересны замечания о нравах отяков: они «боязливы, суеверны, ленивы, неопрятны, но послушны и добросердечны»; «...клятвы их никогда не бывают ложны» и т. д.

ловине XVIII в. занимала русскую философскую мысль,³⁶ и Хемницер, конечно, должен был на нее как-то откликнуться.

По-видимому, к концу 1770—началу 1780-х годов относится «Надпись к комедии Палиссо „Философы“». Она была опубликована Я. К. Гротом (в русском и французском вариантах) без каких-либо пояснений:

На четвереньках мне способнее стоять,
Затем, что, стоя так, глупцов мне не выдать.
(Sur ces quatre piliers mon corps se soutient
mieux,

Et je vois moins de sots qui me blessent les yeux).

В рукописи Хемницера название несколько иное: «Перевод надписи к Палиссотовой комедии „Философы“». Французские стихи — оригинал Палиссо. В изданиях сочинений Палиссо они служили подписью под фронтисписом, изображающим сцену из комедии.

Как известно, комедия «Философы» Шарля де Монтенуа (Палиссо — Palissot, 1730—1814) была кульминационной точкой той борьбы, которую обуреваемый честолюбивыми замыслами комедиограф начал против кружка философов-энциклопедистов. Поставленная в 1756 г., комедия имела успех скандала. Намеки на Дидро, Дюкло, Гельвеция, Руссо были совершенно очевидны; автор прямо указал на осмеиваемых философов, назвав их сочинения и прозрачно зашифровав фамилию Дидро (Dortidius — Diderot).³⁷ Наибольший эффект имела IX сцена III акта, из которой и взяты переведенные Хемницером стихи. В этой сцене в кружке философов появляется «слуга женевского гражданина» Криспен, входящий на четвереньках и произносящий следующий монолог:

Sur ces quatre piliers mon corps se soutient mieux,
Et je vois moins de sots qui me blessent les yeux.

En nous civilisant, nous avons tout perdu:

La santé, le bonheur, et même la vertu.
Je me renferme donc dans la vie animale

и т. д.³⁸

³⁶ В 1780 г. в «Санктпетербургском вестнике», журнале, где печатались сочинения Хемницера и отклики на сборник его басен, в ноябрьском и декабрьском номерах были помещены статьи Вольтера «Тимон», где осуждались руссоистская доктрина, и Ст. Лешинского «Разговор европейца с островским жителем королевства Дюмокалы» (Entretien d'un Européen avec un insulaire du royaume de Democala. 1756).

³⁷ См.: С. Lenient. La comédie en France au XVIII siècle, t. II. Paris, 1888, стр. 96. См. также: Ив. Иванов. Политическая роль французского театра..., стр. 362 и сл.

³⁸ Palissot. Oeuvres..., t. II, Liège, MDCCLXXVII, стр. 242—243. Перевод: «На этих четырех подпорах мое тело держится лучше, и я меньше вижу глупцов, которые режут мне глаз... Цивилизовавшись, мы все потеряли: здоровье, счастье и даже добродетель. Итак, я возвращаюсь к животному существованию».

Намек на Руссо с его «Рассуждением» для Дижонской академии и трактатом о происхождении неравенства не требовал никаких разъяснений, тем более, что несколько раньше «Discours sur l'inégalité» фигурирует в руках одного из философов. Однако Палиссо в одном из поздних изданий своих сочинений для отражения нападок воспользовался авторитетом Вольтера. Охарактеризовав трактат Руссо как «парадоксы... странные, неприемлемые для рассудка», он процитировал известное письмо Вольтера к Руссо: «Я получил, сударь, вашу новую книгу против рода человеческого. Никогда до сих пор не употребляли столько ума из желания превратить нас в животных. Читая ваш труд, испытываешь острое желание ходить на четвереньках, однако, более шестидесяти лет назад оставив эту привычку, я чувствую, к несчастью, что не могу к ней вернуться».³⁹ У Палиссо было тем больше оснований сослаться на иронические замечания Вольтера, что как раз эту IX сцену комедии Палиссо Вольтер хвалил в письме к автору: «...так как гражданин Женевы виноват в оскорблении комедии, вполне естественно, что комедия ему оплачивает тем же».⁴⁰

Позиция Вольтера совершенно ясна, если вспомнить возражения Руссо против театра в «Письме к Даламберу» и всю историю его конфликта с «фернейским патриархом». Впрочем, Вольтер упрекал Палиссо за оскорбительные выпады в адрес Гельвеция, Даламбера, Жокура и Дидро, к чьим глубоким знаниям он «всегда питал уважение».⁴¹

Литературная и сценическая история «Философов» не могла не быть известна Хемницеру, так как она нашла достаточно полное отражение в собраниях сочинений Палиссо. Выбрав для перевода двустийшие с прямым намеком на философские идеи Руссо, Хемницер тем самым как-то определял и свою позицию в «споре философов».

В бумагах Хемницера сохранилось несколько записей, где упоминается имя Руссо. В одной из них значится: «Celui qui pourra lire Rousseau sans sentir la force et le vrai de ses sentiments, n'en a sûrement lui-même».⁴²

Эмоциональное восприятие творений Руссо сочеталось у Хемницера с глубоким уважением к нему как к личности. Н. А. Львов вспоминал: «Живучи в Париже целую неделю, ходил он (Хем-

³⁹ См.: Palissot. Oeuvres..., t. II, Paris, MDCCLXXIX, стр. 98.

⁴⁰ Письмо 4 июня 1760 г. — Voltaire, Oeuvres complètes, t. XII, Paris, MDCCCLXVII, стр. 79; см. также: C. Lenient. La comédie en France, стр. 103.

⁴¹ См.: G. Desnoiresterres. La comédie satirique au XVIII siècle, Paris, 1885, стр. 129.

⁴² Рукописный отдел ИРЛИ, арх. Грота, 15933/XCVIII 6 13, л. 1 об. Перевод: «Тот, кто сможет читать Руссо, не почувствовав силу и истинность его чувств, без сомнения, сам ими не обладает».

нидер, — В. В.) каждое утро стеречь, когда Жан-Жак выйдет из дому своего, и, увидев его один раз, мне уже покою не было, что я, живучи с ним в одной комнате, не видал Жан-Жака». ⁴³ Очевидно, Руссо для Хемницера был воплощением проповедуемого им нравственного идеала. ⁴⁴ Нет сомнения, что ему импонировала также и независимость философа, решительно отвергавшего всякие попытки коронованных особ приблизить его к себе. ⁴⁵ В ином свете рисовалось Хемницеру поведение Вольтера, неожиданно ставшего во главе придворных панегиристов ⁴⁶ и прямо заявлявшего Екатерине: «... что должен я писать, ты мне сама внушай». Хемницеру было легко поверить, что исторические работы Вольтера прямо инспирированы Екатериной; этот взгляд отразился в эпиграмме Хемницера:

Ну, виноват ли он, когда его дарили
И просили,
Чтоб вместо правды ложь он иногда писал? ⁴⁷

При этих обстоятельствах обращение Хемницера к скандальной комедии Палиссо казалось бы необъяснимым, если бы отношение ее автора к «гражданину Женева» не было сложнее, чем это представляется на первый взгляд.

Некоторые современники склонны были видеть в «Философах» пасквиль на Руссо. Через 30 с лишним лет после первого представления комедии ее престарелый автор, домогавшийся в ту пору «*certificat du civisme*» (удостоверение в лояльности к республике), был обвинен Шометтом в том, что «пытался забросать грязью венец знаменитого Ж.-Ж. Руссо... Он осмелился поставить Руссо на четвереньки и заставить его есть салат!». В своем письменном оправдании Палиссо указывал, что вовсе не имел в виду осмеять Руссо, выведя на сцену лишь его лакея. Объяснение удовлетворило обвинителя и муниципальный совет. ⁴⁸

Печатаая комедию в собрании сочинений, Палиссо приложил к ней серию объяснительных статей и философских этюдов,

⁴³ Сочинения и письма Хемницера, стр. 41—42.

⁴⁴ Ср. отзыв Фонвизина о Руссо: «Чуть ли он не всех почтеннее и честнее из господ философов нынешнего века. По крайней мере бескорыстие его было строжайшее» (письмо сестре, август 1778 г. См.: Д. И. Фонвизин, Собрание сочинений в двух томах, т. II, Гослитиздат, М.—Л., 1959, стр. 452).

⁴⁵ Памятная современникам история его взаимоотношений с Екатериной II рассказана Д. Кобеко (Екатерина II и Ж.-Ж. Руссо. — «Исторический вестник», 1883, июнь).

⁴⁶ См. об этом: Г. П. Макогоненко. Радищев и его время. Гослитиздат, М., 1956, стр. 611.

⁴⁷ Сочинения и письма Хемницера, стр. 365.

⁴⁸ См.: М. Н. Розанов. Ж.-Ж. Руссо и литературное движение конца XVIII и начала XIX в. — Очерки по истории руссоизма на западе и в России, т. I. М., 1910, стр. 406—407.

в которых изложил свои симпатии и антипатии. Авторитетом Руссо Палиссо пользовался для борьбы против «философов» (кстати, перепечатав тот самый отрывок из «Исповеди савойского викария», который так сходен с характеристикой «метафизиков» у Хемницера). Самого же Руссо Палиссо называл «одним из добрых гениев века» («un des plus beaux génies de ce siècle»), оригинальным и неповторимым в своем поведении и трудах.⁴⁹ Против «Рассуждения о науках и искусствах» и «Трактата о неравенстве» Палиссо возражает: это сочинения, наполненные странными парадоксами. Вспомним, что русская просветительская мысль тоже отвергала или далеко не полностью принимала инвективы Руссо против цивилизации (ср., например, высказывания на этот счет Я. Козельского).⁵⁰

Все эти обстоятельства объясняют, почему пасквиль Палиссо привлек внимание Хемницера. Но фраза Криспена, получившая самостоятельную жизнь на правах отдельного двустийшия, изменила свою функцию. Буффонада Криспена имела целью разрушить коварные планы «философов» и расстроить предполагаемый брак между Розалией и главой кружка философов Валером. Формула «*Sur ces quatre piliers mon corps se soutient mieux*» пародировала идеи Руссо лишь косвенно, включаясь в контекст всей сцены; сама же по себе она была направлена против «глупцов», которым адресовалась. Эпиграмма Хемницера имеет именно этот смысл; а так как под «глупостью» баснописец понимал вообще любое отклонение от нормы мышления, поведения и т. д., то адресат эпиграммы мог быть понят расширительно. Стать на четвереньки — единственный способ устраниваться от общества глупцов. Ходячая формула, осмеивающая идею естественного человека, превратилась в парадоксальное оправдание этой идеи, в ироническое утверждение рациональности мотивов, управляющих деятельностью эксцентричного философа.

Философские заметки Хемницера — интересный и показательный пример восприятия французской философии русскими просветителями. Не являясь оригинальным философом, не будучи вообще философом *par excellence*, Хемницер отдал дань острому интересу русской интеллигенции к центральным философским вопросам своего времени. Его ориентация на Руссо и антипатия к Вольтеру окрашивались в тона третьесловной оппозиционности. Оппозиционность эта выступает тем более выпукло, что она проявляется во второй половине 1770—начале 1780-х годов. Разночинец, усвоивший идеи естественного права и внесловной ценности человека, лишь недавно вернувшийся из предреволюцион-

⁴⁹ Palissot. Les Mémoires pour servir à l'histoire de notre littérature..., Rousseau. — Oeuvres..., IV. Liège, MDCCLXXVII, стр. 328. См.: также: Palissot. Petites lettres sur des grands philosophes. — Там же, стр. 102—103.

⁵⁰ Я. Козельский. Философические предложения... 1768.

ной Франции, Хемницер определяет свое место в идеологической борьбе эпохи, руководствуясь принципами, которые впоследствии провозгласят вожди буржуазной революции. Хемницер отнюдь не радикал; оппозиционность его воззрений скрыта за эзоповым языком басен, но в записках для себя он обнаруживает откровеннее и резкость своего антиклерикализма, и глубину своей антипатии к аристократической верхушке.

Характерно и другое. В строго ортодоксальную классицистскую эстетику, защитником которой всегда оставался Хемницер, начинает вторгаться руссоистская доктрина. Через некоторое время она послужит одним из краеугольных камней сентименталистской и романтической литературы. У Хемницера она еще не угрожает основам эстетических представлений, ибо не накладывает отпечатка на характер изображения человека (тем более в творчестве сатирика и баснописца). Но процесс скрытой диффузии эстетических идей уже начался, и детальное исследование этого процесса, вероятно, сможет обнаружить его зарождение и первоначальное развитие.





Л. И. КУЛАКОВА

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ Н. М. КАРАМЗИНА

История русской эстетической мысли XVIII в. мало исследована. А между тем не было крупных писателей, которые не думали бы об отношении искусства к действительности, о критерии прекрасного, об объекте литературы и искусства, об их познавательном значении и воспитательной функции, о месте писателя в жизни общества, о подражании «образцам» и путях создания национально-самобытного искусства, о методе изображения человека, о вопросах теории поэзии, а иногда и музыки и изобразительных искусств.

По-разному ставились эти проблемы. В решение основных вопросов вмешивалось правительство. Препятствовать пути отражению в литературе реальных конфликтов самодержавно-крепостнической России, сделать писателей служителями самодержавия и, главное, царствующих самодержцев — таковы неширокие, но определенные задачи официозной «эстетики». Люто борясь против принципов правды и истины, проповедуя то национализм, то космополитизм, она пыталась закрыть дорогу реализму, но охотно использовала приемы и жанры классицизма и сентиментализма, внешние формы шекспировской драматургии, опиралась на изувеченное ею народное творчество. Не учитывать тормозящего влияния этой «эстетики», внедрявшейся через печать, театр, денежные поощрения, цензуру и казематы Шешковского, — нельзя. Но ей не удалось подчинить до конца ни одного крупного художника, ибо нет искусства без правдиво познанной действительности и гуманизма.

Прямо противостояли реакции эстетические воззрения и творчество представителей русского Просвещения и тем более первого русского писателя-революционера А. Н. Радищева, родоначальника русской материалистической и реалистической эстетики. Сложнее и противоречивее позиции таких крупных писателей, как А. П. Сумароков, Г. Р. Державин и Н. М. Карамзин, чье творчество все чаще привлекает внимание советских исследователей.

Вопросы художественного творчества, путей и методов познания действительности стояли особенно остро к моменту выступления Карамзина в силу сложности литературного процесса переходной эпохи, какою были 70—90-е годы XVIII в. Сентиментализм, классицизм, зарождающийся реализм не только жили одновременно, но и часто уживались в творчестве одного писателя, а иногда и внутри одного произведения. М. М. Херасков — создатель «Россиады» и «слезных драмм». Автор «Вадима Новгородского» отдал дань сентиментализму в лирике и комической опере. Реалистическая картина русской жизни в «Путешествии из Петербурга в Москву» передана через восприятие «чувствительного путешественника». В высказываниях И. А. Крылова формируются принципы реализма, он уничтожающе высмеивает классическую трагедию — и порицает Карамзина за отход от «правил» классицизма. Неизбежно терпят крах все старания четко определить Державина как представителя классицизма, реализма, преромантизма, ибо одним убедительным доводам противостоят другие, не менее убедительные.

Карамзин сразу занял очень определенную позицию. Подытожив почти двадцатилетние искания своих предшественников (в первую очередь М. Н. Муравьева и Хераскова-драматурга), он выступает как канонизатор русского сентиментализма, много и охотно говорит об искусстве, полемизируя открыто или скрыто со своими современниками. Уяснить сущность, эволюцию, значение основных принципов эстетических воззрений этого большого и противоречивого писателя и имеет целью настоящая статья.

1

Карамзин подчеркивал свою независимость от политических партий. «Злой роялист не лучше злого якобинца. На свете есть только одна хорошая партия: друзей человечества и добра. Они в политике составляют то же, что эклектики в философии», — писал он уже в 1803 г.¹ Сам писатель всю жизнь хотел быть «другом человечества и добра». Он признал глубину чувства девушки-крестьянки, постарался по мере сил понять не только правду Иоанна III, но и борющихся за свободу новгородцев. После ареста Новикова он воззвал к милосердию Екатерины II, при Павле возмущался нелепыми цензурными ограничениями, при Александре не пошел на поклон к Аракчееву. О своих горячих спорах с императором по поводу военных поселений, налогов, «министерства просвещения или затмения», финансовой политики, законов он с гордостью рассказал в бумагах, объединенных выразительным заглавием: «Для потомства».² Он говорил горькие истины в «За-

¹ «Вестник Европы», 1803, ч. 9, стр. 56.

² Н. М. Карамзин. Неизданные сочинения и переписка. СПб., 1862, стр. 11—12.

писке о древней и новой России», обличал тиранию, поучал царей, грозил им судом потомства в «Истории государства Российского». Но и проницательный ум, и честность, и личная смелость, и верность идеалам «человечества и добра» были поставлены на службу укреплению сложившихся общественных отношений с тою же определенностью, с какою Радищев стремился к их уничтожению.

В литературе правильно отмечалась эволюция мировоззрения Карамзина, но не следует преувеличивать свободомыслия ни переводчика «Юлия Цезаря», ни обличителя тирании Ивана Грозного. Изменение взглядов писателя, связанное с этапами Французской революции и созревaniem освободительного движения в России, идет по линии усиления наступательности, более откровенной поддержки сословных интересов.

Идеи Просвещения коснулись Карамзина. Он пользуется формулами и терминами: «Человек рожден для общежития», «человек рожден для деятельности», «свобода», «тирания». Но мировоззрение определяется не формулами, а содержанием, которое вкладывается в них, и отношением человека к основным вопросам эпохи.

Основным для второй половины XVIII в. был вопрос о крепостном праве. Колебаний в решении его Карамзин не испытывал. Если бы люди были равны, то все «терпели бы голод, нужду и не любили бы один другого»,³ — это написано тогда, когда Карамзин переводил «Юлия Цезаря». «Бедность есть, с одной стороны, несчастье гражданских обществ, а с другой — причина добра: она заставляет людей быть полезными... бедные готовы служить во всех званиях, чтобы только избежать жестокой нищеты», — «диалектически» рассуждает Карамзин позднее.⁴ «Бедность, поля, весьма худо обработанные, житницы пустые, хижины гниющие» — результат не рабства, а напротив — воли крестьян, ибо они «ленивы от природы», — поучает «Письмо сельского жителя», наиболее откровенная апология крепостничества у Карамзина (7, 341). Только в «Разговоре о счастье» прорывается признание униженного положения крестьян, но его острота смягчается рассуждением, что каждое сословие имеет свои преимущества.

Идея равенства — химера. Так думает Карамзин в начале своего творческого пути и в конце его. Иным является его отношение к «неоценимому дару» — свободе. Содержание рассуждений по поводу свободы меняется, но неизменно представление: свобода, как и счастье, зависит от самого человека, т. е. является понятием только этическим, а не политическим.

Итоговым высказыванием Карамзина о равенстве и свободе являются «Мысли об истинной свободе»: «Основание гражданских

³ «Детское чтение», 1787, ч. IX, стр. 99.

⁴ Н. М. Карамзин, Сочинения, т. 8, М., 1814, стр. 300. В дальнейшем всюду, где нет оговорки, цитирую по этому изданию, указывая в тексте том и страницу.

обществ неизменно: можете низ поставить наверху, но будет всегда низ и верх, воля и неволя, богатство и бедность, удовольствие и страдание. Для существа нравственного нет блага без свободы, но эту свободу дает не государь, не парламент, а каждый из нас самому себе с помощью божиею. Свободу мы должны завоевать в своем сердце миром совести и доверенностью к провидению».⁵

Как неизменно убеждение Карамзина в неизбежности общественного неравенства, так пронесит он через всю жизнь веру в общий прогресс человечества. Не рушат ее и события Французской революции. Верный точке зрения, что в любом зле надо искать благо, он уже в 1794 г. пытался успокоить тех, кому революция казалась шквалом, грозящим погубить человечество. Устами мудрого Филалета Карамзин предлагает помнить, что ничего не происходит без воли бога. Ошибка людей XVIII в. состояла в том, что они переоценивали возможности человеческого разума, а революция показала, каким «ужасным заблуждением» он еще подвержен. Но человечество идет по пути к прогрессу и следует ждать, что «разум, оставив все химерические предприятия, обратится на устройство мирного блага жизни, и зло настоящее послужит к добру будущему» (7, 144).

Это недвусмысленное ожидание контрреволюции в дни Термидора приобретает большую уверенность после утверждения конституции III года Республики 1795 г. В 1797 г., знакомя читателей французского эмигрантского журнала с русской литературой и «Письмами русского путешественника», Карамзин пишет: «Французская революция — одно из тех событий, которые определяют судьбу человечества на долгий ряд веков. Начинается новая эпоха. Я вижу это, но Руссо это предвидел».⁶ В тот момент Карамзин еще не определяет, в чем именно состоит это новое. Он расшифровывает свою мысль после прихода к власти Наполеона в 1802 г. в статье «Приятные виды, надежды и желания нынешнего времени» (9, 127—149).

С середины XVIII в. «необыкновенные умы страстно желали великих перемен». Проницательные наблюдатели ожидали бури: «Руссо и другие предсказали ее». Гром грянул во Франции и освободил от заблуждений. Революция доказала, что «гражданский порядок священ» при всех своих недостатках, что «власть его есть для народов не тиранство, а защита от тиранства». Революция опровергла «смелые теории» и доказала, «что одно время и благая воля законных правительств могут исправить несовершенства гражданских обществ... То есть Французская революция, грозившая ниспровергнуть все правительства, утвердила их». В этом «объяснении идей» Карамзин видит историческое значение Французской революции.

⁵ Н. М. Карамзин. Незаданные сочинения, стр. 195.

⁶ Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву. СПб., 1866, стр. 480.

Помня о революции, которая грозила сокрушить «все правительства», Карамзин понимает, что «по-дедовски жить нельзя». Основным шагом по пути к прогрессу он считает распространение просвещения. Учить нужно все сословия. Крепостным крестьянам следует дать элементарные общие знания, а главное — ознакомить с основами «нравственного катехизиса», который показал бы им их обязанность по отношению к господам. Неоднократно толкуя об исторических заслугах русского дворянства, Карамзин с горечью говорит о его невнимании к национальной культуре, эгоизме, невежестве. Он предлагает дворянам строить сельские школы, брать на себя оплату неимущих учащихся в городах, с радостью приветствует первого профессора-дворянина Г. Н. Глинку.

Желание сообщить знания, расширить кругозор читателя обуславливают отличие «Писем русского путешественника» от «Сентиментального путешествия» Стерна. Мысль о необходимости развития отечественной культуры направляет деятельность Карамзина — писателя, издателя, историка и позволяет Пушкину посвятить «Бориса Годунова» «драгоценной для россиян памяти Николая Михайловича Карамзина», а Белинскому сказать о благотворном влиянии Карамзина на русскую литературу.

Вместе с тем признание просвещения «Палладиумом благонравия», «антидотом для всех бедствий человечества» позволило Карамзину закрыть глаза на действительные причины человеческого страдания — социальные противоречия. Ему кажется, что достаточно просветить русских крестьян и их «смрадные и неопрятные» избы превратятся в уютные хижины, достаточно дворянам поглотить соответствующую дозу морали и исчезнут «злоупотребления господской власти», просвещенные чиновники превратятся в блюстителей правосудия, ибо «не столько злое намерение, сколько грубое невежество бывает причиной неправосудия» (8, 353).



Политические взгляды Карамзина определяют характер его философских, этических и эстетических взглядов.

Ученик розенкрейцеров, уйдя от масонской мистики, от всякого рода «египетских учений», навсегда остался верен идеализму. А. М. Кутузов именовал всех материалистов подлецами.⁷ Карамзин называет Ламетри безумным, пренебрежительно отзываясь о философии Гельвеция, осуждает Спинозу, Гоббса, Гольбаха. Философия, по мнению писателя, должна укреплять веру в бога и отказаться от разрешения всех вопросов: «Творец не хотел для человека снять завесы с дел своих, и догадки наши никогда не будут иметь силы уверения» (8, 209). И потому Карамзин порицает материалистическую философию XVIII в. за ее веру в силу все-

⁷ «Утренний свет», 1778, ч. III, стр. 202—205.

побеждающего разума в 90-е годы, осмеивает споры об истине в эпоху декабризма.⁸

Задача философии — не поиски истины, а утешение. Суть утешения немудрая. Нужно знать, что на земле не совершается ничего без воли провидения, а задача человека — сторониться зла и творить благо.

Близкие задачи стоят перед литературой и искусством. Они призваны утешать человека в горестях, умножать радости в дни счастья, облагораживать душу, учить любить добро и красоту. Исходя из этой точки зрения, Карамзин уделяет значительное внимание «изящным наукам». Понятие «эстетика» он определяет по Баумгартену и Платнеру как «науку вкуса», которая, «оставляя логике образование высших способностей души нашей, т. е. разума и рассудка, занимается исправлением чувств и всего чувственного, т. е. воображения с его действиями. Одним словом, эстетика учит наслаждаться изящным» (2, 190). Отрывая чувственное познание от интеллектуального, воображение от рассудка, Карамзин вместе со своими учителями делает шаг назад по сравнению с Ломоносовым, который еще в 40-х годах пытался положить конец мнимому конфликту между рассудком и воображением, логическим и чувственным познанием.

В повести «Цветок на гроб моего Агатона» эстетическое чувство определяется как верный и тонкий вкус, умеющий отличать «посредственное от изящного, изящное от превосходного, выученное от природного, ложные дарования от истинных» (7, 5).

Идеализм Карамзина особенно нагляден в его отношении к музыке и вопросу о происхождении поэзии. Эстетическое восприятие музыкальной гармонии — свидетельство бессмертия души, способной возвышаться до чистого святого эмоционального наслаждения (4, 208—209). Голос — «непосредственный орган человеческой души». «Каково же материалисту слушать пение человеческое? Ему надобно быть глухим или чрезмерно упрямым», — торжествует писатель (5, 228).

В решении Карамзиным вопроса о происхождении поэзии есть некоторая эволюция. В стихотворении «Поэзия» 1787 г. он исходит из библейской трактовки мироздания. Человек, созданный богом, почувствовал красоту мира, осознал величие творца и воспел его. После грехопадения первых людей поэзия слилась с молитвой. Шли столетия, люди впадали в заблуждения, прославляли бездушное вещество — материю, но голос, славящий творца мира, не умолкал:

Во всех, во всех странах Поэзия святая
Наставницей людей, их счастьем была...

⁸ «Можно ли в нынешних книгах или журналах... без жалости читать пышные слова: настало время истины; истинною все спасем; истинною все ниспровергнем... Но когда же было время не истины? Когда не было провидения и вечных его уставов?» (Н. М. Карамзин. Незданные сочинения, стр. 194).

Важнейшая мысль стихотворения — мысль о непосредственном внушении богом поэтического вдохновения, дара, оставленного избранным, дабы погрузившийся в грехи человек не забывал о своем божественном происхождении. В минуты вдохновения поэт приближается к богу, и голос его учит добру, истине, возвышает души, помогает подняться над житейскими интересами. Возникла эта теория на почве близости Карамзина к масонам, а по характеру своему приближает его к романтикам начала XIX в.

В произведениях второй половины 90-х годов (стихотворение «Дарования», статья «Нечто о науках, искусствах и просвещении») Карамзин ищет более рационалистического объяснения происхождению поэзии и искусства. Но и теперь, отдавая дань сенсуализму, он выступает против материалистической философии. Ему кажется унижительной точка зрения Гельвеция и Радищева, что «путеводительницы к разуму» были руки человека, а «первым учителем в изобретениях был недостаток».⁹ Нет, возражает Карамзин, даже в отдаленные времена люди думали не только о физических потребностях. Уже тогда они любовались солнцем, луной, журчаньем ручья, цветами. Все это было источником чувственных понятий, которые «суть не что иное, как непосредственное отражение предметов» (7, 30). Эти, вначале беспорядочные, чувственные восприятия пробуждают дремлющий разум. Человек учится сравнивать явления, предметы, а сравнивая, познает их. Накопленные знания являются предпосылками к образованию языка, появление которого требует «утонченных действий Натуры».

Начав с познания окружающего, человек обращается от «чувствований к чувствующему и, не будучи Декартом, говорит: „Cogito ergo sum“ — „мышлю, следственно существую: что ж я?“» (7, 31). Познание же человеком природы и самого себя ведет к «чувствованию всевечного творческого Разума», источника жизни. «Чувство изящного» повело человечество к прогрессу. Первобытные люди, подобно животным, убивали ближнего «за часть иссохшего плода», не знали любви. Рождение искусств было рождением человечества.

Искусства в мире воссияли:
Родился снова человек!

Искусства, по мысли Карамзина, оказали влияние на просвещение, нравственность, научили молиться, любить, возвели на трон мудрейших.

По-новому решается вопрос о том, какой жанр был создан раньше других. В «Поэзии» говорилось, что прежде всего родилась духовная поэзия. Позднее выдвигается гипотеза, что первой была

⁹ А. Н. Радищев, Полное собрание сочинений, т. 2, М.—Л., 1941, стр. 51 и 64.

элегическая поэзия, как «излияние томно-горестного сердца... Все веселые стихотворения произошли в позднейшие времена, когда человек стал описывать не только свои, но и других людей чувства, не только настоящее, но и прошедшее, не только действительное, но и возможное или вероятное» (7, 34—35).

Таким образом, в отличие от Радищева, который видел основу искусства в «соучаствовании» — способности человека сочувствовать страданию и радости других людей и связывал возникновение искусства с общественным характером человека, Карамзин считает началом поэзии личные переживания индивидуума. Утверждение субъективной сущности искусства, признание первоисточником поэзии скорби, которая сама по себе «есть уже, так сказать, поэзия», поэтизация красоты интеллектуального страдания предсказывают пафос поэзии Жуковского.

Что составляет суть искусства? «Подражание природе», — повторяет Карамзин неизменную для XVIII в. формулу. Сросшиеся ветви были основанием архитектуры, поющие птички научили музыке, «горлица, сетующая на ветви об умершем дружке своем, была наставницею первого элегического поэта».

Цель искусства — усыпать цветами жизненный путь человека, быть источником наслаждения. Наслаждение человек получает, созерцая прекрасное. И потому важнейшей задачей искусства и является развитие в человеке способности «чувствовать красоты физического и нравственного мира» (7, 10).

Таким образом, Карамзин в своих теоретических рассуждениях не сводит прекрасное к субъективной категории, не отрицает познавательного значения искусства. Признавая наиболее высоким искусством литературу, писатель не скупится на эпитеты. «Поэзия святая» — «наставница людей», «посланница неба, которая разносит из страны в страну полезные идеи, соединяет умы и сердца» и т. п.

Высоко оценивая литературу, Карамзин предъявляет высокие требования к писателям. Помимо таланта, образования, живого воображения, писатель должен обладать добрым сердцем, прекрасной душой, ибо о чем бы ни писал он, он все равно напишет «портрет души и сердца своего». Ложь прорвется сквозь неискренние громкие восклицания автора и «никогда эфирное пламя не польется из его творений в нежную душу читателя». Что же нужно, чтобы «эфирное пламя» соединяло души, т. е. чтобы произведение обладало силой эмоционального воздействия? «Но если всему горестному, всему угнетенному, всему слезящему открыт путь в чувствительную грудь твою; если душа твоя может возвыситься до страсти к добру, может питать в себе святое, никакими сферами не ограниченное желание всеобщего блага, тогда смело призывай богинь парнасских... ты не будешь бесполезным писателем — и никто из добрых не взглянет сухими глазами на твою могилу» (7, 20—21).

Откликаться на горе, сочувствовать угнетенным, желать всеобщего блага — эти задачи ставил перед писателями и Радищев. Но если для Радищева несовместимость всеобщего блага с эксплуатацией человека человеком была математическою истиною, то Карамзин считал неравенство неизбежным условием существования общества. Радищев видел задачу писателя в борьбе за уничтожение действительного источника страдания миллионов, Карамзин — в утешении и примирении. И потому один открывает глаза людям, показывая страшную жизнь самодержавно-крепостнической России, другой сводит объект искусства к изображению прекрасного. Искусство «должно заниматься одним изящным, изображать красоту, гармонию, и распространять в области чувствительного приятные впечатления» (7, 19).

Положение, высказанное в указанной статье вскользь, несколько варьируясь, повторяется в других произведениях и является основополагающим для эстетики Карамзина. Оно прямо повторяет эстетические принципы М. Н. Муравьева, заявлявшего, что главной задачей искусства является выявить «красоту, разлившуюся в творениях природы и деяниях человеческих», а литература «ставит себе в предмет совершенство красоты нравственной или умственной (la beau idéal)». ¹⁰ «Красота... единственно есть предмет искусства», — провозглашали издатели журнала «Чтение для вкуса, разума и чувствований». ¹¹

Голос Карамзина вплетался в общий хор, но был слышнее других. Признание, что предметом искусства должно быть только прекрасное, является осью, краеугольным камнем, на котором зиждется эстетика 90-х годов. За призрачную тень красоты прятались все, кого страшила жизнь, кто был свидетелем крестьянских волнений 90-х годов, якобинского террора во Франции, усиливающегося гнета абсолютизма последних лет царствования Екатерины II и Павла I. Борьба за право отражения в искусстве только прекрасного уводила от противоречий действительности, именуемых «грязью», «нечистотой», противостояла реалистическим тенденциям и идее непосредственного гражданского служения литературы и искусства. Но Карамзин требовал от писателей служения всеобщему благу. Как совместить эти требования? Противоречия в них нет, ибо красота для Карамзина, как и Муравьева, сама по себе добро и благо: она противостоит корысти, жестокости, смягчает души и сердца. Человек с развитым эстетическим чувством не соблазнится богатством, его не ослепит тщеславие, он не причинит страданий другому.

Когда Муравьев, а за ним Карамзин ставят знак равенства между красотой и добром, они повторяют одно из основных поло-

¹⁰ М. Н. Муравьев, Полное собрание сочинений, ч. III, СПб., 1820, стр. 31 и 127.

¹¹ «Чтение для вкуса, разума и чувствований», 1791, ч. IV, стр. 186.

жений эстетики Просвещения, наиболее четко сформулированное английскими просветителями — Шефтсбери и Гетчинсоном. У Дидро та же мысль переросла в программу революционно-демократического воспитания масс. Активную воспитательную силу красоты признает и Радищев. Расхождение между ним и Карамзиным идет по другой линии, отражает противоречия не только русской жизни и является не только национальным спором.

Карамзина и Радищева воспитала одна страна и одна эпоха. Они должны были давать ответы на вопросы, которые ставило время, время начавшегося разложения феодально-крепостнической системы в России, время Французской революции, первого, по словам Энгельса, восстания буржуазии, «которое совершенно сбросило с себя религиозные одежды и в котором борьба была проведена на открыто политической почве».¹²

Вопрос об отношении искусства к политике и был основным эстетическим вопросом, какие бы путанные формы он ни принимал. Решение его определяло сущность всех остальных категорий. Ясную позицию занял Радищев с его презрением к «пресмыкающемуся искусству», с его убежденностью, что литература должна воспитывать «добродетели общественные», которые приводят человека в стан борцов с самодержавием и крепостничеством.

Столь же четкие формулировки мы встречаем, пожалуй, лишь у одного современника Радищева — великого художника революционной Франции Давида. Цель искусства — «пропагандировать и передавать потомству поражающие примеры возвышенных усилий огромного народа, руководимого разумом и философией, — восстановить на земле царство свободы, равенства и законов»,¹³ — говорил Давид в 1793 г. в докладе, составленном по поручению якобинского Комитета общественного просвещения.

Доклад Давида — самое яркое выражение эстетических принципов героического периода буржуазной революции. Страх перед революционными битвами привел к распространению в Европе «немецкой теории французской революции» — философии Канта и его эстетических взглядов: учения об обособлении чистого чувства красоты, незаинтересованности эстетических переживаний, субъективности эстетических категорий, независимости формы и содержания и т. д.

В обновленном виде кантианская эстетика развивается Шиллером, который в том же 1793 г. начал писать «Письма об эстетическом воспитании». Шиллер признает, что самым насущным вопросом времени является вопрос о политической свободе, но путь к ней, по его мнению, идет через эстетическое воспитание. Только оно может избавить человечество как от испорченности аристократии, так и от «грубых и незаконных стремлений» народных масс

¹² К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 22, изд. 2-е, 1962, стр. 311.

¹³ Цит. по кн.: Мастера искусства об искусстве. т. I, М., 1936, стр. 188.

и привести человечество в царство «эстетической видимости», где «осуществляется идеал равенства, которое мечтатель столь охотно желал бы видеть осуществленным в действительности».¹⁴

В 1795 г. в предисловии к журналу «Оры» Шиллер формулирует задачи, стоящие перед искусством. В то время, говорит он, «когда борьба политических мнений и интересов вызывает войну почти во всех углах родины и изгоняет из них муз и граций, когда ни в разговорах, ни в злободневных писаниях нельзя избавиться от преследующего всех демона критики государства, когда ограниченный интерес современности волнует умы, сужает и поработщает их, — все настоятельнее становится потребность при помощи более общего и высокого интереса к чисто человеческому, стоящему выше бранных интересов дня, освободить умы и объединить политически разделенный мир под знаменем истины и красоты».¹⁵

За этим стремлением поставить искусство над политикой, заменить злободневное содержание «общечеловеческим», противопоставить его «демону критики государства» скрывался и ужас перед событиями во Франции 1792—1793 гг., и неприязнь к духу меркантилизма и стяжательства, который нес с собой капитализм, и желание бежать от застоя экономически и политически отсталой Германии.

У Карамзина нет острой критики капиталистического общества, присущей «Письмам об эстетическом воспитании», хотя и он видит противоречия буржуазного Запада. В отличие от Шиллера, он не мечтает о буржуазно-демократических преобразованиях, и его сочувствие республике всегда остается чисто платоническим. Но ему близка идея объединения политически разъединенного мира, желание избавиться от «демона критики государства» и отделить искусство от политики, мысль о воспитании через приобщение к добру и красоте лишенной корыстных интересов, гармонически развитой, духовно свободной личности. Поэтому он с глубоким удовлетворением принимает декларацию Шиллера и сообщает широким кругам читателей об издании в Германии журнала, «которого цель есть та, чтобы возвышать в сердцах людей *чувство добра и красоты*». Ни слова о политике, ни слова о схоластической метафизике!».¹⁶

Карамзин в этот период если не верит, то по крайней мере надеется, что просвещение, неотъемлемой частью которого является воспитание чувства добра и красоты, победит темные силы и, «может быть, настанет золотой век поэтов, век благонравия — и там, где возвышаются теперь кровавые эшафоты, там сядет добродетель на светлом троне» (7, 69).

¹⁴ Ф. Шиллер. Статьи по эстетике. Изд. «Academia», 1935, стр. 293.

¹⁵ «Die Hören», 1795, стр. III—IV.

¹⁶ «Московские ведомости», 1795, № 34.

Упоминание о кровавых эшафотах в 90-е годы разъясняет все эвфемизмы и вскрывает политическую подоплеку теории принципиальной аполитичности искусства.

2

Так как в XVIII в. все русские писатели без исключения считали сущностью искусства «подражание природе», то критерий прекрасного часто определяется преставлением о красоте самой природы. А поскольку пейзаж обычно является фоном, на котором действуют люди, то по характеру идеального пейзажа можно понять, как решает писатель вопрос о мере приближения искусства к действительности, о методе изображения ее.

Утверждая принципы классицизма, Тредиаковский противопоставлял природе «простого и почитай что грубого вида, не знающего красот, кроме природных», — «расчесанное, наряженное, вырмуженное благоличие» геометрически правильных очертаний французского парка.¹⁷ Ломоносов с восторгом говорил о «натуре в чудесном смешении разных древ», звал художников к изображению нив и «труждающихся земледельцев», учил видеть красоту мироздания. Богданович придал волшебным садам Амура сходство с Петергофом. Радищев испытывал эстетическое наслаждение, смотря на «тучные нивы», «поля возделанные», «океан хлебов белокурой», и скорбел, вспоминая, что «ниву селянин возделывал чуждую и сам, сам чужд есть, увь!».¹⁸

Карамзин любит природу, не устает говорить о ее благотворном воздействии на человека, создает разнообразные пейзажные зарисовки. Рассуждения его о природе полемичны. Он продолжает в них борьбу с «французскими румянами» классицизма, заявляя, что в деревне «всякое искусство противно», что лес, луга, буераки лучше французских и английских садов. Пересаженное дерево подобно невольнику, закованному в золотые цепи. «Нет, нет! Я никогда не буду украшать природы», — клянется писатель. «Дикость для меня священна: она возвеличивает дух мой» (7, 153).

Искусство, о котором с таким презрением говорится в «Деревне», амнистируется в статье «О садах», может быть, навеянной поэмой Делиля «Сады», где речь идет о садах как «подражании природе». «Ваш мрамор и бронза не прельщают меня, гордые богачи! Украшайте ими, если хотите, дома свои; но в саду хочу я видеть одну изящность природы, доведенную искусством до высочайшей степени совершенства. Устелите землю коврами бархатной зелени, усеьте их цветами, для глаз и обоняния равно любезными; насадите лесочки, темные, частые; проведите в густоту их серебряные ручейки и светлые речки; приманите птичек, соловьев и мали-

¹⁷ «Ежемесячные сочинения», 1757, июль, стр. 75.

¹⁸ А. Н. Радищев, Полное собрание сочинений, т. 2, стр. 171.

новок — и когда услышу концерт их — когда увижу гнезда горлиц на древнем вязе, осеняющем зеркальный пруд — тогда скажу: *вы имеете вкус; ваш сад прекрасен*, тогда я часто буду приходить к вам, иногда с книгою, иногда с другом, иногда один с мыслями своими; сяду на берегу речки и забуду суету мира в мечтах своего воображения».¹⁹

В статье характерно все: и представление о функции природы — служить местом уединенного размышления поэта-мечтателя; и более искреннее, чем в «Деревне», разрешение вопроса об идеальном пейзаже: «изящность природы, доведенная искусством до высочайшей степени совершенства»; и продолжающееся отрицание классического придворного парка.

Еще более четко Карамзин высказывает свое отношение к природе в «Письмах русского путешественника». Он отдает должное красоте Версаля, но гораздо более сильное впечатление на него производит Трианон. «Нигде нет холодной симметрии; везде приятный беспорядок, милая простота и красоты сельские. Везде свободно играют воды, и цветущие берега их ждут, кажется, пастушки». Здесь путешественник находит «природу, самого себя, свое сердце и воображение». «Я не видал ничего великолепнее Версальского дворца с его парком и милее Трианона с его сельскими красотоми» (5, 81—82).

«Сельские красоты» и простота Трианона — вот истинный эстетический идеал писателя-сентименталиста, оборачивающийся в конечном счете обновленным вариантом «вырумяненного благоличия», о котором когда-то говорил Тредиаковский, или, более точно, той самой «естественной, но не будничной природы», подражать которой призывал «наставник вкуса» Карамзина — Батте.

И не случайно нарисованная «дикая» природа в «Деревне» похожа на «сельские красоты» Трианона. То, что Карамзин именует «естественной природой», так же далеко от русской природы, как «поселянин, покоящийся на бальзамической траве», от крепостного, работающего на барщине, как «нежная Лизетта, готовящая завтрак своему Палемону», от реальной жницы, как бедная Лиза от русской крестьянки, как вся «не будничная природа» Батте от повседневной действительности. И потому закономерно признание, что искусство выше действительности: «Копия бывает иногда лучше оригинала» (1, 190).

И часто прелесть в подражанье
Милее, чем в природе нам:
Лесок, цветочек в описанье
Еще приятнее очам.

(1, 190).

Утверждая, что объектом искусства является «красота физического и нравственного мира», Карамзин отлично сознавал суще-

¹⁹ «Московские ведомости», 1795, № 48.

ствование явлений, выходящих за пределы прекрасного. И потому он признает право за художником жить двойною жизнью: «Поэт имеет две жизни, два мира; если ему скучно и неприятно в существенном, он уходит в страну воображения и живет там по своему вкусу и сердцу, как благочестивый магометанин в раю со своими семью гуриями». ²⁰

При этой установке на разрыв между миром действительным и воображаемым особое значение приобретают мечта и фантазия. «Прекрасная, вечно юная, многообразная, крылатая богиня, цветущая *Фантазия*. . . Благодетельная богиня, утешительница веков! Ты снимаешь цепи с невольника, на африканском берегу стенающего. . . ты услаждаешь горсть слез, проливаемых сиротою, ты единым махом крыла своего возносишь последнего из пастухов на трон царский». ²¹

Апология фантазии — усладительницы и утешительницы — противостояла давним традициям «праведных речей» сатирического направления. Тем более карамзинская точка зрения была полемична по отношению к Радищеву, который требовал от литературы помощи в познании истины, необходимом для борьбы с причинами, порождающими страдания человечества.

Карамзин считает, что поиски истины не входят в задачи поэзии и утверждает право поэта на поэтический каприз, различную оценку одних и тех же явлений жизни в зависимости от настроения:

Ты хочешь, чтоб поэт всегда одно лишь мыслал,
Всегда одно лишь пел: безумный человек!

(1, 237).

Признание прав фантазии, поэтического своеволия, обусловленное философским скепсисом Карамзина, делает возможным отступление писателя от исходных позиций и порождает формулы, утверждающие субъективность «красоты истины» и «истины красоты»:

Читай стихи и верь единственно тому,
Что нравится тебе, что сказано прекрасно,
И что с потребностью души твоей согласно.

(1, 259).

Образ поэта-лжеца, чародея, украшающего «бедную сущность», жреца Фантазии и служителя Красоты был создан Карамзиным в 90-е годы. Он не исчерпывает отношения Карамзина к поэзии, но значение его велико. Конечно, он противостоит поэту-гражданину, судьбе общества, о котором говорили Кантемир, Новиков, Фонвизин, Крылов, и тем паче радищевскому поэту-революционеру. Но не в меньшей степени его образ противопоставлен

²⁰ Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитрию, стр. 69.

²¹ «Московский журнал», 1791, ч. III, стр. 323—326.

трубадурам величия российской императрицы, требовавшей от поэтов служения не красоте, а монархии, точнее — царствующей монархине. «Ода и глас Патриота хороши Поэзией, а не Предметом. Оставь, мой друг, писать такие пиесы нашим стихокропателям. Не унижай Муз и Аполлона», — писал Карамзин Дмитриеву, недвусмысленно выражая свое отношение к одической поэзии.²²

Не учитывать этой особенности теории Карамзина нельзя, ибо отказ от лести, видимость независимости, противопоставление красоты корыстолюбию и подлострастию — одна из основных причин успеха Карамзина в читательских кругах и неприязни со стороны Екатерины II.

Общая установка Карамзина на отражение в искусстве «красоты физического и нравственного мира» сказывается на его частных оценках литературных явлений и общих требованиях, предъявляемых к писателям.

В важнейшей для понимания литературно-теоретических взглядов Карамзина статье — предисловии ко второй книжке «Аонид» — он говорит: «Поэзия состоит не в надутым описании ужасных сцен Натуры, но в живости мыслей и чувств. Если стихотворец пишет не о том, что занимает его душу; если он не раб, а тиран своего воображения, заставляя гоняться за чуждыми, отдаленными, не свойственными ему идеями; если он описывает не те предметы, которые к нему близки, и собственно силою влекут к себе его воображение; если он принуждает себя или только подражает другому (что все одно): то в произведениях его не будет никогда той живости, истины или той сообразности в частях, которая составляет целое и без которой всякое стихотворение (несмотря даже на многие счастливые фразы) похоже на странное существо, описанное Горацием в начале эпистолы к Пизонам».²³

Несомненно важным и плодотворным было указание, что произведение не будет подлинно художественным, если оно не отмечено печатью оригинальности, если автор не имеет своего собственного поэтического голоса, своего отношения к изображаемому, если то, о чем он пишет, не продумано, не прочувствовано. Мысль, что истинный поэт «находит в самых обыкновенных вещах пиитическую сторону», умеет «малое делать великим», оправдывала и обосновывала бытопись Державина, открывала путь в поэзию частной жизни рядового человека. Для XVIII в., века одической поэзии, полезна была насмешка над «бомбастом», «громом слов», оглушающим читателя. «Не надобно также беспрестанно говорить о слезах», — предупреждает автор стихотворения «К соловью», видя потоки, заливающие страницы журналов.

Талантливому поэту раздражает однообразная форма выражения мысли, передача только внешнего проявления чувства, тра-

²² Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву, стр. 50.

²³ «Аониды», кн. II, стр. VI—VII.

фаретность. Как бы ни были различны эпитеты, слово «слезы» никого не взволнует: «Надобно описать разительно причины их». Можно сколько угодно толковать о горести и не тронуть читателя общими словами. Нужны слова «особенные», имеющие «отношение к характеру и обстоятельствам поэта. Сии-то черты, сии подробности и сия, так сказать, *личность* уверяют нас в истине описаний и часто обманывают; но такой обман есть торжество искусства».²⁴

Слово «личность», употребленное вне споров о сатире, постановка вопроса о характере и обстоятельствах в применении к поэзии встречаются в русской теоретико-литературной статье едва ли не впервые. Поэтическая автобиография, созданная Муравьевым, поэзия Нелединского-Мелецкого с ее доминирующей темой неудавшейся любви, отдельные штрихи в произведениях Львова, а главное — все творчество Державина и собственная лирика издателя «Аонид» позволяли поставить вопрос о необходимости находить такие слова и образы, которые могли бы отразить индивидуальность поэта, его вкусы, настроения, характер, оттенки чувства, меняющиеся в зависимости от обстоятельств.

Выдвигая данные требования, Карамзин не только вступал в полемику с теоретиками классицизма, но и хотел предупредить эпигонство в самом сентиментализме. Однако призыв «находить поэзию в обыкновенных вещах» раскрывается так, что сосредоточивает внимание поэтов не на многообразии проявления «великого в малом», а на узеньком мирке камерных, обязательно «красивых» чувств. «Молодому питомцу муз лучше изображать в стихах первые впечатления любви, дружбы, нежных красот природы, нежели разрушение мира, всеобщий пожар натуры и прочее в сем роде».

Крохотный диапазон мыслей и чувств, намечаемый Карамзиным, прямо противостоял широкой программе Радищева, утверждавшего, что объектом поэзии является «беспредельность мечтаний и возможности». Зовя к оригинальности, предисловие к «Аонидам» оставляло столь узкий круг тем, что они неизбежно вели к штампам. Потому так сходны между собою сентименталисты XVIII в., потому так легко было Шишкову находить уязвимые места в творчестве карамзинистов XIX в.

Несколько более широкие задачи ставит Карамзин перед прозой. Романы он определяет как «историю жизни», говорит об их значении для расширения кругозора читателя, который может подняться ступенька за ступенькой от «Несчастливого Никанора» до «Грандисона». Романы знакомят с разнообразием человеческих характеров, рассказывают о неизвестных странах, содействуют просвещению, развивают «нравственное чувство»: «Слезы, проли-

²⁴ «Аониды», кн. II, стр. X—XI. «Всякий истинный зрелый талант имеет свою физиогномию», — развивал ту же мысль Карамзин в «Пантеоне российских авторов» (Н. М. Карамзин, Сочинения, т. 7, 1820, стр. 321).

ваемые читателями, текут всегда от любви к добру и питают ее» (7, 314).

Все сказанное объясняет характер «Писем русского путешественника», их выход за пределы «зеркала души», простоту композиции, появление в них картин жизни Европы конца XVIII в. Повторяя, что литература расширяет умственный кругозор и повышает нравственный уровень человека, Карамзин как писатель и издатель делает все, чтобы приохотить широкие круги дворянства к чтению. Конкретизация же понятий ясно говорит о том, какого рода просвещение хочет распространять писатель: литература должна возвышать душу, делать ее чувствительнее и нежнее, возбуждать в сердце «любовь к порядку, любовь к гармонии, к добру, следственно, ненависть к беспорядку, разногласию и порокам, которые расстраивают прекрасную связь общества» (7, 63).

Боясь «беспорядка», разногласий, советуя молодым писателям посвятить перо «добродетели и невинности», Карамзин естественно примыкает к той линии русской литературы, которая с 30-х годов до конца столетия отрицала сатиру. «Расположение души моей, слава богу, совсем противно сатирическому и бранному духу», — говорит писатель в статье «О любви к отечеству и народной гордости» (7, 176). Та же мысль многократно повторяется в стихах:

Не будь ни в чем излишне строг;
Щади безумцев горделивых,
Щади невежд самолюбивых;
Без гнева обличай пороки...

(1, 11).

Кроткой музе чужды гнев, презрение:

... с сердечною слезою
Поэт дрожащею рукой
Снимает с слабостей покров.

(1, 194).

Карамзин заменяет слово «порок» словами «слабости», «недостатки». «Дрожащая рука» должна говорить о том, с какой неохотой поэт обращается к этой теме, как тяжело его человеколюбивому сердцу, готовому все понять и все простить, указывать на чьи-то недостатки.

Все это *façon de parler*, форма поэтического выражения. Но мысль, кроющаяся за ней, совершенно серьезна. Карамзин может допустить беззлобный юмор, но ему глубоко чужда сатира. Не случайно он предпочитал Новикова-масона Новикову-сатирику в 1787 г.²⁵ и через 30 лет «лучшими творениями» Новикова на-

²⁵ В письме к Лафатеру 1787 г. Карамзин писал: «14 лет тому назад господин Новиков прославился своими остроумными сочинениями, но теперь он

звал «Вивлиофику», «Детское чтение», а о «Живописце» вспомнил лишь в связи с тем, что в нем принимала участие Екатерина II.²⁶ Не случайно Карамзин всегда находит недостатки в сатирических произведениях. «Гадкие описания», нелепости он видит в «Гаргантюа и Пантагрюэле» (5, 63), остроумным и безобразным романом называет вольтеровского «Кандида» (5, 293), «Женитьбу Фигаро» — странной комедией (4, 150), самым остроумным и самым противным произведением — «Оперу нищих» Гёте и т. д. Избежал порицания только Свифт, и то, вероятно, лишь потому, что автор «Писем русского путешественника» не понял «Путешествия Гулливера».²⁷

В начале XIX в. Карамзин пересматривает свои позиции, делает попытку расширить тематику искусства путем обращения к истории, печатает в «Вестнике Европы» публицистические и даже сатирические статьи. Самыми интересными являются его выпады против... сентиментализма. Так, среди «Выписок из английских журналов» напечатана рецензия на новую поэму Делиля и сборник его стихов. Признавая дарование французского поэта, рецензент отмечает повторения, однообразие мыслей, чувств, образов. «Беспрестанно „la pitié s'enfuit en pleurs“ и нет фразы, в которой не было бы „douleurs, larmes, malheurs“. Талант не всегда побеждает трудность предмета; не всегда извиняет дурной выбор его».²⁸

Еще резче крайности сентиментализма осмеяны в пародийном (также переводном) «Письме к одному английскому журналисту». В нем предлагается создать десяти томный «научный труд» — «Историю слез». В первом томе должно быть изложено «Происхождение и давность слез. Их свойство прежде потопа»; во втором — «Успехи слезливости между древнейшими народами. Происхождение рыдания и хныканья»; в девятом — «Действие слез на дела природы, мистические наводнения»; в десятом — «Разделение слез на генезис и species, роды и виды: на горькие, сладкие, сердечные, кровавые, умильные и другие, химически приготовляемые в лабораториях новых путешественников и романистов. Слезные водопады чувствительности» и т. д.²⁹

более ничего не хочет писать; может быть, потому, что нашел другой, более верный способ быть полезным своему отечеству» (Переписка Карамзина с Лафатером. СПб., 1893, стр. 20).

²⁶ Н. М. Карамзин. Неизданные сочинения, стр. 223.

²⁷ «Вы читали забавное Гулливерово путешествие; помните, что он заехал в царство лошадей, у которых люди были в рабстве и которые... никак не хотели верить, чтобы где-нибудь подобные им благородные твари могли служить слабодушному человеку. Эта выдумка Свифтова казалась мне странною; но, приехав в Англию, я понял сатирика: он шутил над своими земляками, которые по страсти к лошадям ходят за ними, по крайней мере, как за нежными друзьями своими» (5, 327).

²⁸ «Вестник Европы», 1803, ч. 9, стр. 65.

²⁹ Там же, стр. 20—22.

Соответственно привычным представлениям, казалось бы более логичным, если бы эта пародия, более злая и острая, чем сатирические выпады шишковистов или «Журнала российской словесности», появилась в антикарамзинском издании. Но ее, как и рецензию на Делиля, нашел, перевел и напечатал автор «Бедной Лизы» и «Меланхолии». Не замечать и не учитывать этого нельзя.

3

Карамзин начал свою деятельность как переводчик повестей Жанлис, трагедии Шекспира «Юлий Цезарь» и драмы Лессинга «Эмилия Галотти».

Шекспир, Натуры друг! кто лучше твоего
Познал сердца людей? Чья кисть с таким искусством
Живописала их? —

воскликает Карамзин в стихотворении «Поэзия». «Немногие из писателей столь глубоко проникли в человеческое естество, как Шекспир... Каждая степень людей, каждый возраст, каждая страсть, каждый характер говорят у него собственным своим языком»,³⁰ — восторгался он в предисловии к «Юлию Цезарю», явившемся литературным манифестом Карамзина, которым он заявлял о своем разрыве с классицизмом.

В этой первой в русской литературе XVIII в. и лучшей статье о Шекспире Карамзин подчеркивает всеобъемлющий характер шекспировского гения, «который обнимал взором своим и солнце, и атомы. С равным искусством изображал он и героя, и шута, умного и безумца, Брута и башмачника. Драмы его, подобно неизмеримому театру Натуры, исполнены многообразия; все же вместе составляет совершенное целое, не требующее исправления от нынешних театральных писателей». Редкая по глубине понимания Шекспира статья вызвала через пятьдесят лет восторженный отзыв Белинского, который, не зная имени автора, восхищался самостоятельностью его суждений и говорил, что он «своими понятиями об искусстве далеко обогнал свое время».³¹

Последующие высказывания Карамзина о Шекспире корректируют первое. По-прежнему в борьбе с классицизмом он, как и представители передовой немецкой эстетики, оставляет Шекспира в качестве своего знамени и окружает имя великого драматурга восхищенными восклицаниями. По-прежнему он высоко оценивает «откровения человеческого сердца в „Короле Лире“, „Гамлете“, „Ромео и Джульетте“». Но усиливающаяся боязнь «низких идей» заставляет Карамзина удивляться вкусам английских зрителей,

³⁰ «Юлий Цезарь». Трагедия Виллиама Шекспира. М., 1787, стр. 4.

³¹ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. II, Изд. АН СССР, М.—Л., 1953, стр. 201.

которым нравится разговор могильщиков в «Гамлете», и отнести к «уродствам» шекспировской драматургии изображение «мясников, башмачников, портных, чудовищ и духов». По-видимому, новая оценка является причиной того, что Карамзин не включил ни трагедию, ни предисловие к ней в собрания сочинений, куда входили повестушки Жанлис и Мармонтеля.

Увлечение Шекспиром позволило Карамзину наметить задачи, стоящие перед театром, и по-новому поставить проблему характера. Карамзин отдает дань «тонкому и нежному вкусу» Расина, но замечает, что драматургия классицизма более создана для чтения, чем для театра. Обилие сентенций не искупает отсутствия действия. Зритель не верит подвигу, о котором он узнает из повествования постороннего лица, спокойно смотрит на героя, которому предсмертные муки не мешают произнести пышную речь.

Характер раскрывается в действии, продолжает писатель, но однообразие «приключений» стирает различие между персонажами. Драматурги должны заботиться о создании новых, но естественных ситуаций. В качестве примера приводится монолог короля Лира. Почему он волнует зрителя? Что придает его словам огромную силу воздействия? — спрашивает Карамзин и отвечает: «Чрезвычайное положение царственного изгнанника, живая картина бедственной судьбы его. И кто после того спросит еще: „Какой характер, какую душу имел Леар?“» (4, 185).

Внимание к проблеме характера, наметившееся в статьях о Шекспире, накладывает отпечаток и на творчество Карамзина и на его критические оценки. Любое произведение Карамзин рассматривает прежде всего со стороны углубленного показа характера человеческой личности. Как понимает он глубину характера, какое содержание вкладывает в само понятие характер, становится ясно при знакомстве с его статьей об «Эмили Галотти».³²

Карамзин отмечает индивидуальные особенности каждого из созданных Лессингом образов, их глубину, многогранность, жизненную правдивость. Особое внимание рецензента привлекают образы, наделенные внутренними противоречиями: «слабая женщина, но нежная мать», «честный разбойник и убийца», а главное: «сладострастный, слабый, но притом добродушный принц, могущий согласиться на великое злодеяние, когда то способствует удовлетворению его страсти, но всегда достойный нашего сожаления».

В последней характеристике заключены основные принципы эстетики и этики Карамзина. «Живое чувство истины» обязывает художника показать человека со всеми противоречиями, заложенными в нем, добро и зло, борющиеся в его душе. Подлинное че-

³² «Московский журнал», 1791, ч. I, стр. 62—79.

ловеколюбие прощает «слабости» — вот почему слабый сладострастный принц достоин сожаления. Оба эти положения легли в основу образа Эраста, виновного в гибели бедной Лизы и не вполне повинного в ней.

Нельзя принижать историческое значение образа Эраста, первого в русской литературе образа, вышедшего за грани схематических положительных и отрицательных персонажей. Огромную роль для литературы играла мысль о необходимости изображения не схемы, а человека, «каков он есть», с его достоинствами, пороками, многообразием страстей, мысль, которую приходилось отстаивать Пушкину уже в 20-е годы XIX столетия.

Однако этика всепрощения и анализ произведения вне заключенного в нем общественного содержания приводят к тому, что, посвятив «Эмилии Галотти» семнадцать страниц, рецензент не обмолвился о тираноборческом пафосе пьесы. «Главное действие возмутительно, но не менее того естественно. Римская история представляет нам пример такого ужасного дела. Одоардо был в таких же обстоятельствах, как и оной римлянин, имел такой же великий дух, гордую чувствительность и напыщенное понятие о чести», — так характеризуется конфликт трагедии. «Возмутительным», «ужасным» оказывается не самодурство феодального князька, а лишь дочереубийство. Детально анализируя переживания Одоардо, сочувствуя ему, Карамзин не слышит протеста в его монологах, не видит, что само убийство Эмилии является формой протеста против феодального насилия, и сводит все к «напыщенному понятию о чести».

Проблема характера является центральной и в других рецензиях «Московского журнала». По поводу комедии Брандеса «Граф Ольсбах»³³ замечается, что в ней много действующих лиц, но в «характерах не найдешь ни одной сильной черты», обращается внимание на то, что трафарет в выражении чувств ослабляет впечатление, что «поведение героя в частном случае должно соответствовать его характеру в целом и нельзя, например, заставить плакать без конца мужественного человека». Едва ли нужно говорить, насколько важными для русской драматургии были подобные указания. Своевременность их подтверждается статьями Крылова и Плавильщикова. Противники Карамзина оказывались его невольными союзниками, также постоянно доказывая, что основой драматического произведения должно быть действие, а не разговоры, что характер персонажа должен раскрываться в его поступках.³⁴

В рецензии на роман Хераскова «Кадм и Гармония» Карамзин отмечает, что многое в нем «отзывается новизною... противно

³³ Там же, стр. 353—357.

³⁴ См.: И. А. Крылов, Полное собрание сочинений, т. I, М., 1945, стр. 101—102, 250, 263, 392 и др.; П. А. Плавильщиков, Сочинения, т. IV, М., 1816, стр. 63.

духу тех времен, из которых взята басня».³⁵ Ученик Хераскова не решился довести до конца свою справедливую мысль и вернулся к ней в 1802 г. в статье о Сумарокове. Признавая право создателя русского театра на благодарность потомства, Карамзин подробно перечисляет недостатки сумароковской драматургии: «В трагедиях своих он старался более описывать чувства, нежели представлять характеры в их эстетической и нравственной истине; не искал чрезвычайных положений и великих предметов для трагической живописи, но... основывал драму всегда на самом обыкновенном и простом действии... и, называя героев своих именами древних князей русских, не думал соотносить свойства, дела и язык их с характером времени».³⁶

Карамзин судит произведения основоположника русской классической драматургии с иных позиций, нежели они писались, но в его словах много важного и значительного. Противопоставление свойственного классицизму описания чувств — характерам в их «эстетической и нравственной истине», интерес к «чрезвычайным положениям и великим предметам» повторяет статьи о Шекспире и Лессинге. Требование соответствия дел, качеств характера и языка персонажа исторической эпохе, «характеру времени» — один из основных принципов реалистического искусства, живой и поныне.

Карамзин напоминает, что драматическое произведение живет на сцене и от пьесы зависит манера игры актера. Не было бы в Германии хороших актеров, говорит он, если бы не было «Лессинга, Гете, Шиллера и других драматических авторов, которые с такою живостью представляют в драмах своих человека, каков он есть, отвергая все излишние украшения или французские румяны, которые человеку с естественным вкусом не могут быть приятны» (2, 114).

Постановка проблемы характера, совет, чтоб драматурги раскрывали его не через монологи, а через поступки, действия, чтобы они создавали ситуации, помогающие раскрытию характера в определенных обстоятельствах, требование изображения человека без излишних украшений, «каков он есть», желание сосредоточить внимание на соответствии характера эпохе, обстоятельствам, требование индивидуализации языка — все это как будто бы ведет к созданию реалистической эстетики. Но помимо этики всепрощения на пути Карамзина становится представление о характере как «случайной форме проявления темперамента» (3, 214) и вытекающее отсюда убеждение, что характер не изменяется от колыбели до могилы. Наиболее прямое художественное воплощение эти мысли получили в повести «Чувствительный и холодный». И даже в написанной с явной ориентировкой на Шекспира

³⁵ «Московский журнал», 1791, ч. I, стр. 98—99.

³⁶ Карамзин, Сочинения, т. 7, 1820, стр. 316—317.

«Марфе-Посаднице» видимость эволюции характера снимается исповедью героини. Обстоятельства меняют поведение Марфы, но не характер. Страстно любившая мужа в молодости, героиня с той же силой страсти и во имя той же любви исполняет клятву, данную мужу, — быть «неприятелем врагов свободы новгородской». Таков «тайный источник» ее действий.

Рассмотренный вне развития, вне влияния среды характер оказывается неповторимой в частностях формой проявления той же извечной человеческой природы, тех же извечных страстей, о которых говорил классицизм. А сведение разнообразия характеров к вариациям нескольких темпераментов приводило к статичности и однообразию созданных писателем образов.

Рассказ Карамзина о впечатлении, произведенном на него драмой Коцебу «Ненависть к людям и раскаяние», заставляет вспомнить известный отзыв Сумарокова о Бомарше. Двадцать лет, отделяющие рецензии, наложили неизгладимый отпечаток на взгляды писателей, но в одном вопросе они солидарны: оба отрицают возможность сочетания трагического и комического. Теоретик русского классицизма предлагал любителям «слезной комедии» пить чай с горчицей. Вождь дворянского сентиментализма морщился: «Жаль только, что он (Коцебу, — Л. К.) в одно время заставляет зрителей и плакать и смеяться. Жаль, что не имеет вкуса или не хочет его слушаться!» (2, 113). Независимо от того, к кому обращен упрек, он звучит странно в устах поклонника Шекспира и обнаруживает, что дворянский сентиментализм не был отделен от классицизма непроходимой пропастью. Оставались нити, связывающие их, и, несмотря на свой воинствующий антагонизм, Карамзин в ряде вопросов оказывался зависимым от «вкуса» и осмеянных «правил» классицизма.

Основные эстетические принципы Карамзина сохраняются и в его отношении к изобразительным искусствам, хотя живопись он считает менее высоким искусством, чем поэзию, ибо она, по его словам, менее говорит «сердцу о сердце», менее тонко передает духовную жизнь человека.

Как всегда, Карамзин отрицает принцип «подражания образцам» и хочет видеть индивидуальные черты человеческой личности: «... жаль, что он (Джулио Романо, — Л. К.) следовал антикам более, нежели натуре! Можно сказать, что рисунки его слишком правильны, и от того все его лица слишком единообразны». И как будто уточняя мысль, в какой мере художник вправе следовать «натуре», Карамзин на той же странице говорит о Веронезе: «Натура была образцом его; однако ж как великий художник умел он исправлять ее недостатки» (2, 158). Эти слова блестяще передают основное положение эстетики Карамзина, они являются той мыслью, которая определяет его оценки художников и писателей, картин и поэтических произведений, направляет

его собственное творчество и, принимая разнообразные формы, преподносится в качестве советов молодым писателям.

Несмотря на обилие восклицательных знаков, рассыпанных на страницах, посвященных Дрезденской галерее, чувствуется равнодушие писателя к мастерам эпохи Возрождения. Картины Микеланджело «не столько приятны, сколько удивительны»; кисть Корреджио «ставится в пример нежности и приятности»; Тициан «считается первым колористом в свете» и т. д. «Я рассматривал со вниманием Рафаэлеву Марию, которая держит на руках младенца и перед которою стоят на коленях св. Сикстус и Варвара», — все, что он может сказать о Сикстинской Мадонне Рафаэля...

Может быть, Карамзин вообще не любит живописи? Нет. Есть произведение, по-настоящему волнующее его, — «Мария Магдалина» Лебрена. Для нее писатель находит иной тон, иные слова. «О, чудо несравненного искусства! Я вижу не холодные краски и не бездушное полотно, но живую, ангельскую красоту, в горести, в слезах, которые из небесных голубых глаз ее льются на грудь мою; чувствую теплоту, жар их, и вместе с нею плачу. Она узнала суету мира и злополучие страстей! Сердце ее, для света охладевшее, пылает перед алтарем всевышнего. Не муки адские ужасают Магдалину, но мысль, что она не достойна любви того, кто любим ею столь ревностно и пламенно: любви отца небесного — чувство нежное, одним прекрасным душам известное! Прости меня, — говорит ее сердце. Прости меня, — говорит ее взор... Ах! не только бог, совершенная благодать, но и самые люди, редко не жестокие, каких бы слабостей не простили такому искреннему святому раскаянию?.. Никогда я не думал, не воображал, чтобы картина могла быть столь красноречива и трогательна», — восклицает писатель и признается, что из всего увиденного ему милее и дороже именно эта картина. Ее одну «желал бы иметь; был бы счастливее с нею; одним словом, люблю ее!» (5, 13—15).

На первый взгляд кажется странным, что врага «французских румян» пленило произведение одного из типичнейших представителей классицизма, а не картины Шардена, Греза и т. п. Но выбор картины говорит и о том, что между вкусами Карамзина и классицизмом нет непроходимой пропасти, и о том, насколько устойчиво его представление об основной функции искусства: пробудить доброе в душе человеческой, помочь понять и простить. Он приписывает Марии Магдалине чувства, сходные с переживаниями Эйлалии Мейнау, и передает их почти в одних и тех же словах.

Мелодрама евангельская осложняется мелодрамой исторической. «Но открыть ли вам тайную прелесть ее для моего сердца? — спрашивает Карамзин. — Лебрюн в виде Магдалины изобразил нежную прекрасную герцогиню Лавальер, которая

в Людовике XIV любила не царя, а человека, и всем ему пожертвовала: своим сердцем, невинностью, спокойствием, светом», — начинает Карамзин повествование о «несчастной» Лавальер, в конце жизни, подобно Магдалине, обратившейся к Христу.

Трогательности, меланхоличности требует Карамзин и от скульптуры. Его не удовлетворяет надгробие Пигалля маршалу Морицу Саксонскому, которое Фонвизин и Радищев относили к числу сильнейших произведений искусства. Ему не нравится ни «смерть в образе скелета», ни презрение к смерти, выраженное на лице маршала. Но другой памятник работы того же Пигалля приводит Карамзина в восторг. «Ангел одною рукою снимает камень с могилы д'Аркура, другою держит светильник, чтобы снова воспламенить в нем искру жизни. Супруг, оживленный благотворною теплотою, хочет встать и слабую руку простирает к милой супруге, которая бросается в его объятия. Но смерть немолчаливая стоит за д'Аркуром, указывает на свой песок, и дает знать, что время жизни прошло. Ангел гасит светильник... Никогда резец Пигаллев не действовал на мое чувство столь разительно, как в сем трогательном меланхолическом представлении» (3, 27; 5, 27—28).

По описанию Карамзина видно, что в первом случае скульптор создал сильный характер, во втором — семейную драму с участием ангела. Но постоянно говоря о характерах, писатель часто отворачивается от тех произведений искусства, в которых они выходят за пределы строго определенных «красивых» чувств.

В начале XIX в. Карамзин отказывается от декларирования общественной индифферентности искусства и подчеркивает воспитательную функцию его, причем речь идет уже не об абстрактно понимаемой красоте, а об определенном круге идей. «Не только историк и поэт, но и живописец и ваятель бывают органами патриотизма», — говорит он в статье «О случаях и характерах в российской истории, которые могут быть предметом художеств», напечатанной в 1802 г. в «Вестнике Европы». «Таланту русскому всего ближе и любезнее прославлять русское», — почти дословно повторяет Карамзин слова одного из своих противников 90-х годов — П. А. Плавильщикова.

Статья имеет программный характер. Подобно тому, как то сделал Ломоносов в 1764 г.,³⁷ Карамзин намечает сюжеты для картин и делает непосредственные указания художникам. Так как оба они обращаются к летописи, некоторые сюжеты повторяются, но есть и характерные расхождения. Ломоносов, согласно своему желанию представить в искусстве «древнюю славу праотцев на-

³⁷ См.: М. В. Ломоносов, Полное собрание сочинений, Изд. АН СССР, М.—Л., 1950—1957, т. 6, стр. 365—373; т. 8, стр. 807—816; т. 10, стр. 581 и др. Об отношении Ломоносова к изобразительным искусствам см. мою статью «О некоторых вопросах эстетики М. В. Ломоносова» (Ученые записки Ленингр. гос. педаг. инст., Факультет языка и литературы, вып. 3, Л., 1956, стр. 5—38).

ших, счастливые и противные обращения и случаи», останавливается на изображении событий, батальных сцен, которые давали возможность наряду с центральными персонажами изобразить героизм рядовых русских людей («Взятие Искореста», «Победа Александра Невского на Чудском озере», «Низвержение татарского ига», «Избавление Киева от осады смелым переплытием через Днепр»). Эпизоды подобного рода не привлекают Карамзина. Его сюжеты говорят о личном мужестве людей древности (картины поединков), либо рисуют торжество монархической власти и православной веры — «Призвание варягов», «Крещение Руси», «Ярослав»: «Ярослав одною рукою разворачивает свиток законов, а в другой держит меч, готовый наказать преступника. Вельможи новгородские становятся на колени и с видом смирения принимают их от князя и меча его» (7, 331).

Акцентируя идеи, которые будут положены в основу «Истории государства Российского», Карамзин еще читает летописи глазами автора «Писем русского путешественника» и издателя «Аонид». Ломоносов только напоминал о «различии страстей», Карамзин сосредоточивает внимание на психологической характеристике.

Нарушая каноны классической эстетики, Ломоносов отводит художника от античной условной «правильности» лиц, напоминает, что Мстислав был «тучен, бел и красноволос». «Редедя, натурально рассудить, должен быть смугл, как азиатец». Карамзина портретное сходство не заботит, а внешний облик интересует лишь настолько, насколько в нем отражается «прекрасная душа», соответственно которой должна быть красива и внешность. Ради этого приходится иногда поступиться и сюжетом. Так, Карамзин отказывается от мысли воспроизвести на полотне месть Ольги за смерть Игоря или момент крещения княгини, потому что в тот период Ольга была уже немолода, а «художники не любят старых женских лиц». И потому Карамзин советует изобразить сговор: «Олег подводит ее к молодому Игорю, который с восхищением радостного сердца смотрит на красавицу, невинную, стыдливую, воспитанную в простоте древних славянских нравов». Одно немолодое женское лицо должно было все же показаться на картине: писатель рекомендует изобразить мать Ольги. «Видом своим она должна дать нам хорошую идею о нравственном образовании Ольги, ибо во всяком веке и состоянии одна нежная родительница может наилучшим образом воспитать дочь». Детали сговора Карамзин отдает на волю фантазии художника.

Сложные психологические переживания должны были быть переданы на картине, посвященной расставанию князя Ярослава с дочерью Анной. Образ русской княжны — французской королевы привлекал писателя. Еще в «Письмах русского путешественника» он рассказывал о ее судьбе и своих тщательных, но безуспешных поисках ее гробницы. В картине Карамзин рекомендует

изобразить «сию любезную россиянку» в тот момент, когда она плача принимает благословение Ярослава, отдающего ее французским послам. «Это занимательно для воображения и трогательно для сердца. Оставить навсегда отечество, семейство и милые навыки скромной девической жизни, чтобы ехать на край света, с людьми чужими, которые говорили непонятным языком и молились (по тогдашнему образу мыслей) другому богу!.. здесь чувствительность должна быть вдохновением артиста... Князь хочет казаться твердым; но горячность родительская в сию минуту превозмогает политику и честолюбие: слезы готовы излиться из глаз его... Несчастливая мать в обмороке» (7, 333—334).

Летописи не сохранили свидетельств, как часто падали в обморок женщины XI в. Слезы в глазах Ярослава мало вяжутся с его историческим обликом, но переживания Анны писатель-сентименталист рисует поистине вдохновенно.

Еще более подробно, чем об Анне, говорит Карамзин о Рогнеде, причем рисует даже некоторые детали обстановки. Рогнеда представлена в момент, когда князь вырывает «смертоносное оружие из дрожащих рук ее», и она «в исступлении отчаяния» перечисляет нанесенные ей оскорбления. «Я, кажется, вижу перед собою изумленного и наконец тронутого Владимира; вижу несчастную, вдохновенную сердцем Гориславу, в беспорядке ночной одежды, с растрепанными волосами...» (7, 329).

Серию предлагаемых сюжетов Карамзин заканчивает основанием Москвы, овеяная это событие романтическим флером. Он рассказывает предание о любви Юрия Долгорукого к жене дворянина Кучки. «Любовь, которая разрушила Трою, построила нашу столицу», — тезис, который Карамзину хочется сделать центральным, но «художник, соблюдая строгую нравственную пристойность, должен забыть прелестную хозяйку». Приходится ограничиться изображением ландшафта, начинающегося строения, небольшого селения дворянина Кучки с маленькою церковью и кладбищем, Юрия, который показывает князю Святославу, что на этом месте будет построен великий город. Понятна функция всего описанного, кроме кладбища, но в замысле Карамзина оно играет большую роль: «...вдали, среди крестов кладбища, художник может изобразить человека в глубоких печальных размышлениях. Мы угадали бы, кто он — вспомнили бы трагический конец любовного романа — и тень меланхолии не испортила бы действия картины» (7, 337).

Вспомнить эпизоды, овеянные «тенью меланхолии», из трагического периода татаро-монгольского ига было трудно. Вероятно, потому Карамзин и считает, что, подойдя к данному времени, живописец должен уступить место скульптору. Дело ваятеля «сохранить память русского геройства в несчастиях, которые более всего открывают силу в характере людей и народов. Тени предков наших, хотевших лучше погибнуть, нежели принять цепи от

монгольских варваров, ожидают монументов нашей благодарности на месте, обогренном их кровию. Может ли искусство и мрамор найти для себя лучшее употребление?» — спрашивает Карамзин, разграничивая таким образом задачи живописи и скульптуры (7, 338).

На долю живописи падает изображение «трогательного», «чувствительного», «меланхолического» — всего того, что мог изображать счастливый Карла, герой сказки Карамзина: «...героев древности или совершенство красоты женской, или кристальные ручейки, осеняемые высокими ивами и призывающие к сладкой дремоте утомленного пастуха с пастушкой» (6, 58). Человеческому страданию, выходящему за пределы семейной драмы или греха и раскаяния, Карамзин не находит места в живописи, равно как и картинам батального жанра и другим, связанным с изображением масс. Углубленная психологическая характеристика, замкнутая в узком круге строго определенных чувств, — вот на что он ориентирует художников.

Подбирая сюжеты картин из национальной истории, Карамзин пытался расширить пределы искусства и все-таки ушел недалеко за пределы привычных представлений. Предпочитая красивый вымысел действительности, он останавливается на поэтичных, но не играющих роли в истории лицах (Рогнеда, Анна), на преданиях, которые в «Истории» назовет недостоверными (смерть Олега, основание Москвы). Даже обращаясь к сильным характерам, он предложит изобразить их в придуманные им самим трогательные моменты (сговор Ольги, Ярослав в момент отъезда Анны) и т. п.

А самому Карамзину уже тесно в рамках «украшения природы». Говоря, что Наполеон умертвил «чудовище революции», он понимает, что еще далеко не все кончено, и не верит теперь, что тень гильотины можно отстранить проповедью добра и красоты. Отказываясь от «метафизического» звания космополита, он вмешивается в жизнь как русский дворянин, издает журнал, насквозь проникнутый политикой, пытается опровергнуть идеи французского и русского Просвещения, идеи Радищева, осуждает «ошибки царского благодушия», славит священные права российского благородства, доказывает благодетельность крепостничества. Но и «по-дедовски жить нельзя».

Все это должно было привести к пересмотру взгляда на общественную функцию искусства и литературы. Сделав некоторые шаги в этом направлении, Карамзин не стал на позиции Шишкова, не повел писателей по пути, который считал ранее унижением искусства. Рупором своих политических идей он делает историю. При ее помощи он хочет научить правителей способам обуздывать «мятежные страсти», которые «искони волновали гражданское общество», и править так, чтобы даровать людям возможное на земле счастье. Подданных история должна мирить

«с несовершенством видимого порядка вещей, как с обыкновенным явлением во всех веках».³⁸

Итак, история — урок царям, а для подданных, как и философия и литература, — средство утешения и примирения. Но история, по Карамзину, шире литературы. «История не роман и мир не сад, где все должно быть приятно: она изображает действительный мир».³⁹ Темные стороны жизни, как «пески бесплодные и степи унылые» в природе, не привлекают поэта; историк обязан говорить обо всем, не исправляя недостатков натуры. «История не терпит вымыслов, изображая, что есть или было, а не что быть могло».⁴⁰ Писатель не выносит приговора, историк судит.

«Худых царей наказывает только бог, совесть, история: их ненавидят в жизни, клянут и по смерти. Сего довольно для блага гражданских обществ без яда и железа» (8, 28). Эта сентенция, как и многие другие, имеет свою целью доказать преступность покушений на власть и жизнь венценосцев, но она объясняет тон книги. Может быть, незаметно для себя Карамзин использует радищевский образ, отличая «язык двора и лести от языка истины» (8, 4). А перейдя на язык истины, он не именует пороки слабостями, рука его не дрожит, срывая покров лести с владык, коих ни власть, ни строгость не спасают от презрения (см. 8, 27), голос его наполняется непривычной силой, когда он судит тиранов. Теперь ему нужна и риторика, и гражданская лексика, и высокий слог. Они нужны и в сугубо консервативных рассуждениях, к которым автор прибегает, чтобы направить мысль читателя, растревоженную фактами.

Рассуждений в «Истории государства Российского» немало. Карамзин, однако, считал главным в исторической книге не их, а талантливое изображение «действий и характеров», сливая в основном для себя вопрос истории с литературой.

Писатель пытается выполнить собственный завет и рисовать дела и свойства людей прошлого в соответствии с «характером времени», чему мешает антиисторичность общей концепции книги, непонимание движущих сил истории, очень узкое определение «обстоятельств» и т. д. Широкое распространение получает наметившийся еще в рецензии на «Эмилию Галотти» метод показа многообразия страстей, соединенный с подчеркнутой объективностью историка: «История не есть похвальное слово и не представляет самых великих мужей совершенными» (6, 222). Соответственно оказывается, что на «светлых тронах» восседает не одна добродетель. Так, Ольга не только мудрая, но и жестокая и хитрая правительница. Святослав — великий полководец, но не великий го-

³⁸ Н. М. Карамзин. История государства Российского, т. I. СПб., 1816, стр. XVII.

³⁹ Там же, стр. XXI.

⁴⁰ Там же, стр. XXIV.

сударь. Ярослав мудр, но набожен до суеверия; «не стоит на высшей степени величия» даже горячо прославляемый Иван III; его сын Василий Иванович, «добрый, ласковый» правитель, знал о несправедливости в судах, о жестоких пытках. В трагедию для страны превращается борьба добра и зла в душе Ивана IV. До высоты трагедии поднята коллизия греха и раскаяния в истории Бориса Годунова, чья душа представляет «дикую смесь: набожности и преступных страстей».⁴¹

Трудно не узнать в этой манере индивидуализировать исторических деятелей прошлого путем контрастного противопоставления в первую очередь моральных качеств — «живое чувство истины», перенесенное переводчиком Шекспира на широкие просторы истории.

Обойти опыт Карамзина не мог уже ни один писатель, обращавшийся к исторической тематике. Не обошел его и Пушкин в разработке «поэтической стороны» характера Годунова.⁴²



Большая часть вопросов, решаемых Карамзиным, имела непосредственное значение для литературы и искусства его времени; многое ушло в прошлое вместе с сентиментализмом, узость которого сумел разгадать сам писатель через несколько лет после создания «Бедной Лизы». Для последующего поколения осталась жить реформа языка, в сильных и слабых сторонах своих неотделимая от взглядов Карамзина на объект и задачи литературы и его внимания к психологии человека. Из теоретических положений наиболее долгую жизнь обрели два. Изолирование искусства от «низких» идей, представление о прекрасном как единственном объекте искусства, силою самой красоты благотворно воздействующего на человека и человечество, легло в основу теории и практики «чистого искусства». Постановка проблемы характера, попытка проникнуть в многообразие души человеческой не прошли бесследно для реализма.



⁴¹ Переписка А. С. Пушкина, под ред. В. И. Саитова, т. I. СПб., 1906, стр. 283.

⁴² См.: А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений в десяти томах, т. X, Изд. АН СССР, М.—Л., 1949, стр. 182.

Н. .

80—90

XVIII . Н. М.

XVIII .¹ -
« » -
«,, " -
»,² , -
.³ (, « -
« »),⁴ -
XVIII . , -
(-
) , -
« » « », -
« » -
.⁵ «

¹ XVIII . ,
—² , 1961. . 144.
³ , . 145.
⁴ , . 8—9.
⁵ . , 1961, . — 219—361;

Н. М.

».¹³

¹⁴

: 1)

, 2)

: 1)

; 2)

«

».

« »

XVIII

(1783).

(1755)

(« »

).

¹²

¹³ 139,

¹⁴ , . IV,

MCMLXII, . 26—64.

).
« »
(« »
).
, XVIII
, XVII
, 1780
()
II 1782
(1786),
(1774),

¹⁵ :
1) ,
., 1913; 2) . . . , 1921;
II , 1897;
¹⁶ IV.
1878, . 246—248, 271; . VII, . 144—151;
II. . 1858;
—« », 1945, 9, . 38—47.

« , , »
 « »²⁴

80
 « »²⁵

».
 (1782)
 « ... »
 »,

« »²⁷
 « » —
 « »
 : «
 : «

²⁴ « », 1865, . 9, . 1138.

²⁵ 58.

²⁶ « », 1784, . I, . 1, . 27.

²⁷ « », 1782, . I, . 185—199.

»,

— «

²⁸
».

»,
«
» «
», ,
,

«

», «

».

, ,

, ,

,
«

», « » « ,

» « » « ,

» (« »).

, ,

³⁰
», « —

,
³¹
».

, ,

, ,

« » « ,

³²
».

, ,

»: «

, ...

, ,

³³
», «

(, — . .)

, : «...

³⁴
».

²⁸ « », 1782, . II, . 15—51.

²⁹ (, 4880/ 47, . 31. :)
(.)
. . . , 1916, . 207—220).

³⁰ , 4880/ 47, . 39.

³¹ , . 67.

³² . . [] . . . — ,
. 124.

³⁴ , . 132. . — , . 72.

35

36

37

38

39

35

37

38

39

1780, . 2.

126—128

014—015.

*

1917, . 127;

XXXIII, . 68.

I, ., 1832, . 122.

1780, . 2.

126—128

014—015.

*

1917, . 127;

XXXIII, . 68.

I, ., 1832, . 122.

1780, . 2.

«

»⁴⁰

«

»,

: «

1785

».⁴¹

: «

».⁴²

».

(

)

(1783),⁴³

«

44

»;

45

⁴⁰

«

», 1786,

⁴¹

., 1785, . 9.

⁴²

, . 19.

⁴³

., 1783.

⁴⁴

..

. IV, ., 1859, . 26.

⁴⁵

1902, . 651—653; . 14—23; .

, . II, ., 1893, . 26.

« », -

20 1789 -

:⁴ « -

(), , -

. ()— , -

.⁴⁷ () , -

, -

, -

, -

^ : „ , , -

“ , () -

, -

: „ ! -

, !” : -

„ !” -

!“ . — -

? , ; -

: (!), -

, -

» . -

, -

, -

, -

, -

III -

» (1791) « — » -

:⁴⁸ -

⁴⁶ (, , -

124, . 293), (: « » , -

1866, . 1759). (« , -

1827 ., . I, . 10—24), , -

, -

⁴⁷ — (: -

« . , 1866, . 1759). -

⁴⁸ -

1874, . 704; . M a Hey .

, . J. ., 1956, . 224.

,
 ;
 :
 49
 ,
 « » « »
 1781
 X.
 «
 50
 ».
 « ^
 ,
 51
 ».
 « »
 ,
 ()
 , «
 52
 ».
 () —
 ,
 ,
 «
 53
 ».
 (15 1796 .)

49 « , . III, . 2, 1791, . 128—129.
 50 « », 1781, . 259—294.
 a n g. A. M. Kutuzov als Vermittler des westeuropäischen
 Sentimentalismus in Russland. — «Zeitschrift für slavische Philologie», Bd. 30,
 1962, . 51—52.

«
 » (., 1789, . 273—320), . (., 1799)
 (., 1802).
 , . III. ., 1815, . 227),

1
 52 , . 260.

53 . — .: —
 . 1913, . 35.

— . 2, 289, . 7 .

.
 :
 « »
 , 54
 « »,
 .
 , 55 »
 ,
 « »
 « »
 56
 ».
 , 57
 « »
 ,
 « »
 , 58
 « —
 ».
 59
 « » (« XVIII
 XIX .»): « , —
 ;
 , 60
 ».
 .
 ,
 « ».
 61
 »
 ,
 « »
 : « ,
 54
 « » , 1892, 7, . 110—114.
 65
 116—117; . Ehrhard. V. A. Joukovski et le préromantisme russe. Paris,
 1938, 49—50;
 56
 , I, — ., 1946, . 759—791.
 67
 XVIII , . 312—327.
 58
 « » , 1784, . I, . 1, . 36.
 59
 , . 29.
 60
 ., 1912, . 14.
 61
 » (., 1781; . 2 , 1790) .: ÎO. XVIII
 XVIII , . 90—92.

H. M.

: «Dans la suite Karamzine s'éloigna des maçons sans que leur influence morale sur lui s'effaçât»⁶³ («

»).

«

».⁶⁴

«

1793

»

⁶⁵

«

»⁶

«

»

;

«

» (

«

»,

).

⁶²

. 90—91.

. — «

», 1813,

. h h a r d. V. A. Joukovski et le préroïfantisme russe. Paris, 1938, . 47.

⁶⁴

. V.⁶⁵ . — ., 1941, . 56. ∴

(1789—1803).—

«

. 51, 1957, . 122—162.

⁶⁶

», . . .

, ., 1961, . 219—361.

: «Bald aber ging er, unter dem Einfluss seines Freundes Petrov, eigene Weg»⁶⁷ (« , »).

()

⁶⁸

⁶⁹

«

«

»

),⁷⁰

».

»,⁷¹

»,⁷²

«donne au public un journal le plus mauvais sans doute qu'on peut présenter au monde éclairé» (« , »).

»).⁷³

« »

⁶⁷ W. Miller. Die Entwicklung der politischen Anschauungen Karamzins. — Historische Veröffentlichungen der Freien Universität Berlin, Bd. 2, Berlin, 1955, . 180.

⁶⁸

⁶⁹

⁷⁰

⁷¹

⁷²

⁷³

19 1792 . — «

», 1866, . 1762.

. 250.

20 XVIII 1791 . — .⁷⁴ 1915,

. 94—95.

, . 94.

29 1791. — ,

. 86.

!...⁸³

M. M. —

"»,⁸⁴

»,⁸⁵

80

»,⁸⁶

...⁸⁷

⁸⁸

⁸¹

. 013.

⁸⁴

⁸⁵

⁸⁶

⁸⁷

. 116.

⁸⁸

XVIII

., 1939, . 356.

, . I, 1811,

» « »,

— , , XVIII .;

(,),⁸⁹

80—90 . . . , -

« »⁹⁰ -

1 1787 . , -

« :

— , , -

... -

— ... -

».⁹¹

— , -

« » , -

⁹²

— ,

« ».

— , , -

70 . -

« ».

— , -

« »:

— , ,

— ,

...

⁸⁹ i«L'éducation littéraire que Joukovski reçoit à la Pension noble est fondée sur des principes nettement classiques» («

»),—
(. Ehrhard. V. A. Joukovski et le préromantisme russe, . 40).

1893, . 30—31. — , . II, .,

⁹¹ « », 1863, . 5—6, . 482—483.

⁹² « »

⁹³ 1770 , . I, 1811, . 116).

«
»,⁹⁴
».⁹⁵
:
»,⁹⁶
».⁹⁷
»,
⁹⁸

(«Sturm und Drang»)

«
»
»⁹⁴,
».⁹⁵
»⁹⁶.
»⁹⁷.

»,
»⁹⁸,


».

»⁹⁴, . I, . 66.
»⁹⁵, . IV, . 2, . — „, 1947, . 436.
»⁹⁶, . — „, 1961, . 285.
»⁹⁷, . 219, ., 1961, . 3—21; . XIII, 1956, . 60—87.
»⁹⁸ — «

« »

80 XVIII .,
H. M.





М. А. АРЗУМАНОВА

РУССКИЙ СЕНТИМЕНТАЛИЗМ В КРИТИКЕ 90-х ГОДОВ XVIII в.

Критические отзывы современников о литературе 90-х годов XVIII в., довольно полно отражающие литературное развитие анализируемого периода, сравнительно мало изучены. Главное внимание исследователей привлекали теоретические статьи Карамзина, Радищева, Крылова и Плавильщикова, а также заметки Болотова о прочитанных книгах, в то время как пародии, сатирические выступления и многочисленные переводные журнальные статьи оставались в стороне.

Предполагая в дальнейшем более подробно осветить эти малоизвестные материалы, мы в нашей работе сгруппировали данные, характеризующие отношение тогдашней критики к сентиментализму.

Известно, что уже с самого начала своего развития, с 70-х годов XVIII в., русский сентиментализм подвергался критическим нападкам. Однако в предшествующие десятилетия подобные выступления были все же единичны; начиная же с 90-х годов они принимают систематический характер.

Это была сознательная целенаправленная борьба с бессодержательностью, с безыдейной «развлекательностью» сентиментальной литературы, с фальшивой слезливой чувствительностью, псевдонародностью, субъективизмом и стремлением к идеализации русской действительности, к затушевыванию социальных противоречий. Особенно широко развернулась в эти годы борьба против пасторального описания сельской жизни, против изображения русских крестьян счастливыми аркадскими пастушками, впрочем, это было свойственно не только сентиментальной литературе субъективного толка, но и классицизму с его идиллиями и эклогами.¹ Более того, именно от классицизма и была воспринята эта

¹ Активную борьбу с присущей этому жанру идеализацией вел еще Н. Новиков. См. сатирический портрет автора пастушеских сочинений, воспевающего на своей лире золотой век («Живописец», 1772, ч. I, л. 2, «Автор к самому

идеализация и условность. Создалось своеобразное положение: в пору господства нового сентиментального направления в литературе получают самое широкое распространение и полное право гражданства идиллии и эклоги — жанр, взятый у классицизма. Можно думать, это объясняется тем обстоятельством, что одной из особенностей сентиментализма было противопоставление города, где царит несправедливость, неискренность, погоня за деньгами и чинами (откуда основной герой сентиментализма — частный человек бежит или стремится убежать), — нетронутой, девственной чистоте и простоте сельских нравов, уединению на лоне природы (куда и скрывается неудовлетворенный действительностью сентиментальный герой). Там, по мысли авторов-сентименталистов, все должно радовать взор героя: и прекрасная природа, и красивые, нежные пастухи и пастушки в белых одеждах, украшенных цветами. Но здесь эти писатели попадали в затруднительное положение, потому что действительность, — в особенности русская, в которой все было по-другому, — противоречила литературе. Писатели сентиментального направления, естественно, не могли описывать сельское уединение, жизнь в деревне, крестьян такими, какими они были на самом деле, — оборванными, босыми, голодными. Тут на помощь им и приходил давно известный жанр идиллий и эклог, позволявший ввести в литературу столь близкую и дорогую сердцу писателя-сентименталиста тему сельской природы и в то же время не оскорблять слух и взор читателя картинами крепостной действительности. Поэтому в литературе 90-х годов критика идеализированного, условного изображения сельской жизни (независимо даже от намерения ее автора) была сразу по двум целям: и против классицизма (идиллии и эклоги), и против тех писателей сентименталистов, которые восприняли эту идеализацию и условность.

Уже в 1790 г. мы встречаем два выступления против сентиментального направления по вопросам, которые станут основными в критике на протяжении всего десятилетия. Это — идеализация сельской жизни и приторная «слезливость».

Первое из них появилось в «Сатирическом вестнике» Н. Стрехова, писателя, враждебного сентиментализму, в статье «Из К... уезда». Здесь пылкому и «воображением исполненному» описанию сельской жизни, встречающемуся обычно у стихотворцев и философов, рисующих деревенских жителей как «вид невинности и древней простоты»,² противопоставляется «истинная картина нра-

себе»). См. также сатирический рассказ «Зиме и лету перемены нету» (Городская и деревенская библиотека, ч. I. М., 1782, стр. 365—374).

² См., например: П. Ю. Львов. Роза и Любим. Сельская повесть, СПб., 1790, стр. 1; см. также: П. Ю. Львов. Российская Памела, или История Марии, добродетельной поселянки. СПб., 1789, «Предисловие», стр. 1; см. еще: Н. Эмиль. Игра судьбы. СПб., 1789.

вов сельских...», нарисованная в сатирических тонах.³ «Хлебопашец, разрезающий бразды плугом своим, и самой стерегущий стадо пастух, все сии люди, толико восхищающие нас в романах и бессмертных творениях г. Геснера, сдѣлались, — как считает Страхов, — нравами своими подобны городским блинникам, извозчикам и торгашам. Молошница с своим кувшином, которую изобразил кавалер Грандисон в опере своей Двух охотников, здесь не столь невинна, ее подруги суть с блюдечками ягод, орехов и пряников при дорогах стоящие продавицы; знакомцы же ее бывают никто иные как в красных шапках подлипалы. Мало можно найти хотя некоторое подобие нравов златых времен, и мы нередко видим, что сельская нынешняя Дафна⁴ достойные приемлет побои за какие-либо свои хитротворства; а деревенский Миртил, сделавши невинную привычку лазить с рукою в чужие карманы, часто спину свою подвергает палке».⁵ В сатирических тонах рисует Страхов и жизнь сельских дворян, столь далекую от тех добрых нравов, которые обычно изображались в литературе, воспевавшей сельское уединение, близость к натуре.

Но не только идиллическое изображение жизни вызывало нападки критики 90-х годов. В том же 1790 г. имело место выступление и против присущей сентиментальной литературе слезливой чувствительности.

В сатирическом сборнике Н. Осипова «Не прямо в глаз, а в самую бровь» была напечатана статья — «Письмо некоторой госпожи от имени всего женскаго пола к сочинителям романов нынешнего столетия».⁶ Автор письма возмущается обыкновением писателей изображать мужчину «в своих правилах, рассуждениях и поступках совсем» не таким, «каким бы ему быть было должно, но творением плачущим и слезливым, распространяющим около себя печаль и прискорбие». Она считает «гнусным» и «отвратительным», что герои романов имеют «глаза, наполненные всегда слезами, и часто в таких обстоятельствах, где непростительно плакать и жен-

³ «Сатирический вестник», 1790, ч. III, стр. 27, 43. — О литературной позиции Н. Страхова см. статью А. В. Западова «Николай Страхов и его сатирические издания» (Проблемы реализма в русской литературе XVIII века, М.—Л., 1940).

⁴ Ср.: «Величественный холм, гордяся над равниною, призывал в объятия тенистой рощицы утомленного от зноя путешественника... Деревья, наклоняя обремененные плодами ветвя, приглашали наследника земных на пир, приуроченный щедрою природою... Здесь покрытый потом пахарь, благословенный обильною жатвою, повергаясь в объятия земли, поверял ей смело новые семена... Тамо прекрасный Тирсис уверял беспокоящуюся Дафну и клялся любимую ея овечкою...» (Н. Эм и н. Роза, полусправедливая, оригинальная повесть. Изд. II, СПб., 1788, стр. 10—12).

⁵ «Сатирический вестник», 1790, ч. III, стр. 28—29.

⁶ «Не прямо в глаз, а в самую бровь», СПб., 1790, Продолжение первое, стр. 172—179.

щине, которая рождена гораздо чувствительнее и мягкосердечнее», чем мужчина.⁷

Основным критерием ценности художественного произведения, который выдвигается в статье, является соответствие жизненной правде.

Таким образом, уже в первый год изучаемого десятилетия мы встречаемся с критикой направления, которое займет вскоре господствующее положение в литературе.

В следующие годы нападки на сентиментализм со стороны его противников продолжались.

В 1791 г., т. е. тогда, когда Карамзин только что стал издавать «Московский журнал», тот же Н. Страхов напечатал в «Сатирическом вестнике» «способ» «как скоро и вовсе не учась» сочинить роман. «Способ» этот по образцу «рецептов», известных еще по сатирическим журналам Новикова, открыто обращен против сентиментальных писателей: «Возми 175 увы, 200 ах, 4 пуда вздохов, 7 ведр слез, от 20 до 30 кинжалов и несколько бутылок яду, которым могли бы опиваться герои сочиняемого романа. Сие сочинение раздели на части, дай оному чувствительное и трогательное название, подпиши свое имя и отвези в типографию».⁸

Сентиментально-идиллическое изображение действительности неоднократно становится объектом сатиры и в произведениях И. А. Крылова 90-х годов.

В 1792 г. в своих сатирических «Ночах» Крылов выступает против неправдоподобности, неискренности, надуманности сентиментальной литературы.⁹ Борьба с идеализацией в литературе, с изображением вместо реальных крестьян и крестьянок — условно-пасторальных «милых» и «любезных» пастушков и пастушек, резвящихся на цветочных лугах и распевающих любовные песни, находит свое место и в сатирической сказке Крылова «Каиб», тоже напечатанной в 1792 г.¹⁰

Аналогичную характеристику подобной разновидности сентиментальной литературы мы встречаем и в «Похвальной речи Ермалафиду, говоренной в собрании молодых писателей», появив-

⁷ См., например: «Я простерся пред свидетелем дел человечества и, проливая радостные слезы, воссылал в безмолвии усердные к творцу миров молитвы» (Н. Эмин. Роза, полусправедливая, оригинальная повесть, стр. 12); «Я иду смело противу твердых нравов, приписывающих плач слабости, — говорит герой романа Милон, защищая слезы; — увидя погибающего, кто прольет на скорбь его лестную сию отраду, — тот, имея способы, конечно первый устремится облегчить его участь» (там же, стр. 29); «Божественная Роза, читая Юнга, утопала в слезах» (там же, стр. 113); см. также исповедь героя другого романа Н. Эмина — «Игра судьбы» — Всемила, принципиально защищающего слезливые романы (СПб., 1789, стр. 6).

⁸ «Сатирический вестник», 1791, ч. VII, стр. 63—65.

⁹ «Зритель», 1792, ч. I, стр. 231—232.

¹⁰ Там же, ч. IV, стр. 288—290.

шейся в 1793 г. Здесь Крылов создает сатирически обобщенный образ молодого модного писателя, впитавший в себя отдельные конкретные черты и Карамзина, и Н. А. Львова, и П. Ю. Львова и других представителей сентиментального направления, и осмеивает присущий им субъективизм, дилетантизм, несоблюдение жанровых различий. Здесь же Крылов дает уничтожающую характеристику сентиментального направления, вкладывая ее в уста одного из представителей этой литературы, жалующегося на неблагодарность читателей.¹¹

В 1792 г. появилось еще одно — довольно резкое — выступление против крайностей сентиментализма — «Письмо к другу» А. Бухарского, напечатанное в «Зрителе». Автор «Письма к другу» не против сентиментализма вообще, он положительно отзывается о Ричардсоне, Геснере, Арно, Мильтоне, — а против встречающихся в русской литературе бездарных подражаний этим писателям.¹²

Одновременно с критикой сентиментализма, исходившей из рядов его противников, сторонников классицизма и зарождавшегося реализма, в 90-х годах появляются в большом числе выступления против нового литературного направления и писателей-сентименталистов или близких им по своим эстетическим взглядам. Так, в романе «Российский Вертер», написанном М. В. Сушковым, закончившим жизнь самоубийством в 1792 г., встречается едкая пародия на пасторальную литературу, хотя еще незадолго до того сам автор писал идиллии о пастухах и пастушках, собирающих цветы, поющих песни и проводящих время в любовных забавах.¹³

В своем романе в письмах «Российский Вертер» Сушков высмеивает фальшивую, пасторальную, идеализирующую действительность литературу. Уже в первом письме к другу, рассказывая о приезде в деревню и о своих первых впечатлениях о крестьянах, которые пришли поздравить барина с прибытием, об их «смешной важности» и «грубом виде», который «нравовучители называют невинностью», герой романа добавляет: «Я чувствую, что никогда не привыкну к деревенской жизни, где все должен снискивать в одном себе. — Не подумай, чтобы я имел жестокие чувства; нет, моя чувствительность обнаруживается часто; но чтобы находить удовольствие, смотря на трудящегося пахаря, на пчелку, сосущую цветочек, — это свойственно бредить одним стихотворцам, когда они в сильнейшем градусе своего исступления. Я сам также умел

¹¹ «Санктпетербургский Меркурий», 1793, ч. II, стр. 27, 28—29.

¹² «Зритель», 1792, ч. II, 35—37.

¹³ Память брату, или Собрание сочинений и переводов Михайлы Сушкова, найденных после его смерти. М., 1803, стр. 29 (идиллия «Встреча»), стр. 37—38 («Хлоя»). См. также: «Весна». — «Дело от безделья», 1792, ч. II, стр. 164. О М. В. Сушкове см. статью В. М. Жирмунского «Российский Вертер» в «Сборнике статей к сорокалетию ученой деятельности академика А. С. Орлова» (Л., 1934).

расхвалить то, что меня ни мало не прельщало, и для того-то сомневаюсь в истинне их восторгов.

Когда случалось в конце поставить речки,
Для рифмы, пить туда стекались овечки,
И естли заходил я в темные леса,
То скоро излетал на ясны небеса». ¹⁴

Эти пародийные стихи, высмеивающие сентиментальную поэзию, кажутся буквально пародией и на собственные ранние стихи М. Сушкова, такие, например, как «Элегия»:

Не пойте соловьи и ветры не дышите;
Дриады сих полей, тоску мою почтите;
Цветы, не лейте вокруг приятную воню,
Да я в печали злой свободно восстеню,
Дуброва не шуми, и не теките речки,
Престаньте вы блеять, невинные овечки.
Природа премени веселый в скучный вид;
Пускай одно эхо стенание твердит... ¹⁵

В том же письме говорится о сельских дворянах, соседях «Российского Вертера», с которыми ему приходится встречаться, и это описание также направлено против принятого в сентиментальной литературе противопоставления городов, в которых обитает порок, непорочному сельскому уединению. ¹⁶ Герой романа убеждается в том, что и в деревне те же лица, что и в городе: «... скажу только, — пишет он, — что я в существе вижу комедию *Недоросля*. Муж дурак, жена злая, сын крестьянский повеса, в другой семье настоящий Скотинин, и хотя нет здесь Софьи, однако также по человеколюбию воспитывают простенькую сиротку, которой небольшой доход попечители еще уменьшают». ¹⁷

Но особенный интерес представляет пятое письмо романа, направленное против приукрашивания действительности. Оправдываясь перед другом, герой пишет, что муза его «задремала в сельской жизни», что жизнь в деревне создана не для него, так как поля, леса, ручьи не оставляют в нем «толь сладких впечатлений, каковые, по-видимому, испытал Геснер», что он охотно обегал все окрестности, но, встречая каждый день одно и то же, «те же виды и те же лица, наконец, всем наскучил» по той причине, что «человек с природы любит перемену». Однако, чтобы хоть как-то ответить на упреки своего друга в лени, он посылает ему «опыт» своей «деревенской свирели». ¹⁸ Вот эти стихи, с не-

¹⁴ М. В. Сушков. Российский Вертер, СПб., 1801, стр. 2—3.

¹⁵ Память брату, или Собрание сочинений и переводов Михайлы Сушкова, найденных после его смерти, стр. 87—88.

¹⁶ См., например: Описание сельских прелестей и затмения луны. — «Чтение для вкуса, разума и чувствований», 1791, ч. IV, стр. 320—334.

¹⁷ М. В. Сушков. Российский Вертер, стр. 8—9.

¹⁸ Там же, стр. 13.

изменными пастухом и пастушкой, написанные совершенно в духе той поэзии, против которой в эти годы было столько критических выступлений:

Вечерняя заря, являясь вдалеке,
Багряный свой покров простерла над лесами;
Прохладный ветерок, качая деревесами,
Шумел с приятностью в пушистом тростнике.
Пастушка, утомясь от солнечного зноя,
Воссела, где ручей подошву холма моя,
Излучинами тек, крутился и журчал;
Пастух, которого давно любовны взгляды
Просили от нее взаимныя награды,
Со стадом перед ней нечаянно предстал,
Под стражу верным псам отдав своих ягнят,
Он робко ей поднес им сорванных цветков,
Гвоздичек аленьких и синих васильков,
И как сказать: люблю, не ведая ухваток,
Молчал, краснел, вздыхал и начиная речь,
Старался в скорости слова сии пресечь.
Забавно было то и внятно для пастушки:
Ей сердце делало исправный перевод
Того, что думал он. Тогда являсь Ерот,
Дал смелость пастуху, вмешался в их игрушки —
И скоро весь они забыли смертных род.¹⁹

Вслед за этим герой романа дает более чем прозаическое объяснение своей идиллии:

«Вот, друг мой, происшествие, которому я был нечаянным свидетелем; но откинь только стихотворческие басни, узнаешь, что ввечеру, когда воздух был довольно сыр, идучи с ружьем, я увидел крестьянскую бабу в лаптях, которая неосторожно резвилась с босым мальчишкою. Трава, омоченная уже холодной росой, заменяла им богатый диван — и они казались довольными своей участью. Сколь охотно я отдал бы свое просвещение, свое благородство, чтоб иметь грубые чувства сих людей, и питаясь своими трудами, не желать ничего».²⁰

Выступления М. Сушкова против жанра идиллии, его натуралистический комментарий к собственному произведению появились в печати приблизительно через десятилетие после того, как

¹⁹ Там же, стр. 14—16. Подобного рода пасторальные стишки наводняли журналы этого времени, в том числе и журнал «Дело от безделья», в котором, кстати, печатался и сам М. Сушков. См. там стихи аналогичного характера: «Пастушка» (ч. III, 217), «Похвала пастушеской жизни» (ч. I, стр. 73), «Лето» (ч. III, стр. 4). См. еще: «Идиллия. Делфис и Миртил» («Чтение для вкуса, разума и чувствований», 1791, ч. IV, стр. 97), в которой два пастуха, встретясь на вершине горы, куда они пригнали свои стада, стали «попеременно петь прелести и дарования своих любезных». См. там же: «Любовь есть полна страха» (1791, ч. II, стр. 267) о любви пастуха Милона к пастушке Хлое. См. также стихи М. Майкова, герои которых — страстные, нежные, проливающие «слезные токи» пастушки и пастушки («Наннина», «Зима» и др.): Стихи М. Майкова. 1790.

²⁰ М. В. Сушков. Российский Вертер, стр. 16—17.

были написаны. За это время в журналистике было опубликовано немало других нападок на идиалли и на сентиментализм, но и на фоне этих пародий и критических суждений «Российский Вертер» сохраняет свою оригинальность и интерес.

Из многих печатных выступлений против сентиментализма, относящихся к 90-м годам и исходивших из рядов сентименталистов же, следует остановиться на наиболее характерных.

В 1796 г. против неудачных подражателей Карамзина в стихотворном «Письме к И. И. Дмитриеву» выступил В. Л. Пушкин. Противопоставляя «жалких плакс» с их слащавыми любовными стихами и «крючковатыми» мыслями настоящим поэтам, как Державин, Карамзин, Дмитриев, он требует от поэзии «плавности, чистоты, души и сердца чувства»:

Ты прав, мой милой друг! Все наши стиходеи
Слезливой лирою прославиться хотят;
Всё голубки у них к красавицам летят,²¹
Всё выются ласточки, и всё одни затеи;²²
Все хнычут и ревут,²³ и мысль у всех одна:
То вдруг представится луна
Во бледнопалевой порфире,²⁴
То он один остался в мире;
Нет милой! нет драгой... она погребена
Под камнем серым, мшистым;
То вдруг — под дубом там ветвистым
Сова уныло закричит,

²¹ См., например, «К голубку» М. Магницкого: «Приятное и полезное препровождение времени», 1795, ч. V, стр. 126—127:

Завидна мне твоя судьбина, Невинной, белой голубок!	Завидна мне твоя неволя, Любимец Катинькин дружок!
--	---

²² См., например, «К ласточке» — там же, ч. VI, стр. 265—266:

Юна дщерь природы нежной. Ласточка, друг милой мой! В мирных селах безмятежно Век ведешь ты золотой.	В ясном воздухе кружишься С другом сердца твоего, Ластисься вокруг — вертишься И лобзаешь ты его.
---	--

²³ См. «Два цветка на гроб, слезами супружеския чувствительности и любви орошенный» Петра Пельского. Там же, ч. V, стр. 124; см. еще «К слезам» Павла Соковнина — там же, ч. VI, стр. 120—121:

О дар неоцененный С небес посланный нам!	Тобою оживленный, Хвалу тебе воздам.
---	---

²⁴ См., например: П. В. Победоносцев. Плоды меланхолии, питательные для чувствительного сердца, ч. I, М., 1796 («Размышления при гробе», стр. 34); «А ты, молчаливая луна! отними в те минуты от меланхолического лица своего осенние мраки и освети бледным светом своим безмятежное место отдохновения»; «Дух и чувства, сетующие над гробом, драматический диалог» (стр. 53):

Сребристая луна! Здесь бодрствуя со мной,
Сияньем тусклым ты почто приосеняешь
Могилу, камень, гроб возлюбленных той,
Которой бледный зрак мне живо представляешь.

Завоет сильный ветер, любовник побежит,
 И слезка на струнах родится;
 Тут восклицаний тьма и точек появится! ²⁵
 Нет нужды до того. Он мыслит, что умен
 И что пиитом быть на свет произведен;
 Что он с Державиным, с тобой равняться может;
 Что с зависти к нему и Стерн наш пальцы гложет.
 О плаксы бедные! Жалка мне участь их!
 Они совсем того не знают,
 Что где парят орлы, там жуки не летают.
 Не крючковата мысль творит прекрасным стих,
 Но плавность, чистота, души и сердца чувство:
 Вот стихотворцев в чем прямое есть искусство! ²⁶

«Стиходеи», о которых пишет В. Л. Пушкин, это писатели-эпигоны М. Л. Магницкий, П. А. Пельский, П. Соковнин, П. В. Победоносцев. В их стихах, как мы видим, постоянно встречаются штампы, осмеиваемые В. Л. Пушкиным.

Мы не будем утверждать, что В. Л. Пушкин имел в виду приведенные выше стихотворения, но за одно можно поручиться — он несомненно читал их, так как все они были напечатаны в журнале «Приятное и полезное препровождение времени» в 1795 г., в котором в это время он сам активно печатался.

В том же 1796 г. Н. М. Карамзин писал А. И. Вяземскому: «Лучше читать Юма, Гельвеция, Мабли, нежели в томных элегиях жаловаться на холодность или непостоянство красавиц». Далее Карамзин в шутливой форме говорит о возможном изменении характера своей поэзии: «Таким образом, скоро бедная Муза моя или пойдет совсем в отставку или... будет переключивать в стихи Кантову Метафизику с Платоновой Республикою». ²⁷

Слова Карамзина о «томных элегиях» не случайное замечание в частном письме. Его мысли занимал тогда вопрос о состоянии русской поэзии, о тех недостатках, которые мешали ее дальнейшему движению вперед. Еще в «Аглае» Карамзин выдвинул положительную программу развития русской поэзии: «Искусство должно заниматься одним изящным, изображать красоту, гармонию и распространять в области чувствительного приятные впечатления». Но даже при таком специфическом понимании

²⁵ См. там же «Изображение разлуки» (стр. 29—30):

Невинность милая, родная!
 Скончалась ты — теки в гроб свой!
 Рек — тяжки вздохи испуская —
 С моею пламенной слезой...
 Но, ах! Кого ты оставляешь?
 Рцы милая... меня!... меня?...
 С собой ты мужа погребашь!...
 Я буду без тебя — не я.

²⁶ «Аониды», 1796, кн. I, стр. 92—94, «Письмо к И. И. Д.».

²⁷ Письмо Н. М. Карамзина А. И. Вяземскому 20 октября 1796 г. — «Русский архив», 1872, стр. 1323—1327.

искусства Карамзин требует от писателей искренности: «Тщетно думает лицемер обмануть читателей и под златую одежду пышных слов сокрыть железное сердце; тщетно говорит нам о милосердии, сострадании, добродетели! Все восклицания его холодны, без души, без жизни». Тут же Карамзин говорит о преобладании содержания над формой, указывая, что «слог, фигуры, метафоры, образы, выражения», — все это может трогать и пленять только тогда, «когда одушевляется чувством». Под «чувством» же он подразумевает способность автора «возвыситься до страсти к добру... и питать в себе оное святое, никакими сферами неограниченное желание всеобщего блага».²⁸

Однако тогдашнее состояние литературы не соответствовало требованиям, которые предъявлял к ней Карамзин. Так, в 1794 г. в послесловии к «Аглае» он говорит: «Я желал бы писать не так, как у нас по большей части пишут; но силы и способности не всегда соответствуют желанию».²⁹ Что имел в виду Карамзин под словами «не так», ясно из его письма к Дмитриеву от 18 августа 1798 г., где, сообщив о своем намерении издавать «Пантеон иностранной словесности», он прибавил, что хочет «служить публике собранием чужих пиес, непротивных вкусу и писанных не совсем обыкновенным русским — то есть не совсем пакостным слогом».³⁰

Кстати, несколько ранее, в 1793 г., Карамзин создал пародию на стихи, написанные этим «пакостным слогом». Это «Стихи от де Мазюра к И. И. Дмитриеву»: ³¹

Усердно с праздником я друга поздравляю;
Честнейшим образом ему того желаю,
Чего себе едва ль он может пожелать, —
Желание сие я вздумал отослать
Со оным хлопцем-то, ко мне сей день присланным,
И сей же от меня к тебе — ах! — отосланным.
Желание сие сосложено в стихах,
Да ведаешь сие, что ум наш не в голях.

Семион де Мазюр.

P. S.

Еще не утерпел, чтоб боле не сказать;
Хочу еще, мой друг, сей день я похвалить.
Коль красен вить сей день, и коль — ах! — солнечи есть!
Туманов, мрака в нем совсем, совсем — ах! — несть!
Мой дух поэзии теперь весьма играет,
И красный день зимы весьма он похвалит.

Не исключена возможность, что Карамзин под «де Мазюром» подразумевал какого-то современного ему бездарного стихотворца

²⁸ «Что нужно автору». — «Аглая», 1794, кн. I, стр. 28, 27, 30, 29.

²⁹ «От сочинителя». — «Аглая», 1794, кн. I, стр. 144.

³⁰ Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву, СПб., 1866, стр. 99.

³¹ Там же, стр. 45—46. Де Мазюр — персонаж из комедии Детуша «La fausse Agnès», автор плохих, бездарных стихов, которые не нравятся никому, кроме него самого.

(быть может, А. Перепечина?), в стихах которого, действительно написанных подобным «пакостным слогом»,³² постоянно встречались в начале и в середине строки междометия «ах».

Раздумья Карамзина о характере русской литературы и о путях ее развития привели его от этих частных, отдельных замечаний к созданию программной статьи в «Аонидах», где, оценив картину состояния современной поэзии, он определяет два главных ее недостатка: «излишнюю высокопарность, гром слов не у места и часто притворную слезливость».³³ И далее Карамзин дает определение настоящей, не подражательной, а оригинальной поэзии: «Поэзия состоит не в надутым описании ужасных сцен натуры, но в живости мыслей и чувств».³⁴ Настоящую поэзию должны отличать, с его точки зрения, ряд обязательных качеств, первое из которых искренность — стихотворец должен писать только о том, «что подлинно занимает его душу», только о тех предметах, «которые к нему близки и собственною силою влекут к себе его воображение»,³⁵ в противном случае в его произведениях никогда не будет «живости, истины или той сообразности в частях, которая составляет целое».³⁶ Вторым требованием, которое он предъявляет к искусству, является его истинность, соответствие тому, что и как происходит в действительности. «Не надобно также, — пишет Карамзин, — беспрестанно говорить о слезах, прибирая к ним разные эпитеты, называя их блестящими и бриллиантовыми — сей способ трогать очень не надежен — надобно описать разительно причину их, означить горечь не только общими чертами, которые, будучи слишком обыкновенны, не могут производить сильного действия в сердце читателя, — но особенными, имеющими отношение к характеру и обстоятельствам поэта. Сии-то черты, сии подробности и сия, так сказать, личность уверяют нас в истине описаний — и часто обманывают; но такой обман есть торжество Искусства».³⁷ И, наконец, третье и последнее требование к литературе — быть «умной», содержательной. «Один бомбаст, один гром слов только что оглушает нас и никогда до сердца не доходит; напротив того, нежная мысль, тонкая черта воображения или чувства непосредственно действуют на душу читателя; умной стих врезывается в память, громкий стих забывается».³⁸

³² См., например: «Песнь поют всероссийскому земному божеству Екатерине второй все села, грады, страны и блаженствующие в них разные народы в день торжества мира с Оттоманскою Портою. 1793 г. Сентября 2 дня»; «Сердечное чувствие истиннейшего усердия с благоговением посвящаемое всероссийскому земному божеству Екатерине II... Сентября 28 дня 1793 г.». СПб., 1793; Стихотворения Александра Перепечина, ч. I. СПб., 1789.

³³ «Аониды», 1797, кн. II. «Предисловие», стр. V.

³⁴ Там же, стр. V—VI.

³⁵ Там же, стр. VI.

³⁶ Там же, стр. VI—VII.

³⁷ Там же, стр. IX—XI.

³⁸ Там же, стр. IX.

В конце статьи Карамзин говорит об общественном значении литературы, о месте писателя в жизни, о том, как трудно быть «совершенно хорошим писателем», и о высокой чести, которой удостоиваются те, кого можно назвать так («о превосходстве наций судят по успехам авторов ея», «нации гордятся своими авторами»).³⁹

Выступая с критикой современной сентиментальной подражательной литературы, борясь против ее слезливости, тем самым Карамзин выступает против своего же недавнего прошлого, когда почти ни одна его повесть, ни одно стихотворение не обходилось без «слез».⁴⁰

Увлечение слезами было для Карамзина преходящим. Сумев к концу 90-х годов преодолеть «слезливость» в собственном творчестве, он пытался покончить с ней в литературе вообще. Однако это было не так легко и именно по той причине, как это ни парадоксально, что слишком высок был авторитет Карамзина. Писатели-эпигоны (А. П. Хвостова, П. И. Шаликов, Г. А. Хованский, П. В. Победоносцев и др.) продолжали подражать прославленному вождю направления, не только полностью копируя, но значительно усиливая его слабые стороны и превращая их в штампы.

В качестве примера можно привести несколько отрывков из произведений Г. А. Хованского и П. В. Победоносцева. Так, в стихах первого из них постоянно встречаются такие строки как:

Лейтесь, слезы, вы ручьями!
Дайте сердцу отдохнуть.
Мне назначено судьбами
Ввек в нещастии тонуть...

(„Романс“).⁴¹

Незабудочку сорвала —
Слезы покатались вдруг —
Я вздохнула и сказала:
Не забудь меня мой друг.

(„Незабудочки“).⁴²

Из глаз вдруг слезы покатались,
И облегчили грудь мою;

³⁹ Там же, стр. XI.

⁴⁰ См. его стихотворения «Весенняя песнь Меланхолика» (1788), «Прости» (1792), «Приношение грациям» (1793), «К соловью» (1793), «Послание к Дмитриеву» (1794), «К самому себе» (1795), «Послание к женщинам» (1795), «К неверной» (1796), «К верной» (1796), «Доволен я судьбою» (1796). — Заслуживает внимания то, что, выступая в предисловии ко второй книге «Аонид» против «слез», Карамзин тут же печатает свои стихотворения «К неверной» и «К верной»; в последнем находится известный стих: «Любовь питается слезами».

⁴¹ «Аониды», 1796, кн. I, стр. 203.

⁴² Там же, стр. 207.

Слезами чувства освежились —
Я обратился к соловью...

(„Романс“).⁴³

Еще более усиливается «слезная» стихия в книге П. В. Победоносцева «Плоды меланхолии, питательные для чувствительного сердца». «Лейтесь из очей моих облегчающие горечь мою слезы! — восклицает он в «Рыдании осиротевшего сердца», — единственные любимицы моего осиротевшего сердца — лейтесь! скудная дань мрачною скорбью объятой души моей — лейтесь! Вы составляете для меня благо, которого я еще желать могу. Так! — лобызайте вы вздохами воздымаемую грудь мою; переливайтесь струями по лицу моему; орошайте бледностию покрытые мои ланиты! Вы ее уже не узрите более — мои долу поникшие взоры! прелестей моей милой супруги».⁴⁴

Слезы наводняют и повесть И. И. Мартынова «Филон», опубликованную в 1796 г. в журнале «Муза». Здесь потоки слез льют не только герои, встретившиеся неожиданно после долгой разлуки, но и сам автор, глядя на них: «Жадные взоры Леванта ловят все черты ея... и с полуотверстыми устами, с остановившимся дыханием, с неподвижными взглядами, казалось, на несколько минут души их оставили тела их и слились воедино; громкое ах!.. произнесенное ими в одно время вывело их из исступления; Мелания в бессилии упала на облучок, Левант заключил ее в объятия и долгое время они казались лишившимися жизни... После Омирова молчания, слезы полились ручьями из глаз нежнейшей четы... участие, удивление, какой-то священный ужас или я не знаю что, обняло все наше существо; перлы покатались из очей наших на головы несчастных... Мы чувствовали всю сладость участия, и, несмотря на текущие слезы, сердце наше тайно восхищалось, видя себя к тому способным».⁴⁵ Далее следует обращение от автора к детям искать «трогательных явлений», чтобы быть чувствительными, со ссылкой на авторитет Карамзина. Эти «трогательные явления» оказывают, по его мнению, больше действия, чем проповеди «сухого моралиста»: «Я вижу страдальца, страдальцу... мое существо потрясается, я делаюсь либо благодетелем, либо участником; или моя рука закрывает рану, или моя слеза падает на сию рану и обманывает по крайней мере на некоторое время боль оной... Но я боюсь писать далее; сердце мое... слеза дрожит... Дети! не забудьте Стерна, Стерна и — Карамзина».⁴⁶

⁴³ Там же, стр. 186.

⁴⁴ Плоды меланхолии, питательные для чувствительного сердца, ч. I. М., 1796, стр. 1; см. также: Дух и чувства, сетующие над гробом, драматический диалог. — Там же, стр. 55—58.

⁴⁵ И. И. Мартынов. Филон. — «Муза», 1796, ч. II, стр. 57—59.

⁴⁶ Там же, стр. 59.

К 1798 г. относится еще одно выступление Карамзина, также направленное против тех же приемов в поэзии, против «воспаленного воображения» и «слишком единообразной меланхолии».

Печатаемая в «Пантеоне иностранной словесности» отрывки из незадолго до того изданных на английском языке Джоном Смитом «новых» поэм Оссиана, Карамзин предваряет их собственным критическим рассуждением: «Читатель найдет в них то же воспаленное воображение, смесь геройства с нежными сценами, всегдашний переход от сражений к любви, от любви к сражениям, беспрестанные обращения к шумным ветрам, седым облакам, пенистому морю, ужасам ночи (единственным предметам, окружающим поэта северной и дикой страны) и сию трогательную, но слишком единообразную меланхолию, которая составляет красоту и порок Оссиановых творений... Начало Оссиановых Элегий (так можно назвать его поэмы) трогает душу и настраивает к меланхолии; но беспрестанное повторение одних чувств, одних картин скоро утомляет ее, подобно как частое повторение одних звуков утомляет слух наш. Основание и подробности сих гимнов всегда единообразны, и читатели, имеющие вкус, не должны уподоблять их таким творениям, в которых соединяются красоты и чувства всякого рода».⁴⁷

Основной порок поэм Оссиана, по мысли Карамзина, состоит в том, что он «слишком единообразно выражает свои чувства, беспрестанно повторяет себя, скорбит без надежды и, видя в будущем одну тьму ничтожества, не имеет никакого способа украсить, возвеличить судьбу человека в собственных глазах своих — что должно быть целью всякого поэта, желающего нравиться векам и цвести неувыдаемо в своих творениях».⁴⁸

Приведенный отзыв представляет заключительное звено эволюции темы меланхолии и темы Оссиана в творчестве Карамзина 90-х годов. В 1791 г. в «Московском журнале», печатаемая поэма «Барда Оссиана» «Картон», Карамзин очень высоко оценил художественные достоинства «сих драгоценных остатков древней поэзии». «Все любители поэзии, — говорил Карамзин, — почувствовали красоты Оссиановых песней», и далее более подробно пояснил «в чем состоит достоинство Оссиановых песней»: «В неподражаемой прекрасной простоте, в живости картин из дикой Природы, в краткости, в силе описаний и в оригинальности выражений, которые, так сказать, сама Натура ему представляла. Почти все его песни трагического содержания. Глубокая меланхолия — иногда нежная, но всегда трогательная — разлившаяся во всех его творениях, приводит читателя в некоторое уныние; но душа наша любит предаваться унынию сего рода, любит питать оное, и в мрачных своих представлениях сама себе нравится».⁴⁹

⁴⁷ «Пантеон иностранной словесности», М., 1798, кн. I, стр. 200—202.

⁴⁸ Там же, стр. 206—207.

⁴⁹ «Московский журнал», 1791, ч. II, стр. 116—117. На диаметрально противоположность этих двух отзывов об Оссиане — 1791 г. и 1798 г. —

О том, что душе человека вообще и, в частности, его собственной душе приятна «глубокая меланхолия», «мрачные представления», — Карамзин пишет и в «Письмах русского путешественника». Так, мы встречаем там рассказ, сообщенный автору местной трактирщицей, об ужасной смерти двух влюбленных — Жана и Терезы.

Когда на следующее утро Карамзин выехал из горной деревеньки, то «страшный ветер грозил беспрестанно опрокинуть... карету». «Со всех сторон, — пишет Карамзин, — окружали нас пропасти, из которых каждая напоминала мне Терезу и Жана — пропасти, в которые нельзя смотреть без ужаса. Но я смотрел в них, и в сем ужасе находил некоторое неизъяснимое удовольствие, которое надобно приписать особливому расположению души моей».⁵⁰

В 1795 г. в «Московских ведомостях», в разделе «Смесь», Карамзин поместил статью «О чувстве меланхолии», и хотя она имеет подзаголовок, говорящий о ее переводном характере («Из Etudes de la Nature, par J. H. B. de Saint-Pierre»), она несомненно выражает в более развернутом виде и собственные мысли Карамзина, с которыми мы встречались уже раньше. «Я не знаю, — пишет он, — к какому физическому закону относят философы чувство меланхолии; но знаю то, что оно весьма приятно душе моей. Меланхолия соблазнительна, говорит Монтань. Сие, кажется, происходит от того, что она удовлетворяет вдруг двум сущностям, из которых мы образованы: телу и душе, чувству нашей бедности и чувству нашего превосходства. Например, в дурное время чувство бедности человеческой делается для меня причиною удовольствия, я радуюсь тому, что дождь идет, а меня не мочит, что холодный ветер шумит, а мне тепло под одеялом. К сему удовольствию присоединяется другое: внимая отдаленному шуму ветра, воображаю бесконечность пространства: идея весьма приятная для души моей! а потом рассуждаю о законах Натуры, и думаю, что сей дождь составил из вод океана... Сие путешествие мыслей распространяет, так сказать, и возвеличивает душу мою, в то самое время, когда мое тело, любящее с своей стороны тишину и бездействие, совершенно покойно. Когда же я печален и не хочу так далеко распространяться душою моею, тогда предаюсь меланхолии, которую вселяет в нас дурная погода, и наслаждаюсь удовольствием особливого рода, воображая, что природа, подобно нежному другу, берет участие в моей горести и скорбит вместе со мною. Она прекрасна во всяком образе, и когда идет дождь, тогда мне кажется, что я вижу перед собою в слезах милую, прелестную женщину. Гармония между телом и душою бывает причиною того, что самые ужасные феномены натуры часто нравятся

обращено внимание и в книге В. И. Маслова «Оссианизм Карамзина» (Прилуки, 1928).

⁵⁰ «Московский журнал», 1791, ч. II, стр. 176—177.

нам лучше веселых картин ее. Путешественники ездят в Неаполь более для Везувия, нежели для прекрасных садов, его окружающих; поля Италии и Греции, усеянные мшистыми развалинами, приятнее обработанных полей Англии; картина бури занимательнее картин тишины, и падение башни привлекает более зрителей, нежели ее строение».⁵¹

Как можно убедиться из приведенных отрывков, до 1795 г. Карамзин положительно оценивал поэмы Оссиана и вообще печальные, унылые, вызывающие ужас поэтические картины. Но к 1798 г. преодолев идейный кризис, он резко изменил свое отношение к подобной литературе и открыто выступил в печати с новой и прогрессивной оценкой оссианизма. Хотя в данном случае Карамзин говорил не о произведении русской литературы, объективно его выступление против «унылой меланхолии», «воспаленного воображения», однообразия чувств, против нагнетания всевозможных ужасов было направлено и против распространения всего этого в современной ему русской литературе.⁵² Статья Карамзина не могла пройти незамеченной и не вызвать соответствующей реакции среди писателей, в творчестве которых имелись эти отрицательные явления. Так, П. И. Шаликов в отрывке «К другу», напечатанном в 1799 г. (т. е. сразу после появления «Пантеона иностранной словесности»), выступает с защитой «единообразной меланхолии» Оссиана: «Не взирая на один дух, — возражает Шаликов, — на одни предметы, на *единообразную* меланхолию шотландского поэта, воображение находит всегда *новую* пищу в творениях Оссиана. — Зеленые луга, светлые ручейки, кудрявые холмы, лазурное небо, миртовые рощи, поющий соловей, в описаниях Делиля, Сен-Ламберта, делают меня счастливым; но грозные скалы, дикие леса, мрачные облака, свирепые ветры, бурные ночи, шумное море в песнях Оссиана доставляют удовольствие моему воображению. Отчего это? Верно оттого, что ужас имеет в себе что-то весьма приятное».⁵³

В 1798 г. в журнале «Что-нибудь от безделья на досуге» появилась небольшая статья, автор которой, так же как Карамзин в «Аонидах» и в «Пантеоне иностранной словесности», был озабочен современным состоянием литературы и делал попытку в шутивно-сатирическом тоне разобраться в причинах ее упадка.⁵⁴

⁵¹ «Московские ведомости», 1795, стр. 620.

⁵² См., например: Г. П. Каменев. «Кладбище». — «Муза», 1796, ч. IV, стр. 92. См. там же: Ф. Ф. Тень Оссиана, ч. II, стр. 160; П. В. Победоносцев. Плоды меланхолии, питательные для чувствительного сердца, ч. I.

⁵³ П. И. Шаликов. Плод свободных чувствований, ч. II. М., 1799, стр. 138—139.

⁵⁴ «Что-нибудь от безделья на досуге», 1798, стр. 120—123 («*Multa licent stultis, pictoribus, atque poetis*» — «Многое разрешается глупцам, живописцам, а также поэтам»).

Нарисовав общую картину литературного «запустения», автор острее своей сатиры направляет против двух жанров современной сентиментальной литературы, против романа и стихотворных идиллий. И тот и другой жанры возмущают его за несоответствие жизненной правде. «Извините меня, — говорит автор, — что я до романов не охотник и чувствую к ним отвращение. Романические герои описаны таким образом, что всю свою жизнь проводят в приключениях, не пьют, не едят и питаются одною токмо любовью. Нет, господа романисты! не желаю никогда быть вашим героем. Вкусной и сытной кусок для меня лучше всех ваших Луциндоров. Вы же, господа стихотворцы, изображаете природу, луга, поля, шумящие источники, цветы, деревья, горы и болота лучшим и приятнейшим для человека утешением, красавиц ваших заставляете спать под древесною тению или на бережку журчащего кристалловидного ручья. Как прекрасно там для них покоиться? Цветы их целуют, источники прохлаждают, а деревья прикрывают своею тению. Но что за черт поселил вам такой вздор в голову?»⁵⁵

И далее автор говорит о том, что было бы в действительности с людьми, если бы они и впрямь, поверив стихам, стали себя вести так, как там описано: «Некогда одна девушка, сошедшая с ума от романов, легла на лужку под деревом, вображая себе, что цветы придут к ней давать поцелуи; но, напротив того, посетили ее бесчисленные кучи муравьев, жуков и козявок, которые начали ее целовать своим манером. Бедная девка вскочила, как бешеная, и не знала, куда деваться. Вот тебе цветочные поцелуи!»⁵⁶

Заканчивается статья картиной жизни и быта русской женщины, картиной, носящей явно выраженный реалистический характер: «Не кажитесь мне на глаза с вашими стихотворческими небылицами. Мы, обитая в холодном северном климате, привыкли целовать наших красавиц в теплых покоях, девушки же наши должны мыть, шить, стряпать и смотреть за домашним хозяйством. Такое упражнение для них здоровее, нежели спать под деревом и давать себя целовать комарам и прочим насекомым».⁵⁷ Указать конкретно, против кого в данном случае выступает автор сатиры, не представляется возможным по той причине, что подобная идеализация как в романах, так и в стихотворных произведениях, была присуща не какому-нибудь одному писателю, а всей совокупности литераторов, примыкавших к субъективному крылу русского сентиментализма. В этой связи можно назвать произве-

⁵⁵ Там же, стр. 121—122.

⁵⁶ Там же, стр. 122.

⁵⁷ Там же, стр. 122—123.

дения Г. А. Хованского,⁵⁸ П. И. Шаликова,⁵⁹ М. А. Пospelовой,⁶⁰ М. Л. Магницкого,⁶¹ А. П. Хвостовой⁶² и многих других.

В этом же 1798 г. с критикой современной сентиментальной поэзии выступил И. М. Долгоруков, высмеявший в сатирическом стихотворении «Авось» ее пустоту, легковесность, стремление ограничиться лишь узко-любовной тематикой.⁶³ Так, он писал:

Любовь! тебя во всех возможных
Наречиях стихотворят;
Богов и истинных, и ложных
Давно уж рифмами дарят;
Давно псалтырь в них наряжали,
Царям, как пар, их поддавали;
Что знатный пан, то акростих!
Безделки,⁶⁴ реченьки,⁶⁵ каминь,⁶⁶
Измену Лизы, верность Нины
И Феклу кто-то впрягал в стих.

В иронической характеристике современной поэзии вторит И. М. Долгорукову и некий Мемнон Запольский в сатирическом стихотворении «Мятель»:

Кусточкам, ручейкам, долинам и лугам,
Цветочкам, осени, морозам и снегам
В твореньях многие хвалы уж возвещались,
Мятели лишь одни в забвеньи оставались...⁶⁷

⁵⁸ См., например, «Уединение» Г. А. Хованского, в котором восхваляется жизнь в деревне: поэт ходит «по травке ароматной», зрит «лазурный свод неба», приятный «вид лугов, садов», «с древес срывает зрелый плод». «Коль в рощах я гулять устану, — сообщает он читателям его сельской идиллии, — То лягу на зеленый луг, Читать в то время книгу стану, Со мной Руссо, вселенной друг, Со мною Геснер, сын природы...» и т. д. (Г. Хованский. Жертва музам. . . М., 1795, стр. 97—98).

⁵⁹ «П. И. Шаликов». Плод свободных чувствований, ч. I. М., 1798, стр. 21 («Весна»); стр. 33 («Лето»); стр. 176—177 («Майское утро»); стр. 179 («Роща»).

⁶⁰ М. Пospelова. Лучшие часы моей жизни. Владимир, 1798, стр. 91.

⁶¹ М. Магницкий. К голубку. — «Приятное и полезное препровождение времени», 1795, ч. V, стр. 127. См., например: «Или как средь душистой травки, Покрыта тонким флером сна, Под розовым кустом цветущим В тени покинута она...».

⁶² Хвостова. Отрывки. СПб., 1796.

⁶³ «Приятное и полезное препровождение времени», 1798, ч. XIX, стр. 241.

⁶⁴ И. М. Долгоруков, очевидно, имел в виду «Мои безделки» Карамзина и «И мои безделки» Дмитриева.

⁶⁵ Ср.: Песня («Волга, реченька глубока»). — «Чтение для вкуса, разума и чувствований...», 1793, ч. X, стр. 482; К реке М. («Резвися, речка дорогая»). — «Приятное и полезное препровождение времени», 1795, ч. V, стр. 46.

⁶⁶ Ср.: Александрова Хвостова. Камин. — «Приятное и полезное препровождение времени», 1795, ч. VI, стр. 68; А. Хвостова. Камин. — Отрывки. СПб., 1796; «И. М. Долгоруков». Камин в Пензе. 1795; «П. И. Шаликов». Камин. — Плод свободных чувствований, ч. II, стр. 68.

⁶⁷ «Иппокрена», 1799 ч. II, стр. 248; ср., например, следующие произведения 90-х годов: И. И. Дмитриев. Ручеек. — «Приятное и полезное препровождение времени», 1794, ч. I, стр. 200; А. Хвостова. Ручеек. — В кн.: Отрывки. СПб., 1796; Г. А. Хованский. Ручеек элегический. Рондо. — Жертва музам, или Собрание разных сочинений, подражаний и переводов в стихах, М., 1795, стр. 110.

В 1799 г. в журнале «Иппокрена» был напечатан перевод Петра Полуденского «Замечания о нещастиях, возбуждающих приятные чувствования (Из Miscellaneous Доктора Экина)». ⁶⁸ В критической своей части это рассуждение совпадает во многом с точкой зрения Карамзина, высказанной в 1798 г. в статье об «Оссиане», а своей позитивной программой, требованием соответствия литературы жизненной правде, — примыкает к статье из журнала «Что-нибудь от безделья на досуге» (см. выше, стр. 212—213).

Автора статьи возмущает обыкновение современных ему романистов и трагиков набирать «целые кучи злополучных происшествий и горестных приключений» для того, чтобы заставить читателей «много плакать», в то время как «нешастия, возбуждающие жалость, не должны быть в своем существе чрезмерно ужасны, или чрезмерно поразительны», ибо в таком случае они «более способны удивлять, ужасать, нежели возбуждать сострадание...». ⁶⁹

Второй недостаток, присущий современным трагикам и романистам, П. Полуденский видит в том, «что они во зло употребляют сильные выражения страсти или отчаяния и чрез то отымают у них действие. Обыкновенные писатели иначе и не думают изображать сильных, душевных движений, как обмороками или смертью, так что, когда героиня пиесы лишается чувств при разлуке с любезным, когда герой пронзает себя кинжалом, потеряв обладательницу своего сердца, то читатель, знающий этот этикет, переворачивает содержащие это листки с совершенным хладнокровием». ⁷⁰

Не следует также, пишет автор статьи, «слишком долго продолжать сцен нещастия. Самые нежные наши чувствования скоро проходят. Нет искусства, которое могло бы простираť их далее известной степени, как в напряжении, так и в продолжении...». Далее автор переходит к вопросу, какова «нравственная цель» всех этих печальных картин: «Много прославляли их действия, много повторяли, что они способствуют к совершенствованию и утончению наших чувствований, но, признаюсь, что мне это кажется весьма сомнительным». ⁷¹

П. Полуденский выдвигает два довода, обосновывающих его отрицательное отношение к «чувствительной» литературе. Первый

⁶⁸ «Иппокрена», 1799, ч. I, стр. 369—379; 385—393. — Петр Полуденский — это, очевидно, Петр Семенович Полуденский (1777—1852), позднее известный сенатор. Окончил с золотой медалью Московский университет и в 1797 г. был определен секретарем к куратору Университета. В 1800 г. перешел на службу в канцелярию Московского опекунского совета. Подробнее о нем см. в «Русском биографическом словаре» (том «Плавильщиков-Примо». СПб., 1905, стр. 448—449).

⁶⁹ «Иппокрена», 1799, ч. I, стр. 369, 374—375.

⁷⁰ Там же, стр. 377—378.

⁷¹ Там же, стр. 388—389.

состоит в том, что «при чтении романов наша чувствительность возбуждается до весьма высокой степени, хотя нам и невозможно употреблять ее в пользу чрез какое-нибудь добродетельное дело, и сии душевные движения, которых мы, может быть, никогда не испытаем в такой силе, истощаются без всякой действительной пользы. Молодые люди, начитавшись романов, нередко получают некоторое равнодушие, которое бы доставили им опыты в свете, но которое не имеет хороших сторон сей самой опытности».⁷²

Второй, главный довод, почему «чувствительная литература», по мнению Полуденского, не только не является полезной, приводящей в совершенство добродетельные наклонности людей, но даже вредной, заключается в том, что «предметы сострадания, изображаемые нам романами, не походят на те, коим помогать мы должны, точно так, как наши крестьяне не похожи на пастухов аркадских; и часто молодая девица, проводя целую ночь в чтении и оплакивании Шарлотты или Юлии, не трогается положением ее ближней соседки, которая придет изобразить ей простым языком, с неприятным тоном, что она не имеет куска хлеба дать своим детям. Мы так коротко знакомимся с большими несчастьями, что недостает у нас чувствительности для несчастий обыкновенных. Но для нас важно помнить то, что бедность имеет право на нашу помощь даже и тогда, когда она кажется нам отвратительной, и что мы не должны почитать себя чувствительными и милостивыми за то только, что чувствительны к вообразительным картинам злополучия».⁷³

И хотя прямо в статье об этом не говорится, но всем ходом рассуждений она подводит читателя к выводу, что основная ценность литературного произведения заключается в его соответствии жизненной правде. К писателям предъявляется требование создавать не развлекательную литературу, не легковесные произведения, как «нынешние романы»; которые «ни к чему не служат, кроме только к неге», но произведения, воспитывающие в людях «благородство», раскрывающие в них «достоинства нравов», стремление оказать реальную помощь, облегчить тяжелое положение своих сограждан, не имеющих «куска хлеба дать своим детям».⁷⁴

Активная борьба, в которой в 90-е годы утверждалось сентиментальное направление, широко отразилась и в рукописной ли-

⁷² Там же, стр. 389—391.

⁷³ Там же, стр. 391—292.

⁷⁴ Там же, стр. 392. Ср. с рецензией на книгу «Странные приключения Дмитрия Магушкина, российского дворянина», напечатанной в «Московских ведомостях» 22 декабря 1798 г., где книга особенно ценится за то, что она не несет скуки, «которая часто встречается при чтении романов, наполненных одними только умовоображениями писателей».

тературе, обращавшейся в довольно значительном круге читателей.

Так, например, большой популярностью пользовались распространявшиеся во многих списках рукописные сатирические стихи Д. П. Горчакова, в которых он нередко затрагивал литературные вопросы. К 1799 г. относится его «Письмо к другу моему Н. П. Николеву», где мы встречаемся с писателем «Мирифлором», в образе которого Горчаков осмеивает поэзию сентиментального направления, ее слезливость и слащавое жеманство.⁷⁵

В конце 90-х годов выступает с критикой сентиментального направления и А. Н. Радищев. В сатирической поэме «Бова» (1799) он блестяще пародирует сентиментализм с его условным изображением человеческих взаимоотношений, с подменой подлинных чувств слащавой слезливой чувствительностью.⁷⁶

Сатирически высмеивает сентиментализм А. Н. Радищев и в «Памятнике дактило-хореическому витязю» (1801).⁷⁷

К числу рукописных сатирических выступлений против сентиментальной литературы относится и комедия И. А. Крылова «Пирог», созданная им в селе Казацком, где он, как известно, жил с 1799 по 1801 г. Идейный смысл комедии заключается в осмеянии образа помещицы Ужимы, исчерпывающую характеристику которой Крылов вкладывает в уста ее крепостной горничной Даши: «...старушка — притворная скромница, которая сошла с ума на романах и на песенках; в людях она ангел, а дома от нее никому покоя нет».⁷⁸

Комический и сатирический эффект создается благодаря контрасту, возникающему при сопоставлении речей Ужимы, типичных для героини сентиментального романа или идиллии, с конкретной действительностью, с тем реальным, подчас даже грубоватым комментарием, который дают им другие действующие лица комедии. Эта немолодая уже помещица постоянно говорит о своей «чувствительности», о том, что она «затерзается», глядя на страдания своей дочери Прелесты и ее возлюбленного Милона, но, когда вопрос встает о реальной помощи, о необходимости уговорить г-на Вспышкина дать согласие на этот брак, Ужима, в полном соответствии с пассивностью чувствительности сентименталистов ссылается на то, что муж ее «совсем других сентиментов» и «с ним нет способу сладить». В утешение же она предлагает после завтрака сесть «где-нибудь в тени развесистыя ивы» и по-

⁷⁵ Поэты-сатирики конца XVIII—начала XIX в. Л., 1959, стр. 141—142. Ср.: М. А. Арзуманова. Об одной распространенной легенде. — «Вестник ЛГУ, серия языка и литературы», 1964, вып. 1.

⁷⁶ См. подробнее: Г. П. Макогоненко. Радищев и его время. М. — Л., 1956, стр. 556—568.

⁷⁷ См.: там же, стр. 515—522.

⁷⁸ И. А. Крылов, Полное собрание сочинений, т. II, ОГИЗ, М., 1946, стр. 384. Далее цитаты даются по этому изданию.

слушать, как она им споеет любимую свою песенку «Я птичкой быть желаю...».⁷⁹

Заметим, что эта песня не была сочинена Крыловым, а существовала в действительности. Она находится в «Новом российском песеннике». Вот ее текст:

Я птицей быть желаю,
Везде чтобы летать;
Я всею тогда узнаю,
Не буду тосковать.

Вослед бы полетела
За тем, кого мне жаль;
И в радости запела:
Прошла моя печаль.

Того бы веселила,
Кто тужит обо мне;
С тем скуку бы делила,
Кто мил равно и мне.

Он стал бы меня нежа
Ласкать и целовать;
Я б ласки ему те же
Старалась повторять.

Мы б были неразлучны
Во осень и весной;
И быв благополучны,
Вкушали бы покой.

Коль птицей быть не можно,
Надеждой веселюсь;
Ласкать себя возможно
Хотя не пременюсь.⁸⁰

На эту же песню в 90-х годах написал пародию И. И. Дмитриев:

Я москвой быть желаю,
Всегда чтобы храпеть,
Нет нужды, что залаю
И что не буду петь.⁸¹

Ужиму бесконечно возмущает, что муж, обращаясь к ней, называет ее женой и Маланьей Сысоевной. «Боже мой! как это слово дерет уши. — Отвыкнешь ли ты от него, душа моя!»⁸² Она считает это варварством и, ссылаясь на романы, требует, чтобы он звал ее «просто Меланией». На резонное замечание Вспышкина: «Да ведь мы с тобой не роман! Оставь же пустяки-то; мне надобно тебе дело сказать»⁸³ Ужима отвечает ему: «Это ужасно, сударь,

⁷⁹ Там же, стр. 392.

⁸⁰ Новый российский песенник... ч. I. 1791, стр. 9—10. Близки по характеру и содержанию к этой песне и стихи М. Хераскова «Птичка («Аониды», 1796, ч. I, стр. 83):

Когда б я птичкой был,
Я к той бы полетел,
Котору полюбил,
И близко к ней бы сел.

⁸¹ «И. И. Дмитриев». Карманный песенник, или Собрание лучших светских и простонародных песен. М., 1796, стр. 124. А. А. Морозов без всяких на то оснований ошибочно датирует эту пародию Дмитриева 1806—1807 гг. и утверждает, что она впервые была напечатана в 1855 г. в «Москвитяине» (№ 17—18, стр. 15—16). См.: Русская стихотворная пародия. — «Библиотека поэта», большая серия, Л., 1960, стр. 694.

⁸² И. А. Крылов, Полное собрание сочинений, т. II, стр. 393.

⁸³ Там же. — Возможно, имя «Мелания» Ужима произносила на французский лад, с ударением на «и». — Ред.

что вся моя страсть и все мои ласки не могут вас привести к тому, чтобы вы нежнее со мною обходились. Если б вы знали, как я чувствительна!». ⁸⁴ Окончательно сбитый с толку Вспышкин недоумевает: «Тьфу, пропасть! да что же я тебе сделал? Я, кажется, ни руки, ни ноги тебе не переломил!». ⁸⁵

Аналогичным образом высмеиваются на протяжении всей комедии подобные литературные штампы, взятые из сентиментальных повестей. Так, например, в ответ на слова Вспышкина о том, что ему нужно поговорить, наконец, с ней о деле, Ужима отвечает: «Дело, дело, сударь? А я так думала, сударь, что, приехавши сюда за город, мы будем наслаждаться приятным воздухом; что мы где-нибудь сядем у ручейка; что вы станете целовать мои руки, а я буду отвечать на ваши нежности умильными взорами.

«Вспышкин (передразнивая). Умильными взорами! — Экая тебе на старости в голову дичь лезет! А это все твои романы. Я давно знал, что ты когда-нибудь с ума от них сойдешь.

«Ужима. Если б вы более их читали, то бы чувствительнее обходились с вашею Меланиею. Вы бы научились любить!» ⁸⁶
и т. д.

Воспитанная на идиллиях и сентиментальных повестях, Ужима воспринимает действительность лишь с точки зрения соответствия ее сентиментальной литературе. Так, услышав, например, что они будут завтракать за городом, Ужима в восторге восклицает: «Милон, не правда ли, что у нас будет сентиментальный завтрак; под леском у ручейка. — Ах, если б нежный соловей украсил его своею гармониею!». ⁸⁷ Пародийность еще более усиливается благодаря ироническому предложению слуги Ваньки: «Не прикажете ли, сударыня, сбегать на село к приказчику — может быть, у него есть в клетке: то б мы повесили на дерево». ⁸⁸ Когда же оказывается, что расторопный Ванька выпросил у приказчика стол и стулья для загородного завтрака господ, то Ужима в отчаянии: «Ах, боже мой! все испорчено: я думала, что мы просто на лужку». ⁸⁹ На реплику Вспышкина, что ему «гораздо приятнее есть, сидя за столом на стуле, нежели по-турецки на полу и сложа калачиком ноги», ⁹⁰ разочарованная Ужима соглашается воспользоваться стульями, но просит по крайней мере «стол поставить возле какого-нибудь дерева, у чистого источника». ⁹¹

Иногда другие персонажи комедии используют чувствительное воображение Ужимы в своих интересах. Так, Вспышкин,

⁸⁴ Там же, стр. 394.

⁸⁵ Там же.

⁸⁶ Там же, стр. 395.

⁸⁷ Там же, стр. 391.

⁸⁸ Там же.

⁸⁹ Там же, стр. 397.

⁹⁰ Там же.

⁹¹ Там же.

сообщив ей о своем решении выдать дочь за Фатюева и услышав, что ей все же жаль «бедного Милона», находит совершенно неопровержимый для Ужимы аргумент: «Ну, ну, ты сама умная голова и знаешь, что в романе без несчастного любовника не бывает. А то кому ж бы было петь жалобные песенки и наполнять леса и долины именем своей любовницы? Эта роль достанется Милону, тем более, что он человек небогатый, а играть ее не дорого стоит».⁹²

Последний довод тотчас убеждает Ужиму, и она дает согласие мужу на брак Прелесты с ненавистным той Фатюевым: «Ну, так хорошо, мой ангел, будь воля твоя, только Милона надобно неотменно удержать. Я очень люблю утешать несчастных любовников; мы станем читать с ним вместе элегии, где бы была ночь, луна, звезды и блестящая слеза... Ах! я воображаю, что мы с ним зачувствуемся!».⁹³

Характерен и круг чтения Ужимы, высмеиваемый Крыловым. Это прежде всего сентиментальные романы, о которых неоднократно упоминает и она сама, и окружающие ее лица, а затем идиллии и эклоги.⁹⁴ Любимый ее автор — Флориан,⁹⁵ второстепенный французский писатель второй половины XVIII в., «пастушеские романы» которого «Галатея» и «Неморен и Эстелла» пользовались одно время большим успехом у французских и русских читателей.

Поэзия Флориана,⁹⁶ имевшая широкое распространение среди эпигонов Карамзина, вызвала справедливое осуждение Пушкина, причислившего французского писателя к «бездарным пигмеям, грибам, выросшим у корня дубов».⁹⁷

Создавая свою комедию, Крылов отлично учитывал характерные особенности высмеиваемой им литературы: идеализацию действительности, слащавую манерность, подмену полнокровных настоящих чувств жеманной слезливой «чувствительностью», особый условный пейзаж с обязательной «тенью деревьев» и журчанием «чистого источника», заменяющий картины реальной русской природы (деревенская церковь рядом с березовой рощей, по словам Ужимы, находится «в тени пальмовых и кипарисовых деревьев»); наконец, специфический «чувствительный» слог с обилием восклицаний (почти каждая фраза Ужимы начинается со слов «ах» и «ах, боже мой!»), модными иностранными словами

⁹² Там же, стр. 396—397.

⁹³ Там же, стр. 397.

⁹⁴ См. слова Ужимы о Вспышкине: «Какое каменное сердце! — Ах, это оттого, что он не читал ни эклог, ни идиллий!» (там же, стр. 399).

⁹⁵ См. отзыв Ужимы о Прелесте: «Как чувствительна! Она вся в меня. — Прелестушка, друг мой, с тобою ли Флориан?» (там же, стр. 398).

⁹⁶ А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений в десяти томах, т. X, Изд. АН СССР, 1958, стр. 38.

⁹⁷ См.: там же, т. VII, 1958, стр. 701.

(не «чувства», а «сентименты», не «голос», а «орган»), постоянными эпитетами, ставшими литературными штампами («умильные взоры», «нежный соловей», «чистый источник», «каменное сердце», «блестящая слеза» и т. д.), тавтологическими сентенциями («Ах! уметь чувствовать — редкий дар чувствительных сердец!»)⁹⁸ и т. п.

Мы рассмотрели основные критические выступления 90-х годов, направленные против сентиментальной литературы. Что же нового дает этот материал?

Прежде всего уточняется реальная картина становления сентиментализма в русской литературе 90-х годов во всей ее конкретно-исторической сложности. Становится очевидным, что утверждение сентиментализма происходило не совсем так, как принято писать о нем в нашей науке: «...новое большое литературное направление — сентиментализм, окончательно оформляется в 90-е годы, отесняя назад классицизм, и в боях с ним, победоносно выходя на первый план новой русской литературы».⁹⁹ Выясняется, что «основное содержание литературного процесса последнего десятилетия» (т. е. 90-х годов) не ограничивалось только борьбой сентиментализма с классицизмом.¹⁰⁰

Установление сентиментального направления в действительности происходило намного сложнее и не столь «победоносно», а сопровождалось напряженной общественно-литературной борьбой, сентиментализм постоянно подвергался серьезным критическим обсуждениям, и не только со стороны писателей-классиков.

На протяжении изучаемого десятилетия существовали устойчивые мотивы критики: борьба с приукрашенностью, с идеализированным изображением жизни народа в виде счастливых «аркадских пастушков» (И. Крылов, Н. Страхов, Н. Осипов, А. Радищев); со «стихотворческими небылицами» (анонимный автор статьи в журнале «Что-нибудь от безделья...», 1798 г.); борьба с условностью, слезливостью, наводнившими литературу, субъективизмом, наконец, борьба против безыдейности, бессодержательности, мелочности тем, против литературных «пустяков» (А. Бухарский), против таких произведений, которые «ни к чему не служат, кроме только к неге» (П. Полуденский).

У писателей, критиковавших сентиментализм, мы зачастую не находим стройной позитивной программы, однако они выступали с требованием естественности, искренности, правдивости в литературе, усиления ее общественно-воспитательной роли. В конечном итоге это была борьба за самобытность, народность

⁹⁸ Крылов, Полное собрание сочинений, т. II, стр. 391—392, 395—399.

⁹⁹ Д. Д. Благой. Закономерности становления новой русской литературы. М., 1958, стр. 84.

¹⁰⁰ Н. А. Степанов. 1790-е годы. — В кн.: История русской литературы в трех томах, т. I. М. — Л., 1958, стр. 570.

русской литературы, за сближение ее с реальной действительностью, за реализм.

Критика 90-х годов имела и практическое значение, потому что, выдвигая иной идеал литературы, которому не соответствовало сентиментальное искусство, и предъявляя к нему требования, на которые оно не могло ответить, она тем самым говорила, что сентиментальная литература исчерпала свои возможности, что за ней нет будущего. Это впечатление усиливалось еще более тем обстоятельством, что с критикой сентиментализма в эти годы начинают выступать не только его идейные противники, но и писатели, принадлежавшие к этому литературному направлению.

Начав свой творческий путь как представитель сентиментального направления и будучи впоследствии его главой, Карамзин много усилий прилагал, чтобы повысить качественный уровень современной ему литературы. Он неоднократно выступал с критикой, направленной по адресу своих малоталантливых последователей. Однако к концу десятилетия, убедившись в творческой бесплодности сентиментализма, Карамзин понял, что никакими отдельными улучшениями, предложенными им в предисловии ко второй части «Аонид», радикально исправить положение не удастся. С этого времени начинается новый этап в его литературной деятельности, который едва ли правильно считать сентиментальным.

В связи со всем сказанным никак нельзя согласиться с Н. Л. Степановым, считающим, что «начало XIX века было ознаменовано победой сентиментализма, который получил господствующее влияние в развитии литературы этих лет», что «в условиях того времени эстетика сентиментализма приобретала прогрессивное значение для развития русской критики и литературы».¹⁰¹ Не о победе, а о кризисе сентиментализма, активно разрушавшегося ударами критики как извне, так и изнутри, следует говорить применительно к 1800-м годам.

Именно в это время (начало 1800-х годов) Карамзин в журнале «Вестник Европы» выступает в ряде статей с пересмотром собственной художественной системы,¹⁰² а в «Рыцаре нашего времени» создает сатиру на сентиментальную литературу. Также вызывает возражение утверждение, что «первое десятилетие XIX века в России по существу явилось и началом критики как развитой и самостоятельной области русской литературы» и что «критика впервые становилась силой, способствующей росту лите-

¹⁰¹ Н. Л. Степанов. Литературная критика на рубеже двух столетий. — В кн.: История русской критики, т. I. Изд. АН СССР, М. — Л., 1958, стр. 164.

¹⁰² См., например: «О случаях и характерах в российской истории» и «О любви к отечеству и народной гордости».

ратуры, формированию общественного мнения».¹⁰³ Приведенные нами материалы свидетельствуют о том, что это суждение ошибочно. Оно зачеркивает достижения литературной критики 90-х годов, которая уже в это десятилетие, как мы убедились, стала заметно влиять на развитие литературных вкусов, на формирование более зрелых взглядов на существо и задачи литературы, на литературный процесс.



¹⁰³ Н. Л. Степанов. Литературная критика на рубеже двух столетий, стр. 157.

М. Г. АЛЬТШУЛЛЕР

С. С. БОБРОВ И РУССКАЯ ПОЭЗИЯ КОНЦА XVIII—НАЧАЛА XIX в.

Начало литературной деятельности Семена Сергеевича Боброва относится к 1784 г. В примечании к стихотворению «О создании мира» автор указывает: «Сие размышление издано было в 784 г... Это первое в жизни произведение моей музыки».¹ Эти стихи были напечатаны в журнале «Покоящийся трудолюбец».² Появление в печати первых произведений Боброва относится к последним годам пребывания его в Московском университете. Поэту в ту пору было уже более двадцати лет.³

Как известно, в 1779 г. Новиков перенес в Москву свою деятельность. В это же время профессором Московского университета становится Шварц. По его инициативе в университете создается «Дружеское ученое общество», а затем, в 1781 г., из числа студентов — «Собрание университетских питомцев». Развернув-

¹ Семен Бобров. Рассвет полночи, ч. III. СПб., 1804, стр. 1. В дальнейшем в тексте: «Рассвет» и указание на том (римская цифра) и страницу (арабская цифра).

² «Покоящийся трудолюбец», М., 1784, ч. II, стр. 1—5.

³ В немногочисленных работах о Боброве год его рождения либо вообще не указывается, либо дается в пределах 1760—1769 гг. (см., например: И. Н. Розанов. Русская лирика. М., 1914, стр. 390; Большая советская энциклопедия, 2-е изд., т. 5, стр. 328; Поэты начала XIX века. «Библиотека поэта», малая серия, вступ. статья и примеч. Ю. М. Лотмана, изд. «Советский писатель», Л., 1961, стр. 167). В обнаруженных нами послужных списках Боброва год рождения не указан. В 1796 г. он пишет в графе возраст — 33 года (Центральный государственный архив военно-морского флота в Ленинграде, ф. 406, оп. 7, № 48, лл. 795—796; далее: Послужной список ЦГАВМФ), а в 1804 г. — 39 лет (Центральный государственный исторический архив в Ленинграде, ф. 1260, оп. 1, ед. хр. 900, лл. 36—37; далее: Послужной список ЦГИАЛ). Наиболее вероятной следует считать первую дату, т. е. 1763 год, так как она совпадает с датой некролога, где говорится, что поэту, когда он умер, «было не более 48 лет от роду» («Европейский музей», 1810, № 14, стр. 112). Из послужных списков устанавливаются также годы пребывания Боброва в Московском университете (1780—1785).

ший обширную издательскую деятельность Новиков нуждался в большом количестве переводчиков, и Шварц создает при университете переводческую семинарию.⁴

Бобров занимался в университете французским и английским языками.⁵ По свидетельству М. Невзорова, он учился языкам латинскому, французскому, немецкому и английскому и «поправлял» для второго издания перевод с английского «Новой Киропедии» Рамзея.⁶

Несомненно, что эти занятия Боброва были связаны с деятельностью Новикова и Шварца. Особенно важным для дальнейшего литературного пути Боброва было увлечение английской литературой, поскольку именно английские писатели сыграли значительную роль в развитии русского преромантизма. В 70-х годах, находясь в Англии, Василий Петров переводит на русский язык поэму Мильтона «Потерянный рай».⁷ Под сильным влиянием Юнга находится А. М. Кутузов, который по частям печатает перевод «Ночей» в журнале «Вечерняя заря», а в 1785 г. выпускает его отдельной книгой.⁸ Несколько позднее, в 1792 г., выходят переведенные Е. И. Костровым песни Оссиана.⁹

Космическое столкновение добрых и злых сил в поэмах Мильтона, мрачные северные пейзажи Оссиана, тени героев, являющиеся живым, — все эти черты, характерные для поэзии преромантизма, находят отражение и в лирике Боброва.

Особенно сильным было увлечение поэзией Юнга, творчество которого пропагандировалось кружком московских масонов. Философские раздумья о сущности жизни и смерти, о беге времени, предчувствие конца мира — можно найти на страницах масонских журналов начала 80-х годов.¹⁰

⁴ Н. С. Тихонравов. К истории Московского университета. Профессор И. Г. Шварц. — Сочинения, т. III, ч. I, М., 1898, стр. 60—81.

⁵ См. послужные списки.

⁶ «Друг юношества», М., 1810, № 6, стр. 126—127. На титульном листе этой книги указано: «Издание второе, исправленное с аглинского подлинника» (А. Рамзей. Новая Киропедия, чч. I, II. М., 1785). Видимо, именно это исправление по «аглинскому подлиннику» и была сделано Бобровым.

⁷ Потерянный рай, поэма Иоанна Мильтона. СПб., 1777.

⁸ Плач Эдуарда Юнга, или Ночные размышления о жизни, смерти и бессмертии..., чч. I—II. М., 1785. (Далее: Плач Эдуарда Юнга).

⁹ Оссиан, сын Фингалов, чч. I—II. Пер. Е. Костров, М., 1792.

¹⁰

Моря из берегов выходят,
К гибели весь мир приводят,
Волнуют, плещут и ревут!
Светило дневно померкает,
И наступает темна ночь;
Луна багряна утекает,
Бегут планеты, звезды прочь.

(Ода Страшный суд. — «Вечерняя заря», М., 1782, ч. III, стр. 309). Следует напомнить, что среди сочинений Юнга есть поэма «Страшный суд». Она была переведена А. М. Кутузовым и напечатана в книге «Плач Эдуарда Юнга».

Для первых стихотворений Боброва также характерен интерес к философским проблемам бытия, космическим темам, к тайнам природы, «где кроется судеб ужасна глубина».¹¹ Поэт пытается воссоздать картину первого дня творения:

...гореносный огонь волнуясь краснеет,
Там жидкая вода, занявши место, рдеет.
Где вернется бугром земля и где лежит,
Там воздух вихрем рвет ее и в бездну мчит.¹²

Космические темы мы найдем и в русской поэзии середины XVIII в. Так, еще Ломоносов в широко известном стихотворении «Утреннее размышление о божием величестве» писал:

Там огненны валы стремятся...
и т. д.

Ломоносов смотрит на мир глазами ученого, постигающего многообразие и величие окружающего мира, а в стихах Боброва картины бытия исполнены таинственной силы и сурового трагизма. В стихотворении «Ночное размышление», написанном в том же ключе, еще более явственно обнаруживает себя характерная для преромантической литературы тяга к изображению мрачных и тревожных сторон бытия, в частности, здесь особенно ощутимо влияние Эдуарда Юнга:

... некогда потонет
Земля во пламени...
... Луна, которой луч заемной
По тусклом своде в ночь безоблачну скользит,
Зря гибель странную своей соседки черной,
Сама начнет багреть, и дым густой явит.¹³

В «Оде Любовь» появляется образ шары — планеты, который проходит через все творчество Боброва. Поэт мыслью подымается над миром и смотрит со своей искусственной умозрительной высоты не только на жизнь людей, но и на самую землю и солнце:

Еще вокруг солнцев не вращались
В превыспренных странах шары...¹⁴

¹¹ «Покоящийся трудолюбец», ч. II, стр. 1.

¹² Там же, стр. 3.

¹³ Там же, 1784, ч. IV, стр. 140. Ср. у Юнга: «Но весьма мал земный шар сей, дабы возмочь утолить глад огня пожирающего. Курящийся огонь возносится на высоту, объемлет облака и небо делает своею добычею. Растопляется солнце, луна и звезды, и оставляют после себя пустоту весьма великую» (Э д у а р д Ю н г. Страшный суд. — В кн.: Плач Эдуарда Юнга, ч. II, стр. 513).

¹⁴ «Покоящийся трудолюбец», М., 1785, ч. IV, стр. 129.

То же и в стихотворении «Ночное размышление»:

Чудись, как в воздухе вращаются спокойно
Громады оныя, велики как земля...¹⁵

В конце 80-х годов Бобров переезжает в Петербург.¹⁶ Здесь он примыкает к Обществу друзей словесных наук и активно участвует в журнале Общества «Беседующий гражданин». В январском номере помещены «Стихи в новый год к П<авлу> П<авловичу> И<косову>».¹⁷ Основная тема этого стихотворения — страх смерти. Бобров создает образ вечности, всепоглощающего времени, в потоке которого исчезают и века, и дела людей.

Час бьет — отверзся гроб пространный,
Где спящих ряд веков лежит;
Туда прошедший год возванный,
На дряхлых крыльях спешит...¹⁸

Часто в стихотворениях Боброва основные мысли вкладываются в уста какого-либо поэтически-условного персонажа, причем это обычно тень, призрак, потусторонний глас и пр. — детали, характерные для раннего романтизма. Впервые этот прием встречается в оде «Судьба мира», где «исшедша тень усопша мира» рассказывает поэту о всемирном потопе и грядущей мировой катастрофе:

Падут миры с осей великих,
Шары с своих стряхнутся мест.¹⁹

Так поэт выразил ощущение непрочности мира, в котором человек должен постоянно испытывать мистический ужас перед непостижимыми для него тайнами вселенной.

Стихи, напечатанные в «Беседующем гражданине», упрочили литературную известность Боброва. Так, в маленькой рукописной тетрадке неизвестного лица, представляющей собой своеобразный русский биографический словарь, о Боброве сказано: «Стихотворец, довольно изрядный».²⁰

¹⁵ Там же, стр. 139.

¹⁶ Окончив университет в 1785 г., Бобров только в 1787 г. был «определен в канцелярию Сената к герольдмейстерским делам» (Послужной список ЦГИАЛ). По всей вероятности, к этому времени относится переезд его в Петербург.

¹⁷ П. П. Икосов — малоизвестный поэт, сотрудник ряда журналов. Родился ок. 1760 г. — умер 12 апреля 1811 г. Обучался и служил в Московском университете до декабря 1780 г. (см.: Формулярный список о службе надворного советника Павла Икосова. — ЦГИАЛ, ф. 1260, оп. 1, ед. хр. 900, лл. 225—226).

¹⁸ «Беседующий гражданин», СПб., 1789, ч. 1, стр. 91.

¹⁹ Там же, стр. 377.

²⁰ Рукописный отдел Гос. публ. библ. им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, ф. 595, собр. Поленова, № 26, л. 11. В этом небольшом, всего 12 листов, словаре основное внимание уделено писателям. Здесь названы Карамзин, Ко-

В начале 90-х годов Бобров покидает службу в Сенате и поступает «в походную канцелярию его высокопревосходительства г. адмирала председательствующего в Черноморском адмиралтейском правлении Николая Семеновича Мордвинова».²¹

В июне 1790 г. был арестован Радищев, а в начале 1792 г. разразилась гроза над Новиковым. Может быть, и перемены в жизни Боброва связаны с этими событиями. Ведь Бобров учился в Московском университете, как уже говорилось, в пору сильного влияния масонства, он активно участвовал в изданиях Новикова, а в Петербурге сотрудничал в «Беседующем гражданине» и примыкал к Обществу друзей словесных наук, членом которого был Радищев. В сентябре 1792 г. Карамзин спрашивает у Дмитриева: «В каком состоянии Бобров?».²² Очевидно, у него были какие-то основания опасаться за Боброва и справляться о судьбе его. Широко известен рассказ С. А. Тучкова о разгроме Общества друзей словесных наук в связи с делом Радищева. Тучков говорит, что «по разным видам и обстоятельствам, большая часть членов лишены были своих должностей и велено было выехать им из Петербурга».²³

Ю. М. Лотман в одной из последних работ, ссылаясь на свою статью 1950 г. «Из истории литературно-общественной борьбы 80-х годов XVIII века», пишет, что «никто из членов „Общества друзей“, вопреки Тучкову, репрессиям не подвергся».²⁴ Однако в этой статье речь идет только об одном из членов «Общества друзей» — Лубяновиче.²⁵ Мысль о том, что отъезд Боброва из Петербурга был не вполне добровольным, Ю. М. Лотман выска-

стров, Дмитриев, Державин и др. Тетрадка эта составлена была не ранее 1793 г., так как о Зуеве и Головине сообщается, что они умерли в 1793 г. (л. 5, 8). В то же время она вряд ли была заполнена много позднее 1794 г., так как в числе произведений Карамзина упомянута «Аглая», но не названы «Мои безделки» (л. 7), выражается сожаление, что Дмитриев не издает своих сочинений (л. 9), а о Державине говорится: «Действительный статский советник при собственных делах е. и. в.» (л. 7). Державин же находился при Екатерине II «у принятия прошений» до сентября 1793 г.

▲²¹ Послужной список ЦГАВМФ; здесь переход на службу к Мордвинову датирован 1791 г., в «Послужном списке ЦГИАЛ» — мартом 1792 г.

²² Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву. СПб., 1866, стр. 30—31.

²³ С. А. Тучков. Записки. СПб., 1908, стр. 43. Принято считать, что Бобров был послан на юг в царствование императора Павла. Однако можно думать, что он уехал из Петербурга значительно раньше. Во всяком случае, в 1794 г. поэт был уже на Черном море. Об этом свидетельствует название стихотворения: «К кораблю 74-пушечному, спущенному 1794 года в Херсоне», сопровождаемое примечанием: «Сочинитель надписи в то время сам спускался на сам корабле» (Рассвет, II, 105).

²⁴ Ю. М. Лотман. Источники сведений Пушкина о Радищеве (1819—1822). — Сб. «Пушкин и его время», вып. 1. Изд. Государственного Эрмитажа, Л., 1962, стр. 63.

²⁵ Ю. М. Лотман. Из истории литературно-общественной борьбы 80-х годов XVIII века. — Сб. «Радищев. Статьи и материалы», Изд. Ленингр. гос. ун-в., 1950, стр. 100.

зал в 1961 г.²⁶ и впоследствии нигде этого не опроверг. Можно думать, что свидетельство Тучкова все-таки остается справедливым именно по отношению к Боброву.

В 1804 г. в журнале «Северный вестник» появилась рецензия на только что вышедшие сочинения Боброва. Автором ее, по предположению П. Н. Беркова, был И. И. Мартынов, в то время профессор педагогического института.²⁷ Близкий к Вольному обществу любитель словесности, наук и художеств, Мартынов был неутомимым пропагандистом творчества Боброва и несомненно знал его лично. В рецензии подчеркнуто участие Боброва в «Беседующем гражданине»: «Ежемесячное издание, известное под названием „Беседующий гражданин“, украшается несколькими его (Боброва, — М. А.) стихотворениями, которые имеют на себе печать истинного Гения, и не умерли, как нередко случается, вместе с периодическим изданием».²⁸ Возможно, что далее рецензент намекает именно на вынужденный перерыв в творческой деятельности Боброва: «К сожалению любителей поэзии, сей стихотворец долго после того (имеется в виду участие в «Беседующем гражданине», — М. А.) молчал».²⁹

И действительно, со страниц московских и петербургских журналов имя Боброва исчезает с начала 90-х годов. Если не считать незначительной по своим литературным достоинствам книжечки «Драмматическая песнь на кончину Екатерины II в трех явлениях сочинения С<емена> Б<оброва>»,³⁰ в столичных городах до 1804 г. не выходит ни одного его произведения.

С середины 90-х годов, как можно судить по напечатанным позднее произведениям Боброва, в творчестве поэта появляются новые темы. Среди них одной из важнейших стала тема античности.

Попав на берег Черного моря, Бобров оказался в обстановке, сохранившей следы античной цивилизации. Он видел развалины Херсонеса, плыл по тому самому Понту Эвксинскому, где некогда вел легендарный Язон своего «Арго», и античные реминисценции заполняют стихи Боброва 90-х годов (см., например: «Стансы на учреждение корабельных и штурманских училищ при адмиралтействах 798 года», «К кораблю 74-пушечному, спущенному 1794 года в Херсоне», «В поместье Акаста» и др.). Античность вставала в воображении поэта не только из-за южных пейзажей и мраморных развалин — живая судьба человека той

²⁶ Поэты начала XIX века, стр. 167.

²⁷ П. Н. Берков. К истории русско-польских культурных отношений конца XVIII и начала XIX века. — «Известия АН СССР, VII серия, Отделение общественных наук», 1934, № 9, стр. 709.

²⁸ «Северный вестник», СПб., 1804, № 4, стр. 32.

²⁹ Там же, стр. 32.

³⁰ Датируется по содержанию 1796 годом, место издания, Петербург, определено «Сводным каталогом русской книги XVIII века» по виньетке типографии Артиллерийского кадетского корпуса (см.: Сводный каталог русской книги XVIII века, т. 1. М., 1962, стр. 109).

эпохи, судьба ссыльного Овидия, умершего на берегах Черного моря, не могла не взволновать Боброва. Строки, обращенные к Овидию, мы находим в «Стансах ... 1798 года»:

... там, где ты, Овидий страстный,
Уснул, — как жалкий человек.

(Рассвет, I, 42).

В Николаеве³¹ Бобров создает стихотворение с характерным романтическим названием: «Баллада Могила Овидия, славного любимца муз».³² Стихотворение содержит упрек тирану, сославшему великого поэта. Эпиграф, взятый Бобровым из «Элегии об Овидии Лингенда», подчеркивает эту мысль баллады: «Овидий! ты не справедливо желаешь включить бича своего в лик небожителей; заточение твое научает нас, достоин ли он всесожжений за свою великую неправоту? ... Надлежит быть весьма жестокосерду, чтоб у отечества отъять самый редкий ум, какой токмо бывал когда-либо в Риме» (Рассвет, II, 127).³³

Бобров, вероятно, усматривал сходство между своей участью и судьбой Назона. И беседа его с тенью римского поэта заканчивается элегическим размышлением:

Судьба! — уж ли песок в пустыне
Меня засыплет также ныне?

Так появляется в лирике Боброва личная тема, в то время как ранние «космические» стихи исключали возможность обращения к внутреннему миру поэта.

В рукописном варианте стихотворения «Песнь на новый год», датированном январем 1795 г., соединяются две темы: философские раздумья над миром, идущие от Юнга и характерные для раннего периода творчества Боброва, и размышления поэта о своей судьбе. В начале развивается обычная для Боброва система образов: бег времени, движения миров.

Звукнул времени суровый
Металлический язык...

Паки сферы просветлели
Средь пылающих небес,
Паки новы зашумели
Времени круги колес.³⁴

³¹ Стихотворение снабжено примечанием: «Сии стихи сочинены во время бытности в Николаеве».

³² В «Словаре» Остолопова баллада определена как «стихотворение, принадлежащее к новейшей поэзии» (Н. Остолопов. Словарь древней и новой поэзии, ч. I. СПб., 1821, стр. 58).

³³ Ср.: Jean de Lingendes. Elegie pour Ovide. — В кн.: N. Renouard. Les Metamorphoses d'Ovide. Paris, 1617, стр. 13 (не нумеровано).

³⁴ ЦГИАЛ, ф. 994, Мордвиновы, оп. 2, ед. хр. 7, л. 15. Впоследствии Бобров напечатал это стихотворение в сильно переделанном виде (Рассвет, III, 40—41).

Выражение «язык времени» взято Бобровым у Юнга,³⁵ но в то же время здесь ощутимо влияние образно-лексической структуры оды Державина «На смерть князя Мещерского»:

Глагол времен! металла звон!
Твой страшный глас меня смущает
и т. д.³⁶

У Державина трагизм, навеянный страхом смерти, разрешается проповедью мирного наслаждения радостями жизни. У Боброва такого разрешения нет. В его стихотворении тема рокового движения времени внезапно обрывается после третьей строфы, и поэт обращается к размышлениям о своей горестной участи:

Мне судьбина отреклась
Бурю жизни отворотить,
Знать, она еще клялась
Горьку желчь свою пролить.

Далее восемь строф говорят о судьбе поэта и его благодарности Мордвинову. Бобров, вероятно, сам чувствовал, что здесь механически соединились две разнородные части: в рукописи три первые строфы отделены от остального текста знаком ~. Убрав тильду в печатном тексте, Бобров поставил на ее место еще одну строфу, пытаясь связать обе части стихотворения и по-державински решая проблему жизни и смерти в общечеловеческом плане:

Пейте в полной чаше радости!
Пейте здравия струи!
Ощущайте жизни сладость!
Украшайте дни свои!

(Рассвет, III, 40).

От этой строфы естественным стал переход к следующей:

Мне судьбина отреклась
Бурю жизни отворотить.

До середины 90-х годов творчество Боброва развивалось в основном в русле, далеком от художественных исканий Карам-

³⁵ Ср.: «The bell strikes one. We take no note of time But from its loss. To give it then a tongue, Is wise in man. As if an angel spoke, I feel the solemn sound» (Young. The Complaint or Night-thoughts. London, 1794, стр. 5). Интересно, у А. М. Кутузова, переводившего с немецкого языка, образ Юнга — «язык времени» — исчез. Переводчик говорит о «языке колокола»: «Я слышу час бьет. Мы замечаем время по единой оною утрате; премудро поступил человек, дав колоколу язык. Я чувствую важный звук сей, якобы слова ангела» (Плачь Эдуарда Юнга, ч. I, стр. 6—7).

³⁶ Видимо, эти строки оды Державина также создавались не без влияния Юнга (см.: Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота, т. I, 2-е академ. изд., СПб., 1868, стр. 58).

зина. В предисловии ко второй книжке «Аонид» Карамзин подверг резкой критике те литературные позиции, на которых находился Бобров: «Поэзия состоит не в надутым описании ужасных сцен натуры, но в живости мыслей и чувств». ³⁷ И далее: «Молодому питомцу Муз лучше изображать в стихах первые впечатления любви, дружбы, нежных красот Природы, нежели разрушение мира, всеобщий пожар Натуры...». ³⁸ Очень возможно, что Карамзин имел здесь в виду и раннюю лирику Боброва, изобиловавшую описанием мировых катастроф. ³⁹ Так, в стихотворении «Ночное размышление» был действительно изображен «всеобщий пожар Натуры». Вместе с тем в стихотворении Боброва «Лучший день в году Акаста» появляются характерные карамзинские темы и интонации. Оно начинается с изображения грозы. Далее поэт говорит о чувствах и блаженстве своего героя, и стихотворение заканчивается умиротворенным:

Акаст! — так Муза вопиет
Под ревом бурь и вихрей грозных,
Так тихи дни тебе поет
Под громом туч молниеносных.
(Рассвет, II, 104).

По мысли и лексике эти строки перекликаются с афористической концовкой стихов Карамзина:

Поэт и в страшный гром на миртах соловей!

У Карамзина стихотворение сопровождается примечанием: «Сии стихи писаны во время грому — и в самую ту минуту пел соловей». ⁴⁰ Бобров также сопровождает свои стихи примечанием: «Сие писано было действительно во время летней грозы, когда был день Акастова празднества и угощения» (Рассвет, II, 103—104). Так отражается в стихотворении личность автора с его истинными, а не вымышленными переживаниями. Влияние Карамзина чувствуется и в стихотворении «Прибытие Люцинды», где упоминается

Гроб, стоящий в той пустыне,
Где до утра сын твой спит...

Можно думать, что эти строки связаны с известной эпитафией Карамзина:

Покойся, милый прах, до радостного утра!

³⁷ «Аониды», М., 1797, кн. II, стр. V—VI.

³⁸ Там же, стр. VII.

³⁹ Такое предположение высказал Ю. М. Лотман во вступительной статье к книге «Поэты начала XIX века» (стр. 55—56).

⁴⁰ «Аониды», М., 1796, кн. I, стр. 74.

Причем и у Карамзина, и у Боброва стихи сопровождаются ссылкой на обстоятельства, при которых они были сочинены.⁴¹

Наиболее ярко автобиографизм, стремление запечатлеть в стихах свой внутренний мир проявились в стихотворении «Выкладка жизни бесталанного Ворбаба» (т. е. Боброва).⁴² В нем поэт рассказывает историю своих скитаний: Москва, Петербург, берег Черного моря.

Самым значительным произведением Боброва, созданным им во время пребывания на юге, является описательная поэма «Таврида», первый опыт подобного жанра в русской литературе. В этой поэме сливаются и личные впечатления Боброва от путешествия по Крыму, и восприятие традиций античной культуры, и давняя тяга поэта к английской литературе.

«Таврида» имеет подзаголовок: «Мой летний день в Таврическом Херсонисе». Она представляет собою рассказ о последнем дне путешествия Мурзы со своим наставником — шерифом. Они возвращаются домой после посещения Медины. Рассказ начинается с описания раннего утра и заканчивается поздним вечером. На последних страницах сообщается о свадьбе Мурзы и смерти старика — шерифа. Видимо, в построении сюжета и композиции своей поэмы Бобров опирался на поэму Томсона «Времена года». Томсон был основателем жанра описательной поэмы. Его творчество сыграло значительную роль в развитии преромантизма сентиментального толка. «Таврида» создается на манер главы «Лето» поэмы Томсона, которая построена как описание летнего дня от рассвета до наступления ночи.⁴³ В этой общей схеме есть и более частные совпадения. Гимну солнцу у Томсона⁴⁴ соответствует обращение к творцу в начале II главы «Тавриды».

⁴¹ Б о б р о в. Прибытие Люцинды. — «Лицей», 1806, ч. II, кн. 2, стр. 15; Н. Карамзин. И. Дмитриев, Избранные стихотворения. «Библиотека поэта», большая серия, Л., 1953, стр. 100.

⁴² К стати сказать, это стихотворение позволяет установить не известное до сих пор место рождения Боброва. В начале его говорится:

При бреге Котросли глубокой
Там — близко, — где, как бы устав,
Она в стезе своей широкой. . .
Ложится в лоно Волги славной. . .
Там, — Ворбаб в мрачности родился. . .
(Рассвет, III, 151—152).

Так как «река Которосль, вытекающая из Ростовского озера, впадает в Волгу близ Ярославля» (Россия, Полное географическое описание нашего отечества, т. I. Под ред. В. П. Семенова, СПб., 1899, стр. 278), то можно считать Ярославль или его ближайшие окрестности местом рождения Боброва.

⁴³ James Thomson. The seasons. Edinburg, 1831, стр. 48.

⁴⁴ Там же, стр. 50—51.

Описание грозы мы найдем у обоих авторов.⁴⁵ Чувствуется в поэме Боброва и влияние Оссиана. На одну из текстуальных параллелей (жалобы фиалки) обратил внимание рецензент сочинений Боброва в 1805 г.⁴⁶

Однако главным в «Тавриде» было все-таки не подражание, а личные впечатления.⁴⁷ Любовно, со многими подробностями описывая он растительность и животный мир Крыма.

Впечатления, полученные поэтом от знакомства с остатками античной культуры, отразились в большом рассказе об античной мифологии, который вложен автором в уста шерифа — мусульманского законоучителя. Кюхельбекер в свое время отметил неправдоподобие этой ситуации: «Небо Италии нейдет к русскому ландшафту и римский наряд не пристал татарину».⁴⁸ Кюхельбекер настаивал на строгом соблюдении «местного колорита». Для Боброва этой проблемы еще не существовало: он стремился поместить в поэму яркий и живописный материал, а о соблюдении исторического правдоподобия мало заботился.

В то же время в поэме продолжает звучать и характерная для Боброва тема непрочности бытия. Она возникает в одном из центральных мест поэмы — обращении к творцу.

...лишь ты восхощешь,
Шатнется мир на ломкой оси.⁴⁹

⁴⁵ Там же, стр. 67. Ср.: С. Б о б р о в. Таврида. Николаев, 1798, стр. 172 и сл. На сходство поэмы Томсона с «Тавридой» обратил внимание еще Кюхельбекер: «Напитанный чтением английских поэтов, он старался им подражать, и главным его образцом был Томсон. Так, например, в описаниях зноя и бури русский стихотворец заимствовал лучшие черты из „Времен года“» («Благонамеренный», 1822, № 12, стр. 453).

⁴⁶ «Журнал российской словесности», 1805, ч. 1, № 2, стр. 117.

⁴⁷ «Перемещен в походную канцелярию председательствовавшего в бывшем черноморском адмиралтейском правлении, и при обозрении Николаевской, Херсонской, Одесской, Севастопольской, Керченской и Таганрогской портов <так!> разделял с ним труд в сочинении обстоятельных о том донесений к высочайшему лицу» (Послужной список ЦГИАЛ). В посвящении своей поэмы Мордвинову Бобров сам говорит, что замысел его возник во время этих поездок: «Начало сего плода возрастом своим обязано еще первому вашему обозрению сего полуострова» (С. Б о б р о в. Таврида. Посвящение, не нумеровано).

⁴⁸ «Благонамеренный», 1822, № XI, стр. 426.

⁴⁹ На эти строки поэмы неоднократно обращали внимание критики. По поводу эпитета «ломкий» разгорелась даже небольшая полемика между И. Т. Александровским и Л. Н. Неваховичем («Северный вестник», 1805, ч. V, стр. 308; ч. VII, стр. 145—159). Сен-Мор во французской антологии русской поэзии для характеристики творчества Боброва приводит перевод именно «обращения к творцу» под названием «Le poete au Chatirdach» (см.: Emile Duprè de Saint-Maure. Anthologie russe... Paris, 1823, стр. 126—127). Этим же отрывком из «Херсониды» под названием «Address to the deity» начинал свои переводы из Боброва Джон Бауринг в «Российской антологии» (John Bowring. Российская антология. Specimens of the Russian Poets. London, 1821, стр. 147—150).

В духе ранней лирики Боброва выдержано и мрачное пророчество:

... всё истлеет, — твердь совьется,
Растопятся миры горящи...⁵⁰

Буря, разразившаяся над Таврическими горами, — это суровое бедствие, посланное людям — «сим червям немощным и слабым».⁵¹ Однако Бобров не остается в рамках обычной для философской лирики конца XVIII в. параллели: человек — червь. В его поэме появляется тема научного исследования. Бобров продолжает здесь традицию, начатую Ломоносовым.⁵² И не случайно в поэму включен рассказ о гибели профессора Рихмана, где автор заставляет Ломоносова произнести речь над трупом своего друга. Несколько эклектическая литературная позиция Боброва сказалась здесь особенно ясно: в речи Ломоносова сочетаются прославление смелого научного эксперимента и меланхолическая медитация в духе карамзинизма.⁵³

Поэма Боброва была принята критикой очень доброжелательно. Радищев высоко оценил поэму еще в первом ее издании 1798 г. Он рассматривает написанную белыми стихами «Тавриду» как образец для своей поэмы «Бова»:

Без складов она, без рифмы
Вслед пойдет творцу Тавриды,
Но с ним может ли сравниться...

И в той же поэме «Бова» снова упоминание о Боброве:

Возьму плащ я для тумана,
А Боброва в услажденье.

Весьма вероятно, что апология Радищевым «Тилемахиды» Тредиаковского в статье «Памятник дактило-хореическому ви-

⁵⁰ С. Б о б р о в. Таврида, стр. 154.

⁵¹ Там же, стр. 179.

⁵² На эту сторону творчества Боброва обратил внимание Ю. М. Лотман (см.: Поэты начала XIX века, стр. 53—56).

⁵³ Страшился ли тебя (судьбы, — М. А.) Франклин,
Иль тонкий Мушенброк, и Эйлер,
Как тайный океан эфира
Разлитый в глубине природы
С отважной грудью измеряли?

(С. Б о б р о в. Таврида, стр. 185—186).

О! — пусть сии горячи капли; —
Последня жертва нежной дружбы —
Его останки оросят,
И некогда на мрачном гробе
Взрастят печальны гнацинты.

(Там же, стр. 187).

тяжю» как-то связана с поэмой Боброва. Так, еще В. П. Семенников предполагал, что в разговоре Б. и П. под Б., защищающим Тредиаковского, следует разуметь Боброва.⁵⁴

В 1805 г. после выхода второго издания «Тавриды» ученик И. И. Мартынова, студент педагогического института И. Т. Александровский, писал: «Херсонида есть творение гения. Словесность наша может ею гордиться так же, как и сочинениями Ломоносова и Державина... Щастлива страна, которая имеет таких поэтов».⁵⁵

Следует обратить внимание на тот факт, что в начале XIX столетия Бобров подвергается нападкам со стороны приверженцев классицизма. Так, Панкратий Сумароков в «Оде в громко-нежно-нелепо-новом вкусе» пародирует и преромантизм сентиментального толка, и мрачную, напряженную лирику Боброва, в первую очередь, видимо, «Тавриду». Он подметил только внешние особенности творческой манеры Боброва: увлечение сложными словами и мрачный характер многих его пейзажей:

Жемчужно-клюковно-пожарна
Выходит из-за гор заря...
Октябрю-непогодно-бурна,
Дико-густейша темнота...⁵⁶

С позиций литературного старовера нападает на Боброва и А. Палицын, увидевший в «Тавриде» отход от классических традиций Хераскова:

...вкус Хераскова забыв в своей Тавриде...
Щероховатостью и мыслей и стихов
Подходит там в иных местах к Тилемахиде.⁵⁷

По всей вероятности, к 1800 г. относится возвращение Боброва в Петербург, где он становится переводчиком в Адмиралтейств-коллегии.⁵⁸ Характерной особенностью некоторых его стихов, написанных в это время, является соединение приемов ранней лирики с откликами на политическую злобу дня. Так, в начале стихотворения «Ночь» (Рассвет, I, 54—59) развиваются известные нам образы:

Звучит на башне медь, — час ночи;
Во мраке стонет томный глас.

Далее дается мрачный пейзаж петербургской ночи:

⁵⁴ В. П. Семенников. Радищев. Очерки и исследования, М.—Пгр., 1923, стр. 304.

⁵⁵ «Журнал российской словесности», 1805, ч. I, стр. 113—120.

⁵⁶ «Ода» была впервые напечатана в «Журнале приятного, любопытного и забавного чтения» (М., 1802, ч. I, стр. 111—115), т. е. до появления четвертого собрания сочинений Боброва.

⁵⁷ А. А. Палицын. Послание к Привете. Харьков, 1807, стр. 47.

⁵⁸ См.: Послужной список ЦГИАЛ.

Верхи Петрополя златые
Как бы колеблются средь снов;
Там стонут птицы роковые,
Сидя на высоте крестов.

А затем рассказывается об ангеле смерти, поражающем того,

... кому в недавни леты
Вручило небо жребий твой,
И долю дольней полпланеты,
И миллионов жизнь, покой...⁵⁹

В Рукописном отделе Пушкинского дома хранится список этого стихотворения под названием: «Ночь марта 1801». Заголовок позволяет установить, что оно написано в связи с убийством Павла I в ночь на 12 марта. Последние строки рукописи не оставляют сомнения, что речь идет именно о Павле I:

Прости Россия. — Се конец...
Пусть в Александре вам родится
Благий отчества отец.⁶⁰

В этой связи становятся художественно оправданными мрачные картины вступительных строф, а аллегорическая фигура ангела смерти приобретает реальные черты заговорщика:

Еще — еще он ударяет;
Проснешься ли.

В стихотворении «Глас возрожденной Ольги к сыну Святославлю» (Рассвет, I, 32—39) также можно найти отклик на смерть Павла I. Тень Ольги⁶¹ рассказывает внуку о кончине его отца, а ее сына Святослава. Святослав был убит, и рассказ о его гибели мог вызвать ассоциации со смертью Павла.

Можно думать, что Бобров не одобрял убийства Павла, в царствование которого он сам вернулся в Петербург, был освобожден Новиков и смягчена участь Радищева. Не мог он, с его масонскими настроениями, и философски принять убийство монарха. В стихах Боброва, по-видимому, содержится, хотя и робкое и завуалированное, осуждение государственного переворота 1801 г.

Последние годы жизни Боброва посвящены созданию монументальной поэмы «Древняя ночь вселенной, или Странствующий слепец». Эта поэма представляет собою философско-мистическую аллгорию: принц Нешам (душа) нарушил волю своего отца Мизраха (бога), войдя в запретную сень и предавшись там плотским

⁵⁹ И. Н. Розанов полагал, что эти стихи написаны на смерть Суворова (Русская лирика, стр. 378). Ту же точку зрения разделяет Ю. М. Лотман (Русские поэты начала XIX века, стр. 587).

⁶⁰ Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинского дома) АН СССР, ф. 93, собр. Дашкова, оп. 3, № 137.

⁶¹ В «Херсониде» Екатерина II сравнивается с «возрожденной» Ольгой (см.: Рассвет, IV, 17).

удовольствиям. Отец ослепил Нешама и заставил его отправиться странствовать в поисках исцелителя. Странствия Нешама и знакомство его с философскими учениями различных стран (Египет, Индия, Вавилон) и составляют содержание поэмы. Изгнанный принц находит, наконец, исцеление в христианстве.

В последнем произведении Боброва слились воедино те художественные тенденции, под влиянием которых развивалось его творчество в течение почти тридцати лет. История Нешама — это прежде всего история заблуждений и исканий самого автора, о чем он недвусмысленно заявил в конце своего творения: «Я бы мог представить в Эпопее разные умы или души... проще сказать, составить историю разума человеческого... но много бы тогда вступило главных лиц, а потому не сообразно бы было плану моему. Я лучше хотел из всех сих нравственных звеньев, или частей составить одно целое... короче сказать, — представить себя самого под именем слепца». ⁶²

Однако эта лирическая аллегория настолько глубоко запрытана поэтом, что разыскать ее в тексте без помощи автора было бы почти невозможно.

Попадают в поэме и сатирические намеки на современных Боброву вельмож, хотя речь идет о египетских владыках:

Он псовой ловлею своей
Опустошал поля мои. ⁶³

В то же время поэма изобилует описанием ужасов и катастроф, существенную роль в ее композиции играют вставные рассказы — все это роднит «Слепца» с ранними произведениями Боброва. Противоречивая по своим художественным тенденциям, затемненная аллегориями, огромная по размеру (свыше 600 страниц), поэма Боброва уже современникам казалась архаичной и неудобочитаемой. Появившись за год до смерти автора, она, подводя итог деятельности поэта, принесла ему славу малопонятного тяжело дума.

Изображая в своих стихах космические картины, Бобров пытается придать им зримые, осязаемые черты. Таково, например, изображение бега времени:

... Бог пернатый снова ставит
На темя лысое часы.

(Рассвет, III, 48).

О всемирном потопе поэт говорит:

Тогда тьмы рыб в древах висели,
Где черный вран кричал в гнезде.

(Рассвет, III, 21).

⁶² Сем. Б о б р о в. Древняя ночь вселенной, или Странствующий слепец, ч. II, кн. 3. СПб., 1809, стр. 297—298.

⁶³ Там же, кн. 2, СПб., 1807, стр. 164.

Однако вычурные метафоры не делают образ более зримым, а порою и совсем разрушают его:

Прах ржет в лице коня. . .
(Рассвет, III, 6).

Стремясь к большей поэтической выразительности, Бобров нередко прибегает к малооправданным инверсиям, затрудняющим восприятие смысла стиха:

. . . их число судов толь бедно.
(Рассвет, II, 39).

Велик в злодее свет наук великом.
(Рассвет, III, 133).

Грандиозность изображаемых картин поэт пытается передать фонетическими средствами языка, злоупотребляя сочетанием согласных: «влечется выпрь туман» (Рассвет, III, 5), «огнь сладкий» (Рассвет, III, 17). Он часто обращается к аллитерациям. В стихотворении «Слава российских ироев» (СПб., 1793) встречается строка:

Се ружей ржущий лес ступает.

Перепечатывая стихи в издании 1804 г., поэт еще более усиливает затрудненность звучания этой строки:

Се ружей ржуца роша мчится.
(Рассвет, II, 23).

В своей творческой практике Бобров разделяет позицию Радищева, искавшего «в негладкости стиха изобразительное выражение трудности самого действия» («Путешествие из Петербурга в Москву», глава «Тверь»). Отсюда и злоупотребление лексикой, которая для начала XIX в. звучала явно архаично: теши, вопия, токмо, повеждь, срящу, лепота, выпрь и т. д.

Отношение к творчеству Боброва в первое десятилетие XIX в. становится очень сложным. Он пользовался безусловной поддержкой Вольного общества любителей словесности, наук и художеств, членом которого стал в 1807 г.⁶⁴ Здесь высоко ценились традиции

⁶⁴ Сохранилось письмо Боброва к Д. И. Языкову с просьбой принять его в члены общества: «Милостивый государь! Дмитрий Иванович! Желая иметь удовольствие брать участие в трудах Вольного общества любителей словесности, наук и художеств, прошу вас покорнейше предложить о моем желании собранию. С совершенным почитанием и преданностью честь имею быть ваш, милостивого государя, всепокорнейший слуга Семен Бобров. 19 октября 1807 года» (Архив Вольного общества любителей словесности, наук и художеств. Отдел рукописи и редкой книги Научной библиотеки им. А. М. Горького при Ленингр. гос. ун-в., д. 57/25, л. 88). Бобров был принят в Общество в тот же день, 19 октября 1807 г. (там же, дело 78, л. 59 об.).

научной поэзии Ломоносова. Своим космизмом, философскими поисками Бобров был близок Пнину и Востокову. Разночинец по происхождению,⁶⁵ так же как и большинство членов Общества, Бобров печатно заявлял о своем демократизме: «...порода без добрых качеств ничто, а достоинства души и без породы всё»,⁶⁶ и с гордостью называл Минина «Русским Плебеем».⁶⁷

Бобров сотрудничал в журналах, издатели которых были связаны с Вольным обществом любителей словесности, наук и художеств. Так, в журналах И. И. Мартынова «Северный вестник» и «Лицей» им было напечатано в течение 1805—1806 гг. около сорока сочинений и переводов. Позднее он помещал свои произведения в изданиях А. П. Беницкого и А. Е. Измайлова — «Талия» и «Цветник».⁶⁸

Большому почитателю творчества Боброва И. И. Мартынову, по-видимому, принадлежит уже упоминавшийся разбор первого тома сочинений Боброва «Рассвет полночи», напечатанный в «Северном Вестнике», где высоко оценена оригинальность творчества этого поэта: «Он идет по следам, ежели есть они; прокладывает сам себе стезю, если еще оной не было, и последнее чаще в нем примечается, нежели первое».⁶⁹ Рецензента привлекают именно те особенности поэзии Боброва, которые отличают его творчество от карамзинского направления: «Я воображаю всю громаду вселенныя, взлетаю между светил небесных в глубокую ночь и вижу этот бледный висящий день при наступлении рассвета».⁷⁰ В то же время здесь отмечены те стороны творчества Боброва, за которые его вскоре начинают преследовать поэты карамзинского лагеря: «Слабость г-на Боброва состоит в том, что иногда в изображениях своих бывает темен».⁷¹

В том же журнале любимый ученик И. И. Мартынова И. Т. Александровский⁷² опубликовал «Разбор поэмы Таврида», в котором вслед за учителем снова подчеркивает самостоятельность

⁶⁵ В послужных списках Бобров на вопрос: «Из каких в службу поступил?», отвечает: «Из священнических детей».

⁶⁶ С «емен» Б о б р о в. Патриоты и герои везде, всегда и во всяком. — «Лицей», 1806, ч. II, кн. 3, стр. 30.

⁶⁷ Там же, стр. 38.

⁶⁸ В альманахе «Талия» в числе прочих помещены за подписью «200», т. е. С. «Бобров», три стихотворения, автором которых, судя по содержанию, является Бобров: «Глас оскорбленной дружбы по смерти NN к благородному Алкиду N», «Постоянство музыки. К другу Акасту» и «Песенка невинной девушки» («Талия», 1807, стр. 48—52; 113—115). Принадлежность этих стихотворений Боброву ранее не была отмечена.

⁶⁹ «Северный вестник», СПб., 1804, ч. II, № 4, стр. 33—34.

⁷⁰ Там же, стр. 35.

⁷¹ Там же, стр. 40.

⁷² См.: П. Н. Берков. К истории русско-польских культурных отношений конца XVIII и начала XIX века. И. Т. Александровский, профессор русского языка и словесности в кременецком лицее. — «Известия АН СССР, VII серия, Отделение общественных наук», М.—Л., 1934, № 9, стр. 709.

творческого пути поэта: «Прочитав Тавриду, нельзя, кажется, не сказать, что автор сей книги открывает новую дверь в российскую поэзию. Всякой предмет описывает он не подражательным, а свойственным себе образом».⁷³ То, что впоследствии Батюшкову в стихах Боброва покажется какофонией, вызывает восхищение Александровского: «Сей стих: В сих — сих свистящих вихрей силах — свистит, подобно самим вихрям, пятеричным повторением буквы с».⁷⁴

Другой ученик И. И. Мартынова, И. М. Левитский, в своем «Курсе российской словесности» 1812 г. определяет именем Боброва целое направление в русской поэзии: «Мы не погрешим противу всеобщего мнения, если разделим наши оды также на три рода: ломоносовские, державинские и бобровские».⁷⁵ Отличительной особенностью бобровских од является, по его мнению, то, что они «удачно соединяют с горацянскую силу выражения высочайший лирический слог, наполненный чистосердечием».⁷⁶ Для Левитского также главным в творчестве Боброва являются черты, отличающие его от поэтов карамзинской школы, — «высочайший лирический слог» и «сила выражения».

Именно поэтому творчество Боброва оказалось близким «Беседе» Шишкова. «Неумелая ученица романтизма», по выражению Г. А. Гуковского,⁷⁷ она отстаивала преромантические тенденции поэзии Боброва, не принимая дальнейшего развития романтического направления.

Путем Боброва пытается идти Ширинский-Шихматов⁷⁸ — поэт, пользовавшийся безграничным уважением членов «Беседы». Державин, очень высоко оценивая творчество Боброва,⁷⁹ включает примеры из его сочинений в свое «Рассуждение о лирической поэзии».⁸⁰

Однако у поэтов, поддерживавших карамзинские традиции в русской литературе, намеренно затемненный тяжеловесный язык Боброва, его вычурная образность вызывает раздражение и насмешки. В литературной борьбе начала XIX в. Бобров становится заметной фигурой и к концу 1810-х годов его начинают осмеивать в многочисленных стихах и эпиграммах.

⁷³ «Северный вестник», 1805, ч. V, № 3, стр. 301.

⁷⁴ Там же, стр. 306.

⁷⁵ Ив. М. Левитский Курс российской словесности, ч. II. СПб., 1812, стр. 89.

⁷⁶ Там же, стр. 90.

⁷⁷ Г. А. Гуковский. Пушкин и русские романтики. Саратов, 1946, стр. 9.

⁷⁸ Там же, стр. 9.

⁷⁹ «Он (Державин, — М. А.) в восторге от Боброва» (С. П. Жихарев. Записки современника. Изд. АН СССР, М.—Л., 1955, стр. 421, запись от 15 марта 1807 г.); «Державин необыкновенно уважал Боброва» (там же, стр. 561).

⁸⁰ Сочинения Державина, т. VII, 2-е академ. изд., СПб., 1878, стр. 557, 569, 584—585.

Батюшков издевается над какофонией, отсутствием благозвучия в стихах Боброва и вставляет в «Видение на берегах Леты» слегка измененную строку из Боброва:

Где роща ржуца ружий ржот, —

сопроводив ее примечанием: «Этот стих взят из сочинений Боброва, я ничего не хочу присваивать».⁸¹

Осмеянию подвергается описание потопа в стихотворении Боброва: «На будущей почте я пришлю тебе несколько похвальных слов, а именно вот каких: поэт Сидор, что написал Потоп, а рыбы на кустах, ну, уж гений!».⁸²

В более позднем стихотворении Батюшкова (1817) Бобров изображается как вдохновитель «беседчиков»:

Я вижу тень Боброва:
Она передо мной,
Нагая, без покрова,
С заразой и чумой;
Сугубым вздором дышет
И на скрижалях пишет
Бессмертные стихи,
Которые в мехи
Бог ветров собирает
И в воздух выпускает
На гибель для певцов;
Им дышет граф Хвостов,
Шихматов оным дышет,
И друг твой, если пишет
Без мыслей кучи слов.

Для писателей, требовавших простоты и ясности языка, была неприемлема намеренная усложненность многих мест в произведениях Боброва.

Нет спора, что Бибрис богов языком пел:
Из смертных бо никто его не разумел.⁸³

Противники нападают даже на частную жизнь поэта. Батюшков прозрачно намекает на его пристрастие к вину:

Как трудно Бибрису со славою ужиться!
Он пьет, чтобы писать, и пишет, чтоб напиться!⁸⁴

⁸¹ К. Н. Б а т ю ш к о в, Сочинения, Гослитиздат, М., 1955, стр. 100. Строка пародирует стихотворение Боброва «Конец войны при Дунае»:

Се ружей ржуца роща мчится.
(Рассвет, II, 23).

Как показано выше, неприемлемая для Батюшкова строчка была результатом сознательных исканий Боброва.

⁸² Письмо Н. И. Гнедичу 19 августа 1809 г.: К. Н. Б а т ю ш к о в, Сочинения, т. III, СПб., 1886, стр. 40.

⁸³ П. А. В я з е м с к и й. Стихотворения. «Библиотека поэта», большая серия, Л., 1958, стр. 52.

⁸⁴ К. Н. Б а т ю ш к о в, Сочинения, Гослитиздат, 1955, стр. 93.

Само прозвище Бибрис, очевидно, намекает на этот порок Боброва (от лат. *bibere* — пить).⁸⁵

Против Боброва выступали самые талантливые поэты эпохи и представители направления, побеждавшего в литературном движении начала века, и, казалось бы, имя Боброва должно было окончательно исчезнуть из истории литературы. Этого, однако, не произошло.

Когда прошел пыл литературной борьбы и битвы «Беседы» с «Арзамасом» остались позади, имя Боброва неожиданно снова начинает привлекать внимание ведущих литераторов 20-х годов, и в первую очередь нужно назвать здесь Пушкина. В начале своего творческого пути Пушкин осыпает Боброва колкими насмешками, варьирующими злые эпиграммы Батюшкова и Вяземского.⁸⁶

Затем в течение нескольких лет в известных нам текстах Пушкина имя Боброва не встречается. К мыслям об этом поэте он возвращается только в годы южной ссылки. 27 июля 1821 г. в письме из Кишинева Пушкин просит брата: «Пришли мне „Тавриду“ — Боброва»,⁸⁷ а спустя полгода называет эту просьбу в числе «препоручений самых важных».⁸⁸

Можно думать, что возникновение интереса к творчеству Боброва летом 1821 г. было вызвано сближением Пушкина в это время с С. А. Тучковым. Тучков, игравший заметную роль в «Беседующем гражданине», несомненно лично знал Боброва. Пушкин

⁸⁵ Можно думать, что сам Бобров «подсказал» своим литературным врагам это прозвище. В 1806 г. он опубликовал отрывок из английского журнала «Зритель», в котором говорилось: «... кормилица императора Нерона, будучи весьма пристрастна к пьянству, вселила гнусный навик сей и в знатного питомца своего, который напоследок столько известен стал по сему пороку, что народ очень часто, замечая в нем оной, вместо Тиберия Нерона называл его Биберием Мером (*Biberius Mero*)» («Лицей», 1806, ч. III, кн. 3, стр. 86—87; ср.: «The Spectator», 1711, vol. III, № 246, стр. 294).

⁸⁶

И снова бес монаха соблазнять,
Чтоб усыпить, Боброва стал читать.
(„Монах“, 1813).

Что лучше эдаких стихов?
В них смысла сам бы не проникнул
Покойный господин Бобров.
(„Тень Фонвизина“, 1815).

Ср. приведенную выше эпиграмму Вяземского или начало «Видения на берегах Леты» Батюшкова (1809):

Вчера Бобровым утомленный,
Я спал и видел странный сон!

⁸⁷ А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений в десяти томах, т. X, изд. 2-е, АН СССР, М., 1958, стр. 29. Далее цитируется по этому изданию.

⁸⁸ «Письмо, где говорил я тебе о Тавриде, не дошло до тебя — это меня бесит — я давал тебе несколько препоручений самых важных в отношении ко мне...» (там же, стр. 33).

с его живым интересом к истории литературы не мог не обрадоваться знакомству с активным участником литературной жизни прошлого века.⁸⁹

Среди южных стихов Пушкина 1821—1822 гг. неоднократно встречается тема изгнанника Овидия, поэтому Пушкин не мог пройти мимо баллады Боброва на ту же тему («Могила Овидия»). Не исключено, что с этой балладой связано снятое впоследствии примечание к первой главе «Онегина» (1823): «Мнение, будто бы Овидий был сослан в нынешний Акерман, ни на чем не основано. В своих элегиях *Ex Ponto* он ясно назначает местом своего пребывания город *Томы* при самом устье Дуная».⁹⁰

В балладе Боброва первое упоминание о Назоне сопровождалось следующим примечанием: «Весьма достоверно, что Овидий погребен в сей стороне; ибо Темесвар есть тот самый древний томитанский город, о коем он так часто упоминает в элегиях своих» (Рассвет, II, 128). Характерна очень личная окраска этого примечания: поэт, автор стихов об Овидии, тоже находится в «сей стороне», о чем сообщает немного ниже: «Сии стихи сочинены во время бытности в Николаеве» (Рассвет, II, 132). И у Пушкина примечание об Овидии тоже носит личный характер. В начале главы он сообщил читателям о своей ссылке:

Там некогда гулял и я;
Но вреден север для меня, —

а примечанием сопровождал строки о ссылке Назона.

В Молдавии, в глуши степей,
Вдали Италии своей.

Субъективная форма примечания, сходство в стиле и лексике — все это делает возможным предположение, что Пушкин учел в «Онегине» примечание Боброва.

Можно предположить, что стихотворение Боброва снова всплыло в сознании Пушкина в процессе работы над «Цыганами» (1824), когда и в этой поэме возникла тема Овидия. Старый Цыган, вспоминая о римском поэте, говорит:

Имел он песен дивный дар
И голос, шуму вод подобный.

⁸⁹ Подробную сводку об отношении Пушкина и Тучкова см. в статье Ю. М. Лотмана «Источники сведений Пушкина о Радищеве (1819—1822)» в сб. «Пушкин и его время» (Изд. Государственного Эрмитажа, Л., 1962, стр. 62—66). Автора работы С. А. Тучков интересует только как источник сведений Пушкина о Радищеве.

⁹⁰ Пушкин, т. V, стр. 510.

У Боброва тень Назона вещает поэту:

... как звук вод некий
Иль шум тополовых листов.

Наконец, в том же 1823 г., когда создавалась первая глава «Онегина» и обдумывались «Цыганы», Пушкин признается в «краже» одной строки из сочинений Боброва: «Меня ввел во искушение Бобров: он говорит в своей „Тавриде“: *Под стражею скопцов гарема*. Мне хотелось что-нибудь у него украсть, а к тому же я желал бы оставить русскому языку некоторую библейскую похабность. Я не люблю видеть в первобытном нашем языке следы европейского жеманства и французской утонченности. Грубость и простота более ему пристали. Проповедую из внутреннего убеждения, но по привычке пишу иначе».⁹¹

Однако все эти реминисценции, как ни важны они сами по себе, не исчерпывают связей Пушкина с Бобровым. Особенно важен тот факт, что принципиальные для Пушкина рассуждения о языке литературы связаны для него с именем Боброва.

Можно прежде всего предположить здесь какую-то полемику со статьей Кюхельбекера в «Благонамеренном» в декабре 1822 г., автор которой, в общем сочувственно отнесясь к творчеству Боброва, отметил, наряду с недостатком вкуса, неблагородство и цинизм некоторых выражений.⁹² Несомненно в связи с недовольством поэта «жеманством» и «утонченностью» литературы найдется его языковые поиски в «Братьях разбойниках». Пушкин не преминул сам отметить основную особенность языка поэмы: «...если отечественные звуки: харчевня, кнут, острог — не испугают нежных ушей читательниц „Полярной звезды“, то напечатай его (отрывок из «Братьев разбойников», — М. А.)».⁹³ Именно с этой точки зрения защищает он свое произведение от замечаний Вяземского: «...как слог, я ничего лучше не написал».⁹⁴

И позднее, довольный своим «Годуновым», в озорном по-пушкински письме он говорит о грубости языка трагедии как о его несомненном достоинстве: «Какого вам „Бориса“ и на какие лекции? в моем „Борисе“ бранятся по-матерну на всех языках. Это трагедия не для прекрасного полу».⁹⁵

Не удивительно поэтому, что в пору своей наибольшей зрелости Пушкин вновь обращается к творчеству Боброва. Исследователи отмечали несомненную связь вступления к «Медному

⁹¹ Пушкин, т. X, стр. 76.

⁹² «Благонамеренный», 1822, № 12, стр. 463—464.

⁹³ Письмо А. А. Бестужеву 13 июня 1823 г. — В кн.: Пушкин, т. X, стр. 62.

⁹⁴ Письмо П. А. Вяземскому 14 октября 1823 г. — В кн.: Пушкин, т. X, стр. 67.

⁹⁵ Письмо П. А. Плетневу 7 марта 1826 г. — В кн.: Пушкин, т. X, стр. 204.

всаднику» со стихотворениями «Установление нового адмиралтейства 1797» и «Торжественный день столетия».⁹⁶ Ср., например, строки из последнего стихотворения:

А ныне там, — где скромно крались
Рыбачьи челны близ берегов,
С бесценным бременем помчались
Отважны сонмища судов.

Доселе дебри где дремали,
Там убран сад, цветет Лицей.

(Рассвет, I, 113, 114).

Приблизительно в то же время, когда Пушкин меняет свое отношение к Боброву, живейший интерес к творчеству этого поэта проявляет В. К. Кюхельбекер. Он с похвалой отмечает в Боброве черты, характерные для поэта-романтика: «... автор Херсониды особенно успел в описании величественных и ужасных красот природы: в его стихах Таврические горы изображены удачнее, нежели роскошные долины Крыма».⁹⁷ Кюхельбекер считает, что творчество Боброва по самой сути своей противоположно сентиментализму: «Бобров имел решительное дарование к лирической поэзии... Но Боброву совершенно недоставало элегической нежности: он умел описать бурю в природе, а не страдания собственного сердца».⁹⁸

Проявляет интерес к творчеству Боброва и Грибоедов,⁹⁹ враждебный по своим литературным симпатиям направлению Карамзина, Жуковского, Батюшкова.

Однако все эти попытки исторической оценки наследия Боброва не стали достоянием широких кругов читателей. Заметки Пушкина остались в его письмах. Статьи Кюхельбекера, насильственно вырванного из литературной жизни, были забыты.

К тому же вообще литературное наследство Боброва наряду с очень интересными и важными находками имело много странных и смешных сторон. Нужно признать, что насмешки над ним были во многих отношениях справедливы. Все это привело к тому, что имя Боброва оказалось забытым исследователями. И только в последнее время делаются попытки определить его истинное место в истории русской литературы.



⁹⁶ И. Н. Розанов. Русская лирика, стр. 382—383; Л. В. Пумпянский. «Медный всадник» и поэтическая традиция XVIII века. — Сб. «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии», вып. 4—5, Изд. АН СССР, М.—Л., 1939, стр. 93—98.

⁹⁷ «Благонамеренный», 1822, № 12, стр. 457.

⁹⁸ Там же, стр. 429.

⁹⁹ См. записку его к Булгарину от 19 марта 1826 г.: «Сделай одолжение, доставь мне „Тавриду“ — Боброва...» (А. С. Грибоедов, Полное собрание сочинений, т. III, Пгр., 1917, стр. 192).

МАТЕРИАЛЫ И СООБЩЕНИЯ

Ю. В. СТЕННИК

ДВЕ РЕДАКЦИИ ТРАГЕДИИ А. П. СУМАРОВА «СИНОВИД И ТРУВОР»

В 1768 г., подготавливая издание собрания своих сочинений, Сумаров подверг тщательной переработке целый ряд ранних произведений. В частности, им были заново отредактированы некоторые из трагедий конца 40—начала 50-х годов. Об этом сам Сумаров писал 25 января 1769 г. графу Орлову,¹ или, точнее, в приложенной к письму «рописи» работы, проделанной за 1768 г.:

«„Хорев“ исправлен и издан со многими отменами.

«„Синоид“ так же.

«И стали они втрое лутче прежнего.

«„Семира“ так же.

«„Ярополк“ так же, которые и в печати не были.

«И стали лутче».²

Как уже отчасти отмечалось в литературе,³ эти трагедии А. П. Сумарова до недавнего времени были известны большинству читателей и даже исследователей в том виде, в каком они были напечатаны в «Полном собрании всех сочинений

¹ «Библиографические записки», 1858, № 14, стр. 428—430. В «Библиографических записках» в качестве адресата данного письма указан граф Безбородко. Но, как отмечается на стр. 770 этих же «записок» в разделе «Поправки», «показание это неверно; Безбородко получил графское достоинство позднее, в 1784 году (см.: Опыт обозрения жизни сановников, управлявших иностранными делами России, соч. Терещенко, ч. 2, стр. 174)». По мнению П. Н. Беркова, адресатом письма являлся граф Орлов (см.: А. П. Сумаров. Избранные произведения. «Библиотека поэта», большая серия, Л., 1957, стр. 568).

² Там же, стр. 430. — Слова «которые и в печати не были» относятся ко всем перечисленным трагедиям, но первые две были изданы в 1747 и 1751 гг. — *Прим. Ред.*

³ П. Н. Берков. А. П. Сумаров. Изд. «Искусство», М.—Л., 1949, стр. 24.

в стихах и прозе... Александра Петровича Сумарокова» 1781—1782 гг., т. е. по переработанным текстам редакции 1768 г. П. Н. Берков впервые установил наличие двух редакций ряда трагедий Сумарокова, в частности «Хорева». Он показал, что монолог Кия из 1-го явления V действия трагедии «Хорев», с его острым «политическим звучанием», имеющимися в нем прямыми политическими намеками, отсутствовал в тексте трагедии 1747 г., или, вернее, имел первоначально совершенно иной вид. При переработке трагедии Сумароков заменил старый монолог Кия новым, и это сразу придало трагедии злободневный политический смысл.⁴ Почти таким же образом видоизменил Сумароков и заключительные слова Владисана в трагедии «Ярополк и Димиза», в ее исправленной, второй редакции 1768 г.⁵ Редактируя заново трагедии, Сумароков, конечно, не ограничивался подобными изменениями. Сохраняя в неприкосновенности развитие сюжета, он вносил множество различных стилистических поправок, сокращал в отдельных местах ненужные длинноты и повторения, заменял устаревшие слова или неудачные словосочетания, улучшал текст трагедий со стороны орфографии и пунктуации.

Из четырех переработанных Сумароковым трагедий две — «Семира» (1751) и «Ярополк и Димиза», называвшаяся в первом варианте «Димиза» (1756), — не были изданы сразу после их написания. Выпущенные в свет в 1768 г., они уже имели исправленный вид. Разночтения между первоначальным текстом трагедий и текстом их в редакции 1768 г., как они и были напечатаны Н. И. Новиковым в «Полном собрании всех сочинений...» (1781—1782 гг.), полностью приведены В. И. Резановым в его сообщении «Парижские рукописные тексты сочинений А. П. Сумарокова».⁶ В самом общем виде сравнение двух редакций трагедий «Хорев» и «Ярополк и Димиза», как уже отмечалось выше, было произведено П. Н. Берковым. Основное внимание он сосредоточил на изменениях политического характера в монологах новой редакции трагедий, что и позволило ему сблизить эти редакции с трагедиями заключительного этапа творчества драматурга.

Таким образом, не было сделано лишь сравнения текстов трагедии «Синав и Трувор» в издании 1751 г. и 1768 г. О переработке «Синава и Трувора» Сумароков сам еще раз упоминал в письме к Екатерине II от 28 января 1770 г.: «Захотелось племяннице графа П. И. Панина и дочери графа П. Семеновича, обоим дамам отличного достоинства, видети трагедию „Синава“, которой они не видали, и драма сия в новой едичии (издании, —

⁴ Там же, стр. 47—49.

⁵ Там же, стр. 49—50.

⁶ «Известия Отделения русского языка и словесности имп. Академии наук», т. XII, кн. 2, СПб., 1907, стр. 135—159.

Ю. С.) отменна от прежнего».⁷ Как видно, Сумароков придавал значение работе по совершенствованию своих трагедий, в частности «Синава и Трувора».

Основные пути, по которым шел драматург в работе над вторыми редакциями трагедий, определялись, с одной стороны, факторами политическими и, с другой — ростом мастерства Сумарокова-художника, его углублявшимися требованиями к своему творчеству. В первом случае мы имеем дело с обозначившимся поворотом во взглядах Сумарокова на роль и значение своих трагедий, когда Сумароков все теснее связывает их с современностью, прибегая к аллюзиям, наполняя произведения весьма прозрачными намеками на различные политические и социальные явления своего времени. Это обуславливалось прежде всего переменой отношения Сумарокова к политике Екатерины II в конце 1760-х годов, не оправдавшей его иллюзорных надежд на осуществление истинно справедливого правления. Одновременно Сумароков тщательно совершенствует структуру стиха своих трагедий, а также вносит различные изменения смыслового и стилистического порядка в содержание монологов и диалогов трагедий.

Не ставя своей целью привести все разночтения, существующие между двумя редакциями «Синава и Трувора», мы хотели бы показать конкретные приемы, которыми пользовался Сумароков при переработке трагедий, в плане отмеченных выше двух аспектов работы драматурга. Это кажется целесообразным еще и потому, что приемы, к которым прибегал Сумароков, заново редактируя трагедию, в равной мере могут быть отнесены и к другим, переработанным им в это время произведениям.

Следует сразу заметить, что со стороны содержания «Синава и Трувор» (как, кстати, и «Семира») почти не подверглась переработке во второй редакции по сравнению с остальными исправленными трагедиями. Серьезные изменения политического характера, благодаря которым трагедия могла бы получить какой-то новый смысл, как это имело место в «Хореве», в «Синаве и Труворе» отсутствуют. В качестве изменений такого рода приведем лишь один пример.

В монологе Гостомысла (д. IV, явл. 2), где отец дает Ильмене советы, как ей следует вести себя на троне, в двух различных редакциях читаем следующее:

Редакция 1751 г.

Редакция 1768 г.

Храни незлобие, что в постоянстве
твердых.

Храни незлобие, людей чти в чести
твердых.

⁷ «Библиографические записки», 1858, № 14, стр. 432. — У графа П. С. Салтыкова было три дочери: о какой именно идет здесь речь, сказать трудно, как и о племяннице гр. П. И. Панина (несомненно племяннице по жене, так как единственный брат П. И. Панина, Никита Иванович, умер холостяком). — *Прим. ред.*

Превозноси людей природою почтен-
ных,
Разумных и честных, искусством
укрепленных.
(Стр. 56).⁸

Превозноси людей ко правде прилеп-
ленных,
Разумных и честных, искусством
укрепленных.
(Стр. 55).

Несколько неопределенный эпитет «природою почтенных» из первой редакции (неясно, имеет ли здесь Сумароков в виду людей, одаренных от природы положительными качествами или он имеет в виду сословное превосходство дворян) заменяется во второй редакции недвусмысленным «ко правде прилепленных». Если учесть, что все поучения Гостомысла дочери из этого монолога могли восприниматься зрителем как прямое обращение автора к императрице или, во всяком случае, как изложение автором своего понимания долга и обязанностей монарха перед обществом, то становится очевидным его политический смысл. Аналогичный характер имеют и другие немногочисленные изменения подобного рода.

Значительное место в новой редакции «Синава и Трувора» занимают разнообразные изменения стилистического порядка. При этом подчас улучшение Сумароковым текста трагедии, переработка качества и содержания ее прямо воздействуют и на идейную направленность всей трагедии.

Прежде всего Сумароков очищает текст трагедии от ненужных длиннот и повторений, выбрасывая часть диалогов и монологов героев, сокращая отдельные явления чуть не наполовину. Для иллюстрации достаточно привести два примера.

В 1-м явлении II действия, охваченный страстью к Ильмене и не встречающий взаимности с ее стороны, Синав хочет узнать своего соперника. Диалог между Синавом и Трувором во второй редакции значительно сокращен.⁹

Редакция 1751 г.

Синав

Кто тщится все мои утехы погубить,
Тот дерзостью мой гнев стремится
возбудить.

Трувор

Так общество на казнь себе тебя
венчало?

Синав

Тиранство от любви не раз уже
бывало.

Редакция 1768 г.

Синав

Кто тщится все мои утехы погубить,
Тот дерзостью мой гнев стремится
возбудить.

Трувор

Так к казни общество себе тебя
венчало?

Синав

Тиранство от любви не раз уже
бывало.

⁸ Указания страниц производятся по текстам изданий трагедий А. П. Сумарокова: А. П. Сумароков. Синав и Трувор. СПб., 1751; А. П. Сумароков. Синав и Трувор. СПб., 1768. — Курсив наш, — Ю. С.

⁹ Все выделенные нами курсивом стихи отсутствуют во 2-й редакции 1768 г.

Ты добродетели мне небо вкореня,
Не зделай на конец мучителем меня!

Трувор

Еще любовника Ильмене ты не
знаешь,
А уж свирепости злосердых
вспоминаешь,
И ужасаешься несклонную любя,
Чтоб страсть не зделала злосердным
и тебя.
Кто хочет помнить долг, не может
быти злобен:
Не забывай ево; не будешь им
подобен.
Любовью чистый дух удобно
возмнить;
Но человечества не должно
истребить.
Представим, что она иным кем
воспаленна,
Свирепством страсть ея не будет
разрощенна.
Что больше будешь ты в ней жар
искоренять,
То больше будет он себя
распространять.
Любовь препятствием и страхом
возрастает,
И в крайность ввержена, на все что
есть дерзает.
Коль будем таковы, что скажет
град о нас?
Какой по Северу отсель раздастся
глас?
Что будут мыслити державы сей
соседы?
.....
(Стр. 24—25).

О небо, в сердце мне щедроту
вкореня,
Не зделай на конец мучителем меня!

Трувор

Кто хочет помнить долг, не может
быти злобен:
Не забывай ево, и будь себе
подобен.
Коль будем таковы, что скажет
град о нас?
Какой по северу отсель раздастся
глас?
Что будут мыслити державы сей
соседы;
.....
(Стр. 22).

Далее Сумароков в редакции 1768 г. выбрасывает следующий обмен репликами между Синавом и Трувором:

Редакция 1751 г.

Трувор

Коль разсуждение нас в чем изобличает,
На то лишь варварство единое дерзает.
Хоть самолюбие и всем природно нам,
И основание есть нашим всем делам;
Нам должно в таковой, прибыток, мере ставить:
Своею славою свои народы славить,
Чрез щастие свое дать щастие и им,
Благополучие чить общее своим.
Когда народу что прибытком нашим вредно,

*Прибыточество то ругательно и бедно.
Чтоб в обладателе ты был великий муж,
Храни о государь! свойство великих душ.*

Синав

*Что хулишь ты, и сам того я ненавижу,
Но мужества в любви прямова я не вижу.*

Трувор

*Любовь естественны суровости мячит,
И мысль ...*

Синав

Меня любовь смущает и тягчит.

Трувор

*Обременение сие весьма недивно,
Любовь не веселит; коль сердце ей противно.*

Синав

*Я понимаю, что ты то уж заключил,
С несклонной говорив, что брат твой ей немил.*

Трувор

*Иной несклонности я в ней не обретаю
Как ту, что зрел с тобой, и ону познаваю.*

Синав

Она намерилась моей супругой быть.

Трувор

Отцова слова знать не хочет пременить.

(Стр. 24—25).

Учить дворянство, наставлять членов общества (и подданных и монарха), как им следует вести себя в выполнении своего долга, — вот объективное назначение всех трагедий Сумарокова, обусловленное самой их сущностью. «Синав и Трувор» не составляет исключения. Приведенная сцена является своеобразным прологом к следующей сцене, в которой Синав нарушает свой долг монарха и становится на путь тирана. Важнейшее место здесь принадлежит доводам, заключенным в речах Трувора, его советы Синаву. Именно в том, что Синав не следует советам брата, — причина будущего преступления монарха и гибели влюбленных. И мы видим, что во второй редакции Сумароков сосредоточивает основное внимание в данной сцене только на этом. Он устраняет из первого пространного ответа Трувора абстрактные рассуждения

о любви, о том, что она «препятствием и страхом возрастает»; он сокращает второй ответ Трувора, оставляя только начальные четыре стиха (все выброшенное из второго ответа заключено фактически в двух стихах предыдущей речи Трувора, оставленных во второй редакции:

Раби твои, о князь! твои любезны дети:
Не зачинай иным ты образом владети!).

Наконец, Сумароков полностью убирает совершенно лишний и только затемнявший основные мысли дальнейший обмен репликами между Синавом и Трувором. Сумароков постарался устранить все, что могло помешать пониманию главного в данной сцене: долг монарха обязывает его сопротивляться голосу своих страстей, когда последние идут вразрез с интересами общества и чести монарха. Не случайно слова Трувора в первой редакции трагедии:

Нет, добродетели во всем мне основанье.

Сумароков заменяет во второй редакции словами:

Нет, истинна была бы мне во основание.

И вот еще один небольшой пример сокращения Сумароковым во второй редакции трагедии ее первоначального текста: в 1-м явлении III действия Гостомысл убеждает свою дочь примириться с судьбой, подчиниться и стать женой Синава:

Редакция 1751 г.

Редакция 1768 г.

Гостомысл

Гостомыс

Тот, кто прав должности своей
не презирает,
Храня ее в бедах, свой дух
успокояет:
Страдающ за нее, когда он
помнит то.
За что он мучится, вся мука
та ничто.
Коль чистая душа не хочет быть
превратна,
За добродетели и мука ей приятна.
Кто непорочности устава не прешел,
За воздаяние, что в мысли он имел,
Не быти в честности он тщился;
но казаться
И добродетельным не может
называться.
В прибыток и во мзду кто разум
свой вперит,
Неправду с тем же он раченьем
сохранит.
(Стр. 39).

Кто должности своей хранение
 являет,
Храня ее в бедах, свой дух
 успокоят:
Страдая за нее, когда он помнит то,
За что он мучится, вся мука та
 ничто.
Коль чистая душа не хочет быть
 превратна,
За добродетели и мука ей приятна.

(Стр. 37).

В сокращенном отрывке по существу повторяется то, что уже было сказано в начале монолога. И Сумароков закономерно удаляет в поздней редакции ненужное повторение. Такие сокращения во второй редакции «Синава и Трувора» есть и еще; наиболее значительные из них имеются в 3-м явлении I действия, а также в 3-м явлении III действия. По общему числу сокращенных стихов вторая редакция «Синава и Трувора» уступает среди переработанных трагедий только «Хореву».

Самой многочисленной группой исправлений, внесенных во вторую редакцию «Синава и Трувора», являются исправления стилистико-поэтического характера.

В последний период творчества Сумароков придавал как никогда большое значение качеству стихов своих произведений. В «Синаве и Труворе» стилистические поправки встречаются почти в каждом стихе. Иногда они служат для более ясного выражения заключенной в стихах мысли. Например:

Редакция 1751 г.

(д. I, явл. 1)

Гостомысл

Почтение в бедах защитникам
не дико,
По бедствиях оно похвально и
велико.
(Стр. 9).

Редакция 1768 г.

(д. I, явл. 1)

Гостомысл

Кто страждет; от того почтение
не дико,
Когда беды прейдут, тогда оно
велико.
(Стр. 8).

Из текста первого стиха первой редакции очень трудно понять, имеется ли в виду «почтение» со стороны попавших в беду к своим «защитникам» или, наоборот, «почтение» самих защитников к попавшим в беду. Второй стих мало спасал положение, тем более, что воспринимавший на слух стихи зритель имел слишком мало времени, чтобы вникать во все усложненные и недостаточно точные обороты. В измененном двустиих новой редакции неясность в выражении мысли, как видим, отсутствует. Вот еще пример:

Редакция 1751 г.

(д. I, явл. 1)

Гостомысл

Я мысль ево познал, любовь
явна мне стала,
Котора на него оковы налагала,
В победах, под венцем, во славе,
в торжестве,
Дивясь зря власть любви
в гордейшем естестве.
(Стр. 8).

Редакция 1768 г.

(д. I, явл. 1)

Гостомысл

Я мысль ево познал, любовь
явна мне стала,
Котора на него оковы налагала,
В победах, под венцем, во славе,
в торжестве:
Спасится от любви нет силы
в существе.
(Стр. 7).

В первой редакции последний стих данного отрывка явно неудачен. Во-первых, являясь синтаксически дееспричастным оборотом, он настолько удален от своего субъекта, главного члена, к которому он относится, что с большим трудом можно уловить его грамматические и логические связи в составе всего предложения и понять заключенный в этом стихе смысл; во-вторых, налицо неудачное повторение двух глагольных форм «дивясь зря ...» и, в-третьих, сочетание согласных и гласных звуков в первых двух стопах этого стиха также делает неудобным и произношение и понимание его. Во второй редакции Сумароков исправляет все недостатки, заменив этот неудачный стих новым. Приведем еще примеры:

Редакция 1751 г.

(д. III, явл. 3)

Ильмена

И верь, как потерять тебе меня
не жаль,
Что мне моя еще несносная
печаль.
(Стр. 47).

(Д. II, явл. 5)

Синав

Какой ты за любовь готовишь
мне удар!
На сей ли в жилах плод моих
родился жар?
(Стр. 34).

Редакция 1768 г.

(д. III, явл. 3)

Ильмена

Я знаю, что тебе меня лишиться
жаль;
Но мне моя еще несносная
печаль.
(Стр. 46).

(Д. II, явл. 5)

Синав

Какой за жар любви готовишь
ты удар!
К тому ли во крови моей
родился жар!
(Стр. 32).

В первом из приведенных примеров Сумароков во второй редакции устраняет возможность понимания заключенной в двустигии мысли в ее прямо противоположном значении. В другом примере исправление, внесенное Сумароковым во второй редакции, также способствует более ясному выражению мысли.

Иногда отдельные исправления продиктованы необходимостью заменить слишком неудобопроизносимые или неудачные сочетания слов и звуко сочетания более простыми и понятными. Один пример такого рода изменений уже приводился выше (стр. 254). Вот еще некоторые примеры:

Редакция 1751 г.

Я чту любовницу свою,
чту дщерь геройску.
(Стр. 14).

Вы прямо, только вы, мою
грусть зрите боги!
(Стр. 41).

Для сих ли следств вы нам
к славянцам путь открыли.
(Стр. 32).

Редакция 1768 г.

В тебе любовницу я чту и
дщерь геройску.
(Стр. 13).

Вы прямо видите тоску мою,
о боги!
(Стр. 39).

Для сих ли следствий вы пути
сюда открыли.
(Стр. 30).

Иногда Сумароков просто заменяет отдельные слова или видоизменяет их порядок, стремясь по-своему к большей точности и правдивости в выражениях. Например:

Редакция 1751 г.

Вельможей гордость всю
в покорство пременяли,
И злобу нивложив, сердца
соединили.

(Стр. 8).

Ильмена

Что Трувор объявил,
я подтверждаю вновь.
Зловредная к немц любовь
меня склонила,
И склонность с ним меня навек
соединила...

(Стр. 34).

Вестник

Прости Ильмена, я до смерти
верен был,
И испуская дух... сим словом
заклучил,
Оставив суеты колеблемаго света,
И речь он и живот в свои
младыя лета.

(Стр. 72).

Наконец, при исправлении трагедии Сумароков упорно работает над улучшением рифмы. Примеров подобного рода исправлений можно привести больше всего:

Редакция 1751 г.

Что ты ни говоришь, мне все то
возвещает,
Что красна дщерь твоя мой
пламень презирает.

(Стр. 28).

И есть ли на меня, Синав ты
днесь озлился;
Рази, доколе я Ильмены не
лишился?

(Стр. 31).

Котору с таковым он тщаннем
возростил,
В котору всю свою надежду
положил.

(Стр. 40).

Кто малодушия поныне жил
не зная,

Редакция 1768 г.

Упрямство прежнее в покорство
пременяли,
И злобу утолив, сердца
соединили.

(Стр. 7).

Ильмена

Что Трувор объявил, я то
вещаю вновь.
Зловредная к немц горячность
меня склонна
И с ним меня любовь навек
соединила...

(Стр. 32—33).

Вестник

Прости Ильмена, рек, по смерть
я верен был,
И испуская дух, тебя не позабыл.
Прости... при слове сем не стало
больше мочи:
Оставил тело дух и затворилсь
очи.

(Стр. 71).

Редакция 1768 г.

Что ты ни говоришь, мне все
предвозвещает,
Что мне надежда все напрасно
обещает.

(Стр. 26).

Отмщай сие ты мне, что ею ты
кроушился!
Рази, доколе я Ильмены не
лишился!

(Стр. 29).

В котору всю свою надежду
положил,
И для которыя на свете он и
жил.

(Стр. 38).

Кто малости сея поныне жил
не чая,

И сына погребал очей не
омочая.
(Стр. 40).

Не тако в варварских терзается
руках
Невольник мучимый в темнице
и цепях.
(Стр. 41).

Не злобствуй на меня;
ты мучишься судьбой,
Будь здрав, и верь тому, что
я не недруг твой.
(Стр. 62).

И сына погребал очей не
омочая.
(Стр. 39).

Не тако в варварских терзается
степях,
Невольник мучимый в темнице
и цепях.
(Стр. 40).

Не злобствуй на меня;
ты мучишься судьбою!
И растаюся днесь я в дружестве
с тобою.
(Стр. 61).

Как видно из примеров, силу рифмы, ее богатство Сумароков видит в строгом соответствии не только фонетического звучания, но даже и орфографического написания рифмующихся окончаний стихов. Смысловая нагрузка рифм в позднейшем ее понимании для Сумарокова отсутствует. Наоборот, стремясь к чистоте рифмы, он изменяет ее порой в ущерб мысли, заключенной в стихе.

Во времена Сумарокова подобное стремление к чистоте рифмы имело положительное значение. Сумарокову, наряду с его современниками Ломоносовым и Тредиаковским, принадлежит важная заслуга в создании русского литературного языка. В литературных спорах между ними закладывались основы поэтики русского классического стиха XIX в. По сравнению, например, с сатирами Кантемира, даже в их позднейшей редакции, стихи Сумарокова, не говоря уже о стихах Ломоносова, с точки зрения поэзии представляют значительное достижение. И уметь «правильно расставлять литеры» было тогда важнейшей задачей.

Таким образом, сравнение двух разновременных печатных текстов «Синава и Трувора», позволяющее говорить о наличии двух редакций и этой трагедии, может послужить материалом для уяснения некоторых тенденций развития творчества Сумарокова-драматурга и поэта, особенно последнего периода творчества. Это стремление сделать свои произведения ощутимо политически злободневными, придать им большую экспрессивность и действенность, настойчивая работа над стилем и поэтикой стиха как раз характерны для заключительного этапа творчества Сумарокова.



Е. П. ПРИВАЛОВА

О СОТРУДНИКАХ ЖУРНАЛА «ДЕТСКОЕ ЧТЕНИЕ ДЛЯ СЕРДЦА И РАЗУМА»

Вопрос о сотрудниках первого русского детского журнала «Детское чтение для сердца и разума», издававшегося Н. И. Новиковым с 1785 по 1789 г., остается до сих пор малоисследованным. Изучение круга авторов, работавших на страницах этого интересного издания, — задача тем более важная, что источники и свидетельства, связанные с этим вопросом, недостаточны, а нередко и противоречивы.

С относительной достоверностью мы можем приписать Новикову одно из опубликованных в «Детском чтении» произведений. Речь идет о предисловии к журналу, об обращении «к благородному российскому юношеству». Предисловие по глубокой принципиальности и по широте изложенной программы является одним из замечательных памятников педагогической литературы XVIII в. Оно и по содержанию и по стилю очень близко к объявлению о подписке на «Московские ведомости» в 1785 г. Объявление же писалось от имени издателя, т. е. Новикова.

Литературная традиция твердо считает редакторами «Детского чтения» А. А. Петрова и Н. М. Карамзина. Их имена встречаются в тесной связи с новиковским детским журналом и у В. С. Сопикова, и у А. Ф. Смирдина, и у ряда исследователей, от А. Д. Галахова и М. П. Погодина до Н. С. Тихонравова и Г. В. Вернадского.

По свидетельству И. И. Дмитриева, в литературных кругах Петрова «почитали отличнейшим переводчиком». Его перу принадлежат следующие переводы: Хризомандер, аллегорическая и сатирическая повесть. Перев. с немецк., тип. И. Лопухина, М., 1783; Багуат-Гета, или Беседы Кришны с Аржуном. Унив. тип. Новикова, М., 1788; Учитель, или Всеобщая система воспитания, в которой предложены первые основания наук, особенно нужных молодым людям, чч. 1—3. Унив. тип. Новикова, М., 1789; Учебная книга для юношества, начинающего учиться немецкому

языку. Типогр. компания, 1788; О древних мистериях или таинствах, бывших у всех народов. Изд. Типограф. компании, тип. Лопухина, 1785; Беседы с богом, или Размышления в утренние часы на каждый день года. Издание периодическое. Перев. с немецк. яз. 4 ч. Тип. компании типограф., 1787—1789.

Карамзин, по словам И. И. Дмитриева, перевел с французского «*Les veillées du chateau*» и за отсутствием Петрова «издавал около года „Детское чтение“, в котором напечатал первую повесть, им сочиненную, и первые опыты свои в поэзии».¹

Показаниям И. И. Дмитриева противоречит свидетельство М. А. Дмитриева, автора известных записок «Мелочи из запаса моей памяти»: «Карамзину приписывают ныне книгопродавцы, а за ними журналисты издание „Детского чтения“. Никогда не издавал он ни одного тома; есть только в нем немного его переводов и то более в первых двух томах. С тех пор как прекратилось родословное дерево нашей литературы, у нас прекратились в ней предания».² «Под руководством Н. И. Новикова, — продолжает М. Дмитриев, — первые четыре части „Детского чтения“ издавал Петров».³

Н. С. Тихонравов в своей обширной рецензии на мемуары Мих. Дмитриева⁴ достаточно убедительно доказал недооценку автором «Мелочей» участия Карамзина в новиковском детском журнале.

Накануне праздника пасхи 1785 г. вышел шестнадцатый номер «Детского чтения». Эпиграфом к праздничному листку служили слова Евангелия от Иоанна: «Не убо ведяху писания яко подобает ему из мертвых воскреснути». Заканчивался номер статьей от редакции, призывающей маленьких читателей христосовать не только в силу обычая, но и руководствуясь живой любовью к ближнему. В этом же номере печатался «Разговор между отцом и детьми о кофе». Помещение в пасхальном листке журнала христианского воззвания и научно-популярной статьи о кофе в некоторых кругах признано неуместным и вызвало нарекания на редакцию. Этот незначительный эпизод дал повод Петрову написать Карамзину следующее письмо, датированное 20 мая 1785 г.: «Весьма одолжил ты меня благодарностью своею за сообщенную мною российским детям историю кофия. Не правда ли, любезный друг, что сия пьеса несравненна, но представь себе, сколь велико бесстыдство некоторых! они не устыдились слабоумия человеческого!!! не устыдились, говорю, сказать, что они долго искали

¹ И. И. Дмитриев, Сочинения, т. II, изд. Е. Евдокимова, СПб., 1833, стр. 26—27.

² М. А. Дмитриев. Мелочи из запаса моей памяти. 2-е изд., изд. «Русского архива», М., 1869, стр. 57—58.

³ Там же.

⁴ Н. С. Тихонравов. «Мелочи из запаса моей памяти» Мих. Дмитриева. — Сочинения, т. III, 1, изд. Сабашникова, М., 1898, стр. 234—257.

вообще, какую связь имеет стих из священного писания и заключение 16 листа высокославного журнала, для детей мною издаваемого, с сим полезным и для блага молодых отраслей рода человеческого необходимым разговором о кофе. Охотно бы исполнил желание твое и поместил бы в „Детском чтении“ историю табака, но по многочисленным и важным причинам сие невозможно, в чем уверяю тебя словом честного журналиста. Если же бы можно было, то я стал бы просить тебя о помощи, яко знатока и любителя этого символа мирских упражнений и забав».⁵

Очевидно, весной 1785 г., когда появился в свет шестнадцатый номер «Детского чтения», Петров имел право считать себя ответственным работником журнала.

В сентябре месяце 1789 г. Петров писал путешествующему по Европе Карамзину: «Осиротевшее без тебя „Детское чтение“ намерен я наполнить по большей части из Кампова „Теофрона“. И далее: „Детского чтения“ осталось три листа: наборщики жаждут еще оригинала».⁶

Петрову несомненно принадлежала в журнале ведущая роль, роль «Издателя», вернее редактора в нашем смысле этого слова.

«Петров переводил многие статьи для „Детского чтения“ при начале этого издания», — сообщает со слов Карамзина К. С. Сербинович в своих воспоминаниях.⁷

Безусловно принадлежит Петрову перевод драмы Беркена «Честный откупщик».⁸ Это единственная вещь в журнале, подписанная инициалами А. П., т. е. Александр Петров.

Петрову же можно приписать «Разговор между отцом и детьми о кофе».⁹ В вышеприведенном письме Петрова к Карамзину автор ясно говорит о том, что именно он сообщил «российским детям историю кофия».

Наконец перевод восточной повести «Обидаг», помещенный в «Детском чтении», в точности совпадает с текстом этого произведения, опубликованного в вышедшей в 1789 г. книге «Учитель, или Всеобщая система воспитания». Переводчиком этой популярной в восемнадцатом веке энциклопедии Шрека и Эберта был Петров.

Вопрос о раннем периоде творчества Карамзина, в частности об участии его в «Детском чтении для сердца и разума», давно привлекал к себе исследователей. Впервые подошел к этой теме

⁵ Письма А. А. Петрова к Карамзину. — «Русский архив», 1863, № 5—6, стр. 473—486.

⁶ Письмо от 20 сентября 1789 г. — «Памятник отечественных муз на 1827 год», СПб., 1827.

⁷ К. С. Сербинович. Ник. Мих. Карамзин. Воспоминания. — «Русская старина», 1874, т. XI, стр. 242.

⁸ «Детское чтение для сердца и разума», 1789, ч. XIX, № 27—37, стр. 3—15, 17—31, 49—62, 65—78, 97—112, 129—137, 145—160. Далее сокращенно — ДЧ.

⁹ ДЧ, 1785, ч. II, № 16, стр. 33—44.

А. Д. Галахов в статье «Н. М. Карамзин. Материалы для определения его литературной деятельности».¹⁰ Данные Галахова были использованы в труде М. П. Погодина «Николай Михайлович Карамзин по его сочинениям, письмам и отзывам современников».¹¹ Заново пересмотрен список карамзинских произведений М. Н. Лонгиновым¹² и С. И. Пономаревым.¹³ Ряд соображений по поводу сотрудничества Карамзина в новиковском детском журнале высказал В. В. Сиповский в работе «Н. М. Карамзин — автор „Писем русского путешественника“».¹⁴

Считаем нелишним напомнить, а иногда уточнить и дополнить доказательства, устанавливающие авторство Карамзина в «Детском чтении».

Принадлежность Карамзину «Прогулки»¹⁵ и перевода пьесы «Аркадский памятник»¹⁶ подтверждается словами самого автора. Печатаая в «Московском журнале» статью Гарве «О досуге», Карамзин дал следующее подстрочное примечание: «Переводя сие место, я вспомнил, что в Прогулке моей; напечатанной года четыре перед сим в „Детском чтении“, сказано нечто подобное и сказано по собственному моему чувству».¹⁷

В «Письмах русского путешественника» автор подробно рассказал о своей встрече с Хр. Ф. Вейссе, которого он считал лучшим детским писателем того времени. В письме от 17 июля 1789 г. Карамзин пишет: «Я сказал ему <Вейссе>, что некоторые пьесы из его Друга детей <Kinderfreund> переведены на русский, что сам я перевел его драму „Аркадский памятник“, которая напечатана в 18 части „Детского чтения“».¹⁸

Карамзину принадлежит ряд стихотворений, напечатанных в «Детском чтении».

Стихотворение «Господину Д. на болезнь его»¹⁹ целиком приведено Карамзиным в письме к И. И. Дмитриеву летом 1788 г., т. е. задолго до появления этого произведения в печати.²⁰

¹⁰ А. Д. Галахов. Н. М. Карамзин. Материалы для определения его литературной деятельности. — «Современник», 1853, № 11, стр. 52—64.

¹¹ М. П. Погодин. Николай Михайлович Карамзин по его сочинениям, письмам и отзывам современников, т. I. М., 1866, стр. 45—57.

¹² М. Н. Лонгинов. Материалы для полного собрания сочинений и переводов Карамзина. — «Русский архив», 1864, вып. 7—8, стр. 849—870.

¹³ С. И. Пономарев. Материалы для библиографии литературы о Н. М. Карамзине. СПб., 1883.

¹⁴ В. В. Сиповский. Н. М. Карамзин — автор писем русского путешественника. СПб., 1899, стр. 130—147.

¹⁵ ДЧ, 1789, ч. XVIII, № 24, стр. 161—175.

¹⁶ Там же, № 18—23, стр. 66—73, 81—92, 97—107, 113—140, 135—150.

¹⁷ О досуге. Сочинения философа Гарве. — «Московский журнал», изд. 2-е, М., 1802, ч. IV, стр. 162—163.

¹⁸ «Московский журнал», изд. 2-е, М., 1801, ч. III, стр. 57—61.

¹⁹ ДЧ, 1789, ч. XVIII, № 20, стр. 109.

²⁰ Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву. СПб., 1866, письмо № 5.

В письме Карамзина к Дмитриеву от 20 марта 1788 г. находим следующие стихи:

Везде, везде мы видим радость,
Везде веселие одно;
Но мы, печалью отягченны,
Уныло бродим по лесам, —
В лугах утех не находим;
Смотря в ручей, мы слезы льем;
Слезами воду возмущаем,
Волнуем вздохами ее.

Эти же строки, несколько видоизмененные, мы встречаем в стихотворении «Весенняя песня меланхолика», напечатанном в номере 17 части 18 «Детского чтения» за 1789 г., т. е. спустя год после вышеназванного письма.

Не вызывает никаких сомнений принадлежность Карамзину «Анакреонтических стихов».²¹ Имя автора обнаруживается как в посвящении этого произведения А. А. П., т. е. Александру Андреевичу Петрову, так и в самом содержании стихотворения.

По словам И. И. Дмитриева, Карамзину принадлежит перевод повести Жанлис «*Les veillées du chateau*». Свидетельство это требует, однако, некоторого уточнения. Повесть Жанлис построена так, как строились очень многие произведения для детей того времени: основной рамкой повествования служил рассказ о жизни семьи маркиза де Клемир, в эту рамку были вставлены двенадцать новелл, рассказанных маркизой де Клемир детям. К двум основным томам повести Жанлис добавила третий — «*Suite des veillées du chateau. Contes moraux à l'usage des jeunes personnes*». В него вошли рассказы, сочиненные маркизой для тех же детей, но превратившихся уже в юношей и девушек. Этих рассказов три: «*Les deux reputations*», «*Daphnis et Pandrose*», «*Le palais de la vérité*». Карамзин перевел целиком два первых тома произведения Жанлис. Что касается третьего, дополнительного, то переводчик использовал из него только второй рассказ: «Дафнис и Пандроза», заменив нравоучительные назидания госпожи де Клемир рядом вещей из сборника того же автора: «*Nouveaux contes moraux et nouvelles historiques*». К ним относятся романтическая «История герцогини Ч.», моралистический рассказ «Благодееание» и повесть «Пустынник», по своему настроению очень близкая к душевным переживаниям молодого переводчика.

Ряд косвенных доказательств говорит за принадлежность Карамзину переводов из Боннэ: «Статьи из Боннетова сочинения».²² О том, что Карамзин собирался переводить этого пользовавшегося широкой популярностью последователя лейбнициан-

²¹ ДЧ, 1789, ч. XVIII, № 19, стр. 93—95.

²² Там же, № 14, стр. 17; № 15, стр. 15—30; № 16, стр. 36—48; № 17, стр. 49—53.

ского оптимизма, мы узнаем из «Писем русского путешественника», а также из переписки с Петровым.

«Боннет позволил мне переводить его сочинения на русский язык, — пишет Карамзин из Женевы 23 января 1790 г. — С чего вы думаете начать? — спросил он. — С созерцания природы (*Contemplation de la nature*), — отвечал я, которое по справедливости может быть названо магазином любопытнейших знаний для человека».²³

«Письма твои к Боннету и Боннетово к тебе, — пишет Петров другу 19 июля 1792 г., — я почитаю за предъявление об издании русского перевода „Созерцания природы“. Скоро ли намерен ты сделать это доброе и общепользное дело?».²⁴

Серьезной работе Карамзина над Боннэ могли предшествовать пробные переводы отрывков, которые и были напечатаны в «Детском чтении» 1789 г. Непонятное на первый взгляд умолчание о них в письмах Карамзина к философу может быть объяснено недовольством Боннэ английскими и немецкими переводчиками, приступившими к переводу его сочинений без разрешения автора. За правильность этого предположения говорит почти дословное совпадение подстрочного примечания к отрывкам из «Созерцания природы», помещенным в четырнадцатом номере детского журнала, с высказываниями Карамзина во время беседы с женевским философом. И там и тут подвергается критике немецкий переводчик Боннэ, допустивший неправильный, по мнению Карамзина, перевод слов «*Raison Eternelle*».

Свидетельство И. И. Дмитриева о том, что Карамзин напечатал в «Детском чтении» первую повесть, им сочиненную, нашло первоначальную расшифровку у А. Галахова.²⁵ Исследователь правильно счел первой оригинальной работой Карамзина повесть «Евгений и Юлия».²⁶ За правильность этого утверждения говорят следующие соображения.

Во-первых, повесть «Евгений и Юлия» ближе, чем какая бы то ни было вещь «Детского чтения», подходит к понятию оригинального произведения. Не случайно к ней дан автором подзаголовок «русская истинная повесть».

Во-вторых, сентиментальный стиль повести характерен для Карамзина, в недалеком будущем автора «Бедной Лизы».

В-третьих, окружение повести целиком карамзинское: в последующих номерах идет целая цепь вещей, принадлежащих перу Карамзина.

²³ Н. М. Карамзин. Письма русского путешественника. Изд. Суворина. СПб., 1900, стр. 313.

²⁴ Письма А. А. Петрова к Н. М. Карамзину. — Памятник отечественных муз на 1827 год. СПб., 1827, стр. 260.

²⁵ А. Д. Галахов. Н. М. Карамзин. — «Современник», 1853, № 11, стр. 52—64.

²⁶ Евгений и Юлия. — ДЧ, 1789, ч. XVIII, № 25, стр. 177—191.

Ему же не без основания приписывают перевод «Времен года» Томсона.²⁷ Томсон — один из любимейших поэтов молодого Карамзина. О том, что Карамзин работал над переводом английского поэта, мы имеем авторитетное свидетельство Петрова.

«Поэзия, музыка, живопись воспеты ли тобою? Удивленные Чистые пруды внемлют ли Гимну Томсонову, улучшенному на языке русском?» — пишет Петров своему другу в письме от 30 июня 1786 г.²⁸

По-видимому, Карамзину же принадлежит стихотворение «На смерть девицы» в двадцатом номере «Детского чтения» за 1789 г. В словах Карамзина «Благодарю тебя за письмо и за похвалу Элизе, которую мне давно хотелось напечатать»,²⁹ В. В. Сиповский видел намек на вышеупомянутое стихотворение, в котором умершая девушка носит имя Элизы.

Наименее убедительны аргументы Сиповского и Галахова, приписывавших Карамзину стихотворения «Вздок»,³⁰ «Гроза»,³¹ «Всеобщая молитва»³² и перевод рассказа Беркена «Непостоянство». ³³ Аргументы эти сводятся к двум положениям: во-первых, выраженные в этих произведениях мысли и настроения характерны для молодого Карамзина; во-вторых, самый стиль стихотворений свойствен раннему периоду творчества поэта. Надо заметить, что как содержание, так и стиль вышеназванных произведений типичны не для одного Карамзина, а для многих писателей того времени. Назовем в качестве примера В. С. Подшивалова. В пользу авторства Карамзина говорит то, что стихотворения, о которых идет речь, печатались в номерах «Детского чтения», составленных исключительно из карамзинских произведений. Менее других доказанным является перевод Карамзиным французского рассказа «Непостоянство».

Все приведенные факты убеждают нас в том, что участие Карамзина в новиковском детском журнале было очень значительно. О своей упорной работе над материалом для детского журнала он говорил в письме Лафатеру от 20 апреля 1787 г.: «Скажу вам кое-что о моем настоящем положении. Я все еще живу в Москве, на свободе от всяких служебных занятий. Перевожу с немецкого и французского, каждую неделю должен приготовить печатный лист для детей, набрасываю для себя самого

²⁷ Весна. — ДЧ, 1787, ч. IX, № 13; Лето. — ДЧ, 1787, ч. X, № 26; Осень. — ДЧ, 1787, ч. XI, № 39; Зима. — ДЧ, 1787, ч. XII, № 52; Гимн. — ДЧ, 1789, ч. XVIII, № 23, стр. 151—158.

²⁸ Памятник отечественных муз на 1827 год, стр. 122.

²⁹ Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву, стр. 16, письмо № 15 от 1791 г.

³⁰ ДЧ, 1789, ч. XVIII, № 18, стр. 80.

³¹ Там же, № 19, стр. 96.

³² Там же, № 22, стр. 181—144.

³³ Там же, 1788, ч. XV, № 38, стр. 173—192; № 39, стр. 193—207.

кое-что под всегдашним заглавием „Беспорядочные мысли“». ³⁴ В течение 1787 г. и первого полугодия 1788-го Карамзин замещал отсутствующего в Москве Петрова. Об этом свидетельствуют даты писем обоих друзей. Все номера журнала этого периода заполнены карамзинскими переводами: «Деревенскими вечерами» Жанлис и отрывками из Томсона.

Весной и летом 1789 г. Карамзин вновь печатался в «Детском чтении». Почти вся XVIII часть журнала (№№ 14—25) заполнена его произведениями и переводами. Вот все, что мы знаем с полной достоверностью.

Вышеизложенными соображениями не исчерпывается, однако, вопрос о сотрудниках первого русского журнала для детей. Дело оказывается гораздо более сложным.

К свидетельству обоих Дмитриевых надо присоединить указания, данные по этому вопросу людьми более позднего поколения — Н. В. Сушковым и С. П. Шевыревым. Оба автора, бывшие воспитанники Московского благородного университетского пансиона, посвятили родному учебному заведению ряд статей. Особую ценность представляют сведения, сообщенные С. П. Шевыревым: ³⁵ «За „Покоящимся трудолюбом“ последовало „Детское чтение для сердца и разума“. Антонский издал первые четыре части. Здесь уже на первом месте является направление педагогическое и литературное. Издание посвящено благородному российскому юношеству. Слог необыкновенно прост и легок. Рука даровитого Подшивалова всюду видна. Это издание продолжалось до 1789 г. включительно. В нем участвовал после и Карамзин. Начальные буквы друга его А. П. видны над переводом одной драмы с французского»». ³⁶

Дальше автор статьи еще раз подчеркивает ведущую роль Антонского в журнале: «В этом издании Антонский открывал поприще для друга своего Подшивалова, известного переводчика Мейснеровых повестей, который по справедливости может быть назван замечательным даровитым предшественником карамзинского периода»». ³⁷

Н. Сушков в статье «Некоторые сведения о службе А. А. Прокопович-Антонского», кстати сказать еще успевшей побывать в руках престарелого педагога и одобренной им, включил в список его трудов четыре части «Детского чтения»». ³⁸

³⁴ Переписка Карамзина с Лафатером. — Сборник Отделения русского языка и словесности имп. Академии наук, т. 54, ч. 5, СПб., 1893, стр. 18—20.

³⁵ С. П. Шевырев. Антон Антонович Прокопович-Антонский. Воспоминание, посвященное воспитанникам Университетского благородного пансиона. Унив. тип., М., 1848, стр. 7—8.

³⁶ Там же, стр. 15—16.

³⁷ Там же, стр. 81.

³⁸ Н. О. Сушков. О трудах и заслугах покойного действительного статского советника А. А. Прокопович-Антонского. М., 1848.

Итак, в роли руководящих сотрудников журнала оказываются новые лица: Прокопович-Антонский и В. Подшивалов.

У нас нет достаточных данных для того, чтобы охарактеризовать роль Антонского в «Детском чтении», а также приписать ему определенный ряд произведений. Возможно, что ему как естественнику принадлежали многочисленные в журнале природоведческие статьи, о которых с благодарностью писал С. Т. Аксаков, вспоминая свое увлечение «Детским чтением». Отличительными чертами их были содержательность, сжатость и ясность изложения.

Нельзя не отметить некоторого параллелизма между рядом мест в статье «О воспитании» и рассказом Добросерда о детстве и юности Кира в «Детском чтении».³⁹ Ряд общих мотивов роднит оба произведения: мысль о неблагодарности, как худшем из человеческих пороков, рассуждение о домашнем и общественном воспитании, ссылки на примеры из персидской жизни.

Ряд фактов, рассказанных в журнале Добросердом, как бы переносится автором со страниц «Детского чтения» в текст серьезной педагогической статьи.

Надо добавить, что образ Добросерда, насколько он раскрыт в предисловии к журналу, напоминает Антонского больше, чем кого-либо из других сотрудников «Детского чтения». Он «человек уже немолодой» сравнительно с юными сотрудниками журнала, веселый («смешливый» нрав Антонского был хорошо известен современникам); наконец, он настоящий «гофмейстер», любящий детей и умеющий с ними разговаривать.

В 1797 г. в Университетской типографии у Хр. Ридигера и Хр. Клаудия вышла детская книга под следующим заглавием: «Бесценный подарок для благовоспитываемых детей, или Новая детская библиотека, заключающая в себе краткие трогательные повести, нравоучительные сказочки, замысловатые басенки, занимательные разговоры и небольшие комедии, которых герои большею частью малолетние дети и их родители, воспитатели и наставники».

В «Предуведомлении издателя» говорилось, что «книга сия взята вся из одного сочинения, состоящего в нескольких томах, изданного на немецком языке г. Кампе, автором, известным всему свету по своим весьма многим и превосходнейшим творениям».⁴⁰

В разряд изданий «Детской библиотеки» Кампе отнесена эта книжка и составителями второго, библиографического выпуска «Материалов по истории русской детской литературы», вышедшего

³⁹ Кир. — ДЧ, 1785, ч. I, № 10, стр. 145—158; А. А. Прокопович-Антонский. О воспитании. Унив. тип., М., 1818.

⁴⁰ Бесценный подарок для благовоспитываемых детей, или Новая детская библиотека, вып. 1. М., 1797, стр. II.

под ред. А. К. Покровской и Н. В. Чехова.⁴¹ Указания эти, однако, требуют уточнения.

Изучение «Бесценного подарка» приводит нас к заключению, что содержание этого сборника взято почти сплошь из «Детского чтения для сердца и разума». Из тридцати семи произведений, помещенных в двух частях «Бесценного подарка», только два не имеют отношения к новиновскому журналу, причем наряду с Кампе встречаются вещи и других авторов. Тексты «Детского чтения» и «Бесценного подарка» почти полностью совпадают. В отдельных и при этом очень редких случаях составитель сборника позволяет себе изменить заглавие или заменить одно слово другим. Так, в стихотворении «Гроза» строка «Велик господь! вещают громы» заменена словами: «Велик господь! вещают бури». Особенно богато представлены первые годы издания «Детского чтения», хотя не забыты и последние номера журнала. Обращает на себя внимание отсутствие в «Бесценном подарке» произведений Карамзина, если не считать стихотворения «Гроза», принадлежность которого этому писателю не вполне доказана.

Все вышеизложенное приводит нас к мысли, что составителем сборника «Бесценный подарок» был человек, имевший близкое отношение к «Детскому чтению». Возможно, им был один из сотрудников журнала. Кто же он? Петров был уже в могиле. Трудно заподозрить в этом Карамзина. Мы знаем, что он был против включения в собрание сочинений своих переводов из «Детского чтения».⁴² Наконец, кажется маловероятным, чтобы Карамзин, даже решив издавать сборник из материалов детского журнала, исключил из него все написанное и переведенное им самим. Остаются Прокопович-Антонский и Подшивалов.

В пользу последнего говорит следующая деталь: в «Бесценном подарке» помещены две вещи, отсутствующие в «Детском чтении». Первая — «Краткие размышления»; вторая — «Должно ли любить порочных. Разговор отца с сыном». Оба эти произведения мы находим в журнале Подшивалова «Чтение для вкуса, разума и чувствований».⁴³ Переводы полностью совпадают. Только заглавие первого произведения в подшиваловском журнале заменено следующим: «Опыт краткого нравоучения для детей. Взято из одного иностранного периодического издания». Подпись под статьей — буква «В».⁴⁴ Так подписывался обычно Василий Подшивалов. Второе произведение напечатано анонимно. Это дает право предположить, что Подшивалов имел отношение к сбор-

⁴¹ Материалы по истории русской детской литературы, вып. II. М., 1929, стр. 38.

⁴² Переписка Н. М. Карамзина. — «Библиографические записки», 1858, ч. 1, № 19.

⁴³ «Чтение для вкуса, разума и чувствований», 1791, №№ 1 и 6.

⁴⁴ Д. К о б е к о. Несколько псевдонимов в русской литературе XVIII века. — «Библиографические записки», 1861, № 4.

нику «Бесценный подарок». Возможно, что он был его составителем и писал к нему предисловие. Если признать Подшивалова причастным к изданию «Бесценного подарка», то естественно будет приписать перу этого писателя если не весь сборник в целом, то, во всяком случае, большую его часть.

Советские исследователи дополнили список сотрудников «Детского чтения» еще одним именем⁴⁵ — Николай Николаевич Сандунов. Будущий крупный драматург, автор «Солдатской школы», идущей в 90-х годах на сцене Университетского благородного пансиона, профессор уголовного и гражданского права опубликовал в 1786 г. на страницах новиковского журнала для детей пьесу «Добрые дети».⁴⁶ Это были первые шаги Сандунова на литературном поприще.

На этом можно закончить список авторов, принимавших участие в детском журнале Новикова.



⁴⁵ П. Н. Берков. История русской журналистики XVIII века. Изд. АН СССР, М.—Л., 1952, стр. 430.

⁴⁶ Добрые дети. — ДЧ, 1786, ч. VII, № 29, стр. 37—64; № 30, стр. 65—80; № 31, стр. 81—101.

П. Р. ЗАБОРОВ

«НОЧНЫЕ РАЗМЫШЛЕНИЯ» ЮНГА В РАННИХ РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ

В последней трети XVIII в. в русской литературе обнаруживаются, едва уловимые прежде, новые тенденции, которые со все возрастающей отчетливостью проявляются в творчестве многих писателей и в самых разных жанрах. Возникшие в силу внутренних потребностей русской литературы как закономерный этап русского литературного процесса, эти новые устремления, однако, во многом связаны с аналогичными и хронологически им предшествовавшими явлениями некоторых западноевропейских литератур, с творчеством французских, немецких и прежде всего английских писателей-преромантиков. Важное место в их ряду принадлежит Эдуарду Юнгу.

Автор трех драматических сочинений («Бузирис», «Месть», «Братья»), сатирического цикла «Тщеславие, всеобщая страсть», стихотворений, речей и трактатов, Эдуард Юнг вошел в историю литературы главным образом как творец «Ночей», или «Ночных размышлений» («The Complaint, or Night Thoughts», 1742—1746).¹ Написанная в традициях столь распространенного в классической поэзии дидактического жанра, знаменитая поэма Юнга была в то же время произведением глубоко своеобразным. Страстная взволнованность нравственно-философской проповеди Юнга, направленной против крайностей гедонизма, против светского «остроумия» и вольнодумства, напряженный драматизм его поэтических монологов, меланхолический тон его медитаций — все это явилось важным художественным открытием в глазах его современников, уже давно мечтавших о поэзии более личной и глубокой по сравнению с рассудочной поэзией «здорового смысла».² Поэзия

¹ См.: H. Pettit. The dating of Young's Night Thoughts. — «Modern Language Notes», 1940, march, стр. 194—195.

² Об этом см.: W. Thomas. Le poète Edward Young (1683—1765). Étude sur sa vie et ses oeuvres. Paris, 1901.

его мыслей и суждений,⁸ и с этого времени интерес к нему во Франции еще больше возрастает.

«О Юнг, лишь тебе было даровано благодаря собственным слабостям и страданиям понять величие и достоинство человека и озарить лучами жизни могильный мрак», — восклицал, например, в предисловии к стихотворению И.-Ф. Кронегка «Одиночество» («Einsamkeiten») его анонимный французский переводчик, как бы предваряя слова самого немецкого поэта, который безудержно восхищался бессмертными «Ночами» британского певца и противопоставлял их «величавую серьезность» тихим жалобам Овидия и ламентациям Тибулла.⁹

В 1762—1764 гг. К. Тиар де Бисси напечатал свой перевод первой и второй «Ночей». Наконец, в 1769 г. вышел в свет полный французский перевод всех девяти «Ночей», выполненный Пьером Летурнером.¹⁰

В предпосланном его переводу обширном предисловии («Discours préliminaire») Летурнер счел необходимым «представить» английского поэта французскому читателю. Автор «Ночей», в его понимании, был непримиримым врагом всякой подражательности. «Необыкновенный человек», он был рожден для того, чтобы создать нечто глубоко самобытное, нечто новое. И он выполнил эту задачу: его поэма — сочинение единственное в своем роде — самая возвышенная элегия о страданиях человеческих, когда-либо выходившая из-под пера поэта.

Но все же, полагал Летурнер, в «Ночах» легко обнаружить немало серьезных недостатков. Бесконечное повторение на разные лады одних и тех же мыслей, постоянное возвращение к одним и тем же поэтическим образам, некоторая хаотичность в построении — все это значительно снижает ценность произведения. Отсюда задача переводчика: извлечь из английского Юнга — Юнга французского, иными словами, приспособить поэму к национальным вкусам, примирив ее удивительное своеобразие с классической традицией.¹¹

Сам Летурнер сравнивал свой труд с работой архитектора, возводящего здание из беспорядочно разбросанных и нагроможденных кирпичей. Действительно, перевод Летурнера сильно отличался от английского подлинника. Убеденный в том, что ему предстоит не только донести произведение Юнга до читающей Франции, но и по возможности его «исправить» и «улучшить», он при переводе внес в поэму множество различных изменений. Девять песен, составляющие «Ночные размышления», он разбил на двадцать четыре, последовательность которых лишь очень

⁸ *Pensées angloises sur divers sujets de religion et de morale*. Amsterdam, 1760.

⁹ «*Journal étranger*», 1762, juin, стр. 305—307.

¹⁰ *Les nuits d'Young*, traduites de l'anglois par Le Tourneur. Paris, 1769.

¹¹ См.: M.-G. C u s h i n g. *Pierre Le Tourneur*. New York, 1908, стр. 43—79.

его мыслей и суждений,⁸ и с этого времени интерес к нему во Франции еще больше возрастает.

«О Юнг, лишь тебе было даровано благодаря собственным слабостям и страданиям понять величие и достоинство человека и озарить лучами жизни могильный мрак», — восклицал, например, в предисловии к стихотворению И.-Ф. Кронегка «Одиночество» («Einsamkeiten») его анонимный французский переводчик, как бы предвзялая слова самого немецкого поэта, который безудержно восхищался бессмертными «Ночами» британского певца и противопоставлял их «величавую серьезность» тихим жалобам Овидия и ламентациям Тибулла.⁹

В 1762—1764 гг. К. Тиар де Бисси напечатал свой перевод первой и второй «Ночей». Наконец, в 1769 г. вышел в свет полный французский перевод всех девяти «Ночей», выполненный Пьером Летурнером.¹⁰

В предпосланном его переводу обширном предисловии («Discours préliminaire») Летурнер счел необходимым «представить» английского поэта французскому читателю. Автор «Ночей», в его понимании, был непримиримым врагом всякой подражательности. «Необыкновенный человек», он был рожден для того, чтобы создать нечто глубоко самобытное, нечто новое. И он выполнил эту задачу: его поэма — сочинение единственное в своем роде — самая возвышенная элегия о страданиях человеческих, когда-либо выходившая из-под пера поэта.

Но все же, полагал Летурнер, в «Ночах» легко обнаружить немало серьезных недостатков. Бесконечное повторение на разные лады одних и тех же мыслей, постоянное возвращение к одним и тем же поэтическим образам, некоторая хаотичность в построении — все это значительно снижает ценность произведения. Отсюда задача переводчика: извлечь из английского Юнга — Юнга французского, иными словами, приспособить поэму к национальным вкусам, примирив ее удивительное своеобразие с классической традицией.¹¹

Сам Летурнер сравнивал свой труд с работой архитектора, возводящего здание из беспорядочно разбросанных и нагроможденных кирпичей. Действительно, перевод Летурнера сильно отличался от английского подлинника. Убеденный в том, что ему предстоит не только донести произведение Юнга до читающей Франции, но и по возможности его «исправить» и «улучшить», он при переводе внес в поэму множество различных изменений. Девять песен, составляющие «Ночные размышления», он разбил на двадцать четыре, последовательность которых лишь очень

⁸ *Pensées angloises sur divers sujets de religion et de morale*. Amsterdam, 1760.

⁹ «*Journal étranger*», 1762, juin, стр. 305—307.

¹⁰ *Les nuits d'Young, traduites de l'anglois par Le Tourneur*. Paris, 1769.

¹¹ См.: M.-G. Cushing. *Pierre Le Tourneur*. New York, 1908, стр. 43—79.

приблизительно соответствует исходной. Некоторые разделы он опускал, другие (и среди них — большинство теологических рассуждений) переносил в раздел примечаний. Он смягчал резкость содержащихся в поэме увещаний и обвинений, придавал ее яркой образности более рационалистический характер и вносил «гармонию» в ее неровный, как ему казалось, стиль.

Таким образом, под пером Летуэрнера «Ночи» приобретали если не совершенно новое, то, во всяком случае, несколько иное, по сравнению с оригиналом, звучание. В переводе поэма оказывалась в большей степени нравственно-философской, нежели теологической; в то же время она была освобождена от многих черт художественного своеобразия, чуждых французскому классическому вкусу, и в этом своем «упорядоченном» виде стала на долгие годы для французских поэтов, сочувствовавших новым веяниям в литературе, любимым чтением и непревзойденным образцом медитативной поэзии, и прежде всего «ночного» жанра.

Вскоре после появления на французском языке «Ночей» и последовавшего затем издания «Разных сочинений» Юнга, также в переводе Летуэрнера, начали выходить в свет один за другим стихотворные переводы отдельных частей поэмы. В 1770 г. А.-Г. де Муасси в стихах, впрочем весьма посредственных, изложил несколько «философских истин», извлеченных из «Ночей». Почти одновременно свой перевод предпринял и Шарль-Пьер Колардо (Colardeau), опиравшийся, однако, больше на Летуэрнера, чем на Юнга.

В представлении Колардо автор «Ночей» был наделен слишком сильным воображением. Отсюда его типичное для классика стремление в переводе улучшать, облагораживать подлинник.¹² К чему такое обожествление, восклицал Колардо. Отчего бы переводчику не истребить пятна, не сгладить неровности, столь уродующие поэму и вызывающие у читателя отвращение?¹³ Перевод этот получил довольно широкую известность и одобрение.¹⁴ Даже Гримм, относившийся к Юнгу и его переводчикам несколько скептически и находивший в его поэзии чрезмерное обилие колоколов, могил, погребальных песнопений, воплей и призраков, не мог отказать Колардо в большом таланте и той особой мягкости стиха, которая незаметно располагает душу к «сладостной и нежной меланхолии».¹⁵

Новые переводы «Ночей» появляются и в дальнейшем. Однако перевод Летуэрнера сохраняет свое значение еще долгое время. Об этом свидетельствуют и критические суждения о нем, и много-

¹² См.: C.-B. West. La théorie de la traduction au XVIII siècle par rapport surtout aux traductions d'ouvrages anglais. — «Revue de littérature comparée», 1932, стр. 330—335.

¹³ Colardeau. Oeuvres complètes, t. I, Liège, 1778, стр. 90—92.

¹⁴ L'Almanach des Muses, 1771, стр. 181.

¹⁵ Correspondance littéraire, t. V, Paris, 1879, стр. 30.

численные его переиздания, и его роль в усвоении творчества Юнга за пределами Франции. Именно к Летуэрну — в той или иной мере — восходит большинство русских переложений Юнга, появившихся в свет на протяжении 1780—1800-х годов.

Первое по времени среди них — «Вождь к истинному благо-разумию и к совершенному счастью человеческому, или Отборные о сих материях мысли славнейших в свете писателей: г. Шпалдинга, дю Мулина и Юнга». Книга эта представляла собой собрание философских размышлений и нравоучительных сентенций, извлеченных из сочинений Иоганна-Иоахима Шпальдинга и Антуана де Мулена. Что же касается Юнга, то он был в ней представлен первой «Ночью» в более чем вольном переводе «с перевода Турнерова» (т. е. Летуэрна, — П. З.).¹⁶ Кроме того, в сборнике были помещены назидательные афоризмы его составителя и переводчика — Александра Васильевича Олешева, философа и знатока философии, в особенности немецкой.

Олешев рассматривал свой труд как средство нравственного воздействия на «благородных сограждан». «Все бытие нам было бы тщетно, коловратно и несносно, если бы мы навсегда оставили обожаемую добродетель, а следовали гнусным порокам», — восклицал он во вступлении к книге, всячески при этом восхваляя сельскую жизнь с ее трудами и радостями и призывая «любезных сограждан» безропотно отдаться «во власть премудростей и добродетелей».¹⁷ Лишь они, полагал Олешев, могут привести нас «истинным путем во храм святого благочестия и блаженного спокойствия».¹⁸ В подтверждение этой мысли и приводились в сборнике — наряду с другими — строки из знаменитой поэмы Юнга.

Другой перевод с французского, также появившийся в свет в 1780 г., принадлежал перу Ивана Герасимовича Рахманинова, известного главным образом своей издательской деятельностью и многочисленными переводами сочинений Вольтера, над которыми он трудился более десяти лет.¹⁹ Рахманинов отнюдь не скрывал, что его перевод был сделан не с подлинника: «Нощные мысли и другие некоторые сочинения г. Юнга с аглинского на французский, а с французского на российский язык переведенные И<ваном> Р<ахманиновым>», — указывалось в заглавии книги, а в посвящении В. С. Шереметеву Рахманинов писал:

¹⁶ Отрывок этот был напечатан под названием «О бедности человеческой», что точно соответствовало подзаголовку, которым Летуэрн снабдил свой перевод первой «Ночи» — «Les misères de l'humanité».

¹⁷ Вождь к истинному благоразумию и к совершенному счастью человеческому... СПб., 1780, стр. 3.

¹⁸ Там же, стр. 8.

¹⁹ О Рахманинове см.: Б. Ф. Мартынов. Журналист и издатель И. Г. Рахманинов. Тамбов, 1962. Приводимые в этой книге сведения о его переводах из Юнга нуждаются в отдельных уточнениях.

«Сочинение сие на французском языке, хотя и перевод с аглинского, но я должен признаться, что, будучи недостаточным в красноречии, преложением моим на российский язык далеко не дошел я в слог до французского». Открывалась книга переводом «Ночей»; но «других некоторых сочинений» в ней было все же больше, чем собственно «ночных мыслей». Рахманинов «преложил» только две первых «Ночи» (правда, в их полном виде и, следовательно, «минуя» перевод Летуэрнера) и множество других философско-дидактических произведений английского писателя: поэму «Страшный суд», повесть «Эвзебий, или Добродетельный богач», всевозможные нравоучительные высказывания и т. п. Иными словами, книга его представляла собой нечто среднее между избранными сочинениями Эдуарда Юнга и вышеназванным «Вождем».

В 1787 г. в Москве вышел еще один, анонимный, перевод «Ночных размышлений», сделанный с французского языка. В его основе лежал сборник извлечений из Юнга, составленный «при помощи Летуэрнера» Жюли Карон, сестрой Бомарше, и озаглавленный «*L'existence réfléchie, ou Coup d'oeil moral sur le prix de la vie*» (1784).²⁰ Составительница не считала себя связанной исходным текстом, который подчас служил ей лишь отправной точкой для собственных раздумий. Она «обогащала» произведение Юнга мыслями, почерпнутыми у других авторов, нарушала последовательность «Ночей», разбивала их на главы, сокращала, исключая все то, что казалось ей слишком выпрненным и длинным. Однако, несмотря на это, а может быть, именно поэтому антология Ж. Карон получила в России особенно широкую известность: «полный» Юнг был чересчур трудным чтением, доступным в основном лишь для хорошо образованных людей.

«Бытие разумное» выдержало два издания (1787, 1812). В 1790 г. перевод этого сборника предпринял Карп Власевич Мисловский.²¹ В 1798 г. под названием «Дух, или Нравственные мысли славного Юнга, извлеченные из ношных его размышлений» перевод сборника опубликовал также Александр Яковлевич Андреев.²² Преподаватель инженерного корпуса, Андреев на протяжении 1780-х годов выпустил несколько переводов с французского, неизменно обнаруживая при этом склонность к сочинениям «нравственного содержания». «Образ добродетели и благонравия, или Жизнь и свойства Геллерта, славного немецкого писателя,

²⁰ Бытие разумное, или Нравственное воззрение на достоинство жизни. М., 1787.

²¹ «Разумное существо, или Нравоучительное рассуждение о цене жизни». Перевод этот остался неизданным и хранится в Отделе рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина (ф. 152, № 120).

²² В «Росписи» Смирдина и «Словаре» Геннади «Дух, или Нравственные мысли славного Юнга» значится как перевод сочинения аббата Б. Бодрана (имеется в виду книга: *Esprit, maximes et pensées d'Young extraits de ses «Nuits», 1787*). Сравнение сборников показывает, что это сочинения одного и того же жанра, но не больше: состав их и текст различны.

описанные Иоганном-Андреем Крамером» и «Руководство к благонравию, или Правила жизни... Сочинение, полезное для юношества» — так назывались эти книги, назначение которых было, по словам переводчика, «тронуть добродетельных людей».²³ «Руководством к благонравию» должен был стать и сделанный им перевод «Ночей»,²⁴ главной особенностью которого, по сравнению с «Бытием разумным», было приложение: несколько стихотворений философско-дидактического характера, принадлежащих русским и иностранным поэтам — Ломоносову, Державину, Хераскову, Карамзину, Томсону и др. (В 1806 г. сборник был переиздан).²⁵

На протяжении 1790-х годов появилось еще по крайней мере три прозаических перевода из Юнга: сокращенные переложения первой, четвертой и пятой (по Летуэрну) «Ночей», сделанные Осипом Лузановым («О нищете человечества»)²⁶ и некоей М...ей Б...е («Нарцисса» и «Средство не страшиться смерти»)²⁷. К самому концу XVIII—началу XIX в. относится также первая попытка осуществить полный стихотворный перевод «Ночей», автором которого был Сергей Николаевич Глинка. Этот перевод вышел в свет в 1806 г. (в 1803 г. он был издан частично).

По собственному признанию, Глинка переводил с французского (английского языка он не знал), всецело опираясь на «прозу Летуэрнера». Между тем он понимал, что «никакой перевод в прозе творений великого поэта не может сохранить всей силы выражения и сладкогласия, сих отличительных одушевлений поэзии».²⁸ Поэтому свой перевод он рассматривал лишь как подражание «Ночным размышлениям» Юнга, как вольную их интерпретацию, естественно не требующую «той же степени изобретательной силы и чувства, какая нужна была и для самого сочинителя».

В отличие от Летуэрнера, каждой «Ночи» Глинка предпосылает эпиграф и посвящение. Большинство эпиграфов, заимствованных у различных иностранных — преимущественно французских —

²³ Образ добродетели и благонравия, или Жизнь и свойства Геллерта, славного немецкого писателя, описанные Иоганном-Андреем Крамером. СПб., 1789, стр. II.

²⁴ Перевод нескольких отрывков из того же сборника был помещен в «Приятном и полезном препровождении времени» (1796, ч. 9, стр. 241—245, 289—304).

²⁵ В 1798 г. появилось и другое издание, восходящее к тому же французскому источнику, — «Картина бытия, помышлением созерцаемая, или Умственное воззрение на драгоценность жизни». Автором его считается Н. Морозов, «главного госпиталя ученик» (В. С. Сопиков. Опыт российской библиографии, ч. III, СПб., 1904, стр. 124). Указание же на титульном листе: «Перевод с англинского языка» едва ли справедливо.

²⁶ Вопли Эдуарда Юнга. СПб., 1791.

²⁷ «Иппокрена, или Утехи любословия», 1799, ч. IV, стр. 389—396, 401—410.

²⁸ Юнговы Ночи, в стихах, изданные Сергеем Глилкою. М., 1806, стр. 89. Об этом издании см.: А. В. См[ирно]в. Юнговы Ночи. — «Антиквар», 1902, № 9, стр. 298—299.

авторов (Паскаль, Малерб, Корнель, Вольтер, Руссо, Колардо), имеет «нейтральный» характер. Что же касается посвящений, то почти все они обращены к друзьям и современникам Глинки и потому придают «Юнговым Ночам» своеобразное звучание, как бы переадресуя их русскому читателю.

Более того, в некоторых случаях Глинка производит замену ряда тем. Так, вместо обращения к жене «Ночь» пятая открывается у него «воззванием» к матери:

Итак, уж для тебя не существует время;
Ты в вечности! А я, влача страданья бремя,
Все узы счастья со светом разорвал:
В твоей мне смерти рок удар последний дал.
Лишась отца, еще крепился я тобою;
Ты заменяла мне вселенную собою

и т. д. ²⁹

Эту вольность Глинка счел необходимым объяснить в своем предуведомлении: «Юнг, — писал он, — в начале сей ночи обращается к своей супруге; я осмелился заменить сие воззвание воззванием к матери моей. Надеюсь на благосклонность читателей. Кого не обезоружит имя матери? Оно составляло все счастье моей жизни, и я приношу ему единственный мой дар: изъявление сердечных чувств. Нежнейшая мать! Среди превратностей моей жизни, под игом необходимости я не всего лишен: я живу напоминанием о тебе!». ³⁰

Наконец, перевод Глинки был стихотворным. В этом он как будто приближался к Юнгу. Но близость эта была только внешней. Александрийский стих Глинки вполне соответствовал французской прозе Летуэрнера и отнюдь не напоминал лаконичного десятисложника английского оригинала, которого русский переводчик никогда не читал.

Одновременно с русскими переводами «Ночей», восходящими к всевозможным французским текстам, с конца 1770-х годов постепенно начинают появляться переложения с немецкого, а затем и с английского языка.

В немецких литературных кругах имя Юнга получило известность уже в середине 1740-х годов, т. е. вскоре после выхода в свет его поэмы (отдельные сведения время от времени проникали в Германию и раньше). В 1751 г. вышел прозаический перевод семи первых «Ночей» на немецкий язык, сделанный Иоганном-Арнольдом Эбертом. В следующем году этот перевод был дополнен и затем неоднократно переиздавался (1753, 1756, 1763). Предпринимались также попытки (во всех случаях незавершенные) осуществить стихотворный перевод поэмы: двенадцатисложником (Гейзау), гекзаметром (Чарнер и Кайзер), трохейческим окта-

²⁹ Юнговы Ночи, стр. 67.

³⁰ Там же, стр. 63.

метром (анонимно) и, наконец, нерифмованным десятисложником (Эдер), т. е. размером подлинника. Особенно большую роль в усвоении немецкой литературой творчества Юнга сыграл второй, комментированный, перевод «Ночей», также выполненный Эбертом (1760—1771).³¹

С этого перевода и был осуществлен первый полный перевод «Ночей» Юнга на русский язык, принадлежащий Алексею Михайловичу Кутузову. Пленившись глубокими мыслями «истинного стихотворца сего», во многом созвучными его собственным,³² и убежденный в «пользе, которую всякий добросердечный человек из книг его почерпнуть может»,³³ Кутузов работал над своим переводом с большим упорством в течение нескольких лет: ранние журнальные публикации его труда относятся к 1778—1780 гг.,³⁴ весь перевод был напечатан лишь спустя семь лет.³⁵ Тщательный, снабженный обширными комментариями (отчасти заимствованными у Эберта), перевод Кутузова был несомненно самым значительным в истории русского юнгианства. Об этом свидетельствуют и его переиздания (1799, 1812), выходившие, кстати, несмотря на то что в это время существовал уже «Плач, или Ночные мысли о жизни, смерти и бессмертии, аглинское творение г-на Юнга...» (1799).

Самое название книги было уже довольно характерно: речь шла о переводе на русский язык «аглинского» произведения, а не его французского или немецкого перевода. Кроме того, об использовании оригинала говорила также и форма имени автора — Йонг, а не традиционная, шедшая от французского, — Юнг. На это не без гордости указывал и сам переводчик, скрывавшийся под литерами С. Д. Напоминая в предисловии, что перевод 1785 г. был сделан с немецкого, он обращал внимание читателей на то, что с его стороны «всевозможное употреблено старание, чтоб везде сохранить в точности смысл, а часто слова и выраже-

³¹ На протяжении XVIII в. в Германии был переведен едва ли не весь Юнг, в том числе и его сатиры, и его трагедии, и его трактат «Размышления о самобытном творчестве» («Conjectures on originally Composition»), оказавший огромное воздействие на развитие немецкой эстетической мысли преромантического периода. Об этом см.: J.-L. Kind. *Young in Germany*. New York, 1906.

³² См.: В. И. Резанов. Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского. СПб., 1906, стр. 152—155; Ю. М. Лотман. Из истории литературно-общественной борьбы 1780-х годов. А. Н. Радищев и А. М. Кутузов. — В сб.: Радищев. Статьи и материалы. Л., 1950, стр. 81—116.

³³ Рукописный отдел Инст. русск. литерат. (Пушкинского дома) АН СССР, арх. бр. Тургеневых, № 98, л. 10 (письмо от 5 декабря 1782 г.). См.: Труды по русской и славянской филологии, т. VI, Тарту, 1963, стр. 305.

³⁴ «Утренний свет», 1778, ч. IV, стр. 229—286; 1779, ч. V, стр. 161—189; ч. VI, стр. 175—271; ч. VII, стр. 1—41, 269—343; 1780, ч. VIII, стр. 99—172.

³⁵ Э. Юнг. Плач, или Ночные размышления о жизни, смерти и бессмертии, в девяти ночах помещенные. М., 1785.

ния аглинского подлинника»,³⁶ а несколько дальше, говоря о трудностях, «кои переводчику надлежало преодолеть при переводе», замечал, что они «известны могут быть только тем, кои читали самый подлинник».³⁷

Пренебрежительно отзываясь о переводе Кутузова (что не мешало ему полностью заимствовать у своего предшественника подстрочный комментарий), С. Д. отчетливо сознавал, однако, что и в его собственном переложении стилевое своеобразие поэмы Юнга передано лишь весьма приблизительно. «Сие творение, — пояснял он, — писано белыми стихами и самым дерзновенным и новым стилем», который далеко не всегда поддается переводу. Основная ценность произведения Юнга заключалась, по мнению переводчика, в его необыкновенной философской глубине, и потому он прежде всего стремился к точности (дабы «русские читатели могли восчувствовать в сем точном переводе весь жар человеколюбивого и благоговейного Юнга»),³⁸ а затем уже к воссозданию всевозможных «стихотворческих красот». «Сим образом, — оправдывал он свою точку зрения, — недостатки нынешнего перевода покроются, и приуготовлен будет путь к вящему оного исправлению, и Юнг останется любимым в России, как и во всей Европе, писателем».³⁹

Равнодушие к воспроизведению «стихотворческих красот» Юнговых «Ночей» обнаружил и Михаил Алексеевич Паренаго, хотя его перевод так и назывался — «Стихотворческие красоты Эдуарда Юнга» (1806). В основе книги Паренаго лежала английская антология Дж. Эванса (*Beauties of Edward Young*, 1802) или же ее французский перевод, сделанный Б. Баррером в 1806 г. Последнее, впрочем, вероятней, поскольку французский вариант антологии был распространен в России больше, чем оригинал. При этом утверждение: «перевел с английского Мих. Паренаго», видимо, остается в силе, так как Баррер в своей книге привел весь английский текст *en regard*. Не исключена также возможность, что Паренаго пользовался обоими текстами одновременно. Что же касается содержания книги, то это была типичная антология — собрание наиболее примечательных мест из Юнга, облегчавшее русскому читателю путь к «нравственным сочинениям» этого «гения, славного в Европе».⁴⁰

Таким образом, с начала 1770-х и до середины 1800-х годов «Ночные размышления» переводятся на русский язык почти непрерывно. Полные и сокращенные, восходящие к разным — французским, немецким и английским — источникам, переводы эти сле-

³⁶ Плач, или Нощные мысли о жизни, смерти и бессмертии, т. I, СПб., 1799, стр. XXII.

³⁷ Там же, стр. XXIII.

³⁸ Там же.

³⁹ Там же.

⁴⁰ Стихотворческие красоты Эдуарда Юнга. М., 1806, стр. 1.

дуют один за другим, вызывая к себе неизменный интерес в читательской среде. Полтора десятка переводов одного и того же литературного произведения на протяжении нескольких десятилетий — не считаться с подобным фактом нельзя. Каким бы частным и второстепенным этот факт ни казался, его следует понять и исторически объяснить; в противном случае неизбежно окажутся неполными и недостаточными наши представления о литературном процессе в России последней трети XVIII в., а также о русско-западных литературных связях этих лет.



Е. А. СМЕРНОВА

ГОГОЛЬ И ИДЕЯ «ЕСТЕСТВЕННОГО» ЧЕЛОВЕКА В ЛИТЕРАТУРЕ XVIII в.

Демократические идеи, сформулированные философами XVIII в., как известно, продолжали оказывать влияние на умы и после Французской революции. В первую очередь это относится к наследию Руссо, мыслителя, во многом видевшего дальше, чем философы круга Энциклопедии, и поставившего вопрос о противоречиях буржуазной цивилизации еще до наступления ее господства. Многие из идей, выдвинутых женеvским философом, были оппозиционны не только феодальному, но и буржуазному миропорядку, поэтому они широко распространяются в литературе XIX в., приобретая в каждом отдельном случае особый социально-исторический смысл.

В России серьезный интерес к идеям Руссо впервые обнаруживается в творчестве Карамзина. В интерпретации дворянского сентименталиста революционное звучание идей Руссо приглушено до минимума. Если у автора «Новой Элоизы» культ природы выражал собою отрицание цивилизации, основанной на порабощении человека,— у Карамзина он сводится к мирному любованию «Натурой» в сельском уединении. Теория естественного равенства выливается у Карамзина в признание, что и крестьянки чувствовать умеют. Однако, несмотря на всю узость такой трактовки Руссо, в ней был намечен один из путей, которым шло развитие общественной мысли в русской литературе XIX в.

В проблематике русской литературы 30-х годов XIX в. антитеза «природы» и «цивилизации», прекрасной «естественной» сущности человека и ее «искажения» в обществе занимает одно из ведущих мест.¹ Отчетливо звучит она и у Гоголя.

¹ См. об этом в статье: Ю. Лотман. Истоки «толстовского направления» в русской литературе 1830-х годов. — «Ученые записки Тартуского гос. университета», вып. 119, Труды по русской и славянской филологии, т. V, Тарту, 1962, стр. 3—76.

Вопрос о положительной программе Гоголя 30—начала 40-х годов еще слабо разработан нашей наукой и до сих пор остается спорным. Точке зрения, согласно которой общественный идеал писателя имел определенную политическую окраску, противостоит обратное мнение, состоящее в том, что этот идеал являлся отрицанием политики (как и всего ряда «ложных» отношений, рожденных цивилизацией) во имя прекрасной «естественной» природы человека. Это последнее мнение, сформулированное в указанной статье Ю. М. Лотмана, представляется более убедительным; оно подтверждается и целым рядом страниц из книги Г. А. Гуковского «Реализм Гоголя», хотя отчетливой формулировки сама идея в этой книге не получает.²

Положительный герой раннего Гоголя, подобно тому как это было в просветительской литературе, асоциален. Он выражает собой «естественную» природу человека, противостоящую «безумию» общества. Это или старосветские помещики, ни одно желание которых не перелетало за частокол их усадьбы, или художник, «столько же принадлежащий к гражданам Петербурга, сколько лицо, являющееся нам в сновидении, принадлежит к существенному миру» (III, 16),³ или запорожцы, каждый из которых «плевал на все прошедшее» и «предавался воле и товариществу таких же, как сам, не имевших ни родных, ни угла, ни семейства, кроме вольного неба и вечного пира души своей» (II, 65).

С точки зрения социальной принадлежности, эти герои не имеют между собой ничего общего. Их связывает не положительное, а отрицательное качество — все они чужды чиновно-буржуазному обществу.

Разумеется, все эти герои обладают гораздо большей исторической конкретностью, чем «естественные» персонажи в литературе XVIII в. Гоголь не конструирует их согласно заранее установленной норме, а берет из действительной жизни, которая может соответствовать норме лишь в некотором приближении. Поэтому о положительных героях Гоголя можно сказать, что они только причастны к идеалу «человеческой природы», но не являются его полным выражением. Его запорожцы жестоки, старосветские помещики очень ограничены и т. д.

В своем противопоставлении природы, непосредственности человеческих чувств «ложным» формам городской жизни Гоголь не

² Один из примеров (речь идет о «Старосветских помещиках»): «„Естественная“ жизнь старичков противостоит искусственной иерархии людей, подлости, низкопоклонству; в более обширном смысле она противостоит всей бессмысленной, для Гоголя, государственности, проливающей кровь во имя затей монарха или склоки торгашей» (Г. А. Гуковский. Реализм Гоголя. М. — Л., 1959, стр. 90—91).

³ Ссылки на произведения Гоголя даются в тексте (указываются том и страницы) по изданию: Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, тт. I—XIV, Изд. АН СССР, М. — Л., 1937—1952.

мог не осознавать себя продолжателем карамзинской традиции. Не случайно его «претендующие» на чувство сатирические персонажи апеллируют к Карамзину, благодаря чему еще ярче выступает их душевная несостоятельность. Таково объяснение Хлестакова с городничихой, таково любовное послание, полученное Чичиковым, в котором героя приглашали «оставить навсегда город, где люди в душных оградах не пользуются воздухом», и которое заканчивалось строфой из «Двух песен» Карамзина.

Карамзинские мотивы звучат и в «Старосветских помещиках», сама художественная форма которых имеет много черт, идущих от сентиментализма. Если Карамзин писал в свое время: «Слушаю разногласный шум листьев, столь отличный от городского, парижского, лондонского шуму»,⁴ рассказчику у Гоголя, находящемуся «в шуме и толпе, среди модных фраков», воспоминание о добрых старичках навеивает полусон, подобный тому, который наводит «прекрасный дождь», «хлопая по древесным листьям» «и навеивая дрему на ваши члены».

Поэзия природы, понижающая всю повесть Гоголя, без сомнения имеет здесь принципиальное значение. Она сливается с душевной добротой старичков, объясняет ее и противостоит «шуму и толпе», окружающим петербуржца-рассказчика.

Косвенным подтверждением особой смысловой функции, которую выполняет в этом произведении природа, является далекий от натуралистического правдоподобия пейзаж, открывающий собой повесть. В нем сочетаются цветущая черемуха, «багрянец вишен», спелые дыни, т. е. вещи, не совместимые в одно и то же время.⁵ Без сомнения, речь тут должна идти не о какой-либо оплошности Гоголя, а о философском значении этого пейзажа.

В творчестве Гоголя можно найти и такие образы, в которых идея «естественного» человека воплощена, так сказать, в чистом виде. Напомним хотя бы губернаторскую дочку из «Мертвых душ». Как это подчеркнуто самим писателем, названный образ противостоит всем остальным персонажам его поэмы: «Везде, где бы ни было в жизни, среди ли черствых, шероховато-бедных и неопратно-плеснеющих низменных рядов ее, или среди однообразно-хладных и скучно-опятных сословий высших, везде хоть раз встретится на пути человеку явление, не похожее на все то, что случалось ему видеть дотоле <...> Так и блондинка тоже вдруг совершенно неожиданным образом показалась в нашей повести и так же скрылась» (VI, 92).

Внутренний смысл этой фигуры определяется в поэме не через какие-либо слова или действия блондинки (поскольку в данном

⁴ Н. М. Карамзин, Сочинения, т. VII, М., 1803, стр. 173—174.

⁵ Это наблюдение приводится в кн.: Louis Leger. Nicolas Gogol. Paris, 1914, стр. 106.

случае образ строился не на жизненно-конкретном материале, а путем своего рода персонификации абстрактной идеи), но через символику портрета. «Хорошенький овал лица ее круглился, как свеженькое яичко, и, подобно ему, белел какою-то прозрачною белизною, когда свежее, только что снесенное, оно держится против света в смуглых руках испытующей его ключницы и пропускает сквозь себя лучи сияющего солнца; ее тоненькие ушки также сквозили, рдея проникавшим их теплым светом», — пишет Гоголь (VI, 90).

Здесь, как, впрочем, почти везде у Гоголя, существенно каждое слово. «Яичко» — это еще не законченное существо, а только его возможность. В его описании использованы образы и понятия белизны, прозрачности, свежести, солнечного света, тепла и округлости. Если первые говорят сами за себя, последнее приводит на память сравнение Л. Толстого, уподобившего в наброске одной из своих педагогических статей гармоническую личность ребенка правильному шару.⁶

Губернаторская дочка — это тот «естественный» человек, в котором еще все от природы и ничего от общества.⁷ «Она теперь как дитя, все в ней просто: она скажет, что ей вздумается, засмеется, где захочет засмеяться. Из нее все можно сделать, она может быть чудо, а может выйти и дрянь, и выйдет дрянь!» — говорит Гоголь, приписывая здесь (как и в некоторых других случаях) свои мысли Чичикову (VI, 93).

Идея природного совершенства человека связана у Гоголя с другой свойственной антропологическим построениям просветителей мыслью — о зависимости нравственного облика человека от его возраста. Если в молодости человек еще обладает всеми дарами, полученными от природы, к старости он их обычно утрачивает. Поэтому так страшна у Гоголя «бесчеловечная» старость.⁸

В шестой главе «Мертвых душ» писатель делает предметом своего рассмотрения человека во всех перечисленных аспектах: в его идеальной и реальной сущности, в молодости и в старости.

Речь пойдет об образах двух садов, присутствующих в названной главе. Большинство исследователей признает их символический характер, однако число толкований этой символики почти равно числу авторов. С нашей точки зрения, шестая глава поэмы, содержащая биографию Плюшкина и авторский (прямой и

⁶ См.: Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, Юбилейное издание, т. 8, М., 1936, стр. 433—435.

⁷ Ср. в черновиках: «*«Все» в ней, как говорится «чистая природа»*» (VI, 399).

⁸ Ср. в «*Dictionnaire de definitions morales et philosophiques; extrait analysé de l'Encyclopédie*» (Paris, 1818, стр. 303): «У стариков уже нет возможности избавиться от своих недостатков; их сетования тщетны. Нежная юность — единственный возраст, когда человек еще имеет все для того, чтобы исправиться».

символический) комментарий к этой страшной истории человеческого падения, включает в себе и гимн человеку в его природной красоте и совершенстве, и «крик ужаса и стыда» при виде чудовищного искажения его высокой сущности. Именно таков смысл противопоставления символических садов.⁹

Красота человеческой «природы» выражается в картине плюшкинского сада, описание которого заканчивается следующим авторским резюме: «Словом, все было как-то пустынно-хорошо <...> как бывает только тогда <...> когда по нагроможденному, часто без толку, труду человека пройдет окончательным резцом своим природа, облегчит тяжелые массы, уничтожит грубоощутительную правильность и нищенские прорехи, сквозь которые проглядывает нескрытый, нагой план, и даст чудную теплоту всему, что создано в хладе размеренной чистоты и опрятности» (VI, 113). Лейтмотивом тут несомненно являются красота и теплота природы, которой противопоставлены «хлад» и бестолковщина искусственных сооружений.

Однако идейный смысл картины плюшкинского сада не исчерпывается сказанным. Видя функцию этого образа в прославлении силы и красоты природы, исследователи, как правило, игнорируют тот фрагмент разбираемого пейзажа, который имеет совершенно иное звучание. Напомним его: «Местами расходились зеленые чащи, озаренные солнцем, и показывали неосвещенное между них углубление, зиявшее, как темная пасть; оно было все окинуто тенью, и чуть-чуть мелькали в черной глубине его: бежавшая узкая дорожка, обрушенные перилы, пошатнувшаяся беседка, дуплистый дряхлый ствол ивы, седой чапыжник, густой щетиною вытыкавший из-за ивы иссохшие от страшной глушины, перепутавшиеся и скрестившиеся листья и сучья...».

В этом отрывке нет ни одного художественно нейтрального слова. Всей своей совокупностью они рисуют мрачную картину старческого упадка и разрушения и звучат как своеобразная увертюра, предвещающая появление Плюшкина. Отметим такие образы, как «седой чапыжник» и «густая щетина», в которых использованы как метафоры элементы реального плюшкинского портрета.

Завершается этот фрагмент образом-антитезой. Продолжаем цитацию с тех слов, на которых она была нами прервана: «...и, наконец, молодая ветвь клена, протянувшая сбоку свои зеленые

⁹ Косвенным подтверждением значительности этих образов служит и заведомое Анненковым «чувство авторского самодовольствия», развившееся в чтении «главы, где описывается сад Плюшкина». Мемуарист утверждает, что «никогда еще пафос диктовки не достигал такой высоты в Гоголе». Диктуя описание сада, Гоголь, по словам Анненкова, «даже встал с кресел <...> и сопровождал диктовку гордым, каким-то повелительным жестом». (П. В. Анненков. Литературные воспоминания. М., 1960, стр. 87).

лапы-листы, под один из которых забравшись, бог весть каким образом, *солнце* превращало его вдруг в *прозрачный* и *огненный*, чудно *сиявший* в этой густой темноте» (VI, 113). Курсивом нами выделены те образные средства, которые были использованы в портрете губернаторской дочки.

Итак, сад Плюшкина — это и утверждение природной красоты человека, и страшный образ того, кто растерял на жизненном пути прекрасные человеческие движения, полученные от природы.

Второй сад, о котором говорится в той же главе, «сияет, убранный огнями и плошками, оглашенный громом музыки» (ср.: в первом случае источник «сияния» — солнце, во втором — плошки). Прямой образный контраст той молодой ветви клена, которая служила зрительным и смысловым центром в первом пейзаже, находим здесь в картине насилия над естественным состоянием природы, «когда театрально выскакивает из древесной гущи озаренная поддельным светом ветвь, лишенная своей яркой зелени». «А сверху темнее, и суровее, и в двадцать раз грознее является чрез то ночное небо, — пишет далее Гоголь, — и, далеко трепеща листьями в вышине, уходя глубже в непробудный мрак, негодуют суровые вершины деревьев на сей мишурный блеск, осветивший снизу их корни» (VI, 120).

Признавая символический характер этого образа, исследователи обычно дают ему прямолинейно-социологическое истолкование в духе крыловской басни «Листы и корни», только с обратным значением компонентов.¹⁰ Между тем такая трактовка убивает весь смысл проводимой Гоголем параллели и вообще плохо вяжется с общим строем поэмы.

По-видимому, правильнее искать смысл этой картины в эпитетах «театральный», «поддельный», «мишурный». Символ «театра» — классический в просветительских характеристиках мира цивилизации. «Замечательно то сравнение жизни с театром, которое приводит Дидро, — пишет исследователь эстетики Просвещения, имея в виду «Парадокс об актере». — Это сравнение не случайно и встречается также, например, у Фильдинга <...> Раз данная от природы *сущность* человека есть доброта, чувствительность, то все, что происходит в реальной жизни, конечно, обман, лицемерие, *ложная иллюзия*, театрализованное извращение природы».¹¹ Такова, без сомнения, и внутренняя идея гоголевской символики.

Гоголевское уподобление природы (в разных состояниях) человеку очень близко к мысли, развиваемой Карамзиным в его «Деревне»: «Вижу сад, аллеи, цветники — иду мимо их — осиновая роща для меня привлекательнее. В деревне всякое искусство про-

¹⁰ См., например: Н. А. Степанов. Н. В. Гоголь. Творческий путь. М., 1955, стр. 416—417.

¹¹ И. Вердман. К проблемам реализма в эстетике Просвещения. — Сб. «Реализм XVIII века на Западе», М., 1936, стр. 20.

тивно <...> Все сии маленькие дорожки, песком усыпанные, обсаженные березками и липками, производят во мне какое-то противное чувство. Где видны труд и работа, там нет для меня удовольствия. Дерево пересаженное, обрезанное, подобно невольнику с золотой цепью. Мне кажется, что оно не так и зеленеет, не так и шумит в веянии ветра, как лесное. Я сравниваю его с таким человеком, который смеется без радости, плачет без печали, ласкает без любви. Натура лучше нашего знает, где расти дубу, вязу, липе; человек мудрит и портит».¹²

Трудно сказать, является ли гоголевский образ сознательной обработкой мысли Карамзина, но, во всяком случае, эта мысль была знакома Гоголю. В 1832 г. он писал из Васильевки И. И. Дмитриеву: «Теперь я живу в деревне, совершенно такой, какая описана незабвенным Карамзиным. Мне кажется, что он копировал мало-российскую деревню: так краски его ярки и сходны с здешней природой» (X, 239).

Гоголь, однако, далеко не ограничивается карамзинским вариантом руссоизма. В целом его творчество представляет собой картину развития идей Руссо на гораздо более демократической основе.

Если крайней формой личной независимости для Карамзина было деревенское уединение, гоголевский идеал «воли» выливается в величественный образ Запорожской Сечи. Там, где у Карамзина шла речь об отдельной чувствительной личности, у Гоголя выступает народ.

В литературе указывалось, что описание «вольной» жизни запорожцев у Гоголя включает в себе много общего с тезисами «Общественного договора».¹³ Запорожская Сечь в «Тарасе Бульбе» — это та форма человеческого общества, где личные интересы не подавляются, а совпадают с общественными.

Нельзя, однако, не видеть той грани, которая лежала между произведениями Гоголя и Руссо, той грани, которая отделяла идеологов Французской революции от писателей послереволюционной эпохи.

Характерными чертами демократического сознания в тот период европейской истории, когда революционность буржуазии уже была исчерпана, а новая революционная сила еще не выступила на историческую арену, было отрицательное отношение к политике,

¹² Н. М. Карамзин, Сочинения, т. VII, стр. 169—170.

¹³ См. об этом в кн.: С. И. Машинский. Историческая повесть Гоголя. М., 1940, стр. 56. К сожалению, сохранилось лишь незначительное число документальных данных, притом имеющих косвенный характер, которые говорят о знакомстве Гоголя с произведениями Руссо. См., например: С. И. Машинский. Гоголь и «дело о вольнодумстве». М., 1959, стр. 51, 162; Г. И. Чудakov. Отношение творчества Н. В. Гоголя к западноевропейским литературам. Киев, 1908, стр. 17. Наиболее ярким свидетельством внимательного изучения Руссо является сам текст гоголевских произведений.

классовой борьбе, стремление воплотить общественные идеалы в жизнь мирными средствами. Плеханов писал, что для большинства школ утопического социализма этой эпохи были характерны «искания религии», «отвращение от классовой борьбы» и «миролюбие, возведенное в догму».¹⁴

Чертами своей эпохи отмечена и писательская личность Гоголя. Глубоко демократические идеалы Гоголя внешне очень близки к лозунгам Французской революции, но понятия свободы, равенства и братства теряют у него свою политическую окраску. Писатель стремится ввести их в сферу человеческих отношений без какого-либо изменения социального и политического строя. Он полагает, что для этого достаточно чисто идеологическими средствами «разбудить» в человеке его человеческую «природу». И если трактат Руссо служил руководством в политической деятельности Конвента, Гоголь не ставил перед собой иных целей, кроме воспитания определенных нравственных начал в русском обществе. Те проблемы, решение которых у Руссо намечалось путем политическим, Гоголь предоставляет решать искусству.

Напомним первые строки знаменитого трактата Руссо: «Человек рожден свободным, а между тем везде он в оковах. Иной считает себя повелителем других, а сам не перестает быть рабом в еще большей степени, чем они».¹⁵

В первой редакции «Тараса Бульбы» читаем: «Только в одной музыке есть воля человеку. Он в оковах везде. Он сам себе кует еще тягостнейшие оковы, нежели налагает на него общество и власть везде, где только коснулся жизни. Он — раб, но он волен только потерявшись в бешеном танце» (II, 300).

Почти одновременно с этим текстом создается первая редакция повести «Портрет», герой которой следующими словами характеризует мастерство великих живописцев прошлого: «Только тронут они кистью, и уже является у них человек вольный, свободный, таков, каким он создан природою...» (III, 406).

Таким образом, формулируя свою положительную программу непосредственно по Руссо, Гоголь связывает ее осуществление не с определенными формами политического устройства (как это было в «Общественном договоре»), а с музыкой и живописью.

Нельзя, однако, отождествлять гоголевскую концепцию искусства с той тенденцией противопоставления искусства действительности, которая в разных формах проявляется и у Карамзина, и у Жуковского, и у других представителей преромантизма и романтизма. В своих взглядах на искусство Гоголь близок не столько к индивидуалистической линии романтизма, сколько к утопическим социалистам, видевшим в искусстве могучую воспитательную силу, объединяющую людей в братское содружество.

¹⁴ См.: Г. В. Плеханов, Сочинения, т. XVIII, М.—Л., 1928, стр. 129.

¹⁵ Ж.-Ж. Руссо. Об общественном договоре, или Принципы политического права. М., 1938, стр. 3.

Повесть «Портрет» неоднократно сопоставлялась в гоголевской литературе с произведениями немецких романтиков; между тем не менее плодотворная, с нашей точки зрения, параллель может быть проведена между «Портретом» и «Тарасом Бульбой» (в первых редакциях).

В «Тарасе Бульбе» Гоголь рисует картину движения запорожского войска, внутренней темой которой является братское единство этих людей: «Без всякого теоретического понятия о регулярности они шли с изумительною регулярностию, как будто бы происходившею от того, что сердца их и страсти били в один такт единством всеобщей мысли» (II, 329). Описание этого марша перекликается с частично уже цитированными словами Черткова из «Портрета» о «вольном человеке». Вслед за приводившимися выше словами художник у Гоголя произносит: «... движения его живы, непринужденны» (III, 406). О запорожцах же Гоголь пишет: «Каждое движение их было вольно и рисовалось». Последний глагол особенно сближает оба текста, так как в «Портрете» речь шла именно о нарисованном человеке, о том человеке, который изображен на полотнах великих живописцев. Наконец, заключается описание запорожского марша следующими словами: «Это была картина, и нужно было живописцу схватить кисть и рисовать ее» (II, 329).

Единение людей, по Гоголю, это и тема, и цель искусства, результат его воздействия на человека. Вспомним, как в «Сорочинской ярмарке» «от одного удара смычком музыканта» «все обратилось, волею и неволею, к единству и перешло в согласие» (I, 135).

С подлинным пафосом говорит Гоголь о громадной силе искусства, объединяющего людей, в «Театральном разъезде»: «А вон стонут балконы и перилы театров; все потряслось снизу доверху, превратясь в одно чувство, в один миг, в одного человека, все люди встретились, как братья, в одном душевном движении» (V, 170).

В своем утверждении общественной роли искусства Гоголь выступает наследником просветителей, с той разницей, что гражданские идеалы трактовались в искусстве Просвещения как идеалы политические, Гоголь же остается на почве морали.

На первый взгляд может показаться, что ориентация Гоголя на искусство идет вразрез с учением Руссо — автора известной диссертации об отрицательной роли наук и искусств в истории человечества. В действительности дело обстоит иначе. Как пишет В. Ф. Асмус, в диссертации Руссо критика «направлена не против наук и искусств как таковых. Она направлена против рационализма, против рассудочности. Она стремится расширить представление о человеке и об его способностях. Рационализм XVII и XVIII веков не признавал в чувстве специфической душевной деятельности наряду с умом и волей. Напротив, Руссо видит в чувстве не только самостоятельную, не только своеобразную, но и основную, первичную деятельность душевной жизни <...> Чувство не

только первичное разума по происхождению, но и больше, чем разум, по своему значению: мы ничтожны, утверждает Руссо, нашим просвещением, но мы велики нашими чувствами».¹⁶ Идеал искусства у Гоголя имеет общие корни со взглядами Руссо, ибо он также означает обращение писателя к эмоциональной сфере человека.

В то же время и Руссо (в своем известном письме к д'Аламберу о театре) не отрицал той относительной, по его мнению, пользы, которую приносит театр в деле общественного воспитания. Взгляды Гоголя в этом смысле очень близки к положениям женеvского философа. Наряду с постоянным утверждением воспитательной роли театра Гоголь и порицал его как явление буржуазной цивилизации.

Интересно, что в своем обосновании общественного значения театра Гоголь обращается к тому же Руссо, на этот раз как к педагогу. В «Театральном разезде» писатель сравнивает смысл публичного представления «Ревизора» с действиями того отца, который в целях воспитания сына «привел его в лазарет, где предстали пред ним во всем ужасе страшные следы беспорядочной жизни» (V, 151). По-видимому, этот пример подсказан «Эмилем» Руссо,¹⁷ следы серьезного знакомства с которым встречаются у Гоголя неоднократно.¹⁸

Педагогические идеи Руссо близки Гоголю своей гуманистической верой в природную доброту человека. Как мы видели, в этом вопросе Гоголь полностью разделял взгляды своего предшественника.

Проблема воспитания, столь важная в системе просветительской мысли, играет у Гоголя очень существенную роль. Она проходит через все творчество писателя, начиная с «Миргорода» и кончая вторым томом «Мертвых душ».

Характеры ряда персонажей полностью или в важнейших своих чертах объясняются у Гоголя воспитанием. Так, например, отрицательные черты психологического облика супруги Манилова целиком выводятся из ее нелепого воспитания; тот же, в сущности, смысл имеют образы Фемистоклеса и Алкида; в «маменьках» и «тетушках» видит Гоголь причину того, что из губернаторской дочки «выйдет дрянь»; воспитание занимает важное место в биографии Чичикова;¹⁹ преждевременной смертью воспитателя объяснены слабые стороны характера Тентетникова и т. д.

¹⁶ В. Ф. Асмус. Жан-Жак Руссо. М., 1962, стр. 11.

¹⁷ Ср.: Ж.-Ж. Руссо. Эмил, или О воспитании. СПб., 1912, стр. 220—221.

¹⁸ См. об этом в кн.: Г. И. Чудаков. Отношение творчества Н. В. Гоголя к западноевропейским литературам, стр. 56 и сл.

¹⁹ Особенно четко авторская тенденция в этом вопросе проступает при сравнении первоначальных редакций с окончательным текстом поэмы. В первых вариантах у Гоголя отсутствовал момент отцовского поучения и наказа маленькому Павлуше беречь копейку. Характерные особенности натуры Чичикова ока-

Гоголь так же, как и Руссо (как позднее Толстой), смысл воспитания видит прежде всего в том, чтобы дать выявиться природным добрым началам в человеке. Этой естественной основе характера должно соответствовать и дальнейшее воспитание. Поэтому идеальный наставник у Гоголя — Александр Петрович (из второго тома «Мертвых душ») «многих резвостей <...> не удерживал, видя в них начало развития свойств душевных и говоря, что они ему нужны, как сыпи врачу: затем, чтобы узнать достоверно, что именно заключено внутри человека» (VII, 12).²⁰

Согласно одной из главных идей «Эмиля», Александр Петрович позволял детям и в ученье оставаться детьми, и только в последнем классе «он требовал от воспитанника всего того, что иные неблагоразумно <требуют> от детей» (VII, 12). В соответствии с теми же принципами «умел он передать самую душу науки, так что и малолетнему было видно, на что она ему нужна» (VII, 13).

Вообще же Гоголь с его устремленностью в область морали, понимаемой им неисторически, довольно равнодушен к положительным наукам. Здесь он подхватывает идею Руссо — мы можем быть людьми, не будучи учеными,²¹ и в этом опять-таки предвосхищает Толстого. Его идеальный наставник преподает не книжные теории, а «науку жизни», делая своим ученикам «беспрерывные пробы». Та же постановка вопроса и в других произведениях Гоголя.

В «Тарасе Бульбе» одуряющей бурсе с ее схоластическим преподаванием писатель противопоставляет Запорожье, где «не было никакого теоретического изучения или каких-нибудь общих правил; все юношество воспитывалось и образовывалось в нем одним опытом» (II, 301).

В «Театральном разъезде» читаем: «Слышите ли вы, как верен естественному чутью и чувству человек? Как верен самый простой глаз, если он не отуманен теориями и мыслями, надерганными из книг, а черплет их из самой природы человека!» (V, 146).

Резко отрицательными чертами рисуется в «Мертвых душах» преемник Александра Петровича — Федор Иванович, выписавший новых преподавателей, которые «забросали слушателей множеством новых терминов и слов; показали <...> в своем изложении и

зывались как бы присущими ему от рождения. «Еще сызмала непонятно каким образом образовалось и существовало в нем это чувство, — писал Гоголь. — Он уже питал нежное влечение ко всякого рода движимым и особенно недвижимым имениям» (VI, 556; курсив наш, — Е. С.). В ходе работы над поэмой писатель отбрасывает приведенный текст, а приобретает стремления Чичикова получают мотивировку в наставлениях его отца.

²⁰ Ср.: «Благоразумный человек, долго следите за природой, наблюдайте за вашим воспитанником прежде чем сказать ему первое слово; предоставьте сначала зародышу его характера обнаруживаться вполне свободно, не стесняйте его в чем бы то ни было, чтобы лучше видеть его в целом» (Ж.-Ж. Руссо. Эмиль, или О воспитании, стр. 72—73).

²¹ Там же, стр. 285.

логическую связь и горячку собственного увлечения; но, увы! не было только жизни в самой науке» (VII, 14). Под «жизнью» здесь, конечно, подразумевается тот комплекс моральных идей, в приложении к которому должны обрести свой смысл положительные науки.

В позднем творчестве Гоголя протест против общественного неравенства, против буржуазной цивилизации, уродующей человека, звучит с не меньшей силой, чем это было в 30-е годы, однако он имеет уже иные формы. «Разврат цивилизации» Гоголь теперь истолковывает (не без влияния славянофилов) как чисто западное, наносное явление и пытается противопоставить ему «русские» (фактически патриархальные) основы жизни. В этот период демократизм писателя осложнен рядом реакционных идей, так как к числу коренных особенностей русской нации Гоголь относит царскую монархию и православие. Но в то же время его положительный идеал получает гораздо более четкую социальную конкретизацию, чем это было прежде.

К сожалению, до нас дошла очень небольшая часть материалов, относящихся ко второму тому «Мертвых душ», но и из этих немногочисленных страниц отчетливо видно, как в своей критике наступающего капитализма Гоголь сплошь и рядом приближается к Руссо. Приведем несколько отрывков.

«Неизъяснимое вечернее блистанье <2 нрзб.> по ним разметанных знаков. Погасанье лучей и дым от хат легкими струями к небу нес<ется?>. Как осмелился позабыть тебя человек. О, да будет проклят, кто научил людей покинуть простоту для просвещения. Заплатил страданиями и тяжким и подлым бессилием» (VII, 382).

«Вот оно, вот оно, что значит, а не то, что нынешнее просв<ещение?>, которое превратило человека в машину, что весь век свой вытаскивает одну <1 нрзб.>. Какой тесный круг, какое <1 нрзб.> дело» (VII, 272).

В последнем наброске мысль Гоголя, без сомнения, направлена против того раздробляющего человеческую личность общественного разделения труда, критикуя которое Руссо писал: «Сделайте человека вновь единым — и вы сделаете его таким счастливым, каким он только может быть».²²

И если прежде образу «раздробленного» человека, человека, превращенного в нос, бакенбарды и т. п., у Гоголя противостоял абстрактный идеал прекрасной человеческой «природы», который мог быть выражен только в образе — символе, теперь позитивные идеи писателя получают реалистически ясное и социально конкретное воплощение. Ответом на проблему, поставленную в последнем цитированном отрывке, звучит следующий, незаконченный, но вполне ясный по своей мысли, фрагмент: «И почувствовал, что это разнообразие работ мужика, который сам своим трудом

²² Oeuvres et correspondance de J.-J. Rousseau. Paris, 1861, стр. 224.

может и накормить, и одеть, и обстроить <...> что был умнее...» (VII, 291). Трудящийся крестьянин с его патриархальным укладом жизни оказывается той положительной ценностью, во имя которой выступает Гоголь.

Во втором томе «Мертвых душ» так же, как и в раннем творчестве Гоголя, «ложному» укладу городской жизни противопоставлен мир природы. Но теперь это уже не тот «роскошный дождь, навевающий дрему на ваши члены», который фигурировал в «Старосветских помещиках». Тема природы теперь неразрывно слита у писателя с темой труда: «Выдумали, что в деревне тоска — да я бы умер, повесился от тоски, если бы хотя один день провел в городе так, как проводят они в этих глупых своих клубах, трактирах да театрах <...> ведь тут человек идет рядом с природой, с временами года, соучастник и собеседник всего, что совершается в творении. Рассмотрите-ка круговой год работ: как, еще прежде, чем наступит весна, все уж настороже и ждет ее: подготовка семян...» и т. д. (VII, 72).

Правда, понятие труда еще не связано четко у Гоголя с определенным общественным классом. Об этом говорит и абстрактно широкая формула в заметках писателя к «Мертвым душам»: «Весь город со всем вихрем сплетней — преобразование бездельности жизни всего человечества в массу» (VI, 693), и то, что основополагающий тезис о нравственной роли труда — «вся дрянь лезет в голову оттого, что не работаешь» (VII, 60) — вложен автором в уста помещика. Помещикам-бездельникам первого тома «Мертвых душ» писатель хотел противопоставить «трудящегося» помещика во втором томе.²³ Но замечательно, что, излагая свою программу трудовой деятельности, Костанжогло у Гоголя фактически все время говорит о труде крестьянина, сам же он выглядит, выражаясь по-гоголевски, «приклеишем» при мужике. Чего стоит хотя бы следующая фраза Костанжогло: «Да для меня, просто, если плотник хорошо владеет топором, я два часа готов перед ним простоять: так веселит меня работа» (VII, 73). Таким образом, даже помимо желания Гоголя подлинный носитель трудового начала оттесняет у него искусственную фигуру «трудящегося» помещика и сам занимает по праву ему принадлежащее место.

В одной из статей, посвященных Толстому, А. П. Скафтымов писал: «О натуре и цивилизации не переставали спорить с XVIII века <...> В частности литературный сентиментализм и романтизм <...> в тематическом наполнении развиваются в пафосе непрерывного призыва „к природе“ <...> К сороковым годам девятнадцатого века эта проблема получила новое насыщение <...> В литера-

²³ Ср. с постановкой вопроса у Руссо: «Труд есть неизбежная обязанность общественного человека. Богатый или бедный, могущественный или слабый, всякий праздный гражданин есть плут» (Ж.-Ж. Руссо. Эмиль, или О воспитании, стр. 183).

туре теперь заполняет полотно не экзотический дикарь, а вот этот „человек природы“, мужик, который живет под рукой».²⁴ Произведения Гоголя, взятые в их последовательности, прекрасно демонстрируют этот исторический процесс. Теснейшим образом связанные с идейными и художественными принципами литературы XVIII в., они непосредственно подготавливают проблематику творчества Льва Толстого.



²⁴ А. П. Скафтымов. Статьи о русской литературе. Саратов, 1958, стр. 263.

	3••	
		5
3.	(30
)	43
A.		73
	—	91
	(1755—1838)	129
B.		146 •
	80—	
90	XVIII	176
	90	197
XVIII		
	XVIII—	
XIX		224
	«	247
»		258
«	»	269
	«	
	»	
XVIII		280