Анна Варда

Л

Литературная жизнь
России XVIII – начала
XIX века

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

**Литературная жизнь
России XVIII – начала
XIX века**

WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Анна Варда

Литературная жизнь
России XVIII – начала
XIX века

WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

Łódź 2016

Anna Warda – Лодзинский университет, Филологический факультет
Кафедра русской литературы и культуры, 90-236 Лодзь, ул. Поморска 171/173

РЕЦЕНЗЕНТ

Alina Orłowska

РЕДАКТОР

Urszula Dzieciatkowska

НАБОР И ВЁРСТКА ТЕКСТА

Munda – Maciej Torz

ТЕХНИЧЕСКИЙ РЕДАКТОР

Leonora Wojciechowska

ПРОЕКТ ОБЛОЖКИ

Studio 7A

В оформлении обложки использован © Depositphotos.com/Sandralise

Публикация без редакционной обработки в Издательстве Лодзинского университета

© Copyright by Anna Warda, Łódź 2016

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2016

Издательство Лодзинского университета

I издание. W.07063.15.0.M

Изд. лист 10,7; печ. лист 14,125

ISBN 978-83-8088-226-3

e-ISBN 978-83-8088-227-0

Издательство Лодзинского университета

90-131 Лодзь, ул. Линдлея 8

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

тел. (42) 665 58 63

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	7
ГЛАВА I. АВТОР – ЧИТАТЕЛЬ – АДРЕСАТ	9
1. Об отношении автора к читателю в России XVIII века	11
2. „Пиит” и „Рифмач”. О репутации поэтического творчества в XVIII веке	19
3. Об отношении писателя к власти (на материале предисловий к книгам второй пол. XVIII века)	36
4. К проблеме литературной кражи в XVIII веке (на примере книжных предисловий)	46
5. Авторская рефлексия (на примере предисловий к произведениям XVIII в.)	52
6. О женском адресате посвящений конца XVIII – начала XIX века	60
ГЛАВА II. ЖАНРОВЫЕ ПОИСКИ РУССКИХ АВТОРОВ XVIII – НАЧАЛА XIX ВЕКА	75
1. К изучению светской печатной книги второй половины XVIII века (сборники смешанного состава)	77
2. Жанр романа на рубеже XVIII и XIX века	88
3. Типы полемических эпиграмм в XVIII веке	95
4. Имена персонажей в полемических эпиграммах XVIII века	102
5. Внесистемные литературные жанры XVIII века	112
6. Пародийные посвящения XVIII – начала XIX века	129
7. Традиция посвятительной моды в произведениях Александра Пушкина	137
8. Из наблюдений над эволюцией жанра новогодней оды в России XVIII века	148

ГЛАВА III. ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЙ ХАРАКТЕР РУССКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ XVIII – НАЧАЛА XIX ВЕКА	163
1. Басни А. Сумарокова и их источники	165
2. Культурно-исторический и интертекстуальный контексты <i>Оды к премудрой Фелице от старого русского пииты из царства мертвых</i> Н. П. Николева	174
3. О двух одах, посвященных Екатерине Второй	182
4. Образ Хлои в русской лирике второй половины XVIII – начала XIX века	190
5. Идеал женской красоты в <i>Оде красавице</i> Федора Дмитриева-Мамонова	199
6. Мотив вина и застолья в русской анакреонтической поэзии XVIII века	206
7. Семантика вина в дидактико-сатирическом письме <i>О вине</i> Ф. Я. Козельского	216

ВВЕДЕНИЕ

<http://dx.doi.org/10.18778/8088-226-3>

Настоящая книга является попыткой анализа и интерпретации малоизвестных, даже в кругу знатоков литературы XVIII – начала XIX вв., и мало или вообще не исследованных произведений того периода, принадлежащих к перу как известных писателей того времени, так и второ- и третьестепенных поэтов и писателей. В ней предпринята также попытка представить новые аспекты и перспективы понимания сложного и еще не до конца исследованного в истории русской литературы и культуры века Просвещения. Выводы, к которым приходит автор данной книги, значительно пополняют общеизвестные факты, связанные с литературно-историческим процессом эпохи Просвещения, называют новые проблемы и темы исследований и расширяют контексты уже проведенных исследований.

Поскольку большинство анализируемых произведений мало известны, так как они были опубликованы в большинстве случаев только в XVIII веке, мы сопровождаем наши исследования и анализы публикацией фрагментов этих текстов.

Книга состоит из введения и трех тематических глав.

Первая глава «Автор – Читатель – Адресат» состоит из шести штудий, посвященных изучению существенных проблем литературной культуры и литературно-теоретической сознательности XVIII – начала XIX века. В кругу интересов автора нашлись такие темы, как отношения между автором и читателем, писателем и властью, статусом поэта и поэзии, замыслом творческого акта, проблема подражания литературным образцам и их использования, а также тема женщины как адресата литературного произведения. Источником для анализ и исследований послужили прежде всего вступления, предисловия, введения, которые были в эпохе Просвещения существенным элементом произведения, независимо от его

характера и назначения. Авторские высказывания рассматриваются автором в широком литературно-культурном контексте, учитывающем как древнерусскую, так и европейскую традицию. Благодаря такому широкому диапазону, такие темы, как отношения между автором и адресатом, статус писателя и проблема авторского права могли быть рассмотрены глубже и многоаспектно. Особое место в этой главе занимает, не рассматриваемый ранее образ женского адресата литературного произведения в эпохе Просвещения.

Вторая глава данной книги «Жанровые поиски русских авторов XVIII – начала XIX века» состоит из восьми частей. Все они посвящены генологическим проблемам. Среди них находятся такие, как проблема жанра романа в России XVIII – начала XIX века, жанр полемической эпиграммы, пародийные посвящения, отражение посвятительской моды в произведениях А. Пушкина, а также эволюция жанра новогодней окказиональной оды. Все эти исследования позволили автору глубже ознакомиться с генологической сознательностью русских писателей XVIII – начала XIX века, а также обратить внимание на внесистемные жанры, которые отсутствовали в жанровых системах эпохи Просвещения, но одновременно пользовались большим успехом среди читателей того времени.

Третья глава «Интертекстуальный характер русских произведений XVIII – начала XIX века» состоит из семи штудий. В них затрагиваются разнообразные, казалось бы, вопросы, однако все они объединены общим лозунгом культурного контекста литературного произведения и отражением образа русской культуры XVIII века.

В заключение мы выражаем надежду, что данная книга будет интересной как для исследователей русской литературной жизни и культуры XVIII – начала XIX века, так и для студентов, аспирантов и всех тех, кто интересуется эпохой русского Просвещения. Некоторые затронутые в ней темы, несомненно, станут в будущем предметом дальнейших исследований как самого автора книги, так и других литературоведов, для которых восемнадцатое столетие и его литературная и культурная жизнь представляют еще не до конца знакомую и изученную область.

ГЛАВА I

АВТОР – ЧИТАТЕЛЬ – АДРЕСАТ

1. Об отношении автора к читателю в России XVIII века

Замечательную возможность для анализа отношений между автором и читателем в XVIII веке дают обращенные к читателю, предваряющие книгу предисловия, предуведомления, вступления, введения, берущие свое начало во временах античности и обусловленные риторической традицией *exordium*¹. Они стали сопутствовать древнерусским рукописным книгам с XI века², становясь в течение следующих столетий – вплоть до XVIII века – обязательными, предшествующими основному тексту, элементами как рукописных, так и печатных книг. Поскольку в XVIII веке вступления предваряли большинство изданных тогда книг, они могут считаться элементом литературной культуры этого столетия³.

Для наших исследований мы избрали лишь одну их разновидность, которая была ориентирована на читателя и носила одно из выше названных нами синонимических наименований или его модификацию (напр.: уведомление, предобъяснение, известие, письмо, речь, послание и др.). Некоторые заглавия учитывали адресованность предисловия читателю (напр.: Предисловие к читателю, От сочинителя к читателям, Переводчик к читателю и др.), другие указывали на соотнесенность предисловия с книгой (напр.: Предуведомление, Предисловие, Вступление), третьи оставались совсем без заглавий.

Избранный нами круг введений учитывал соотношение: автор – читатель – книга⁴. Первый из компонентов этой триады – автор текста –

¹ Следует отметить, что кроме вышеназванных вариантов частей, предваряющих книги, обращенных прежде всего к читателю в широком смысле этого слова, им сопутствовали, или выступали независимо от них также всякого рода посвящения и посвятительные письма меценатам, а также эпитафии, цитаты.

² *Тематика и стилистика предисловий и послесловий*, гл. ред. А. Н. Робинсон, Москва 1981.

³ Обзору автора подверглось свыше 500 всякого рода вводных элементов к русским печатным изданиям XVIII века.

⁴ Л. И. Сазонова, *Украинские старопечатные предисловия конца XVI – первой половины XVII в.* [в:] *Тематика и стилистика...*; У.Есо, *Lector in fabula*,

с помощью созданного им предисловия формировал читательское восприятие и представление о книге, от которого непосредственно зависела дальнейшая судьба любого произведения. Так, конечной целью предисловия было установление контакта с читателем для подготовки к восприятию книги. Однако читатель, к которому обращаются авторы, оказывается не реальным адресатом любого произведения (так, как, напр., в посвятительных письмах к конкретным меценатам, родственникам или друзьям), являющимся представителем определенной социально и исторически читательской аудитории, а адресатом абстрактным, образцовым, идеальным⁵, которого предусматривает и конструирует автор. Образ этого читателя ограничен собственными возможностями автора, его литературным опытом и знаниями. Созданный абстрактный читатель воздействовал, несомненно, на реального адресата, становясь для него некоторым нормирующим кодом, образцом и формулируя его восприятие авторского текста. Однако установление степени соответствия между реальным читателем и созданным автором образцом идеального адресата является очень сложным делом, и поэтому мы займемся лишь реконструкцией созданного автором⁶ абстрактного адресата XVIII века в его связях с ним.

Контакт автора с читателем начинался уже с обращения к нему в заголовках вводных частей, предназначенных для читающей публики. Некоторые из этих форм обращений были известны еще древнерусской традиции (напр.: „Читатель благочестивый”, „Добрый человек”, „Добродородный читатель”, „Христианский читатель”), но рядом с ними появляются и такие, которые свидетельствуют о новом способе мышления авторов. Эти формы обращений представляют собой качественно новые характеристики адресатов, соответствующие просветительским идеям или принципам литературных направлений (напр.: „Читатель благоразумный”, „Предупреждение

Warszawa 1994, с. 76; H. Riefstahl, *Dichter und Publikum in der ersten Hälfte des 18 Jh., dargestellt an der Geschichte der Vorrede*, Limburg 1934, с. 5–6.

⁵ Ю. М. Лотман, *Текст и структура аудитории*, [в:] *Статьи по семиотике и типологии культуры*, т. 1, Таллин 1992, с. 165; U. Eco, *Lector in...*, Warszawa 1994, с. 76–90.

⁶ Под термином „автор” мы подразумеваем здесь и дальше как автора оригинального текста, так и переводчика или же издателя, написавшего вступление к данному произведению.

благоразсудному читателю от трудившагося в переводе”, „Разумный и любопытный читатель”, „Просвещенный читатель” или же „Чувствительному читателю”, „Прекрасный читатель” и т.д.). Авторы предисловий могли также обращаться в заголовках к определенной возрастной, социальной или какой-либо другой читательской группе (напр.: „Юные читательницы”, „Красавицам”, „Супругам”). Следует при этом отметить, что в каждом случае авторы выражали свое уважение к выделенной ими читательской группе или читателю вообще, используя для этого эпитеты: почтенный, любезный, благосклонный и т.п.

Вся эта изобретательность в подборе слов в обращениях к читателю служила, как мы можем догадаться, выражению своей благорасположенности к адресату, а также созданию впечатления дружеского общения с ним. Ср. напр.:

Коль хочешь другом быть, читатель! сам с собою,
Прими мой малый труд ты дружеской рукою⁷.

Предисловия, обращенные к конкретной читательской группе или к читателю вообще, могли получать форму монолога автора или имитированной беседы. В первом случае авторы упоминали о читателе, используя форму третьего лица единственного или множественного числа (напр.: „я уповаю, что благоразумие моих читателей...”; „Время уже уведомить читателей...”; „Я не прошу читателей моих ни о чем более, как только о том...”; „...в последовании найдет читатель...”). Во втором случае авторы вступают в вымышленный ими диалог, беседу с читателем, к которому обращаются в форме второго лица единственного или множественного числа. При этом они сами часто называют этот диалог попросту разговором, в котором читатель выступает как полноправный партнер, участник сообщения, адресованного автором читающей публике в целом. Следует отметить, что в первом случае дистанция между компонентами сообщения была несравненно больше, чем в непосредственном имитированном разговоре автора и читателя. Ср. следующие примеры:

⁷ В. И. Богданов. *Руководство к счастью и блаженству, Наставление отца к сыну*, Санкт-Петербург 1798.

Вот читатель мой! ты вошел уже со мною в разговор, и тем общее намерение Предисловия исполняется⁸.

Я оканчиваю разговор той с тобою, г. Читатель; прощай⁹.

Но возможное это дело, вопрошаете? – Без сомнения это вымышленная сказка? – Нет, не сказка, а точная правда¹⁰.

Общность интересов и знаний автора и читателя отражается также в формах обращения к героям текста, который предваряет предисловие. Так, напр., во введении к *Детской Философии* читаем:

Мы оставили их одних дома, ожидающих приезда госпожи Ц. их матери, (...) но не такого духа была наша Героиня¹¹.

Сохранению сравнительно близких, бесконфликтных отношений с читателем, служили также предупреждения авторов о возможных ошибках, которые могли появиться как результат неопытности или небольших знаний и умений автора. Авторы часто также оправдывались в том, что ошибки „сродны каждому человеку”. Однако характерным является то, что писатели всегда уповали на благоразумие и великодушие читателей и верили, что они их извинят. К адресатам своих произведений они относились доверчиво, как к справедливым судьям, которые оценят их труд так, как следует. Ср., напр., следующее высказывание:

...почитаю за долг учинить почтеннейшею публику моим судею, предав себя на ее благорассуждение¹².

Следует отметить, что писатели и переводчики очень опасались насмешливой, злой, завистливой критики, происходившей обычно от зоилов (часто тоже писателей), которых они боялись и не любили. От обычных

⁸ В. Левшин, *Вечерние часы*, Москва 1787.

⁹ Л. С. Мерсье, *Судья*, Москва 1788.

¹⁰ Ф. Шеридан. *Нурзагад, человек неумирающий*, Санкт-Петербург 1792.

¹¹ *Детская Философия*, Москва 1779.

¹² П. С. Батурич, *Зговор*, Санкт-Петербург 1783, с. III.

же читателей они ожидали не только благоприятной оценки, но и всякого рода замечаний, наставлений, которые они могли использовать в своей дальнейшей писательской практике. В крайних случаях, т.е. тогда, когда книга была читателю совсем не по вкусу, они просили ее не читать или даже уничтожить. Напр.:

Впрочем любо читай; а нелюбо, не читай. Ты и сам, читатель!¹³.

Однако авторы верили в то, что завистливых читателей меньше, чем доброжелательных, и что эти первые не повлияют на оценку других („... оные завистники трудов моих вовсе обезславить и не в силах, потому что не все читатели слепо им последуют”¹⁴). Еще одну категорию читателей составляли „недоброхотные читатели”, которые – по мнению писателей – более опасны, чем насмешники, так как „первые имеют разсуждение, а последние вертопрашество”¹⁵.

Некоторые из авторов предисловий, не следуя этикету, касающемуся просьбы благосклонно принять книгу, намеренно отступали от этого, общая читателям:

...что касается до благосклонного принятия сей книжки, то я почтенных читателей о сем утруждать за излишнее почитаю; ибо есть ли она стоит их благоприястия, то они сделают сие и без моего прошения; а есть ли нет, то и самые усильнейшия мои просьбы их к тому не принудят¹⁶.

В сатирических вступлениях проблема восприятия книги читателями ставилась еще иначе. Вот пример одного из них:

Я не для всех писала, но для благосклонных читателей (...). И так, любезные читатели, когда вам сказка сия полюбится, то я еще вам издам сказку, (...) но когда сие не полюбится, то я оную своей поварихе отдам, чтобы

¹³ Г. Громов, *Любовь. Книжка золотая*, Санкт-Петербург 1798.

¹⁴ В. И. Лукин, *Предисловие к Награжденному постоянству* [в:] *Сочинения и переводы Владимира Лукина*, Санкт-Петербург 1765.

¹⁵ К. Кондратович, *Старик молодой*, Санкт-Петербург 1769, с. 9.

¹⁶ *Забавный философ*, пер. Л. Сичкарев, Санкт-Петербург 1766.

на оной пекла пироги, и так все будет полезно, если не вам, то самой мне. А я не столь упрямая, чтобы, как некоторые, до слез свое защищать. Если моя сказка хороша; то меня повеселит, если худа; то не опечалит¹⁷.

В предисловиях могла также проявляться забота автора о созданном для читателя труде. Так, авторы предисловий пытались образовать читателей, обращая их внимание на содержание произведения и на его форму. Они называли причину, побудившую их к написанию, переводу или изданию книги, оценивали стиль и характер оригинала, сопоставляя его с собственным переводом и предупреждая возможные его недостатки, или же, любуясь своим трудом, сообщали о характере их произведения, которое могло доставить читателям пользу или удовольствие, уверяли читателей в достоверности описываемого или же прямо признавались в том, что все в их книге придуманное, а также советовали, с чем надо познакомиться, чтобы лучше понять их книгу, называли имя автора оригинала, излагали содержание произведения и т.д. Некоторые из авторов, как, например, В. К. Тредиаковский или В. И. Лукин, надеялись, что читателям их книг известны теоретические работы Буало, основы стихосложения, принципы литературных родов и жанров, и именно для них они создавали вступления наподобие научных трактатов, в которых они высказывались на чисто профессиональные темы¹⁸.

Авторы предисловий, заботясь о читателе и о предлагаемой ему книге, отодвигая себя обычно на задний план. Так, они относительно редко подписывались под книгой собственной фамилией, мало говорили о себе (больше о своем труде) и не хотели, как, например, писатели – разночинцы, чтобы их узнавали. Ср., напр., фрагмент сатирического предуведомления к *Пересмешнику* М. Чулкова:

Господин читатель! Прошу, чтобы вы не старались узнать меня, потому, что я не из тех людей, которые стучат по городу четырьмя колесами и по-

¹⁷ *Сказка о арабском царевице Шехере, или Обретенное царство любви*, Москва 1784, с. 3–4.

¹⁸ Ср. напр., предисловие В. Тредиаковского к переводу *Аргениды* И. Баркли, Санкт-Петербург 1751, или предисловия В. И. Лукина к комедиям – переделкам [в:] *Сочинения и переводы В. Лукина*, ч. 1, Санкт-Петербург 1765.

дымают летом большую пыль на улицах [...] почти не видеть меня между великолепными гражданами...¹⁹;

или же фрагмент предуведомления, написанного в форме стихотворной рифмованной *Загадки о сочинителе*:

Читатель! знаю, что ты будешь любопытен;
И только лишь начнешь мой малый труд читать,
Захочешь от меня, чтоб Автор был нескрытен.
Захочешь, может быть, мое и имя знать. (....)
Но естли мысль и та читателю придет,
Кто именно ему сей труд свой посвящает,
Ураний и союз двух братьев доведет.
Прими усердно, что усердие являет!²⁰.

Так как главной целью контакта автора с читателем в предисловиях было снискание симпатии, уважения и доверчивости действительных читателей, а также доброжелательное принятие и оценка читательской публикой произведения автора, чрезвычайно важной была сама форма отношения к адресату. Авторы следовали в них конвенциям риторики и ораторского слова, используя в них риторические приемы (м.пр.: обращения, формы убеждения, комментарии), а также некоторые риторические тропы (метафоры, сравнения, иронию). Следует, однако, отметить, что сами авторы часто отказывались в предисловиях от применения в них сложных риторических тропов и фигур, усложняющих их стиль и форму. Они больше стремились придать вступлениям характер свободной беседы, напоминающей действительный непринужденный разговор, которому „витиеватый слог” был несвойствен. Именно поэтому наиболее часто используемыми риторическими тропами в предисловиях были несложные метафоры, сравнения, а также ирония, которая выступала прежде всего во вступлениях сатирического характера.

Мы отдаем себе отчет в том, что нам удалось лишь указать на некоторые вопросы, касающиеся отношений между автором и читателем на материале

¹⁹ М. Чулков, *Предуведомление к Пересмешинику* [в:] *Лекарство от задумчивости, или сочинения М. Д. Чулкова*, ред. М. Плюханова, Москва 1989, с. 88–89.

²⁰ Аполлос, *Увеселительныя Загадки*, Москва 1781.

вступлений к книгам, изданным в XVIII веке. В заключение, как итог наших рассуждений, приведем еще фрагменты стихотворного рифмованного вступления Петра Тимофеева к *Русским сказкам*, которое замечательно отражает в сжатом виде отношение авторов XVIII века к читателям и ожидания от них, а также содержит в себе специфические для формы вступления каноны:

Довольно время был в таком я разсуждени,
 Кому б я посвятить сие мог сочинение,
 И на конец узнав читателей таких,
 Которы бегают со всем полезных книг,
 И удовольствие в том только полагают,
 Когда от скуки вздор какой нибудь читают. (...)
 Хоть должно поступать в сем деле осторожно,
 На всех читателей потрафить не возможно:
 Кто к пышным авторам одним расположен,
 Другой романами одними лишь пленен.
 Что будет, или нет мой труд во уваженьи,
 Сие я отдаю на ваше разсуждение;
 Купец охотнику товары продает,
 И книга в обществе читателя найдет.
 С такою книгою я выступил на свет,
 В которой истинны и правды во все нет,
 Витиеватый слог и красоту оставил,
 А вместо онаго ложь с небылью представил (...)
 Но книга издана для тех лишь в свет причин;
 Чтобы читали все ее, не я один. (...)
 И так к тебе теперь я речь мою склоняю,
 Прими сей малый труд – усердно то желаю.
 Читая оный, ты нашел бы тьму утех,
 А мой бы таковой труд получил успех²¹.

²¹ П. Тимофеев, *Русския сказки*, Москва 1787.

2. „Пиит” и „Рифмач”. О репутации поэтического творчества в XVIII веке

К занимающимся поэтическим творчеством в XVIII веке применялся, помимо нейтральных определений таких как пиит, поэт, стихотворец, писатель, ряд других (напр.: рифмач, стихобред, стиховраль, стиходелец), которые отличались определенной семантической нагрузкой, придающей им особый смысл и выражающей положительное или отрицательное отношение к тем, кто писал стихи. Оно в большой мере зависело от уровня знаний и таланта поэта, а также этического характера его деятельности. В связи с тем, что доступ в литературу с времен Петра I был открыт для всех желающих, среди поэтов появилось много дилетантов, которые не владея правилами управляющими языком, создавали произведения, качество которых вызывало негодование тех, кто в действительности заслуживал звания поэта²². В результате этого, желая ограничить свободный доступ в литературу, ведущие писатели стали формулировать свои требования к желающим заниматься литературным делом в теоретических работах. Свое недовольство большим числом поэтов-дилетантов они выражали также в разных литературных жанрах, определяя стихотворцев-графоманов одним из выше названных пренебрежительных определений.

Позиция ведущих представителей русского классицизма явно показывала, что они придавали большое значение профессионализации поэтического творчества и обучению поэта технике этого ремесла. Например М. Ломоносов в *Кратком руководстве к риторике* (1743) обращал внимание не только на талант, как необходимый атрибут поэта, но требовал также усвоения им законов, управляющих языком и упражнений как способа применения их на практике.

Другой теоретик классицизма – А. Сумароков в изданных им в 1748 г. двух *Эпистолах* и в подводящем итоги его литературной деятельности *Наставлении хотящим быти писателями* (1774) поучал желающих заниматься

²² П. Е. Бухаркин, *Православная церковь и русская литература в XVIII-XIX веках*, Санкт-Петербург 1996, с. 130–135; В. П. Степанов, *К вопросу о репутации литературы в середине XVIII в. [в:] XVIII век*, сб. 14, Ленинград 1983, с. 105–120.

поэтическим творчеством, что слагание стихов – это тяжелая работа, требующая от стихотворца знания грамматических правил и много усилия:

Стихи писать – не плод единыя охоты,
Но прилежания и тяжкия работы²³.

Нельзя, чтоб тот себя письмом своим прославил,
Кто грамматических не знает свойств, ни правил
И, правильно письма не смысла сочинять,
Захочет вдруг творцом и стихотворцем быть²⁴.

О тех, кто не знает правил родного языка и все-таки занимается стихотворством, он с пренебрежением писал:

Он только лишь слова на рифму прибирает,
Но сплетенный вздор стихами называет.
И что он соплетет нескладно без труда,
Передо всеми то читает без стыда²⁵.

Свои требования к поэтам, ставшие позже лозунгом М. Хераскова, повторяет Сумароков в *Оде анакреонтической* (1769). Как и прежде, он обращает внимание на то, что поэты должны работать над метрикой своих произведений и соблюдением грамматических правил:

Чисти, чисти сколько можно ты свое стопосложение,
И грамматики уставы наблюдай по крайней силе.

В свою очередь Г. Н. Теплов в статье *О качествах стихотворца рассуждение* (1755) создает положительный образ писателя-эрудита, который следует правилам поэзии, предметом которой должно быть великое и серьезное. Теплов сетует на то, что поэзия утрачивает общезначимые гражданские цели и ограничивается в лучшем случае откликами на злобу дня.

²³ А. П. Сумароков, *Избранные произведения*, Ленинград 1957, с. 103–105.

²⁴ А. П. Сумароков, *Эпистола о стихотворстве*, [в:] *Русская литература XVIII века*, сост. Г. П. Макогоненко, Ленинград 1970, с. 108–109.

²⁵ Там же, с. 108.

О своих требованиях к тем, кто хочет заниматься стихотворством писал также Н. И. Новиков в статье, помещенной в качестве предисловия к журналу „Пустомеля”. Чтобы уметь хорошо сочинять, необходимо: „учение, острый разум, здравое рассуждение, хороший вкус, знание свойств русского языка и правил грамматических и, наконец, истинное о вещах понятие”. Новиков знает, что редко случаются люди, которые обладают всеми качествами и поэтому хороших писателей мало не только в России, но и во всей Европе. Если, однако, не ожидать от писателей определенных умений, то – как замечает Новиков – „их будет во сто тысяч раз больше, как у старого Аполлона”²⁶.

Навстречу требованию профессионализации поэтического творчества пошли также издатели, предлагая многочисленные руководства, наставления и учебники как оригинальные, так и переводные, которые содержали необходимые, и не только для будущих поэтов, правила и указания²⁷.

К сожалению, занимающиеся стихотворством не всегда обладали поэтическим талантом, а кроме того не знали или не соблюдали правил, которые управляют языком и поэтической речью. Именно поэтому лишь немногие из них, серьезно подходящие к поэтическому творчеству, занимающиеся им по зову сердца, а также знающие о том, что это тяжелый труд, не гарантирующий материальной выгоды, заслуживали на то, чтобы носить звание пиита/поэта. К остальным применялось одно из перечисленных выше пренебрежительных прозвищ.

Об условиях, которым должны соответствовать те, кто хочет заниматься стихотворством, писали также сами поэты в разных литературных жанрах. Например, неизвестный автор в стихотворении *Ответ на вопрос, что есть пиит* (1783) сообщает, что поэтами в древние времена были те, которые проявляли талант и умели эмоционально писать стихами о важных событиях и известных героях. То же самое, как помним, писал Теплов в вышеназванной статье:

Ответ на вопрос, что есть пиит
 Которы быв умом высоким одаренны,
 Имели чувства и мысли возвышенны,

²⁶ Н. И. Новиков, *То, что я употребил вместо предисловия*, „Пустомеля” 1770.

²⁷ А. М. Панченко, *О смене писательского типа в петровскую эпоху*, [в:] XVIII век, сб. 9, Ленинград 1974, с. 124–126.

Во песнях славили, сложенных из стихов,
Законодателей, героев и богов
И оными сердца всех смертных восхищали,
Тех в древни времена пиитами зывали.

Автор скорбит, что в его времена звание „пиит” потеряло свое былое значение и употребляют его все те, кто пишет стихами и использует рифмы:

Но ныне всякий тот считается пиит,
Ломают кто язык и рифмою звенит²⁸.

Требовательность к людям, желающим заниматься поэтическим творчеством выражена также в стихотворении *Решение* (1769) неизвестного автора. Предполагается, что его автором был Ф. Эмин, который адресовал его М. Чулкову, на что указывают слова: „не вздеи сперва чулков”. Стоит обратить внимание на то, что замаскированное упоминание в стихе имени лица, о котором шла речь, составляло характерный прием литературной полемики XVIII века. Оценка поэм Чулкова („И кто в поэзии аза в глаза не знает”) дается через пародированное использование его собственных стихов из полемического выступления против Эмина: „Аз не без глаз”. Итак, в этом случае личная полемика авторов стала поводом для того, чтобы высказать мнение насчет того, какими чертами должен обладать человек, желающий заниматься поэзией.

Требования к труду поэта предъявил также А. А. Ржевский. По его мнению важным является не количество написанных произведений, но их качество. Само умение слагать стихи и знание метрической системы не гарантирует автору славы:

Не то ведь хорошо, чтоб много написать,
Чтоб хорошо писать, лишь то льзя похвалять.
Хоть в десять стоп ты что ни есть составишь,
Да если худо, то себя не прославишь²⁹.

²⁸ *Поэты XVIII века*, т. 2, сост. Г. П. Макогоненко, И. З. Серман, Ленинград 1972, с. 419.

²⁹ *Поэты XVIII века*, т. 1, сост. Г. П. Макогоненко, И. З. Серман, Ленинград 1972, с. 259.

Характеристика поэтического творчества как тяжелого труда требующего много времени, сил и терпения дается в сатире VIII А. Кантемира. Автор пишет, что поэту необходимо соблюдать правила стихосложения, хотя в исключительных случаях можно от них отступить, чтобы „не нужда меры слова беспутно лепила”³⁰.

Проблему поэтического труда затрагивает Кантемир также в *Письме Харитона Макентина*. Он пишет, что само сложение стихов не является сложной задачей („нетрудное дело несколько стихов вместить в одну строку”) и если кто-то именно так понимает процесс стихосложения, тот может написать их много. Дело в том, чтобы уметь составлять „порядочные” стихи, т.е. такие, которые „по правилам и уху и уму приятные”. Трудности возникают обычно, по его мнению, в умении соединить смысл стиха с рифмой и количеством слогов. Гармоничное соединение этих трех элементов требует иногда от поэта того, чтобы он отступил от правил. Кантемир повторяет, что эти отступления должны быть лишь исключением, а не нормой.

Стремление к профессионализации поэтического труда привело к тому, что он стал пониматься как „ремесло”, в котором славу приобретают лишь те, которые свое дело выполняют с сердцем, онтосятся к нему как к своего рода „искусству”. Например, неизвестный автор в стихотворении основанном на пословице „Стихи точет, как блины печет”, сравнивает сложение стихов с разного рода „действиями” – печением блинов, ткачеством, ораторством, танцем и т.д. Мастерства в этих действиях достигают лишь немногие, наиболее талантливые и трудолюбивые. Эту мысль автор выразил при помощи ряда отрицаний:

Не модно всякого дячка в попы святить.
 Не каждый и солдат быть может генералом,
 Не всякий и матрос быть может адмиралом,
 Учителем не всяк быть может ученик,
 Не всякий автором писатель будет книг,
 Не всякий секретарь способен быть судьей,
 Не всяко дерево способно быть ладьею...

³⁰ А. Кантемир, *Сатира VIII*, [в:] *Сочинения, письма и избранные переводы*, под ред. П. А. Ефремова, Санкт-Петербург 1867–1868, с. 168–169.

Следовательно, звание поэта может приобрести далеко не каждый слагающий стихи: „Не всякий и рифмач пиитом быть годится”. По мнению автора, вершины поэтического творчества достигают лишь избранные: „Не всем пиитам пить кастальских вод случится”. Сравнение поэтического творчества с ремеслом проявляется также в том, что автор говорит о своей принадлежности к цеху поэтов и верит в то, что в будущем станет славным в своем ремесле:

Во стихотворческом и я цеху счисляюсь,
Надеждой славным быть пиитом впредь ласкаюсь,
Ведь всяк родится мал и день от дня растет,
А после и в число больших пиит войдет³¹.

О том, что мастерства надо добиваться в любой области деятельности пишет также неизвестный автор стихотворения *Рассуждение* (1769). Как и в предыдущем случае, автор сопоставляет „ремесло” столяра с „ремеслом” пиита и соответственно деятельность дровосека с деятельностью рифмача. Используя отрицательные сравнения констатирует:

Не будет тот столяр, кто рубит лишь дрова;
Не будет лишь пиит, кто русские слова
Разрубит на стихи и рифмами окончит³².

Автор сетует на то, что в России любой рифмач называет себя поэтом и как пример называет некоего Рубача, фамилия которого является как можно догадаться, прозрачным пародийным искажением фамилии В. Г. Рубана, русского писателя, автора многочисленных од, посланий, стихотворных надписей, издателя журналов „Ни то ни се” (1769) и „Трудолюбивого муравья” (1771). Автор стихотворения с пренебрежением пишет о том, что за звание поэта Рубач готов даже драться. Используя терминологию характерную для рубки и одновременно сходную с фамилией критикуемого автора констатирует:

³¹ *Поэты XVIII века*, т. 2..., с. 413–414.

³² Там же, с. 410.

И, нарубив стихов, он мнит, что славен век.
Так славен по сему и всякий дровосек.

В писательской среде велась борьба с дилетантизмом множества лиц, занимающихся поэтическим творчеством. Как уже упоминалось выше, поэзия и вообще литература стали в XVIII веке доступны всем желающим и поэтому появилось много произведений, уровень которых был очень низок. Их авторы, желая быстро стать славными, „скропали” по случаю какое-то стихотворение, используя устойчивые поэтические штампы и советы, собранные в общедоступных учебниках. Такая ситуация привела к тому, что более образованные творцы стали критиковать „рифмачей” прежде всего в сатирических стихотворениях и эпиграммах.

Негодование по поводу большого числа дурных стихотворцев выразил, например, В. И. Майков в следующем стихотворении (1782):

Почто писать уметь?
Писцы хорошие не в моде, –
Ведь так же ходит медь,
Как золото, в народе;
А розница лишь тут,
Что злата золотник, а меди целый пуд³³.

Характеристика поэтов-дилетантов дана также в сатирическом стихотворении неизвестного автора *Похвальные стихи полустихотворцам* (1770). Уже само наименование их в заглавии полустихотворцами отражает пренебрежительное отношение к ним автора, который в самом стихотворении именует их насмешливо скаредными „писцами” и обвиняет во всех несчастьях этого мира. Их „слабенькие стихи” рожденные „в слабеньких и глупых головах” содержат неправду, они – как замечает автор –

(...) пишут то, чего не знают сами,
Желая только лишь прославиться стихами,
Не зная, что стихи наносят только смех,
Ругательство, укор на место всех утех.

³³ *Русская эпиграмма (XVIII — нач. XX в.)*, сост. М. Гиллельсон, К. Кумпан, Ленинград 1988, с. 75.

Главный упрек, поставленный автором слывшим стихотворцам – это ложь, которую содержат их стихи, Он советует им оставить стихотворство и предостерегает их, что „глупые стишки” загрызут их так, как собаки изгрызли своего хозяина – мифологического охотника Актеона.

А. И. Дубровский в эпиграмме *Пророки, стихотворцы* (1756) упрекает поэтов-дилетантов, названных им иронически „стиходельцами”, в том, что они пишут неправду:

Пророки говорят о будущем правдиво,
А стиходельцы все и о прошедшем лживо³⁴.

Противником дилетантизма в литературе был тоже В. В. Капнист, который в *Сатире I* (1780) критиковал посредственных стихотворцев. Пренебрежительно коверкая фамилии обличаемых им авторов (Котельский, Никошев, Вларикин, Флезиновский, Обвесимов, Храстов, Весевкин, Кампаровский), он не оставлял как своим противникам, так и читателям сомнения, кого он имеет в виду. Характеризуя эту группу и ее творчество, он писал:

И все семейство их, не убоясь судов,
Напутав кое-как и прозы и стихов,
В свет могут их пустить без пошлины, без складу,
Читателям, уму и музам на досаду³⁵.

После опубликования этой сатиры появились нападки на Капниста, который ответил на них эпиграммой, заглавие которой связано с его предыдущим текстом и вызванной им полемикой: *Сказавшему обо мне. „В семье не без урода”*:

Не грубостью своей меня ты огорчаешь,
Но ласки, Стиховраль, несносны мне твои.
За что меня в твое семейство ты вмещаешь?
Но пусть я и урод, да не твоей семьи³⁶.

³⁴ Там же, с. 66.

³⁵ *Русская литература XVIII века*, сост. Г. П. Макогоненко, Ленинград 1970, с. 482.

³⁶ *Русская эпиграмма (XVIII — нач. XX в.)...*, с. 86.

Капнист дистанцируется от группы поэтов-дилетантов, рассматривая свое творчество в совсем иных категориях. Стоит обратить также внимание на определения, применяемые им в обеих эпиграммах к поэтам-дилетантам: стиховраль, стихобред. Находящиеся в них частицы: -враль и -бред подчеркивают ложный характер их творчества.

Пародийное стихотворение *Рифмушкину* (1804), направленное против слабых стихотворцев, желающих стать славными, написал Д. И. Хвостов – очень плодовитый, но лишенный таланта поэт, который сам был постоянным предметом насмешек и эпиграмм. Определяя поэта-дилетанта ироническим словом – „рифмушкин”, автор смеется над тем, что он хочет издать свои стихи для того, чтобы стать славным. Его решительное высказывание „Остаться я хочу, остаться навсегда...” автор заканчивает репликой его друга: „У Глазунова в лавке”. Современники поэта хорошо понимали, что остаться в глазуновской лавке, т.е. в книжных магазинах братьев Глазуновых в Москве и Петербурге, означало смерть книги, отсутствие ее контакта с читателями.

Над дурными стихотворцами смеялся также Г. Р. Державин, который в 1800 году написал эпиграмму под значащим заглавием *На рифмоплета*. Основную ее часть составляет вопрос, обращенный к человеку слагающему плохие стихи, касающийся русского народного блюда – блинов. Входя в область пекарского ремесла, он описывает неудачные блины, подготовленные без основных продуктов и задает вопрос:

Видал ли, рифмоплет, на рынке ты блины
Из гречневой муки, холодные, сухие,
Без соли, без дрожжей, без масла спечены
И словом, черствые и жесткие такие,
Что в горло могут быть пестом лишь втолчены?
Не трудно ль, рассуди, блины такие кушать,
Не казнь ли смертная за тяжкие грехи?³⁷

Это образное описание неудачных блинов автор использует в качестве сравнения с плохими стихами рифмоплета, которых тоже нельзя читать или слушать.

³⁷ *Русская эпиграмма второй пол. XVII — нач. XX в.),* сост. В. В. Васильев, М. И. Гиллельсон, Н. Захаренко, Ленинград 1975, с. 112.

А. И. Попов в свою очередь написал эпигramму, героем которой является рифмач, который признался со стыдом, что не умеет писать прозой. Автор иронически советует, однако, прочитать его стихи, чтобы показать, что это ложь:

Рифмач, который век покоя не имеет,
Нимало не стыдись, во весь сказал народ,
Что будто прозою писать он не умеет.
Прочти его стихи: увидишь как он лжет³⁸.

К ряду эпигграмм о слабых стихотворцах принадлежит также текст О. П. Беляева, созданный им в 1790 году. Его героем является некий Маралов, значащая фамилия которого также характеризует его как автора неяршиливо, наспех или плохо написанных произведений. Оказывается, что он создает столько стихотворений, что даже „дебелый верблюд не сможет их тащить”. Однако из-за того, что они были плохие, никто их не издал. По мнению автора, не стоит из-за этого сокращаться, потому что можно ведь использовать их „под кулебяку”.

Насмешка над худыми стихотворцами находится также в очень сжатой эпигграмме А. Котельницкого Эхо. На удивительный вопрос обращенный к плохим стихотворцам: „Уж сочиняете и вы?” падает высмеивающий их ответ – эхо – „Увы”.

Ироническое определение стихотворца „стиходеем” находим в эпигграмме П. П. Сумарокова, написанной в 1805 году. Ее герой, носящий серьезно звучащее имя – Леандр не напоминает древнегреческого поэта Пиндара ни красивым слогом, ни „мыслей высотой”, но лишь тем, он „не вверх ногами ходит”. То же самое определение плохих стихотворцев встречаем в эпигграмме Д. И. Хвостова *Две трапезы*. Автор смеется над каким-то „стиходеем”, который вел праздную, разгульную жизнь. Когда однажды он пригласил друзей на пир, на котором предлагалась сперва „духовная трапеза”, а потом „плотская”, то оказалось, что все гости обещали прийти на вторую. Как видно, автор смеется не только над разгульной жизнью „продажных” поэтов-стиходеев, но также и над жадностью тех, которые с ними дружили.

³⁸ Там же, с. 127.

Хвостов смеется над надменными, но плохими стихотворцами также в эпиграмме *Поэту заике* (1782). На геликоне – месте пребывания муз, побывало много слепых и хромых, т.е. плохих поэтов. Автор саркастически замечает, что среди них нет только заики, который пополнял бы это „великолепное” общество.

Интересный цикл эпиграмм, затрагивающих проблему литературного дилетантизма принадлежит А. А. Ржевскому: *Не то ведь хорошо...* (1762), *Похвально то...* (1762), *Любовь мне да друзья...* (1762). Он констатирует, что лучше изодрать написанные слабые стихи, или даже совсем их не слагать, чем распространять в обществе.

Как противник литературного дилетантизма выступает также Д. П. Горчаков, который к бездарным поэтам применяет в своих эпиграммах название „чертополох”. В одной из них он повествует о поэте, который пожелал стать бессмертным (вероятно, имел ввиду В. В. Капниста) и начал писать оды. Однако встреченный им по дороге Мом, который оказался образованным и мудрым человеком, помешал ему в этом и поэт не стал – как иронически заметил автор – бессмертным дураком. В ответе на эту эпиграмму В. В. Капнист написал свою, в которой назвал своего противника стихобредом и ослом:

Напрасно Стихобред сказал,
Что братом уж давно осла я почитал,
Я, право, побожуся,
Что в жизнь осла я не видал,
А в правде сей пошлюся
На Стихобреда самого:
Пускай он скажет сам, где видел я его³⁹.

Плохой стихотворец является также героем эпиграммы И. И. Дмитриева, написанной в форме диалога. Когда он рассказал своему другу о том, что его обокрали, тот жалел не стихотворца, а обокравшего его вора.

Проблему неограниченного доступа в литературу затронул в свою очередь Я. Княжнин в стихотворной сказке *Волосочесатель-сочинитель*. Из нее мы узнаем, что заглавный герой написал когда-то стихотворение

³⁹ Русская эпиграмма (XVIII — нач. XX в.)..., с. 87.

и решил стать писателем. Характеризуя его писательский труд, Княжнин использует определения, относящиеся к его прежнему ремеслу:

И драму,
Как даму,
В два мига причесал⁴⁰.

Нескромность бывшего волосочесателя привела к тому, что он решил показать свои стихи знаменитому писателю, названному в сказке Вольте-ром. После их прочтения тот ничего о них не сказал, только снял колпак и попросил сделать ему парик. Такая форма ответа означала, что начинающий писатель был намного лучше в прежнем ремесле, чем в новом, и поэ-тому должен к нему вернуться.

Насмешки над литературными противниками и низким уровнем их творчества находили часто отражение также в жанре прижизненной эпитафии, в которой использовалась ирония, сарказм и сатира⁴¹.

Упреки в дилетантизме не обошли даже самых известных поэтов XVIII века, среди которых был сам М. Ломоносов. Прижизненную эпитафию написал ему А. Сумароков. Используя характерные для этого жанра штампы, он высмеял своего литературного противника, названного им ирониче-ски Фирсом Фирсовичем Гомером. Характеризуя его творчество написал:

Который пел, не зная галиматии мер⁴².

Сумароков критикует также попытку Ломоносова сложить эпопею, по-священную Петру I:

Великого воспеть он мужа устремился:
Отважился, дерзнул, запел – и осрамился,
Оставив по себе потомству вечный смех.
Он море обещал, а вылилась лужа⁴³.

⁴⁰ *Русская басня XVIII и начала XIX в.*, сост. Н. Степанов, Ленинград 1951, с. 313.

⁴¹ См. *Русская стихотворная эпитафия*, сост. С. И. Николаев, Т. С. Царькова, Санкт-Петербург 1998.

⁴² *Русская эпиграмма второй пол. XVII — нач. XX в.*..., с. 79.

⁴³ Там же.

Просьба к прохожему, чтобы вспомнил умершего и помолился, здесь заменяется следующей:

Прохожий! Возгласи к душе им пета мужа:
Великая душа, прости вралю сей грех⁴⁴.

Эпитафию одному из стихотворцев-графоманов сложил также Г. Р. Державин. Первоначально, еще при жизни помещика Пензенской губернии – Николая Еремеевича Струйского он написал эпиграмму озаглавленную *К портрету г-на Струйского*. Вот она:

По имени – струя,
А по стихам – болото⁴⁵.

Попытка превратить ее в эпитафию была предпринята им после смерти Струйского в 1796 году и приобрела следующую форму:

Средь мшистого сего и влажного толь грота,
Пожалуй, мне скажи, могила эта чья?
Поэт тут погребен по имени – *струя*,
А по стихам – *болото*⁴⁶.

В этом случае эпиграмма стала составной частью эпитафии, ответом на обычно задаваемый у могилы вопрос: кто здесь лежит? И однозначно выражала отношение Державина к критикуемому им поэту.

Эпитафию В. Г. Рубану сложил в свою очередь Д. И. Хвостов. В его рукописных материалах второму ее варианту предпослано следующее пояснение:

Хотя вообще заключают, что состояние стихотворцу богатств с собою не приносит, а Рубан имел искусство преобразжать Иппокрену в струи Пактоловы. Он не иначе всходил на Парнас, как для прославления богатых

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ Там же, с. 652.

⁴⁶ Там же, с. 112.

и знаменитых особ; более же всего обогатился надгробиями, что и подало случай к следующей надгробной надписи⁴⁷.

Надгробописец Клим надгробиями жил,
Надгробие себе без платы заслужил⁴⁸.

В связи с тем, что писательство не гарантировало материальных выгод, у занимающихся поэтическим творчеством часто была другая профессия, обеспечивающая им быт. В ином случае им приходилось жить в бедности. Но были и такие, которые использовали поэзию как способ зарабатывать на жизнь, создавая похвальные стихи за определенную плату. О проблемах и тягестях поэтического труда, а также продажности „рифмотворцев” и морали сервизма писатели неоднократно высказывались в разных литературных жанрах.

Тяжелое материальное положение поэтов, являющееся отражением низкого статуса интеллигенции привело к тому, что проявление кем-то интереса к поэзии и поэтическому творчеству воспринималось как наказание за грехи предков. Читаем об этом, например, в эпиграмме А. А. Ржевского, написанной в 1763 году:

Коль справедливо то сказанье,
Что терпим за дела мы предков наказание –
За прародительски, конечно, ты грехи
Писать охотник стал стихи⁴⁹.

О тяжелой жизни поэтов читаем также в сатире неизвестного автора *Стихотворец Нелюдим* (1782). Значащая фамилия главного героя является намеком на нечеловеческие условия, в каких пришлось ему жить. Надежда на материальный успех, с которой начинал он свою поэтическую деятельность, со временем совсем исчезла. Одни похвалы не прибавили автору денег. Злободневные заботы („зиму без шубы провождать; до утра обедать отлагать; всечасно занимать, не зная, что уплата; страшиться хлебников, купцов и магистрата; с заимодавцами бояся встречи злой; по улицам сту-

⁴⁷ Русская эпиграмма второй пол. XVII — нач. XX в..., с. 663.

⁴⁸ Там же, с. 138.

⁴⁹ *Поэты XVIII века*, т. 1, сост. Г. П. Макогоненко, И. З. Серман, Ленинград 1972, с. 292.

пать трепещущей ногой”) были причиной того, что поэт не может спокойно заниматься своим делом. В стране, в которой „ум с достоинством не значат ничего” единственным выходом является для автора уход в пустыню, где врагом может быть только „лютый зверь”.

Тот же аспект жизни поэта затрагивается в стихотворной сказке Е. И. Кострова *Танцовщик и стихотворец* (1786), которая развивает мысль эпиграммы А. Сумарокова:

Танцовщик! Ты богат. Профессор! Ты убог.
Конечно, голова в почтении меньше ног⁵⁰.

Костров создает на ее основе эпически развернутое произведение с двумя главными героями – танцовщиком, как у Сумарокова, и пиитом. Изменение профессии второго героя не меняет смысла первоисточника, потому что оба героя, т.е. профессор и поэт являются представителями не почитаемой тогда интеллигенции. Повествователь рассказывает о том, что знаменитый танцовщик смеялся над поэтом, его профессией и низкими доходами, которые – по его мнению – зависят от мастерства. Остроумный поэт сказал ему, что мерой таланта не являются доходы, потому что и куклы в цирке махают ногами и получают за это деньги. Танцовщик – по мнению автора – выучился танцевать потому, что других способностей у него не было. Кроме того, самое ценное у танцовщика – ноги никому не будут нужны после его смерти, в отличие от стихов, которые именно после смерти могут принести автору славу. В результате следующей попытки насмешки над поэтом танцовщик переломил правую ногу и стал калекой. Таким образом, по словам повествователя, сбылось пословица „Хоть то же, да не то же – одно другого подороже”. Представленная в стихотворении ситуация стала, с одной стороны иллюстрацией для завершающей стихотворение пословицы, с другой – послужила Кострову для выражения своего отношения к тяжелому положению интеллигенции в тогдашней России.

Трудное материальное положение людей занимающихся поэзией приводило – как мы уже упоминали – к тому, что многие из них стали слагать стихи, прославляющие меценатов (людей из придворных кругов, высокопоставленных священнослужителей, богатых заводчиков и купцов),

⁵⁰ *Русские поэты. Антология*, т. 1, Москва 1989, с. 87.

надеясь на материальную помощь с их стороны⁵¹. Литературный сервизм приобретающий различные формы довольно рано вызвал противодействие поэтов гражданского направления. Они выступали против продажности рифмоторцев, которые сделали из своего ремесла доходный промысел. Среди них были как хорошо образованные поэты (напр. В. Тредиаковский), так и целая масса дилетантов, которые слагали похвальные стихи с помощью устойчивых поэтических штампов. Против литературному сервизму выступил, например, Я. Б. Княжнин в эпической поэме *Бой стихотворцев* (1765). Рисуя в начале второй песни владения богини „Охота писать”, Княжнин на первом месте поместил ревностнейшего служителя богини Графомании – В. Тредиаковского:

Там Тредиаковский, сей поэзии любитель,
Для рифмы разума, рассудка истребитель,
На куче лежа, есть просит, пить в стихах...⁵².

Противником сервизма был также А. Максимович. В сатирическом стихотворении *К поэту* (1798) он представляет стихотворца, который писал не для славы, денег, но из потребности сердца и жил в нищете. Кроме того он изображает также тех, кто пишет похвальные стихи:

Из них всяк рад за три копейки
Десятков пять стихов сложить,
А за рубли чрез две недельки
Поэму целу посвятить.
Он накроет тебе с полмерки
В ней звучных слов и золотых,
Везде и гром и бред горелки,
Хоть связи вовсе нету в них⁵³.

⁵¹ A. Warda, *Z obserwacji nad dedykacjami mecenasowskimi w osiemnastowiecznej Rosji*, Łódź 2000; В. А. Западов, *Проблема литературного сервизма и дилетантизма и поэтическая позиция Г. Р. Державина*, [в:] XVIII век, сб. 16, Ленинград 1989, с. 62.

⁵² *Русская литература XVIII века 1700–1775. Хрестоматия*, сост. В. Западов, Москва 1979, с. 260.

⁵³ *Поэты XVIII века*, т. 2..., с. 444.

Максимович предостерегает поэтов, что такого рода творчество кратковременное, не гарантирует славы и может принести только стыд:

Не с блеском лавра, но с ушами
К Плутону в царство отойдешь!

Неутомимую борьбу с явлением сервилизма вел также А. Сумароков. Он смеялся не только над продажными рифмоторцами, но также над теми, в честь кого слагались эти стихи. Например в басне *Пиит и богач* (1787) он представляет богатого человека, который захотел стать прославленным в своей стране, хотя он никак того не заслужил. Единой надеждой на исполнение этой мечты был поэт, который мог прославить его „добродетели” в написанной на его честь оде. Однако поэт, который появляется в басне Сумарокова был остроумным человеком, не принадлежащим к „публичным рифмоторцам”, свидетельством чего является его ответ, данный богачу:

Я петь ее готов:
Пристойных приберу к тому я мало слов.
Но как дружечек мой, ее тогда прослаблю,
Когда твое я имя вставлю?
Да я же никогда не хваливал ослов⁵⁴.

Богачи, которым „рифмоторцы” слагали стихи не всегда оказывали им ожидаемую благодарность, т.е. давали деньги. Такая ситуация отразилась, например, в анекдоте из *Письмовника* (1790). Ее героем является епископ, который просил прославить в стихах семь своих добродетелей и противопоставить им столько же общечеловеческих пороков. Зная скупость епископа остроумный рифмач принес ему стихотворение и предложил приписать в нем еще один порок – неблагодарность. Поняв, что эта черта относится к нему самому, епископ просил дописать также одну черту к добродетелям, а именно терпение.

Подытоживая следует сказать, что проблема поэтического творчества и труд поэта вызывали интерес не только у теоретиков, но и у самих

⁵⁴ *Русская басня*, сост. Н. Степанов, Москва 1966, с. 80–81.

сочинителей, которые хотели ограничить широкий доступ в литературу и добиться того, чтобы занятие стихотворством относилось к элитарным. Доступ к нему, по их мнению, должен быть открыт только для людей одаренных, трудолюбивых, образованных, хорошо подготовленных к профессии писателя. Для остальных они не видели места в своих рядах и боролись с ними при помощи таких литературных жанров, как сатира, эпиграмма, эпитафия, которые давали им возможность выразить свои чувства и мысли по этому поводу.

3. Об отношении писателя к власти (на материале предисловий к книгам второй пол. XVIII века)

Среди источников наших знаний об отношении писателя к власти во второй половине XVIII века следует назвать одну из разновидностей предисловий, предваряющих произведения того времени, а именно посвящение, т.е. указание автором лица, честь или память которого он желает почтить своим произведением. Этот делимитационный фрагмент⁵⁵ был широко распространен в России прежде всего в XVI и XVII столетиях⁵⁶ и продолжает свое существование вплоть до XX века. Однако с течением времени он стал более коротким, содержательным и в наше время является свидетельством дружбы, памяти, любви (напр. в XIX веке посвящения Н. А. Некрасова, А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, И. С. Тургенева, в XX веке – В. В. Маяковского, М. И. Цветаевой, А. А. Ахматовой и др.).

Посвящения второй половины XVIII века, с одной стороны, продолжают еще в какой-то мере панегирическую древнерусскую традицию, свойственную этой форме, с другой – они являются уже выражением новых литературных отношений и результатом формирования писательского сознания, являющегося непосредственным следствием преобразований петровской эпохи.

⁵⁵ Т. Dobrzyńska, *Delimitacja tekstu literackiego*, Wrocław 1974, с. 5–8.

⁵⁶ *Тематика и стилистика предисловий и послесловий*, ред. А. С. Демин, Москва 1981.

Во второй половине XVIII века посвящения были настолько распространены, что предваряли большинство как литературных, так и всякого рода научных и профессиональных книг, возникших в это время. Оказывается, что не всегда только одно предисловие-посвящение предшествовало данной книге. Иногда их было несколько, при этом каждое из них было адресовано другому персонажу (ср. напр., посвящения к книге И. Новикова *Ключ к выкладкам курсов*⁵⁷. После посвящения могли еще следовать разного рода предисловия, вступления, обращения к читателям⁵⁸, которые предваряли основной текст.

Предисловия-посвящения панегирического характера, прославляющие определенного адресата, редко касались самого произведения и проблем, связанных с литературной или общественной жизнью. Совсем по-другому выглядит дело со вступлениями и предисловиями к тексту, которые будучи с ним более или менее связаны, объясняли его, знакомили с авторскими намерениями, вводили в круг литературных и общекультурных проблем своего времени.

Посвящения к книгам второй половины XVIII века не имели специального названия – „посвящение”. Они начинались сразу с посвятительной формулы – обращения к адресату, выраженного в дательном падеже (напр., „Его Превосходительству Действительному Статскому Советнику, Прокофию Акинфиевичу, господину Демидову”). После этой формулы могло следовать традиционное для эпистолярного стиля заглавие, являющееся приветственным обращением к адресату, употребленном в звательном падеже, согласно нормам находящимся в письмовниках того периода⁵⁹ (напр.,

⁵⁷ И. Новиков, *Ключ к выкладкам курсов*, Москва 1794.

⁵⁸ A. Warda, *O wprowadzeniach do dzieł literackich w Rosji w XVIII wieku*, „Slavia Orientalis” 1997, № 1, с. 93–103.

⁵⁹ Ср. напр., *Наставление, как сочинять и писать всякие письма к разным особам, с приобщением примеров из разных авторов*, Москва 1765; *Краткие правила, способствующие к научению сочинять разного рода письма, с приобщением примеров из славнейших писателей и обряда, в письмах употребляемого*, перев. с франц. Н. Новикова, Москва 1788; И. Сокольский, *Кабинетский и купеческий секретарь или собрание наилучших и наиупотребительных писем*, ч. I-II, Москва 1788; П. И. Богданович, *Новый и полный письмовник или подробное и ясное наставление, как писать купеческие, канцелярские, дружеские письма*, Санкт-Петербург 1791; И. Новиков, *Всеобщий секретарь или Новый и полный письмовник*, Москва 1793.

„Милостивейшая государыня”, „Ваше высокоблагородие”, „Государь мой”). Именно эпистолярная традиция, а точнее постоянные формулы, открывающие и завершающие письмо – надпись, подпись, число, а также чинонаблюдение или церемониал, отражающий большое или меньшее почтение автора к адресату (титулы, постоянные эпитеты, название должности) имели влияние на внешнюю форму посвящений.

Как в XVIII веке, так и в предшествующие столетия нельзя еще говорить об авторском статусе и о профессии писателя. Именно поэтому появившаяся в эпоху Петра I и в следующие десятилетия довольно большая группа образованных людей, занимающихся писательским делом (так называемые разночинцы), не могла рассчитывать благодаря своему сочинению на материальную выгоду. Мало того, автор вынужден был искать себе вполне реальную материальную помощь в издании своей книги⁶⁰. Почти каждый из тогдашних сочинителей где-нибудь служил и был зависим от „милостивцев” – меценатов⁶¹, которые давали материальные средства для выпуска их книги в свет. Именно нужда в материальной поддержке и тем самым зависимость автора от мецената вызвали расцвет темы меценатства в литературе, а точнее повлияли на чрезвычайную распространенность посвятительных предисловий⁶². Их целью было не просто отвлеченное выражение симпатии покровителю, но прежде всего достижение вполне реальных практических результатов. Отметим однако, что элементы личной заинтересованности в посвящениях второй половины XVIII века заключены были в скрытой форме. Авторы посвящений, создавая посвятительные предисловия, хотели через их посредство засвидетельствовать почтение влиятельным лицам, прославить их, выразить признательность за покровительство и расположить их таким образом к дальнейшим благотворительным актам⁶³.

⁶⁰ E. Małek, *Panegiryk w życiu literackim Rosji drugiej poł. XVII-pocz. XVIII wieku*, [в:] „Zeszyty Naukowe WSP w Bydgoszczy. Studia Filologiczne” 1981, № 14, с. 5–7; С. И. Николаев, *Литературная культура петровской эпохи*, Санкт-Петербург 1995, с. 25–26.

⁶¹ В. И. Кулешов, *История русской критики XVIII-XIX вв.* Москва 1972, с. 11–12.

⁶² Л. И. Сазонова, *Украинские старопечатные предисловия конца XVI — первой пол. XVII в. (особенности литературной формы)*, [в:] *Тематика и стилистика предисловий и послесловий*, ред. А. С. Демин, Москва 1981, с. 176.

⁶³ Там же, с. 176–177.

Как нам удалось установить, к кругу адресатов посвящений принадлежали выдающиеся государственные деятели (сенатор, обер-прокурор), представители административной и духовной власти (коллежский советник, статский советник, полицмейстер, архиепископ), знаменитые жители города (московские знаменитые граждане), а также императрица Екатерина II и Мария Федоровна – Жена Павла I. Интересно отметить, что посвящения, адресованные крупным вельможам, или же самому царю не обязательно означали, что между автором и адресатом существовала прямая связь. В реальной жизни они могли друг друга никогда не видеть. Однако громкое и общеизвестное имя адресата должно было служить, как можем предполагать, своего рода рекламой их книги. Итак, например, П. Ю. Львов – автор *Розы и Любима*⁶⁴, являющегося подражанием идилли И. Ф. Шмита *Рахель и Бог Месопотамии*, начиная свое посвящение с обращения к меценату – И. И. Дмитриеву, переходит дальше к панегирику в честь Петра I и Екатерины II. Написанный в высоком патетическом тоне «гимн» правителям России указывает их как богов, управляющих благословенной страной. Читатель узнает из него, что как Петра I, так и Екатерину II восхваляет и чтит весь мир (в смысле всей России) за проведенные ими реформы и победные войны. Екатерину II автор сравнивает с Астреей – мифологической дочерью Зевеса, богиней справедливости. Она сидит „на престоле из сердец народа, любовью к ней горящих, сооруженном научает, просвещает и оживотворяет в величии ни с чем несравненную Россию”⁶⁵. Итак, перед читателем возникает образ просвещенной, умной, справедливой царицы, которая заботиться о благе своего народа. Апострофа, завершающая посвящение: „О дражайшее мое отечество”, является подтверждением патриотизма автора, который любит как своего монарха, так и свое государство. Следует подчеркнуть, что использованные в этом посвящении: гиперболизация, идеализация, а также мифологические элементы были типичными средствами, которые употребляли авторы панегирических произведений (прежде всего в жанре оды) в эпоху русского классицизма.

⁶⁴ Предисловие к *Розе и Любиму* П. Ю. Львова (1790) цитирую за: В. В. Сиповский, *Очерки из истории русского романа*, т. 1, вып. 1, Москва 1909, с. 225–226.

⁶⁵ Там же, с. 226.

Адресатом посвящения И. Новикова к книге *Основательные правила торговли* (1799), переведенной с немецкого языка, были Екатерина II и вторая жена Павла I – Мария Федоровна. После выражения благодарности Екатерине II за ее щедроты, оказанные Новикову во время его учебы в Коммерческом Училище, автор предисловия переходит к изысканному, патетическому восхвалению добродетелей Марии Федоровны, используя к ее характеристике прилагательные и слова с приставками „пре-“ и „все-“, подчеркивающими избыток данного качества, длинные, изысканные сравнения, преувеличение ее добродетелей. Как нам кажется, идеализированные характеристики правителей России в панегирических произведениях не были действительным отражением образа русского государя. Их настоящая цель состояла ведь в том, чтобы снискать расположение правителя или же выразить ему благодарность за полученные от него покровительство и помощь. С другой однако стороны обращение к царю требовало от подданных соблюдения существующего этикета, касающегося употребления определенных словесных выражений и господствующих норм и канонов.

Следующим интересным примером посвятельного предисловия является посвящение анонимного переводчика *Велизара* (1768), обращенное к архиепископу Гавриилу Тверскому. Его стиль и употребленные средства являются менее изысканными от тех, которые присутствовали в предыдущем посвящении. Оно указывает адресата посвящения – архиепископа как обыкновенного, но благочестивого человека, обладающего положительными чертами характера. Автор перечисляет ряд добродетелей, якобы свойственных архиепископу Тверскому, которые отражают ожидаемые от каждого духовного лица качества: кротость, смирение, умеренность, просвещенную набожность.

Предисловия, посвященные знаменитым гражданам того периода, государственным деятелям, административным лицам, по сравнению с посвящениями правителям России, отличает меньшая дистанция между их автором и адресатом, а также употребление меньшего числа изысканных средств и приемов, использованных в восхвалении объекта дедикации. Так, например, И. Виноградский – автор *Картины нравов или Собрания разных нравоучительных повестей и анекдотов, служащих к образованию сердца и нравов юношества* (1789) называет адресата своего посвящения – Михаила Осиповича Силина – истинным и первым своим благодетелем,

но одновременно он отказывается от сложения панегириков в его честь, хотя он и одолжен, ему. Свой отказ Виноградский объясняет следующим образом:

Я не хочу распространяться в описании того, как и сколько вами одолжен, кажется более, нежели множество Панегириков пышных ораторов.

Можно предполагать, Что Виноградский не принадлежал к сторонникам пышных, панегирических, изысканных форм, предпочитая их более простому стилю, свидетельствующему о настоящей благодарности покровителю.

Интересно отметить, что не только Виноградский, но и ряд других писателей второй половины XVIII века стало порывать с древнерусской панегирической традицией и сочинять более сжатые, лаконичные формы посвящений, не используя в них традиционной для предыдущих эпох манеры нанизывания друг на друга ряда эпитетов, создающих идеализированный образ адресата. Посвящая свои книги разным общеизвестным лицам, они называли лишь самые важные должности адресата, его общественную позицию, заслуги, или же обращали внимание на дружбу или другие отношения существующие между автором и объектом посвящения. В результате того дистанция между ними уменьшилась, а иногда даже почти совсем исчезла.

Следует однако отметить, что часть писателей по-другому выражала свое отрицательное отношение к изысканному, высокому стилю посвящений-панегириков. Оно проявилось к примеру, в создании ими антитезы традиционному посвящению, имеющей сатирический пародийный характер. Таким образом, авторы высмеивали и критиковали в равной степени сочинителей панегирических посвящений, и адресатов, которые их благосклонно принимали. Замечания по этому поводу можно также найти в письмовниках, возникших во второй половине XVIII века. Их авторы (часто тоже писатели) предлагали соблюдать „чинонаблюдение” в письмах и соответствующий эпистолярному стилю церемониал. Одновременно они предостерегали авторов всякого рода писем перед тем, чтобы не выйти за рамки приличия. Любопытный пример того содержится в письмовнике Ивана Сокольского, который пишет:

Если мы обязаны будем хвалить, то да соблюдаем в сем искусство. Что найдешь приятного в похвале, сделанной без остроты и откровенно? [...] Как скоро начинают говорить, или писать, то вмешиваются приписывать похвалы, так как бы дождь шел. Но признаемся, что по большей части бывают они и не искусны⁶⁶.

Посвящение пародийного характера, или иначе говоря – антидедикация предвзяла, например, русскую версию четвертой новеллы пятого дня из *Декамерона* Боккаччо, озаглавленную *Соловей, молодой птицеловкой пойманный* (1785) и *Пересмешиник, или Славенские сказки* (1789) М. Чулкова. Так, например, в посвящении к *Соловью* вместо ожидаемого восхваления адресата – госпожи Самолюбы Прикупаловны Росхожиной, элементы которого присутствуют уже в обращении к ней (ее блистательность, милостивейшая Государыня), следует текст, который противоречит общепринятому образцу. Уже само значащее, иронически звучащее имя и фамилия адресата – Самолюба Прикупаловна Расхожина – предупреждает характер следующего за апострофом посвящения, в котором происходит сочетание внешних традиционных форм панегирического посвящения с низменным его содержанием. Так, вместо восхваления Самолюбы следует описание ее отвратительного вида (морщины на лице, полугнилые зубы, лицо с фунтом румян да белил, горб, глубокая старость). Объект подвергается под пером анонимного автора деградации и осмеянию, хотя все внешние формы панегирического посвящения напоминают типичные для этого жанра приемы⁶⁷.

Полемика с общепринятыми нормами посвящений видна также в антидедикации к *Пригожей поварихе* М. Чулкова. Соблюдая типичные для панегирического посвящения приемы (обращения, оценочные эпитеты, перечисление действительных и вымышленных званий и заслун адресата и т.д.), автор сознательно не называет имени и фамилии объекта дедикации, объясняя это таким образом, что авторы дедикаций часто не знают

⁶⁶ И. Сокольский, *Кабинетский и купеческий секретарь...*, с. 14.

⁶⁷ B. Mazurkova, *Przedmowy, dedykacje i noty w twórczości F. D. Książnika*, [в:] *O literackiej ramie wydawniczej w książkach dawnych*, ред. R. Ociecek, Katowice 1990, с. 63–69; *Rękopiśmienne dedykacje autorskie w księgozbiórce Ossolineum*, ред. J. Długosz, Wrocław 1987; *Twórcy oświeceniowych dedykacji wobec problemów panegiryzmu*, [в:] *Szkice o dawnej książce i literaturze*, ред. R. Ociecek, Katowice 1989, с. 73.

толку и умеренности в восхвалении покровителя, в результате чего их посвящение ненамеренно приобретает сатирическую окраску и вместо восхвалять – высмеивает.

Сейчас нам предстоит обратить внимание на авторов посвящений и избранные ими средства и приемы в выражении своего отношения к меценату. Если в изображении адресата дедикации во второй половине XVIII века мы заметили постепенный отход от древнерусской традиции, то изменения в авторском поведении менее выразительны. Особенно видны они в проявлении писательского самосознания, которое отразилось таким образом, что авторы в большинстве случаев стали называть в книгах свое имя и фамилию, указывали свое общественное положение, род занятий. Писатель перестал уже быть анонимным книжником и стал частным лицом⁶⁸. Как справедливо отметил С. Николаев, рост авторского самосознания, его индивидуализация проявились в первую очередь в изменении мотивации творчества⁶⁹. В противовес древнерусским книжникам, пишущим во имя высших целей, по чему-то обету или внутреннему убеждению, писатели конца XVIII столетия сочиняют свои книги, как подтверждают это примеры, от скуки, в свободное, праздное время, для препровождения времени и т.д. Например:

Остающиеся от должности моей свободные часы не нашел я лучше употребить, как на собрание сих кратких нравоучительных повестей⁷⁰.

Интересно отметить, что подчеркивание внешней стороны авторства, не имело никакого влияния на глубокие внутренние изменения статуса автора. Итак, согласно традиции предшествующих веков, писатели умаляют свои заслуги, дают уничижительные самооценки своего труда. Ср. напр. следующие фрагменты авторских высказываний:

⁶⁸ С. И. Николаев, *Литературная культура петровской эпохи...*, с. 20–25.

⁶⁹ Там же, с. 21.

⁷⁰ И. Виноградский, *Картина нравов или Собрание разных нравоучительных повестей и анекдотов, служащих к образованию сердца и нравов юношества*, Москва 1789.

О! сколь я буду щастлив, ежели сей малый мой труд удостоит благосклонного своего воззрения Государыня премилосердая⁷¹.

...сие подало мне смелость украсить, именем Вашего Сиятельства слабый опыт трудов моих⁷².

Следует подчеркнуть, что авторы посвящений упоминали часто о своем долге перед адресатом дедикации и именно книга была формой расплаты автора с покровителем, а также выражением его благодарности. Интересно, что посвящения не содержат обычно упоминаний о том, какой долг имели ввиду писатели. Можно лишь предположить, что это была материальная поддержка со стороны меценатов, которые субсидировали выход их книги. Например:

Долг требует посвятить сей мой перевод Вашему имени. Благорасположение Вашего ко мне духа и происходящие от того ко мне благодеяния составляют тому причину⁷³.

Московскому имянитому гражданину и высокопочтенному господину Мю В. Колосову в знак истинного высокопочитания всеусердно посвящает...⁷⁴.

Важным элементом посвящений, отражающим отношение писателя к адресату являются подписи авторов. Несмотря на постепенный рост авторского самосознания и изменение писательского статуса, сочинители все еще продолжают древнерусские приемы. Так, посвящая свое произведение какому-то персонажу, они повторяют этикетность, идущую от Средневековья, которая основывалась на христианском смирении. Наиболее часто они ставят в подписи следующие эпитеты перед своей фамилией: верно-подданный, покорнейший слуга, верный и покорный слуга, преданнейший слуга, нижайший слуга. Унижение автора к меценату наиболее сильно проявляется в сопоставлении выше названных эпитетов с определениями,

⁷¹ И. Новиков, *Основательные правила торговли*, Москва 1799.

⁷² И. Сокольский, *Кабинетский и купеческий секретарь...* с. 4.

⁷³ И. Тредиаковский, *Рассказчик забавных и увеселительных повестей*, Санкт-Петербург 1777.

⁷⁴ И. Сокольский, *Кабинетский и купеческий...*, с. 13.

которыми автор наделил адресата. Например, Ваше Императорское Величество, Милостивый государь, Любезный благотворитель, Его превосходительство, высокопочтенный господин, Его высокоблагородие, Ваше высокоблагородие и т.д.

Следует отметить, что если этикетность, связанная с выражением своего отношения к адресату воспринималась в предыдущие столетия как своего рода нормативность, то в конце XVIII столетия отношение к ней стало постепенно изменяться. Примером может послужить следующий фрагмент из письмовника:

Еще желал бы я, чтоб в почтенных письмах полагали границы унижениям, оказывающимся в оных, и не доходили ни до излишних ласкательств, ни до рабского угождения. Когда ползают с такою низкостию, то не столько почтения, сколько презрения себе привлекают от самых тех особ, коим думают чрез сие свидетельствовать свое почтение⁷⁵.

Авторы антидедикаций, создавая антитезу традиционному посвящению, тоже прибегали в подписях к арсеналу художественных средств, выработанных эпохой. Следует, однако, отметить, что они или не называли вообще своего имени, или же прибегали к вымыслу, используя значащие, иронически звучащие фамилии, которые соответствовали стилю предшествующей им антидедикации (например, вымышленная фамилия Подтакалов в подписи дедикации к *Соловью*).

В итоге можно сказать, что во второй половине XVIII века в отношениях между писателем и адресатом, являющимся обычно представителем светской власти, замечаем как элементы этикетности, типичные для предыдущих столетий, так и новые приемы, которые были результатом изменений в литературной и культурной жизни страны. Рост писательского самосознания и статуса автора вызвали также полемику со стороны некоторых писателей, проявившуюся в создании ими новых форм (антидедикаций). В результате всего того дистанция между автором и адресатом дедикаций в конце XVIII века в сравнении с предыдущими эпохами значительно уменьшилась.

⁷⁵ Там же.

4. К проблеме литературной кражи в XVIII веке (на примере книжных предисловий)

Читая литературные тексты XVIII века, в том числе и предшествующие им предисловия, обращаем внимание на сравнительно часто выступающие в них упоминания о литературных кражах⁷⁶. Это явление было тесно связано с формирующимся в XVIII столетии понятием литературной собственности и авторскими правами. Их отсутствие до этого времени было продиктовано древнерусской традицией, обоснованной, в свою очередь, средневековой идеологией. Согласно ей, статус текста был безусловно выше статуса автора⁷⁷. Поэтому личность писателя проявлялась в произведениях лишь в такой степени, какую предусматривал определенный жанр. Авторы не подписывались под своим текстом, потому что не применяли к нему категории собственности. Таким же образом писатели относились и к чужим произведениям, которые заимствовали без ограничений, связанных принадлежностью текстов другому автору. Они заимствовали как идеи, форму, содержание, т.е. *res*, так и целые фрагменты чужого текста, т.е. *verba*. Следует при этом заметить, что использование авторами цитат и вставок из других авторитетных сочинений, без ссылок на источник, было в Древней Руси общепринято, повышало статус текста, его достоверность и истинность.

Ситуация изменилась в конце XVII века, когда в Россию стали приезжать из Польши и Украины писатели (м.пр., Симеон Полоцкий, Сильвестр Медведев, Ян Белобоцкий и др.), воспитанные на совсем других, чем в России, образцах. Их знание принципов античной и ренессансной теории имитации отразилось в попытке создания текста более совершенного, чем прототип. Однако авторы в дальнейшем не называли использованного источника и его автора.

⁷⁶ Ср. напр., A. Warda, *Od imitacji do plagiatu. Z badań nad etyką literacką w osiemnastowiecznej Rosji*, [в:] „Slavia Orientalis”, Kraków 2005, с. 515; С. И. Николасев, *Оригинальность, подражание и плагиат в представлениях русских писателей XVIII века (очерк проблематики)*, XVIII век, сб. 23, Санкт-Петербург 2004.

⁷⁷ См. Д. С. Лихачев, *Художественные особенности русской средневековой литературы*, [в:] *Чтения по древнерусской литературе*, Ереван 1980, с. 10–12.

Более существенные изменения в трактовке писателями проблемы подражания произошли в XVIII веке под влиянием контактов с Западной Европой, ее литературой и теоретическими трудами. В результате того уже в 1705 г. в своей *Поэтике* изложил концепцию имитации, основанную на подражании не только литературным образцам, но и эмпирически доступной действительности⁷⁸. Прокопович призывал русских писателей к тому, чтобы они стремились уподобиться какому-либо выдающемуся автору, его способу мышления. Хотя рукописный трактат Прокоповича имел ограниченный круг читателей, то все-таки его отзвуки нашли отражение в литературной практике одного из более образованных писателей первой половины XVIII века – Антиоха Кантемира, который в своем оригинальном творчестве не скрывал использованных образцов и называл имена их авторов⁷⁹.

По поводу подражания, признанного в эпоху классицизма одним из основных принципов творчества, высказались также Александр Сумароков и Григорий Теплов. Они согласно подчеркивали, что следует обращаться не только к античным, но также современным русским авторам, таких как, например, Михаил Ломоносов⁸⁰.

В статье *О неестественности* (1759) Сумароков разъяснил другой аспект имитации, т.е. подражание природе. Он утверждал, что настоящий поэт, кроме знания основ поэтического искусства, должен также уметь выражать свои эмоции и подражать природе, т.е. раскрывать суть ее явлений и самого человека.

Знакомство русских писателей с работами античных, западноевропейских и отечественных теоретиков на тему имитации разъяснило им, что ее суть заключается в умелом соединении копирования и творчества, традиции и новаторства. Они поняли также тонкость границы, разделяющей творческое и пассивное использование художественного образца и то, что его нарушение ведет писателей к литературной краже. Новый взгляд на имитацию привел к тому, что сами писатели стали замечать возникшие

⁷⁸ *Возникновение русской науки о литературе*, отв. ред. П.А. Николаев, Москва 1975, с. 35.

⁷⁹ A. Warda, *Od imitacji do plagiatu. Z badań nad etyką literacką w ośmnastowiecznej Rosji*, [в:] „Slavia Orientalis”, Kraków 2005, с. 516.

⁸⁰ *Русская литература XVIII века*, сост. Г. П. Макогоненко, Ленинград 1970, с. 75.

в результате плохо понимаемого подражания плагиаты и публично их порицать. Подтверждением этого явления может быть эпиграф одного из второстепенных авторов XVIII века – Николая Осипова, помещенный им в сборнике *Не прямо в глаз, а в самую бровь* (1790):

Один писатель только теперь окрадывает и грабит другого, что настоящие оригиналы столько же ныне сыскать трудно, сколько прямую искренность и чистосердечие⁸¹.

Однако в связи с тем, что тогда не существовали тогда никакие санкции, которые могли бы приостановить эти нечестные действия, писатели высказывались на эту тему в предисловиях или введениях к их произведениям.

Упреки в литературной краже неоднократно касались тех, кто применял на практике теорию „склонения на наши нравы”⁸², популяризатором которой в России был драматург Владимир Лукин. Вспомним, что это была форма переводческой деятельности, целью которой было быстрое обогащение русской художественной литературы новыми текстами, насыщенными элементами русского колорита. Возникшие в результате таких действий произведения писатели часто подписывали своей фамилией.

Относительно часто высказывался по этому поводу именно Владимир Лукин. В своих апологетических предисловиях предшествующих изданиям его драматургических произведений, он объяснял, в чем суть национализированной переделки и других форм⁸³ использования литературных образцов. Например, в предисловии к комедии *Пустомеля* (1765) он написал, что честный писатель должен всегда признаваться в использовании прототипа, а не вести себя как вор. В свою очередь в предисловии к комедии *Награжденное постоянство* (1765), прототипом которой была комедия Ж. Г. де Кампистрона *L'Amante amant*, Лукин объяснял, что суть подражания заключается в том, что можно использовать характер или мотив из чужого произведения для того, чтобы создать свое, лучшее, чем прототип.

⁸¹ Н. Осипов, *Не прямо в глаз, а в самую бровь*, Санкт-Петербург 1790.

⁸² A. Warda, „Склонение на русские нравы”. *O jednym ze sposobów przekładu w Rosji w drugiej połowie XVIII wieku*, [в:] Slavica litteraria. Festschrift für Gerhard Giesemann zum 65. Geburtstag, Herausg. U. Jekutsch, Wiesbaden 2002, с. 155–163.

⁸³ В. И. Лукин, *Предисловие к Пустомеле*, [в:] *Сочинения и переводы В. Лукина*, Санкт-Петербург 1765, с. 154.

Образец, по его мнению, должен вдохновлять автора и мобилизовать его к соперничеству.

Из высказываний авторов в предисловиях вытекает, что они часто задумывались над проблемой названия или умолчания фамилии автора прототипа. Например Н. Карамзин в опубликованной в „Московском журнале” рецензии на перевод произведений В. Кокса, сделанного Н. Раевским, призывал авторов, переводчиков и издателей к ответственности за печатное слово. Он обращал их внимание на этическую сторону присваивания чужого добра через действие, слово или умолчание⁸⁴. Парадоксально, как название фамилии автора прототипа, так и умолчание могло быть причиной обвинений в плагиате. Например Н. Брусилов во вступлении к комедии *Гваделупской житель* (1800) решил выявить фамилию автора прототипа – Л. С. Мерсье, написал:

Кажется, что сие предуведомление было необходимо, дабы не быть мне почтену за выкравшаго чужей труд⁸⁵.

Однако не все авторы относились к этой проблеме так серьезно. Например В. Левшин в стихотворном, ироническом по своему характеру, вступлении к сборнику *Русские сказки* (1780) коварно написал, что окрадывая известных писателей, он сам также станет славным:

Окраду всех творцов, как это обычно.
Волтер, Расин в стихах моих заговорят,
И с ними я тогда поставлен буду в ряд.
Перо мое в ответ: „Конечно, все случайно,
Что красть и продавать мысль умных за свою.
Один лишь терпит в том страдалец наш Пегас,
Коль в оброть попадет мочальную у нас...”⁸⁶.

В предисловии к другому, переведенному Левшиным произведению К. М. Виланда – *Зеркало для всех, или Забавной повести о древних авдеран-*

⁸⁴ „Московский журнал” 1791, ч. 3, кн. 2, с. 217–218.

⁸⁵ Н. Брусилов, *Гваделупской житель*, Санкт-Петербург 1800, с. 8.

⁸⁶ В. Левшин, *Русские сказки*, Москва 1780, с. 84.

цах, в которой всяк знакомых без колдовства увидеть может (1795) писатель признался в склонении оригинала на русские нравы и, ссылаясь на отсутствие авторского права в России, он иронически объяснял:

...не именовать Авктора имею я законныя причины: во первых, что может быть не выищется ли простаков, которые сочтут меня за самого сочинителя! Во вторых, естли я удачно снял Рускую копию, и без меня узнают, Виландовой ли, Геснеровой ли, или инаго мастера фабрики это произведение по пословице: виден сокол и по полету. Когда же не узнают, тем лучше! Грех мой не столько будет важен⁸⁷.

Следует отметить, что часто поводом несправедливых обвинений в краже было непонимание или незнание существа одного из аспектов имитации, т.е. подражания природе. Сформулированная еще Аристотелем концепция миметического искусства заключалась в имитации вещей такими, какими они были или есть, за какие их почитаются или какими они должны быть. В европейском и русском классицизме подражание понималось как поиск существа познаваемых предметов или явлений, правды о человеке и обществе. Искусство, в том числе и литература должны были имитировать эстетический и нравственный порядок мира, создавая представительные образы и типичных героев. В свою очередь в сентиментализме имитация понималась как подражание выдающимся античным писателям, произведения которых были близки природе. Однако имелась в виду не природа в широком понимании этого слова, но лишь та, которая была близка идеалу. Отличное от вышепредставленного понимание теории имитации вело к тому, что писателей обвиняли в краже. Такая ситуация имела место, например, с Николаем Николевым, автором комической опер – *Розана и Любим* (1781). Непосредственным поводом, который побудил его к написанию апологетического вступления к своему произведению, были обвинения в присвоении им сценической обстановки из разных французских реализаций этого жанра. Николев оправдывался, что имитация эмпирически доступной действительности может привести к возникновению в литературе аналогичных образов и идей как у древних, так и современ-

⁸⁷ Там же.

ных писателей. Свое предисловие Николев заканчивает рифмованным, иронически звучащим обращением к тем, кто обвиняет его в краже:

Пускай жужжат,
пускай бунчат
И пыль в глаза пускают.
Но век хорошаго они не помрачат,
А просвещеннаго ума не ослепят,
Колико ни хотят,
Колико тем себя невежды ни ласкают:
От мух
Не будешь глух.

Суть миметической теории была, несомненно, понятна также Павлу Львову, автору *Российской Памелы, или истории Марии, добродетельной поселянки* (1789). Уже само заглавие произведения указывает на его сильную связь с произведением С. Ричардсона – *Памела*. Однако русский автор объясняет, что инспирацией для него была окружающая его действительность, а не произведения других авторов. Она же была также вдохновением для Ричардсона. Сходство обеих героинь является, по мнению Львова, результатом того, что оба автора, независимо друг от друга, обратили внимание на тот же самый тип личности, который появляется в разные эпохи, в разных культурах:

...скажут, что это не мое: я и сим не обижусь; пусть их, что хотят, то и говорят, всякому дна воля на то, чтобы он был свободен. – Правда, что я выписывал; но выписывал из отверстой пред глазами каждого книги хороших и дурных примеров, откуда и самый знаменитый Автор извлекает свое сочинение. Природа такой источник, из коего и большей и малой могут черпать и в котором бывает как чистая, так и мутная вода. – Но на что оправдания? – Это лишнее⁸⁸.

Поводом для обвинений в присвоении чужого произведения могла быть также другая форма имитации, а именно полиимитация. Она заключалась в использовании нескольких образцов (разных по жанру и стилю), которые

⁸⁸ П. Львов, *Российская Памела*, Санкт-Петербург 1789, с. 5–6.

могли происходить из разных эпох. При этом авторы заимствовали из них как саму идею, так и готовые формулы, выражения или целые фрагменты. Такой метод имитации применил, например, Федор Богодаров создавая свой сборник *Нравственный пластырь* (1792). Во вступлении он сообщил читателям о том, что наподобие пчелы он выбрал из разных источников те произведения, которые послужили ему в качестве образцов.

Из вышесказанного следует, что контакты с Западом и его теоретическими работами привели к тому, что писательская среда все чаще стала задумываться над проблемой литературной собственности и авторских прав. Рассуждения по этому поводу и обвинения или оправдания в литературной краже являются свидетельством роста авторской сознательности и изменением, по сравнению с предыдущими столетиями, статуса автора.

5. Авторская рефлексия (на примере предисловий к произведениям XVIII в.)

В XVIII веке предисловия, введения предшествовали большинству изданных в России книг, независимо от их характера, содержания и предназначения. Эти предваряющие основной текст вводные элементы касались не только художественных особенностей и достоинств следовавшего далее произведения, но также относились к существенным вопросам тогдашней литературной жизни и совмещали в себе то, что складывалось в понятие литературной культуры этой эпохи⁸⁹.

О том, что обязательной открывающей частью любого произведения должно быть вступление, писал уже Аристотель. Предисловия, вступления (как во внешнем, так и в внутреннем смысле) и их характеристика, были в XVII-XVIII вв. одним из постоянных элементов учебников риторики, как западноевропейских, так и русских⁹⁰. Об их несомненном значении свидетельствует хотя бы одна из риторик XVIII века, в которой читаем, что

⁸⁹ Ср. в частности: С. И. Николаев, *Литературная культура петровской эпохи*, Санкт-Петербург 1996.

⁹⁰ Ср. напр., *Красноречие Древней Руси*, сост., вступ. ст., подгот. древнерус. текстов и коммент. Т. В. Черторицкая, Москва 1987; В. П. Зубов, *К истории русского ораторского искусства конца XVII – первой пол. XVIII в. (Русская литература и ее значение)*, ТОДЛ 1960, т. 16; *Вступление* G. Giesemann

„приступ есть как бы вход у здания и архитекторы делают обыкновенно к своему зданию великолепный вход”⁹¹. Или же для указания значения предисловия, автор того же учебника риторики приводит следующую поговорку: „Зачин половина есть всего”. Авторы риторик всегда обращали также внимание на то, что несмотря на размеры основного текста, приступ (*exordium*) должен быть относительно коротким, хорошо сложенным (красивым) и, конечно, должен приохотить читателя к чтению текста. Кроме того, авторы должны обязательно объявить в предуведомлении свое невежество, бессилие, скромность согласно древнерусской традиции и риторическому принципу *captatio benevolentiae*. С другой стороны они должны оказывать адресату свое уважение.

Несомненной является связь внешней формы предисловий с эпистолографией, т.е. теорией письма, помещенной в риториках и руководствах по сочинению писем, так называемых письмовниках. В них назывались, между прочим, формы и способы обращений к адресату, специфический для разных видов писем стиль высказывания, разновидности подписи и т.д.).

Специфика XVIII века и литературной культуры того времени повлияла на то, что предисловия к книгам, кроме их несомненной соотнесенности с собственным текстом, который они предварили, стали перенимать на себя задачи развивающейся в XVIII столетии литературной критики, теории литературных жанров, теории перевода и других злободневных вопросов тогдашней литературной жизни. Именно предисловия использовались тогда как форма выражения новых формирующихся литературных взглядов и правил. Многочисленные введения к произведениям XVIII века являются свидетельством литературных исканий того периода, содержат высказывания по поводу новых или мало известных литературных жанров, отдельных авторов, или произведений, литературных явлений, а также отражают формирование литературной критики, которая тогда еще не обособилась от литературы.

Авторы предисловий, в зависимости от уровня своих знаний, образования и цели, высказывались на названные выше темы и вопросы в высокой,

к книге: A.F. Merzljakov, *Kratkoe načertanie izjaščnoj slovesnosti*, Moskva 1822. Frankfurt am Main 1977.

⁹¹ A. Warda, *Ze studiów nad świadomością teoretycznoliteracką w osiemnastowiecznej Rosji*, Łódź 2003, с. 15.

сложной для массового читателя форме, или приспособляли уровень своих выводов к интеллектуальным возможностям читателя, которому они адресовали свои произведения. Следует упомянуть, что среди читательской публики рассматриваемого столетия преобладали мало образованные люди, которые ожидали от авторов простых по форме и содержанию, понятных для них текстов самих произведений и всего рода предшествующих им частиц, типа предисловия, введения, посвящения, известия от издателя и т.п.

Предисловия часто относились непосредственно к тексту, который они предвещали. Так, они могли, например, излагать его содержание, объяснять некоторые аспекты его написания или смысла, объяснять мотивы выбора данного текста для перевода и знакомить читателя с проблемами, возникшими при его переводе на русский язык, определять жанр своего произведения или давать его характеристику, вспоминать о более ранних изданиях текста или его продолжении в будущем. Кроме того предисловия нередко оказывались также местом выражения авторской рефлексии на тему слабых сторон собственного произведения, содержали извинения перед читателями в возможных ошибках и обещания их исправления в следующем издании произведения.

Эти последние, названные нами аспекты авторской рефлексии, помещаемые в предисловиях, были непосредственно связаны с реализацией фактической функции этой формы, предписанной ей еще античной традицией (снискать расположение получателя, привлечь его внимание, поддержать контакт отправителя с получателем). Следовательно, вступление к произведению должно было привлечь внимание адресата не только путем представления в нем самого автора произведения, но и его произведения⁹². Именно этот последний аспект, связанный с авторским восприятием собственного произведения, рефлексией над ним, станет предметом наших рассуждений в данной статье. Следует при этом уточнить, что согласно риторической традиции авторы, независимо от фактического художественного уровня их текста, занижали его. Таким образом авторы XVIII столетия, так же как и авторы или переписчики древнерусских текстов, определяли свой текст как слабый, незрелый, маловажный, недостаточный и т.д.

⁹² Там же, с. 29–31.

Признаваясь в недостатках своего труда, они часто пытались оправдаться в совершенных ими ошибках. При этом авторские высказывания по этому поводу обычно не были вызваны фактическими недостатками их труда, а риторической традицией, которая требовала от адресата подчинения принципу *captatio benevolentiae*⁹³. Вспомним, что его смысл состоял в том, что автор должен так представить себя в предисловии, чтобы снискать благосклонность читателя, его расположение, доброжелательность. Служили тому, в частности, украшающие эпитеты, относящиеся к адресату – читателю, меценату, конкретному адресату произведения, связанному с автором родственными или личными связями (напр.: любезный, благосклонный, благорассудный, благочестивый, добрый, почтенный, любезный и т.п.), просьбы к читателю, чтобы благосклонно принял произведение, добрые пожелания ему, выражение авторского примирения с читательской оценкой – критикой. Симпатию читателей можно было снискать также оказывая скромность, которая проявлялась, в частности, в признании собственных ошибок и несовершенства⁹⁴. Так, согласно этому писатели, переводчики почти во всех предисловиях, предшествующих изданным в XVIII веке книги, заявляли о том, что их труд слабый, не свободный от ошибок, недостатков (ср. напр. следующие примеры: сей небольшой опыт; незрелый сей мой труд; слабое сие сочинение; сие малое приношение; я чувствую, что перевод мой слаб, слабость сил моих сопровождается малодейством; знаю, сколь слабо и маловажно сие мое приношение, сколь недостаточно оно к открытию того, чем исполнено мое сердце; недостаточный сей плод; ...погрешности, находящиеся в сей книге...; прошу не слишком строго взыскивать в погрешностях; труд мой имеет в себе многие недостатки; ...погрешения и недостатки перевода).

Сравнительно часто причину недостатков своего произведения писатели или переводчики усматривали в своем молодом возрасте, а также связанной с ним неопытности или литературном дебюте. Такого рода объяснения были часто связаны с переводами, которые совершали ученики разных школ. Переводческий труд был для них своего рода упражнением, проверкой усвоенных в школе теоретических знаний (например: «первый

⁹³ Смысл *captatio benevolentiae* состоял в том, что автор должен так представить себя в предисловии, чтобы снискать благосклонность читателя.

⁹⁴ Там же, с. 29–31.

и еще незрелый плод трудов моих; первый опыт сочинения нашей юности; сей первый плод моих трудов; первый опыт моего сочинения; сей первый опыт и начаток трудов моих; первый сей опыт упражнения моего; первые плоды моего учения; первый и приятный мой труд; сей есть первый опыт склонности моей к словесным наукам»).

Бывало однако и так, что опытные писатели дебютировали в переводческой деятельности или в новой для себя литературной форме. Высказывания по этому поводу приобретали, так как и выше, шаблонную форму, например: *„первый плод моих стихов; первый плод успехов наших во французском и немецком языках и в переводах с оных; первый раз имею я счастье любителям позорищ служить театральным сочинением; я в первый раз осмеливаюсь мой перевод выпустить в общество; сей первоначальный драматический труд мой; сей перевод есть для меня еще первой а не десятой; сей первый опыт трудов моих в сем роде; сие первое мое драматическое покушение”*.

Свою неопытность в писательском или переводческом труде авторы объясняли также с помощью популярного среди образованных людей того времени немецкого языка, а точнее немецких пословиц, русский вариант которых обязательно стоял рядом:

„Kein Meister ist geboren”, то есть: „никто мастером не родился”⁹⁵

„Das Erste ist kein Meisterstück: первое дело не может быть совершенно”⁹⁶

Причины недостатков созданного произведения могли иметь и другую причину. Например, Ф. Гельтергоф, который вышел навстречу читательскому запросу и издал немецкий лексикон – *Немецкой Целлариус, или Полезной Лексикон, из которого без велкого труда, и наискорее нужнейших Немецкого языка слов научиться можно* (1765), объясняет, что его труд может содержать недостатки, которые, по его мнению, типичны для первого издания такого рода книги. Одновременно он обещает: „как погрешности, так и недостатки при употреблении сего сочинения прилежно высмотреть,

⁹⁵ *История или описание жизни Карла XII*, пер. П. Померанцев, Санкт-Петербург 1777.

⁹⁶ *Зулима или непорочная любовь. Историческая новость*, пер. И. Кудрявцов, Санкт-Петербург 1768.

и при втором тиснении исправить”⁹⁷. Гельтергоф ожидает также, что и сами читатели будут принимать активное участие в исправлении ошибок. Для желающих поделиться своими замечаниями по поводу лексикона он предлагает обращаться к нему самому или к книгоиздателю – Г. Веверу. Следует при этом заметить, что автор *Целлариуса* называет в предисловии два конкретных недостатка своей книги: первым является, по его мнению то, что в нем не помещены все глаголы, функционирующие в русском языке; вторым – то, что не при всяком глаголе находятся имена существительные, с которыми они в определенных падежах сочетаются. Причиной этого была, как оправдывается Гельтергоф, торопливость при издании книги. Однако, отсутствующие формы учителя должны называть ученикам, которые, в свою очередь, могут записывать их на полях. Зато не помещение в *Целлариусе* некоторых имен существительных сам его автор не считает недостатком, так как он не хотел переступить границ свойственных для краткого Лексикона.

Ф. Г. Дилтей, профессор юриспруденции и истории Императорского Московского Университета, который составил посвященную тогда еще великому князю Павлу Петровичу книгу *Первые основания универсальной истории с сокращенною хронологиею в пользу обучающагося российского дворянства* (1762) заявляет в предисловии, что он как иностранец, желая оказать услугу учителям и ученикам Московского университета, перевел на русский язык книгу, которой в России до этого времени еще не было. Ее перевод был одновременно для Дилтея упражнением в усвоении русского языка и услугой, оказанной русскому государству, которому он чувствовал себя очень обязанным. Однако вспоминая недостатки своей книги, он называет лишь „типографские погрешности”, которые обещает исправить при втором издании, если, конечно, будет на него общественный запрос.

Для М. Чулкова первое издание его сборника *Пересмешник, или Славенские сказки* (1766–68) является, как читаем в предуведомлении к его сборнику, своего рода упражнением. Он хорошо знает, что его книгу будут оценивать, критиковать, перечислять ее погрешности. Все это автор, как

⁹⁷ Ф. Гельтергоф, *Немецкой Целлариус, или Полезной Лексикон, из которого без велкого труда, и наискорее нужнейших Немецкого языка слов научиться можно*, Типография при Императорском Московском Университете, Москва 1765.

и любой посторонний человек, будет слушать, чтобы в будущем не совершить таких ошибок в более важном произведении.

В исправлении своих ошибок признается И. Богданович в предисловии к ироикомической поэме *Душенька*. Оказывается, что сперва он исправил ошибки к изданию его книги, после доброжелательных замечаний его близких, а в следующий раз – после ее первого издания, когда появились печатные и письменные похвалы, не лишённые, однако, доброжелательных замечаний. Богданович остается при этом глубоко благодарен благодушным читателям, которые замечают совершенные им ошибки.

В свою очередь Петр Захарьин в *Предуведомлении* к переведенной им с халдейского языка повести *Арфаксад* признается в том, что причиной недостатков его перевода является недостаточное знание им правил своего родного русского языка. Обращаясь к читателю он написал:

...Прошу не слишком строго взыскивать в погрешностях, по причине, что не довольно переводчик исправно знал Российской язык, и Грамматические правила совсем были ему не известны; но и сам Издатель Российской грамоте обучался у сельского дьячка⁹⁸.

Другого рода объяснения находим у В. Золотницкого – автора произведения *Состояние человеческой жизни заключенное в некоторых нравоучительных примечаниях, касающихся до натуральных человеческих склонностей собранных в пользу общества* (1763). Золотницкий опасается, что читатели могут найти в его произведении недостатки, касающиеся его сущности – „погрешности в рассуждении содержания”. Однако ссылаясь на неназванного по имени философа он советует читателю:

...Последуй в сем случае тому философу, который услышавши, что некоторый оратор речь свою несколько не порядочно в собрании говорил, сказал на сие присутствующим: всяк имеет свои особливия мнения, которых в согласие привести и вместе совокупить с мнениями других никогда не можно⁹⁹.

⁹⁸ *Арфаксад, Халдейская повесть*, пер. П. Захарьин, Университетская Типография у В. Огорокова, Москва 1793, с. XIX-XX.

⁹⁹ В. Золотницкий, *Состояние человеческой жизни заключенное в некоторых нравоучительных примечаниях, касающихся до натуральных человеческих склонностей собранных в пользу общества*, Санкт-Петербург 1763.

Женщины-писательницы, в свою очередь, причину недостатков своего произведения усматривали в своем женском поле и связанной с этим малой уверенностью в своих писательских умениях. Такой случай имел место, например, с Анной Веляшевой-Волинцовой, которая принялась за перевод с французского языка сборника *Тысяча и один час. Сказки перуанския* (1766). Ее оправдания в предисловии были доказательством того, что писательство и переводческая деятельность среди женщин были в шестидесятые годы XVIII века все-таки редкостью. Сами женщины-писательницы, мало уверенные в своих писательских умениях, причину недостатков созданного ими произведения усматривали в своей неопытности или молодом возрасте. Вот одно из таких высказываний: „...А погрешности, находящиеся в сей книге извиняются полом моим и несовершенным возрастом”¹⁰⁰.

Упоминаниям о всякого рода недостатках написанной или переведенной книги сопутствуют обычно просьбы к читателю, чтобы тот простил совершенные ошибки. При этом писатели ожидают от благосклонных читателей снисходительности, которая должна сопутствовать критическим, но доброжелательным замечаниям, ведущим авторов к совершенству. Сравним следующие примеры:

Следственно уповаю, что погрешения и недостатки перевода, в разсуждении трудности моего восприятия, мне будут оставлены¹⁰¹.

Есть ли найдутся в переводе моем ошибки, то прошу благосклонного читателя, в разсуждении важности материи и слабости моего знания оныя великодушно исправить; ибо мне как хвала служит впредь к поощрению, так и хула к наставлению в продолжении трудов в пользу моего отечества¹⁰².

Теперь остается мне, благосклонный читатель! Сказать тебе нечто о своем переводе. Я знаю, он слаб, он не совершен, но по крайней мере ревность моя услужит; чемнибудь любезному отечеству награждает сколько ни есть мои недостатки в сем переводе. Для сей важной цели,

¹⁰⁰ *Тысяча и один час, Сказки перуанския*. т. 1, пер. А. Веляшева-Волинцова, Издательство Императорского Московского Университета, Москва 1766.

¹⁰¹ *Разговоры о множестве миров*, пер. А. Кантемир, Санкт-Петербург 1730.

¹⁰² *Дворянское училище, или нравоучительные разговоры между Кавалером Б*** и Графом его племянником*, пер. Е. Харламов, Санкт-Петербург 1764, с. 7.

которую при переводе имел я в глазах своих, да извинит читатель мои погрешности¹⁰³.

Подытоживая, отметим, что русские писатели XVIII века, извиняясь в предшествующих их произведениям предисловиях и предуведомлениях в совершенных ими ошибках или недостатках их произведения, с одной стороны, преследовали еще древнерусскую традицию самоуничижения автора, смирения перед читателем, снискания его симпатии. С другой стороны, их критическое отношение к собственному тексту могло быть также симптомом рождающейся писательской сознательности, основанной на полученных знаниях и знакомстве не только с русской, но и западноевропейской литературой.

6. О женском адресате посвящений конца XVIII – начала XIX века

В 60-е годы XVIII века появилась в России новая разновидность групповых посвящений¹⁰⁴, адресатом которых были женщины-красавицы. Традиционными групповыми дедикациями были до этого времени посвящения научному сообществу, профессорам учебного заведения, ученикам какой-то школы, меценатам, единомышленникам, друзьям по школе, пансиону, жителям какого-то города и т.п. Появление нового адресата – молодых, прелестных, нежных женщин – тесно связано с адаптацией на русской почве западноевропейских текстов, главной темой которых была земная, чувственная любовь мужчины и женщины¹⁰⁵. Такого рода тема-

¹⁰³ *История о правлении древних республик с показанием причин их возвышения и упадка*, Москва 1788.

¹⁰⁴ Как замечает Н. Кочеткова, в русских изданиях XVIII века преобладали персональные посвящения, однако и посвящения группе лиц появлялись на протяжении всего XVIII и в начале XIX столетия. См. Н. Д. Кочеткова, *Литературные посвящения в русских изданиях XVIII – начала XIX века, „XVIII век”*, сб. 22, Санкт-Петербург 2002, с. 72.

¹⁰⁵ Именно в 1730 году появляется печатное издание *Езды в остров Любви* Поля Тальмана в переводе В. Тредиаковского, которое открыло новую для русского читателя тему „*сладкия Любви*”.

тика затрагивалась в какой-то степени в произведениях русского фольклора, однако в русской литературе она прижилась лишь под влиянием Запада. Любовь-наслаждение, как пишет Л. Сазонова, никогда не становилась в России, до Петровской эпохи, предметом поэтического воспевания и оставалась за порогом русской средневековой христианской доктрины, которая признавала только семейную, узаконенную любовь, и одновременно отвергала любовь-страсть и идеальное обожание возлюбленной¹⁰⁶. И хотя такого рода чтение вызывало острую критику духовенства, то все-таки наперекор всему оно находило многих поклонников, как среди переводчиков и писателей, так и читателей¹⁰⁷.

Одним из жанров, в основу которого легло именно такое страстное, земное понимание любви был любовный роман, который, не вписываясь в эстетическую систему классицизма и не признаваясь русской писательской элитой, пользовался у читателей все возрастающим интересом. Чтение романов, отличающихся занимательным сюжетом, стало новым способом заполнения досуга. Их читали и на языке оригинала, и в переводе. Любовный роман открывал мир новой западноевропейской культуры и был своего рода руководством в сфере любовного поведения (в нем можно было найти готовые образцы любовных объяснений, диалогов, писем, описание любовных ситуаций и т.д.). Он был своего рода наукой любви – *ars amandi*¹⁰⁸.

Любовь между женщиной и мужчиной воспевалась в любовной лирике XVIII века, основанной на западноевропейских жанровых образцах (песни, элегии, пасторали), использующих часто мифологические мотивы (имена, аллегорические сравнения)¹⁰⁹.

Под воздействием Запада, а точнее Франции, появилась в XVIII веке в русской литературе и либертинская, эротическая поэзия, которая распростра-

¹⁰⁶ Л. И. Сазонова, *Переводной роман в России XVIII века как ars amandi*, „XVIII век”, сб. 21, Санкт-Петербург 1999, с. 127; ее же: *Поэзия барокко в славянских странах в свете исторической поэтики (западные, восточные и южные славяне)* // Славянские литературы. X Международный съезд славистов, Москва 1988, с. 121–122.

¹⁰⁷ См.: *История русской переводной художественной литературы*, т. 1, 2, Санкт-Петербург 1995–96.

¹⁰⁸ Л. И. Сазонова, *Переводной роман...*, с. 131–132.

¹⁰⁹ http://www.erudition.ru/referat/printref/id.57238_1.html

нялась исключительно в виде рукописных сборников¹¹⁰. Причиной этого было не только слабо развитое книжное дело, но и цензура и домостроевский уклад жизни в России, не допускающий явности обшеченных текстов.

Итак, женщина в XVIII веке в России стала, с одной стороны, объектом воспевания, поклонения не только в официальных, но и в неофициальных литературных жанрах, с другой стороны, читательницей выше названного типа книг. Такие изменения стали возможны благодаря деятельности Петра I и его преемников, которые вывели женщин из „домашнего терема” и дали им возможность обучения в стране и за границей. В результате этого выделилась группа образованных девушек и женщин, которые создали своеобразную дамскую читательскую публику. Кстати, некоторые из них стали также приобщаться к писательскому и переводческому труду, а женщины из окружения Екатерины II, с самой царицей во главе, положили начало популярным в XIX веке литературным салонам¹¹¹.

Все вышеназванные факты способствовали тому, что в XVIII столетии значительно увеличилась и диаметрально изменилась роль женщин, которые впервые в истории русской письменности стали адресатами не известного до этого времени в России нового типа чтения. Дедикации, обращенные к ним по форме напоминали традиционные посвящения, однако их содержание, а также способ представления адресата значительно отличались от общепринятых норм.

Обзор посвящений, адресованных женщинам, показывает, что они предшествовали типично „женскому чтению” (любовным романам, песням, повестям, эпистолярным любовным романам, сказкам, любовным лексиконам, календарям, гадательным книгам и т.п). Того рода чтение служило развлекательным целям, было входившим в обиход и моду способом заполнения досуга и одновременно приобщало русских образованных женщин к западноевропейскому стилю поведения и выражения чувств. Нередко за посвящением женщинам следовали также другие вступитель-

¹¹⁰ М. Шруба, „Девичья игрушка” и французские сборники фривольной поэзии XVIII века, см. на сайте: <http://www.nlo.magazine.ru/scientist/99.html>; еро же: *O niektórych francuskich źródłach polskiej poezji libertyńskiej i satyryczno-obyczajowej XVIII wieku*, „Pamiętnik Literacki” XCV, 2004, z. 1, s. 77–94.

¹¹¹ И. Клейн, *Пути культурного импорта. Труды по русской литературе XVIII века*, Москва 2005, с. 113.

ные элементы текста (например, предисловия, предуведомления), которые были обращены к читателю в широком понимании этого слова.

Открывающая традиционную дедикацию формула *salutatio*, содержащая имя и фамилию адресата (в дательном падеже), его звания, должности, перечисление орденов и т.д. заменяется в групповых женских посланиях такими формами посвящения, как: *Красавицам, К красавицам супругам, Нежному и прекрасному полу, Посвящая сей труд мой прекрасному полу и особливо той из оного, которой более других оной понравится, В пользу и увеселение молодых и красных девушек, Эпистола к красавицам, Приписание песен и элегий прекрасному полу, К женщинам*. Авторы адресовали свои послания не женщинам в широком понимании этого слова, а лишь тем из них, которые отличались красотой, молодостью, нежностью, хорошим литературным вкусом.

Salutatio заключало в себе также жанровое определение вступительного метатекста, посвященного женщинам (напр., посвящение, эпистола, предуведомление, приношение), которое определяло его форму.

Собственно послание открывалось традиционно апострофой – обращением к женскому адресату („Красавицы!”, „Прекрасные Читательницы!”, „О женщины!”, „Милые красавицы!”), которому могла сопутствовать формула вежливости, предписанная письмовниками того столетия – „Милостивые государины!”.

Существенным элементом дедикаций, выработанным еще античной риторикой, был принцип *captatio benevolentiae*, суть которого заключалась в снискании доброжелательности и расположения адресата. Одним из способов достижения этого было обращение к его чувствам, проявление автором уничижения и смирения¹¹². Авторы пытались также снискать симпатию адресата идеализируя его. Такая идеализация обычно приобретала форму преувеличенной похвалы. В посвящениях, адресованных молодым читательницам, писатели, переводчики или издатели неестественно льстили им, делая разные комплименты. Например, Федор Дмитриев-Мамонов в стихотворном посвящении к поэме *Любовь* (1771), озаглавленном *Эпистола к красавицам*¹¹³, применяет приемы риторического стиля и целый ряд

¹¹² A. Warda, *Z obserwacji nad dedykacjami mecenasowskimi w osiemnastowiecznej Rosji*, Łódź 2000, s. 56–60.

¹¹³ Н. Кочеткова замечает, что *Эпистола к красавицам* можно рассматривать как самостоятельное стихотворение, хотя функционально она представля-

различных языковых и стилистических средств. Одним из них является анафора, которую автор употребил в начале и в конце послания. Две открывающие эпистолу строки начинаются с риторических вопросов, обращенных к красавицам. Первый из них касается адресата дедикации („Кому я припишу, красавицы, мой труд?“), второй – отсылает к знаменитому суду Париса над богинями, заспорившими о своей красоте и о яблоке, которое мифологический герой подарил прекраснейшей из них – Афродите („Кому здесь яблоко вручит Парисов суд?“). Ответ на заданные вопросы находится в следующей строке, которая содержит также более подробную характеристику женского адресата, одаренного Богом не только красотой, но также нежностью:

О, Вам! которые красою столь прелестны;
Которы в нежности имеют дар небесный.

Используя метафору, автор высказывается о красавицах, как о звездах, которые блеском своей красоты могут смягчать человеческие нравы. По мнению автора, красивая женщина – это женщина красивая не только внешне, т.е. станом, лицом, обладающая умом, но прежде всего – прекрасным, т.е. добрым нравом. Уродливость нрава портит внешнюю красоту.

В таком же высоком стиле Михаил Попов создал *Приписание песен и элегий прекрасному полу*, которое предшествует сборнику любовных песен, элегий под заглавием *Досуги, или собрание сочинений и переводов* (1772). Посвящая свой труд прекрасному полу, Попов гиперболизирует его заслуги и сакрализирует его образ. Так, он пишет не только о внешних приметах женщин (красота, прелестный взор), но и перечисляет разные заслуги женского пола (дает жизнь, выступает темой мужских мыслей и высказываний, приносит счастье и увеселение, вызывает любовь и восхищение). Используя оружейную и батальную лексику (стрелы, удары, меч, лук, доспехи, щиты), автор гиперболизирует роль женщин не только на земле, но также во Вселенной:

ет собой разновидность стихотворного посвящения. Ср.: Н. Д. Кочеткова, *Литературные посвящения...*, с. 75.

Все дни подсолнечной и все ее державы
 Исполнены твоих побед, торжеств и славы.
 Ты наших цепь блаженств, отрада и покой,
 Вселенная дышит и движется тобой.
 Ты наши радости и счастье управляешь
 И, нами царствуя, судьбой повелеваешь.
 И, словом, ты...ты все!...Что мне еще сказать?...

Издатель *Жены по моде или повести о Геннии Вестбури* (1793), посвящая книгу нежному и прекрасному полу, объясняет свое решение желанием отдать честь женщинам и самой темой изданного им произведения (историей молодой и ветреной женщины, которая, подчиняя свою жизнь заботе о своем теле и модной одежде, сумела сохранить верность мужу и победить свою соперницу). Своим переводом он хочет доказать, что добродетель, соединенная с красотой в нежном поле – это больше, чем сокровища всего мира и что такая добродетель достойна великих почестей и достоинств.

Другой характер приобрело прославление женщин в сентиментальных повестях. Например, в посвящении, предшествующем анонимной повести *Несчастливая Лиза* (1810), читаем, что женщины – это пол слабый и прелестный, который облегчает горести, учит терпению. Без них мужчины проклинали бы не только все блаженства земли, но и все бытие. Женщины – как замечает дальше автор – являются для мужчин даром небес. После этого гимна женскому полу автор умоляет их, чтобы они никогда не влюблялись, потому что их чувствительность может привести их, как и героиню „плачевной и невымышленной истории” – Лизу к гибели.

В свою очередь, Николай Милонов в посвящении к сентиментальной повести *История бедной Марьи* (1805) в противовес вышеназванному автору уповает на чувствительность своих читательниц, которая поможет им понять его героиню:

Нежные души! Чувствительные сердца! Вам хочу говорить о Марье, вам повествую плачевную историю несчастной ее жизни. Милые красавицы! Вам посвящаю труд мой. Счастлив, счастлив буду, если бедствия Марьи тронут сердца ваши и извлекут слезу сердечную. А вы, холодные души, каменные сердца! Не читайте сей повести – я не для вас пишу!

Молодой Александр Пушкин адресовал свою поэму *Руслан и Людмила* (1820) юным читательницам, к которым обратился следующим образом:

Для вас, души моей царицы,
Красавицы, для вас одних
Времен минувших небылицы,
В часы досугов золотых,
Под шепет старины болтливой,
Рукою верной я писал.

Поэт надеется на то, что читательницы его произведения – это чувствительные женщины, знающие любовь:

Счастлив уж я надеждой сладкой,
Что дева с трепетом любви
Посмотрит, может быть украдкой,
На песни грешные мои.

Довольно подробное описание примет женского адресата находим в приношении Александра Дмитриева к его переводу *Собрания писем Абельярда и Элоизы* (1783). Свое послание начинает апострофом:

Прелестные обладательницы сердец наших! Я Вам посвящаю перевод мой в знак того почитания, которое я к Вам имею и кое все мы иметь к Вам обязаны как к таким существам, которым мы всем нашим благополучием долженствуем.

И дальше пишет:

Без Вас вся бы жизнь наша была исполнена непрерывными скуками и горестями, а Вы, приятностью Вашею грубость нравов наших умягчая, от оных нас избавляете и возводите нас на верх первейшаго блаженства, силою Ваших прелестей влагая в сердца наши любовь, сию нежную страсть, с которою никакия удовольствия в жизни сравниться не могут.

Однако не все авторы слепо преследовали традиционные схемы. Например, Василий Левшин, который неоднократно в открывающих его книги метатекстах полемизировал с принципами классицизма или общепринятыми стереотипами, в посвящении к переводу сказки А. Гамильтона *Наида* (1795), остается верен своим оригинальным взглядам. Адресуя произведение прекрасному полу и „особливо той из оного, которой более других оной понравится”, в иронически-комическом тоне он сравнивает свое послание с яблоком, которое в повести старика Овидия брошено было трем старинным бояряням, имен которых, как иронически замечает, „за многопрошедшими годами не упомяну”. Он признается, что желал посвятить свою книжку лишь одной красавице, однако зная, что вкусы людей разные, не поверил в правоту своего и не хотел тем самым обидеть других женщин. Кроме того, он объясняет, что красавица, имя которой появилось бы в посвящении, могла бы важничать и поэтому автор пишет: „Чтож был бы я Парид... Для меня все женщины равны” и сразу добавляет: „В разсуждении нежности говорю я, толь великое я к ним имею почтение!” И используя принцип *captatio benevolentiae*, он пытается снискать симпатию женщин, адресуя им ряд комплиментов: богини, красавицы, пригожие, миловидные, посредственно изрядные, одаренные, нежный род людей.

Ироническое отношение к посвящениям красавицам выразил анонимный переводчик четвертой эротической новеллы пятого дня *Декамерона* Боккаччо – *Соловей, молодой птицеловкой пойманный*. В открывающей произведение своего рода антидедикации¹¹⁴, вместо ожидаемого восхваления объекта дедикации – госпожи Самолюбы Прикупаловны Расхожиной (значашее, иронически звучащее имя и фамилия) – следует ее высмеивание. Автор достигает этого путем соединения внешних форм панегирической дедикации с низменным содержанием. Он описывает отталкивающую внешность женщины: морщины на лице, полусгнившие зубы, лицо с фунтом румян да белил, горб, глубокая старость. Это описание завершается сентенцией, которая противоречит домостроевскому строгому воспитанию девушек. Здесь читаем, что не стоит строго надзирать за дочерьми, так как любовь и так справится со всеми затруднениями, и поэтому все усилия родителей бывают напрасны. Доказательством выступает как раз текст из *Декамерона*.

¹¹⁴ А. Варда, *Антидедикация как форма литературной полемики*// *Русская проза эпохи Просвещения*, ред Э. Малек, Łódź 1996, s. 136–137.

В посвящениях женщинам авторы нередко ссылались на нежность и нежный вкус своих читательниц. Как заметил Иоахим Клейн, в XVIII веке хороший вкус отождествлялся со способностью эстетического суждения, примыкающей скорее к субъективному мнению, нежели к доктринерской уверенности, претендующей на объективную истину. В то время хороший вкус считался прерогативой женщин, тогда как литературная ученость была уделом мужчин¹¹⁵. В связи с тем, ссылка на нежный вкус дамской публики определяла предназначенный для ней тип чтения. Например, Павел Потемкин – переводчик *Новой Элоизы* Ж. Руссо пишет в своем предуведомлении о том, что отдает свой труд на рассмотрение правосудного и знающего женского читателя, который отличается также хорошим вкусом.

Постоянным элементом посвящений женщинам были ссылки на содержание следующего за ними любовного развлекательного произведения и обоснование правомерности затронутой в нем любовной темы. Например, Александр Храповицкий в посвящении к *Любовному лексикону* (1768), вспоминая Овидия, объясняет читательницам, что еще в его времена любовь стала наукой, а настоящее время она усовершенствовалась и с ней связано много слов, которые объяснены в *Лексиконе* (напр., сердце, покорность, постоянство, обожать, любить, Купидон, красота и др.) Федор Дмитриев-Мамонов в *Эпистоле к красавицам*, предшествующей поэме *Любовь* (1771), стремился убедить красавиц, что „истинна любовь есть точно добродетель” и что Купидон вовсе не враг, а друг. Александр Сумароков в посвящении к *Эклогам* (1774) разъяснял, что в его эклогах „возвещается нежность и верность, а не злопристойное сластолюбие и нет таковых речей, кои бы слуху были противны”, что „любовь источник и основание всякого дыхания, а вдобавок сему источник и основание поэзии”.

Довольно подробное содержание переведенной с французского языка повести *Жена по моде, или повесть о Геннии Вестбури* предлагает читателям ее издатель, который, обращаясь к женщинам, пишет:

В сей повести описывается живыми красками молодая и прекрасная Генния, следующая во всех своих действиях веселому свойству своего телосложения, и единственно дышущая стихиею свойственную большей части прекрасного пола, и хотя впрочем подверженная соблазнам

¹¹⁵ И. Клейн, *Пути культурного импорта. Труды по русской литературе XVIII века*, Москва 2005, с. 467–468.

большого света, или справедливее сказать, против воли своей стремящаяся по волнам моды; но при всем том сохранившая верность к супругу, и восторжесвовавшая над коварством своей соперницы.

Другого мнения насчет пересказа содержания произведения читателям был переводчик *Новой Элоизы, или писем двух любовников, живущих в одном маленьком городке в низу алтйских гор* (1769). Он считал, что нет нужды в предварительном изложении приближать содержание, потому что чтение само все покажет. Самым важным для автора перевода было ознакомление читателей с формой произведения – любовными письмами, которые до той поры были неизвестны на русском языке:

(...) я сей труд предпринял единственно для того, дабы показать ему (т.е. обществу – А.В.) мою услугу переводом таких писем, которых давно уже иметь на Российском языке желают.

Севастьян Калинин – переводчик произведения *Славные волшебницы* (1789) считает, что пересказ содержания книги вместо того, чтобы приохотить к чтению, может наскучить:

Я знаю много таких мужчин, так и женщин, которые, узнав вкратце содержание и доброту какого-нибудь сочинения, не только сами потрудиться в прочтении онаго не изволят, но ниже других его читающих слушать не соглашаются.

Калиновский надеется однако на то, что его перевод возбудит в сердце женского пола „некоторый род любезного и невинного удовольствия” и рекламирует свою книгу следующим образом:

Вы в нем (т.е. в сочинении – А.В.) найдете тысячу приятностей, каковых вам еще ни в каких подобных сему книгах видеть не случилось. В нем могущество волшебниц показывается с блистательностью; в нем ничего нет непристойного, а все соединено с величайшим благоразумием; в нем чистота штиля соответствует нежности мыслей и отменности произшествий.

В свою очередь анонимный переводчик *Любви Псиши и Купидона* Ж. Де Фонтенеля (1769) посвятил свой труд красавицам-супругам и супружеской любви вопреки, как он сам говорит, господствующим модам и обычаям:

(...) несправедливым словам, что будто супруге любить супруга есть мещанство, и будто неприличность. Ненависть злейший урод, изверженный на свет изнутри самого тартара, излила яд свой, на непорочнейшее веселение, и превратила имя добродетели в имя непристойности, и самое приличнейшее пламя в холодность. Не взирайте красавицы на действие ненависти. Ненависть ли знать, что есть любовь.

Содержание произведения склонило переводчика к рассуждениям над причинами несчастных браков. Одной из них является, по его мнению, то, что девушки выходят замуж за намного старше их, но богатых мужчин. Таким он дает следующий совет: „Не сопрягайся во веки с таковым супругом, ежели он тебе не нравен сам, сопрягись с таковым, который тебе сам может быть дражайшее и серебра и злата, и тем вся будет жизнь твоя приятна.” Однако бывает и так, что браки между супругами неравных лет, не основанные на богатстве могут быть счастливые. Как пример переводчик *Любви Псиши и Купидона* приводит брак молодой красивой Гиппархии и старого, горбатого Кратеса Киника, который понравился ей больше, чем молодые женихи «тем только единым, что она слышала, как он говорит; а в словах его нашла, что он имел такую разумную душу, какой в других она не находила. [...] и вышед за Кратеса, столь прилепилась к нему, что повсюду следовала за ним, и столь верила его разуму, что без всякого разбору посреди улиц и на торжищах исполняла все его повеления.» И далее следует нравоучительный итог: „Видите ли, красавицы, что разум столь бывает прелестен, что не взирая ни на лета ни на богатство можно быть довольною.” Как подтверждение этой мысли автор дает еще пример Венеры и старого Вулкана и замечает, что любовь важна также и браках, где супруги равных лет. После этих рассуждений переводчик переходит к героям своей повести – Купидону и Псише, а свое высказывание заключает следующим советом красавицам-супругам:

Тайте в любви с супругами вашими; веселитесь в счастливой вашей жизни, и попирайте в ногах ваших злых демонов из ада, ревность, зависть и ненависть, они колеблют одни слабые души, но где прямая любовь, к тому не смеют они прикоснуться.

Особый вид женского чтения составляли календари, месяцесловы, которые содержали всякого рода гадания, предсказания, советы. В предшествующих им посвящениях женщинам их авторы писали, что надели на себя календарное платье, личину старого цыгана, ворожеи, угадчика, вещуна, предсказателя (т.е. переоделись в своего рода маскардный наряд, закрывающий истинное лицо) и пересказывали содержание книги, советовали, как читать и относить к себе гадания:

Поелику календарь сей не для одной вас сделан, то надеюсь, что вы не все содержащееся в нем относить станете к особе вашей, так же и не потребуете, чтобы я предсказывал вам всякой день¹¹⁶.

В посвящениях женщинам нередко находились сведения о том, что данное произведение написано на досуге, для собственного удовольствия и для того, чтобы принести также увеселение и милое препровождение времени дамской публике. Например, Ипполит Богданович в первой книге своей шуточной поэмы *Душенька* (1783), отождествляя женскую публику с Хлоей (прекрасной пастушкой, героиней греческого буколического романа, созданного Лонгом), в честь которой сочинил стихотворное послание, предшествующее его поэме, писал:

Не для похвал себе пою;
Но чтоб в часы прохлад и покоя
Приятно рассмеялась Хлоя.

Эту традицию продолжил А. Пушкин в посвящении к *Руслану и Людмиле*¹¹⁷.

¹¹⁶ *Календарь на 1799 год старого цыгана, ворожеи, угадчика*, Санкт-Петербург 1799.

¹¹⁷ См. соответствующую читату из посвящения к *Руслану и Людмиле* А. Пушкина: „Счастлив уж я надеждой сладкой...” выше в настоящем тексте.

Постоянный элемент посвящений красавицам – оправдание в ошибках и просьба к читательницам благосклонно принять книгу. При этом, согласно принятым конвенциям, авторы приуменьшали достоинства своих произведений:

И так прошу Вас удостоить книгу сию благосклонного Вашего приятия. Оная переведена хотя и не весьма искусным переводчиком, однакож истинным почитателем Вашего пола.¹¹⁸

К вам красавицы, нежные супруги, обращаю постоянное мое перо, примите его желание, оно хотя не нежно, но есть самое искреннее¹¹⁹.

Завершающий посвящение метатекст – *conclusio* – охватывал такие элементы, как пожелания в честь адресата, определение отношения между автором и адресатом, а также имя и фамилию или инициалы автора, переводчика или издателя. Конечно, не все из этих элементов выступали в каждом посвящении; их присутствие зависело от самого автора. Причем, как и в традиционных дедикациях, авторы всегда подчеркивали свое подчинение женскому полу. Например:

Ваш преданный слуга
Переводчик

Ваш покорнейший и послушнейший слуга
В.Н.

Усерднейший ваш
Т...Г...

Посвящения женщинам не были единственной формой выражения нового отношения к женщинам и представления новой роли женщин как на русском книжном рынке, так и в русском обществе XVIII века. Примером этого является созданная специально для взыскательной женской аудитории (в особенности для Екатерины II и двора) *Душенька* И. Богдановича

¹¹⁸ *Собрание писем Абелярда и Элоизы*, Москва 1783.

¹¹⁹ Ж. де Лафонтен, *Любовь Псиши и Купидона*, Москва 1769.

(1783), *Ода Красавице* (1771) Ф. Дмитриева-Мамонова, *Послание к женщинам* Н. Карамзина (1795). Перечисленные тексты, а также приведенные нами примеры показывают, что под влиянием Запада меняется не только круг чтения русских читателей, но и отношение к женщине и способ представления ее в русской литературе XVIII века. Особенно интересно то, что она стала объектом воспевания в жанрах, которые до тех пор были предназначены для важных государственных тем и восхваления национальных героев, меценатов, правителей и т.п.

ГЛАВА II

ЖАНРОВЫЕ ПОИСКИ РУССКИХ АВТОРОВ XVIII – НАЧАЛА XIX ВВ.

1. К изучению светской печатной книги второй половины XVIII века (сборники смешанного состава)

Вторая половина XVIII века была, как известно, „концом господства рукописной книги в репертуаре русского читателя”¹. На ее смену с середины 60-х годов пришла печатная книга. Ее репертуар во многом диктовался традиционным репертуаром светской рукописной книги XVII – первой половины XVIII в. (ср., напр., литературную обработку *Повести о приключениях англичанского милорда Георга*, выдержавшую 5 изданий и повестей о Петре Златых Ключей и Бове-Королевиче, выдержавших по 2 издания), но не исчерпывался им.

Среди печатных книг светского характера выделяется группа сборников смешанного состава, включавших как произведения фольклорного происхождения (напр., былины, устные сказания и легенды), так и восходившие к письменной литературе (напр., новеллы из *Великого Зерцала*, *Римских деяний*, *Истории семи мудрецов*, апофегматы, фацеции, произведения современных русских писателей, напр., басни А. Сумарокова и М. Ломоносова), а также различные рецепты, советы, прогнозы и т.п.

Часть этих сборников попала в поле зрения фольклористов в связи с проблемой изучения древнейшего сказочного репертуара². Значительно меньше внимания уделяли им историки русской литературы XVIII в.³. Мы постараемся выяснить, какие цели преследовали их составители, кому адресовали свои сборники и по какому принципу выбирали для них тексты.

Исходя из тезиса Л. А. Иезуитовой, что название произведения является его важнейшим композиционным элементом, началом авторской по-

¹ И. Ф. Мартынов, *К вопросу о русском книжном репертуаре второй половины XVIII в. (проблема сосуществования и взаимодействия печатной и рукописной светской книги)*, [в:] *Рукописная и печатная книга*, Москва 1975, с. 194.

² Ср. напр.: *Русские сказки в ранних записях и публикациях (XVI-XVIII века)*, вступит. ст., подг. текста и коммент. Н. В. Новикова, Ленинград 1971.

³ Их существование отмечалось в учебниках (ср., напр.: Г. А. Гуковский, *Русская литература XVIII века. Учебник для высших учебных заведений*, Москва 1951), но специальных работ, посвященных изучению репертуара подобных изданий почти нет.

вествующей речи, что „Заголовок представляет в свернутом виде книгу, заявляет ее тему, идею или проблематику; он оповещает или предупреждает читателя, пробуждает в нем чувство тайны или поясняет что-то существенное: включает его в процесс общения, в логику или диалектику мысли автора”, а нередко „апеллирует к творчеству писателя, а порой к другим явлениям литературы и культуры или к историко-общественным реалиям”⁴, мы обратим внимание на титульные листы сборников.

Некоторый свет на назначение сборников смешанного состава могут пролить также всякого рода предисловия, предуведомления, в которых авторские намерения формулируются, как правило, в более развернутом и раскрытом виде, и поэтому они также станут предметом наших рассуждений.

Так, предметом нашего рассмотрения будут следующие печатные сборники светского содержания второй половины XVIII в.:

1. *Товарищ разумный и замысловатый, или собрание хороших слов...*, Санкт-Петербург 1764, вып. 2, Москва 1787.
2. М. Д. Чулков, *Пересмешиник, или Славенские сказки*, т. 1–4, Санкт-Петербург 1766–1768; т. 5, Санкт-Петербург 1789.
3. *Российская универсальная грамматика, или всеобщее письмословие* Н. Г. Курганова, Санкт-Петербург 1769 и след. издания.
4. *Похождения нового увеселительного шута и великого в делах любовных плута, Совесть-драпа, большого носа*, Санкт-Петербург 1775 и др. издания.
5. С. Друковцов, *Бабушкины сказки*, Москва 1778.
6. И. Новиков, *Похождения Ивана, гостинного сына и другие повести и сказки*, ч. 1–2, Санкт-Петербург 1785–1786.
7. *Дедушкины прогулки, или продолжение настоящих русских сказок*, Санкт-Петербург 1786.
8. *Повествователь русских сказок*, Москва 1787.
9. *Разные письменные материи, собранные для удовольствия любопытных читателей* Матвеем Комаровым, Москва 1791.
10. *Старая погудка на новый лад, или полное собрание древних просто-народных сказок*, ч. 1–3, Москва 1795.

⁴ Л. А. Иезуитова, *Автор-название-идея-позиция в произведениях Леонида Андреева*, [в:] *Стиль и идеология (активность авторского повествования)*, Сыктывкар 1983, с. 60.

Одним из первых печатных сборников развлекательного характера был *Товарищ разумный и замысловатый*, составленный Петром Семеновым⁵ и изданный впервые в 1764 г. В сборник вошли произведения, переведенные с французского и латинского языков. Автор печатает свой сборник „как для пользы, так и для увеселения общества”⁶, ибо вслед за Горацием считает, что „Тот всякому угождает, кто вдруг и полезное и приятное предлагает”. Во *Введении на подобие предисловия* опять подчеркивает полезно-увеселительный характер своего сборника:

Сие собрание есть столько велико и столько изобильно, что трудно не говорю невозможно, чтобы один читатель мог знать все то, что в оном содержится, и чтобы он, читая оное, не получил себе от того какого-нибудь полезного наставления, или увеселения, а особливо в препровождении праздного времени. (с. 10)

Сообразно такой установке, Семенов включил в свой сборник **апофегматы**, т.е. краткие анекдоты из жизни древних философов и правителей, рисующие их остроумие („скорые ответы») и мудрость („замысловатые речи»), а также „увеселительные сказки», т.е. забавные фацеции на бытовые темы.

Такой тип „полезно-забавной» книги для чтения пришелся по вкусу читателям, и поэтому в 1787 г. сын Петра Семенова Михайло издает третью часть *Товарища разумного и замысловатого*, объясняя свое решение следующим образом:

В 1764 еще году выпечатанная книга [...] имела счастье понравиться публике, так что ее более и в продаже не стало. Что увидя некоторые привыкшие пользоваться чужими трудами, выдали ее на свет, без ведома моего родителя и с его обидою; но чаятельно и к предосуждению самых себя, вторым тиснением, как слышно, в первопрестольном городе Мо-

⁵ *Словарь русских писателей XVIII века*, выпуск 3, Р – Я, отв. ред. А. М. Панченко, Санкт-Петербург 2010, с. 108–110.

⁶ *Товарищ разумный и замысловатый, или собрание хороших слов, разумных замыслов, скорых ответов, учтивых насмешек и приятных приключений знатных мужей древнего и нынешнего веков*, Санкт-Петербург 1764, с. 5. Дальше все цитаты из *Товарища...* по этому же изданию.

скве. Таковой хищный их поступок, мне сыну издателя упомянутого *Товарища*, подал случай, под руководством еще моего родителя выбрать и перенести еще из разных в прибавок тому же *Товарищу* с французского и немецкого языков писателей, несколько непосредственно принадлежащих к моей материи статей, и составить третью часть *Товарища*⁷.

Третья часть *Товарища разумного и замысловатого* по своему характеру и составу не отличается от двух первых: это тоже книга для чтения в „праздное время“, сочетающая как полезные, так и приятные тексты (ср. фрагмент заглавия, характеризующего состав *Товарища* как „...собрание хороших слов, разумных замыслов, скорых ответов, учтивых насмешек и приятных приключений знатных мужей древнего и нынешнего веков, благородных мнений, пристойных слов, с прибавлением некоторых забавных сказок“).

Следующим по времени создания сборником повествовательного типа, предназначенным для массового читателя, был *Пересмешиник* М. Д. Чулкова. Его автор, происходивший из бедной, не дворянской семьи, несколько раз переменявший профессию, упражнялся в различных жанрах. Он писал комедии, романы, лечебники, книги практически-прикладного характера, был издателем журналов⁸. Нас интересует здесь Чулков как автор *Пересмешиника*, произведения, выдержавшего четыре издания (1766–1768; 1770; 1783–1785; 1789). Свой сборник „славенских сказок“ он называет „безделицей“ и в предисловии, носящем пародийно-иронический характер, предупреждает читателей: „В сей книге важности и нравоучения очень мало или совсем нет. Она неудобна, как мне кажется, исправить грубые нравы“⁹. Вместе с тем Чулков рекомендует читателю свою книгу как „веселое препровождение времени“, отвечающее природной потребности человека «посмеяться». Человек, по мнению автора *Пересмешиника* – это „животное смешное и смеющееся, пересмехающее и пересмехающееся“¹⁰ и именно такому человеку адресует повести *Пересмешиника*.

Само произведение представляет собой собрание нескольких забавных повестей и сказок, которые содержат в себе целый ряд самостоятельных

⁷ *Товарищ разумный и замысловатый*, ч. 3, Санкт-Петербург 1787, с. 5.

⁸ *Словарь русских писателей XVIII века*, выпуск 3..., с. 406–411.

⁹ Цит. по книге: *Русская проза XVIII века*, т. 1, Москва-Ленинград 1950, с. 89.

¹⁰ Там же, с. 89.

вставных повестей на самые различные темы. Сюжеты и мотивы этих повестей восходят к разным источникам: античной мифологии, сказкам *Тысячи и одной ночи*, волшеббно-рыцарским романам, а также к русской повествовательной и сказочной традиции. В противовес требованию учить и воспитывать, которое выдвигали классицисты, Чулков предлагает принцип „гождения читателю”, а поскольку знает, что читающая публика предпочитает отвергаемые теоретиками классицизма романы и авантурные повести, пишет именно в прозаических жанрах¹¹.

Чулков, по мнению Э. Малэк, – первый русский писатель, который свободно беседует с читателем, говорит о себе, о своих героях. Вот пример такой беседы с читателем из повести *Нововыпеченный скоморох*:

Аленона и ключница в сем месте захохотали, и надобно им время, чтоб они пересмеялись, а мы, господин читатель, еще долго не услышим ключницыных слов и окончания комедии; и так согласимся и мы посмеяться хотя не для себя, а женщинам, чтоб не назвали нас за это угрюмыми и не знающими обхождения¹².

Автор *Пересмешника*, знающий среду низового читателя, его вкусы и запросы, „надел на себя маску веселого рассказчика, балагура”¹³, чтобы его забавлять. Это ему и удалось, о чем свидетельствует факт, что *Пересмешник* переиздавался несколько раз.

Видное место среди „массовых” сборников второй половины XVIII века занимает *Письмовник* Н. Курганова, изданный впервые в 1769 г.¹⁴ Сборник этот отличается по характеру от предыдущих, так как его основная

¹¹ Ср.: В. В. Сиповский, *Очерки из истории русского романа*, т. 1, вып. 2-й (XVIII век), Петербург 1910, с. 85–140; О. Л. Калашникова, *О тенденциях становления реально-бытового романа последней трети XVIII в.*, «Вопросы русской литературы» 1983, № 1, с. 39.

¹² Цит. за: E. Małek, „Kpiarz, czyli Bajki słowiańskie” Michała Czulkowa a problem ewolucji rosyjskiej prozy narracyjnej drugiej połowy wieku XVIII, [в:] *Z zagadnień rozwoju gatunków w literaturze rosyjskiej*, ред. J. Orłowski, Lublin 1987, с. 33–42.

¹³ *Русская проза...*, с. 82.

¹⁴ Сперва эта книга вышла под названием *Российская универсальная грамматика, или всеобщее письмословие* и лишь позже стала называться *Письмовником*.

функция была просветительская; Курганов старался посредством *Письмовника* пропагандировать передовые идеи своего времени, приобщать людей к образованности, развивать у них любознательность и привычку к чтению. Эпиграфом к *Письмовнику* послужило двустишие:

Духовный ли, мирской ли ты: прилежно се читай,
Все найдешь здесь, тот и другой, но разуметь смекай.

Адресуя свое произведение как мирянам, так и духовным лицам, Курганов помещает в нем сведения энциклопедического характера по естественным наукам, истории, медицине, теории литературы, стихосложению, астрономии, а также пословицы, народные песни и стихотворения крупнейших русских поэтов XVIII в. Курганов не забыл включить в свой сборник и очень популярные среди массового читателя анекдоты, остроумные реплики, фации, апофегматы, а также загадки. Его *Письмовник* приоткрывал массовому читателю новые области знаний, давал остроумное занимательное чтение, прививал вкус к поэзии, снабжал материалом для беседы в обществе. И хотя представители культурных и образованных кругов того времени относились к сочинению Курганова иронически, сборник этот сослужил добрую службу нескольким поколениям читателей из демократической среды.

Среди печатных сборников второй половины XVIII столетия встречаем также русскую редакцию романа об Эйленшпигеле (по-польски Совизжалле), ко второй части которого издатель присоединил целую серию популярных анекдотов. *Похождения нового увеселительного шута и великого в делах любовных плута, Совест-драла, Большого носа* выдержали по меньшей мере шесть изданий¹⁵. Они привлекали читателей благодаря образу главного героя: хитрого, ловкого, изворотливого простолюдина, бесцеремонно обращающегося с представителями всех сословий. Сорок анекдотов из жизни Совест-драла показывает героя в разные моменты его жизни, складываясь таким образом на занимательную биографию плута (первая часть открывается рассказом о рождении Совест-драла, вторая часть кончается рассказом о его смерти). Кроме того, издатель поместил во второй части

¹⁵ Cp. E. Małek, *Staropolska proza narracyjna w procesie literackim Rosji wieku XVII i XVIII*, Łódź 1983, с. 239.

Похождений два присовокупления: первое из них (с. 74–87), озаглавленное „Собрание разных историй”, включает 16 кратких анекдотов и фацетий на самые разнообразные темы (о разбойниках, мужиках, монахах), второе, носящее название „Разные повести” содержит 10 фацетий о злых женах (с. 88–109). Благодаря этому читатель получил в одном переплете целый набор забавных анекдотов, разрабатывающих популярнейшие смехотворные мотивы и сюжеты. Мерой популярности *Похождений* является, между прочим, количество переизданий книги, а также факт, что анонимный автор сочинил третью часть Совесть-драловых приключений, озаглавив ее *Похождения ожившего нового увеселительного шута и великого в делах любовных плута*¹⁶.

Сборник *Бабушкины сказки* – это следующий пример массовой книги второй половины XVIII в. Его автор, Друковцов, посвящает свой сборник П. А. Демидову – крупнейшему промышленнику того времени, со словами:

Любезный благодетель!

Я, разбирая стародавние бумаги, нашел *Бабушкины сказки*, которые тебе, благодетелю моему, вручаю; а я с почтением моим пребуду;

Ваш верный и покорный слуга Сергей Друковцов¹⁷.

Сказки Друковцова оказываются на самом деле рассказами бытового характера, анекдотами, высмеивающими лень, упрямство, жадность и глупость простых, чаще всего деревенских жителей, которые не умеют вести себя как следует в городских условиях. То, что книжка посвящается Демидову, и явная антидеревенская направленность большинства анекдотов позволяет судить, что Друковцов адресовал *Бабушкины сказки* городскому читателю.

В 1785–1786 гг. появился в печати сборник Ивана Новикова¹⁸ *Похождения Ивана, гостинного сына и другие повести и сказки* (ч. 1–2), содержащий 40 с лишним бытовых анекдотов, фацетий, плутовских новелл и т.п. По

¹⁶ Там же, с. 248–261.

¹⁷ С. Друковцов, *Бабушкины сказки*, Москва 1781, с. 6.

¹⁸ *Словарь русских писателей XVIII века*, выпуск 3..., с. 361–363.

характеру включенных в сборник произведений можем предполагать, что излюбленным жанром Новикова была плутовская, «разбойничья» повесть (напр., *Похождения Ивана, гостиного сына*, а также *Новгородских девушек святочный вечер* и *Повесть о крестьянине Странжице*). В сборник вошли также рассказы на купеческие темы, причем наряду с рассказами о удачных купцах появляются назидательные анекдоты, подобные тем, какие вошли в *Письмовник* Курганова. Многие из повестей сборника являются более или менее удачными обработками рукописных произведений, пользующихся признанием низового читателя на протяжении всего XVIII столетия. Все это свидетельствует о том, что Новиков ориентировал свою книгу на купеческую, мещанскую среду.

Дедушкины прогулки, или продолжение настоящих русских сказок – это следующий популярный сборник повествовательной прозы второй половины XVIII столетия (1-е издание – 1786 г., 2-е – 1790). В его состав вошло 10 сказок. Большинство из них – это сказки волшебные, близкие по своей структуре к народным сказкам, но составителю сборника не удалось полностью сохранить колорита фольклорной сказки, так как даже самые близкие фольклорной первооснове сказки (*Сказка о некоем башибаши и слуге его Притычкине* и *Сказка о Иване-царевиче, Жар-птице и о сером волке*) стилизованы под книжную речь. Кроме того, в сборнике помещены литературные обработки старинных рукописных повестей (напр., из древнерусского перевода *Истории о семи мудрецах*).

Главная забота анонимного составителя сборника состояла в том, чтобы подобрать произведения с занимательными сюжетами, сложными перипетиями, чтобы издать книгу, отвечающую вкусам любителей как фольклорных, так и литературных текстов.

Еще более пестрый по составу, чем *Дедушкины прогулки*, оказывается *Повествователь русских сказок*, изданный анонимным автором в Москве в 1787 г. Пытаясь угодить вкусам всех потенциальных читателей сборника, автор включил в него русские волшебные и анекдотические сказки (напр., *Сказку о ковче-самолете и о шапочке-невидимке*, *Сказку о укравшем у своего соседа искусно свинью*), лубочные повести (напр., *Сказку о славном и храбром богатыре Илье Муромце и Соловье Разбойнике*), а также пересказы восточных и западноевропейских сказок (напр., *Сказка о принце Карзамане* восходит к сборнику *Сказок 1001 ночи*, а *Сказка об орехе-свистуне* к немецкой сказке). В *Повествователе русских сказок* найдем также произведения,

которые не опираются на сказочные сюжеты, хотя и называются сказками. Так, в сборнике находим, между прочим, *Сказку о двух царевичах, рожденных вместе*, которая по наблюдениям Э. Малек, является поздней редакцией древнерусской *Повести о царице и львице*¹⁹, и другие переделки рукописной беллетристики. Все названные произведения отличаются довольно занимательными сюжетами и, несмотря на искусственность слога, несомненно отвечали вкусам и потребностям низового читателя.

Следующим из названных нами выше сборников является книга названная *Разные письменные материи, собранные для удовольствия любопытных читателей Матвеем Комаровым*. Автор сборника – Матвей Комаров жил в Москве, был крепостным служителем в нескольких дворянских семьях, позднее получившим вольную²⁰. О своей литературной деятельности Комаров пишет следующее:

Находясь в числе низкого состояния людей и не будучи обучен никаким наукам, кроме одной русской грамоты, по врожденной склонности своей с самого моего младенчества упражнялся в чтении книг, сперва церковных, а потом светских, отчего и пришло мне на мысль, не могу ли я слабым моим пером оказать простолюдинам хотя малейшую услугу²¹.

Разные письменные материи, подобно другим произведениям Комарова, адресованы «простолюдинам». Произведения для этого сборника отобраны автором из наиболее популярных изданий XVIII в.: из журналов „Ежемесячные сочинения“, „Пустомеля“, „Трутенъ“ и др., а также из *Письмовника* Курганова²²

По характеру помещенного в сборнике материала можем судить, что целью Комарова было принести удовольствие, а также познакомить „низового“

¹⁹ E. Małek, *Staropolska proza...*, с. 57–59.

²⁰ *Словарь русских писателей XVIII века, выпуск 2, Р – Я*, отв. ред. А. М. Панченко, Санкт-Петербург 1999, с. 111–112.

²¹ Цит. по: Д. Д. Благой, *История русской литературы XVIII века*, Москва 1951, с. 478.

²² Ср.: Л. В. Камедина, *Сборник М. Комарова «Разные письменные материи». К проблеме метода «массово-демократической» литературы XVIII века*, [в:] *Проблема изучения русской литературы XVIII века. От классицизма к романтизму. Межвузовский сборник научных трудов*, Ленинград 1983, с. 82–90.

читателя с литературой своего времени. Сам Комаров в посвящении пишет о том, что книга эта предназначена „особливо для таких, которые не имеют способу читать многие книги”. В связи с этим он отбирает в свой сборник произведения с учетом как вкусов, так и возможностей перцепции читателей. Исходя из этих соображений, Комаров помещает в *Разных письменных материях* прежде всего произведения малых жанров: притчи, сказки, эпиграммы, сонеты, эклоги, песни, стансы, идиллии и т.п., а также прогнозы погоды, разные полезные советы и словарь иностранных слов. Благодаря этому, „любопытные читатели” *Разных историй* имели возможность познакомиться с интересной антологией современной русской литературы и обогатить свой словарь. Таким образом, выходец из „подлого” сословия „сделал нужную просветительскую и воспитательную работу для „низового” читателя.

Последний из рассматриваемых нами сборников – это *Старая погудка на новый лад, или полное собрание древних простонародных сказок* (1794). Вошли в него 42 сказки и повести. Они издавались выпусками, причем количество сказок в одном выпуске колебалось от одной до четырех. Сам отбор и группировка повестей в выпуске и во всем сборнике носил случайный характер и преследовал чисто коммерческие цели²³. Анонимный составитель сборника в „Предуведомлении от писавшего сию книгу” так объясняет причины, побудившие его взяться за перо:

Зная много людей, кои большую имеют охоту до старых погудок, из них некоторые желательны были, чтоб иметь несколько забавных и шуточных повестей, собранных в одно место, которые б и были изданы в свет; и так я во удовлетворение их желания столько, сколько мог заимствовать от разных рассказчиков, снабдивших меня сею материею, собрал и читателям моим сообщаю²⁴.

Однако заявление автора, утверждающего, будто большинство текстов сборника восходит к устным рассказам, не следует принимать безоговорочно, так как оказывается, что в основу многих из них легли литературные произведения (напр., *Сказка о двух королевичах, родных братьях* является переделкой третьей редакции русского перевода *Истории о цесаре Отто-*

²³ Русские сказки..., с. 280.

²⁴ Там же, с. 279.

не). Кроме того, в сборник вошли русские волшебные и бытовые сказки (напр., *Сказка о финифтяном перышке ясного сокола*, *Сказка о Ивашке-медвежьем ушке*, *Сказка о ленивой жене*), рассказанные с учетом особенностей композиционно-стилистических сказочного эпоса.

Подытоживая, следует сказать, что массовая литература как литература „свободного времени”²⁵, при чтении которой человек хочет развлечься, отдохнуть, посмеяться, требовала от ее авторов удовлетворения запросов ее адресатов. Именно поэтому произведения массовой литературы нередко функционировали в очень функциональной форме сборника, в котором помещались тексты разнообразные по жанру, форме, тематике и содержанию. Так, в сборниках наряду с волшебными, авантюрными и бытовыми сказками встречаем забавные анекдоты, фацеции, изречения, разные советы, рецепты, прогнозы и т.п. Составители сборников черпали материал из русского фольклора (сказки, былины, пословицы и поговорки), а также из репертуара рукописной книги (ср., напр., переделки новелл из *Истории семи мудрецов*, *Повести о царице и львице* и современной „высокой» литературы (ср. напр., басни А. Сумарокова, М. Ломоносова).

Изучение высказываний авторов во всякого рода предуведомлениях, предисловиях, а также высказываниях от лица автора, входивших в текст произведения показывает, что составители этих сборников заботились о том, чтобы доставить читателям возможность приятного и полезного препровождения праздного времени. Некоторые из них (напр., *Пересмешник* Чулкова, *Похождения увеселительного шута Совест-драла* и др.) носят явно смехотворный характер, служат прежде всего развлечению, увеселению читателей, другие, наоборот, содержат такую подборку текстов, которая позволяет реализовать одновременно две, казалось бы, взаимоисключающиеся цели: развлекательную и поучительную, просветительскую (самыми яркими примерами сборников такого типа могут быть *Письмовник* Курганова и *Разные письменные материи* Комарова).

Большинство сборников смешанного состава пользовалось огромной популярностью среди низовых читателей и неоднократно переиздавалось. Русские книгоиздатели конца XVIII в. (напр., Н. И. Новиков, П. И. Богданович, М. П. Пономарев, А. Г. Решетников) быстро поняли, что в России „только те книги третьими, четвертыми и пятыми изданиями печатаются, кото-

²⁵ К. Т. Toeplitz, *Wszystko dla wszystkich*, Warszawa 1981, с. 71–84.

рые простосердечным людям (мещанам), по незнанию ими чужестранных языков нравятся”, а книги „на вкус (...) мещан не попавшие, весьма спокойно лежат в хранилищах, почти вечною для них темницею назначенных”²⁶, и наводнили книжный рынок сборниками сказок и анекдотов, авантюрных и плутовских романов, песенников и т.п. Сборники смешанного состава заняли среди них видное место.

2. Жанр романа на рубеже XVIII и XIX века

Жанр романа занимал в русской литературе XVIII века положение второстепенное. Он не вписывался в эстетическую систему классицизма, в которой не было места повествовательной прозе. Жанровые классификации русских теоретиков (напр., Ф. Прокоповича, В. Тредиаковского, М. Ломоносова, А. Сумарокова, А. Байбакова), основанные на античных и западноевропейских образцах, предпочитали стихотворные жанровые формы, полагая, что только они помогают активному и целенаправленному утверждению авторского сознания. Именно поэтому в рамках жанровых систем получали „законное” право на существование (кроме стихотворных жанров) лишь такие прозаические формы, как философский диалог, исторический рассказ или описание, политическая публицистика, религиозная проповедь, а также жанр философского или политического романа.

Несмотря, однако, на общее отрицательное отношение к жанру романа русской писательской элиты XVIII века, он пользовался все возрастающим интересом писателей-разночинцев, переводчиков и читателей. С середины XVIII столетия значительно возросло число как переводных, так и оригинальных печатных романов, чтение которых, как замечает Л. Сазонова, стало новым способом заполнения досуга²⁷. Все это привело к тому, что противники романа, недовольные такой ситуацией, стали открыто выражать свое отрицательное мнение по этому поводу. Одним из них был А. Сумароков, который с негодованием писал:

²⁶ Н. И. Новиков, *Избранные сочинения*, ред. Г. П. Макогоненко, Москва-Ленинград 1956, с. 96.

²⁷ Л. И. Сазонова, *Переводной роман в России как ars amandi*, „XVIII век”, сб. 21, Санкт-Петербург 1999, с. 127.

Романов столько умножилось, что из них можно составить половину библиотеки целого света. Пользы от них мало, а вреда много. Говорят о них, что они умеряют скуку и сокращают время...Чтение романов не может называться препровождением времени; оно погубление времени. Романы писанные невежами читателей научают притворному и безобразному складу, и отводят от естественного, который только важен и приятен²⁸.

М. Ломоносов, в свою очередь, в *Риторике* (1748) отрицательно высказался на тему романа, который – по его мнению – только портит нравы и служит удовлетворению страстей. В качестве примеров он назвал *Повесть о Бове королевиче* и *Повесть о Еруслане Лазаревиче*. Такого рода романам Ломоносов противопоставил те, которые имеют нравственно-дидактический характер и благодаря этому достойны общественного признания. Примерами таких романических произведений, по мнению ученого, является *Аргенида* Д. Баркляя и *Путешествие Гулливера* Д. Свифта.

Нравственная сторона романа была важной также для М. Хераскова, который о романах любовно-приключенческих писал следующее:

Романы для того читают, чтоб искуснее любиться, и часто отмечают красными знаками нежные самые речи; а философия, нравоучения, книги до наук и художеств касающиеся и тому подобные, не романы, и их читают не для любовных изречений²⁹.

Следует, однако, заметить, что подавляющее большинство русских писателей и переводчиков выступило в защиту романа, доказывая не только его полезность, но и необходимость. Свои высказывания по этому поводу они помещали обычно во всякого рода вступительных частях (напр., введениях, предисловиях, посвящениях) к публикуемым романам³⁰.

Отсутствие романа в жанровых системах XVIII века не стало причиной того, что как его сторонники, так и противники не сомневались в том,

²⁸ „Трудолюбивая пчела”, 1759, июнь, с. 374.

²⁹ М. Херасков, *О чтении книг*, „Полезное увеселение”, 1760, январь, с. 5.

³⁰ См. статью А. Варды на эту тему п.з. *Parateoretyczne refleksje nad gatunkiem powieści w osiemnastowiecznej Rosji*, [в:] *Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej nt. Między kulturą „niską” a „wysoką” – zjawiska językowe, literackie, kulturowe*, Łódź 2001, с. 151–162.

что роман как жанр существует. Из их высказываний вытекало, однако, что это понятие совмещает в себе разные жанровые разновидности (напр., роман нравственно-дидактический, политический, философский, роман-социальная утопия, а также любовно-авантюрный или бытовой). Те из них, которые реализовали теоретическую программу классицизма господствующего как литературное направление (напр., роман философский, политический или роман воспитания), пользовались признанием его представителей и, конечно, не нуждались в защите. Остальные разновидности романа, по их мнению, служили лишь развращению нравов, а их чтение было потерей времени. Авторские же высказывания на эту тему имели оборонительный характер или содержали ответ на критику противников.

Несмотря на чрезвычайную популярность жанра романа в читательской среде (особенно во второй половине XVIII века), роман нашел свое место в системе литературных жанров лишь в начале XIX столетия. Сведения о нем находим в учебниках и поэтиках именно первых десятилетий этого века. Однако уже сами названия глав в некоторых из них содержат намек на еще недавнее игнорирование жанра романа официальной наукой о литературе (напр., глава „Прибавление о романах”).

Изменения в трактовке романа наукой о литературе, которые замечаем именно в начале XIX века, были результатом довольно длительного, естественного процесса. Рубеж веков в этом случае является с одной стороны натуральной хронологической границей, с другой стороны границей вполне условного характера, разделяющей разные отношения к роману и разную его позицию в жанровой иерархии.

Так, в *Главном начертании теории и истории изящных наук* Кристофа Мейнерса, профессора философии в Геттингене, переведенной преподавателем античной литературы при Императорском Московском университете П. Сохацким в 1804 году, в главе „Прибавление о романах” читаем об эволюции этого гениального – по мнению автора – жанра:

Со времени происхождения прозаических романов сей род сочинений вместе с господствующим образом мыслей и нравов Европейских народов непрестанно переменался, и по сему по Романам всякого века – разными образами можно заключить о его Гении³¹.

³¹ К. Мейнерс, *Главное начертание теории и истории изящных наук*, пер. П. Сохацкий, Москва 1804, с. 343.

По мнению немецкого теоретика, романы отличаются от всех других прозаических произведений и более сходны со стихотворениями. Можно полагать, что, говоря об этом, Мейнерс имел в виду общие для романов и стихотворений выразительные и изобразительные средства и возможности. В русской теории литературы равенство между прозой и поэзией первым утверждал М. Ломоносов, по мнению которого об одном предмете можно одинаково красиво писать и прозой и стихами. Мейнерс в своем высказывании ограничился только романом, в котором, по его мнению, можно использовать такие же средства выражения, как в стихотворении.

Дальше немецкий ученый пишет, что большое разнообразие существующих романических произведений принуждает к тому, чтобы их „различно разделять и подразделять, но всего натуральнее так, как разделяют Эпическое стихотворство, которого законы с малыми отменами можно применить к Романам”³².

Вводя роман в жанровую классификацию, Мейнерс отдает себе отчет в том, что среди большого числа романических произведений есть и такие, которые „зловредны разуму и назначению девиц и молодых людей”. Существо „хороших” романов, т.е. таких, которые „не только не вредны, но еще способны доставлять приятное или наставительное занятие”, заключается, по Мейнерсу, в том, что „они должны соединять в себе многие преимущества, которых самую малейшую разве часть можно найти в нынешних романах”. Дальше немецкий теоретик признается в том, что он предпочитает серьезные, обширные романические произведения политического или философского характера более коротким развлекательным романам.

Следует также подчеркнуть то, что Мейнерс отлично разбирался в положении романа на европейском читательском рынке, свидетельством чего является следующее его высказывание:

Немцы может быть превосходят другие нации множеством Романов, а Русские пропастью их переводов; но не могут поставить ни единого против сочинений Фильдинга, Смолетта, Руссо, Вольтера и Ле Сажа³³.

³² Там же, с. 344.

³³ Там же.

Определение романа находится также в *Кратком руководстве к российской словесности* Ивана Борна, изданном в 1808 году. В главе „О разных родах прозаических сочинений” автор обращает внимание на повествовательный характер романа, на его предмет – описание приключений определенного человека и дидактическую цель. Кроме того И. Борн подчеркивает вымышленный характер представленных в романе ситуаций и характеров, которые должны служить читателям примером и наукой. „Роман, – пишет Борн, – есть повествование о разных приключениях в жизни человеческой произойти могущих, и имея целью наставление, должен образовать и украшать разум и сердце. Роман представляет нам картину жизни человеческой. В нем не всегда описываются истинные происшествия: чаще он не иное что есть, как скопище разнообразных вымыслов, то приятных и достойных подражания, то отвратительных, научающих нас быть осторожными и благоразумными в действиях и поступках нисших”³⁴. Дефиниция романа кончается примечанием: „Сказки, повести и анекдоты сюда же относятся.” Это замечание напоминает своим характером высказывания прошлого столетия, которые нередко тоже рассматривали роман в одном ряду со сказкой или анекдотом, имея в виду общий для них повествовательный и фиктивный характер и не учитывая других аспектов, резко отличающих эти жанровые формы друг от друга.

Определение жанра романа находим также в *Краткой риторике, или правилах, относящихся ко всем родам сочинений прозаических* (1809) Алексея Мерзлякова. В характеристике этой жанровой формы Мерзляков обратил внимание на вымышленный характер романических произведений, а также на то, что этот жанр имеет больше общего со стихотворными, чем прозаическими формами. Именно поэтому те, кто хочет писать романы, должны знать наставления „Пиитики”. Необходимые свойства романического повествования, по Мерзлякову, это:

Щастливое изобретение главного содержания и подробностей, новость и занимательность, как в самых происшествиях, так и в образе рассказа, искусство описывать характеры действующих особ, красота и приятность слога³⁵.

³⁴ И. М. Борн, *Краткое руководство к российской словесности*, Санкт-Петербург 1808, с. 115.

³⁵ А.Ф. Мерзляков, *Краткая риторика, или правила, относящиеся ко всем родам сочинений прозаических*, Москва 1809, с. 69.

В отличие от других авторов, высказывавшихся о романе, Мерзляков пытается определить разницу между этим жанром и другими повествовательными формами. Так, самые короткие из них он называет повестями. В свою очередь те, которые основаны на народных рассказах, – это сказки, которых слог отличается „легкостью, живостью и некоторою простотою.” „Романами собственно, – пишет Мерзляков, – называются пространнейшие повествования. Их содержание всегда разнообразнее, плодovitее; слог исполнен больших изменений.”

Дальше автор пособия обращает внимание на отличие романа от героических поэм: по сравнению с ними, романы „не имеют ни величия, ни важности эпопей.” Кроме того, характер вымысла в романах отличается от вымысла в эпосе. В романе он не должен выходить за пределы реального мира, в эпосе же это дозволено: „Чудесное в Романах никогда не должно выходить из пределов Природы, так как это бывает в Поэме.” Фиктивный характер романов не исключает, по мнению Мерзлякова, существования романов исторических, которые описывают реальные события.

В противовес оценочным классификациям романа, которые характерны для теоретиков XVIII века (романы „полезные” и „неполезные”), Мерзляков делит романы на „важные” (т.е. касающиеся серьезных проблем) и „комические” (т.е. отличающиеся развлекательным характером). Между ними он ставит „рыцарские” романы. Классификация жанра романа, данная Мерзляковым, по сравнению с другими, названными выше дефинициями, является наиболее содержательной и одновременно лишенной оценочной характеристики. Тем самым позиция романа в жанровой иерархии значительно укрепилась и стабилизировалась.

Следующее обширное высказывание о романе содержится в *Курсе российской словесности для девиц* (1812). Его автором был учитель Училища Ордена Святой Екатерины Иван Левитский, который замечает, что не все повествовательные произведения можно назвать романами как это делало большинство теоретиков XVIII века. Определяющим критерием их выделения, по его мнению, является эмоциональность. Именно люди, „привыкшие стонать и хныкать, – пишет Левитский, – были изобретателями романов. Они, – продолжает автор, – искали средств переселиться, хотя мысленно, в другой лучший мир – и поселив его вымышленными, добрейшими и чувствительнейшими существами, надеялись облегчить гнетущую их скуку. Таковой род вымыслов иногда удачно, а иногда очень худо вы-

раженных, сочли они за вернейший путь, коего домогались, и произошли романы.³⁶”

Польза романических произведений, по мнению Левитского, зависит непосредственно от самого автора. Когда автор имеет в виду нравственность читателя, тогда первостепенное место в его произведении занимают нравоучение и дидактизм. Если же автор хочет лишь привлечь читателя к своей книге, то он – с помощью метафоры определяет Левитский – „разставляет пагубные сети, в кои спешит уловить читателя.” Этой цели служит „представление”, т.е. занимательное содержание, любовные интриги, многочисленные приключения героев и т.п., которые гарантируют читательский успех. По мнению Левитского, главная цель романа – это нравоучение. Удовольствие, которое читатель получает во время чтения романа, является только средством, ведущим к этой цели.

Дальше автор учебника пишет о том, что вымышленный характер романов не должен противоречить принципу достоверности. Левитский опасается при этом того, что вымысел в романах больше служит мечтам, чем добродетели читателей. Утешением для него является то, что благо-разумный читатель из каждого сочинения может извлечь для себя пользу. В подтверждение Левитский приводит пример с пчелой, которая „посещая благоуханную розу берет в свои соты частицу и с навозу.”

Подытоживая наши рассуждения, следует заметить, что появление в учебниках и поэтиках, с самого начала XIX века, высказываний на тему романа свидетельствует о упрочившемся положении этого жанра и включении его в систему господствующих жанров. Повлияла на это, несомненно, большая популярность романа в читательской среде во второй половине XVIII века, а также высказывания на его тему, которые помещались авторами и переводчиками во вступительных частях к публиковавшимся тогда романическим произведениям. Теоретики, которые высказывались о жанре романа в учебниках и поэтиках, отдавали себе отчет в том, что понятие объединяет много жанровых разновидностей, из которых не все пользовались их признанием. Однако новшеством, по сравнению с дефинициями этого жанра, данными в прошлом столетии, было то, что они все реже имели оценочный характер.

³⁶ И. Левицкий, *Курс российской словесности для девиц*, ч. 1, Санкт-Петербург 1812, с. 45–47.

3. Типы полемических эпиграмм в XVIII веке

С тридцатых годов XVIII века велись в России оживленные дискуссии вокруг русского языка, его теоретических и литературно-критических проблем, которые разыгрывались в относительно небольшом кругу московских и петербургских литераторов. В этой своего рода литературной борьбе писатели использовали часто жанр эпиграммы, которая давала возможность своевременно реагировать на определенный факт литературной жизни и высмеять литературного оппонента или его работу.

Сатирические эпиграммы, которые использовались в литературной полемике, функционировали неоднократно анонимно, в устной форме (до их публикации или же параллельно с ней) или в печатной. Их издавали обычно в журналах, сборниках сочинений данного автора или сборниках типа *silva rerum*, т.е. смешанного состава.

Хотя именно эта разновидность эпиграммы сыграла важную роль в литературной жизни XVIII века, то все же относительно редко попадает в поле зрения исследователей³⁷. Попытаемся привести типологию полемических эпиграмм и кратко охарактеризовать каждую из выделенных групп. Источником наших исследований были прежде всего тексты собранные в академических сборниках эпиграмм и эпитафий, изданные в большой серии Библиотека Поэта и Новая Библиотека Поэта³⁸.

Стоит отметить, что авторы полемических эпиграмм в принципе соблюдали основной признак этого жанра, а именно краткость, хотя число стихов в них могло колебаться от двух до восемнадцати. Самую большую группу составляют эпиграммы четырехстишные, затем дву-, шести- и вось-

³⁷ И. Леонов, *Христианская проблематика русской эпиграммы XVII-XVIII веков*, [в:] *Проблемы изучения русской литературы XVIII века*, Санкт-Петербург 2003, с. 83–91; того же *Русская эпиграмма-эпитафия XVIII века*, [в:] *Проблемы изучения русской литературы XVIII века*, Санкт-Петербург-Самара 2001, с. 32–38; О. Буранок, *Эпиграмматическое творчество Феофана Прокоповича в контексте русской литературы первой трети XVIII века*, [в:] *Проблемы изучения русской литературы XVIII века*, Санкт-Петербург-Самара 2001

³⁸ *Русская эпиграмма второй половины XVII – начала XVII-XX в.*, под ред. В. Васильева, М. Гиллельсона, Н. Захаренко, Ленинград 1975; *Русская эпиграмма (XVIII – начало XX века)*, под ред. Е. Андреева, Ленинград 1988; *Русская стихотворная эпитафия*, под ред. С. Николаева и Т. Царьковой, Санкт-Петербург 1988.

мистишные. Они представляли собой произведения рифмованные, обычно с женской, смежной, перекрестной или кольцевой рифмой.

Большинство полемических эпиграмм отличается характерной для этого жанра дихотомической композицией, т.е. разделением на описательную часть (не всегда максимально сконцентрированную) и пуант, контрастирующий с ней, удивляющий читателя/слушателя неожиданным решением или подытоживающим первую часть произведения. Пуант в полемической эпиграмме мог иметь форму сентенции, обращения к читателю/слушателю с определенной просьбой или реплики относящейся к предыдущей, описательной части текста. Иногда авторы пытались экспериментировать с традиционной двухчастной формой эпиграммы и помещали пуант за каждым стихом описательного характера, в результате чего возникало произведение состоящее из нескольких связанных цепочечно друг с другом двухстишных эпиграмм. Эксперименты в области формы сводились иногда также к полному отказу от формально выделенной главной мысли произведения.

В полемических эпиграммах авторы прибегали обычно к таким языковым, стилистическим и синтаксическим приемам, как: соединение высокого и низкого стиля, гиперболизация, метафоры, повторения, риторические паузы, обращения, сарказм, ирония.

Герои этого рода эпиграмм носили часто значащие имена и фамилии античного происхождения. Следует отметить, что иногда рядом с отрицательными персонажами появлялись в них, для контраста, фигуры положительных героев. Например: Стил (от лат. *stilus*, греч. *stylos*, т.е. письменный прибор, используемый для вырезания букв на воске, покрывающем деревянные дощечки для письма; Пробин – от лат. *probus*, т.е. честный; Стелла – от лат. звезда или Терентий Облаевич Цербер – название, которым А. Державин определил А. Сумарокова. Его имя было использовано от римского автора комедий – Публия Теренция (II век д.н.э.), автора шести комедий, прежде всего переделок греческой новой комедии, не пользующихся успехом у современников (так как и комедии Сумарокова). Отчество – Облаевич отражало сварливость и строптивость характера русского писателя. В свою очередь фамилия Цербер, которая в древнегреческой мифологии относилась к трехголовому злому псу с хвостом и гривой из змей, охранявшему вход в подземное царство, намекала на бдительный и свирепый страж Сумарокова, стерегущего вход на русский Парнас.

Основным критерием классификации полемических эпиграмм является для нас объект сатиры. Так, первую группу составляют эпиграммы, в которых сатира обращена *ad personam*, т.е. на лицо; вторую – на произведение и третью – одновременно на лицо и на произведение. К этой последней группе относятся, кроме традиционных эпиграмм, также эпиграммы-эпиграфии, называемые псевдоэпитафиями или язвительными надгробными надписями.

Русская литературная среда в XVIII веке составляла относительно небольшой, закрытый круг писателей. В связи с тем в эпиграммах „на лицо” авторы не называли обычно фамилии осмеиваемого персонажа, а заменяли ее четкими, разборчивыми намеками на его жизнь или творчество, которые вызывали у читателя однозначные ассоциации. Например в двухстишной эпиграмме М. Ломоносова³⁹ обращенной против В. Тредиаковского, А. Сумарокова и И. Тауберта не появляется фамилия ни одного из них, несмотря на что у их современников не возникали затруднения с расшифровкой появившихся в ней персонажей. Так, фамилия первого из ее героев – Сотин ассоциируется с именем заглавного героя комедии Сумарокова *Трессотиниус* (1750), которая была памфлетом Сумарокова обращенным против Тредиаковского. Имя Трессотиниус, стилизованное по античному образцу, соотносилось с одной стороны со значащим именем героя комедии Мольера *Les femmes savantes* (1672) – Trissotin и обыгрывало французское *très*, т.е. очень и *sot*, т.е. глупый, с другой оно начиналось со слога «тре», так как и фамилия Тредиаковского. Имя второго героя эпиграммы – Аколост обращалось к осмеиваемому Сумарокова имени – Архилаш, которым Тредиаковский назвал его в предуведомлении к переводу *Аргениды* И. Баркли⁴⁰, намекая тем самым на первого лирического поэта – Архилоха с Парос (VII век д.н.э.), отличающегося вспыльчивым характером и высказыванием смелых взглядов. Формант – аш указывал на русское происхождение героя. Третий из героев эпиграммы – леший – это Иоганн Тауберт – главный редактор „Санкт-Петербургских ведомостей”, пользу-

³⁹ „С Сотином – что за вздор? Аколост примирился! Конечно, третий член к ним, лешей, прилепился.” (1759). Цит. по: М. Гринберг, Б. Успенский, *Литературная война Тредиаковского и Сумарокова в 1740-начале 1750-х годов*, Москва 2001, с. 23.

⁴⁰ Там же, с. 21.

ющийся именно таким псевдонимом. Эпиграмма Ломоносова была своего рода язвительным комментарием к неожиданному примирению Сумарокова и Тредиаковского, которые решили вместе бороться против Ломоносова за место на русском Парнасе.

В эпиграммах на конкретного писателя авторы высмеивали не только его интеллектуальный уровень, отсутствие писательского таланта, но и его внешний вид, пороки, поведение, а также физические (природные или приобретенные) недостатки и свойства, например увечье или порок речи. Следует при этом обратить внимание на то, что всякого рода недостатки адресата эпиграммы подвергались обычно преувеличению до карикатуральных размеров, в результате чего как высмеиваемый порок, так и его носитель становились поводом к издевательствам и насмешкам. В. Тредиаковский, например, высмеивает в одной из эпиграмм склонность своего оппонента – Ломоносова к спиртным напиткам. С помощью экспрессивно-стилистической риторики он преувеличивает этот недуг и изображает Ломоносова в карикатурном свете:

Хоть глотку пьяную закрыл, отвисши зоб,
Не возьмешь ли с собой ты бочку пива в гроб?⁴¹

С сарказмом высмеивает также дружеские отношения с богатыми меценатами. Тредиаковский вводит в свою эпиграмму характерный для подлинных надгробных надписей и сатирических эпиграмм-эпитафий хронотоп. Таким образом в его произведении появляется двухплановое художественное пространство: с одной стороны – мир видимый (упоминание о фактах земной жизни героя – его пьянство и разгульная жизнь) и с другой стороны – мир невидимый (прогнозирование его судьбы в загробном царстве – пребывание в аду). С каждым из этих пространств связана определенная лексика, отражающая его специфику. Эпиграмма высмеивала Ломоносова не только как ученого и литератора, но также как человека.

Жестоким насмешкам подвергался также в эпиграммах придворный поэт-панегирист Василий Петров, проявляющий склонность к крайнему риторизму, высокопарному пафосу, гиперболичности, обилию сложных

⁴¹ *Русская эпиграмма (XVIII – начало XX века)*, под ред. Е. Андреева, Ленинград 1988, с. 53.

и трудных для понимания аллегорий, а также использованию схоластических образцов XVII века. Объектом нападения были однако не его произведения, а неправильное произношение. Так, например, в эпиграмме Д. Хвостова *Поэту заике* (1782) читаем о том, что хозяин Геликона – Аполлин пригласил к себе на концерт слепцов, калек, а также авантюриста, картежника, мастера кулачных боев – возницу Елисея – героя ироикомической поэмы *Елисей, или раздраженный Вакх* В. Майкова, пародии перевода *Энеиды* Вергилия, сделанного именно Петровым. Пуант эпиграммы Хвостова: „Да не было среди них заики” был язвительным намеком на его физический порок.

Следующую группу эпиграмм составляют те, в которых объектом сатиры является литературное произведение. Они появлялись обычно сразу же после его публикации или его сценической реализации. Хотя критике подвергалось прежде всего произведение, отрицательная оценка оскорбляла несомненно также его автора, издателя или режиссера. Например эпиграмма Г. Державина *При чтении описания зимы в „Россииде” во время жестокого морозу 1779 года* (1779), написанная после публикации *Россияды* М. Хераскова язвительно намекает на растянутость поэмы, чего очевидным примером является содержащееся в 12 песне обширное описание зимы наступившей благодаря персидскому волшебнику Нигрину в осажденной Иваном IV Казани.

Следует отметить, что оценка драматического произведения появлялась чаще всего на основе его сценической постановки, а не опубликованного текста пьесы. Например в эпиграмме И. Богдановича *От зрителя комедии „Недоросля”* (1782), написанной после ее театральной реализации, появляются два плана: один, связанный с героями пьесы, второй – с рецепцией произведения. Читаем в ней, что почтенный герой этой комедии – Стародум желая избежать встречи с грубой и крикливой помещицей Простаковой, быстро уходит домой. То же самое совершил автор эпиграммы, которому не понравилась пьеса.

Самую большую группу эпиграмм составляют те, которые соединяют сатиру на произведение с сатирой на его автора. Исходя из того, что произведение подверженное в эпиграмме критике хорошо известно тогдашней литературной среде, авторы не называли, как правило, его заглавия, но намекали на содержание текста или выступающих в нем персонажей, цитировали его фрагменты или парафразировали их. Критике подвергался в них как художественный уровень текста, так и его стиль или постановка. Оценка каса-

лась при этом не только литературных способностей данного писателя, его таланта, но также его личной жизни и пороков. Очевидным примером произведения из этой группы может быть эпиграмма М. Ломоносова *Женился Стил* (1748) обращенная против А. Сумарокова. Поводом ее написания была трагедия Сумарокова *Гамлет*, которую рецензировали Ломоносов и Тредиаковский. Оба они обратили внимание на высказывание королевы Гертруды и использование ею не подходящего к ситуации слова «нетронута». Фраза, заканчивающая высказывание королевы, стала в эпиграмме Ломоносова пуантом, подытоживающим описательную часть, в которой он намекает на брак писателя с намного младшей от него крепостной крестьянкой:

Женился Стил, старик без мочи,
 На Стелле, что в пятнадцать лет.
 И, не дождавшись первой ночи,
 Закашлявшись, оставил свет.
 Тут Стелла бедная вздыхала,
 Что на супружню смерть нетронута взидала.

В свою очередь эпиграмма Д. Горчакова *Сочинитель оперы „Мельника“* (1779), героем которой является А. Аблесимов, возникла как реакция на новаторскую крестьянскую тематику его пьес и из опасения перед конкуренцией. Горчаков написал свое произведение после постановки *Мельника* и чтобы высмеять Аблесимова, намекнул язвительно, что выступающего в пьесе мерина должен сыграть ее автор.

Особую подгруппу эпиграмм третьей группы составляют эпиграммы-эпитафии (псевдоэпитафии), которые, внешне напоминая традиционную надгробную надпись, переняли функции, тематику, систему образов, а также эмотивную, коннотативную и лексико-стилистическую окраску сатирической эпиграммы⁴². Однако в противовес эпитафиям, восхваляющим умершего человека и представляющим его образцом для других, „фиктивные“ эпитафии посвящались живущим писателям, которые подвергались в них высмеиванию или критике⁴³. Следует также подчеркнуть, что если в под-

⁴² И. Леонов, *Русская эпиграмма-эпитафия XVIII века*, [в:] *Проблемы изучения русской литературы XVIII века*, Санкт-Петербург-Самара 2001, с. 35.

⁴³ Там же, с. 32–38.

линных эпитафиях прославлялись героические личности, люди обладающие нравственной чистотой, то объектом эпиграмматических эпитафий бывали неоднократно малоизвестные, неодаренные писатели.

Эпиграмматические эпитафии, так же как и подлинные надгробные надписи, отличались дихотомической структурой. В описательной части объектом описания был якобы умерший человек (этот факт обычно не соответствовал действительности). Упоминалось в ней о месте его захоронения (напр.: под камнем сим лежит; на месте сем лежит), включались сведения о его жизни, назывались его отрицательные черты или подлые поступки. Пуант, в противовес пуанту в подлинных эпитафиях, усиливающий скорбный пафос всего произведения и его эмоциональную окраску, максимально разоблачал героя эпиграммы, совершая насмешку и издеваясь над ним. Традиционные эпитафийные формулы выполняли здесь только орнаментальную функцию и использовались в язвительной характеристике писателей и их творчества. Языковые и стилистические средства служили созданию комического эффекта и пародировали пафос высокого, траурного стиля надгробной надписи.

В эпиграмматических эпитафиях объект действия обличался обычно всезнающим автором, который в монологической форме повествовал о злодеяниях критикуемого автора. Иногда повествователь вступал в „беседу” с человеком, встреченным им у могилы якобы умершего писателя или же высказывание велось от лица самого „покойника”. Множество дошедших до нас псевдоэпитафий свидетельствует о том, что писатели часто использовали эту форму в литературной полемике.

Как нам удалось отметить, псевдоэпитафии были неоднократно одним из ступеней многоэтажной структуры эпиграмматических произведений, созданных в рамках полемики между двумя или больше литераторами. Например А. Сумароков желая высмеять пользующегося большей чем он славой Ломоносова, а точнее его попытку создания в 1756 г. эпопеи о Петре I, написал в 1761 г. восьмистишную псевдоэпитафию, которая была переработкой написанной им раньше шестистишной эпиграммы. Та, в свою очередь, была пародией похвальной надписи Николая Поповского – ученика и продолжателя Ломоносова, который поместил ее под портретом своего мастера в сборнике его сочинений, изданных в 1757 г. Эпиграмма-эпитафия Сумарокова начинается типичной для надгробной надписи фразой: „Под камнем сим лежит...”, после которой автор, используя эпитафийные

штампы высмеивает своего противника, названного им Тирсом Тирсовичем Гомером. Имя Тирс ассоциируется с именем Терсита – трусливого воина, героя *Илиады* Гомера, отличающегося язвительностью и уродливостью. Отчество указывает на русское происхождение героя, фамилия Гомер злобно намекает на неудачную попытку создания Ломоносовым эпопеи, мастером которой был, как известно, Гомер. О поэтических способностях Ломоносова и его реформе русского стиха Сумароков высказывается с сарказмом, используя для этого характерную для него инверсию: „Который пел не зная галиматии мер”. Просьба к прохожему, чтобы вспомнил умершего, парафразируется Сумароковым следующим образом: „Прохожий! Возгласи к душе им пета мужа”. Произведение кончается обращением к царю, чтобы простил вралю – поэту грех, т.е. отсутствие поэмы прославляющей царствование императора. Хотя в эпитафии не появляется фамилия Ломоносова, то четкость намеков не оставляла сомнений в том, кто является ее адресатом.

Подытоживая следует сказать, что полемическая эпиграмма была в XVIII веке формой стихотворной публицистики, комментирующей актуальные события литературной жизни и оценивающей писателей и их сочинения. Среди других разновидностей этого жанра она отличалась полемическим характером, сатирической направленностью, сарказмом, присутствием разборчивых намеков, язвительной шуткой. Служила, прежде всего, выражению негативных эмоций, настроений связанных с определенным автором, его произведением или каким-то литературным фактом. Ее популярность как среди выдающихся, так и второстепенных писателей свидетельствует о том, что она была своего рода средством общения литературной среды, формирования общественного мнения о писателях и их произведениях, а также оружием полемики и литературной борьбы.

4. Имена персонажей в полемических эпиграммах XVIII века

В тридцатые годы XVIII века появилась в России новая разновидность эпиграммы, а именно **полемическая эпиграмма**. Ее возникновение было обусловлено, с одной стороны, секуляризацией разных областей жизни, в том числе литературы и искусства, с другой – оживленными спорами и дис-

куссиями вокруг русского языка и литературно-критических проблем. В этой своего рода литературной борьбе писатели применяли часто жанр эпиграммы, которая давала им возможность своевременно реагировать на определенный факт литературной жизни и высмеять литературного оппонента или его работу.

Полемические эпиграммы функционировали неоднократно анонимно, в устной, или же в печатной форме. Их издавали обычно в журналах, сборниках сочинений данного автора или сборниках типа *silva rerum*, т.е. смешанного состава, содержащих как прозаические, так и стихотворные произведения разных, не всегда подписывающихся своим именем, авторов.

Как правило, острие полемических эпиграмм было направлено против конкретного литературного оппонента, имя которого появлялось в тексте в оригинальном звучании, или могло подвергаться видоизменениям. Неоднократно это было специально вымышленное имя, которое явно намекало на того, против кого была направлен текст. Анализ показывает, что имена персонажей, которые появлялись в полемических эпиграммах, были языковым знаком прагматических намерений их авторов. Именно поэтому иронически звучат слова эпиграммы известного сатирика первой половины XVIII века – А. Кантемира насчет собственных имен, употребляемых в сатирических произведениях:

К читателю сатир
В обществе все писано, имена не ваши;
Чтите убо без гневу сии стихи наши.
А буде не нравен слог, что вам досаждает,
Смените нрав – то сатир не вас осмеивает⁴⁴.

(1730 или 1731)

Как справедливо замечает И. Сарновска-Гефинг⁴⁵, смысл сатирических стихотворных текстов древнепольской литературы (в том числе и полемических)

⁴⁴ Русская эпиграмма (XVIII-начало XX века), ред. Ю. Андреев, Ленинград 1988, с. 51.

⁴⁵ I. Sarnowska-Gieffing, *Funkcje nazewnictwa w satyrze staropolskiej*, [w:] *Onomastyka literacka*, red. M. Biolik, Olsztyn 1993, с. 102.

ческих эпиграмм), следует анализировать в узком и широком планах. Узкий ограничивается контекстом самого произведения (учитывает способ и форму высказывания, применяемые фигуры и тропы), широкий – охватывает внетекстовый, реальный мир необходимый для правильного понимания смысла намеков и интертекстуальных отношений. Именно такой дихотомический подход будем применять, анализируя смысл собственных имен в русских полемических эпиграммах XVIII в.

Рассматривая роль имен собственных в полемических сатирических текстах, мы постараемся проследить, как в них реализуются идентификационная, (идентификация адресата), экспрессивная и аллюзийная функции⁴⁶. Дополнительно поможет выявить своеобразие рассматриваемых нами эпиграмм интертекстуальная функция.

Наиболее однозначная идентификация главного, назовем его условно, первичного адресата — это указание его реального имени (*nomen proprium*). Оно является элементом сложной коммуникационной риторической системы⁴⁷, в которой появляется также вторичный адресат, т.е. читатель, слушатель, представляющий собою общественное мнение. Именно им могла быть адресована сатира, как сообщение убеждающе-риторического характера. Идентификационная функция играет особенную роль в сатире персонального характера; имя собственное адресата характеризуется реальной денотационной связью, расшифровка которой является решающей для актуальности и меткости сатиры.

Экспрессивная функция связана со способностью имени выразить отношения автора текста к десигнату, вызвать у адресата определенные эмоции, а также воспроизвести связи с определенным стилем языка или общественной средой. Эта функция реализует одновременно чисто прагматические намерения авторов текстов, т.е. раздражить, обидеть, высмеять или критиковать адресата с помощью иронии, пародии, а также языковых, риторических, флективных, словообразовательных, синтаксических и др. средств.

Намек является особенно важным элементом сатиры на лицо. Она заключается в соотношении имени собственного, выступающего в тексте, с именем реальной личности. К особенно часто используемым спо-

⁴⁶ Там же, с. 102–104.

⁴⁷ J. Ziomek, *Retoryka opisowa*, Wrocław...1990, с. 18.

собою отношения имени к названию денотата из реального мира можем причислить: криптонимы⁴⁸, паронимы⁴⁹, использование подлинных имен.

Все, что можем отнести к понятию интертекстуальности, направлено на соотнесение имени собственного, выступающего в тексте, к определенным литературным произведениям, а тем самым, как правило, к их авторам. В этом случае мы имеем дело со своего рода игрой, в которой участвуют: автор текста, литературное произведение, героем которого является персонаж и автор литературного произведения, на которое намекает имя собственное в тексте.

Обзор полемических эпиграмм XVIII века разрешил нам подразделить все имена на несколько групп в зависимости от их происхождения, этимологии и сильной или же отдаленной связи с денотатом. Так, довольно обширную группу наименований в полемических эпиграммах составляют реальные фамилии писателей, творцов (употребленные обычно без имени и отчества). Их введение в текст было признаком непосредственного, явно критического обращения к конкретному лицу. Вместе с тем, использование в тексте имени собственного было направлено также на читателя, которого автор хотел убедить в обоснованности своей критики или сатиры. Фамилии адресата встречаем, прежде всего, в основном тексте, реже в его заглавии. Они употреблялись обычно в форме звательного падежа вместе с глаголом в повелительном наклонении (напр., Восплачь, Чулков!; Оставь, Херасков!) или в именительном падеже (напр., „Что Майков никогда, писав, не упал, Ты правду точную сказал”). В заглавиях они, чаще всего, имели форму дательного падежа и напоминали посвящение (напр., „Державину”). В заглавиях к своеобразной разновидности эпиграммы — эпиграмматической эпитафии — вместе с жанровым определением: „эпитафия” назывался также ее адресат, т.е. мнимый покойник, фамилия которого ставилась в дательном падеже (напр., „Эпитафия Струйскому”).

⁴⁸ Криптоним – слово или инициал маскирующий собственное название или фамилию; см.: W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, Warszawa 2000, с. 282.

⁴⁹ Паронимия – стилистическая фигура, заключающаяся в каламбурном сближении созвучных, но различных по смыслу слов; см.: *Словарь иностранных слов*, ред. А. Спиркин, Москва 1982, с. 364.

Следующую группу составляют имена собственные, которые польский исследователь П. Жмигродзки называет ономастическими аллюзиями⁵⁰. Это своеобразно модифицированные имена, которые относятся по разным внешним признакам (структуре, звучанию, ассоциациям) к реальным персонажам. Применяя классификацию Жмигродзкого к нашему материалу, можем выделить среди ономастических аллюзий две группы: формальную и семантическую⁵¹.

К первой из них можно отнести аллюзии, основанные на сокращении реального имени путем его усечения до двух первых букв или слогов. Например, „Ел” или „Елаг” обозначало, несомненно, известного в литературной среде второй половины XVIII в. драматурга и переводчика – Ивана Елагина. Формальная аллюзия могла быть также основана на сохранении начала реальной фамилии при одновременной модификации суффикса или окончания имени. Например: „Струя” вместо реальной фамилии – Струйский⁵², или же Рубач вместо Рубан⁵³.

Другим примером формальной аллюзии является уничижительное коверканье фамилии конкретного писателя путем перестановки букв или

⁵⁰ См.: P. Żmigrodzki, *Aluzje onomastyczne w powieściach Stefana Kisielewskiego*, [в:] *Onomastyka literacka*, red. M. Biolik, Olsztyn 1993, с. 205–206.

⁵¹ Там же, с. 206.

⁵² Н. Е. Струйский – стихотворец графоман, которому Г. Державин написал эпиграмму *К портрету г-на Струйского*:

По имени – струя,

А по стихам – болото.

После смерти Струйского в 1796 г. Державин переработал ее в эпитафию, которая приобрела следующую форму:

Эпитафия Н.Е. Струйскому

Средь мшистого сего и влажного толь грота,

Пожалуй, мне скажи, могила эта чья,

Поэт тут погребен по имени – струя,

А по стихам – болото.

⁵³ В. Г. Рубан – автор многочисленных од, посланий, стихотворных надписей, издатель журнала „Ни то ни се” (1769) и „Трудолюбивого муравья” (1771). Анонимный автор эпиграммы *Не будет тот столяр...* (1769) сетует на то, что в России любой рифмач называет себя поэтом и как пример называет некоего Рубача, фамилия которого является пародийным искажением фамилии В. Г. Рубана, недостойного, по мнению автора эпиграммы, называться поэтом.

введения новых, например, *Котельский* вместо *Котельницкий*, *Никошев* вместо *Николев*, *Вларикин* вместо *Владыкин*, *Обвесимов* вместо *Облесимов*, *Храстов* вместо *Хвостов*, *Весевкин* вместо *Веревкин*.

Фамилия Сукин как новообразование в эпиграмме В. Тредиаковского *Жалею сердцем я...* (1753) — это уже пример семантической аллюзии. Она относится к поэту М. Собакину, подписавшему своими инициалами *Эпигramму на Елагина* (1753). Чтобы усилить отрицательный эффект, Тредиаковский, используя своего рода языковую игру, поставил модифицированную фамилию Сукин рядом со словом „сын”; получилось словосочетание абсолютно однозначное и оскорбительное.

Особую группу семантических аллюзий составляют имена, которые образуются нетипичными сочетаниями согласных, целенаправленными на чисто звуковой эффект. Примером может служить фамилия Телелюй, которая появилась в анонимной эпиграмме *На Телелюя. Елагину* (1753), созданной, по всей вероятности, женщиной (подзаголовок *Ответ неизвестной* может отражать реальное положение вещей, но может быть литературной маской анонимного автора). Фамилия Телелюй намекает на М. Ломоносова, а точнее на его сложный стиль, его склонность к нагромождению всякого рода стилистических фигур и запутанному синтаксису. В тексте эпиграммы находим разного рода намеки на связи Ломоносова с немецкой литературой и немецкими писателями, а также на всем известную его склонность к пьянству.

Следующая группа имен внешне напоминает типичную трехчленную русскую структуру собственных имен (имя-отчество-фамилия). Однако этимология и семантика составных элементов свидетельствуют о том, что это искусственные образования, вымышленные специально для литературных целей. Так, Фирс Фирсович Гомер появляется в эпиграмме-эпифамии А. Сумарокова *Под камнем сим лежит...* (1761). Ее автор, желая высмеять своего противника, имеющего большую чем он сам славу, называет его именем Фирс. Оно вызывало, как мы уже упоминали раньше, прямые ассоциации с язвительным и уродливым Терситом, трусливым воином, героем *Илиады* Гомера. Отчество героя указывает на русское происхождение, а фамилия Гомер язвительно намекает на неудачную попытку создания Ломоносовым эпоса.

Наименованием Терентий Облаевич Цербер Г. Державин указал в эпиграмме *Вывеска* (1770) на А. Сумарокова. Имя Терентий было образовано

им от имени римского драматурга – Публия Теренция (II век д.н.э), автора шести комедий, прежде всего переводов-переделок греческой новой комедии, которые, равно как и комедия Сумарокова, не пользовались успехом у современников. Отчество Облаевич служило знаком сварливости и строптивости русского писателя, фамилия Цербер должна была оценивать роль Сумарокова как свирепого и бдительного сторожа, стерегущего вход на „русский Парнас”.

Отдельную многочисленную группу составляют имена греческого происхождения. Они образованы от иностранных (прежде всего латинских и греческих) корней, например: Стил, Стелла, Пробин, этимология которых легко устанавливается. Того типа имена – „вывески” часто использовались в комедиях и сатирических произведениях эпохи классицизма⁵⁴. Они являлись знаками-символами, по которым можно было узнать черты характера носителя данного имени, его достоинства или же пороки. Так, этимология имени Стил относится к латинскому *stilus* и греческому *stylos*, обозначающим письменный прибор, используемый для вырезания букв на воске, покрывающем деревянные дощечки для письма. Женское имя Стелла образовано от латинского слова *stella*, т.е. звезда, а Пробус происходит от латинского *probus*, т.е. честный.

Имя Стил мы находим в эпиграмме М. Ломоносова *Женился Стил...* (1748); оно использовано с целью высмеять литературного противника, а именно А. Сумарокова. Именем Стелла Ломоносов назвал в той же эпиграмме молодую жену Сумарокова, крестьянку по происхождению. В данном случае имя – это знак, характеризующий героиню по внешнему, всем опознаваемому признаку – красоте. Фамилия Пробин состоит из корня *probus*, т.е. честный, и свойственного русской антропонимии словообразовательного суффикса -ин. На этот раз под этим именем скрывается сам автор.

Имена-знаки могли образовываться также от русских корней и намекать на пристрастие, склонность к чему-либо адресата эпиграммы. Примером может послужить здесь фамилия Хмельнин из эпиграммы Г. Державина *На Хмельнина* (1787). Именем Хмельнина автор назвал поэта и переводчика Ермила Ивановича Кострова (1755–1796), о пристрастии которого к спирт-

⁵⁴ Л. П. Волкова, *Имя героя комедии (И.А. Крылов)*, [в:] „Вопросы русской литературы”. Выпуск 2 (26), Львов 1975, с. 67–74.

ному знали все. Фамилия Хмельнин, поставленная рядом с фамилией Гомера, должна была ассоциироваться с фактом неудачного перевода этим писателем шести песен *Илиады* в 1787 г.

Среди имен-знаков встречаются и такие, которые связаны непосредственно с обличительной идеей, направленной против посредственных, бездарных стихотворцев (Стиховраль, Стихобред, Рифмоплет, Рифмушкин, Крадон). Например, В. Капнист в двух своих эпиграммах: *Сказавшему обо мне „В семье не без урода”* (1780) и *На Д. П. Горчакова* (1781–1782) использует сложные фамилии: *Стихобред* и *Стиховраль*, состоящие из двух корней. Семантика первой части обоих слов относится к типу деятельности, а семантика второй – *бред* и *враль* – подчеркивает низкое качество их творчества.

В „говорящих” фамилиях Рифмушкин и Рифмоплет, которые появляются в эпиграмме Д. Хвостова *Рифмушкину* (1804) и Г. Державина – *На рифмоплета* (1800), общим является корень *рифма*, указывающий на вид литературного творчества их носителя. Суффикс *-ин*, типичный для русской антропонимии, вместе с предшествующим ему суффиксом – *ушк* придают этой фамилии пренебрежительный оттенок. В фамилии Рифмоплет корень – *плет* относится к глаголу „плести” который в одном из своих значений (*говорить/нести чепуху, вздор, чушь*) принадлежит к низкому, разговорному стилю, и таким образом характеризует низкий уровень творчества поэтов, названных в эпиграмме.

К этой группе имен можем причислить также фамилию *Крадон* из эпиграммы Н. Крамзина *Я знаю, для чего...* (1799). Ее семантика тесно связана с распространенным во второй половине XVIII века явлением литературного плагиата. Эстетическая система классицизма допускала некоторые проявления плагиата; он мог быть оправданным подражанием образцам⁵⁵.

Отдельную группу литературных антропонимов составляют имена и фамилии латинских или греческих писателей, философов, критиков (Аристарх, Бавий, Вергилий, Дамон, Гомер, Гораций, Пиндар, Тацит, Эзоп), мифологических богов и божеств (Аполлон, Феб, Орфей), а также западноевропейских литераторов, философов (Боало, Вольтер, Гинтер, Дефонтен),

⁵⁵ Шире на эту тему [в:] A. Warda, *Od imitacji do plagiatu. Z badań nad etyką literacką w osiemnastowiecznej Rosji*, [в:] „Slavia Orientalis”, R. LIV, Nr 4, Kraków 2005, с. 515–526.

которые служили приему прономинации. Их наличие в эпиграмме может указывать на связь с определенной традицией, литературным жанром или же общеизвестными литераторами. В эпиграмме Г. Державина *Суд о ба-сельниках* (1806) автор вводит фигуру Эзопа; его устами выражает он свое личное мнение о русских баснописцах:

Эзоп, Хемницера зря, Дмитриева, Крылова,
Последнем сказал: „Ты колок и умен”;
Второму: „Ты хорош для модных, нежных жен”;
С усмешкой первому сжал руку – и ни слова.

Имена такого типа употреблялись для наименования русских писателей в явно иронических целях. В эпиграмме И. Дмитриева *Ответ М. Т. Каченовскому* (1806) появляется имя *Аристарха*, т.е. александрийского грамматика и критика, который славился своей рассудительностью, справедливостью, а также умением улавливать и отмечать в произведениях других авторов наиболее удачные аспекты их содержания или формы. В эпиграмме Дмитриева читаем:

Начальство, Аристарх, таланту не замена,
Я буду все поэт, тебе наперекор!
А ты – останешься все тот же крохобор,
Плюгавый выползок из гузна Дефонтена⁵⁶.

Имя Аристарха относится, по всей вероятности, к литературному критику и историку М. Каченовскому, который выступил с обличительной статьей в издаваемом им „Вестнике Европы” после выхода последнего, третьего тома сочинений И. Дмитриева. В этой эпиграмме появляется еще одно имя – Дефонтена (Pierre Francois Guyot Desfontaines, 1685–1745) – французского критика, противника Вольтера к которому автор, используя грубые слова, выражает свое отрицательное отношение.

Среди литературных антропонимов, встречаемых в эпиграммах, находим также имена, намекающие на конкретные произведения авторов. Это могут быть имена героев определенных произведений (Фелица, Елисей,

⁵⁶ *Русская эпиграмма...*, с. 84.

Стародум, Трувор, Владистан, Эраст, Тромпетин) или же заглавия этих произведений, употребляемые в сложных синтаксических конструкциях посвятительного характера (*Сочинителю оперы „Мельника“*; автором эпиграммы является Д. Горчаков). Возьмем, к примеру, эпиграмму Д. Хвостова *Поэту заике*, в которой появляются имена: *Елисей* и *Аполлин*. Из содержания мы узнаем, что властитель Геликона – Аполлин – пригласил к себе на концерт слепцов, калек, а также – авантюриста, картежника, мастера кулачных боев – возницу Елисея. Это имя ассоциировалось русским читателям с общеизвестной ирои-комической поэмой В. Майкова *Елисей, или раздраженный Вакх*, которая является пародией на перевод *Энейды* Вергилия, сделанный В. Петровым. Автор эпиграммы направил острие сатиры против этого придворного поэта-панегириста, проявляющего склонность к крайнему риторизму, высокопарному пафосу, гиперболичности, обилию сложных и трудных для понимания аллегорий, а также к другим приемам схоластики XVII в. Упоминание Хвостовым имени Елисея не оставляло никакого сомнения в том, кто является адресатом эпиграммы.

С такой же ситуацией имеем дело в эпиграмме И. Богдановича *От зрителя комедии „Недоросля“* (1782).

Почтенный Стародум,
Услышав подлый шум,
Где баба непригоже
С ногтями лезет к роже,
Ушел скорей домой.
Писатель дорогой!
Прости, я сделал то же.

В ней появляется имя *Стародум*, „отсылающее” читателя к комедии Д. Фонвизина, героем которой является именно этот персонаж. Безусловно, смысл эпиграммы не мог быть понят без знания самой комедии, однако такого рода литературная игра предполагала, что читателю понятны ее правила.

Интертекстуальная игра присуща также двухстишной эпиграмме неизвестного автора второй половины XVIII века, направленной против Н. Карамзина и его сентиментальной повести *Бедная Лиза*. Эпиграмма звучит так:

Здесь бросилась в пруд Эрастова невеста.
Топитесь, девушки: в пруду довольно места. (1792)

Как Эраст, так и „его невеста” были настолько известны широкой читательской публике, что упоминание о трагической судьбе главной героини, а также подражающих ей молодых девушек, не оставляло сомнения в направленности высказывания.

Подводя итоги сказанному следует отметить, что имена собственные, появляющиеся в русских эпиграммах XVIII в., представляют для исследователей большой интерес как с точки зрения самой литературной ономастики, так и с точки зрения выполняемых ими функций. Писатели отнюдь не произвольно давали имена своим персонажам. Даже имена общеупотребительные и, казалось бы, нейтральные, приобретали в эпigramме явную экспрессивность, отражая либо определенные взгляды автора, либо его отношение к какому-то литературному явлению или литератору.

5. Внесистемные литературные жанры XVIII века

Жанровые классификации русских теоретиков поэзии – „стихотворства”, понимаемого в XVIII веке как литературное творчество, были основаны на античных и западноевропейских образцах (генеалогической теории Платона, Аристотеля и Буало). Вслед за ними авторы русских „систем поэтических родов и видов” (напр., Ф. Прокопович, В. Тредиаковский, М. Ломоносов, А. Сумароков, С. Домашнев, А. Байбаков) отдавали предпочтение тем жанровым формам, которые отличались идеологической и дидактической направленностью, разумностью, соответствовали требованиям логики, и по содержанию и по форме, а также служили активному и целенаправленному утверждению авторского сознания. Именно поэтому в рамках жанровых систем получили „законное” право на существование прежде всего жанры стихотворные (оды, поэмы, сатиры, басни, элегии), „чистые” драматические (трагедии, комедии) и те прозаические формы, которые соответствовали требованиям эпохи. Среди них были, как мы уже вспоминали раньше: философский диалог, исторический рассказ или описание,

политическая публицистика, религиозная проповедь, а также жанр философского, политического или нравственно-дидактического романа.

Официально признанные генологические системы XVIII века не охватывали, безусловно, всех жанровых форм, которые фактически функционировали на тогдашнем книжном рынке. Без внимания оставались прежде всего те жанры, которые определялись писательской элитой XVIII века как „неполезные”⁵⁷, потому что они не служили общественной пользе, только развлечению, праздному времяпрепровождению. Однако несмотря на отрицательное отношение к ним элитарного круга писателей, претендующих на „диктаторов” общественного вкуса, жанры, пренебрегаемые ими, пользовались большим успехом среди читающей публики. Высказывания по их поводу как со стороны их противников, так и сторонников нередко помещались в очень часто предваряющих книги XVIII века всякого рода предисловиях, вступлениях, введениях, посвящениях, являющихся в то время местом выражения литературно-теоретической мысли⁵⁸.

Одним из жанров XVIII века, не вписывающимся в эстетическую систему эпохи и вызывающим бурные дискуссии не только в России, но и на западе Европы (напр. во Франции, Германии), является роман. Интерес к этому жанру проявлялся как со стороны читательской публики, так и нового типа писателей-разночинцев, будущих часто также переводчиками. Следует здесь объяснить, что термин „писатели-разночинцы” применил в XVIII веке Семен Десницкий, выдающийся мыслитель и теоретик права, который определял им образованных людей происходящих из разных общественных слоев, которые содержались на собственную работу и одновременно занимались писательским трудом⁵⁹.

Противники романа в России, кроме прежнего его игнорирования стали открыто выражать свое отрицательное мнение по его поводу (напр., А. Сумароков, М. Ломоносов, М. Херасков). Из их высказываний следовало, что эта жанровая форма совмещает в себе несколько разновидностей, напр., нравственно-дидактический роман, политический, философский,

⁵⁷ E. Małek, „Неполезное чтение” в России XVII XVIII веков, Warszawa-Łódź 1992.

⁵⁸ A. Warda, *Ze studiów nad świadomością teoretycznoliteracką w osiemnastowiecznej Rosji (na podstawie przedmów, wstępów, edykacji)*, Łódź 2003, с. 5–9.

⁵⁹ A. Warda, *Przypadki Iwana, syna kupieckiego* Iwana Nowikowa. *Analiza monograficzna na tle kultury literackiej rosyjskiego Oświecenia*, Łódź 1996, с. 7.

роман-социальную утопию, а также любовно-авантюрный и бытовой роман. Те из разновидностей, которые реализовали теоретическую программу классицизма (напр., роман философский, политический или роман воспитания), пользовались признанием выдающихся его представителей, будущих неоднократно авторами жанровых систем и, разумеется, не нуждались в защите. Остальные, по их мнению, служили лишь развращению нравов, а их чтение было потерей времени. В связи с этим они осуждали „неполезные” романы, говорили о их вредности для общества, поскольку они, как говорил Ломоносов, „портят нравы и служат удовлетворению страстей”, а их чтение является „погублением времени”⁶⁰.

Один из переводчиков романских произведений – Семен Порошин, в предисловии к переводу *Философа аглинского, или Жития Клевеланда* Антуана Прево (1760) положительно оценивает лишь те романы, которые имели дидактический характер и воспитывали общество. Мнение Порошина разделяли также Д. Фонвизин и Ф. Эмин.

Кроме того, противники романа жанра, будучи просветителями провозглашали просвещение общества путем языковой и стилистической безупречности предлагаемых ему книг. Отсюда и их замечание о том, что романы, писанные невежами, „научают читателей притворному и безобразному складу и отводят от естественного, который только важен и приятен”⁶¹. Единственная польза от них, а точнее от их любовно-приключенческой разновидности, была по их мнению в том, что они учили красиво и искусно говорить о любви⁶².

Высказывания сторонников романа, помещаемые обычно в предваряющих книги частях (вступлениях, предисловиях, посвящениях) или журнальных статьях, имели оборонительный характер или содержали ответ на критику их противников, называя при этом основные детерминанты этого жанра.

Одним из писателей, который оставил довольно обширные наблюдения по поводу романа, является Андрей Болотов. Он поместил их в цикле лите-

⁶⁰ М. Ломоносов, *Риторика*, Москва 1748; А. Сумароков, „Трудолюбивая пчела”, июнь, Типография Академии Наук, Санкт-Петербург 1759.

⁶¹ А. Сумароков, „Трудолюбивая пчела”, июнь, Типография Академии Наук, Санкт-Петербург 1759, с. 374.

⁶² М. Херасков, 1760, *О чтении книг*, [в:] „Полезное увеселение”, июнь, Москва, с. 5.

ратурно-критических высказываний *Мысли и беспристрастные суждения о романах*, созданных между 1760–1795 гг. К сожалению, они функционировали в XVIII веке лишь в рукописной форме и в связи с этим имели ограниченный доступ к читающей публике, а точнее к писательскому кругу. Так, Болотов отмечает, что роман отличается многолинейным сюжетом, большим объемом, присутствием сатирических, дидактических или философских элементов. Сопоставляя роман с драмой, Болотов замечает, что в отличие от драмы в романе не соблюдается правило трех единств, зато оба жанры отличаются сюжетностью. Он пишет также, что вымышленный образ мира, изображенный в романе должен быть достоверным.

Евстигней Харламов, один из переводчиков второй половины XVIII века, обращает в свою очередь внимание на то, что романы доставляют эстетические впечатления, а также учат нравственной жизни и того, как избегать зла⁶³.

Еще другой признак непринятого жанра отмечали переводчики греческих романов. Они считали, что главная их цель – это развлечение. При этом они обращали внимание на то, что адресатами романов должны быть прежде всего молодые читатели⁶⁴ (Акимов И., 1763, с. нумер.).

Защитники романного жанра часто подчеркивали его античную генеалогию, многовековую традицию и достоверный характер описываемых в нем событий.

В высказываниях содержатся также сведения о форме романа. Так, одним из детерминантов романного жанра (в противовес другим жанрам повествовательной прозы) является его большой объем, в связи с которым роман должен разделяться на несколько структурных частей (книг).

Существенным признаком романа считалась передача эмоционального состояния его героев (зачастую посредством писем).

Наш интерес вызвала разнообразность определений, которые в XVIII веке использовались по отношению к роману. Причиной такого положения вещей был не только факт, что роман появился в России относительно поздно, но также определенный уровень литературно-теоретического

⁶³ Е. Харламов Е., 1764, *Геройский дух и любовные прохлады Густафа Вазы, Короля Шведскаго*, Санкт-Петербург, с. нумер.

⁶⁴ Акимов И., 1763, *Похожение Керее и Каллирои*, Санкт-Петербург, с. нумер.

знания. Характеризуя новую разновидность повествовательной прозы того времени русские авторы сопоставляли ее с другими, более известными читательской публике эпическими жанрами (напр., эпопеей, повестью, сказкой). Бывало и так, что термин „роман” применялся в отношении к другим повествовательным жанрам. В результате того семантика слова „роман” в высказываниях о литературе XVIII века неоднозначна. Случалось и так, что в рамках одного высказывания на тему романа употреблялось несколько терминов обозначающих разные повествовательные жанры (напр., повесть, сказка, путешествие, письмо, притча, история). Можно полагать, что причиной этого смешения понятий была, с одной стороны, незаконность нового жанра, с другой – общие для этих жанров признаки, такие как фиктивность и повествовательный характер.

Несмотря на чрезвычайную популярность жанра романа в читательской среде (особенно во второй половине XVIII века), роман нашел свое место в системе литературных жанров лишь в начале XIX столетия. Сведения о нем находим например в учебниках и поэтиках К. Мейнерса, И. Борна, А. Мерзлякова, И. Левитского. Однако уже сами названия глав в некоторых из них содержат намек на еще недавнее игнорирование жанра романа официальной наукой о литературе (подтверждением того является, например, глава „Прибавление о романах”). Изменения происшедшие в науке о литературе, отмечаемые в начале XIX века, были результатом довольно длительного естественного процесса. Немаловажное значение для легализации романа сыграла его большая популярность в читательской среде и равнодушное отношение к этой проблеме самих авторов и переводчиков.

Совсем по-другому обстоит дело с известным уже с времен Древней Руси жанром **повести**. Русские жанровые системы XVIII века, основанные, как было сказано, на античных и западноевропейских образцах, обходили молчанием свои национальные достижения и свою многовековую традицию. Такая ситуация привела к своего рода парадоксу. А именно: повесть известная на Руси с момента появления письменности не была узаконена, а в XVIII веке лишь некоторые теоретики упоминали ее характеризуя другие жанры. Например А. Кантемир в примечаниях к переводу *Разговоров о множестве миров* (1740) Фонтенеля пытался характеризовать роман с помощью хорошо известных русскому читателю литературных терминов, таких как повесть, басня и вымысел. Так, роман он называет вымыш-

ленной повестью. Главное различие между этими жанрами заключается в том, что повесть рассказывает о реальных событиях, а роман о событиях достоверных, но не имеющих места в действительности. Также Гур Иванов в предисловии к *Повести о приключениях Кавалера Р**** (1766) обращает внимание на то, что читатели его произведения – повести не найдут в ней забавных и фантастических приключений, только искреннюю правду. Из выше приведенных высказываний следует, что детерминантом повести как литературного жанра в XVIII веке и в Древней Руси, является то, что она рассказывает о событиях исторической или частной, но реальной жизни. Рассуждения Кантемира и Иванова не носят, как видно, черт литературной дефиниции, но отражают литературное сознание писателей XVIII века.

Иван Акимов, в свою очередь, свой перевод греческого романа *Похождение Кереа и Каллирои* (1763) определяет как басенную повесть (прилагательное „басенный” указывает на вымышленный характер произведения) и объясняет, что описанные события имеют достоверный характер.

На другой аспект повести, а именно небольшой объем указывает анонимный переводчик *Избранной библиотеки ...повестей и анекдотов* (1788).

Василий Подшивалов в *Сокращенном курсе российского слога* (1796) пишет, что повести принадлежат к прозаическому роду и делит их на две группы: первую составляют „повести стихотворные, иначе романами называемые”, вторую „исторические”. Первые из них описывают реальные события, но допускается в них вымысел, вторые – основаны на фактах, которые произошли в недавнем или далеком прошлом.

Из этих немногочисленных высказываний вытекает, что их авторы обратили внимание прежде всего на реальный или достоверный характер повести и небольшой объем, который отличает ее от романа.

Кроме выше названных жанров в поэтических системах не находили места собственно и такие прозаические жанровые разновидности, как **история, похождение, анекдот и литературная сказка.**

Первая из них – это история (гистория). Она была сильно связана с древнерусской традицией. Тогда этот термин обозначал описание событий, которые действительно произошли или имели достоверный характер. Одновременно с появлением в России в конце XVII века западноевропейского любовно-авантюрного романа этот термин стал применяться к новому жанру, описывающему невероятные, вымышленные ситуации и события,

которые пользовались среди читателей XVIII века чрезвычайной популярностью. Однако, что интересно, истории не появились ни в жанровых системах XVIII века, ни в высказываниях помещаемых в предисловиях, которые, как мы уже упоминали, неоднократно были местом описания отреченных жанров. Единственные сведения о специфике этого жанра находим лишь в самих заглавиях этих текстов. Так, термин „история” встречается в них в разных грамматических конструкциях. Например, история о ком? о чем?, история, касающаяся кого? В большинстве случаев термин „история” был связан с главным героем, вокруг которого было сосредоточено действие, значительно реже с определенным местом или событием. В первом случае, слово „история” было синонимом истории определенного персонажа, описанием его жизни; во втором, отражало лишь определенный отрезок действительности, существенный для данной территории, или описывало явление, которое сыграло важную роль в истории определенного общества. Героями „историй” были как исторические личности (напр., Карл XII, английская королева Елизавета), так и вымышленные персонажи (напр., князь Амилахоров, священник из Вакефельд). Иногда в заглавиях появлялась также характеристика героев (перед их именами помещались оценочные определения, такие как: славный, добрый) или информация об общественном статусе заглавного персонажа (напр., рыцарь, генерал, королева, князь, священник).

Несмотря на отсутствие дефиниции жанра истории в генологических системах XVIII века, именно заглавия произведений, содержащие это жанровое определение, давали читателю представление о том, чем является этот жанр, каков объект его описания и кто его герой. Однако следует отметить, что в XVIII веке семантика термина „история” отличалась от семантики этого слова в древнерусский период. В новые же времена это жанровое определение ассоциировалось с вымыслом и необычностью описанных в нем событий и приключений героя, который был или историческим, или вымышленным персонажем. Следует отметить, что большинство произведений, содержащих в заглавии слово „история” было переводами с западноевропейских языков.

На русской почве появились в XVIII веке и такие жанры, как: приключения, похождения, которые относились тогда к беллетристическим, прозаическим произведениям, рассказывающим о приключениях и авантюрах главного героя или героев. Кстати, по своей форме и характеру они были близки историям. Как можно догадаться, и эти жанры также не снискали

благосклонности теоретиков литературы XVIII столетия. Несмотря на это читатели, в руки которых попали книги с таковыми жанровыми определениями в заглавии, отлично знали, что они нашли чтение, гарантирующее им увлекательное препровождение досуга. Все это достигалось путем динамичного действия, неожиданных и многочисленных смен ситуаций, авантюрного характера сюжета, эмоционального поведения героев и их любовных приключений, присутствия мотивов похищения, неожиданно-го появления якобы пропавшего героя, запрещенной любви, тайны и т.д. Среди произведений, в заглавии которых появилось определение „приключения”, „похождения”, неоднократно были греческие романы, переведенные на русский язык и „склоненные на русские нравы” (напр., *Похождение Аристия и Телазии*), а также плутовские романы (*Жизнь и приключения Лазария Тормского*). На западноевропейское происхождение этих произведений указывают имена их героев, напр., Люциля, Теострик, Лиеб-Роза, Барон де Польниц, Карл Орлеанский, Анибелла. Однако были и такие, которые демонстрировали их русские корни (*Похождение некоторого Россиянина*). В некоторых заглавиях, жанровому определению „приключение” или „похождение” сопутствовали также оценочные определения, напр.: достопамятные, любопытные, странные, целью которых было, несомненно, вызвать к ним интерес читателей.

Из немногочисленных высказываний на тему приключений, помещенных в предваряющих книги частях, вытекает, что их сторонники подчеркивали, прежде всего, динамическое действие, присутствие авантурных элементов в его сюжете, а также то, что развлекательные произведения тоже содержат поучительные элементы. Их противники зато упрекали этот жанр в его бесполезности для общества. Примером такого рода высказывания является письмо автора, подписанного инициалами И. Н., помещенное во *Всеобщем секретаре, или Новом и полном письмовнике* (1796):

Не читайте никогда таких книг, которые ни к чему не служат, как к повреждению хорошаго вкуса и нравов. Не верьте таким книгам, которые выходят под именем *Memoire, или приключения*. Справедливость не всегда в них наблюдаема бывает, и часто содержат они в себе основания потачки и неверия. Пороки в них только считаются, но не всегда наказаны бывают. Многие люди нечувствительно испортили чрез то разум свой и сердце (с. 215–216).

Следующим жанром, функционирующим на книжном рынке в XVIII веке, который не вошел в жанровые системы, хотя был очень популярен среди читающей публики, был **анекдот**. Его название, происходящее от греческого слова *anékdotos*, т.е. неопубликованный, связано с тем, что этот жанр функционировал сначала в устном обиходе, и если приобретал популярность, тогда отдавался в печать. Анекдот представлял собой короткий рассказ, в центре которого стояло комическое событие, изображающее эпизод из жизни известного исторического или современного героя⁶⁵.

Анекдот стал популярен в России во второй половине XVIII века благодаря сборникам Н. Курганова и П. Семенова. Однако, как отмечает Э. Малэк, уже на переломе XVII и XVIII века русские переводчики относительно часто переводили малые прозаические жанры, среди которых были именно анекдоты. Практическому знакомству русского читателя с анекдотом не сопутствовало однако ознакомление с теорией этого жанра. О нем не упоминали ни в каких теоретических работах того времени (риториках, поэтиках). Именно поэтому все высказывания по его поводу, находящиеся в инициальных частях книги, являются для нас очень существенными. Их авторы подчеркивали устную форму его функционирования, окказиональность, развлекательность, нравоучительный или сатирический характер. Отличительной чертой анекдота они признавали пуант, имеющий форму неожиданной и шутливой реплики, которую нельзя буквально перевести на другой язык.

Довольно обширное высказывание на тему этого жанра появляется во введении к сборнику анекдотов П. Семенова *Товарищ разумный и замысловатый* (1764). Уже само название введения: *Введение наподобие предисловия, касающегося до превосходства и употребления мнений, скорых ответов, замысловатых речей и увеселительных сказок* сообщает читателям, что могут в нем найти. Семенов как и автор оригинала – Абель Балает пишет, что этот жанр возник уже в древности и нашел последователей также в новые времена. Он обращает внимание переводчиков на то, что при выборе произведений для перевода они должны руководствоваться

⁶⁵ *Słownik terminów literackich*, ред. J. Sławiński, Wrocław 1988, с. 30; *Литературный энциклопедический словарь*, ред. В. Кожевников, Москва 1987, с. 28; Е. Курганов, *Анекдот как жанр*, Санкт-Петербург 1997.

разумом и умением различать тексты, содержащие черты воспитательного характера от тех, в которых имеются элементы неприличные и деморализирующие.

Семенов сопоставляет также анекдоты с апофегмами и фацециями. Отмечает, что апофегмы, представляющие собой сентенции, изречения выдающихся философов, государственных деятелей, носят нравоучительный и поучительный характер в противовес анекдотам и близким им фацециям, которые развлекая учат или служат исключительно развлечению.

Во введении Семенова находим также определение конкретной коммуникативной ситуации, в которой следует рассказывать анекдоты. Оно имеет форму практического указания для желающих их рассказывать в обществе. Например, „...тот, кто найдет благопристойное время рассказывать оные, не смеялся сам первый, если он хочет в смех привести компанию”; „не рассказывать одной замысловатой речи несколько раз одним людям”, потому что только неожиданность, удивление слушателей чем-то новым может вызвать смех. Секрет успеха человека рассказывающего анекдоты заключается также, по мнению автора этих указаний, в соответствующем выборе времени, места и круга слушателей. Их можно рассказывать тогда, когда „придут к стате и к слову, при том и при таких людях, которые охоту имеют их слушать и ими веселиться”(с. 8).

И хотя Семенов не является автором, только переводчиком этих теоретических выводов и практических указаний, то его вклад в историю русской генологии трудно переоценить.

Из других немногочисленных, высказываний на тему анекдотов следует упомянуть еще одно. Оно принадлежит В. Березайскому и предваряет его сборник *Анекдоты древних Пошехонцев* (1798). Кроме выше названных черт Березайский обращает внимание еще на одну черту этого жанра, а именно на вариантивность, связанную с устным характером его бытования.

Следующим нескодифицированным жанром, функционирующим на русском читательском книжном рынке в XVIII веке, является **литературная сказка**, очень популярная среди читателей. Она охватывает как прозаические литературные сказки, так и новеллистические стихотворные⁶⁶. Литературная сказка, в противовес фольклорной, имеет конкрет-

⁶⁶ E. Małek, *U źródeł rosyjskiej baśni literackiej (inspiracje rodzime i obce)*, [в:] „Literatura Ludowa”, 1998 № 6, с. 29–38.

ного автора, функционирует в письменной форме и подчиняется эстетике, характерной для эпохи, в которой возникла. Она представляет мир такой как в фольклорных сказках, либо его пародию. У истоков литературной сказки стоят, с одной стороны, богатые традиции русской фантастической сказки, с другой – зарубежные сборники народных и авторских сказок. Их отличительным признаком является то, что уже в названии авторы употребляли термин „сказка”. Кроме того они содержали явные намеки на другие тексты. Их целью было обеспечить читателя увлекательным чтением, которое могло бы развеять скуку и улучшить настроение. Литературным сказкам свойственны те же самые структурные черты и образы, которые были характерны фольклорной сказке. Они могли подвергнуться обработке согласно представлениям их создателя и принять форму известных автору литературных жанров, таких как: новелла, повесть, сон, роман, в которые был введен сказочный колорит и сказочные персонажи. Среди литературных сказок были и такие, которые сохранили структуру народной сказки (инициальные, медиальные и финальные формулы) и подражали манере народного повествования. Следует при этом подчеркнуть, что это не были, как отмечает Э. Малэк, „неретушированные” записи народных сказок. Они отличались более свободной, чем в устной традиции, контаминацией басенных сюжетов, введением экзотических имен героев, их расширенной характеристикой, частым использованием придаточных предложений⁶⁷.

Русская литературная сказка появилась во второй половине XVIII века, хотя некоторые элементы сказочного фольклорного материала, а также сказочные мотивы и сюжеты использовались уже древнерусскими писателями и анонимными авторами рукописных беллетристических текстов XVII и первой половины XVIII столетия. Особенная популярность этого жанра во второй половине XVIII века и одновременно его отсутствие в жанровых системах вызвали у некоторых авторов-теоретиков нужду в определении этого жанра, а также подтверждении его значения. Именно поэтому в высказываниях по его поводу помещаемых обычно в предисловиях к сборникам сказок, подчеркивалась его многовековая традиция, значение для каждого народа, а также такие его черты, как устная форма бытования, простой язык и вымышленный характер.

⁶⁷ Там же, с. 31–32.

Например, В. Левшин в предисловии к первому из десяти томов сборника *Русские сказки* (1780–1783), источником которого была переведенная Левшиным *Библиотека немецких романов*, а также французская *Bibliothèque Bleue* и *Bibliothèque universelle des Romans* пишет:

...Сказки были во все времена у всех народов. Они оставили нам вернейшие начертания древних каждой страны народов и обыкновений и удостоились потому предания на письме⁶⁸.

Левшин обращает также внимание на устную форму бытования сказок, их повествовательный характер и то, что они являются гордостью каждого народа, потому, что изображают его прошлое. Именно поэтому автор *Русских сказок* советует, что их надо записывать для будущих поколений. Так делают те народы, которые думают о будущем и имеют уважение к своему прошлому. Левшин пишет также, что сказки основаны на устных передачах и обычно имеют невероятный характер.

В свою очередь П. Тимофеев в стихотворном вступлении к сборнику *Сказки русские* (1787) подчеркивает прежде всего вымышленный характер этого жанра и простой язык произведений, принадлежащих к нему. Свой сборник характеризует так:

С такую книгою я выступил на свет,
В которой истинны и правды во все нет,
Витиеватый слог и красоту оставил,
А вместо онаго ложь с небылью представил. (с. нумер.)

Упоминает также о том, что тексты, помещенные в его сборнике, функционировали в устном быту от поколений и что они описывают вымышленные, а не реальные истории. Кроме того отмечает, что они служат исключительно развлечению и поэтому не стоит искать в них глубокого смысла и элементов дидактических.

Однако встречались и такие авторы, которые пытались с другой точки зрения оценивать сказки. Например, М. Матынский в предисловии к сборнику *Детский друг* (1797) писал, что они плохо влияют на психику молодых

⁶⁸ В. Левшин, *Русские сказки*, Москва 1780, с. 139.

людей, разжигают напрасно страсти и развращают нравы. Из названных Матынским заглавий вздорных сказок вытекает, что термин сказка он применял как к текстам фольклорного происхождения, так и к любовно-авантюрным романам.

Довольно большую группу жанров, которые не нашли своего места в генологических системах XVIII века, составляют смешанные драматические жанры, такие как, например, **слезная комедия, мещанская комедия, мещанская драма, комическая опера**. В Россию они попали из Западной Европы в 60-е годы XVIII века и приобрели здесь большую популярность.

Очевидно, что эти новые смешанные жанры вызвали решительное сопротивление представителей классицизма, пропагандирующих античную идею чистоты жанров. Например, А. Сумароков в предисловии к своей трагедии *Дмитрий Самозванец* с возмущением высказался на тему слезной комедии, названной им „пакостным” родом. Он не видел для нее места в своей генологической системе и очень сокрушался, что этот жанр быстро снискал признание русской театральной публики. Сумароков в своем предисловии рассуждает о том, кто в действительности решает судьбу литературного жанра и чем является вкус, ссылаясь на Францию, в которой именно и появилась слезная комедия. По его мнению, время Людовика XIV способствовало развитию науки и литературы, а после его смерти хороший вкус среди просвещенного общества стал исчезать и появились безвкусные жанры. Комедия и трагедия продолжали существовать, однако, кроме Вольтера, не было, по мнению Сумарокова, автора величины Мольера. Из высказывания Сумарокова узнаем, что он написал письмо Вольтеру, в котором выражал надежду на то, что новый жанр не появится в России. Однако произошло иначе, и как с пренебрежением пишет автор *Дмитрия Самозванца*, „в сие краткое время вползли в Москву, не смея появиться в Петербурге” (с.2). Кроме того „...нашли всенародную похвалу и рукоплескание”, хотя были плохо переведены. А вот как с пренебрежением высказывается Сумароков о переводчике одной из таких пьес, который, как можно предположить, принадлежал к новой писательской группе, т.е. писателям-разночинцам, не имеющим в большинстве случаев такого блестящего образования, как писатели, происходящие из высших общественных кругов: „Подъячий стал судиею Парнаса, и утвердителем вкуса московской публики” (с. 3).

Свои рассуждения Сумароков подытоживает зловещим предсказанием о приближающемся конце мира: „Конечно скоро преставление света будет” (с. 3). Сумароков не мог понять, почему зрители, среди которых находятся также люди из высших общественных кругов, так быстро одобряют мало известных авторов, оставляя без уважения Вольтера или его самого. Однако он потешается тем, что зрители не совсем отказались от честолубивых спектаклей, во время которых ведут себя порядочно. В противовес этому зрители, приходящие в театр смотреть пьесы, принадлежащие к новым жанрам, едят орехи или ведут кулачные бои, выражая таким образом пренебрежение к актерам и самому автору пьесы. А вот его осмеивающее смешанные жанры ироническое, очень образное высказывание по их поводу:

А ежели ни Г. Вольтеру, ни мне кто в этом поверить не хочет, так я похвалю и такой вкус, когда щи с сахаром кушать будут, чай пить с солью, кофе с чесноком: и с молебном совокупят панихиду. Между Талии и Мельпомены различие таково, каково между дня и ночи, между жара и стужи, и какая между разумными зрителями Драмы и между безумными. (с. 4)

Свое порицание новым жанрам и их сторонникам он выразил отчетливо с помощью следующего двустишия:

Достойной похвалы невежи не умалят:
А то не похвала, когда невежи хвалят. (с. 5)

Совсем другой тон высказывания насчет новых смешанных жанров появляется в предисловии Ивана Дмитриевского к мещанской трагедии Х. Фенуйо де Фальбера де Кенже *Честный преступник* (1772). Он обращает в нем внимание прежде всего на волнение, которое вызвало чтение этого текста у близкой ему женщины:

...был я свидетелем нежных чувствований и слез, исторгнутых из приятных глаз ваших, плачевным состоянием невинно страждущих в ней лиц (с. нумер.)

Кроме того, Дмитриевский считает своей обязанностью познакомить читателей с жанром **мещанской трагедии**. Свое знание о ней он основывает на характеристике этого жанра, данной автором оригинала, а также на высказываниях других теоретиков. Он замечает также, что мещанская трагедия является жанром промежуточным между комедией и трагедией и заканчивается благополучно. Он подчеркивает, что это сценический жанр и авторы должны учитывать этот факт. В связи с тем, что новое жанровое определение может быть непонятно читателям, он решил поместить подзаголовок „комедия”, который ссылался на закрепленные уже вкусы и привычки. Однако он сообщает, что в следующем издании он поместит только новое жанровое определение.

Незнание жанра мещанской трагедии проявилось также в том, что один из писателей – Павел Острогорский называет свое драматическое произведение *Друзья соперники* (1781) драмой, мещанской трагедией, в конце оставляя читателю полную свободу в выборе жанрового определения для своего произведения („Драмма сия или Мещанская Трагедия, как угодно кому будет ее назвать”).

Среди драматических жанров признания теоретиков не получила также **комическая опера**, которая появилась в России в семидесятые годы XVIII века. К основным жанрообразующим признакам комической оперы как музыкально-драматического жанра принадлежат: либретто комического характера, диалоги, герои, происходящие из средних или низких общественных слоев, народная тематика песен исполняемых хором, достоверность представленной в пьесе истории, благополучное окончание.

Появление комической оперы в России было связано с интересом общества к жизни обыкновенного человека. Немаловажное значение имело также появление группы русских светских композиторов. В России, как и в Западной Европе, этот жанр получил признание широкой публики. Повлияла на это увлекательная форма, связующая комедийный спектакль с музыкой, легко запоминаемые куплеты, русские народные песни и счастливый конец. Сами авторы или переводчики этого жанра объясняли его популярность с одной стороны натуральностью, с другой тем, что он отвечал не очень изысканным ожиданиям широкой театральной публики. По сравнению с другими драматическими формами комическая опера была наиболее демократической по содержанию, отличалась несложной формой и сюжетом, благодаря чему была интересна и понятна рядовому читателю.

Свидетельством популярности этого жанра является число дошедших до нашего времени комических опер – более шестидесяти. Конечно, так же как и в предыдущих случаях, все высказывания на тему этого жанра помещались в разного рода предисловиях и вступлениях к опубликованным текстам. В связи с тем, что этот жанр не получил официального признания, а в результате теоретического определения, авторы высказываний о нем пытались, на основе свойственных ему признаков, придумать ему название и дать его характеристику.

Например, Николай Николев называет свою комическую оперу *Розана и Любим* (1781) драмой на четыре голоса, комедией с песнями, оперой комик, пастушьей драмой с музыкой или даже „пастушьей драмой с чем кто изволит”. Следует при этом отметить, что такая терминологическая неустойчивость была не только результатом незнания этого жанра на русской почве или нерешительности писателя. Она вытекала прежде всего из древнерусской традиции, для которой было характерно перечисление в заглавии текста или в самом произведении нескольких жанровых определений, черты которых можно было в нем найти⁶⁹.

Высказывания насчет комической оперы показывают нам, что правила этого жанра были хорошо известны авторам и поэтому они или извинялись за некоторые отступления от них, или же пытались доказать их первенство над чистыми драматическими жанрами, признанными классицистами.

Так, Николев в предисловии к *Розане и Любиму* объясняет читателям, почему героями его пьесы не являются, согласно требованиям этого жанра крестьяне, а жители окрестностей Москвы. Свое решение он мотивирует добром публики, которая не поняла бы языка глубокой провинции. В свою очередь стиль песен в его пьесе, которые тоже не напоминают оригинальных, народных объясняет тем, что автор должен иметь свободу в выборе средств выражения и ссылается при этом на античных теоретиков:

Песни же, в коих есть заимствованные выражения и слишком нежные для нашей черни чувствования, хотя и просто изъясненные, посвятил я себе и Поэзии; твердо будучи уверен, что Сочинитель никогда не дол-

⁶⁹ E. Małek, *Русский классический водевиль – попытки терминологического самоопределения и самоосмысления жанра*, [в:] „Slavia Orientalia”, t. XLVII, 1998 № 3, с. 385–386.

жен быть скован. Разсматривай природу и последуй ей, говорит Квинтилиан. Будь естествен, будь умерен, но не будь в цепях, говорит Аристотель, и их устами говорила истина. (с. ненумер.)

Авторы высказываний о комической опере затрагивали также проблемы, связанные со сценической реализацией их произведений, а также с игрой актеров (кстати, следует напомнить, что в XVIII веке выставление пьесы предшествовало обычно ее публикации).

Василий Левшин – автор комической оперы *Милозор и Прелеста* (1787) в предисловии к ней полемизирует с классическим принципом жанровой чистоты, который, по его мнению, ведет к искусственности и препятствует авторам в свободном высказывании. Появление смешанных жанров привело, по мнению Левшина, к „расколу, вводимому на феатр”. Он считает, что смешанные жанры имеют естественный характер и должны быть включены в жанровую систему. Левшин не согласен со сторонниками чистоты жанров, по мнению которых к смешанным жанрам прибегают те, которые не умеют привести зрителя к смеху в комедии, или сочувствию в трагедии. Автор *Милозора и Прелесты* в противовес этому считает, что намного труднее создать комическую оперу, которая приводит зрителя в крайние состояния:

Комедия и трагедия идут на единый свой конец, а сии к совершенству связи своей: если не более требуют труда, то хотя равного дарования в сочинителе. (с. 5)

Левшин приводит еще ряд аргументов в пользу нового жанра. Так он утверждает, что целью театра является разоблачать губительные страсти и сеять добродетель. Эти две задачи могут решить, по мнению Левшина, именно смешанные драматические жанры. Кроме того Левшин считает, что чистые жанры (прежде всего трагедия) подходила больше к древним временам, в которых жили тираны, чем новым. Современность требует совсем других театральных спектаклей, т.е. таких, которые соединяют смех и печаль. Необходимость таких пьес не означает однако того, что трагедии уже не нужны, потому что именно они демонстрируют большие драматургические таланты прошедших эпох.

Подытоживая наши рассуждения, следует сказать, что внесистемные, якобы бесполезные жанры XVIII века в действительности сыграли важную роль в литературном процессе, являясь показателями происходящих тогда эстетических преобразований. С практической точки зрения завоевание ими русского книжного рынка обозначало для издателей и продавцов книжных лавок материальную пользу, а нередко основной источник дохода. Читательской публике в свою очередь, большую часть которой составляли люди из средних и низких общественных слоев, „бесполезные” книги гарантировали милое препровождение времени при занимательном чтении, приобщая ее одновременно к культуре и миру литературы.

Высказывания по поводу этих жанров, и одобряющие и критикующие, способствовали их ассимиляции на русской почве и были на самом деле единственным источником теоретической информации о них.

6. Пародийные посвящения XVIII – начала XIX века

Посвящения, дедикации сопутствовали художественным произведениям (как один из важных элементов их структуры) уже с древних времен. Им свойственна тематическая детерминированность и ряд общих структурных признаков, продиктованных характером эпохи, в которой они возникли, а также нормами эпистолярной и риторической традиции⁷⁰.

В России XVIII века, а точнее во второй его половине господствовала своего рода мода на присоединение к литературным текстам панегирических дедикаций, в которых авторы выражали свою благодарность меценату за материальную поддержку с его стороны или же пытались снискать его расположение⁷¹. Авторами посвящений были как корифеи, так и второстепенные, малоизвестные писатели, которые были убеждены в том, что

⁷⁰ A. Warda, *Ze studiów nad świadomością teoretycznoliteracką w osiemnastowiecznej Rosji*, Łódź 2003, с. 11–42; *Тематика и стилистика предисловий и послесловий*, гл. ред. А.Н. Робинсон, Москва 1981.

⁷¹ A. Warda, *Z obserwacji nad dedykacjami mecenasowskimi w osiemnastowiecznej Rosji*, Łódź 2000; В. Былинин, *Стихотворные „предисловия” в рукописях первой половины XVII века*, „Записки Отдела Рукописей”, вып. 44 ГБЛ, Москва 1983, с. 5–38; G. Genette, *Paratexte*, Paris 1989, с. 115.

их литературная деятельность, а иногда даже существование зависит во многом от доброжелательности влиятельных и богатых граждан. Поэтому они всеми возможными литературными средствами пытались снискать их расположение. В посвящениях авторы выражали свю преданность, перечисляли действительные или вымышленные достоинства и добродетели адресата или же идеализировал его. Чтобы удостоиться милости адресата панегирической дедикации их авторы очень часто прибегали к раболепным, сервильным приемам и преувеличенному, претенциозному восхвалению мецената. В результате этого случалось, что посвящения приобретали ненамеренно пародийный характер.

Дедикации второй половины XVIII века сопутствовали как произведениям преследующим цели, выдвинутые эпохой Просвещения, так и появившимся в большом количестве книгам развлекательного характера, которые пользовались большим успехом среди читателей. Их авторами были обычно писатели – разночинцы, т.е. новые интеллигенты, выходцы из средних и низших общественных слоев. Их целью было угодить читателям, доставить им увеселение и приятное препровождение свободного времени, что конечно не совпадало с идеями писателей-просветителей. Многим из этих развлекательных произведений предшествовали дедикации, содержание и форма которых полемизировали с идеями Просвещения, узаконенными эпохой классицизма жанрами, а также претенциозными панегирическими посвящениями. Используя форму посвящения они включались в литературную полемику своего времени и становились таким образом активными участниками литературного процесса. Свое сопротивление против сервильных дедикаций они выражали также путем отказа от писания посвящения вообще.

Полемические посвящения, которые в наши времена приобрели название антидедикаций, внешне напоминали традиционные формы, но выражали противоположное традиционному посвящению содержание и преследовали другие цели. Неодобряя принятого, полного пафоса и унижения к адресату панегирического посвящения, авторы антидндикаций сигнализировали необходимость создания новой, более «демократической» формы, в которой дистанция между автором и адресатом стала бы меньше.

Антидедикации были своего рода игрой с поэтикой и нормами классицизма и просветительскими лозунгами, игрой, использующей иронию, пародию и комические приемы. Критикуя узаконенную поэтику, обще-

принятые схемы и литературные программы, они предлагали свои собственные нормы (антинормы), стоящие в оппозиции к тому, что уже было зафиксировано и традиционно.

Авторы антидедикаций возникших в эпоху русского Просвещения прибегали часто к разным литературным приемам (ирония, сатира, пародия, высказывание – маска и т.д.), которые, с одной стороны, выполняли функцию оружия в литературной борьбе, с другой влияли на их увлекательность.

При соблюдении традиционной схемы панегирической дедикации, охватывающей соотношение трех элементов: автор – читатель/меценат – книга, подвергалась изменению внешняя, формальная связь между этими компонентами. В результате того они приобретали двусмысленное содержание, т.е. их авторы преследовали совсем другие цели, чем те, которые можно было в буквальном смысле вычитать из них. В антидедикациях имело место сочетание внешних форм панегирической дедикации (обращений, оценочных эпитетов, перечисления всех действительных и вымышленных заслуг и званий адресата и т.д.) с их низменным содержанием, ведущим к комическому эффекту.

Так, вместо того, чтобы назвать фамилию адресата посвящения, авторы намеренно избегали того, объясняя свое решение тем, что некоторые не знают толку и умеренности в восхвалении мецената, в результате чего их дедикации приобретают сатирическую окраску и приносят их адресату больше вреда чем пользы⁷². В противовес традиционным панегирическим дедикациям посвященным конкретному человеку, важной персоне, богатому образованному человеку, они могли посвящаться ближе неопределенному адресату, интеллектуальные возможности которого ставились ими под сомнение (напр. нянюшкам, развратительным женщинам или же буквам алфавита). Михаил Чулков, например, в своем посвящении к плутовскому роману *Пригожая повариха, или Похождение развратной женщины* (1770) пишет: «Кто ты таков ни есть, для меня все равно»⁷³.

⁷² М. Д. Чулков, *Пригожая повариха, или Похождение развратной женщины*, [в:] *Повести разумные и замысловатые. Популярная бытовая проза XVIII века*, Москва 1989, с. 288.

⁷³ Там же, с. 289.

В антидедикациях вместо ожидаемого восхваления объекта дедикации следовали высказывания, которые противоречили общепринятому образцу. Их адресаты носили например значащие, иронически звучащие имена и фамилии (напр. Самолюба Прикупаловна Расхожина); отличались отвратительным внешним видом (морщины на лице, полусгнившие зубы, лицо с фунтом румян да белил, горб, глубокая старость), отсутствием интеллектуальных способностей или же развратным стилем жизни:

Подлинно, Милостивейшая Государыня, что сия клевета есть плод гнуснейшей зависти, будто ваши на лице морщины, которых нет, будто ваши полугнилые зубы, которые сполна все целы, будто ваше лицо каждый день по фунту румян да белил подающее, которых, боюсь всеми святыми, вы отроду не покупали, и будто, наконец, ваш горб, которого, дай Боже, чтоб вы не имели, доказывают глубокую вашу старость⁷⁴.

Объект дедикации подвергается, как видим, под пером автора антидедикации деградации и осмеянию. При этом все остальные формы панегирического посвящения (апострофа, подпись под дедикацией, восхвалительные формулы) внешне напоминали типичные для этого жанра приемы.

Авторы антидедикаций обычно не подписывались своим именем и фамилией. Они часто использовали вымышленную, значащую, иронически звучащую фамилию (напр. Подтакалов) или называли свою национальность (Россиянин). Кроме того в большинстве случаев они не называли себя, так как это требовала традиция, низжайшим слугой конкретного человека, а общества и читателя.

Авторы антидедикаций были обычно равнодушны к судьбе своей книги и к своей собственной судьбе, объясняя это тем, что все на свете коловратно. Такой подход был свойствен традиции карнавального фольклора в литературе (т. н. карнавализации) и носит мировоззренческий характер. Им чуждо характерное для писателей эпохи классицизма стремление к достижению славы. Она им якобы не нужна и они отказываются от нее. Самым важным для них является прежде всего доставление удовольствия читателям, а не прославление своего имени.

⁷⁴ *Веселая беседа*. Отделение I, Москва 1785, с. 5.

В отличие от писателей-классицистов, которые старались быть для своих читателей моральными авторитетами (напр., Михаил Ломоносов и Александр Сумароков), авторы антидидекаций подрывали свой авторский авторитет, свою достоверность и заявляли например, что читатель может найти в их высказываниях ложь, которая свойственна также их повседневной жизни.

Явным выступлением против ведущих теоретиков и деятелей эпохи Просвещения являются провокационные заявления насчет полезности, а точнее бесполезности их книг (по мнению классицистов произведения должны приносить стране и обществу пользу). В противовес того они пишут (так как напр. Чулков), что в их книгах важности и нравоведения очень мало или совсем нет; их книги неудобны исправлять грубые нравы, но служат прежде всего препровождению скучного, свободного времени:

В сей книге важности и нравоведения очень мало или совсем нет. Она неудобна, как мне кажется, исправить грубые нравы; опять же нет в ней и того, чем оные умножить; и так, оставив сие обое, будет она полезным препровождением скучного времени, ежели примут труд ее прочитать⁷⁵.

Такого рода высказывания были иронической перелицовкой просветительской установки на полезность литературы того времени, ярким признаком чего являются хотя бы заглавия журналов, издававшихся в эпоху Просвещения, например: „Праздное время в пользу употребленное“, „Полезное увеселение“, „Приятное и полезное препровождение времени“ „Ежемесячные сочинения, к пользе и увеселению служащие“ и т.д.

Одним из важных факторов просветительской идеологии было отношение к человеку как к разумному существу, уважение к нему и вера в человеческий разум. В понимании авторов антидидекаций (напр. Чулкова) человек – это животное смешное и смеющееся. Такой подход к человеку определяет и тип его чтения, которое должно прежде всего развлекать и угождать читательским вкусам.

В антидидекациях писатели открыто выступали против образовательных, дидактических книг, которые приносят, по их мнению, только вред

⁷⁵ М. Д. Чулков, *Пригожая повариха...*, с. 85.

уму и здоровью. Книги должны помогать читателям весело и забавно проводить время и именно в этом их главная цель. Такой подход к литературе и книге был конечно чужд деятелям эпохи Просвещения.

Особенно интересным примером антидедикации, возникшей в конце XVIII века, является посвящение к *Анекдотам древних пошехонцев* (1798), принадлежащее перу Василия Березайского. Этот автор оказался близок Чулкову как пониманием задач литературы, так и характером сочинений, предложенных читателям. Его посвящение-дедикация матушкам-нянюшкам, направленная против образованных деятелей эпохи Просвещения, которые не умеют еще на практике использовать своих знаний. Мамушки, нянюшки изображаются Березайским как авторитет для молодого поколения, как источник знаний. Их жизненный опыт, использование разных суеверий, гаданий, домашние средства излечения и т.п., ставятся здесь выше, чем знания умных, образованных людей. Автор заявляет также, что нянюшки, как гласил популярный во второй половине XVIII века в литературной жизни России горацанский лозунг, умеют соединять полезное с приятным.

Сам выбор объекта дедикации у Березайского не случаен. В противовес знаменитым гражданам, царю и другим умным людям, антидедикация к сборнику рассказов о пошехонцах посвящается тем, кто играет очень важную роль в жизни молодого поколения, кому литература посвящает мало внимания. Введение, посвященное им – это панегирик нянюшкам и суеверам за их огромные заслуги.

В противовес классицистам авторы антидедикаций писали обычно свои произведения не стихом, а прозой и выбирали из существующих литературных жанров те, которыми пренебрегали классицисты, а именно романы, сказки, комические новеллы, или же смешанные драматургические жанры. Вместо того, чтобы пропагандировать героев, являющихся образцами, достойными подражания (идеальный царь, мужественный воин и т.п.), они отдавали предпочтение аморальным персонажам (напр. развратным женщинам), которых не осуждали, но любовались их поступками и неэтичным поведением.

Полемика с традиционными панегирическими посвящениями меценатам, которая началась с семидесятых годов XVIII века привела к тому, что писатели все реже снабжали ими свои произведения. Вместо них все чаще появлялись посвящения друзьям, родственникам, написанные в духе сперва сентиментальной, а потом романтической поэтики.

Отголоски полемики с этой популярной в XVIII веке формой находим также у некоторых писателей XIX столетия. Однако их „антидедикации” носят более комический, чем полемический характер. Так, Александр Пушкин в своей дедикации к поэме *Руслан и Людмила* (1820) намекает на полемическое посвящение Василия Левшина к его переводу сказки Гамильтона *Наида* (1795):

Посвящаю сей труд мой прекрасному полу,

и особливо

Той из онаго, которой более других оной понравится.

Красавицы! пригожие, миловидные, посредственно изрядные, и словом, по низходящей степени дарований до крайнейшего противоположения нежный род людей! [...] ибо неблагодарность не Ваше дело; следственно труд мой не останется без защиты. Опасаюсь я только, чтоб не понравился он могим равно: ибо сказки имеют в себе нечто волшебное... Пожалуйте, богини мои, не поссорьтесь за сие яблочко, и кушайте его вместе, или я вечно не буду переводить сказок...

А вот стихотворное *Посвящение* Пушкина:

Для вас, души моей царицы,
Красавицы, для вас одних,
Время минувших небылицы,
В часы досугов золотых,
Под шепот старины болтливой,
Рукою верной я писал;
Примите ж вы мой труд игривый!
Ничьих не требуя похвал,
Счастлив уж я надеждой сладкой,
Что дева с трепетом любви
Посмотрит, можем быть украдкой,
На песни грешные мои⁷⁶.

⁷⁶ А. С. Пушкин, *Сочинения в двух томах*, т. 1. *Стихотворения. Поэмы. Сказки*, Москва 1982, с. 215.

Оба писателя посвящают свой труд не авторитетным персонажам, вельможам, но прекрасному полу, красавицам. Пушкин, так как авторы анти-дедикаций XVIII века заявляет также о развлекательном характере своего произведения, основанного не на фактах, но на древних сказках (кстати, произведение Гамильтона переведенное Левшиным это тоже сказка). Пушкин заявляет также, что адресат его посвящения не требует похвал, а его труд введет молодых девушек в приятное настроение. Того рода информации – это явный намек на содержание посвящений второй половины XVIII века, предшествующих развлекательные тексты писателей-разночинцев.

О том, что традиционные панегирические посвящения к половине XIX века уже изжились свидетельствует очень интересная пародия этой формы, автор которой скрылся под именем шута Петра I – Ивана Балакириева. Следует упомянуть, что уже в XVIII веке анонимно функционирующие анекдоты, фации приписывали именно этому известному шуту императора. В этом конкретном случае фамилия Балакириева явно намекает читателям на ироническое отношение автора к принятым, традиционным, однако уже отжившим формам.

Выше упомянутое пародийное посвящение предшествует книге *Были и небылицы. Статейки, вырванные из большой книги, называемой Свет и люди* (1843), редактором которой является якобы Иван Балакириев. Книга посвящается анонимному адресату Мм. Гг. После лаконичной дедикации следует что-то в роде предисловия, названного самим автором рядом синонимических терминов (предисловие, введение, предуведомление, предмова, несколько слов предварительно), из которых читатель должен выбрать наиболее подходящее по его мнению слово или же придумать еще другое название.

В предисловии автор в иронической манере полемизирует со всеми приемами, характерными для вступительных частей книги (обоснование необходимости и пользы предисловий, заявление о цели, содержании и сущности книги, просьба к адресату произведения, а также критикам, журналистам, фельетонистам, книгопродавцам и читателям о благосклонном принятии предложенного им текста).

Автор вступления согласно принятым, традиционным для предыдущих столетий формам подписывается под ним, используя прилагательное „покорнейший” и существительное „слуга”. Оба из этих слов указывают на большую дистанцию между ним а адресатом.

Итак, подытоживая наши рассуждения мы приходим к выводу, что посвящения, так как и другие литературные формы, проходили на русской почве разные стадии своего развития. Интересующий нас период: со второй половины XVIII века по первую половину следующего столетия – это время кризиса традиционной и широко использованной в предыдущие веки формы посвящения. Ее критика могла проявляться или в отказе от нее, или же в создании новых, иронически начертанных форм, которые предлагали новые приемы, уменьшающие дистанцию между автором и адресатом.

7. Традиция посвятительной моды в произведениях Александра Пушкина

Традиция предварять произведения посвящениями возникла еще в античности⁷⁷. Посвящения, а также их более развернутая форма, т.е. посвятительные письма, сопутствовали произведениям как один из элементов их структуры (рядом с предисловиями, вступлениями или же послесловиями). Этот элемент метатекста отличался рядом общих структурных признаков, продиктованных нормами эпистолярной и риторической традиции, а также характером эпохи, в которой возник⁷⁸. Особенное значение посвящения и посвятительные письма приобрели с изобретением печати и выделением издательского рынка. Многие небогатые писатели искали меценатов, которые оказали бы материальную поддержку при издании их произведения. Взамен создатели посвящали им свою книгу, о чем сообщали в предшествующей ей дедикации. Следует при этом отметить, что текст такого посвящения присутствовал во всем тираже книги, в отличие от письменной дарственной надписи, сделанной лишь на одном экземпляре печатного издания, предназначенного конкретному адресату⁷⁹.

⁷⁷ С. С. Аверинцев, *Поэтика ранневизантийской литературы*, Москва 1977, с. 184; Сметанин В. А., *Из истории эпистолографии*, „Вопросы истории”, 1971, № 1, с. 215.

⁷⁸ A. Warda, *Ze studiów nad świadomością teoretycznoliteracką w osiemnastowiecznej Rosji*, Łódź 2003, с. 43–67.

⁷⁹ A. Warda, *Z obserwacji nad dedykacjami mecenasowskimi w osiemnastowiecznej Rosji*, Łódź 2000.

Посвящения появились на Руси уже в древности. Их непосредственными образцами были византийские тексты, определенные античной риторической и эпистолярной традицией. Те, которые возникли в XVIII веке, формировались с учетом как национальной, древнерусской традиции, так и европейского опыта⁸⁰. Необходимо при этом учесть, что в первой половине XVIII века печатные, растиражированные дедикации⁸¹ сопутствовали лишь небольшой части изданных в то время книг⁸². Ситуация диаметрально изменилась во второй половине столетия, когда существенно увеличилось число изданных художественных произведений, авторами или переводчиками которых были как корифеи, так и второстепенные, малоизвестные писатели. Отличительной чертой этих книг было то, что почти каждой из них сопутствовала дедикация или дедикационное письмо. Они посвящались в первую очередь меценату, которому писатели выражали благодарность или же пытались снискать его расположение. В обоих случаях авторы выражали свою преданность адресату, перечисляли его действительные или вымышленные достоинства и добродетели, идеализировали его. Неоднократно авторы прибегали к раболепным, сервильным приемам и преувеличенному, претенциозному восхвалению мецената. В результате этого случалось, что посвящения приобретали иногда ненамеренно пародийный характер. Среди меценатов были цари, князья, представители духовной иерархии, а также другие лица, занимающие высокие должности в государстве или связанные с правящими кругами. Значительно реже адресатами посвящений были люди, стоящие на том же самом общественном уровне, что автор или переводчик книги (родственники, друзья).

Дедикации второй половины XVIII века сопутствовали как произведениям, преследующим цели, выдвинутые эпохой Просвещения, так и появившимся в большом количестве в книгах развлекательного характера,

⁸⁰ Н. Д. Кочеткова, *Литературные посвящения в русских изданиях XVIII-начала XIX века*, [в:] *XVIII век*, сб. 22, Санкт-Петербург 2002, с. 66–84.

⁸¹ В русском языке XVIII века слово „дедикация” употреблялось как синоним слова „посвящение”. В наше время в русскоязычных научных работах оба термина вновь появляются как равноправные.

⁸² Ср. Бердников Л. И., *Из истории книжного посвящения в России (Кирик Кондратович и Господин Господинович)*, В: *Счастливы Феникс. Очерки о русском сонете и книжной культуре XVIII- начала XIX века*, Санкт-Петербург 1997, с. 162–174.

которые пользовались большим успехом среди читателей. Авторами последних были прежде всего писатели – разночинцы, т.е. новые интеллигенты, выходцы из средних и низших общественных слоев. Их целью было угодить читателям, доставить им увеселение и приятное препровождение свободного времени, что, конечно, противоречило идеям писателей-просветителей. Многим из этих развлекательных произведений предшествовали посвящения, содержание и форма которых полемизировали с идеями Просвещения, узаконенными эпохой классицизма жанрами, а также претенциозными панегирическими посвящениями, так называемые антидедикации⁸³. Используя форму посвящения, они включались в литературную полемику своего времени и становились таким образом активными участниками литературного процесса. Свое сопротивление против сервильных дедикаций и дедикационной моды они выражали также путем отказа от писания посвящения вообще.

Полемика с традиционными панегирическими посвящениями меценатам, которая началась с семидесятых годов XVIII века⁸⁴ привела к тому, что писатели все реже снабжали ими свои произведения или же присоединяли к своему литературному труду посвящение, адресованное другу, родственнику, знакомому, определенной общественной группе. Такие новые по форме и содержанию дедикации создавались в конце XVIII столетия в духе сентиментальной, а в первых десятилетиях XIX века – романтической поэтики.

Следы посвятительной моды отразились и в творчестве Александра Пушкина, который с одной стороны подтвердил свое знание литературной традиции XVIII века, с другой – выразил к ней свое личное, оригинальное отношение. Хотелось бы уточнить, что предметом нашего исследования будут лишь посвящения к произведениям Пушкина, которые присутствуют в печатном издании тиража данного произведения. Вне нашего анализа остаются дарственные надписи поэта, сделанные им исключительно на

⁸³ А. Варда, *Антидедикация как форма литературной полемики (на материале русской демократической прозы второй половины XVIII века)*, [в:] *Русская проза эпохи Просвещения. Новые открытия и интерпретации*, ред. Э. Малэк, Łódź 1996, с. 133–142.

⁸⁴ А. Warda, *Пародийные посвящения XVIII – начала XIX века*, [в:] *Zeszyty Naukowe Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Płocku. Neofilologia*, red. К. А. Kuczyński, т. 9, Płock 2006, с. 115–121.

одном экземпляре определенного печатного издания его книги. Того типа дедикации – это особая тема, требующая отдельных исследований.

Хронологически первым из рассматриваемых нами произведений Пушкина, которому предшествует посвящение, является написанная им в 1819 году поэма *Руслан и Людмила*. Автор формально и графически выделил этот элемент метатекста от последующего за ним собственно произведения, озаглавливая его традиционно *Посвящением*. Посвящение Пушкина адресовано не читателю вообще, а определенной читательской группе – молодым, красивым читательницам. Автор намеренно сужает читательскую аудиторию своего произведения, руководствуясь при этом его содержанием, принадлежащим к так называемому „женскому чтению”, т.е. любовным романам, песням, повестям, эпистолярным романам, сказкам, лексиконам, календарям, гадательным книгам и т.п. Такого рода чтение служило развлекательным целям и было хорошим способом заполнения досуга. Оно зародилось в XVIII веке и было тесно связано с появлением в этом столетии образованных девушек и женщин, которые создали своеобразную читательскую публику⁸⁵, ожидающую нового, предназначенного именно для нее типа чтения.

Пушкин, как и ряд авторов предыдущего столетия, обращается в своем посвящении не к женщинам в широком понимании этого слова, а лишь к тем, которые отличаются красотой, молодым возрастом, нежностью, хорошим литературным вкусом. Следует при этом обратить внимание на то, что автор *Руслана и Людмилы* намекает в своем посвящении на дедикацию, а точнее антидедикацию⁸⁶ Василия Левшина (известного в конце предыдущего столетия автора и переводчика развлекательного чтения) к его переводу сказки Антуана Гамильтона *Наида* (1795). Оба писателя посвящают свой труд не авторитетным персонажам, вельможам, а молодой, пригожей части дамской публики. В. Левшин, в шутовском тоне объясняет, почему не

⁸⁵ И. Клейн, *Пути культурного импорта. Труды по русской литературе XVIII века*, Москва, Языки славянской культуры, 2005, с. 463–477; А. Warda, *О женском адресате посвящений конца XVIII – начала XIX века*, [в:] *Literatura rosyjska XVII-XXI w. Dialog idei i poetyk*, pod red. O. Główko, Łódź 2008, с. 117–127.

⁸⁶ А. Warda, *Пародийные посвящения XVIII – начала XIX века*, [в:] *Zeszyty Naukowe Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Płocku. Neofilologia*, red. K. A. Kuczyński, t. 9, Płock 2006, с. 115–121.

приписал своего труда одной, конкретной красавице и, обращаясь с помощью апострофа к женской аудитории, заявляет:

Красавицы! Пригожие, миловидные, посредственно изрядные, и словом, по низходящей степени дарований до крайнейшего противоположения нежный род людей! [...] Признаюсь, [...] переведши книжку сию хотел я поднести оную женщине, и желал красавице...[...] На вас я шлюсь, как чудны в случае сем людские вкусы, а ведь и я человек: то и сам себе не поверил; скоро ль узнаешь красавицу? ...Признайтесь, скольким бы я чрез то на свете досадил? Покровительница сего труда, красавица моя, одна бы завеличалась, лишь бы я намекнул ей имя...[...] Для меня все женщины равны [в разсуждении нежности говорю я], толь великое я к ним имею почтение!⁸⁷

В свою очередь Пушкин, используя рифмованную, стихотворную речь следующим образом определяет круг читателей своего произведения:

Для вас, души моей царицы,
Красавицы, для вас одних, [...]
В часы досугов золотых [...]
Рукою верной я писал⁸⁸.

Пушкин заявляет в своем посвящении о жанровой специфике своего произведения, основанного не на фактах, а на древних „небылицах”, т.е. сказках, фантастических рассказах, не соответствующих действительности и основанных на вымысле, выдумке. Кстати, произведение Гамильтона, переведенное Левшиным, – это тоже сказка, что указано в подзаголовке (сказка) и в самом посвящении („...ибо сказки имеют в себе нечто волшебное”). Наподобие авторов антидедикаций XVIII века Пушкин пишет также о развлекательном характере *Руслана и Людмилы* и о том, что создавал его на досуге (о чем неоднократно упоминали также авторы развлекательных произведений XVIII столетия):

⁸⁷ Наида, сказка Графа Гамильтона, пер. В. Левшин, Москва 1795.

⁸⁸ А. Пушкин, *Сочинения в двух томах. Стихотворения, поэмы, сказки*, т. 1, Москва 1982, с. 215.

В часы досугов золотых,
Под шепот старины болтливой,
Рукою верной я писал;
Примите ж вы мой труд игривый!⁸⁹

В посвящении Пушкина появляется еще один постоянный элемент дедикационного письма, известный еще античному эпистолярному искусству и использованный русскими писателями XVIII века, а именно *captatio benevolentiae*⁹⁰. Он заключается в том, что автор должен так представить себя и свой труд в посвящении, чтобы снискать симпатию и расположение адресата. Согласно этому писатели восхваляли адресата и одновременно унижали себя и свое произведение, перечисляли действительные и вымышленные заслуги и звания адресата, просили адресата, чтобы тот был снисходителен к их сочинению и возможным ошибкам. Пушкин учитывает в своем посвящении большинство перечисленных признаков вышеназванного принципа и кроме восхваления адресата („души моей царицы, красавицы“) пишет якобы скромно, что не ожидает ничьих похвал.

Стоит отметить, что эти заключительные строки посвящения Пушкина:

Ничьих не требуя похвал,
Счастлив уж я надеждой сладкой,
Что дева с трепетом любви
Посмотрит, может быть, украдкой
На песни грешные мои⁹¹.

прямо перекликаются с автопризнаниями И. Богдановича из первой песни его ирои-комической поэмы *Душенька* (1783)⁹²:

⁸⁹ Там же.

⁹⁰ A. Warda, *Z obserwacji nad dedykacjami mecenasowskimi w osiemnastowiecznej Rosji*, Łódź 2000, с. 56–60.

⁹¹ А. Пушкин, *Сочинения в двух томах, Стихотворения, поэмы, сказки*, т. 1, Москва 1982, с. 215.

⁹² Г. Л. Гуменная, *Конец седьмой главы «Евгения Онегина»: продолжение диалога с читателем* [в:] *Грехневские чтения. Сборник научных трудов*, Нижний Новгород 2001, с. 103.

Любя свободу я мою,
 Не для похвал себе пою;
 Но чтоб в часы прохлад, веселья и покоя
 Приятно рассмеялась Хлоя⁹³.

В архаическом по форме посвящении Пушкина содержится названный нами принцип *captatio benevolentiae*, согласно которому автор не ожидает, якобы, одобрения со стороны читателей. Одновременно, используя синекдоху, он заявляет, что надеется на интерес к его труду со стороны „девы” (у Богдановича – Хлои), т.е. молодых, очаровательных читательниц. Следует еще обратить внимание на определение „грешные”, которое относится к песням, составляющим поэму Пушкина. Так, имея ввиду иронический, шутливый тон, который сопутствует как посвящению, так и в последующем за ним произведению, следует учесть, что автор играет и с этим словом, а точнее с его многозначностью. Так, с одной стороны, оно вызывает в сознании читателя ассоциации с древнерусской житийной традицией и обычным для нее самоуничижением. Называя себя и свой труд недостойным, грешным, невежественным писатель усмирял тем свою гордыню, которая почиталась в Древней Руси худшим из пороков. С другой стороны, это прилагательное можно отнести к содержанию поэмы Пушкина, который вслед за Богдановичем, включил в нее элементы фривольные, грубые, не соответствующие принятым жанровым и идейным нормам (как в эпоху Богдановича, так и Пушкина).

Следующее по времени написания произведение Пушкина, которому предшествует посвящение – это его первая южная поэма *Кавказский пленник* (1820–1821). Оно начинается с традиционной дедикационной формулы – *salutatio*, которая, в зависимости от типа отношений, связывающих автора с адресатом, могла приобретать определенную форму⁹⁴. В данном случае адресатом посвящения является Николай Раевский – сотоварищ кавказского путешествия Пушкина. Так как их связывали дружеские отношения, автор отказался от перечисления званий и должностей адресата, которые

⁹³ И. Ф. Богданович, Душенька, [в:] *Русская литература XVIII века*, Ленинград 1970, с. 450.

⁹⁴ A. Warda, *Z obserwacji nad dedykacjami mecenasowskimi w osiemnastowiecznej Rosji*, Łódź 2000, с. 34–36.

создавали бы дистанцию между участниками этой коммуникационной ситуации и ограничился лишь инициалами имени и отчества (*patronimicum*), а также фамилии адресата в типичном для эпистолярной формы дательном падеже (Н. Н. Раевскому). Посвящение к *Кавказскому пленнику* – это вид стихотворного дружеского письма. Его традиция (как прозаического так и стихотворного дружеского письма) восходит к сентиментализму, во время которого дружба стала одной из главных тем литературы⁹⁵. Дружеское письмо обслуживает с одной стороны своего непосредственного адресата, с другой – более широкую публику, к которой адресовано и посвящение и следующая за ним книга. Посвящение дружеского послания близкому человеку предполагает безусловно интимность. Однако следует помнить о том, что в отличие от обыкновенного личного письма, дружеское письмо подсознательно создается автором с расчетом на более широкого читателя, которого он тоже учитывает. Так, личный аспект этого жанра побуждает писателя выбрать предмет, представляющий особый интерес для непосредственного адресата, т.е. друга. В данном случае – это связывающие их чувство дружбы и воспоминания вместе проведенного на Кавказе времени. Обращаясь к другу автор надеется на то, что он найдет в произведении известные им обоим факты, а также узнает его подспудные мысли:

Ты здесь найдешь воспоминанья,
 Быть может, милых сердцу дней,
 Противуречия страстей,
 Мечты знакомые, знакомые страданья,
 И тайный глас души моей⁹⁶.

Из посвящения Пушкина широкий читатель узнает о дружбе Пушкина и Раевского, которая выдержала и разлуку и разные жизненные судьбы, а также о некоторых деталях из личной жизни автора (клевета, измена, любовь). Такой интимный тон посвящения и откровение перед широкой

⁹⁵ У. М. Тодд, *Дружеское письмо как литературный жанр в пушкинскую эпоху*, Санкт-Петербург 1994, с. 38.

⁹⁶ А. Пушкин, *Сочинения в двух томах, Стихотворения, поэмы, сказки*, т. 1, Москва 1982, с. 243.

аудиторией своих чувств и эпизодов из жизни своей и адресата – это приемы, характерные для дружеского послания. Их суть заключается в том, чтобы вызвать у читателя впечатление, что он открывает что-то не столь очевидно предназначенное для его глаз⁹⁷. Эта специфическая черта дружеского послания послужила популярности этого жанра не только в XVIII, но и XIX столетии.

Другой, более широкий аспект дружеского письма – т.е. тема, имеющая более чем сиюминутное значение. В посвящении Пушкина – это описание Кавказа, его природы, людей, экзотики, а также рассуждения об одиночестве, тоске, беспокойстве, внутренней пустоте. Стоит отметить, что именно этот аспект посвящения Пушкина отразил его связь с романтическим духом его эпохи.

В 1825 году Пушкин написал трагедию *Борис Годунов*. Ее появление было тесно связано с изданием в марте 1824 г. 10-го и 11-го томов *Истории государства Российского* Н. М. Карамзина. Эти тома были посвящены эпохе царствований Федора Иоанновича, Бориса Годунова и Лжедмитрия. Ее изображение Карамзиным настолько поразило Пушкина своей злободневностью, что непосредственно под этим впечатлением возник у писателя замысел создания *Бориса Годунова*⁹⁸, которого и посвящает писателю и историку – Н. Карамзину. В противовес двум вышерассматриваемым дедикациям, та имеем краткую, лаконичную форму и совсем другой, нестандартный характер:

Драгоценной для россиян памяти

НИКОЛАЯ МИХАЙЛОВИЧА КАРАМЗИНА

сей труд, гением его вдохновенный, с благоговением и благодарностью
посвящает

Александр Пушкин

Внешне формула посвящения произведения адресату в дательном падеже – *salutatio* соблюдается. Однако объект дедикации здесь – это не конкретный адресат, а отвлеченное понятие – память сограждан о вели-

⁹⁷ У. М. Тодд, *Дружеское письмо...*, с. 68.

⁹⁸ *История русской литературы. От сентиментализма к романтизму и реализму*, ред. Е. Н. Купреянова, т. 2, Ленинград 1981, с. 274.

ком писателе и историографе – Николае Карамзине. Ее великое значение подчеркивается автором еще с помощью эпитета – *драгоценная*. Пушкин признается в том, что гений Карамзина повлиял на его собственное вдохновение, за что именно хочет его поблагодарить. Следует здесь обратить также внимание на униженное, полное благоговения отношение Пушкина к Карамзину, свойственное панегирическим посвящениям меценатам, известным в XVIII веке. Заканчивающий дедикацию элемент – *conclusio* ограничился автором к подписи посвящения полной формой имени и фамилии: *Александр Пушкин*. Созданная Пушкиным дедикация к *Борису Годунову* благодаря своей лаконичности приобрела новаторскую форму, которая употребляется и в наши дни.

Стихотворное посвящение предшествует также исторической поэме Пушкина *Полтава* (1828). Оно адресовано не названной по имени, возлюбленной поэтом женщине. Автор обращается к ней не называя имени, только личное местоимение, которое использует, согласно эпистолярной традиции, в дательном падеже – „Тебе”. Из этого интимного по характеру посвящения читатель узнает о неразделенной любви поэта к женщине, память о которой помогла ему перенести тяжесть разлуки и изменчивости судьбы. Посвящая ей свое произведение, автор сомневается однако в том, как примет его любимая им женщина, которая ведь отвергла его чувство. Его сомнение подтверждается рядом риторических вопросов, которые ставит поэт:

„...но голос музы темной коснется ль уха твоего?”
 „Поймешь ли ты душою скромной стремление сердца моего?”
 Иль посвящение поэта,
 Как некогда его любовь,
 Перед тобою без ответа
 Пройдет, непризнанное вновь?

Из посвящения вытекает, что автор был заинтересован прежде всего в том, чтобы любимая им женщина поняла смысл любовного сюжета поэмы, на что указывают его следующие слова:

Узнай по крайней мере звуки,
 Бывало, милые тебе.

Как мы могли заметить, посвящение к поэме *Полтава* является первым растиражированным интимным посвящением поэта любимой женщине, в котором отразились черты романтизма.

Совсем другим по форме посвящением Пушкина является то, которое предшествует *Евгению Онегину* (1823–1830). В повествовательной манере поэт начинает его с определения адресата своего произведения, а точнее с исключения из широкого читательского круга представителей „гордого света” (т.е. ограниченного круга людей, которые составляют высший слой привилегированного класса буржуазно-дворянского общества) и посвящения своего произведения друзьям.

В противовес посвятительной моде, согласно которой авторы уменьшали стоимость своего произведения, Пушкин сознательно подчеркивает его ценность, определяя тем самым свой труд как „залог” и ставя его даже выше самого адресата. Как можно догадаться, целью данного приема Пушкина не было уменьшение роли адресата, только выражение иронического отношения к устаревшим конвенциям посвятительной моды, в которой персонаж адресата ценился несоразмерно с посвящаемым ему произведением. Следовательно этому автор *Евгения Онегина* перечисляет ряд положительных признаков своего произведения и, в противовес принципу *captatio benevolentiae*, объясняет это своим авторским пристрастием.

В дальнейшем он, следуя традиции посвящения, пишет о содержании своего произведения, рассказывающего как о смешных, так и грустных событиях, о его стихотворной форме, структуре (разнообразные по характеру главы) и входящих в него простонародных и литературных высоких элементах. Так же само, как авторы посвящений, предшествующих развлекательным произведениям XVIII века, поэт упоминает о том, что написал свой труд для забавы на досуге. Однако в противовес принятой конвенции, он признается также и в том, что работа над этим произведением отняла у него много времени и в нем отразились его жизненный опыт и личные переживания.

Исходя из изложенного выше, можно сделать вывод, что Пушкин великолепно разбирался в созданных литературой XVIII века канонах и конвенциях, к которым выразил свое личное отношение. Не отказываясь от традиции посвятительной моды, он некоторые из ее приемов полностью одобрял, с другими полемизировал, используя при этом неоднократно иронию, или же создавал новые, оригинальные формы, употребляемые до наших дней.

8. Из наблюдений над эволюцией жанра новогодней оды в России XVIII века

„Стихи на случай” появились в России в XVII веке. Этот самый распространенный в Европе тип стихотворений был введен на русскую почву Симеоном Полоцким, который в 1653 году составил польско-латинскую *Практическую риторику* (*Rhetorica practica*), а затем ее „славенороссийский” аналог под названием *Книга приветств на господския и на иныя праздники и иныя речи разные*⁹⁹. В отличие от *Практической риторики* в *Книге приветств* торжественные слова были уже включены в реальный контекст русской жизни. *Книга приветств* содержала, между прочим, приветственные речи по случаю Рождества, Нового года, Пасхи, дней памяти святых, а также по поводу других знаменательных событий общественной и придворной жизни, ритуально-обрядовых ситуаций. Позже Симеон Полоцкий перенес эту систему коммуникативных ситуаций, разработанную им в жанре ораторской прозы в область поэтического творчества, составив рукописный сборник панегирических стихов „на случай” под заглавием *Рифмологион* (1680). Среди разных стихов на случаи придворной жизни, праздники Рождества, Пасхи, дни памяти святых, найдем в нем также стихи на Новый год.

Празднование Нового года приобрело новый облик при Петре I, который, отпраздновав 1 сентября 1699 года наступление Новолетия (в допетровские времена новый год на Руси начинался с 1 сентября, а день 1 января считался языческим праздником и, естественно, не приветствовался христианской церковью), издал 19 декабря того же года указ, согласно которому Новый год начинался с 1 января, а летоисчисление велось не по старому – от «сотворения мира», а по-европейски — от Рождества Христова. Так 7208 год стал годом 1700-м. и, как ошибочно было написано в указе от 20 декабря о праздновании Нового года, началом нового столетия (тогда как на самом деле 1700 год является последним годом XVII века, а не первым годом нового, XVIII века). Согласно указу полагалось, чтобы этот праздник отмечать семь дней с особой торжественностью (украшать дома и площади новогодними деревьями, поздравлять друг друга, организовать фейерверки, стрельбу из пушек, угощаться и т.д.). Торжественное слово на Новый год произнес 1 января 1700 года Стефан Яворский.

⁹⁹ Л. И. Сазонова, *Литературная культура России*, Москва 2006, с. 160–163.

Праздничная культура России XVIII века столетия способствовала, несомненно, развитию окказиональной поэзии, особое место в которой занимала ода на Новый год, являющаяся одним из типов пиндарической или торжественной оды¹⁰⁰. Она выделилась из лона торжественной оды в шестидесятые годы XVIII века и развивалась вплоть до первого десятилетия следующего века¹⁰¹. Оды на Новый год создавали как выдающиеся поэты эпохи классицизма (напр., В. Тредиаковский, М. Ломоносов, А. Сумароков), так и ряд других знаменитых (М. Херасков, И. Богданович, В. Майков, И. Дмитриев, В. Петров, Н. Львов, С. Бобров, Г. Державин, А. Радищев, Е. Костров), а также второ- и третьестепенных авторов последних десятилетий XVIII столетия.

А. В. Петров в ряду основных константных структурных и содержательных признаков оды на Новый год называет следующие: заглавие включает в себя обычно формулу „на Новый год”; поэтический предмет эксплицируется в лирическом сюжете и композиционно локализуется в начальных и конечных строфах оды; посредством автора выражаются общие, объединяющие всех подданных чувства и мысли, связанные с будущем страны на пороге нового времени; представление образа идеального человека на троне и его одическое комплиментирование; присутствие темпоральной антитезы „прошлое – настоящее”; описание момента связи времен – прошлого и будущего и момента перехода; высокий стиль, **характеризующийся обилием метафор, гипербол, эпитетов, олицетворений, риторических обращений и вопросов**; стихотворный размер – четырёхстопный ямб; десятистрочная строфа¹⁰².

Однако следует помнить о том, что новогодняя тема находила для себя все новые пути выражения даже в пределах одического жанра, который никогда не был одномерен и совмещал в себе элементы разных типов торжественных од, а также других жанровых форм (сатиры, элегии, дидактических стихов, песни и пр.)¹⁰³. Трансформация жанра оды на Новый год была также тесно связана со стремлением к индивидуализации образа автора

¹⁰⁰ А. В. Петров, *Оды «на Новый год», или открытие времени. Становление художественного историзма в русской поэзии XVIII века*, Магнитогорск 2005.

¹⁰¹ Там же, с. 21–22.

¹⁰² А. В. Петров, *Оды «на Новый год», или...*, с. 25–26.

¹⁰³ Там же, с. 14–18, 100.

и усилению в ней личностного начала. Кстати, эта тенденция была свойственна также другим жанрам поэзии той эпохи. В результате на рубеже 1780–1790-х гг. стали появляться «единичные» произведения, не учтенные нормативными поэтиками, но генетически связанные с торжественной одой на Новый год. Отличительным признаком такого рода текстов является «переходность» их поэтики, впитавшей в себя сентименталистские, предромантические, предреалистические и иногда даже барочные тенденции. Именно такие эволюционные варианты новогодней оды, которые трансформировались в иные жанровые формы и присутствующий в них мотив нового года/века станут предметом наших рассуждений. Для нашего обзора мы выбрали стихи Ю. А. Нелединского-Мелецкого, С. С. Боброва, И. А. Крылова, А. И. Клушина и Н. М. Карамзина.

Первым по времени возникновения из рассматриваемых нами текстов является стихотворение Ю. А. Нелединского-Мелецкого *Гр. А. С. С...й. За ужином, при ожидании полуночи, накануне нового, 1781 года* (1780). Следует отметить, что Нелединский-Мелецкий происходящий из знатного боярского рода проявлял склонность к спиртным напиткам, гастрономическим удовольствиям и карточной игре. Подобно большинству писателей этого столетия, к своей литературной деятельности он не относился как к занятию профессиональному. Большая часть его наследия – это „легкая“, эпикурейская или анакреонтическая лирика, стихотворные письма, мадригалы, альбомные мелочи, написанные на случай¹⁰⁴. Названное нами произведение – это одно из его небольших по объему стихов на случай, а точнее стихотворение на случай Нового года. Оно посвящено не установленному ближе адресату – графине А. С. С-вой. Заглавие стихотворения сообщает читателям обстоятельства его возникновения. Оно создавалось „за ужином, при ожидании полуночи, накануне Нового, 1781 года“. Будучи сторонником эпикурейского стиля жизни, поэт ставит риторический вопрос насчет целесообразности серьезных, метафизических размышлений о протекающем времени накануне Нового года. При этом он объясняет, что ему не жаль уходящего года, так как тот не уводит за собой никого из его близких. Анакреонтический характер произведения усиливается в последних строках, когда автор, соблюдая традицию жанра стихов на случай

¹⁰⁴ *Словарь русских писателей XVIII века. Выпуск 2. К-П*, Санкт-Петербург 1999, с. 341–345.

Нового года, провозглашает новогодние пожелания женщине, которой посвящено произведение. Итак, он желает, чтобы ей до конца жизни сопутствовали утехи, радости, игры, смех. Традиция классицистической оды соблюдена в этом стихотворении лишь в синтаксической инверсии.

Автором следующего стихотворения, посвященного новогодней тематике является И. А. Крылов, известный прежде всего как автор басен и комедий. Его произведение *На Новый год* (1790-е гг.) носит подзаголовок *К надежде*¹⁰⁵. Оказывается, непосредственным поводом для его написания был не случай приближающегося Нового года, а чисто личный повод – несчастная любовь лирического героя к некой Аннушке. В связи с этим наступающее новое время является для него временем надежды на то, что его возлюбленная ответит взаимностью на его чувство. Следует заметить, что мотив надежды обычно появлялся в одах на Новый год/век, однако не в индивидуальном, только в государственном или общественном плане.

В стихотворении Крылова на случай Нового года мотив надежды тесно связан с частной жизнью лирического героя и его личными мечтами и планами. Он появляется рядом с мотивом Нового года, причем оба эти отвлеченные понятия персонифицируются. Так, Новый год, проводником которого является солнце, несет покрытую урну, в которой помещаются предназначенные для людей жребии. Перед Новым годом летит одетая в зеленую мантию Надежда¹⁰⁶, полная лестной приветливости, которая сулит своей улыбкой утешение, взором своим вливает услаждение и золотит несшую Новым годом урну. И хотя лирический герой знает, что не все обещания Надежды сбываются, то все-таки он ожидает ее лести, так как с ней легче жить. Он ожидает также того, что Надежда, как обычно, произнесет новогоднее пожелание-заклинание: „С новым годом счастье ново”. В обращении лирического „я” к Надежде появляется характерный для народных присушек мотив стрелы, которая, по желанию лирического героя, должна дойти до „белой груди” его возлюбленной. А если ее любовь ему не дана и Новый год несет в урне для него смерть, то он примет ее, но просит

¹⁰⁵ Интересно, что И. А. Крылов создал также *Похвальная речь науке убивать время, говоренная в Новый год*, напечатанную в «С.-Петербургском Меркурии» в 1793 (ч. I, с. 22–52).

¹⁰⁶ Вспомним, что зеленый цвет ассоциируется с юностью, с жизненными возможностями, с рождением и считается цветом надежды.

лишь Смерть, чтобы та, позолотив косу, убила его на груди его избранной, а он увянет как цветок.

Как мы могли заметить, новогоднее стихотворение Крылова отражает тенденцию к индивидуализации образа лирического героя и усилению в нем личностного начала. Мотив Нового года послужил в этом произведении лишь предлогом к введению другого, по мнению автора, более существенного для него мотива, связанного с личной жизнью героя.

К новогодним стихотворениям принадлежат также *Стихи к Клое на Новый год* А. И. Клушина. Они тоже были напечатаны в «Санкт-Петербургском Меркурии» в 1793 г. Из заглавия видно, что адресаткой является женщина носившая имя Клоя, которое подобно именам типа Армида, Делия, Дафна, Дорида, Зафна, Камена, Климена, Лаиса, Леила, Лила, Лилета, Сильфида, Темира, Филлида, Цирце служило средством создания условного образа возлюбленной, лишенного, как правило, поэтов лишенного, как правило, индивидуальных черт¹⁰⁷. Ее обобщенный образ особенно заметен, когда вместо формы единственного числа авторы использовали форму множественного. Имя адресатки стихотворения Клушина – Клоя сравнительно часто появлялось также в стихотворениях последних десятилетий XVIII – начала XIX веков¹⁰⁸.

Итак, стихотворение А. И. Клушина начинается, наподобие большинства новогодних од, мотивом обновления. Приход Нового года ассоциируется в нем с пламенным светилом, которое „вступило в лазуревый путь” и пришло на смену мраку. Движение в природе, которое ведет к ее пробуждению, вызвано вмешательством высших сил. Поэтому в описании рождающейся природы появляются такие краски, как золотая, серебристая, багряная, и такие летние цветы в новогоднем пейзаже, как розы, васильки, тюльпаны. Обновлению природы сопутствует также обновление человека.

Из набора традиционных элементов поэтики новогодних од в произведении Клушина появляются мифологизмы (напр., Бореи, Феб), а также темпоральная антитеза „прошлое – настоящее. При этом „прошлое” рас-

¹⁰⁷ О. И. Коурова, *Романтический образ возлюбленной в лирике пушкинского периода*, см. на сайте: <http://frgf.utmn.ru/mag/21/18>

¹⁰⁸ A. Warda, *Традиция посвяtitельной моды XVIII века в произведениях А.С. Пушкина*, [в:] *Studia Rusycystyczne Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego Jana Kochanowskiego*, t. 17. *Język, literatura i kultura Rosji w XXI wieku – teoria i praktyka*, pod red. K. Lucińskiego, Kielce 2008, с. 13–20.

сматривается лирическим „я” только в узком, личном плане, связанным только с ним. Так, мы узнаем, что уходящий год был для него страшный, грозный, злобный, однако он исчез как мгновение и не возвратится. Вместе с ним исчезнет и все, что произошло в его течение. Единственное, что по мнению лирического героя никогда не пройдет – это любовь к Клое. Силу этого чувства оценит должным образом вечность, которая не только сохранит образ его возлюбленной, но и разрешит ему любить Клою и в другом, вечном мире.

Как мы могли увидеть, Клушин, совмещая личную тематику с новогодней образностью, одновременно сохраняет условность образа возлюбленной и утаивает все подробности, связанные с описываемым чувством и объектом его любви.

Совмещение традиционной новогодней тематики с личным началом встречаем также в двух стихотворениях С. С. Боброва: *Первый час года. К другу И<косову>* (1789) и *Песнь несчастного на Новый год к благодетелю* (1795).

Стихотворение *Первый час года. К другу И<косову>* было создано Бобровым в 1789 г. и адресовано его университетскому товарищу – П. П. Икосову. Генологически оно связано как с жанром новогодней оды, так и с дружеским посланием, которое вошло в моду на рубеже столетий¹⁰⁹. Согласно традиции жанра новогодней оды, уже заглавие сообщает о его жанровой принадлежности, а его вторая часть – посвящение намекает на его личный, интимный характер.

Стихотворение начинается с типичной для жанра новогодней оды темпоральной антитезы: „прошлое – настоящее” и описания последних моментов старого года, уход которого провозглашает звук часов. Старый год представлен в произведении Боброва наподобие умершего человека, который призванный в точно определенное время должен оставить все и уйти. Похоронную тематику дополняют также сопутствующие его уходу слезы, гроб, мрачная урна, а также коса, появляющаяся как в фольклоре, так и в поэзии эпохи барокко. В стихотворении Боброва коса пресыщена кровью смертных и притуплена их костями висит между кипарисами. Эта «кладбищенская» тематика указывает на ее сходство с поэзией Э. Юнга,

¹⁰⁹ У. М. Тодд, *Дружеское письмо как литературный жанр в пушкинскую эпоху*, Санкт-Петербург 1994.

а образ „гроба столетия” подтверждает знакомство Боброва со стихотворением А. Радищева – *Осьмнадцатое столетие*.

Место старого года с дряхлыми крыльями занимает „слетевший из бездны” юный сын вечности, снабденный крыльями юности. Перед ним играют воскресшие дочери богини правосудия – Фемиды, а услуживает ему весна, которая рассыпает перед ним усопшие красы,

И вместо вихрей вывестъ тщится
Спокойны в январе часы¹¹⁰.

Вместе с ней выходят из храмины на холодный воздух дрожащие зефиры. Весна скрывает перед ними свой взор, так как она не смогла преодолеть зимы и скинуть с деревьев „зимы железного чела”:

Она с улыбкою выходит
Из храмины своей пустой,
Дрожащих зефиров выводит
На холодный воздух за собой;
Но взор одеждой закрывая
И паки в храмину вступая
Стенет, что скинуть не могла
Толь рано с древ одежд пушистых,
И погрузить в слезах серебристых
Зимы железного чела¹¹¹.

Антропоморфный образ времен года – весны и зимы сопутствует описанию ухода старого и прихода нового года.

Новый год, сын вечности, исполненный влияния планет несет для жителей всего мира в мрачной урне сокроженный жребий. Судьба человечества на новый год уже решена и никто не может от нее бежать. В связи с тем одинакого боятся нового года и того, что он принесет как герои, так и обык-

¹¹⁰ А. В. Петров, *Оды „на Новый год”, или открытие времени. Становление художественного историзма в русской поэзии XVIII века*, Магнитогорск, 2005, с. 77.

¹¹¹ Там же, с. 77–78.

новенные черви. Своего будущего, в том числе и смерти не опасаются лишь „души правдивые”, т.е. честные люди. Однако среди людей есть и такие, которые желают умереть:

Другой, стоя вдали, вздыхает
И робки взоры простирает
На нового небес посла,
Железную стрелу держаща,
О роковой свой брус точаща,
Дабы пронзить его могла¹¹².

Свои рассуждения насчет того, что принесет новый год человечеству, лирический герой заканчивает мыслью, что он сам готов принять от судьбы все, что она ему принесет. И дальше, используя традиционный для эпохи сентиментализма мотив дружбы, он обращается к своему другу с полными оптимизма словами, что даже если смерть придет к нему, то он не умрет, а лишь уснет:

Но если я твой одр суровый
Слезой омою в год сей новый
И ты – в свой темный гроб сойдешь,
Возможно ль, ах! – при смерти люты
Иметь тебе тогда минуты?
Любезный друг! – ты лишь уснешь¹¹³.

Как можно заметить, эта часть стихотворения Боброва связана с сентиментальной поэтикой также использованными в ней междометиями и обращениями, которые выражают личный, эмоциональный подход к ближайшему другу и его судьбе.

Свое стихотворение лирический герой заканчивает просьбой-молитвой, обращенной к Паркам – древнеримским трем богиням судьбы, чтобы они как самому лирическому герою, так и его другу позволили жить до поздней старости, а их дружба могла бы продолжаться до конца их дней:

¹¹² Там же, с. 78.

¹¹³ Там же.

Когда же Парки уважают
 Тобой боготворимых муз,
 И ножниц острие смягчают,
 Да не прервется наш союз;
 Тогда скажу я возхищенный:
 «О Феб, Латоною рожденный!
 Еще дай новых нам годов,
 Да мы продлим дни в дружбе нежной,
 Доколе век наш безмятежной
 Не осребрит на нас власов!»¹¹⁴

Совмещение традиционной новогодней тематики с личным началом встречаем также в четырехстрочном ямбическом стихотворении С. Боброва *Песнь несчастного на Новый год к благодетелю* (1795). Ему предшествует эпиграф на английском языке из Марка Акенсайда: „Without shelter from the blasts in vain we hope the tender plant”¹¹⁵. В переводе на русский язык он звучит так: „Лишенные защиты от урагана, напрасно мы возлагаем надежды на слабый цветок”. Как эпиграф, так и само стихотворение содержат намеки на личную жизнь Боброва и его судьбу. Несмотря на то, что к 1791 г. Бобров уже вполне сложился как оригинальный поэт и приобрел известность, но именно в это время он был лишен возможности участвовать в столичной литературной жизни. В августе 1791 г. он переехал на юг России. Судя по его позднейшим поэтическим жалобам, это была неофициальная ссылка. Возможно, она как-то была связана с процессом над А. Н. Радищевым, с которым у Боброва были какие-то личные отношения, или с правительственными гонениями на „мартинистов”, но никаких сведений на этот счет нет. Именно во время пребывания на юге России он и написал названное нами произведение, эпиграф которого содержит намеки на тогдашнюю общественную и политическую ситуацию в стране. Приход Нового года стал для Боброва временем надежды на лучшее будущее. Мотив ухода старого и прихода нового года Бобров связывает с металлическим звуком часов, которые сообщают о новом времени, а также солнцем, небом и самим временем, которое приобретает у него вид ближе не определенного поезда на колесах:

¹¹⁴ Там же, с. 78–79.

¹¹⁵ Mark Akenside (1721–1777) – английский поэт и врач.

Звизнул времени суровый
Металлический язык;
Звукнул – отозвался новый,
И помчал далече зык.

Снова солнцы покатились
По палящим небесам;
Снова шумны обратились
Времени колеса там¹¹⁶.

Традиционные для жанра новогодней оды поздравления обращены в стихотворении Боброва не к конкретному человеку или какой-то общественной или национальной группе, а ко всем жителям земли (земнородным племенам). Лирический герой наподобие какого-то пророка или религиозного вождя благословляет их и, согласно новогодней традиции, желает им радости, счастья, а также такого удовольствия от земной жизнью, как у древних племен:

Будьте вновь благословенны,
Земнородны племена!
Будьте пакм восхихенны,
Как в прежни времена!

Пейте в полной чаше радость!
Пейте здравия струи!
Ощущайте жизни сладость!
Украшайте дни свои!¹¹⁷

Бытийная ситуация перехода от прошлого к будущему спровоцировала лирического героя к тому, чтобы задуматься над неустраимыми противоречиями, которые возникли в процессе эволюции общества и человека во времени. В их результате люди становились менее счастливыми.

После этих размышлений общего плана лирический герой переходит к единичному плану и своей личной жизни, которая не сложилась благополучно:

¹¹⁶ *Поэты 1790–1810-х годов*, сост. Ю. Лотман, Ленинград 1971, с. 119.

¹¹⁷ Там же, с. 120.

Мне судьбина отеклася
Бурю жизни отвратить;
Знать, она еще клялася
Горьку желчь свою разлить¹¹⁸

Ряд риторических вопросов, обращенных к року, свидетельствует о том, что прошлый год был для лирического героя очень тяжелым, и он не верит в то, что новый год сумеет, как хороший врач, излечить его:

Рок, о рок, – почто толь рано
Ты мне желчь подносишь в дар?
Неужель на свежу рану
Свежий мне даешь удар?¹¹⁹

Спасением для него является „Муж великий, сострадающий, кроткий”, под которым можно подразумевать Бога. Именно к нему он обращается с просьбой улучшения своей судьбы. Используя метафорический образ грозы, символизирующей его прошлую жизнь, и хорошей погоды, которая всегда приходит после грозы, лирический герой надеется на то, что та осушит его слезы:

Коль не поздно, в новом годе
Не пролью я новых слез;
После бурь в другой погоде
Осушу их средь очес¹²⁰.

Как мы могли увидеть, жанр новогодней оды послужил Боброву для выражения не только общественных, но и личных настроений.

Произведением, которое возникло в самом конце XVIII века и явно отражает процесс разрушения торжественной оды на новогоднюю тему,

¹¹⁸ Там же.

¹¹⁹ Там же.

¹²⁰ С. С. Бобров, *Песнь несчастного на Новый год к благодетелю*, [в:] *Поэты 1790–1810-х годов*. (Библиотека поэта; Большая серия), Ленинград 1971, см. на сайте: http://www.rvb.ru/18vek/poety1790_1810/01text/01bobrov/015.htm

является стихотворение-травестия Н. М. Карамзина *Пророчество на 1799 год, найденное в бумагах Нострадамуса* (начало 1799 г.). Установка на достоверность и одновременно сознательная игра с доверчивостью читателей появляются уже в двухчастном заглавии. Как известно, предсказания известных пророков и вещунов становятся особенно популярны прежде всего на рубеже столетий. Можно полагать, что так и было в конце XVIII века. Своего рода реакцией на эти, осмеивающие веру людей в наступление невероятных, или непонятных с точки зрения современного человека явления, оказывается названная нами литературная шутка Н. Карамзина¹²¹. Используя свойственный русской народной традиции мотив гадания, писатель трансформировал его в мотив предсказания. Однако он предсказывает не то, чего заведомо быть не может, невозможное, но нонсенс, ситуацию абсурда. В самом начале он обыгрывает типично просветительскую антитезу „глупцов” и „ума”, предсказуя иронически, что глупцы и ум не будут противоположны друг другу. Вторая строка – это злое предсказание, относящиеся к людям его времени, а точнее к содержательнице кофейного дома – мадам Шню, которая славилась своим безобразием. Ей злобно предсказывается, что из ее глаз в ближайшем году родится василиск, т.е. мифическое создание с головой петуха, туловищем и глазами жабы, хвостом змеи и красным хохолком на голове, похожим на корону. Люди полагали, что василиски обладают ядовитыми клыками, когтями и дыханием, кроме того они способны убивать лишь одним своим взглядом¹²². Целый ряд вздорных предсказаний следует и в нескольких дальнейших строках. Имеем в них дело с подчеркнутым внеисторическим смешением образов и времен. Так, читаем, что немые с сиднями возьмут участие в хороводах, обелиск Трояна, первого, рожденного вне Рима императора, переместится (шагнет) из Рима в Клин:

В сей год глупцы и ум не будут – антиподы,
Из глаз мадамы Шню родится – василиск,

¹²¹ А. В. Петров, *Оды «на Новый год», или открытие времени. Становление художественного историзма в русской поэзии XVIII века*, Магнитогорск, 2005, с. 42–43.

¹²² W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 2003, s. 92; *Славянские древности. Этнологический словарь*, под ред. Н. И. Толстого, т. 1: А-Г, Москва 1995, с. 292–293.

Немые с сиднями составят – хороводы,
Из Рима в Клин шагнет Траянов – обелиск¹²³.

Предсказание касается также литературной жизни и присутствия на литературной сцене конкретных авторов. Оказывается, что популярный среди русских читателей автор конца столетия – И. И. Дмитриев (кстати, хороший знакомый Н. Карамзина и явный противник жанра оды и сервильной поэзии) не будет любим аонидами, т.е. не будет создавать хороших произведений. Одновременно предсказывается рождение в 1799 году гения – нового Пиндара, который сможет воспеть все то, что произойдет в новом году. Так, перед нами появляется яркий пример завуалированной полемики со сторонниками высоких, классицистических жанров и нигилистическая оценка художественных возможностей торжественной оды. Карамзин осмеивает этот традиционный жанр прибегая к пародии.

Дальнейшие абсурдные предсказания касаются того, что эвмениды – гневные, яростные, богини-мстительницы якобы оставят в покое злых людей, Амур, изображаемый всегда в виде голого мальчика, появится в Новом году с усами, прекрасным девушкам наскучат балы, а скупым удастся засветить без свеч шандалы.

Так, на примере рассмотренных нами стихов на случай Нового года, возникших в конце XVIII века мы могли наблюдать процесс исчерпания жанровых возможностей жанра оды на Новый год и постепенное разрушение господствующего в эпоху классицизма канона. Вместо высоких, тожественных од по случаю Нового года все чаще появляются неодиические примеры окказиональной поэзии, восходящие к разным, не только высоким жанрам и литературным направлениям. Эволюция заметна также в жанровых наименованиях новогодних стихотворений. Они уже не определяются их авторами как оды, а называются просто стихами, или совсем утрачивают жанровую экспликацию. Существенным является также то, что их авторы стремились к индивидуализации образа лирического „я” и усилению личностного начала. В новогодних стихотворениях не соблюдается также традиционный для оды на Новый год размер – четырёхстопный ямб

¹²³ Н. М. Карамзин, *Пророчество на 1799 год, найденное в бумагах Нострадамуса*, [в:] Н. М. Карамзин, *Стихотворения*, См. на [http://www. Rvb.ru./karamzin/1bp/0ltext/138.htm](http://www.Rvb.ru./karamzin/1bp/0ltext/138.htm)

и только в некоторых из них (напр., *Гр. А. С. С...й. За ужином, при ожидании полуночи, накануне нового, 1781 года* Ю. А. Нелединского-Мелецкого, *Пророчество на 1799 год, найденное в бумагах Нострадамуса* Н. М. Карамзина) появляется типичная для канонического жанра десятистрочная строфа¹²⁴. Такие эволюционные варианты новогодней оды, которые появились в конце восемнадцатого столетия продолжали создаваться и в следующем веке, пользуясь большой популярностью как среди писателей и читателей, в противовес сложным по стилю и форме торжественным одам на Новый год эпохи классицизма.

¹²⁴ А. В. Петров, *Оды „на Новый год”, или...*, с. 25–26.

ГЛАВА III

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЙ ХАРАКТЕР РУССКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ XVIII – НАЧАЛА XIX ВВ.

1. Басни А. Сумарокова и их источники

Жанр басни занимает в литературном наследии Александра Сумарокова видное место – их число превышает 380. Создавая свои басни, он обращался обычно к общеизвестным литературным и фольклорным сюжетам, а также к разным явлениям тогдашней действительности. Как замечает Ю. В. Стенник, примерно одну треть всех басен Сумарокова составляют переработки сюжетов возрожденческих фацетий, сатирических и бытовых сказок, анекдотов, басен¹. Сам Сумароков тоже не скрывал этого и в притче *Вор* следующим образом высказался об использовании им традиционных сюжетов:

Кто как притворствовать не станет,
Всевида не обманет.
На русску стать я Федра превращу
И русским образцом я басню сплесть хочу².

Также и другие русские баснописцы сочиняли свои басни используя, так как и Сумароков, более или менее известные сюжеты. В результате того один басенный сюжет функционировал неоднократно в нескольких вариантах. Каждому из авторов, обрабатывающих определенный сюжет была свойственна своя писательская манера, определяющая характер созданного им произведения.

Наше внимание обратим на четыре басни Сумарокова (*Отчаянная вдова*, *Пастух обманичик*, *Александр Македонский* и *Парменион*, *Два старика*) и попытаемся определить их источники, а также сопоставить их с известными нам вариантами тех же сюжетов, обработанных другими авторами³.

¹ Ю. В. Стенник, *Роль А. П. Сумарокова в развитии русской басни* [в:] *Сумароковские чтения. Материалы всероссийской научно-практической конференции*, Санкт-Петербург 1993, с. 29.

² фрагмент басни *Вор* А. Сумарокова, опубликованный Н. Г. Кургановым в *Российской универсальной грамматике*, Санкт-Петербург 1769.

³ Данная статья является в какой-то степени продолжением того, что я представила в докладе на Международной конференции в Лодзи в ноябре 1998 г. на тему *Tradycja i inwencja. Wątki i motywy obiegowe w dawnych literaturach słowiańskich*. В статье *О некоторых сюжетах сумароковских басен и специфике*

Сюжет первой из рассматриваемых нами басен Сумарокова под заглавием *Отчаянная вдова* связан в некоторых чертах со знаменитой новеллой Петрония о вдове из Эфеса, включенной в его роман *Сатирикон* (главы 111–112)⁴. Однако трудно признать ее безоговорочно непосредственным источником сумароковской притчи, потому, что в ней использован лишь мотив вдовы, недолго оплакивающей умершего мужа. Тот же самый мотив лег также в два других текста (рукописный и печатный), возникшие в конце XVIII века (*О перемене вдовей*⁵ и *Перемена вдовья*⁶), которые почти не отличаются друг от друга. В связи с тем, что нам не удалось найти текста, который по всей вероятности мог использовать Сумароков в качестве источника своей притчи, попробуем сравнить доступные нам версии сюжета о отчаянной вдове. Его героиня – молодая женщина после смерти своего мужа приказала сделать из дерева статую, которую клала каждую ночь к себе в постель. Однако влюбившийся в нее молодой человек подкупил ее служанку и с ее помощью занял место деревянной статуи. Проснувшись молодая вдова велела служанке готовить обед, но когда оказалось, что нет дров, она приказала сжечь статую умершего мужа.

Басня Сумарокова в противовес двум другим прозаическим вариантам этого сюжета имеет стихотворную форму. Экспозиция во всех вариантах знакомит читателей с главной героиней и определенной исходной ситуацией:

Некоторая молодая женщина, похоронивши своего мужа, которого она звала старым Симоном, приказала рещику выделать из дерева статую, как можно похожую на ее покойного, которую она приказала всякую ночь класть возле себя для воспоминования об нем. (*Товарищ разумный*)

их обработки я занялась тремя баснями Сумарокова, их сюжетами и способом обработки (*Старый муж с двумя женами, Муж пьяница, Вдова-пьяница*).

⁴ Ю. К. Щеглов, Матрона из Эфеса [в:] *Sign, Language, Culture*, The Hague, Mouton 1970, с. 593.

⁵ Басня эта помещается в рукописном сборнике конца XVIII века, находящимся в коллекции ГБЛ под сигнатурой Тих. 562.

⁶ Басня помещается в сборнике *Товарищ разумный и замысловатый*, Москва 1787.

Скончался у жены возлюбленный супруг;
 Он был любовник ей и был ей верный друг:
 Мечталась
 И в ночь, и в день;
 И только статуя для памяти осталась
 Из дерева супружнице его.
 (Сумароков, *Отчаянная вдова*)

Мотив интриги молодого человека, влюбившегося во вдову и подкупившего служанку, известный уже русским повестям конца XVII века, у Сумарокова, в противовес двум выше названным вариантам, отсутствует. Его героиня сама соглашается, чтобы посещал и утешал ее после смерти мужа молодой человек, в которого она влюбилась. Она выбрасывает также статую мужа, а потом, по частям сжигает ее чтобы вскипятить воду, готовить еду и разогреть баню.

Все три текста не содержат морали, назидания. Однако нейтральный к своим героям повествователь рукописного анекдота и текста из *Товарища разумного* заменен в притче Сумарокова рассказчиком, который выражает свое отношение к главной героине и ее поступкам. Он рационально подходит к проблеме верности после смерти одного из супругов. Не критикуя своей героини он выражает даже к ней свою симпатию, которая проявляется в уменьшительной форме, которой он ее называет (напр. вдовушка). Одновременно сочувствуя героине в том, что ей не на чем согреть воды, сумароковский повествователь с иронией спрашивает:

Что ж делать? иль не пить, ни есть и умереть?
 А дров сыскать не можно.

В басне не определены ни место, ни время действия, но совсем неожиданно, почти в самом конце текста упоминается баня – помещение для мытия тела, известное на Руси с древнейших времен.

Итак, главная разница между притчей Сумарокова и двумя другими вариантами этого сюжета состоит прежде всего в стиле повествования и роли рассказчика. Сказовая манера рассказа сумароковского повествователя, а также насыщение его речи просторечными формами заменена в двух остальных вариантах бесстрастным стилем высказывания и нейтральным отношением к выступающим героям.

В круг нашего обозрения попала также басня Сумарокова *Пастух обманщик*, основанная, со всей вероятностью, на эзоповской басне, рассказывающей о пастухе, который несколько раз обманывал своих друзей, крича, что к стаду прибежал волк. Когда волк в самом деле появился, никто ему не поверил и не прибежал на помощь.

Сопоставляя находящийся у нас стихотворный рукописный вариант этого сюжета *О малом безумном*, помещенный в *Забавных жартах*, а также его прозаическую версию *Пастух-шутник*, находящуюся в сборнике *Басни Эзопа*⁷ с басней Сумарокова замечаем, что относительно распространенная экспозиция в двух первых текстах заменена у Сумарокова непосредственным введением читателя в конкретную ситуацию и познакомление его с главным героем – пастухом:

Пастух кричал нередко: „Волки, волки, волки”
А в паствах те слова гораздо колки.

При сопоставлении всех вариантов бросается в глаза градация, касающаяся повторяемости шуток пастуха. Если в басне Сумарокова она имела место „нередко”, в басне Эзопа – „частенько”, то в *Забавных жартах* ситуация обманывания товарищей повторялась, как говорится в тексте, „всякой день”.

По-разному выглядит также момент встречи обманщика с пастухом. В *Забавных жартах* автор описывает довольно подробно поведение людей, прибегших на помощь. В басне Эзопа та же ситуация изображена короче, более динамично, путем нагромождения глаголов: „Два-три раза крестьяне пугались и прибежали, а потом возвращались по домам осмеянные”.

Сумароков в своей басне выдвигает на первый план пастуха обманщика, напоминающего известных русской литературе еще с конца XVII века героев плутовских и шутовских повестей. Именно поэтому столь важным для Сумарокова было описание реакции пастуха, отражающей его плутовскую натуру:

Збиралися воров на крик его хватать.
А он збирался им смеяться, хохотать.

⁷ *Басни Эзопа*, пер. ст. и коммент. М. Л. Гаспаров, Москва 1968, № 210. *Пастух-шутник*, с. 124.

Кульминационный пункт басни – появление волка, в *Забавных жртах* и в басне Эзопа имеет форму описания-отчета с места действия. В басне Сумарокова зато появляется в этом месте что-то в роде маленькой театральной сценки, в которой главный герой – пастух и его друзья ведут разговор. Отдельные эмоциональные реплики персонажей отделены речью повествователя, который сообщает читателям, кто будет высказываться или комментирует данную ситуацию:

Пастух кричит всей силой и тогда:

„Рабята, волки, волки”,

Рабята говорят:

„Уже сто крат

Дурачил нас ты, брат,

а больше не обманешь,

хотя кричать, ты три дни станешь”.

Пограбили разбойники овец.

Текст из *Забавных жрт* завершает рифмованное двустишие, являющееся итогом описанной раньше ситуации:

Хватились позда,

Как овечки розно.

Басня Эзопа кончается абстракционной моралью – выводом, иллюстрацией которой является описанная в ней ситуация: „Басня показывает: вот чего достигают лжецы, – им не верят, даже когда они говорят правду”. Притча Сумарокова, в свою очередь завершается оценочной сентенцией повествователя, который выражает свое мнение о пастухе-обманщике. Называя его глупцом он обращается непосредственно к нему со следующими словами:

Ты ложью забавлялся,

Имея тьму удач:

Довольно ты смеялся,

Теперь поплачь.

Разностопный стих притчи Сумарокова с нерегулярной рифмой, а также введение в повествование высказываний персонажей, в языке которых появляются просторечные формы, придают стилю его басни легкость и непринужденность, несвойственную двум другим рассматриваемым нами вариантам того же сюжета.

Источником относительно большого числа притч Сумарокова были анекдоты, которые обрабатывались многими писателями. Так, в основу басни Сумарокова *Александр Македонский и Парменион*⁸ лег исторический анекдот, рассказанный неоплатоником III века Дионисием Кассием Лонгином в его трактате *О возвышенном*. Оценку остроте Александра Македонского (356–323 до н.э.) дает также Сумароков в статье *Об остроумном слове*, помещенной в „Трудолюбивой пчеле” (1759, № 6, с. 371–373). Баснописец приводит в ней разговор Александра с Дарием и любителю остротой разума этого великого полководца. Диалог этих двух персонажей стал также основой басни Сумарокова, подтверждающей остроумие Александра, которое выразилось в замечательном формулировании своих мыслей.

Мастерство Сумарокова в сложении анекдотической басни, отражающей необыкновенность ума Александра Македонского особенно заметно при сопоставлении его текста с прозаическим вариантом того же сюжета, помещенном в сборнике *Товарищ разумный*.

Краткому, лишённому ненужных подробностей введению к тексту Сумарокова соответствует более описательное начало анекдота из *Забавных жарт*, из которого узнаем имена главных героев:

Как Александр Великий разбил армию Дария, царя персидского, то Дарий стал у него просить мира, в заключение которого уступал он ему половину Азии с десятью тысячами талантов.

(*Товарищ разумный*)

⁸ Нам хотелось бы обратить внимание на непоследовательность в генеалогическом определении этого текста. Он определяется и как анекдот, и как басня, и как эпиграмма. В сборнике *Русская эпиграмма второй пол. XVII-нач. XX в.* (Ленинград 1975), Л. Ф. Ершов говорит, например, что некоторые притчи А. Сумарокова близки эпиграмме, пронизаны эпиграмматическим духом. К таковым и принадлежит, по нашему, басня *Александр Македонский и Парменион*, которая в примечаниях названного выше сборника эпиграмм называется эпиграмматической сказкой.

Войск вожду греческих царь перский дочь давал,
Пол Азии ему приданым обещает,
Чтоб он ему спокойство даровал.
(А. Сумароков, *Александр и Парменион*)

Следует здесь также обратить внимание на сравнительно большую временную дистанцию события описанного в этом тексте (все глаголы в прошедшем времени), от того в басне Сумарокова (преобладают в ней глаголы в настоящем времени).

Центральная часть произведения, основой которой является диалог Александра с Парменионом, у Сумарокова более сжата, чем в анекдоте из *Товарища разумного*, в котором появляется намного больше пояснений, происходящих от повествователя.

Кульминацией в обоих текстах является остроумный ответ Александра Великого, который основан на специфической игре значений, связанной с различием между буквальным и метафорическим смыслом высказывания. Остроумие великого полководца проявилось в том, что он сумел уловить смысловое несоответствие между формой высказывания и настоящим замыслом его фаворита.

Лишенный ненужных подробностей анекдот из *Забавных жарт*, сосредоточенный на определенной ситуации и указании остроумия великого полководца Сумароков сумел переработать в сжатую до предела басню, которая развивается быстро и приобретает у него краткую словесную формулу, сближаясь тем самым к скупым штрихам жанра эпиграммы⁹.

Отсутствие морали в обоих текстах было, несомненно, связано с их развлекательной, а не дидактической предназначенностью и самим характером анекдотического жанра.

Источником сумароковских басен были также пословицы. Заключенные в них универсальные формулы народной мудрости сближались по своему характеру с моралистической частью басен, совмещающей в себе определенную сентенцию, вывод из повествовательной части этого жанра.

⁹ В польском литературоведении такие басни определяются термином „bajka epigramatyczna”. Создателем этой разновидности басни был немецкий драматург Г. Э. Лессинг (XVIII век) использующий еще традицию Федра (I в. до н.э.). Его басня отличалась сжатостью и была лишена эпических элементов.

Таким образом определенная пословица, избранная Сумароковым в качестве источника его притчи, требовала от баснописца сочинения к ней иллюстрирующей повествовательной части.

Так, фольклорным источником басни Сумарокова *Два старика*¹⁰ является пословица „Дождь из тучи, а не из навозной кучи”. Интересно, что одна из жарт, помещенных в сборнике *Забавные жарты* под заглавием *О шляхтиче с солдатом* завершается двустилием, являющимся несколько модифицированной версией той же пословицы:

Смрад бывает не из тучи,
Но из навозной кучи.

Вывод, вытекающий из этой народной мудрости послужил Сумарокову создать юмористическую басню, высмеивающую человеческую наивность и глупость.

В экспозиции читатель знакомится с главными героями – двумя пожилыми мужчинами, наименуемыми иронически рассказчиком старинушками, которые „не из доброй воли” идут купить соль. Основой действия басни является вторая половина их пути (о первой вообще не упоминается), во время которой появляются мнимые три препятствия. Первым оказывается появившаяся вдруг вдали туча. Повествователь с иронией описывает их реакцию на неожиданное изменение погоды, употребляя при этом просторечные формы. Ср. например, следующий фрагмент басни:

Ужасна туча набежала:
У стариков утроба вся дрожала.
Ворчат они: „В худой пошли мы час
Из дома в гости;
Промочит дождик нас
По самы кости.

Беспокойство стариков возрастает, когда подшед ближе, они увидели не тучу, а гору, на которую придется им входить:

¹⁰ басня А. Сумарокова *Два старика*, [в:] А. П. Сумароков, *Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе*, ч. I, № XXXIII.

Худые мы кони,
Гораздо мы устанем,
Поколе на гору не вспрянем.

Не отказавшись однако от трудов дороги, старики идут дальше и совсем неожиданно для себя они видят перед собой не тучу и не гору, а обыкновенную навозную кучу. Эта необыкновенная для героев развязка поражает не только героев, но и читателей, которым повествователь об этом сообщает в конце текста:

Нашли не гору и не тучу,
Да что ж? Навозну кучу.

Итак, народная мудрость, выраженная в форме пословицы, получила под пером Сумарокова повествовательную оболочку и приобрела жанровую форму басни. Используя разные литературные приемы (разностопный ямбический рифмованный стих, просторечные формы, иронию) он создал произведение, которое потеряло прежнюю, свойственную пословице поучительную установку и преобразилось в полную юмора сатирическую сценку.

Подытоживая выше сказанное, мы приходим к выводу, что несмотря на то, что Сумароков часто использовал в качестве источников своих басен уже известные сюжеты, его тексты отличаются от других их обработок оригинальностью и характерной только для него литературной манерой. Разные в генологическом и генеалогическом смысле источники его басен, под пером Сумарокова приобрели форму забавных, юмористических, бытовых ситуаций, в которых высмеиваются человеческие недостатки и пороки. Иногда они представляют собой сатирические иллюстрации к первоисточникам. Сумароков обходится в своих баснях без морали, потому что целью его басен было развлекать, смешить, сатирически высмеивать, а не поучать.

Универсальный характер некоторых басен Сумарокова (напр., общечеловеческая проблематика, неприуроченность к конкретному месту, времени) нарушается иногда введением в них элементов русского быта.

Относительно важной фигурой в его баснях является рассказчик, который часто выражает свои взгляды, высказывает оценочные комментарии,

вводит героев и отдает им голос. Драматургический опыт Сумарокова и его связь с театральным искусством проявились, прежде всего, в разговорах персонажей его басен, которые напоминают маленькие, театральные сценки. В его баснях видна также связь с русским народным творчеством (троеискренность, градация, ловкий, хитрый герой). Легкий и непринужденный стиль сумароковских басен является результатом использования в них ямбического рифмованного стиха, а также введения просторечных выражений, уменьшительных форм, или же вульгаризмов.

2. Культурно-исторический и интертекстуальный контексты *Оды к премудрой Фелице от старого русского пииты из царства мертвых* Н. П. Николева

В 1789 году в „Новых ежемесячных сочинениях” было анонимно опубликовано произведение Н. П. Николева *Ода к премудрой Фелице от старого русского пииты из царства мертвых*. Хотя она получила широкую популярность, то все-таки читатели долго не догадывались, кто в действительности ее сочинил. Например, известный писатель и мемуарист первой половины XIX века – Сергей Аксаков, знавший эту оду наизусть, только при встрече с Николевым в 1812 году узнал, кто ее автор¹¹.

Ода Николева является пародией на В. Тредиаковского и особенности его писательской манеры, которые подверглись под пером Николева карикатурному преувеличению и тем самым осмеянию. Следует подчеркнуть, что приподнятый, насыщенный старославянизмами стиль Тредиаковского был благодатным полем для пародирования и вызывал постоянные насмешки и глумления как у своих современников, так и у последующих поколений писателей¹².

¹¹ *Словарь русских писателей XVIII века. Выпуск 2 (К-П)*, Санкт-Петербург 1999, с. 353.

¹² А. Варда, *Типы полемических эпиграмм в XVIII веке*, [в:] *Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе. Проблемы теоретической и исторической поэтики*, ч. 1, Гродно 2005, с. 331–332.

Как макет для своей сатирической оды Николев использовал оду-сатиру Г. Державина *Фелица*, которая была напечатана в 1783 году в журнале „Собеседник любителей российского слова”. Вспомним, что под именем Фелицы Державин изобразил Екатерину II, к которой он обратился не прямо, а косвенно – через ее литературную личность. Имя Фелица Державин почерпнул из сочиненной самой императрицей в 1781 г. сказки, написанной для ее четырехлетнего внука, будущего императора Александра под заглавием *Сказка о царевице Хлоре*. Фелица является в ней дочерью киргиз-кайсацкого хана, который похитил русского царевица Хлора с целью проверить его исключительные способности, о которых говорила народная молва. Хан приказал юноше отыскать символ добродетели – розу без шипов. В достижении цели Хлору по пути мешает мурза Лентяг, который соблазнами пытается отклонить его от трудного предприятия. Благодаря помощи Фелицы и ее сына Рассудка царевиц после многих препятствий и преодоления искушений обретает цель своих поисков на вершине каменной горы, символизирующей самосовершенствование.

Выбор литературного образца Николевым для того, чтобы высмеять Тредиаковского неслучаен. Как Державин так и Тредиаковский предприняли попытку перевести поэтику ораторской торжественной оды в чисто лирическую сферу. Однако Тредиаковский, используя метрику, строфику и архаизированную лексику торжественной оды, ориентированной на государственную и политическую проблематику, перебрал по части славянизации одической лексики, и поэтому его эксперименты вызывали у современников насмешки. Державин в свою очередь мастерски сумел соединить в своих одах высокие слова с низкими и простыми, так что в результате тот же самый прием у Тредиаковского ненамеренно приобрел комический характер, а у Державина стал воплощением величия его поэтической манеры¹³. Поэтому вполне понятным кажется использование в качестве образца произведения автора, который предпринял такой же эксперимент, как и Тредиаковский.

Заглавие оды Николева *Ода к премудрой Фелице от старого русского пииты из царства мертвых* намекает формально на заглавие оды Державина, которое появилось в ее первой публикации: *Ода к премудрой*

¹³ О. Б. Лебедева, *История русской литературы XVIII века*, Москва 2003, с. 104–105.

киргиз-кайсацкой царевне Фелице, писанная некоторым татарским мурзою, издавна поселившимся в Москве, а живущим по делам своим в Санкт-Петербурге. Переведена с арабского языка. В первой части обоих названий, звучащих почти одинаково, внимание уделено личности адресата, т.е. Фелице. Перед ее именем стоит определение *премудрая*, которое относится к ее интеллектуальным способностям. В случае оды Державина уточняется еще ее происхождение – киргиз-касайская царица. Вторая часть названия посвящена личности автора. Державин написал свою оду от имени „некоторого татарского мурзы”, обыграв тем самым предание о происхождении своего рода от татарского мурзы Багрима. Автор оды Николева является якобы сам Тредиаковский (кстати, он умер на 20 лет до написания этой оды в 1769 г.). В названиях произведений обоих авторов, в части, посвященной лицу автора, указывается также место его жительства. Так, мы узнаем, что автор Державина издавна поселился в Москве, но живет по своим делам в Санкт-Петербурге. Информация о языке оригинала – арабском и его переводе на русский, удостоверяет факт написания оды иностранцем. Автор Николева, в свою очередь, оказывается пожилым человеком; по национальности он русский и написал свою оду из царства мертвых, что было для современников Николева явным намеком на покойного Тредиаковского. План автора и план адресата в названии оды Николева равнозначны, у Державина более развит план автора, который вносит больше сведений на его тему.

Объектом воспевания в оде Николева является, как уже упоминалось выше, Екатерина II. Ее выбор на адресата восхвалительной оды, сочиненной якобы В. Тредиаковским, еще более усиливает комический эффект, так как отрицательное отношение императрицы к поэту и многочисленные насмешки с ее стороны были хорошо известны современникам. Например, на страницах издаваемого императрицей журнала „Всякая всячина” Екатерина советовала читать политико-нравоучительную эпопею Тредиаковского *Тилемахида*, являющуюся переводом стихами прозаического романа Фенелона *Похождения Телемаха*, как средство от бессонницы. Кстати, императрице возражал Н. Новиков, который выступил в „Трутне” с защитой *Тилемахиды*. Следует при этом добавить, что поэма Тредиаковского давала в какой-то мере повод для язвительных насмешек над писателем. Она содержала много стилистических погрешностей; в ней часто встречалась беспорядочная смесь славянизмов с просторечием, а также много неудач-

ных и тяжелых стихов. В оде Николева появляется непосредственный намек на появление перевода *Тилемахиды*, которую, как замечает лирический герой:

...премудрость обширного света
(Молвить келейно), ей-ей, не поймет¹⁴.

Н. Николев пародирует в своей оде предпринятые Тредиаковским эксперименты, пародийно используя характерное для него сочетание простонародных слов и оборотов речи с архаической лексикой. Ода имеет строфическую форму и состоит из 35 четырехстрочных строф, с перекрестной, мужской и женской рифмой.

Ода Николева строится по образцу ораторского слова и начинается с приступа, в котором имеет место введение темы, рассуждения, где эта тема развивается с помощью примеров-образов и краткого, но эмоционально сильного заключения. У Николева, так как и у Тредиаковского, лирическая система связана с одним лицом, т.е. Екатериной II. Так, лирический герой обращается в приступе с просьбой к Фелице, чтобы она обратила внимание на поющего из ада „древнего пиита”, т.е. Тредиаковского. Архаические формы разных частей речи (буди, мя, кая, десница) сопутствуют здесь просторечным словам (напр., нудить, т.е. заставлять что-либо делать, принуждать), в результате чего получается комический эффект. Одновременно уже в первой строфе параллельно выступают два полюсно разных мира: ад и небо. Первый связан с личностью лирического героя, второй – с объектом воспевания.

В связи с тем, что и в ад дошли „вести” о Екатерине, пребывающий там „древний пиит” почувствовал внезапно вдохновение. Будучи при жизни человеком незнатного происхождения, страдающим от постоянной нужды, он позабыл бесконечные насмешки, обиды и унижения, которые протерпел от императрицы и ее окружающих, взял „перышко в руки – и шмыг на Парнас”. Далее следует, так же как и в оде Державина, прославление императрицы. Однако в противовес автору *Фелицы*, Николев не противопоставляет ее идеального образа лирическому герою и его недостаткам. Так, он

¹⁴ *Поэты XVIII века*, сост. Г. П. Макогоненко, И. З. Серман, т. 2, Ленинград 1972, с. 40.

пишет о положительном отношении Екатерины, названной им здесь „матерью человеков” к стихотворству. Доказательством этого является, по его словам „Собеседник: „В коем и роза, и колки рога”. Это, конечно, намек на „Собеседник любителей российского слова” (1783–1784), т.е. литературный журнал, который издавался под руководством Екатерины. В нем рядом со стихами разных поэтов помещались также сочинения самой царицы. В нем же была напечатана державинская ода, посвященная Фелице. Упомянутая Николевым роза – это намек на розу без шипов из этой именно оды. В свою очередь выражение „колки рога” относится к тому же произведению, содержащему колкую сатиру на вельмож из окружения Екатерины.

Поэт возносит хвалу императрице, приписывает ей божественную задачу спасения человечества. Одновременно он не лишает ее человеческого облика, который отражается в том, что царица замечает злободневные нужды подданных ей граждан. В оде появляется также намек на доброжелательное отношение Екатерины к иностранцам, большое число которых (прежде всего немцев) поселилось при ее владении на поволжской территории и в степных районах северного Причерноморья, присоединенных к России в результате первой турецкой войны. Царица, которая сама, как общеизвестно, быстро выучила русский язык, не принуждает многонациональное русское население учить немецкий, но даже поддерживает в России развитие иностранных искусств и оказывает веротерпимость к разным исповеданиям живших в России иностранцев.

Лирический герой намекает также на законодательную деятельность Екатерины, которая получила выражение в ее „Наказе” 1767 г. для Комиссии по составлению нового уложения и в последующих законодательных актах. По его мнению законы, введенные царицей справедливы для всех подданных. Ее справедливость и гуманность к своим гражданам проявляется в разных ситуациях. И хотя „Наказ” остался в действительности лишь на бумаге, но идеи гуманности, приверженность истине и философии, провозглашенные царицей, нашли отражение в хвалебной оде Николева.

Сочинение Николева содержит также намек на известную в то время полемику Екатерины с Д. Фонвизиним:

Знает царевна и быль и былицу
Дать на вопросы умеет ответ.

Речь идет о серии фельетонов „Были и небылицы”, которые императрица печатала в 1783 г. в ежемесячном журнале „Собеседник любителей русского слова” (1783–1784), который издавался при Российской Академии Наук под руководством княгини Е. Р. Дашковой и под непосредственным наблюдением самой Екатерины¹⁵. Фельетоны были объединены единством действующих лиц и воображаемого автора-балагура, шутника и острого наблюдателя. Особое место в „Былях небылицы” занимают резкие нападки на Д. Фонвизина за его „Вопросы”, которые печатались анонимно, параллельно с ответами на них Екатерины. Они имели целью вызвать со стороны царицы решительное объяснение по вопросам внутренней политики. Однако вместо того он получал ответы, в которых его обвиняли в зависти и злобе и поэтому в конце концов оставил намерение дальше их задавать.

Один из вопросов Фонвизина, который задел императрицу больше всего касался ее обер-шталмейстера Льва Нарышкина, который был ее любимцем исключительно за его шутовской нрав и принадлежал к ее интимному кругу еще тогда, когда она была великой княгиней. Этот вопрос гласил: „Отчего в прежние времена шуты, шпыни и балагуры чинов не имели, а нынче имеют и весьма большие?” Екатерина в том же номере ответила следующее: „Предки наши не все грамоте умели. NB. Сей вопрос родился от свободоязычия, которого предки наши не имели: буде же бы имели, но начали бы на нынешнего одного десять прежде бывших”¹⁶. На этот вопрос, заданный Фонвизиним, намекает следующая строфа из оды Николева:

Зная, что шутка трудам не помеха,
Зла в балагурстве *Фелица* не зрит.
Дело будь делом, потехой потеха;
Зависть не шутит, а козни творит¹⁷.

Конечно, как в вопросе, так и в оде Николева не появляется фамилия Нарышкина, однако современные читатели без всяких затруднений догадывались, какой ситуации и кого касается этот фрагмент.

¹⁵ См. на сайте: <http://feb-web.ru/feb/irl/il0/il4/IL4-3642.htm?cmd=2>

¹⁶ См. на сайте: http://az.lib.ru/f/fonwizin_d_i/text_0032.shtml

¹⁷ Там же, с. 38.

Николев восхваляет в своей оде также Екатерину как просвещенную, либеральную императрицу, правящей страной, в которой нет цензуры и ссылок за разные преступления. Идеальная царица противопоставлена в оде окружающим ее вельможам, названным, так как и в оде Державина „мурзами” или уменьшительной формой этого слова – „мурзишками”, отражающей ироническое к ним отношение автора. При этом подчеркивается, что Екатерина не наивная женщина и умеет различить человеческую фальш и притворство от правды. С разными недостатками людей прогрессивная царица предлагает бороться не наказаниями и силой, а с помощью сатирических текстов, направленных на определенные пороки и отрицательные человеческие поведения. В этом контексте царица и ее методы борьбы с общественным злом сравниваются автором с врачом, который спокойно, но настойчиво борется с болезнью:

Помни, что немощь не лечится сразу,
Скорость в лечении есть дерзость врача, –
Так и царевна народну заразу
Исподволь гонит, премудро леча¹⁸.

Очень интересным фрагментом произведения Николева является, написанное в духе классицистической панегирической оды, восхваление царицы, помещенное в ее заключительной части. Автор сакрализирует Екатерину, называя ее богиней:

О, лепомудра богиня Фелица!
Око богини подобно небесно,
Блещет с престола повсюду лучом¹⁹.

Лирический герой сравнивает достоинства царицы с приметами известных исторических персонажей. Например, славой она превышает Солона (между 640 и 635 – около 559 до н.э., афинский, политический деятель и социальный реформатор, поэт, один из „семи мудрецов” Древней

¹⁸ *Поэты XVIII века*, сост. Г. П. Макогоненко, И. З. Серман, т. 2, Ленинград 1972, с. 39.

¹⁹ Там же, с. 40.

Греции)²⁰. Своими военными победами (вспомним, что Россия при ней завоевала Крым и берега Черного моря и присоединила от Польши все русские области кроме Галиции) – она напоминает Кира II Великого, древнеперсидского царя (ок. 558–529 до н.э.), который завоевал многие соседние страны²¹. Во фрагменте, сравнивающим ее с Киром, автор пародирует часто употребляемое Тредиаковским сочетание церковнославянских форм с простонародными:

Перст лишь подымешь – и Кир с колесницей
Аки мурашка стремглав ниспадет²².

В оде появляется еще имя римского императора – Веспасиана (39–81), вошедшего в историю как мудрый и справедливый правитель. Именно в связи с ним лирический герой ставит риторический вопрос: „Тит ли в щедротах ее превзойдет?“, который показывает превосходство в этой области Екатерины над римским императором.

Панегирическое восхваление заслуг Екатерины достигает вершины в тот момент, когда автор пишет, что царица вновь создала в свет Россию, а русскому народу дала знание, разум и душу. В этих словах отражается просветительская деятельность просвещенной монархии. Все дела Екатерины стоят, по определению автора, „выше фебских высот“ (См. Феба – титанида в древнегреческой мифологии, в честь которой назван спутник Сатурна – Феба²³).

После полного восхищения восхваления императрицы следует возвращение к появившемуся в ее начале пародированию самого Тредиаковского и его стиля:

Но уж довольно мы, Муза, гремели;
Лирка без ладу, и глас ослабел²⁴.

²⁰ См. на сайте: <http://ru.wikipedia.org/wiki/>

²¹ Там же.

²² *Поэты XVIII века*, сост. Г. П. Макогоненко, И. З. Серман, т. 2, Ленинград 1972, с. 40.

²³ <http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B5%D0%B1%D0%B0>

²⁴ *Поэты XVIII века*, сост. Г. П. Макогоненко, И. З. Серман, т. 2, Ленинград 1972, с. 40.

Явный намек на отношение Екатерины к Тредиаковскому и на его полное унижения панегирическое творчество в ее честь, находится в кратком, но эмоционально сильном ее заключении:

Взглянь милосердо на сердце *пиита*,
 Кое подносит (за скудностью жертв)
 Оду нельстивну...ей буди защита!
 Вспомни, *богиня*, что я уже мертв²⁵.

Так, подытоживая следует подчеркнуть, что в оде Николева культурно-исторический и интертекстуальный контексты сыграли особенную роль в литературной полемике автора с поэтической позицией В. Тредиаковского. Его неудачные эксперименты, основанные на соединении высоких слов с низкими, удалось успешно совершить лишь его преемникам в конце XVIII века (в поэзии – Г. Державину, у которого тот же прием стал воплощением величия его поэтической манеры, в прозе – А. Радищеву, который намеренно затруднил стиль своего *Путешествия из Петербурга в Москву* огромным количеством лексических и синтаксических архаизмов, а в качестве эпиграфа предпослал стих Тредиаковского, обозначающий ту литературную традицию, наследником которой считал себя Радищев). Намеки на конкретные факты литературной жизни XVIII века и пародирование творческой манеры Тредиаковского отразили авторскую позицию самого Николева.

3. О двух одах, посвященных Екатерине Второй

Хотя в честь императрицы Екатерины II было создано множество панегирических, торжественных од²⁶, и, несомненно, каждая из них, независимо от своего художественного уровня, представляет собой интерес для исследователей, мы сосредоточим здесь наше внимание лишь на двух из них – *Видение Мурзы* Г. Р. Державина и *Благодарность Екатерине Великой*

²⁵ Там же.

²⁶ Отдельные их издания см: *Сводный каталог русской книги гражданской печати XVIII века. 1725–1800*, Москва 1962–1967, т. 1–3.

за всемилостивейшее увольнение меня в чужие края с жалованьем А. И. Клушина. Вторая из названных од сойдана в подражание первой. С целью доказательства данного утверждения мы сопоставим названные произведения с точки зрения их содержания и художественности.

Перед тем как приступить к собственно исследованию, следует обратить внимание на саму проблему подражания (имитации), которая возникла уже в античности, а в эпоху классицизма стала одним из основных принципов творчества²⁷. О ней высказались А. П. Сумароков, Г. Н. Теплов и др., подчеркивая, что в подражаниях стоит обращаться не только к античным образцам, но также к произведениям выдающихся русских авторов, таких как, например, М. Ломоносов²⁸. С проблемой подражания была тесно связана так называемая теория „склонения на наши нравы”²⁹, популяризатором которой в России был драматург В. И. Лукин. Стоит также упомянуть, что это была форма переводческой деятельности, цель которой состояла в быстром обогащении русской художественной (прозаической и драматургической) литературы путем насыщения исходного текста национальными бытовыми реалиями. Возникшие в результате таких приемов произведения писатели часто подписывали своей фамилией, не признаваясь к тому, что это перевод. Присвоение себе переведенного таким образом чужого произведения нередко вызывало возмущение некоторых писателей конца XVIII столетия³⁰. Сам Лукин часто высказывался по поводу подражания и в своих апологетических предисловиях, предшествующих изданиям его драматургических произведений (напр., в предисловии

²⁷ С. И. Николаев, *Оригинальность, подражание и плагиат в представлениях русских писателей XVIII века (очерк проблематики)*, XVIII век, сб. 23, Санкт-Петербург 2004, с. 3–19.

²⁸ A. Warda, *Od imitacji do plagiatu. Z badań nad etyką literacką w osiemnastowiecznej Rosji*, [в:] „Slavia Orientalis”, Kraków 2005, с. 516; . К проблеме литературной кражи в XVIII веке (на примере книжных предисловий), [в:] *Филологические традиции в современном литературном и лингвистическом образовании*, т. 1, Москва 2009, с. 19–23.

²⁹ A. Warda, „Склонение на русские нравы”. *O jednym ze sposobów przekładu w Rosji w drugiej połowie XVIII wieku*, [в:] *Slavica litteraria. Festschrift für Gerhard Giesemann zum 65. Geburtstag*, Herausg. U. Jekutsch, Wiesbaden 2002, с. 155–163.

³⁰ К проблеме литературной кражи в XVIII веке (на примере книжных предисловий), [в:] *Филологические традиции в современном литературном и лингвистическом образовании*, т. 1, Москва 2009, с. 19–23.

к комедии *Пустомеля*). Он объяснял, что суть подражания заключается в том, что можно использовать сюжет или характер образцового произведения с целью создания другого произведения, лучшего, чем прототип. Он считал при этом, что образец должен вдохновлять автора и побуждать его к соперничеству. Как замечает С. Н. Николаев, подражания без указания источника продолжались на протяжении второй половины XVIII столетия. В литературной среде того времени выработалось мнение, согласно которому подражание вполне допустимо и даже необходимо как определенный этап становления национальной литературы³¹.

Именно с подражанием мы имеем дело в случае *Благодарности Екатерине Великой за всемилостивейшее увольнение меня в чужие края с жалованьем* А. И. Клушина. Попытаемся описать характер и возможные причины этого подражания, а также цель, которую мог преследовать Клушин при создании своего произведения.

Видение мурзы Г. Державин написал, как он отмечает в своих *Записках*, уже в 1784 г. Однако, это сомнительно, в записках И. И. Дмитриева читаем, что ода не была окончена еще тогда, когда началось знакомство обоих поэтов, т.е. в 1790 г.³² В письме от 12 ноября 1790 г. Н. М. Карамзин писал Державину, что получил от него *Видение мурзы*, и в январском номере „Московского журнала” за 1791 г. оно появилось в печати. Это стихотворение Державин написал в защиту от разнородных обвинений, появившихся после его оды *Фелица*, которая задела самолюбие многих, а вместе с тем возбудила к нему зависть окружающих.

В *Видении Мурзы* дается точное поэтическое описание портрета Екатерины – законодательницы, написанного известным живописцем – Д. Г. Левицким, который – стоит упомянуть – создал более 20 картин, изображающих императрицу. В стихотворении Державина похвала Екатерине II перемежается сатирическими выпадами против вельмож, возмущившимися нападка на них в *Фелице* и обвинившими Державина в лести, а также в недопустимой фамильярности по отношению к царице. Защищая себя от этих упреков, поэт пишет стихотворение *Видение Мурзы*, в котором обыгрывается, как и в ранее созданной *Фелице*, *Сказка о царевиче Хлоре* Екате-

³¹ С. И. Николаев, *Оригинальность, подражание и плагиат...* с. 11–12.

³² *Сочинения И. И. Дмитриева*, ред. и прим. А. А. Флоридова, т. 2, Санкт-Петербург 1893, с. 36.

рины II. Лирическим субъектом предстает Мурза, который ночью, перед сном размышляет о своей счастливой, беззаботной жизни. Мыслями он возвращается также к тому, как царица (Екатерина II) тайно от придворных лиц послала ему подарок за написанные в ее честь стихи:

Блажен и тот, кому Царевны
Какой бы не было орды [...]
Украдкой от придворных лиц,
За рассказы, за растабары,
За вирши, иль за что-нибудь
Исподтишка драгие дары
И в досканцах червонцы шлют...³³

Явившаяся Мурзе богиня – Фелица, дает ему советы, наставления, которые он просил у нее в первой оде „екатерининского” цикла – *Фелице*. В стихотворении *Видение Мурзы* обсуждается также вопрос об отношении литераторов к царской власти, о роли и задачах искусства в освещении важнейших политических проблем века. Советы, которые дает Мурзе Фелица, касаются не только нравственного совершенствования лирического героя как человека, но также как поэта, который даже в панегирических стихах в честь монарха должен писать правду, а не льстить.

Ода А. И. Клушина *Благодарность Екатерине Великой за всемилостивейшее увольнение меня в чужие края с жалованьем* была опубликована два года спустя после издания *Видения Мурзы*, в ноябре 1793 года в организованном Клушиным и И. А. Крыловым журнале „Санкт-Петербургский Меркурий”³⁴. Непосредственной причиной его написания было полученное Клушиным в октябре 1793 г. разрешение императрицы продолжить учение в Геттингенском университете еще в течение пяти лет с сохранением жалованья (1500 рублей за пять лет вперед). Получив деньги, он уехал из Петер-

³³ Г. Державин, *Стихотворения*, вст. статья, ред. Г. А. Гуковский, Ленинград 1947, с. 33 (Б-ка поэта; Малая сер.).

³⁴ В 1792 г. Клушин вместе с Крыловым издавали сатирический журнал «Зритель», который был закрыт из-за публикуемых в нем произведений, критически изображавших тогдашнее воспитание, мотовство дворян, осуждавших их дурное обращение с крепостными (*Словарь русских писателей XVIII века*, вып. 2. К-П, Санкт-Петербург 1999, с. 66).

бурга, предварительно напечатав отдельным изданием *Благодарность Екатерине...* В действительности Клушин доехал только до Ревеля, растратив полученные им деньги, и пробыл здесь до 1797 года, потом некоторое время жил у брата в Орле, но за границу уже не поехал. В Петербург он вернулся в 1799 году и 13 июля определился в театральную цензуру русских пьес.

Имея в виду то, что отношения Клушина с Екатериной еще до получения денег на заграничное обучение не складывались совершенно гладко (незадолго до упоминавшегося разрешения императрица закрыла издаваемый им журнал „Зритель”), ответ на вопрос: „Является ли ода Клушина выражением искренней благодарности царице за оказанную ею милость?” – не может быть определенным. Можно даже подумать, что ода – насмешка над нею, оформленная с помощью литературных приемов. Сравнение стихотворения Державина, написанного в честь Екатерины II с одой Клушина, созданной якобы в знак благодарности ей, позволяет предположить, что императрица, предоставив писателю средства на выезд за границу, лишилась опасного для себя и своей власти пера. Именно поэтому трудно поверить в искренность оды Клушина, который ранее не сочинял стихов в честь императрицы, но напротив, раздражал многих вельмож независимостью своего поведения и своими критическими статьями, высмеивающими пристрастия современников ко всему иностранному, низкие страсти общества, а также уродливые проявления крепостного права³⁵.

Следует подчеркнуть, что в похвальном стихотворении Клушина заметно не только влияние стихотворения Державина – *Видение мурзы*, но и оды М. Ломоносова – *Вечернее размышление о Божием величестве при случае великого северного явления* (1743). Можно предполагать, что Клушин воспользовался этими текстами с целью их комической имитации (травести). Заимствуя темы, сюжетные мотивы, а также отдельные образы известного сочинения Державина и знаменитой оды Ломоносова, он переделал их, придавая им шутиливую, комическую, а порой даже издевательскую форму.

Мотивы державинского произведения находим уже в самом начале оды Клушина. Высокий, патетический стиль державинского текста – описание ночного пейзажа, выполняющее функцию вступления в оде, облеклось в произведении Клушина в шутиливую комическую форму. Ср. фрагменты обоих текстов:

³⁵ Там же.

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

Сквозь темно-сизы облака
Серебряна луна мелькала;
Бросая свет издалека,
Эфир рогами посеребряла.
По светло-голубым зыбям
Кораллы, пурпур струилсь;
Как солнца луч в водах, резвились,
Рисуя звезды по валам.**

* Г. Державин, *Стихотворения...*, с. 32.

** *Поэты XVIII века*, т. 2, сост. Г. П. Макогоненко, И. З. Серман, Ленинград 1972, с. 356.

Следующая строфа стихотворения Клушина является травестией *Вечернего размышления о Божием величестве при случае великого северного сияния* М. Ломоносова (1743). Использование им для пересмешки этого возвышенного религиозного текста вполне соответствует оценке, данной Клушину А. Т. Болотовым, как „величайшего безбожника, атеиста и ругателя христианского закона”³⁶. В контексте этого комическое обыгрывание серьезной по своему содержанию религиозной оды Ломоносова оказывается не только манифестом мирского мировоззрения поэта, но также иронического отношения к сложному стилю од Ломоносова с характерной для него инверсией:

Песчинка как в морских волнах,
Как мала искра в вечном льде,
Как в сильном вихре тонкий прах,
В свирепом как перо огне,
Так я, в сей тайне углублен,
Теряюсь, мыслями утомлен!*

Как прах, Бореем восхищенный,
Теряясь, гибнет в облаках;
Как в пепле слабый свет возжженный
В густых скрывается парях;
Как в море тонкая песчинка;
Как в Этне слабая былинка, –
Так я, в унынье погружен,
Терялся, мыслями развлечен.**

* *Русская литература XVIII века*, сост. Г. П. Макогоненко, Ленинград 1979, с. 92–93.

** *Поэты XVIII века*, т. 2, сост. Г. П. Макогоненко, И. З. Серман, Ленинград 1972, с. 356.

³⁶ *Словарь русских писателей XVIII века*, вып. 2. К-П, Санкт-Петербург 1999, с. 66

Особенно замечательны в стихотворении Клушина две последние строки, в которых – вместо метафизического углубления в свои мысли – лирический герой погружен в уныние, считающееся в христианстве одним из семи смертных грехов. Эта страсть заключается в расслаблении сил человеческой души и нежелании действовать ради своего спасения. Страсть уныния выражается в сердечной тоске, изнеможении ума, лени и прочих состояниях, препятствующих подвигу ради Бога. Такая позиция лирического героя здесь не случайна, так как она является выражением авторской позиции Клушина и его однозначно отрицательного отношения к религии.

Размышления державинского лирического „я”, предшествующие его сну, а также его воспоминания о счастливых минутах, когда он получил подарок от царевны, перебиваются внезапным видением богинии в белом платье, с короной на голове и золотой лентой на груди. Ее описание точно соответствует, как мы упоминали выше, портрету императрицы, написанному Д. Г. Левицким. Женщина, явившаяся в видении лирическому герою в стихотворении Клушина, не похожа на державинскую богиню, хотя она тоже сошла с небес на облаке. Нет в ней женственной невинности, нежности, только мужество, сила, мощь, типичные для Паллады. Ее божественность выражается ее величественными взглядами и следующими определениями, ассоциирующимися лишь с Богом: вседержитель, зиждитель. Однако в непосредственном столкновении с этим божественным видением оказывается, что оно, как и у Державина, наделено человеческими чертами. Так, она, как и Екатерина II, просит именовать себя матерью, заботящейся о своих детях, а не грозным царем, каким она бывает только во время войны и строительства городов. Она говорит дальше, что велик не тот, кто сидит на престоле, а тот кто делает другим благодеяния. После того она просит лирического героя, чтобы тот принял от нее милость:

И, шествуя наук стезею,
Не будь невежества рабом;
Сражайся сердцем с ним, умом,
Как луч сражается со тьмою,
И буди добрый гражданин³⁷.

³⁷ Поэты XVIII века..., с. 357.

Вышеприведенные слова служат намеком на „жалованье”, которое Екатерина II дала поэту, требуя этим от него, чтобы он был добрым гражданином и не критиковал ее правления.

Затем герой сакрализирует Екатерину II. В оде говорится о ее кротком, священном гласе, а также о том, что благодаря ее божественности, герой возродится как человек и как поэт. Исполненный благодарности за полученный дар, он обещает прославлять императрицу в стихах, которыми даже спустя тысячи веков будут восхищаться люди:

Я вновь во прахе возрождусь,
На все в природе излиюсь,
Восстану, вознесусь, пошлавлю;
И после тысячи веков
Тебе, вмещенной в сонм богов,
Дивиться смертных я заставлю³⁸.

Следующая строфа стихотворения Клушина снова обыгрывает Ломоносова, на этот раз оду, посвященную императрице Елизавете Петровне, где перечисляются территории, которыми славилась Россия и которые ожидают своих исследователей (*Ода на день восшествия на престол Елизаветы Петровны*). Для прославления императрицы он готов призвать даже самого Навина – предводителя еврейского народа в период завоевания Ханаана, преемника Моисея.

Затем Клушин возвращается к державинскому стихотворению *Видение Мурзы*, а точнее роли к затронутой в нем теме места поэта в обществе и способу изображения его в панегирических стихах. Клушин видит назначение поэта в полной, искренней преданности царю, а не в создании льстивых стихов в его честь.

Сакрализация образа Екатерины – Фелицы происходит в обоих стихотворениях, но следует отметить, что в стихотворении Клушина она намного сильнее (говорится даже о священном гласе Фелицы).

В заключение оды пародируются державинские ламентации о преходящести всего земного и иронически, в наигранно патетическом тоне

³⁸ Там же, 358.

утверждается, что все пройдет, но останется лишь благодарность поэта императрице:

Я был, я есмь, я счастлив буду,
Паллада Севера, тобой;
Щедрот твоих не позабуду,
В душе вмеща образ твой.
Все в мире может прмениться,
Мелькнуть, исчезнуть, истребиться –
Лишь благодврность продолжится
К тебе бессмертная моя³⁹.

В этой строфе, завершающей стихотворение, Клушин пародийно обыгрывает державинскую метафизику (ода *Бог*: „Я есмь – конечно, есть и ты!”)⁴⁰.

Подытоживая вышесказанное мы приходим к выводу, что Клушин, используя популярные для его времени литературные жанры и приемы (панегирическую оду, подражание, травестию, двусмысленность), сумел выразить свои настоящие чувства, в том числе обыкновенное негодование, не вызывая подозрений со стороны адресата своего произведения – Екатерины II. И только учитывая интертекстуальный характер его произведения и некоторые факты из его биографии, мы в состоянии узнать действительное намерение ее автора, которое сопутствовало созданию им якобы благодарственной оды.

4. Образ Хлои в русской лирике второй половины XVIII – начала XIX вв.

Сравнительно часто в стихотворениях русских поэтов второй половины XVIII – начала XIX вв. появляется имя *Хлоя/Клоя*. Оно греческого происхождения, обозначает молодую девушку, а также свежий, зеленый росток,

³⁹ Там же, с. 358–359.

⁴⁰ В. Проскурина, В. Крылов и Екатерина II. (Стихотворение „Умирающая кокетка” в контексте русского либертинажа), „Новое литературное обозрение”, 2000, № 45, с. 104–121.

зеленую траву. Афиняне называли Хлоей Цереру, покровительницу посевов; в Библии она появляется в Первом послании Павла к Корифянам. Этим именем назвал также героиню своего пасторального романа *Дафнис и Хлоя*, живущий около II века Лонгос. Его роман был вновь опубликован в Средние века, а в эпоху Ренессанса он стал родоначальником пасторального романа. Однако, в стихотворениях русских поэтов названного нами периода, собственное имя „Хлоя” имело обобщенный характер и служило средством создания условного образа конкретной или абстрактной возлюбленной поэтов⁴¹ или же относилось к молодым девушкам, читательницам определенного, „женского” типа чтения. В первом случае условное имя Хлоя употреблялось как псевдоним⁴² и заменяло настоящее имя возлюбленной. Во втором случае образ Хлои был лишен индивидуальных черт и его обобщенность была особенно заметна тогда, когда вместо формы единственного числа этого имени авторы использовали множественную – Хлои. Интересно отметить, что на употребление условных имен собственных, кроме Хлои (напр., Венера, Грация, Елиза, Климена, Филиса, Делия, Лаура) ориентировали в конце XVIII – начале XIX веков словари, журналы, правила словесности, речевого этикета (см. напр., *Любвный лексикон* (1779), „Московский Меркурий”, *Начальные правила словесности* (1806–1820).

Материалом для наших рассуждений будут стихи русских поэтов конца XVIII – начала XIX вв.: Александра Клушина, Николая Карамзина, Ипполита Богдановича, Ивана Дмитриева, Гавриилы Державина, Константина Батюшкова, Антона Дельвига и Александра Пушкина. Начиная, в хронологическом порядке, первым из авторов, в творчестве которого появляется имя Хлои является И. Богданович. В написанной им в 1775 г. и опубликованной в 1783 г. ирои-комической поэме *Душенька*⁴³, были предпосланы

⁴¹ О. И. Коурова, *Романтический образ возлюбленной в лирике пушкинского периода*, см. на сайте: <http://frgf.utmn.ru/mag/21/18>

⁴² А. К. Жолковский, *Еще раз о «Маленькой Хлое» Ходасевича* (К анализу «Бегства»), см. на сайте: <http://www-bcf.usc.edu/~alikh/rus/ess/bib195.htm>

⁴³ Источником *Душеньки* была литературная стилизация под миф – история любви Амура и Психеи, изложенная в качестве вставной новеллы в романе Апулея *Золотой осел* и переведенная на французский язык Жаном Лафонтеном (*Les amours de Psyché et de Cupidon* (1669). Когда Богданович обратился к этому сюжету, и русский перевод романа Апулея, и перевод повести-поэмы Лафонтена уже были известны русскому читателю. В России перевод

Стихи на добродетель Хлои как своеобразный поэтический эпиграф ко всей поэме. Однако, чтобы правильно понять, кто в данном случае скрывается под этим именем, следует обратиться к первой книге поэмы, в которой вновь упоминается Хлоя. Так, Богданович определяет в этой части поэмы свою авторскую позицию, полемизируя с общепринятыми взглядами на творчество и его задачи (автор явно замечает, что написал свою поэму, не соблюдая никаких законов и не преследуя гражданственных или дидактических целей). Он определяет также адресата своего произведения, которым не является какое-то общеизвестное лицо, а именно Хлоя, будущая отождествлением молодых девушек-читательниц, для которых его произведение будет приятным препровождением досуга:

Не для похвал себе пою,
Но чтоб в часы прохлад, веселья и покоя
приятно рассмеялась Хлоя⁴⁴.

В названных выше *Стихах на добродетель Хлои* автор делает комплименты своей получательнице, говоря о ее красоте и добродетели. Следует заметить, что Богданович умело использовал здесь выработанный еще античной риторикой существенный принцип дедикации, а именно – *captatio benevolentiae*. Его суть заключалась в том, что с целью снискания симпатии адресата авторы обращались к его чувствам, используя для этого его идеальное представление, приобретающее неоднократно форму преувеличенной похвалы⁴⁵.

Совсем другой образ Хлои появляется в стихах знаменитого русского поэта-сентименталиста, автора острых сатирических стихотворений, сладостных любовных романсов и дидактических басен – И. Дмитриева. В написанном им в 1792 г. произведении *К Хлое* проявляется сатирический талант этого автора и его ироническое отношение к традиционному, идеальному образу Хлои, представляемой обычно молодой, красивой девуш-

Лафонтена сделал Ф. И. Дмитриев-Мамонов под названием *Любовь Псиши и Купидона* (1769).

⁴⁴ *Русская литература XVIII века*, сост. Г. П. Макогоненко, Ленинград 1970, с. 450.

⁴⁵ A. Warda, *Z obserwacji nad dedykacjami mecenasowskimi w osiemnastowiecznej Rosji*, Łódź 2000, с. 56–60.

кой, которую время обходит мимо. Дмитриев обращает внимание на то, что красота в человеческом мире приходит и уходит и лишь богини могут радоваться ею непрестанно. Начиная свое стихотворение наподобие жанра оды, он пишет, что хочет взять в руки лиру, чтобы, воспеть Хлою, но появляются у него сомнения, потому что он как человек зрелый должен следовать в ее описании правде, а за нее, как он предполагает, он не получит от получательницы награды. Оказывается, что поводом написания этой оды был день рождения Хлои, однако в противовес обычаю, автор не скрывает ее возраста – узнаем, что ей исполнилось 30 лет. Вместо ожидаемого восхваления примет адресата, лирическое „я” пишет о ее морщинах, о поблекшем цвете ее щек, и пожелтевших белых грудях. Кроме того, Амурам не хочется летать вокруг Хлои, а Грации гордятся вечной красотой и глумливо кричат Хлое, чтобы время приостановилось. Также последняя строфа содержит насмешку над Хлоей, не вызывающей даже ночью вожделения у лирического героя, который совсем равнодушно желает ей доброй ночи и засыпает. Такой нетрадиционный образ Хлои, показанный Дмитриевым был, как можно предполагать, полемикой с принятой традицией и, вполне возможно, с личным отношением автора к преклонению перед вечной молодостью и красотой.

Три следующих стиха о Хлое принадлежат А. Клушину: *Совет Клое* (1792), *Стихи к Клое на Новый год* (1793), *Мадригал Клое* (1793). Лирический герой первого из них, которому исполнилось двадцать девять лет, как опытный человек дает советы своей нежной, милой подруге – Клои, как она должна жить. Он уверяет ее в том, что такие ценности, как чины, богатство, знания, к достижению которых стремятся многие, менее важны, чем наслаждение жизнью и радостей которые надо черпать из нее. Лирический герой советует дальше Клои, чтобы та стремилась быть счастливой, но одновременно предостерегает ее, чтобы она не влюблялась. Исключение он делает для настоящей, страстной любви, которая дает истинную радость. По мнению лирического „я” нельзя откладывать наслаждения жизнью на более позднее время, потому что тогда мы будем сожалеть, что не сумели ее прожить.

Стихи к Клое на Новый год (1793) А. Клушина – это типичное окказиональное, новогоднее стихотворение, адресованное Клое. В контексте уходящего старого года и наступающего – нового, лирический герой заявляет, что уходящий год был для него страшный, грозный, злобный, однако он

исчез как мгновение и не возвратится. Вместе с ним исчезнет и все, что произошло. Единственное, что по мнению лирического героя, никогда не пройдет – это любовь к Клое. Силу этого чувства оценит должным образом вечность, которая не только сохранит образ его возлюбленной, но и разрешит ему любить Клою и в другом, вечном мире. В этом случае имя Клои заменило конкретное имя возлюбленной поэта, который хотел скрыть его перед другими.

Имя Клои появилось также в небольшом по объему, лирическом стихотворении Клушина – *Мадригал Клое* (1793). Лирический герой сделал в нем комплименты и выразил свое восхищение Клоей, молодой, красивой женщиной, которая, по мнению лирического героя, достойна того, чтобы для нее умереть:

Мне стоит на тебя прилежно посмотреть,
Взглянуть – и удивиться;
К руке коснуться – и влюбиться;
Прижать ко груди – умереть!⁴⁶

Образ Хлои появился также в кратком сатирическом стихотворении Хлоя (1795) выдающегося русского сентименталиста – Н. Карамзина. Так, читаем в нем, что основным пороком Хлои, в котором обвиняют ее все, является непостоянство в любви. Однако лирический герой иронически замечает, что это неправда, потому что она остается верна всегда одному предмету, а именно самой себе:

Пусть свет злословный утверждает,
Что в Хлое постоянства нет;
Что Хлоя всякий день меняет
Любви своей предмет!
Неправда: Хлоя обожает
всегда один предмет;
Его всему предпочитает.
„Кого же? Верно, не тебя?”
Ах, нет!.. себя!⁴⁷

⁴⁶ А. И. Клушин, *Мадригал Клое*, [в:] *Поэты XVIII века*, Ленинград 1972, с. 333.

⁴⁷ Н. М. Карамзин. *Полное собрание стихотворений*, Москва-Ленинград 1966.

С таким же изображением Хлои много общего имеет ее литературный образ, представленный Г. Державиным в стихотворении *Веер* (1799):

Когда б владел я целым миром,
Хотел бы веером сим быть;
Всех прохлаждал бы я зефиром
И был бы всей вселенной щит;
А ты, махаясь, Хлоя, мною,
От жара сильного дыша,
Как солнце бы цвела красую,
Моей быв тенью хороша⁴⁸.

Следует уточнить, что во второй половине XVIII века веер в России был обязательной деталью всех балов, торжеств, приемов. В эпоху Екатерины II он утратил свое первоначальное утилитарное значение и стал изощренным орудием женского кокетства, средством обнаружения скрытых достоинств красавицы, использовался как любовная почта (на нем писались или к нему прикреплялись признания, объяснения в любви, вопросы и ответы), служил своеобразной „библиотекой” любовных стихов, афоризмов, анекдотов, песен, нот, которые были начертаны на оборотной стороне экрана и помогали их владелицам быть яркими и остроумными, развлекали участников вечеров, играли роль любовных посланий.

В стихотворении Державина под покрывалом восхищения и полной подданности Хлое чувствуется авторская, мужская ирония над пустотой женщин и их заботой о себе и своей красоте. Так, лирический герой – мужчина мечтает о том, чтобы стать любимым реквизитом кокеток – веером, который во время жары приносил бы прохладу всем, а сама Хлоя под его тенью цвела бы своей красотой.

В свою очередь К. Батюшков в сатирическом стихотворении *Послание к Хлое* (1804/1805) использует образ заглавной героини для того, чтобы высмеять пустоту и тщеславие света, создавая сатирические портреты преуспевающих его представителей, которые обладают крайне низкими моральными качествами. Хлоя, будучи ранее участницей пустых разгово-

⁴⁸ Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота, т. 2, Стихотворения. Часть 2, Санкт-Петербург 1865, с. 269, см. на сайте: <http://imwerden.de/cat/modules.php?name=books&pa=showbook&pid=853>

ров о моде и других „важных” вопросах того общества, карточной игры, пиров, решила вместе с лирическим героем оставить этот мир и город и поселиться в деревне, чтобы: „...сладку тишину по буре [...] вкушать”. Можно догадаться, что острие сатиры достигло здесь также Хлою, которая сама принимала до сих пор участие в этой праздной жизни и является в данном стихотворении символом молодых, красивых девушек, принадлежащих к высшему свету и проводящих время на бездействии. Ее имя появляется в данном стихотворении в обрамляющих его строках, в которых речь идет о переселении в деревню и уходе из этого бессодержательного мира:

Решилась, Хлоя, ты со мною удалиться
И в мирну хижину навек переселиться.
Веселий шумных мы забудем дым пустой:
Он скуку завсегда ведет лишь за собой.⁴⁹

В 1814 г. было опубликовано анакреонтическое стихотворение А. Дельвига *Хлоя*, носящее характер веселой, застольной песни, шуточно рассказывающей о любви старика к молодой девушке. На его связь с этим античным жанром указывает также форма его построения – четырехстрочное стихотворение, строки которого состоят из восьми слогов. Так, героиня стихотворения – молодая девушка Хлоя решила посмеяться над стариком-ухажером и договорилась встретиться с ним ночью. Однако раньше, напротив своего окна она поставила зеркало и когда старик поднялся по лестнице к ее окошку, вместо любимой он увидел чье-то старое, ужасное лицо и убежал. На следующий день он оправдывался девушке, что не вошел в ее комнату, потому что увидел у нее домового. Стихотворение заканчивается четырехстрочной моралью, имеющей не частный, а обобщенный характер:

Хоть не рад, но должно, деды,
Вас тихонько побранить!
Взгляните в зеркало – вы седы,
Вам ли к девушкам ходить?⁵⁰

⁴⁹ К. Н. Батюшков, *Полное собрание стихотворений*, Большая серия Библиотеки поэта, подг. текста Н. В. Фридман, Москва-Ленинград 1964, см. на сайте: http://az.lib.ru/b/batjushkow_k_n/text_0080-2.shtml

⁵⁰ А. А. Дельвиг, *Хлоя*, см. на сайте: <http://liricon.ru/?p=7320>

Ее смысл заключается в том, что старики не должны ухаживаться за молодыми девушками, которых символизирует здесь Хлоя.

Хлоя появилась также в стихотворениях А. Пушкина *Блаженство* (1814) и *Моему Аристарху* (1815). Первое из них принадлежит к лицейской лирике поэта, в которой преобладала темы дружбы, любви, мотивы веселья, пира. Стихотворение *Блаженство* является своеобразной энциклопедией эпикурейских ценностей, а выступающая в нем Хлоя – символом изменчивых, непостоянных девушек. Стихотворение начинается в типичном для жанра идиллии духе с описания природы, посреди которой плачет несчастно влюбленный пастушок. Причиной его горя является именно Хлоя, которая ему изменила. Для его утешения появляется вдруг персонаж совсем нетипичный для идиллии, а именно Сатир. В греческой мифологии Сатиры – это лесные божества, демоны плодородия, жизнерадостные козлоногие существа, населявшие греческие острова. Об их происхождении рассказывал Гесиод. Они впервые приготовили вино, славилась пристрастием к алкоголю и избыточной сексуальной активностью. Сатир в стихотворении Пушкина угощает пастушка вином и советует веселиться и дружить с Бахусом. Однако пастушок понял, что он не в силах вечно пить, чтобы не помнить того, что произошло. Тогда Сатир дает ему советы, благодаря которым он будет счастлив. Они вполне соответствуют эпикурейскому стилю жизни. Как убеждает он пастушка, блаженство достигнет он благодаря вину и любви, однако чтобы найти счастье в любви он должен выйти с похмелья и помириться с божеством любви – Купидоном. В свою очередь неверную Хлою он должен забыть и наслаждаться счастьем в объятиях Дориды, имя которой тоже принадлежало к условным собственным именам, относящимся к образу возлюбленной поэтов:

Так поди ж теперь с похмелья
С Купидоном помирись;
И в объятиях Дориды
Снова счастьем насладись!⁵¹

⁵¹ А. С. Пушкин, *Блаженство*, [в:] *Сочинения А.С. Пушкина. Полное собрание в одном томе*, Москва 1912, с. 19.

Стихотворение Пушкина *Моему Аристарху* адресовано профессору российской и латинской словесности лица – Николаю Федоровичу Кощанскому. В связи с тем, что он придирчиво критиковал стихотворные произведения своих учеников, Пушкин называет его именем александрийского филолога и комментатора греческих классических поэтов конца III-II в. до н.э. Вспомним, что лицейский период творчества Пушкина, во время которого были созданы два названные выше стихотворения, стал под знаменами эпикурейской, эротической и вольнолюбивой поэзии, а сам поэт широко использовал наследие классиков – греческих поэтов Анакреона и Сафо, римских – Горация и Тибулла, внимательно учился у виднейших мастеров французской эротической поэзии – у Вольтера, Шолье, Грекура и особенно у Парни, имена которых и появляются в его стихотворении (Анакреон, Шолье, Парни). Так, Пушкин оправдывая характер создаваемой в то время поэзии, которая, как он сам знал, не обеспечит ему как поэту бессмертия, обращается к своему учителю со следующей просьбой:

Помилуй, трезвый Аристарх
 Моих бахических посланий,
 Не осуждай моих мечтаний
 И чувства в ветренных стихах:
 Плоды веселого досуга,
 Не для бессмертия рождены,
 Но разве так сбережены
 Для самого себя, для друга,
 Или для Хлои молодой.⁵²

Имя Хлои, которое появилось в этом фрагменте стихотворения Пушкина, носит здесь условный характер и относится к молодым девушкам, в которые влюблялся поэт, о которых мечтал и которым посвящал разные свои более или менее приличные стихи.

Итак, подытоживая наши рассуждения, касающиеся выявления особенностей и целей представления в русской поэзии второй половины XVIII – начала XIX вв. Хлои, следует заметить, что это условное имя употреблялось во всех случаях для обозначения молодой, красивой девушки,

⁵² А. С. Пушкин, *Моему Аристарху*, [в:] *Сочинения А.С. Пушкина. Полное собрание в одном томе*, Москва 1912, с. 70.

которая однако, не всегда обладала положительными чертами характера и вела порядочную жизнь. Следует, конечно, учесть, что авторами стихотворений, в которых появилось имя этой героини были мужчины, которые изображали ее со своей, мужской точки зрения и неоднократно под влиянием собственного, не всегда удачного опыта с противоположным полом. Интересным является факт, что имя этой героини выдержало испытание временем и появляется время от времени как в литературе, так и в разных сферах общественной жизни и в наши времена.

5. Идеал женской красоты в *Оде красавице* Федора Дмитриева-Мамонова

В XVIII веке значительно увеличилась и диаметрально изменилась, по сравнению с древнерусским периодом, роль женщины в русской общественной жизни. Причинился к тому непосредственно царь Петр I, который под влиянием своего путешествия по Западной Европе стал вводить в стране разного рода изменения, не всегда находящие одобрение русских граждан. Многие из них касались именно женщин, которые были выведены из „домашнего терема“, стали участвовать на равных правах с мужчинами в балах, ассамблеях, концертах, а также получили возможность обучения в стране и за границей. В результате этих преобразований появилась в России группа образованных девушек и женщин, которые создали своеобразную дамскую читательскую публику, а также стали приобщаться к писательскому и переводческому труду. Немаловажным было и то, что женщины из окружения Екатерины II положили начало популярным в XIX веке литературным салонам⁵³. XVIII столетие считается необыкновенным также и по тому поводу, что с 30-х по 90-е годы русская держава была, как определила ее украинская исследовательница – Анна Улюра – „бабьим царством“⁵⁴, управляемым сперва Елизаветой Петровной, а затем Екатериной II. Известный историк XVIII века,

⁵³ И. Клейн, *Пути культурного импорта. Труды по русской литературе XVIII века*, Москва 2005, с. 113.

⁵⁴ А. А. Улюра, *Век восемнадцатый: „новое издание русской женщины, несколько дополненное и исправленное...“*, [в:] *Материалы V конференции, посвященной теории истории женского движения*, сост. И отв. ред. Г. А. Тишкин, Санкт-Петербург 2001, с. 56.

государственный деятель и дворянский публицист – М. М. Щербатов в своем мемуарном памфлете *О повреждении нравов в России*, написанном в 1786 г., критикуя новую ситуацию женщин в обществе, с сарказмом замечал:

Приятно было женскому полу, бывшему почти до сего невольницами в домах своих, пользоваться всеми удовольствиями общества, украшать себя одеяниями и уборами, умножающими красоту лица их и оказующими их хороший стан [...] жены, до того не чувствующие свои красоты, начели силу ее познавать, стали стараться умножать ее пристойными одеяниями, и более предков своих распростерли роскошь в украшении. О коль желание быть приятной действует над чувствами жен! Я от верных людей слышал, что тогда в Москве была одна только уборщица для волос женских, и ежели к какому празднику когда должны были молодые женщины убираться, тогда случалась, что она за трои сутки некоторых убирала и они принуждены были до дня выезда сидя спать, чтобы убору не испортить. Может быть, сему не поверят ныне, но я паки подтверждаю, что я сие от толь верных людей слышал, что всем сомневаться не должно⁵⁵.

Появление на книжном рынке женского читателя тесно связано с новым типом чтения, т.е. любовными романами и повестями (как переводными, так и оригинальными), любовной лирикой (песни, элегии, пасторали), сказками, любовными лексиконами, календарями, гадательными книгами, а также либертинской и эротической поэзией, которая в противовес перечисленным нами печатным изданиям, распространялась исключительно в виде рукописных сборников⁵⁶. Нередко этому типично „женскому чтению” предшествовали посвящения⁵⁷, адресованные женщинам, в которых обычно прославлялись внешние приметы женщин или их хороший вкус. Однако бывали и пародийные посвящения (антидедикации)⁵⁸, которые,

⁵⁵ См. на сайте: [Http://www.old-russian.chat.ru/17sherb.htm](http://www.old-russian.chat.ru/17sherb.htm)

⁵⁶ М. Шруба, *„Девичья игрушка” и французские сборники фривольной поэзии XVIII века*, „Pamiętnik Literacki” XCV, 2004, z. 1, с. 77–94.

⁵⁷ А. Warda, *О женском адресате посвящений конца XVIII – начала XIX веков*, [в:] *Literatura rosyjska XVII-XXI w. Dialog idei i poetyk*, ред. О. Główko, Łódź 2008, с. 117–127.

⁵⁸ А. Warda, *Пародийные посвящения XVIII – начала XIX века*, [в:] *Zeszyty Naukowe Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Płocku. Neofilologia*, t. 9, Płock 2006, с. 115–121.

несмотря на их внешний, панегирический характер, выражали ироническое отношение их авторов – мужчин к женщине и ее новой общественной позиции. В качестве примера может послужить дедикация В. Левшина к его переводу сказки Антуана Гамильтона *Наида* (1795), а также намекающее на него посвящение А. Пушкина к его поэме *Руслан и Людмила* (1819). Оба автора посвящают свой труд не женщинам в широком понимании этого слова, а лишь тем, которые отличаются красотой, молодым возрастом, нежностью и хорошим литературным вкусом (вспомним, что в обоих случаях следующее за посвящением произведение преследовало чисто развлекательные цели)⁵⁹.

Следует отметить, что писатели сравнительно подробно описывали как внешность женщины, так и приметы ее характера. Как замечает русская исследовательница – Н. Кочеткова, интерес к физиономии литературного героя, его внутренним переживаниям, а также проблемам соотносительности внутреннего и внешне в человеке, появились в России в 70-е годы XVIII столетия под влиянием И. К. Лафатера и его *Физиогномических фрагментов для поощрения человеческих знаний и любви* (1775–1778). Лафатер предпринял в них попытку объяснить характер человека по его внешности.⁶⁰

Тема восхваления женщин (не управляющих государством) и их достоинств, нашла отражение также и в самих литературных произведениях. Примером может послужить *Ода красавице* (1771) Ф. И. Дмитриева-Мамонова⁶¹ – писателя, переводчика и философа второй половины XVIII века, творчество которого (как литературное так и философское) не нашло признания среди его современников прежде всего из-за того, что он снабжал издания своих произведений панегириками в свою честь и собственными портретами, а также из-за его поведения, которое не соответствовало господствующим в той эпохе нормам и нравам.

⁵⁹ A. Warda, *Традиция посвятельной моды XVIII века в произведениях Александра Пушкина*, [в:] *Studia Rusycystyczne Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego Jana Kochanowskiego*, t. 17. *Język, literatura i kultura Rosji w XXI wieku – teoria i praktyka*, pod red. K. Lucińskiego, Kielce 2008, с. 13–20.

⁶⁰ Н. Д. Кочеткова, *Герой русского сентиментализма 2. Портрет и пейзаж в литературе русского сентиментализма*, [в:] *XVIII век*, сб. 15, Ленинград 1986, с. 71–72.

⁶¹ *Словарь русских писателей XVIII века*, вып. 1, Ленинград 1988, с. 274–276.

Жанр произведения Дмитриева-Мамонова, названный автором в его заглавии „ода”, был традиционно связан с важными государственными темами, восхвалением национальных героев, меценатов, правителей и т.п.⁶² На этот раз объектом восхваления и одновременно адресатом его оды является не названная по имени красавица. Однако в противовес жанру панегирической оды, адресованной конкретному человеку, а на деле обращенной к воплощенной в его фигуре идее, отвлеченному художественному образу идеального правителя, вождя, мецената, в оде Дмитриева-Мамонова прославляется конкретный, не лишенный физической определенности, очень выразительный облик некой красавицы, являющейся для него идеалом женской красоты:

В жару всхожу на Геликон;
Оттуда зрю на все собранье
Красот в красавице одной⁶³.

Дмитриев-Мамонов строит свою оду по образцу ораторского слова, начиная ее с фрагмента, в котором, наподобие Кантемировской сатиры *К уму своему*, имеющей так как и ода Дмитриева-Мамонова общий ораторский генезис, лирический герой обращается к своему разуму, чтобы тот при соучастии муз помог ему прославить красавицу. Соблюдая формально-структурные признаки жанра панегирической оды, а также типичную для нее лексику, художественную образность, присутствие мифологических имен и образов (Купидон с луком, Диана, Паллас, Венус, Юнона, Парис и его суд, яблоко, Геликон, Гесперид, Илион, зефир), а также стилистические фигуры, Дмитриев-Мамонов прославляет объект своего воспевания архаичным, тяжеловесным языком, близким Ломоносову и критикуемым Сумароковым и учениками его школы.

Отказываясь от восхваления женского пола вообще, лирическое „я” показывает читателю с помощью примеров-образов свое представление об идеале женской красоты. Интересным является то, что он пытается соот-

⁶² Следует здесь упомянуть, что в XVIII веке появлялись также сатирические произведения, которые использовали как само название, так и внешнюю форму этого жанра.

⁶³ Ф. Дмитриев-Мамонов, *Ода красавице*. В кн.: *Поэты XVIII века*, ред. Г. П. Макогоненко, И. З. Серман, Ленинград 1972, с. 443.

нести внешность адресата своей оды – красавицы с чертами ее характера. Хотя способ описания портрета его героини отражает точку зрения упоминаемого нами выше Лафатера, то следует учесть, что ода Дмитриева-Мамонова возникла за четыре года до написания известного произведения швейцарского философа. Однако, как известно, физиогномика зародилась ещё в древности, а непосредственным основоположником европейской физиогномики считается Аристотель. В эпоху возрождения к ней прибегал в частности Леонардо да Винчи. Сам Дмитриев-Мамонов, проявляющий интерес к живописи (подтверждает это хотя бы созданный в его честь *Панегирик* В. И. Соловья, за которым в действительности стоял сам Дмитриев-Мамонов: „...знает вкус и силу в живописи”⁶⁴), а также великолепно знающий иностранные языки, в том числе французский, несомненно, мог знать основы физиогномики, т.е. учения о проявлениях на лице человека свойств его характера и настроения.

Так, в своем описании женщины-красавицы он обращает внимание на отдельные детали в ее облике, пытаясь тем самым определить свойства ее характера. При этом интересным является то, что порядок описания определенных частей женского тела, по-нашему неслучаен. Он отражает подтвержденный современными психологическими исследованиями результат опроса на тему: на что смотрят прежде всего мужчины при встрече с женщиной?” Как и сравнительно большая часть современных мужчин, автор рассматриваемой *Оды* смотрит сперва на лицо женщины и описывает его отдельные детали. Он пишет о ее глазах прелестного (но точно неизвестно какого) цвета, которые горят огнем „небесных звезд” и, обладая необыкновенной, пленительной силой производят огромное впечатление на мужчин.

Дальнейшее описание касается чела красавицы, которое „ни низко, ни высоко”. Однако кроме чисто эстетического описания этой части лица, подчеркивается также то, что именно чело отражает интеллектуальные свойства описываемой женщины, что, несомненно, тесно связано с физиогномическим учением:

В чертах чела столь разум зрится,
Чтоб, кто тебя впервые зрел,

⁶⁴ *Словарь русских писателей XVIII века*, вып. 1, Ленинград 1988, с. 276.

Тот правду бы мою нашел,
Что в том не можно ошибиться⁶⁵.

В свою очередь „приятно сотворенный” нос описываемой красавицы, свидетельствует о ее нежности и отсутствии в ее характере свирепости.

Следующие детали лица красавицы – рот, губы и зубы сравниваются с драгоценными камнями и их красками, причем это сравнение идет в пользу женщины, красота которой значительно превышает достоинства богатств натуры. Так, лирический герой утверждает, что цвет коралла не столько алый, что цвет ее губ, а белые как слоновая кость зубы намного красивее, чем жемчуг. Следует при этом учесть, что это описание сходно с выработанным в эпоху сентиментализма стереотипом, отражающим представления о некоем идеале, воплощавшем качества, наиболее привлекательные с точки зрения „чувствительного” человека⁶⁶.

В том же самом сентиментальном духе описан цвет лица героини, который сравнен с красками цветов, таких как роза и лилия, а также с белым оттенком слоновой кости. Внимание лирического „я” притягивают также прекрасные брови и длинные, выючие волосы красавицы, тоже характерные для сентиментальных героинь. Их золотой цвет, по его мнению, красивее цвета летнего солнца, а блеск – блеска солнечных лучей.

Дальше следует описание нежной, белой шеи красавицы и ее груди. Такой именно интимный портрет был характерен для русской живописи последних десятилетий XVIII века. Так, у представленной женщины высокая грудь, которая сравнивается с мифологическими яблоками, которые жена Зевса – Гера посадила в саду богов у Атланта и которые воровали его дочери. В этом описании немало и эротических намеков, свободных однако от эксплицитных характеристик, типичных для порнографических стихов И. Баркова и его многочисленных подражателей:

Таких плодов два грудь нам кажет,
От нас одни верхи не скрыв;
Союзом их любовь хоть вяжет,
Но делает им грудь разрыв.

⁶⁵ Ф. Дмитриев-Мамонов, *Ода красавице*. В кн.: *Поэты XVIII века*, ред. Г. П. Макогоненко, И. З. Серман, Ленинград 1972, с. 444.

⁶⁶ Н. Д. Кочеткова, *Герой русского сентиментализма...*, с. 76–77.

Плоды чрез твердость разделяясь,
 То нежно вверх дышат вздымаясь,
 То книзу паки опускаясь,
 Но можно ль петь то, не смущаясь⁶⁷.

В описании красавицы Дмитриев-Мамонов использовал также приемы эротической поэтики, которые находим у Лафонтена (вспомним, что Дмитриев-Мамонов перевел на русский язык и анонимно опубликовал *Любовь Псиши и Купидона* Ж. Лафонтена в 1769 г.). Среди них следует назвать хотя бы „скромное”, но суггестивное умалчивание, которое реализуется здесь через топос невыразимости:

О, если б завеса не крыла
 Бесчисленность твоих красот,
 Моя бы песнь распространила
 Всех прелестей безмерный счет.
 Ревниво света поведенье,
 Почто ввело красы те крыть.
 Чем можно больше ум пленить
 И разжигать всех смертных зренье?

Мужской взгляд на женщину хорошо отмечен подробном и очень художественном описании рук и ног красавицы. Так, мы читаем, о ее белых нежных, полных, напоминающих лук Купидона руках, которые целует со вкусом каждый мужчина, о ногах, которые, наподобие сидящей на берегу чистого ключа Дианы, обращают внимание своей легкостью, стройностью, „тонкостью в струях” и „круглостью и полностью в икрах”.

Перечисление внешних примет красавицы заканчивается названием ее стройного стана, который также является, по лирическому герою, важным атрибутом женской красоты, а также ее непринужденной, приятной поступи.

Описание внешности красавицы сводится и к ее убору. Так, в противовес другим женщинам-красавицам, она не носит пышных нарядов, драгоценных камней, злата, которые, ей подходят, но затемняются ее красотой. В свою очередь, излюбленные ею простые уборы, усугубляет сила ее красоты.

⁶⁷ Там же, с. 445.

Внешнюю красоту описываемой женщины увеличивают приметы ее характера, среди которых следует назвать веселый, нежный нрав, пристойность, добродетель, сочувствие к другим, любовь к природе, а также мудрость, красноречие, умение влиять на других и хорошие поступки.

Оду заканчивает краткое, эмоционально сильное заключение, в котором лирический герой обращаясь к карасавице, говорит, что не знает прекраснее ее и если бы она родилась в древности, то была бы она тогда признана богиней красоты, в честь которой построили бы храм.

Подытоживая следует сказать, что прославляющее женскую красоту произведение Дмитриева-Мамонова, отражает литературные тенденции, характерные для его времени. Идеальный образ адресата – красавицы дал возможность автору произведения выразить свое отношение к женскому полу и показать его новое место и значение в XVIII веке, а также в жизни отдельного мужчины. Литературный и переводческий опыт автора, его знание иностранных языков, искусства помогли ему с помощью различных приемов, образов и намеков отнестись к литературным тенденциям своей эпохи. Использование жанра панегирической оды дало автору возможность выразить свое обожание женской красоты и одновременно выразило его, полное почтения, уважение к объекту восхваления. Следует при этом подчеркнуть, что авторская, мужская точка зрения на красоту женщины не могла оставить в стороне также другого аспекта женственности, а именно ее сексуальности. Однако используя приемы эротической поэзии, автору удалось выразить мужскую очарованность женской красотой, избегая при этом вульгарности и obscenity, характерных для „барковичан”.

6. Мотив вина и застолья в русской анакреонтической поэзии XVIII века

Анакреонтическая поэзия, воспевающая веселый, беззаботный образ жизни, появилась в России в XVIII веке. Первый русский перевод Анакреона сделал в конце тридцатых годов XVIII столетия Антиох Кантемир, однако переведенные им оды не были опубликованы при жизни поэта⁶⁸. С творчеством древнегреческого лирика русского читателя познакомил М. Ломоносов,

⁶⁸ Г. П. Макогоненко, *Поэты XVIII века*, т. 1, Ленинград 1972, с. 68.

который перевел на русский язык его стихотворение *Ночною темнотою...*, опубликованное им в *Риторике* (1748), а также несколько од, включенных писателем в *Разговор с Анакреоном* (1761). В отличие от Кантемира, который стараясь следовать простоте стиля Анакреона употреблял стихи без рифм, Ломоносов перевел оды Анакреона трехстопным ямбом с рифмами, передающим красоту русского языка и изящество древнегреческого оригинала.

В XVIII веке произведения Анакреона перевел на русский язык также Н. Львов в 1794 г. Интересно, что из-за незнания древнегреческого языка, он работал по специально для него сделанному прозаическому переводу оригинала, а также обращался к французскому, немецкому и итальянскому переводам⁶⁹. Львов, как и Кантемир, стремился к точной передаче оригинала и поэтому перевел Анакреона нерифмованным стихом.

Переводы Анакреона, которые появились в России, безусловно, повлияли на распространение нового жанра на русской почве. Уже в 50-е годы Сумароков ввел в русскую поэзию анакреонтическую оду, близкую по тематике любовной песне. Главной ее особенностью был созданный русским писателем размер – анакреонтический стих, т.е. четырехстопный хорей или трехстопный ямб с женским окончанием без рифм, которым стали писать и последователи Сумарокова (М. Херасков, А. Ржевский, И. Боданович, И. Дмитриев, Г. Державин и ряд других авторов).

Новый жанр легкой поэзии, главной функцией которой было развлечение, забава и воспевание радостей жизни, веселья, чувственных наслаждений, быстро нашел одобрение как корифеев, так и второстепенных писателей. Анакреонтическая поэзия пришлась по вкусу читателям, потому что она утверждала право человека на счастье и земные радости, в противовес нравственно-дидактической лирике эпохи классицизма и слащавой буколической сентиментальной поэзии⁷⁰. Немаловажным было и то, что она создавалась поэтами не подчеркивающими своей связи или зависимости от власти, так как этого требовала классицистическая поэтика, а вполне свободными, независимыми творцами, близкими по своим чувствам рядовому читателю. Кроме того анакреонтическая поэзия благодаря своей естественности и простоте „демократизировала” поэзию, приближала ее

⁶⁹ Там же, с. 70.

⁷⁰ А. М. Komornicka, A. Siomkajłówna, „Anakreontyk”, [в:] *Słownik literatury polskiego Oświecenia*, Wrocław, Warszawa, Kraków 1996, с. 13.

к жизни. В связи с этим Н. Львов в предисловии к своему переводу од Анакреона писал, что оригинальности и простоты стиля древнегреческого писателя можно достичь, учитывая художественный опыт русской народной песни⁷¹.

Успех анакреонтической поэзии в России XVIII века был несомненно связан также с изменениями в общественной жизни, которые ввел Петр I. Именно при нем стали устраивать обязательные балы, называемые тогда ассамблеями, которые переходили из дворцовых палат в дома богатых людей. От Петра пошла также традиция встречать и праздновать Новый год с елками, нарядами и веселым застольем. Кстати, Русь во все времена славилась и семейными праздниками, на которые к застолью собиралась вся родня. Так, вполне понятно, что появившаяся в XVIII веке в России анакреонтическая поэзия, воспевающая пиры, дружескую атмосферу, звон бокалов быстро нашла одобрение и популярность. Стоит при этом отметить, что целый ряд анакреонтических стихотворений, имевших большой читательский успех, было положено на музыку и по сей день функционирует как застольная песня.

Следует обратить внимание на терминологическую неточность, связанную с этим жанром легкой поэзии. Так, рядом с определением „анакреонтическое стихотворение” применяются еще другие названия этого типа лирики. Все они относятся к известному еще в античности значению термина „ода”, которая ассоциировалась тогда с песней с широким лирическим содержанием. Она могла в ту пору как воспевать подвиги героев, так и рассказывать о любви или быть веселой застольной песней⁷². А. Сумароков, например, в примечаниях к *Эпистоле о стихотворстве* (1747), сообщив биографические сведения об Анакреоне, отметил, что он „писал оды, или лучше сказать, песни любовные и пьянственные, которые высоко поставляются”⁷³. В связи с тем, что анакреонтические стихотворения составляют довольно широкую и разнородную в тематическом и стилистическом смысле группу произведений, авторы дают им генологические

⁷¹ Г. П. Макогоненко, *Поэты XVIII века*, т. 1, Ленинград 1972, с. 70.

⁷² Г. В. Москвичева, *Русский классицизм*, Москва 1986, с. 20.

⁷³ А. П. Сумароков, *Примечания на употребление в сих эпистолах стихотворцев имена*, см. на сайте: <http://www.rvb.ru/18vek/sumarokov/01text/01versus/06epistles/043.htm>

определения, адекватные их характеру и содержанию. Это касается как переводов античных текстов, подражаний, так и оригинальной русской анакреонтической лирики (напр., анакреонтик, ода, песня, застольная песня, дифирамб, эпистола, эпитапема). Каждое из этих определений отражает специфику формы, стиля, содержания, а также обстоятельств, связанных с его возникновением или исполнением.

Сравнительно большую и, по всей видимости, самую популярную группу анакреонтиков составляют „застольные песни”, названные Сумароковым пьянственными. Они носили эпикурейский характер и воспевали любовь, вино и наслаждение. Как старое, так и современное жанровое определение этой разновидности легкой лирики намекает на ее содержание, а также обстоятельства ее функционирования, то есть застолье, дружескую беседу, пиры. Авторы этого типа лирики открыто проповедовали в ней философию наслаждения, гедонизма, были любителями застолий с обильной едой и выпивкой, а их произведения нередко возникали или пелись за стаканом вина в доброй компании друзей. Их жизненной позиции покровительствовал бог вина – Дионис или Бахус. В „вакхических” стихах застолье славится как самоцель и осознается как увлекательная форма дружеского общения. При этом застольный образ жизни не препятствует общению с музами, а напротив, ему способствует.

Традиционным и обязательным элементом застолья, а тем самым и застольных песен является вино (реже другие спиртные напитки: пиво, мед, водка, сивуха, ром, пунш, шампанское). Иногда авторы конкретизируют его, называя, например, место, где было произведено (мозельское, тосканское, кипрское вино), сорт (алиатико), цвет (красно-розовое, черно-тинтовое, золотое, пряное), а также вкусовые или ароматические свойства (пряное сладкое, чудесное, приятное, крепкое).

Сравнительно много внимания авторы „вакхических” стихов уделяют влиянию вина на человека, который после его употребления приобретает новые физические силы, смелость, становится радостным, забывает о всех жизненных проблемах или смотрит на них по-другому. Вино, кроме того, способствует общению поэтов с музами и стимулирует их к творческому труду, помогает в любовных отношениях, приводит к убеждению в собственной мудрости и даже устраняет страх перед смертью. В качестве примера приведем отрывок *Оды кулачному бойцу* (1750–1760-ые гг.) И. Баркова:

Вино на драку воспаляет,
 Дает оно в бою задор,
 Вино разгорячает,
 С вина смелее крадет вор.
 Дурак напившись – умнее,
 Затем, что боле говорит,
 С вином и трус живет смелее⁷⁴.

Образцовым примером пьянственной песни является произведение Ю. Нелединского-Мелецкого (названного К. Батюшковым „Анакреоном нашего времени”⁷⁵) – *Нет минут мне веселее...* (1796). Хотя большинство стихотворений этого автора воспевают любовь к женщине, данный стих показывает, что автор был также большим любителем вина и дружеского застолья. Кстати, пометка, помещенная перед текстом, – „Написана за ужином у кн. Влад. Ив. Щерб.” (очевидно, имеется в виду Владимир Щербатов, князь, бригадир, женатый на княжне Марии Николаевне Голицыной)⁷⁶ указывает на обстоятельства создания данного стихотворения, т.е. ужин в княжеском доме. Мы читаем, что самое приятное для лирического „я” время – это то, которое он проводит в кругу друзей за столом. Вино, которое он пьет делает его самым умным человеком в мире, а вся суэта и все проблемы кажутся ему лишь пустым вздором. Питье вина является страстью лирического героя, а он сам находится во власти этого напитка:

Предан лишь единой страсти
 И люблю бутылкин взор.
 Лишь бутылку я увижу,
 Вострепещет дух во мне.
 Жизнь свою возненавижу,
 Коль забуду вкус в вине.
 Гром ли вдруг ужасный грянет
 В ту минуту, как я пью,
 Рушится весь мир хоть станет,
 Я ни капли не пролью.

⁷⁴ И. С. Барков, *Ода кулачному бойцу*, [в:] *Солнце в бокале. Русская застольная песня*, сост. Е. М. Лихтенштейн, Санкт-Петербург 2000, с. 11.

⁷⁵ См. на сайте: http://daw.ru/a-litera/li_25280.Htm.

⁷⁶ *Поэты XVIII века*. т. 2, сост. Г. Макогоненко, И. Серман, Ленинград 1972, с. 526.

Лирический герой с „дражайшей” бутылкой вина в руках смотрит с пренебрежением на тех, кто проводит время в труде, заботах или встречаясь с красавицами. Он находит свое счастье, выпивая очередную рюмку вина, которому поет хвалу. Его Аполлоном в ту пору является хмель, Парнасом – винный погреб, а мчит его сам Пегас.

В свою очередь М. Чулков в *Стихах на семик* (1770) замечает, что радость от питья получают также женщины, которые пьют не только во время русских народных праздников, гуляний, таких как, например, семик, масленица, но и по другим случаям. Писатель высказывается об этом с явным порицанием:

А вы, веселые приятельницы нам,
Вы пьете ввечеру и пьете по утрам,
Вино и сердце в вас и дух увеселяет,
И совесть, думаю, совсем не зазирает.
[...]
В семик, в почтенный день на рынок я ходил
И там противные обряды находил;
Лишь только хмель один согласен был с собою
И баба всякая пила своей рукою⁷⁷.

В застольных песнях нередко рядом с мотивом вина появляется также мотив любви и наслаждений, которые оно гарантирует. Как в античных анакреонтиках, так и в русских, любители застолий представлены и как любовники. Вино и женское общество составляют смысл их жизни, доставляют радость и веселье. Эти гедонистические мотивы ярко звучат в анакреонтических одах А. А. Ржевского:

В жизни пить и целоваться –
Настоящая утеха.
Что мы будем впредь – не знаю;
Как я пью, когда целую –
То бываю очень весел. [...]
Коль нет вина и девки,
Так чем и веселиться!⁷⁸

⁷⁷ *Солнце в бокале. Русская застольная песня*, сост. Е. М. Лихтенштейн, Санкт-Петербург 2000, с. 15.

⁷⁸ Там же, с. 12.

Сопоставление наслаждений, получаемых от вина и общества женщин, встречается также в стихотворении *Старость и младость* В. Капниста (нач. 1790-х гг.). Лирическое „я” – это мужчина в пожилом возрасте, который, как и Анакреон, жаждет удовольствий тем острее, чем ближе видит свою кончину. Будучи опытным человеком, он хвалит достоинства старого вина и его способность приводить в хорошее настроение, забывать скуку и печаль, а также предпочитает проводить время с молодой, милой девушкой, а не с верным другом.

Вино еще в античности осмыслялось как один из источников необходимого творцу вдохновения. В этом контексте в анакреонтических стихах складывались такие семантические модели, как ночное собрание друзей, посвященное вину, веселью и стихам, отказ от трезвости и житейских забот, вызванные состоянием опьянения мысли о быстротечности времени, жизни и т.п.⁷⁹ Застольный образ жизни не препятствовал, по мнению античных авторов анакреонтиков, общению с музами, но даже ему способствовал. Писатель благодаря вину получает от муз стимул к творчеству и одобрение читателей. Именно эту мысль, однако в вывернутом наизнанку виде, использовал неизвестный автор *Эпистолы от водки и сивухи к Ломоносову* (1750-е гг.). Предполагается, что она написана кем-то из сторонников А. Сумарокова, ратовавшего за ясность и точность в поэзии⁸⁰ Общеизвестно, что великий представитель русского классицизма – М. Ломоносов проявлял особую слабость к выпивке, и за ним, еще со времен его пребывания в Германии, шла слава истинного гуляки. Несмотря на его неоспоримые достижения в литературной и научной областях, писатель неоднократно был предметом литературных насмешек своих современников именно из-за своего позорного порока.⁸¹ Используя названный выше мотив вина и музыки, неизвестный автор *Эпистолы* обращается к великому творцу от имени водки и вина. С открытой иронией и сарказмом он пишет о литературных трудах Ломоносова, которые были созданы им якобы

⁷⁹ О. Ю. Казмирчук, М. М. Каспина, *Эволюция мотивов творчества и вина в лирике Б. Л. Пастернака*, [в:] *Мотив вина в литературе*, Тверь 2001, с. 120.

⁸⁰ *Поэты XVIII века*. т. 2, сост. Г. Макогоненко, И. Серман, Ленинград 1972, с. 535.

⁸¹ Ю. Прохоров, *Ломоносов – знакомый и незнакомый* // <http://prstr.narod.ru/texts/num0203/proh0203.htm>; A. Warda, *Epigramat w osiemnastowiecznej polemice literackiej*, [в:] *Zeszyty Naukowe Państwowego Wyższej Szkoły Zawodowej w Płocku. Neofilologia*, t. 7, Płock 2005, с. 83.

в пьяном виде, а сам автор не понимает их смысла. Так, лирические герои *Эпистолы* – водка и вино, в двусмысленном панегирическом обращении к Ломоносову, сперва хвалят его за полученную благодаря ему известность, чтобы потом упрекнуть его в том, что из-за непонятности его од читатели критикуют не писателя, а их самих:

Кричит всяк, что то наш – не твой сей тухлый плод.
 Что будто мы – не ты стихи слагаешь,
 Которых ты и сам совсем не понимаешь,
 Что не пермесский жар в тебе уже горит,
 Но водка и вино сим вздором говорит,
 Что только ты тогда и бредишь лишь стихами,
 Какхватишь полный штоф нас полными устами.
 Вот в какову мы теперь славу введены!
 Но славой сей тебе мы, отче наш, должны.
 [...]
 Пускай, коль хочет кто, пребудет твердо в том,
 Что пахнет всякий стих твой водкой и вином⁸².

Тема вина, дружеских пиров увлекла также передового писателя эпохи сентиментализма Н. Карамзина, стихотворения которого неоднократно были положены на музыку. Одним из них является „вакхическое” произведение *Веселый час* (1791), написанное в духе анакреонтической, эпикурейской оды. Оно начинается с призыва к друзьям, соучастникам застолья, к выпивке:

Братья, рюмки наливайте!
 Лейся через край, вино!
 Все до капли выпивайте!
 Осушайте в рюмках дно!

Вино оказывается, по мнению лирического героя, даром от Бога, который преподнес его людям на радость. Оно помогает старцу почувствовать себя молодым, бедняку – богатым, грустному – радостным. Дружеская беседа

⁸² *Солнце в бокале. Русская застольная песня*, Сост. Е. М. Лихтенштейн, Санкт-Петербург 2000, с. 13.

при луне и вине, которой сопутствует пение песен и веселое настроение ее участников – это „наука жить” для тех:

Кто все плачет, все вздыхает,
Вечно смотрит сентябрем.⁸³

Следует отметить, что произведение Карамзина по теме, настроению и форме непосредственно предварило не только одноименное стихотворение К. Батюшкова, но и некоторые лицейские стихи Пушкина. (напр. *Плирующие студенты*, Князю А. М. Горчакову, К Батюшкову, К Пушину, Филал Анакреона⁸⁴).

Другим анакреонтическим стихотворением Карамзина, посвященным древнегреческому богу вина, веселья, растительности, виноградарства и виноделия является эпикурейская по характеру *Песнь Вакху*. Произведение, как указано в заглавии, построено в форме песни. О том, что оно было предназначено для пения во время дружеского застолья, свидетельствует его строфическое построение (две строфы), присутствие рефрена после каждой из них, простота текста, точная рифма. Песня начинается с описания самого Вакха, который не терпит мрачных взоров, является любителем громких пений, приносит в сердце радость, истребляет злобу, горечь, скорби, живет дружно с добрыми людьми. Вторая строфа носит эпикурейский характер и, провозглашая горацанский лозунг *carpe diem*, призывает к тому, чтобы радоваться настоящему, веселиться, забыть то, что было, не думать о будущем и о земной суете.

Исследуя вакхическую поэзию XVIII века, необходимо учесть также очень интересное, шутовское стихотворение И. Крылова *Вакхические поэты*, посвященное поэтам, воспевающим культ застолий. Сам будучи большим любителем застолий с обильной едой и выпивкой, поэт считал, что такой образ жизни способствует общению с музами. Используя свои сатирические способности, Крылов сделал лирическим героем не вакхического поэта, а непьющего, лишённого поэтического таланта и вдохновения творца, который жалуется Зевсу на то, что славу приобретают те, кто много

⁸³ *Выпьем чарку и споем*, сост. И. Мазнин, Москва 2004, с. 26.

⁸⁴ О. Федотов, *Вино и любовь в лицейской лирике Пушкина*, см. на сайте: <http://www.edu-zone.net/show/169634.html>

пьет и создает стихи, воспевающие винопитие. Их неумеренность во вкушении вина не нравится даже Вакху, который грозит согнать с вершины Геликона пьяных муз, участвующих в этих застольях. В ответ на жалобу непьющего творца Зевс наказал вакхических поэтов таким образом, что лишил их поэзию вдохновения муз и таким образом она перестала быть бессмертной и интересной для читателей. Следует при этом обратить внимание на нарративный характер этого произведения, свойственный, как известно, стилю басен Крылова.

В этой связи следует упомянуть также произведение Г. Державина *Философы, пьяный и трезвый*, фраза из которого – „Не пью, любезный мой сосед”, была использована Пушкиным в его стихотворении *Ответ Катенину* (1829)⁸⁵. В основе созданного Державиным философического диалога между двумя субъектами речи – сторонником стоицизма и приверженцем эпикурейской философии – лежит обмен репликами, с помощью которых каждый из них пытается убедить своего идейного противника в правоте. Так, пьяный философ считает пустыми богатство, славу и чины и предпочитает им здоровую и спокойную жизнь в кругу друзей, а также любовь красавиц и застолье. Очередные реплики каждого участника диалога сопровождаются троекратным повтором устойчивых рефренов, которые отличаются друг от друга лишь тем, что в одном из них находится призыв к питью, а во втором – отказ от оногo:

Как пенится вино прекрасно!
Какой в нем запах, вкус и цвет!
Почто терять часы напрасно?
Нальем, любезный мой сосед.

Пусть пениться вино прекрасно,
Пусть запах в нем хорош и цвет!
Не наливай ты мне напрасно?
Не пью, любезный мой сосед.

В обоих рефренах описаны свойства вина, которые для одного из участников этого диалога очень важны, для другого не имеют никакого значе-

⁸⁵ М. В. Строганов, *Не пью, любезный мой сосед*, [в:] *Мотив вина в литературе*, Тверь 2001, с. 14–16.

ния. Рефрен, типичный для „вакхической” песни послужил Державину для того, чтобы включить в предшествующие ему строфы собственное мироощущение, являющееся результатом личного опыта автора, а также отражением поисков его собственной, жизненной философии⁸⁶.

Подытоживая, следует сказать, что мотив вина, появляющийся в „вакхической”, анакреонтической поэзии XVIII века по-разному обрабатывался поэтами того времени и служил не только восхвалению этого напитка и застолья, но также использовался в литературной полемике и стал отражением мировоззрения того и иного автора. Следует также подчеркнуть, что „пьянственная” поэзия XVIII столетия оказалась плодотворной для поэтов XIX века, которые неоднократно обращались к вакхическим стихотворениям своих предшественников, зачастую используя целые фразы или определенные мотивы.

7. Семантика вина в дидактико-сатирическом письме *О вине* Ф. Я. Козельского

Федор Яковлевич Козельский (1734–1799) был одним из более плодотворных писателей второй половины XVIII века. В его творческом наследии находим главные литературные жанры своей эпохи: оды, элегии, послания, поэмы, трагедии⁸⁷. Однако число созданных им произведений не отождествлялось с их признанием ведущими литераторами и критиками того времени (Н. Новиковым, Ф. Эминым, В. Капнистом, И. Богдановичем). Главной причиной нападков на него было, прежде всего, тяжелое стихосложение, стилистическое несовершенство, а также неспособность учитывать изменение литературных вкусов. Как объясняет русский исследователь И. З. Серман, литературная судьба Козельского характерна для тех писателей, которые сознавали необходимость новых путей, но не обладали достаточной творческой силой, чтобы преодолеть инерцию проч-

⁸⁶ С. А. Салова, *Стихотворение Г. Р. Державина „Философы, пьяный и трезвый”: поиск идеала „философской жизни”*, см. на сайте: www.philology.ru/literature2/salova-04.htm

⁸⁷ *Словарь русских писателей XVIII века. Вып. 2 К-П*, ред. Н. Д. Кочеткова, Санкт-Петербург 1999, с. 88–91.

но утвердившейся художественно-эстетической системы. Поэтому они не могли предложить новых художественных решений и довольствовались лишь частичными отступлениями, дающими основание сторонникам господствующего направления находить в их работе только „ошибки” и „неправильности”⁸⁸.

Среди сочинений Козельского особую группу составляет 10 дидактико-сатирических стихотворных писем-размышлений, являющихся модификацией популярного в то время жанра «эпистолы». Это размышления: *О любви отечества, О непостоянстве человеческого, О простоте, О зависти, О ласкательстве, О милосердии, О дружбе, О честности, О моде, О вине*. Первым из них появилось *Письмо о вине*, которое вошло в состав сборника сочинений Козельского – *Элегии и Письмо* (1769). Все десять писем-размышлений было издано вместе в итоговом сборнике писателя – *Сочинения* (ч. 1–2) в 1778 г. на его собственный счет в Академической типографии.

Предметом наших рассуждений станет десятое размышление Козельского *О вине*, а точнее семантика появившегося уже в его заглавии вина. Следует отметить, что мотив вина был характерен для появившихся в 30-е годы XVIII века в России переводов анакреонтических стихотворений, которые почти сразу приобрели популярность на русской почве. В тематическом, стилистическом и жанровом плане они составляли довольно широкую и разнородную группу произведений (напр., анакреонтик, ода, песня, застольная песня, дифирамб, эпистола, эпиграмма). Как переводные, так и оригинальные анакреонтические стихи носили эпикурейский характер и воспевали веселый, беззаботный образ жизни⁸⁹. Их главной функцией было развлечение, забава и воспевание радостей жизни, веселья, чувственных наслаждений. Они утверждали право человека на счастье, земные радости, в противовес нравственно-дидактической лирике эпохи классицизма и слащавой буколической сентиментальной поэзии. Авторы этого типа лирики открыто проповедовали философию наслаждения, гедонизма, были любителями застолий с обильной едой и выпивкой, а их произведения нередко возникали или пелись за бокалом

⁸⁸ *Поэты XVIII века*. т. 1, ред. Ф. Я. Прийма, Ленинград 1972, с. 452.

⁸⁹ *Тема вина и застолья в русской анакреонтической поэзии XVIII века*, [в:] *Festkultur in der russischen Literatur (18. bis 21. Jahrhundert) – Культура праздника в русской литературе XVIII – XXI вв.* ред. А. Graf, München 2010, с. 29–37.

вина в доброй компании друзей. Их жизненной позиции покровительствовал бог вина – Дионис или Бахус. В „вакхических” стихах застолье славилось как самоцель и осознавалось как увлекательная форма дружеского общения.

Традиционным и обязательным элементом застолья, а тем самым и застольных песен было именно вино (реже другие спиртные напитки, такие как, например: пиво, мед, водка, сивуха, ром, пунш, шампанское). Сравнительно много внимания авторы „вакхических” стихов уделяли описанию положительного влияния вина на человека. Так, они обращали внимание на то, что человек после его употребления приобретает новые физические силы, смелость, становится радостным, забывает о всех жизненных проблемах или же смотрит на них по-другому. Авторы вакхических стихов нередко подчеркивали также, что вино способствует общению поэтов с музами и стимулирует их к творческому труду, помогает в любовных контактах, приводит к убеждению о собственной мудрости и даже устраняет страх перед смертью.

Однако следует отметить, что в XVIII веке стали также появляться произведения, в которых отношение к вину и винопитию диаметрально отличалось от того, которое изображалось в „вакхических” стихах. Так, уже А. Кантемир в I сатире *На хулящих учения. К уму своему*, первая редакция которой возникла в 1729 г., а окончательный вариант был издан в 1743 году в Париже, критиковал чрезмерное употребление вина. И хотя один из представленных им в сатире персонажей – пьяница Лука с восхищением восхваляет вино как божественный дар, который:

Дружит людей, подает повод к разговору,
Веселит, все тяжкие мысли отымает,
Скудость знает облегчать, слабых ободряет,
Жестоких смягчит сердца, угрюмость отводит,
Любовник легче вином в цель свою доходит⁹⁰.

то все-таки чувствуем ироническое отношение к нему автора, так как дальше его герой – пьяница Лука заявляет, что променяет стакан вина на книгу

⁹⁰ *Русская литература XVIII века*, ред. Г. П. Макогоненко, Ленинград 1970, с. 511.

лишь в том случае, если время побежит вспять, по небу сохой бразды станут водить, звезды появятся на земле, к ключам будут течь реи, возвратятся назад минувшие веки, а чернец станет есть в пост одну вязигу. Его заявление по поводу вина превращается в сатире Кантемира в разоблачающую самохарактеристику, которая выражает точку зрения самого автора на тему смысла жизни и просвещения.

В конце XVIII века, во время популярности „вакхической” поэзии, которая продолжалась в России вплоть до первых десятилетий XIX века⁹¹, стало появляться все больше стихотворений и полемических статей, в которых вино и связанное с ним пьянство обретали все больше отрицательных коннотаций. Примером может послужить, хотя бы, стихотворный диалог Г. Державина *Философы пьяный и трезвый* (1789), репродуцирующий образ мыслей Аристипа и Аристида – репрезентантов эвдемонизма и гедонизма, а также статьи на тему винопотребления и проблемы наслаждения жизнью, помещаемые с конца 1770-х годов на страницах журналов „Санктпетербургский вестник” и „Утренний свет”⁹².

Названное нами уже *Письмо о вине* Козельского подняло тему дискредитации вина не только в узком, национальном плане, но также широком, общекультурном, разрывая при этом с традиционным в русской культуре отношением к вину и его семантикой. Как по своему жанру, так и по названной в заглавии письма тематике, это произведение вписывается в группу анакреонтиков своего времени. Однако на самом деле оказывается, что вино не появляется в нем лишь как обязательный реквизит разгулий, пиров, но становится предметом серьезных рассуждений лирического героя. В противовес авторам „вакхической” лирики, которые открыто проповедовали философию наслаждения, гедонизма и были любителями застолий с обильной едой и выпивкой, Козельский явно выражает свое отрицательное отношение к этому напитку. Ссылаясь на руссоистскую концепцию перехода человека от „естественной вольности” к „общезитию”, в котором он познал „неволю” и оказался в рабстве разных страстей, в том

⁹¹ А. Ю. Сорочан, *Мотив вина в литературе*, Тверь 2001, с. 46–48.

⁹² С. А. Салова, *Стихотворение Державина «Философ, пьяный и трезвый»: поиск идеала в «философской жизни»*, [в:] XVIII век: Искусство жить и жизнь искусства, Москва 2004, с. 290–303, см. на сайте: <http://www.philology.ru/literature2/salova-04.htm>

числе и пьянства, автор начинает свое размышление о вине с отнесения к евангельской притче и побывания первого человека в рае. Так, идеальная, райская жизнь, главным атрибутом которой была именно свобода, была потеряна человеком вследствие того, что он вкусил «плод горести», вместе с которым пришла к нему печаль, скорбь, нужды и неволя. Видя свою плохую судьбу человек стал искать средство для утешения своей печали. Одним из них была музыка, которая, однако, не подействовала на людей и природу так, как музыка и пение мифологического Орфея. Тогда с помощью людям пришел Бахус, который открыл им вкус вина и его способность забывать беды и печали:

Что ж? Бахус приобрел от скуки вкус вина.
Искал его везде, и много в том трудился,
Чем от снедающей он скуки свободился.
Он новый способ всей вселенной показал,
И радость в нем на час он опытом узнал,
Что служит хмель его к забвению печали,
Которую в градском жилище причиняли⁹³.

В дальнейшем лирический герой относится к общекультурной семантике вина и его амбивалентному характеру, то есть, к тому, что оно с одной стороны облегчает человеческую судьбу и печали, с другой стороны причиняет вред и лишает человека свободы. В подтверждение того он приводит „старину”, гласящую, что чем кто больше в рабстве, тем склоннее к вину и в качестве иллюстрации приводит пример пьяного невольника, который оправдывался перед своим начальством за пьянство таким образом, что его грусть была такой глубокой, что он напился в надежде смягчить свою печаль. Однако, как убеждает лирический герой, невольник никогда не станет свободным так как он уверен в том, что свобода и радость появляются лишь после алкоголя.

Дальше следует обращение к красавицам, которые во второй половине XVIII века сравнительно часто были адресатом разного рода авторских высказываний, посвящений. Молодые, красивые девушки, женщины были также читательницами любовных романов, песен, повестей, эписто-

⁹³ *Поэты XVIII века*, т. 1, ред. Ф. Я. Прийма, Ленинград 1972, с. 511.

лярных романов, сказок, любовных лексиконов, календарей, гадательных книг и т.п., которые служили развлекательным целям, заполнению досуга, а также приобщали русских образованных женщин к западноевропейскому стилю поведения и учили выражать их свои чувства. Кроме того молодые, красивые девушки были нередко объектом воспевания в „вакхических” песнях. Однако, как уже подчеркивалось, во многих посвящениях, адресованных женщинам чувствовалось ироническое, пренебрежительное отношение к ним со стороны писателей-мужчин⁹⁴.

Так, лирический герой в *Письме* Козельского надеется на то, что приведенный им пример красавиц, которые красятся румянами и тем самым скрывают свою естественную красоту поможет ему в дискредитации вина и в доказании того, что вино, так как и румяна лгут людей:

Я речь, красавицы, простреть желаю к вам!
 Вы можете теперь служить примером нам:
 Румянцем красите свое лицо прекрасно,
 Тем тратите лица природный цвет напрасно;
 На вас румянца жар естественный горит,
 Но смесь румян его снедает и тушит.
 Так скукой человек во обществе стесненный,
 Нам кажется вином на время ободренный.
 Он смел на краткий час и весел от вина,
 Летает мысль, от уз избавившись, вольна ,
 Румянца нежный цвет в лице его играет,
 И бледность щек его внезапно расцветает.
 К забвению тоски вино он бедный пьет,
 К рождению забав другой стакан нальет,
 И скоро от него веселие прибудет,
 Что грусть и радость всю и сам себя забудет⁹⁵.

Отрицательное отношение к вину выражено в *Письме* также с помощью описания похмелья, испытываемого через некоторое время после употре-

⁹⁴ A. Warda, *О женском адресате посвящений конца XVIII – начала XIX веков*. [в:] *Literatura rosyjska XVII-XXI w. Dialog idei i poetyk*, red. O. Głównko, Łódź 2008, s. 118–120.

⁹⁵ *Поэты XVIII века*, т. 1, ред. Ф. Я. Прийма, Ленинград 1972, с. 512.

бления вина (конечно, речь идёт о состоянии после среднего и тяжёлого опьянения):

Склонился и уснул утешен от вина;
 Но что сей весельчак, проснувшийся от сна!
 Встал пасмурен лицом, не чувствуя прохлады,
 И видя прежню жизнь, лишается отрады:
 Он в сердце чувствует своим безмерный жаль,
 Где злые прежних дней грызет его печаль,
 Нет бодрости уже, и губы посинели,
 Вчерашний цвет опал, и щеки побледнели⁹⁶.

Следующий пример приведенный лирическим героем связан с Америкой, в которой в начале XIX века, в следствие высокого употребления в этой стране спиртных напитков была введена прохибиция. Уже в 1795 г. американский врач – Беньямин Раш заявлял, что чрезмерное употребление алкоголя ведет к зависимости от него и диагностировал его как болезнь – алкоголизм. И хотя к 30–40-м годам XIX века стало ясно, что причина пристрастия к алкоголю не столько в нем самом, сколько в психической природе человека, то все-таки этот напиток стал отождествляться с ядом, который приводит к смерти. Отождествление вина с ядом появляется также в *Письме* Козельского. Так, читаем в нем, что регулярное применение яда – вина ослабляет его силу, но если кто-то до зрелых лет не пробовал вина и вдруг выпил его столько, сколько употребляет его ежедневно обыкновенный пьянца, то несомненно мог бы от него умереть. Подтверждает это приведенный лирическим героем пример основателя древнеперсидского царства – Кира Старшего (559–530 до н.э.), который прославился своим остроумием, умом и выдержкой. Лирической герой намекает на описанный Ксенофонтом эпизод из жизни Кира, который рассказывает о том, что Кир, будучи двенадцатилетним юношей оказался в Мидии у своего деда – царя Астиага. Там он заметил, что после вина мидяне очень шумят и нелепо ведут себя. Кир решил, что несомненно в вино подкладывают яд, и, подавая на следующий день деду чашу с вином, сам не стал его пробовать, как это полагалось, благодаря чему не потерял жизни. Эти примеры уверяют лирического героя в том, что:

⁹⁶ Там же.

Веселье древнее вовеки не возвратно,
 И время дней златых не придет к нам обратно,
 Лишь здравие вредим излишним мы вином,
 И производим жизнь короче дней числом.
 Коль трудно возвратить, утратив раз, свободу,
 И отчужденную присвоить вновь природу⁹⁷.

Он приходит к выводу, что бодрость, радость, которые появляются после употребления вина, кратковременные и внезапно могут перейти в печаль, жалость. В свою очередь употребление вина трусливым человеком не преображает его в отважного, только приводит к тому, что этот человек не замечает после винопотребления реальных опасностей и ведет себя легкомысленно.

Питье вина бывает также, как читаем в *Письме*, причиной ссор, вражд между соседями, близкими, друзьями. Спокойные, милые люди, сравненные автором письма с агнецами, после употребления вина превращаются в лютейших зверей – тигров. Вражду, которая появляется после употребления вина и которая отождествлена с огнем, не утешит никакая вода, под которой автор подразумевает такие ценности, как: труды, усердная служба, верность, любовь, дружба. Иллюстрацией для этого является пример Александра Македонского, который в 328 г. до н.э. опьяненный вином, в припадке гнева заколол во время пира Клита, который спас ему в сражении жизнь.

Зло отождествляется лирическим героем не только с вином и другими спиртными напитками, но также с местом, в котором их употребляли, то есть кабаком. Из этого места, как заявляет лирический герой, выходят болезни, печали, плач, но одновременно нет в нем скорби, забот, страха перед смертью, законов, чинов. В кабаке все равны независимо от их социального положения и занимаемой позиции. Все дела и конфликты разрешаются в этом месте не с помощью слов и разговоров, но побоев. Те, кто входят в него свободными – выходят рабами. Наиболее частыми гостями кабаков оказываются люди слабые, трусливые, которые выпив вино готовы не только на невероятные действия, но также на такие преступления как убийство или злодейство. Автор размышления довольно смело и неожиданно предполагает, что жертвой вина был Икар, который, несомненно, пил его много и свой полет на изобретенной им машине предпринял будучи в пьянстве.

⁹⁷ Там же, с. 513.

Если он был бы трезвым, продолжает свои рассуждения лирический герой, то предположительно, летел бы ниже и тогда бы уцелел.

Следующим примером общеизвестного человека, который упивался, чтобы придать себе отваги в своих предприятиях был, как читаем в *Письме*, знаменитый мореплаватель, открывший Америку – Христофор Колумб. По мнению лирического героя путешественник во время своих поисков новых стран для смелости упивался. Тяжелые и опасные путешествия принуждали его к употреблению вина, которое придавало отваги и помогало забыть о реальных угрозах. В результате опьянения он и его сотоварищи приплыв к новым землям, сходили с корабля и в своей ярости приносили местным жителям много бед: „Невинной простоте нанес немало бед”⁹⁸.

Простые и невинные туземные жители Америки были порабощены колонизаторами и лишены прежнего счастья. Самым плохим, однако, было то, что Колумб: „Лишил того других, чего был сам лишенный”⁹⁹.

Автор размышлений не находит для Колумба оправдания в этом аспекте и приходит к выводу, что мореплаватель все свои мучения и огорчения, будущие результатом отсутствия свободы мог смягчать вином в своей стране, наблюдая при его употреблении умеренность:

И тяжкие свои смягчать вином мученья,
Что тихо должен он терпеть в своей стране;
Но можно наблюдать умеренность в вине¹⁰⁰.

Письмо заканчивается изображением похмелья, которое начинается с апострофы к пьяницам, чтобы они после пьянства ложились спать, проспались и протрезвели. Лишь тогда, когда они проснутся, они будут в состоянии понять, что радость от вина кратка, а самочувствие намного хуже, чем прежде. Вот фрагмент, описывающий известное всем злоупотребляющим вино и другие спиртные напитки состояние, описанное в *Письме*:

Пробудка столь тяжка, дремота столь легка.
Слипаются глаза, вином отягощенны,

⁹⁸ Там же, с. 515.

⁹⁹ Там же.

¹⁰⁰ Там же.

Трясутся бледные едва оживши члены;
Вы пасмурны лицом взираете на свет¹⁰¹.

После этого он с сарказмом обращается к пьяницам с риторическими вопросами и упреками, целью которых является высмеяние винопотребления и похмелья:

Еще ль охота вас к забаве сей влечет?
Вы видите в нем вкус; вы видите прохладу.
Какую вы нашли с похмелья в нем отраду?
Я слышу голос ваш: Ох голова болит!
И жажда адская всю внутренность томит!¹⁰²

Письмо заканчивается четырехстишным обращением-просьбой к пьяницам, чтобы те отстали от чрезмерного винопотребления, мотивируя это не только названными уже выше поводами, но также здоровьем, которое могут потерять из-за алкоголя:

От лишнего питья и частого отстаньте,
И льститься мнимым сим веселием престаньте,
Здоровья и своих дней всей не губя,
Печали позабыв, чтоб не забыть себя¹⁰³.

Подытоживая вышесказанное можно прийти к выводу, что *Письмо о вине* Козельского разрабатывая отрицательные коннотации, связанные с виноупотреблением в действительности могло быть обращено не к обыкновенным пьяницам его времени, которые в большинстве случаев не занимались ведь чтением литературных произведений, только винопотреблением и забавой. Настоящими адресатами были, как можно полагать, хорошо образованные, известные Козельскому лица – тоже писатели, критики, которые создавали сравнительно небольшую, известную друг другу литературную среду, сами любили винопитие и прославляли в «вак-

¹⁰¹ Там же.

¹⁰² Там же.

¹⁰³ Там же, с. 516.

хических» стихах гедонистический образ жизни. Острые сатиры было направлено именно против них и стиля жизни, который они вели. Доказательством того являются, хотя бы разного рода намеки на литературные, культурные и исторические факты, которые для простых людей могли быть неизвестны или непонятны.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Настоящая книга касается избранных проблем литературной жизни и культуры XVIII – начала XIX века. Автор рассматривает в ней малоизвестные, даже в кругу знатоков литературы того периода произведения, принадлежащие к перу как известных писателей этого времени, так и второ- и третьестепенных поэтов и писателей. В книге предприняты также новые аспекты и перспективы понимания сложного и еще не до конца исследованного в истории русской литературы и культуры века Просвещения.

Книга состоит из трех тематических разделов. В первом разделе «Автор – Читатель – Адресат» в кругу интересов автора нашлись такие темы, как: отношения между автором и читателем, писателем и властью, статусом поэта и поэзии, замыслом творческого акта, проблема подражания и использования литературных образцов, а также тема женщины как адресата литературного произведения.

Второй раздел «Жанровые поиски русских авторов XVIII – начала XIX века» посвящен генологическим проблемам. Среди них находятся такие, как: проблема жанра романа в России XVIII – начала XIX века, жанр полемической эпитафаммы, пародийные посвящения, явление посвятельской моды, а также эволюция жанра новогодней окказиональной оды.

Третий раздел «Интертекстуальный характер русских произведений XVIII – начала XIX века» объединен общим лозунгом культурного контекста литературного произведения и отражением образа русской культуры XVIII века.

Данная книга предназначена как для исследователей русской литературной жизни и культуры XVIII – начала XIX века, так и для студентов, аспирантов и всех тех, кто интересуется эпохой русского Просвещения.

Книга доступна также
в электронной
версии e-book

WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

ul. Williama Lindleya 8
90-131 Łódź

tel.: 42 66 55 863
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

ISBN 978-83-8088-174-7

9 788380 881747