

АНГЕЛИНА ВАЧЕВА

ПОЭМА - БУРЛЕСК
В РУССКОЙ ПОЭЗИИ
XVIII ВЕКА

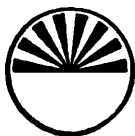


Академично издателство
• Проф. Марин Дринов •

Издателство
• *Карина М*®
ТОДОРОВА

АНГЕЛИНА ВАЧЕВА

**ПОЭМА - БУРЛЕСК
В РУССКОЙ ПОЭЗИИ
XVIII ВЕКА**



• *Карина М* •[®]
ТОДОРОВА

Ангелина Вачева

Бурлеската в руската поезия от XVIII век

София, 1999

Академично издателство "Проф. Марин Дринов"
Издателство "Карина - М. Тодорова"

Angelina Vatcheva

Burlesque in 18th - Century Russian Poetry

Sofia, 1999

"Prof. Marin Drinov" Academic Publishing House
"Karina - M. Todorova" Publishers

АНГЕЛИНА ВАЧЕВА

ПОЭМА - БУРЛЕСК
В РУССКОЙ ПОЭЗИИ
XVIII ВЕКА

Академично издателство
• Проф. Марин Дринов •

Издателство
• *Карина М* •[®]
ТОДОРОВА

София • 1999

© Ангелина Иванова Вачева, 1999

ISBN 954-430-670-6 (АИ „Проф. Марин Дринов“)

ISBN 954-8260-50-6 (Карина М)

Выражаю свою глубокую благодарность всем коллегам и друзьям, которые содействовали написанию и изданию этого труда: кафедре русской литературы Софийского университета им. Св. Климента Охридского и особенно проф. д.ф.н. Людмиле Боевой, проф. д-ру Георгию Германову и доц. д-ру Евдокии Метевой, доц. А.А.Смирнову (МГУ им. М.В.Ломоносова), проф. Марии Ди Салво (Миланский университет) и многим другим. Благодарю сердечно также свою семью, без поддержки и участия которой написание и публикация этой работы была бы невозможной.

Ангелина Вачева

Август 1999 г.

Е Л И С Е Й

ИЛИ

раздраженный

В А К Х Ъ

П О Е М А.



ВЪ САНКТПЕТЕРБУРГѢ.

ВВЕДЕНИЕ

Объектом нашего исследования является жанр русского классицизма, который все еще не был удостоен достаточно полным объяснением своей типологии и поэтики в литературной историографии. В свое время он был исключительно популярен, вызывал ожесточенные споры, заслуженные и не совсем заслуженные похвалы сменялись отрицанием. Этот жанр был объектом и средством литературной и общественной полемики из-за своего неофициозного и часто оппозиционного принципам господствующих литературных школ характера. Идеализация и мифологизация некоторых авторов в более позднее время, которая на определенном этапе тормозила литературную эволюцию, также давала повод для противоречивых оценок.

Споры о поэме-бурлеск были вызваны особенностями ее стилистического решения, которое часто эпатировало нормы эстетического вкуса разных эпох. Иногда это соединялось с чисто теоретическими проблемами, связанными с понятиями пародии, травестики, имитации как характерными для бурлеска отношениями к другим текстам. Всегда перед исследователями стояла проблема временных границ эволюции бурлеска, равно как и проблема его распространения не только на поэзию, но также на прозу и драматургию, а также вопрос о зависимости его поэтики от определенного литературного направления.

Целью настоящей работы является монографическое исследование типологии и поэтики русского бурлеска XVIII века с точки зрения его национальной специфики. В отличие от большинства жанров в литературе русского классицизма, этот вид эпической поэмы не привлекал до сих пор систематического исследовательского интереса и научная литература о нем немногочисленна. В научных работах третируются прежде всего общие проблемы типологии жанра в русской поэзии и, за малыми исключениями, не рассматриваются частные и оригинальные поэтологические решения.

Состояние проблемы бурлеска в русской академической критике не отличается особенно от положения в историографии других литератур, в которых у этого жанра история гораздо богаче и длительнее. В академических курсах, естественно, обращается больше внимания на „серьезные“ классицистские жанры, выражающие полнее определенную социальную и эстетическую доктрину. Их комические антиподы становились объектом исследования также благодаря своим „серьезным“ целям:

пропагандной, дидактической (даже когда поучение облечено в смеховую форму).

Природа бурлеска полна противоречий. Она не исключает полностью литературного дидактизма, но в то же время может быть только элегантно и занимательно литературной игрой. Такой являясь концепция жанра при его возникновении и утверждении его классицистских образцов. Она закодирована в его названии, происходящего от итальянского слова „burla“ (шутка). Бурлеск в литературе и некоторых других искусствах можно рассматривать как явление без границ, свойственное всем периодам бытия человечества, от античности до наших дней. В более узком контексте - Нового времени, прежде чем он стал объектом спора в классицистских поэтиках, его присутствие, как комического эпоса, можно обнаружить в литературах Ренессанса и барокко. Черты, свойственные бурлескной поэтике, мы могли бы встретить также в романтической и реалистической поэзии. С другой стороны, о бурлеске говорят в драматургии и музыке. Разные исследователи, принадлежащие к разным культурным традициям, проявляют склонность давать противоречивые толкования термину. Необходимо отметить возросший интерес к смыслу понятия „бурлеск“ за последние десятилетия. Основной аспект этого внимания - обязательные отношения к другим текстам. В споре о том, жанром или стилем является бурлеск, связан ли он с точно определенным периодом культуры или является „вечным“ явлением, какие его отношения к технике комического, каждый исследователь остается при своем личном мнении, которое, может быть, больше, чем в любом другом случае, не могло бы претендовать на абсолютную правильность.

Во избежании нежеланных двусмыслия и неясностей, мы сформулируем некоторые из условий, которые очерчивают границы нашего исследования:

1. Мы рассматриваем бурлеск (герои-комическую поэму) как один из низких жанров в жанровой парадигме классицизма, являющимся оппозиционным высокому и считавшемуся „венцом“ поэзии жанру эпопеи.

2. В этом смысле мы отказываемся от широкой интерпретации термина „бурлеск“, который используется как синоним травестию, пародии, гротеска. Характернейшую черту бурлеска - травестию - можно встретить в качестве приема в литературах всех времен и народов.

В этой работе мы рассматриваем бурлеск именно как вид комического эпоса, отличный от драматического бурлеска, пародийной оды, пародийных прозаических форм.

3. Мы считаем возможным синонимическое употребление

названий „бурлеск“ и „герои-комическая поэма“ относительно рассматриваемых нами текстов русской поэзии XVIII века. В классической литературной историографии проявляются две противоречивые тенденции. Первая состоит в противопоставлении этих двух понятий, вплоть до того, что ими обозначаются разные жанры. Вторая проявляется в понимании бурлеска как более широкого понятия, включающего в себя и герои-комическую поэму и обозначающего один из жанров комического эпоса. Мы воспринимаем второе толкование термина на основании фактов истории комической поэмы в западноевропейских литературах, его теоретического осмысления и особенностей исполнения жанровых моделей в практике русских поэтов XVIII века, в которой характерные черты обоих видов (трагестийной поэмы и поэмы-имитации высокого эпического стиля при низком сюжете) чаще всего смешиваются. Эту проблему мы подробно обсуждаем во второй главе.

4. Отказываясь от более широких хронологических границ, мы сосредотачиваем свое внимание на текстах русских герои-комических поэм с 60-тых годов XVIII до второго десятилетия XIX века и прослеживаем эволюцию жанра в рамках классицистской поэтики.

5. Из-за большого объема исследуемого материала мы вынуждены ограничить объем нашего внимания относительно отношений русских бурлескных поэм к образцам жанра в других литературах до рассмотрения связей с западноевропейскими текстами (французскими, немецкими, английскими).

Причина игнорирования бурлескных текстов в славянских литературах - ориентация русских авторов в поисках модели исключительно на западноевропейские образцы жанра. Относительно бурлеска в славянских литературах, за исключением украинских и белорусских текстов, интерес представляет прежде всего типологическое сопоставление. Большая часть бурлескных текстов в других славянских книжных традициях (кроме нескольких текстов в польской литературе), написана позже большинства русских текстов. Авторы, так же как и русские поэты, ориентировались в поисках жанровых образцов преимущественно на западноевропейские тексты. Единственный текст русской бурлескной поэмы, послуживший, со своей стороны, жанровой моделью для украинской и белорусской литературы, - „Енейда, вывороченная наизнанку“ Николая Осипова. Так как в центре нашего внимания будет прежде всего выработка жанровой модели русского бурлеска с типичными для нее национальными особенностями поэтики и типологии, мы не могли бы рассмотреть также и этот огромный пласт проблем,

связанных с контекстом славянских литератур.¹

Предпосылки возникновения бурлеска в русской поэзии XVIII века можно искать в русской сатирической традиции, датируемой не только столетием, но и древнерусской литературой и русским фольклором. Особенно сильно и плодотворно проявляется преемственность с древнерусскими пародийными и сатирическими повестями XVII века. Характерной чертой их поэтики является травестия канонических средневековых текстов в богослужебной и деловой книжности. Во время, когда русские авторы бурлесков создают свои тексты, эта литература являлась еще живым литературным фактом. Эти повести распространялись прежде всего в низовой городской среде.

Появление бурлескной поэмы как жанра в русской литературе XVIII века провоцировано также богатой пародийной и сатирической поэзией, в которой русские авторы видели прежде всего публицистические и полемические возможности, которые она предлагала.

Зарождение и эволюция бурлеска в русской поэзии происходило параллельно поискам в области серьезного эпоса и попыткам написания русской национальной эпопеи. В какой-то степени героико-комическая поэма опережает появление законченного образца героической поэмы. Это стало причиной ряда специфических черт в поэтике бурлеска в русской поэзии: ее направленность не на русские тексты героических поэм, а на античные и западноевропейские образцы жанра; противоречивый и „смешанный“ характер ее жанровых форм.

История бурлеска в русской поэзии сравнительно короткая. В отличие от некоторых западноевропейских литератур, например, итальянской и французской, в которых этот жанр насчитывает несколько веков, в русской литературе его жизнь охватывает около шести десятилетий. Взамен необходимо отметить большое разнообразие его форм в русской поэзии. Некоторые из них являются специфическими и оригинальными находками авторов, отражая особенности национального бытия и менталитета.

Единственное до сих пор предложение о периодизации развития героико-комической поэмы в русской литературе XVIII века выдвинуто в 1933 году Б.В.Томашевским в сборнике „Ироико-комическая поэма“, который связал эту проблему с проблемой жанровой типологии.²

Томашевский определяет три этапа в развитии героико-комической поэмы в России:

1. 1763-1771 г. Герои-комические поемы В. Майкова "Игрок ломбера" и "Елисей, или Раздраженный Вах" и М. Чулкова "Стихи на качели", "Стихи на Семик" и "Плачевное падение стихотворцев".

2. Травестийные поэмы 90^х годов XVIII века (Н.Осипов и его "Енеида, вывороченная наизнанку" и его подражатели - А.Котельницкий, Е.Люценко, И.Наумов).

3. Поэмы 1811-1815 гг. (В.Пушкин и А.Шаховской).³

В предложенной периодизации Томашевский учитывает три основных периода исключительного интереса к жанру со стороны авторов, читательской аудитории и критики. Но еще до того, как привести процитированную периодизацию, он делает оговорку, что на самом деле тексты комических поэм ясно подразделяются на два „класса“: героико-комический и травестийный эпос.⁴

В главах, предшествующих публикации обоих видов текстов в сб. "Ироико-комическая поэма" (Л.,1933), Томашевский излагает свою концепцию жанра в русской литературе. Исследуя корни комического эпоса Нового времени, он подчеркивает формальный до большой степени характер теории героико-комической поэмы у Буало, заявляя, что она предназначалась законодателем французского классицизма идеальному „новому“ читателю, любителю возвышенного, который даже в своих развлечениях стремится соблюдать определенные правила. Такого читателя в XVIII века не было ни во Франции, ни в России. Поэтому на русской почве требования, предъявленные Буало к форме комического эпоса, воспринимались довольно абстрактно и смешивались с бурлескной традицией Скаррона.⁵

Очень важно наблюдение Томашевского о скачкообразном развитии жанра в русской поэзии, согласно которому один вид жанра (например, героико-комическая поэма) исчерпывается на определенном этапе (в данном случае - первом), а в следующий период наблюдается обращение к другому виду жанра, например, травестийным поэмам 90^х гг.

Томашевский считает, что поэмы второго периода появляются под влиянием западноевропейской бурлескной традиции, причем классическая французская модель жанра (Скаррона) не оказала прямого воздействия на русские образцы. Это происходило через посредничество немецкой литературы. К этим источникам Томашевский присоединяет также „низовую“ рукописную литературу, как и травестийно-пародийные порнографические оды Баркова.

Томашевский подчеркивает возникновение активного читательского интереса к травестийным поэмам под влиянием создавшейся в Западной Европе ситуации: "Судьбы русской поэзии наизнанку имеют некоторое соответствие с западноевропейским отношением к этому жанру. Буало резко осудил его и тем предопределил длительное пренебрежение классиков к Скаррону...Так продолжалось до конца XVIII века. Но

когда возникла сильная оппозиция Буало со стороны либерально-буржуазных „энциклопедистов“, тогда произошла переоценка бурлеска.“⁶

Б.В.Томашевский склонен рассматривать поэмы указанного им третьего периода как „искусственное воскрешение“ жанра героико-комической поэмы (первого вида) в контексте ожесточенного спора карамзинистов и шишковистов в начале XIX в., так и в контексте социокультурной ситуации в России того времени: „Основное, что разделяло оба лагеря, был вопрос о приятии или неприятии Западной Европы с ее культурой. При этом ставился вопрос об отношении к Европе последнего дня. Вот почему славянофилы спокойно имитировали французские формы, возникшие при дворе „Короля-Солнца“. Им ненавистна была революционная Франция. С другой стороны, каждый западник, при всей умеренности политических взглядов, при всей ненависти к революционной тактике французских политических партий, с благодарностью принимал последствия Революции. <...> Их литературные реформы были ориентированы на сегодняшнюю Европу. Наоборот, „славяне“ обращались к „вчерашней“ России, к екатерининскому и даже елизаветинскому порядку. Карамзинисты говорили на новом языке, создавшемся под влиянием новых понятий и нового быта; для „славян“ эти понятия и этот быт были враждебны, ненавистны.“⁷

Итак, взгляд Б.В.Томашевского на русский комический эпос XVIII века можно коротко обобщить следующим образом:

1. Теория и практика русской литературы XVIII века сглаживали бытующие противоречия в тогдашней западноевропейской критике и признавали единство жанра комической (героико-комической, бурлескной) поэмы, рассматривая существующие виды как варианты одного и того же жанра.

2. Русская комическая поэма XVIII века развивалась скачкообразно, а на разных этапах ее эволюции отдавалось предпочтение разным формам жанра.

3. Жанр русской комической поэмы XVIII - начала XIX в. имеет две разновидности: героико-комическая поэма, характерная для первых образцов и травестия (бурлеск), характерная для текстов 90-х гг. XVIII века. В первое десятилетие XIX в. совершается возврат к классической модели жанра.

4. Из предложенной классификации и периодизации выпадает поэма Богдановича „Душенька“, которую критик считает единичным явлением в истории жанра, и хотя она и являлась этапом его эволюции, она не совсем вписывается по своим жанровым и поэтологическим характеристикам ни в разряд героико-комических, ни в разряд травестийных поэм.

Принципы этой периодизации, на наш взгляд, основательны и продолжают оставаться актуальными. Важнейший из них, касающийся динамики в типологии жанра, основанный на характерном для русских формалистов понимании жанра как литературной категории, корреспондирует с современной концепцией бурлеска в западноевропейских литературах.

Мы воспринимаем предложенный Б.В.Томашевским подход к периодизации и определению типологии бурлескной поэмы в русской литературе XVIII - начале XIX века, но считаем, что в него следует внести определенные коррективы, которые бы дали более полную и ясную картину национального варианта жанра в русской поэзии.

По нашему мнению, типология русской комической поэмы гораздо разнообразнее и актуализация обеих классических моделей жанра в русской поэзии намного отличается от практики западноевропейских литератур. Поэтому сведение текстов к двум основным типам, отвечающим обоим классическим „архетипам“ жанра упрощает ситуацию в русской литературе.

Русская комическая поэма действительно развивается неравномерно и скачкообразно, но на разных этапах ее эволюции обычно соседствуют несколько разновидностей жанра, некоторые из которых не имеют соответствия в западноевропейских литературах (например, поэмы Чулкова и Радищева).

Мы считаем, что также не следует игнорировать „Душеньку“ Богдановича в эволюции русской бурлескной поэмы. Несмотря на то, что она не повлияла непосредственно на поэмы 90^х гг. XVIII века, а становится объектом имитации для ряда предромантических и романтических поэм первых десятилетий XIX века, ряд решений поэтики „Душеньки“ подсказывают некоторые новые черты в поэмах Осипова и Радищева. Показательно, что до Томашевского, признающего, впрочем, наследственные связи поэмы Богдановича с поэтикой Майковского „Елисея“, такие авторитетные знатоки творчества „певца Душеньки“, как Кс.Полевой, А.Д.Галахов, А.И.Незеленов, говорят об ее принадлежности к тому же жанру.

Мы предлагаем следующую периодизацию развития комического эпоса в русской поэзии XVIII - начала XIX в., учитывающую также разнообразие форм жанра на разных этапах его эволюции:

1.60^е - начало на 70^х гг. XVIII века (1763-1771). Появление первых образцов жанра в русской поэзии. Соблюдается классическая модель героико-комической поэмы Буало („Игрок ломбера“(1763) В.Майкова, „Бой стихотворцев“ (1765) Я.Княжнина), но также вырабатываются национальные формы жанра („Елисей,

или Раздраженный Вах" (1769-1771) В.Майкова, „Стихи на качели“, „Стихи на Семик“, „Плачевное падение стихотворцев“ (все 1769 г.) М.Чулкова).

2. Конец 70^х - начало 80^х гг. XVIII в. Появление оригинальной жанровой формы („древняя повесть в вольных стихах“, по определению автора) на основе национального фольклора и западноевропейской поэзии в стиле рококо: „Душенька“ (1778, 1783) И.Богдановича.

3. 90^е гг. XVIII в. - начало XIX в. Многообразие жанровых форм: "канонические" - бурлески "Енейда, вывороченная наизнанку" (1791) Н.Осипова, "Похищение Прозерпины" (1795) Е.Люценко и А.Котельницкого, "Ясон, похититель Золотого руна" (1794) И.Наумова, героико-комическая поэма "Расхищенные шубы" (1811 - 1815) кн. А.Шаховского. Продолжает развитие оригинальных национальных трансформаций жанра: "песнь богатырская стихами" ("Бова" (1800) А.Радищева).

Поэтика бурлеска повлияла на формирование русской предромантической поэмы на фольклорные сюжеты („Бахариана“ (1803) М.Хераскова, „Илья Муромец“ (1794) Н.Карамзина, „Добрыня“ (1804) Н.Львова и др.), как и на современные сюжеты („Опасный сосед“ (1811) В.А.Пушкина, „Дом сумасшедших“ (1814) А.Воейкова).

В то же время было написано и большое число подражательных и эпигонских произведений.

Мы считаем, что поэмы 90-х гг. XVIII в. и 1800-х гг. логично объединить в один период развития жанра комической поэмы из-за факта соседства и взаимовлияния поэтики „старых“ и „новых“ жанровых форм. На этом этапе поэма-бурлеск в двух основных моделях достигает своего последнего пика популярности и постепенно начинает отступать перед новыми по своему характеру эпическими поэмами. Поэтому в русской поэзии наблюдается в рамках одного и того же текста смешение, порой довольно механическое, черт поэтики классицистической героико-комической поэмы с приемами, характерными для эстетики сентиментализма и предромантизма.

Основная цель нашей работы - выявить оригинальные черты типологии и поэтики поэмы-бурлеск в русской поэзии XVIII века. Ее частные аспекты определяют структуру книги.

В первой главе „Поэма-бурлеск как историко-литературная проблема в русской критике“ предлагаем обзор русской историографии. Привлечены мнения современников, сторонников и противников авторов, позиции критиков последующих эпох, чьи точки зрения определялись разными эстетическими и научными критериями. Материал охвачен в четырех разделах,

соответствующих, на наш взгляд, этапам изучения жанра в истории русской литературы. В каждом из них мы постарались подчеркнуть как новое, так и преемственность с предыдущими метатекстами.

Предметом второй главы „Русская бурлескная поэма в контексте европейской поэзии XVII-XVIII вв.“ являются проблемы теории жанра и типология русской бурлескной поэмы в соответствии с текстами западноевропейских литератур.

Различные аспекты поэтики русского бурлеска комментируются в третьей главе. Отдельные части посвящены реализации разных интертекстуальных отношений (травестии, пастиси, пародии, имитации) в русских бурлескных текстах; принципам сюжетостроения и организации системы персонажей, времени и пространства; стиху русских героико-комических поэм. В специальном разделе рассматривается отношение „автор-читатель“. Все эти аспекты анализируются в сравнении с ситуацией в западноевропейских литературах. Учитывается влияние французских, немецких, английских текстов на русские поэмы, равно как и интерпретация русской национальной смеховой традиции, фольклорной и книжной.

Корпус комментируемых текстов охватывает самые известные русские героико-комические поэмы, большинство из которых было опубликовано Б.В.Томашевским в сборнике „Ироико-комическая поэма“ (Л., 1933). Но кроме них, мы сочли нужным рассмотреть и некоторые спорные по своей принадлежности к жанру тексты, как „Душенька“ И.Ф.Богдановича и „Бова“ А.Н.Радищева. В анализе поэтики русской бурлескной поэмы мы остановились и на некомментируемом до сих пор с этой точки зрения тексте незаконченной поэмы Я.Б.Княжнина „Бой стихотворцев“.

Свои поиски мы основали на нескольких важных теоретических положениях, без учета которых предложенная нами концепция поэмы-бурлеск в русской поэзии XVIII века была бы невозможной.

В первую очередь это современное понимание жанра как программы, как корпуса текстов, объединенных общей моделью (архетипом), но в то же время как динамической общности, способной изменяться изнутри.⁸ По причине того, что рассматриваемой эпохе была свойственна строгая кодификация жанров, для нас было обязательным считаться с детерминированностью поэмы-бурлеск литературными и эстетическими нормами времени и их нарушениями со стороны авторов.

Чрезвычайно важной для выхода из порочного круга, в

который попадают авторы академических трудов о жанре бурлеска или героико-комической поэмы, явилась теория о текстах-палимпсестах Жерара Женетта⁹, который рассматривает преимущественно французские образцы жанра как реализацию различных типов межтекстовых связей (интертекстуальных „практик“), основанных на отношениях между исходным текстом-архетипом („гипотекст“) и его трансформацией или уподоблением в вторичном, более позднем тексте („гипертекст“). Решающее значение для нас имеет вывод Женетта о сочетании разных „практик“ в реальных текстах и, собственно, в таком сложном тексте, оказавшем сильное влияние на поэтику русской комической поэмы, как „Орлеанская девственница“ Вольтера.¹⁰

Возникновение бурлескной поэмы обусловлено строгой нормативностью классицизма. По мнению Г.А.Гуковского, „Комическая поэма была одним из жанров, органически свойственных русскому классицизму. Эстетической системе классицизма было свойственно четкое разделение видов литературного творчества, жанров, состав и форма которых были определены правилами и образцами <...> Именно в художественной системе, отчетливо различающей жанры, основанной на классификационных канонах, могло развиваться комическое искусство, сущность комизма которого заключалось в парадоксальном столкновении и переплетении жанровых канонов. В самом деле, комическая поэма классицизма опирается прежде всего на то, что в ней жанровые единства соединены как бы противоестественным образом; она требует для своего полного восприятия не только осознания различия жанров, соединенных в ней, но и живого ощущения этого различия как логической образной несовместимости.“¹¹ Оппозиционный характер жанра по отношению к ортодоксальной классицистской поэтике и присущее ему противоречие между его классицистичностью и реалистическими и предромантическими тенденциями, проявляющимися в нем, объясняются теорией о семиосфере и процессах внутри нее Ю.М.Лотмана. Согласно широко известному мнению исследователя, граница в семиосфере является областью ускоренных семантических процессов, ведущих к созданию новых структур в семантическом ядре, причем оппозиция „центр-периферия“ сменяется оппозицией „вчера-сегодня“.¹²

Допустим, что считавшаяся „венцом“ поэзии, респективно литературы, героическая поэма (эпопея) наряду с другими „высокими“ жанрами, как ода и трагедия, образует ядро семиосферы классицизма, в которой каждый элемент имеет строго определенную знаковость и регламентированное место в иерархии. Бурлескная поэма, наряду с сатирой и комедией,

противостоящими другим двум высоким жанрам, относится к „низким“ жанрам. Травестирование и имитация высоких эпических текстов вместе с обязательной дисгармонией стиля и сюжета, разрушают изнутри строгую классицистскую нормативность. Т.е. бурлескная поэма является жанром, находящимся в периферии семиосферы классицизма, расположенным на ее границе и поэтому он легко проницаем для элементов поэтики других, характерных для эпохи направлений. С другой стороны, в рамках семиосферы классицизма, бурлескная поэма находилась в активном взаимодействии с сатирой, пародийной одой, эпиграммой и др. низкими жанрами.

Особенно плодотворной для наших разысканий была идея о национальном своеобразии бурлескной поэмы в отдельной национальной литературе, создающей свои оригинальные формы жанра или придающей национальные черты классическим моделям, разработанная в трудах об английской бурлескной поэзии Р.Бонда и Дж.Джампа.¹³ Подобная идея с успехом разработана и в немецкой литературной историографии.

На основе этих взглядов мы осуществили свое прочтение жанра поэмы-бурлеск в русской литературе XVIII века, который, надеемся, привлечет внимание читателей.

ГЛАВА ПЕРВАЯ БУРЛЕСКНАЯ ПОЭМА КАК ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНАЯ ПРОБЛЕМА В РУССКОЙ КРИТИКЕ

В этой главе мы постараемся обозначить основные периоды и точки зрения в осмыслении и исследовании бурлескной поэмы в русской поэзии XVIII века. В центре нашего внимания, наряду с оценками современников и первых читателей, будут также и мнения выдающихся представителей русской критики XIX и XX веков. Мы обратим внимание и на немногочисленные исследования жанра в трудах русистов других стран.

Можно отметить несколько периодов в критическом и теоретическом осмыслении жанра в русской поэзии XVIII века:

1. 70^е гг. XVIII в. - 1800^е гг. Классицистская и сентиментальная критика.

2. 20^е - 40^е гг. XIX века. Романтическая и реалистическая критика.

3. 60^е - 80^е гг. XIX века. Академическая критика.

4. XX век

1. Русская бурлескная поэма в оценке современников. 70^е гг. XVIII века - 1800^е гг.

Интересным фактом в истории русской литературы XVIII в. является теоретическое осмысление бурлеска до появления первых образцов жанра в русской поэзии. В "Эпистоле о стихотворстве" (1747) - эстетико-нормативном сочинении, подобном "Поэтическому искусству" Буало, - приблизительно за пятнадцать лет до публикации первых русских героико-комических поэм, А.П.Сумароков, один из авторитетнейших литературных теоретиков XVIII века, допускает, в отличие от своего французского предшественника, право на существование двух видов бурлескной поэмы: "старого" "Скарроновского" типа, в котором о "высоких делах" пишут в "низком" стиле, и "нового" типа Буало, в котором необходимо, чтобы „муза подала высокие слова на низкие дела“¹.

Русский теоретик избегает прямого определения жанра, как и разграничение "бурлеска" от "героико-комической" поэмы, которое характерно для Буало.² Сумароков считает оба "склада" бурлеска равноправными и рассматривает их как разновидности одного и того же жанра - "смешной геройской поэмы". Он составляет также "список" традиционных сюжетов. С одной стороны, в сюжетах, характерных для первого вида, можно было

травестировать классический сюжет "Энеиды" Вергилия, снижать бытовое поведение героев и богов античных мифов, интерпретированных в "Илиаде" и "Одиссее". С другой стороны, это могут быть "незначительные" сюжеты и персонажи, исполненные в высоком стиле героической поэмы (второй вид).

Буало не включает в текст „Поэтического искусства“ героико-комическую поэму, несмотря на то, что стихотворный трактат и поэма „Налой“, „новый“ бурлеск, предложенный им как альтернатива бурлеска Скаррона, написаны им в одном и том же году - 1674. Тем более, в самом начале Первой песни „Поэтического искусства“ есть гневная тирада против „стиля бурлеск“.³ Почти век спустя Сумароков не так категоричен. Может быть, причина этому в том, что противопоставление обоих видов постепенно сглаживалось на протяжении XVIII века в западно-европейских литературах, включительно и во французской. В "Эпистоле о стихотворстве" героико-комическая поэма представлена, хотя и на последнем месте, среди "низких" жанров. Русский теоретик встретил благосклонно появление первых русских героико-комических поэм, написанных его учеником и последователем В.И.Майковым. Но это не мешает ему критиковать в одной из своих басен „пошлость“ стиля литературного противника и автора бурлескных поэм М.Д.Чулкова.

Современники тепло приветствовали появление первых образцов жанра - поэм В.Майкова „Игрок ломбера“ (1763) и „Елисей, или Раздраженный Вахх“ (опубликованная в 1771 г., написанная в 1769), которые были переизданы несколько раз. Подобным образом были встречены все остальные тексты бурлескных поэм. Настоящего триумфа добился И.Ф.Богданович с „Душенькой“.

Почти все критические мнения современников благосклонны к поэтам, испробовавшим свое перо в этом жанре. Неодобрительно отнеслись к поэмам Майкова его заклятые литературные противники М.Чулков и В.Петров. О реакции Чулкова мы будем говорить достаточно впредь, так как он пользуется оружием своего оппонента - поэмой-бурлеск. Помещенные в нескольких майских номерах журнала Чулкова „И то, и сьо“ поэмы „Стихи на качели“, „Стихи на Семик“ и „Плачевное падение стихотворцев“ содержат прямые нападки против Майкова. Ряд пародийных эпизодов высмеивают поэмы литературного противника.⁴

Обожженный пародией Майкова Василий Петров, которого современники и ближайшие потомки считали великим и талантливым поэтом, одописец и автор помпезного и „пухлого“ по своему стилю перевода „Энеиды“, над которым смеялся не один

поэт противоположного лагеря, реагирует на публикацию „Елисея“ и на помещенный Н.И.Новиковым в "Опыте исторического словаря о русских писателях" (1772) положительный отзыв о Майкове двумя посланиями: "К ... из Лондона" (1772) и "К Великой государыне Екатерине II"(1772). Тексты написаны в традиционной форме рассуждений поэта о бессмертии и ценности творчества. В их основе стоит антитеза „талант-бездарие“, которая включает, с одной стороны, мотив о легкости, с которой человек может стать стихотворцем, а с другой, - тезу о необходимости мастерства, чтобы быть „истинным“ писателем.

В своих посланиях Петров становится в позу поэта, предоставившего потомству судить о достоинствах его творчества. Внешнее примирение с судьбой артиста, творчество которого будет поглощено временем, и осознание ценности собственной поэзии подкрепляются в тексте первого послания скрытой цитатой из „Письма к стихам своим“ Кантемира, имя которого к тому времени уже превратилось в один из символов новой русской литературы и заслуженно стало метафорой литературного бессмертия.

Оба текста наполнены недвусмысленными нападками на Майкова и его „Елисея“. Упоминаются личные качества литературного противника, светского круга, к которому он принадлежал, оценки критики о нем (вышеупомянутый отзыв Новикова). Несмотря на то, что Майков не назван по имени, текст первого послания не оставляет никаких сомнений насчет объекта критики Петрова. Один из основных упреков связан с аудиторией противника. „Горацием в Морской“ и „Пиндаром в Миллионной“⁵ („низкие“, буржуазные и торговые улицы Петербурга) обзывает он Майкова. Этой публике и ее некультуриванному вкусу противопоставляется просвещенность и утонченность аудитории автора послания.

Во втором тексте Петров подробно „анализирует“ все творчество Майкова, комментируя его стихотворные неудачи в одах, трагедиях и баснях. Но прежде всего Петров высмеивает спорный жанр: герои-комические поэмы оппонента. Местами текст представляет собой стилизацию бурлеска. В отдельных эпизодах есть имитация бурлескных поэм Чулкова. Это, например, смешение античных и (псевдо)славянских богов - Юпитер в тулупе наизнанку, который едет рядом с Бабой Ягой, присутствие Перуна, Дид-Лады. Другие из упомянутых персонажей (Бова, русалка, лешие, кикиморы) отсылают к собиранию и публикации русских фольклорных текстов Чулковым. На наш взгляд, дело в смешении авторства Майкова и Чулкова. Слава Майкова как создателя жанра и популярность его произведений стали причиной того, что

ему стали приписывать и другие сходные тексты, что и происходило с поэмами Чулкова, которые переиздавались вместе с поэмами Майкова, причем указывалось авторство последнего.⁶ Кроме ссылок на тексты Чулкова, в послании можно уловить реминисценции из Хераскова и Федора Эмина, других литературных врагов Петрова.

Тон обоих посланий Петрова - менторский. Вплетение „житейских“ примеров-притч в текст напоминает учительный тон и структуру „Эпистолы о стихотворстве“ Сумарокова - учителя и наставника Майкова на поэтическом поприще и главы школы, полемически настроенной к ломоносовской традиции в поэзии, представителем которой считался Петров.

Можно предположить, что Петров сознательно искал аллюзии с Сумароковым. Это подтверждается и на паратекстовом уровне - в выборе жанра и в указании его в заглавии („эпистола“ = „послание“ = „письмо“, если вспомнить о цитированном тексте Кантемира). Учительный тон свойствен жанру послания, требование „среднего“ стиля, позволяющее относительную свободу в выборе языковых средств, включение сюжетов и лексики „высокой“ и „низкой“ стилистической отмеченности делает допустимым почти сатирическое высмеивание литературных противников. Сходным образом Сумароков „расправился“ с своим оппонентом Тредиаковским в „Эпистоле о стихотворстве“.

В послании к Екатерине II Петров упрекает соперников в плохом художественном вкусе. Эта тема была чрезвычайно дорога Майкову как представителю школы Сумарокова, которая стремилась выработать концепцию вкуса как основной категории классицистской эстетики. В этой связи упомянем обмен поэтическими текстами между Майковым („Ода о вкусе А.П.Сумарокову“) и Сумароковым („Ответ на оду В.И.Майкова о вкусе“).

Характерной особенностью второго послания является подчеркнутая интимность отношения к адресату. Теза Лондонского послания о потомках как о судьях дел царей и поэтов отступает место „задушевному“ обращению к императрице. Согласно мнению И.Шляпкина, исследователя творчества В.Петрова, таким образом мог писать только очень близкий к Екатерине II человек.⁷

Но было бы неправильно искать только политическую основу спора Майкова и Петрова, несмотря на близость первого к фрондерски настроенным дворянским кругам и второго к официальной власти. Петров видит для себя угрозу быть развенчанным и „изгнанным“ с русского „Парнаса“, на котором ему, как официозному поэту-одописцу и эпичу, полагалось бы

первое место по аналогии с Тредиаковским, а после него (и прежде всего) - с Ломоносовым. Перевод „Энеиды“ Вергилия при отсутствии национального образца героической поэмы (многочисленные опыты ее создания увенчались успехом едва в 1779 г. „Россиядой“ М.М.Хераскова) имел целью стать апофеозом расцвета русского абсолютизма. Неслучайно идея о переводе была подсказана Петрову самой Екатериной.⁸ Успех в разрешении этой задачи означал подтверждение в глазах современников славы Петрова как первого поэта России. Сам Петров склонялся принять такое признание и претендовал быть поэтическим наследником Ломоносова, крупнейшего до тех пор таланта в русской поэзии. Многие из современников считали его именно таким. Но в то же время, многие из его коллег по литературе видели его недостатки, выразительно обобщенные Н.И.Новиковым в „Опыте исторического словаря...“⁹.

Это, в сущности, явилось поводом к скандалу с Новиковым. Петров был уже уязвлен пародийными эпизодами в „Елисея“ Майкова, который развенчал его как поэта-эпика, так как согласно представлениям эпохи в переводчике видели скорее автора или соавтора текста. Новиков закончил начатое, отказавшись признать за Петровым пальму первенства. И если вспомнить многочисленные пародии и нападки на него со стороны Хемницера, Хераскова, снова В.Майкова и Новикова в его журналах, авторитету и претензиям Петрова был нанесен сильный урон. Как отмечает Шляпкин, надо думать, что в тогдашней литературе хорошо понимали положение Петрова, вопреки склонности эпохи к „ласкательствам“¹⁰.

Стихотворная критика бурлескных поэм Майкова не касается их литературных качеств. Она скорее всего сводится к личному расчету и является свидетельством силы и результативности его пародийных стрел, как и огромной популярности его произведений. Эти отзывы противоположны восторженной реакции русской читательской аудитории того времени.

Н.И.Новиков лаконично, но достаточно убедительно осмыслил достижения В.И.Майкова в вышеупомянутой небольшой статье в „Опыте исторического словаря о русских писателях“. Новиков, выдающийся и популярный журналист своего времени, сатирик, просветитель и книгоиздатель первым принялся за осмысление пути современной ему русской литературы и постарался найти место в этом процессе многим из новых имен в русской словесности. В небольших статьях он отмечает достижения всех более или менее известных литературных деятелей того времени и старается с „летописной“ правдивостью и беспристрастностью оценить дело современных ему русских писателей. Среди авторов,

интересующих нас в настоящей работе, его внимания были удостоены В.Майков, М.Чулков и В.Петров.

Новиков ласково оценивает творчество Майкова. Особенно высоко ставит он его героико-комические поэмы: "... Сочинил он прекрасную поэму, "Игрок ломбера" и другую в пяти песнях, "Елисей, или Раздраженный Вах", во вкусе Скарроновом, похвальною больше первая тем паче, что она еще первая у нас такая правильная шутливая издана поэма."¹¹ В этой краткой характеристике Новиков постарался обратить внимание на отношение текста к требованиям классицистской поэтики. По его мнению, она не противоречит правилам, так как, в отличие от Петрова, он рассматривает ее не как эпическую, а как героико-комическую („шутливую“). Показательным является отсутствие противоречия в восприятии обеих бурлескных традиций: „старой“ Скаррона и „новой“ Буало. Как мы уже видели, такое восприятие жанра было характерным для русской литературной теории и критики еще с раннего творчества Сумарокова. Формулировка Новикова, определяющая как "правильную" бурлескную поэму „во вкусе Скарроновом", а не первую героико-комическую поэму Майкова "Игрок ломбера", выдержанную в духе модели Буало, очевидно находится под влиянием успеха "Елисея". Она свидетельствует о стирании под влиянием временной дистанции и под влиянием посредничества других литератур противопоставленности обеих традиций. Причиной этого может быть факт, что французские, английские, немецкие, итальянские оригиналы были сравнительно малоизвестны тогдашнему русскому читателю. Во время, когда возникают первые русские образцы жанра, западноевропейские бурлескные поэмы были известны очень узкому кругу образованных людей, знавших их в оригинале. Русские переводы были малочисленными, преимущественно прозаическими, а не стихотворными. Они стали чаще появляться в 80^е - начале 90^х гг., после того, как жанр стал популярным в своих русских вариантах. Последующие поколения писателей и критиков внесли коррективы в оценку Новикова бурлескных поэм В. Майкова.

Новиков упомянул в "Опыте словаря..." также последнюю бурлескную поэму Чулкова, но только как факт: "Он сочинил шутливую поэму, "Плачевное падение стихотворцев", стихами."¹² В этом кратком сообщении отсутствует какая бы то ни было попытка охарактеризовать текст, автор статьи избегает оценивать произведение. В „Опыте словаря..." нет отзыва о первых двух поэмах, хотя в листе XIV за 1769 г. новиковского журнала „Трутень“ была опубликована „задача“ - эпиграмма на Чулкова и его первые две поэмы и ответ на нее, в котором игра слов с

именем адресата не оставляет никаких сомнений в расшифровке.¹³

Шумный успех первых русских героико-комических поэм привел к быстрому нарастанию интереса к жанру. Следующим этапом его развития в русской поэзии и в его осмыслении русской критикой стало появление знаменитой "Душеньки" И.Ф.Богдановича (первое издание 1778 г. под заглавием "Душенькины похождения", второе издание 1783 г. в окончательном варианте под заглавием "Душенька"). Поэма Богдановича стала явлением в русской поэзии XVIII века, которое поразило современников своим новаторством. Этот факт неоднократно отмечался позднее в историографии русской литературы. Для читателей эпохи эффект состоял в занимательности сюжета, новом художественном языке, легкости и звучности стихов. Все это вызвало ее небывалый успех, превосходивший успех Майковского "Елисея". Приведем свидетельство современника 1783 г. Анонимный рецензент писал в "Прибавлении к "Московским ведомостям": „Сия книжка заслуживает всякое уважение от почтенной публики, ибо приятность содержания, удачливость в выражениях, легкий и непринужденный слог в стихах и многие другие достоинства содействуют ее первую еще в сем роде стихотворений на российском языке.“¹⁴ Эти достоинства поэмы Богдановича многократно повторялись в позднейших отзывах об этом произведении. Выраженные разным способом разными людьми, они выражают то новое, которое внес Богданович в русскую литературу XVIII века. Лучшей „рецензией“ „Душеньки“, однако, стала волна произведений, написанных под влиянием ее сюжета и стиля. Она также способствовала возрастанию исключительного интереса к жанру.

Критическое осмысление текста Богдановича запоздало по сравнению с желанием испробовать перо. Первые подробные критические обзоры появились в начале XIX века. Смерть Богдановича в 1803 году стала поводом для русской литературной теории и критики задуматься над его местом в истории новой русской литературы.

Реакция русских литераторов по поводу смерти Богдановича была незамедлительной и отличается зрелостью оценок. Она выразилась в разнообразных формах: от коротких стихотворных эпитафий и надписей,¹⁵ жанров, лапидарно выражающих отношение к данной личности, до обширных статей.

Надписи и эпитафии, посвященные памяти поэта, приобретают определенный философский смысл. В большинстве своем они были созданы поэтами, принадлежащими к новому литературному поколению и бывшими представителями сентиментализма, которые подчеркивали новаторство

Богдановича главным образом в поэме "Душенька" как основную причину поэтического бессмертия автора.

Толчком к появлению этой серии эпитафий, написанных непосредственно по поводу смерти Богдановича послужило обращение Н.М.Карамзина к молодым русским поэтам почтить память своего знаменитого собрата, опубликованное в "Вестнике Европы" в третьем номере за 1803 год¹⁶. Обращение именно к молодым литераторам имело целью подчеркнуть не только смену литературного поколения, но также преемственность между поэзией сентименталистов и творческим наследием Богдановича, причем акцент падает единственно на "Душеньку" ("поэма, всем известная"). Другое ключевое слово в призыве Карамзина, выступающего в своем качестве издателя "Вестника Европы", - "талант". Потеря одаренного поэта не только трогает душу, но также является поводом для новых талантов доказать свое достоинство. Очень интересен предложенный вниманию молодых авторов жанр. Сочинение эпитафий в память Богдановича является своего рода соревнованием, в котором получают признание самые одаренные, так как издатель обещает публикацию текстов. Если иметь ввиду принципиальное значение таланта в эстетике сентименталистов как одного из важнейших признаков человеческой индивидуальности, тем более артиста, тут можно увидеть претензию на генетическую связь новой поэтики, проповедуемой школой Карамзина, с литературным новаторством Богдановича, нарушающего в значительной мере законы классицизма. Поэтому об остальной части довольно обширного творческого наследия Богдановича,¹⁷ созданной в основном до "Душеньки" и выдержанной в духе поэтики классицизма, не упоминается ничего.

Молодые поэты отозвались достаточно активно. После публикации первых четырех из присланных в журнал восьми эпитафий, последовала еще одна волна, которую пришлось остановить эпиграммой И.И.Дмитриева на авторов, желающих доказать свое уважение к усопшему поэту, да и свой поэтический талант. Во всех текстах восхваляется талант Богдановича. Поэт назван неоднократно "любимцем муз", "любимцем граций". В анонимной эпитафии на французском языке Богдановича "укоряли" за то, что он неправильно подписал свою знаменитую поэму собственным именем вместо имени Апполона. Почти во всех текстах Амур и Душенька (Психея) оплакивают своего певца, соперника Лафонтена.¹⁸

Эпитафии по поводу смерти Богдановича свидетельствуют о постепенном превращении его имени в метафору таланта и вдохновения, доставляющего читателю наслаждение. По мнению

И.З.Сермана, одного из авторитетнейших современных исследователей русской литературы XVIII века, карамзинисты сознательно стремились к мифологизации Богдановича: "В это время Карамзин и карамзинисты считали себя победителями в литературе. У осознавшего себя направления появилась потребность установить свое место в развитии литературы, создать в ней собственную генеалогию. Этой цели служил и "Пантеон российских авторов"(1802) Карамзина и его статья о жизни и сочинениях Богдановича".¹⁹

В надгробных текстах молодые авторы-сентименталисты интерпретировали прежде всего проблему "чувствительности", которую вызывает прекрасная поэма усопшего автора в душе читателя. "Чувствительно" также поведение персонажей Богдановича, которые глубоко скорбят и проливают потоки слез о своем создателе. Мотив "Душенька" - могильная плита или единственно достойный памятник поэту является реминисценцией классического "Памятника" Горация, а также и его имитаций в русской поэзии XVIII века в творчестве Ломоносова и Державина.

Эта начавшаяся мифологизация, заданная главой сентиментальной школы Карамзиным, продолжается и в серьезном критико-историческом осмыслении творчества Богдановича и в частности "Душеньки". Основу, согласно цитированному выше мнению И.З.Сермана, положил Карамзин в своей статье "О Богдановиче и его сочинениях" ("Вестник Европы", N 9-10, 1803).

В статье Карамзина критический взгляд сочетается с эмоциональностью и пристрастием писателя-сентименталиста. Ее условно можно разделить на две части: биографическую и аналитическую, посвященную прежде всего знаменитой поэме.

Карамзин начинает с исследования истории души поэта. Он старательно выбирает биографические факты и прослеживает формирование личности Богдановича и расцвет его таланта. Способ, которым автор обозрения излагает жизненные обстоятельства покойного поэта, очень похож на повествование в его повестях. Акцент падает на семью (нежная мать и любящий отец, которые полагают все усилия воспитать сына и развить его дарования), природную одаренность юноши, его увлечение литературой, живописью, театром и его нелюбовь к "сухим" природным наукам, его знакомство с высокой Поэзией - в лице его покровителя и литературного наставника М.М.Хераскова. Очень важно для биографа пребывание Богдановича в составе русской дипломатической миссии в Германии, где он сочетал свои служебные обязанности с изучением немецкой поэзии и знаменитых шедевров живописи. Все это для Карамзина есть

подготовка поэта для написания его главного произведения - "Душеньки".

Творчество Богдановича до "Душеньки" является объектом внимания Карамзина настолько, насколько оно маркирует рост поэтического мастерства Богдановича. Подробнее рассмотрены лишь поэма "Сугубое блаженство" и перевод поэмы Вольтера "На разрушение Лиссабона" ("Poème sur le désastre de Lisbonne", 1755).

Основная часть критико-биографического очерка Карамзина, как это можно и ожидать, посвящена "Душеньке". Текст поэмы исследуется в скрупулезно исполненной текстологической параллели с романом Лафонтена "Любовь Психеи и Купидона" ("Les Amours de Psyché et de Cupidon", 1698), откуда Богданович заимствовал сюжет. Анализ поэмы произведен согласно основным тезам, легшим в основу обращения Карамзина к молодым авторам. Отсылку к ней можно увидеть не только в повторении некоторых выражений, но также в их графическом оформлении курсивом. Ключевой фразой служит мотив служения Поэта грациям, который неоднократно использовался в эпитафиях. Он становится чуть ли не пословицей и с удовольствием цитируется всеми поздними исследователями Богдановича: "...и, наконец, в 1775 году положил на олтарь Граций свою "Душеньку".²⁰

Карамзин коротко останавливается на литературной истории мифа об Амуре и Психее и его интерпретации у Апулея и Лафонтена. Критик отмечает факт заимствования сюжета у французского писателя, но спешит отметить также самостоятельность Богдановича в его разработке: "...Богданович, не выпуская из глаз Лафонтена, идет своим путем и рвет на лугах цветы, которые укрылись от Французского поэта. Скажем без аллегорий, что Лафонтеново творение полнее и совершеннее в эстетическом смысле, а "Душенька" во многих местах приятнее и живее, и вообще превосходнее тем, что писана стихами: ибо хорошие стихи всегда лучше хорошей прозы; что труднее то имеет и более цены в Искусствах."²¹ Карамзин сравнивает "вольные" стихи "Душеньки" с английским парком, в котором, хотя и не соблюдены особые правила, проявляют себя ум и вкус "артиста".

Цветы как метафора поэтических находок и мастерства присутствуют еще в обращении-некрологе Карамзина. В эпитафиях они становятся символом признания бессмертия поэта.²² Мотив венца бессмертия из цветов поэтического мастерства поэта заявлен как намерение опубликовать лучшие произведения Богдановича и как основная цель критического разбора его творчества в статье: "Желая украсить гроб сего любезного Поэта собственными его цветами, напомним здесь любителям Русского стихотворства лучшие места "Душеньки"."²³

Карамзин отказывается от "педантического" рассмотрения вопросов правильности жанра поэмы. Он не видит в ней эпическую поэму, которую можно было бы повергнуть детальному анализу согласно правилам "Поэтики" Аристотеля: "Она не есть Поэма Героическая; мы не можем, следуя правилам Аристотеля, с важностью рассматривать ее басню, нравы, характеры и выражение их; не можем к щастию, быть в сем случае педантами, которых боятся Грации и любимцы их. "Душенька" есть легкая игра воображения, основанная на одних правилах нежного вкуса: а для них нет Аристотеля. В таком сочинении все правильно, что забавно и весело, остроумно выдуманно, хорошо сказано. Это, кажется, очень легко - и в самом деле не трудно - но только для людей с талантом."²⁴ Ценность поэмы Богдановича для Карамзина именно в ее "неправильности", в которой проявляет себя талант, не признающий ограничения. Фантазия автора, его чувство красоты и его вкус - те критерии, которые делают произведение достойным внимания читателей.

Отказываясь от "педантического" анализа жанра, Карамзин, однако, проводит не менее педантический обзор удач Богдановича в области версификации, в изобретении новых сюжетных ходов, в развертывании того или другого мотива, отсутствующего у Лафонтена. Выбранные места из русской поэмы скрупулезно сравниваются с аналогичными в романе Лафонтена, отмечается и малейшая находка Богдановича в сравнении с его французским предшественником. По мнению критика, важнейшие удачи русского поэта проявляются в "вольности" стиха и близости к национальному фольклору, в аллюзиях на современность. Карамзин не закрывает глаза перед слабостями поэмы Богдановича, которые, однако, не должны уменьшать заслугу поэта перед русской поэзией, так как он первый дерзнул дать волю воображению.²⁵

Статья "О Богдановиче и его сочинениях" была написана в начале XIX века в пору зарождающейся полемичности с "побежденными", но все еще не сдавшими своих позиций приверженниками "старой" классицистической поэтики. Она показательна для эстетических взглядов сентименталистов в их борьбе за "новую литературу". Мифологизированный образ поэта, находящегося под покровительством Граций и следующего полетом свободного от классицистских условностей воображения, надолго оставался актуальным в русской литературной критике. Создатель "Душеньки" становится авторитетом для нескольких поколений писателей-сентименталистов, предромантиков и романтиков, которые продолжают воспринимать его именно в этом "иконописном" образе, созданном Карамзиным. И.З.Серман

отмечает расхождение именно между карамзиновским портретом Богдановича и реальным бытием и общественной деятельностью поэта. По мнению исследователя, у этого образа была своя самостоятельная жизнь в литературе.²⁶

В значительной степени интерпретация Карамзиным поэзии Богдановича продиктована спецификой литературной ситуации. Однако это один из первых опытов русской литературной критики осмыслить в историческом (диахронном) плане зарождение новых эстетических тенденций в русской культуре XVIII века, которые проявляются в периферийных жанрах классицистской поэтики.

В дальнейшем Карамзин еще и еще возвращается к Богдановичу и его поэме. Он отзывается благосклонно рецензией в "Вестнике Европы" на первое полное собрание произведений Богдановича, осуществленное Платоном Бекетовым в 1809 г. В ней лучшее из сказанного в статье о Богдановиче повторяется. Однако новой является идея о творчестве как непрерывном труде и усовершенствовании достигнутого. Настоящий талант поэта проявляется в том, чтобы сделать незаметными трудности, встретившиеся в процессе писания. Чрезвычайно важно то, что Карамзин помещает это рассуждение после очередного повторения фразы о грациях, направивших перо Богдановича. Эта "демифологизация" имеет свои теоретические цели. Карамзин осознал опасность волны подражаний, которая начинала заливать публику третьеклассными псевдочувствительными сочинениями. Свидетельством такого понимания может послужить его собственная проза. В незаконченном романе "Рыцарь нашего времени" писатель сам имитирует собственные приемы и иронизирует над ними, приписывая подражание молодым писателям. Снижение идеального образа автора "Душеньки" имеет целью раскрытие настоящих секретов творчества и поощрение истинно талантливых молодых писателей. Как глава сентиментальной школы и наставник младшего литературного поколения Карамзин проводит ту же тенденцию и в других своих статьях.²⁷ Новым важным моментом в его позиции является также подчеркивание заслуг Богдановича для поднятия престижа русской поэзии. Он апеллирует к молодым последовать примеру певца Душеньки и забыть преклонение перед чужим. В отличие от статьи, несколько лет спустя критик высоко оценивает все творчество Богдановича, подчеркивая его вкус и умение сочетать жанр и стиль произведения. Этим Карамзин и объясняет успех "Душеньки": "Произведения отечественных наших писателей суть лучшие свидетельства величия и приятности Русского слова. Ломоносов гремел арфою Давида и Пиндара; Богданович пел нежность и любовь."²⁸

Упоминание имени Богдановича рядом с именем Ломоносова имеет символическое значение в контексте разгоравшейся ожесточенной полемики "карамзинистов" и "шишковистов" в первом десятилетии XIX века. Оно означает утверждение ценности новой эстетики сентиментализма, выигрывавшей все больше "битв" среди русской аудитории. Подчеркивание вклада Богдановича в обогащение русского литературного языка и сравнение его заслуг с заслугами "российского Пиндара" является вызовом приверженникам "Беседы любителей российского слова", которые видели свою основную цель в сохранении Ломоносовской системы стилей и уже архаической жанровой системы классицизма.

Интересно посмотреть на интерпретацию образа Богдановича Карамзиным с точки зрения его философской осведомленности. В создании идеального и мифологизированного образа Богдановича проступает хорошее знание взглядов Канта по проблеме таланта в искусстве и роли субъективного начала, "гения". Очевидно Карамзин разделял мнение Канта о гении не как сверхчеловеке, исключительной личности, возвышающейся по своему интеллекту над людьми, что было характерно позже для романтиков, а как об оригинальной личности, таланте, для которого нет строгих правил, и который сам создает правила в искусстве.²⁹ Это обстоятельство является интересной деталью в выяснении философской основы как эстетических взглядов Карамзина, так и поэтики русского сентиментализма в целом.

В „Пантеоне российских авторов“(1803) Карамзин коротко остановился на творчестве Майкова, в котором он подчеркивает „воображение, забавную важность и остроумие“ в обеих поэмах Майкова, „национально-русскую“ „живописность“ „Елисея“. Он сообщает биографическое предание о Майкове, по которому Дидро, выражал сожаление, что не может прочитать произведения оригинального русского поэта, не знающего иностранных языков. Для Карамзина это повод выразить свое мнение об оригинальности поэтического творчества, которая зависит в основном от таланта автора. Он все же видит в Майкове подражателя Сумарокова.³⁰

В контексте теоретических взглядов „шишковистов“ на литературу следует рассматривать их отношение к интересующему нас жанру. Стремление „Беседы“ к чистоте классицистских жанров проявляется и в области т.наз. „низких“ жанров, к которым относится бурлескная (герои-комическая) поэма. Последним автором классицистской бурлескной поэмы является А.А.Шаховской, чьи взгляды причисляют его к лагерю „шишковистов“. Его желанием было восстановление

„классической“ модели жанра, согласно постулатам отжившей свое время классицистской поэтики без каких-либо отклонений от него. Князь Шаховской в процессе работы над героико-комической поэмой „Расхищенные шубы“ (1811-1815) постарался теоретически осмыслить поэтику жанра. Он не принимает „либерализма“ своих русских предшественников по отношению обеих моделей жанра. Мнение такого корифея русской литературной теории и критики XVIII века, как Сумароков, об их равнопоставленности с точки зрения Шаховского неосновательно. Спустя четыре десятилетия жизни жанра в русской поэзии Шаховской находит ошибку своих предшественников, которую как будто никто до него не замечал. Его критерием была не русская теоретическая мысль, а французская классицистская теория, которая имела значение архетипа в европейских литературах XVIII века. Поэтому образцом для князя Шаховского становится не Скаррон, а Буало.

В предисловии к поэме Шаховской с уважением упоминает В.Майкова, но оспаривает „правильность“ „Елисея“ и указывает на ряд нарушений в его поэтике.³¹ Неправильность поэмы Майкова заслоняет в глазах критики его „правильную“ первую героико-комическую поэму „Игрок ломбера“. Шаховской претендует изъять пальму первенства у Майкова и быть первым русским автором, написавшим произведение в этом жанре, следуя модели Буало. Заявление этого намерения предваряется скрупулезным обзором генеалогии жанра, корни которой по создавшейся уже традиции в европейских литературах видели в приписываемой Гомеру „Войне мышей и лягушек“ („Батрахомиомехия“). Князь Шаховской демонстрирует хорошее знание поэтики Аристотеля или хотя бы ее интерпретаций в европейских литературах XVII и XVIII вв. Он перифразирует в одном предложении известный пассаж IV части Аристотелевской „Поэтики“ о разделении поэзии на роды и о соотношении комических и серьезных жанров. „Шутливая или ироико-комическая поэма в отношении к Эпосе кажется есть то же самое, что комедия в сравнении с трагедией“, - пишет Шаховской в предисловии. Он предъявляет также ряд требований к поэтике жанра, которые в „Поэтике“ Аристотеля связаны с эпосеями.³²

Принадлежность героического и комического эпоса к одному и тому же литературному роду дает основание Шаховскому требовать одних и тех же качеств повествования, на которые не влияют сюжетные и стилистические различия. Шаховской повторяет известное еще из эпистола Сумарокова деление жанра на два вида, иллюстрируя этот тезис примерами из ряда западноевропейских литератур. Он упоминает итальянцев Боярдо, Берни,

Фортигуери, Браччолини, Тассони, англичан Батлера, Гарта, Прейора, Попа, немцев Захарию, Виланда и Гете, французов Буало и Вольтера. Из русских авторов фигурирует единственно В.Майков. Производит впечатление пестроты и неоднородности в критериях Шаховского. Он называет наряду с именами признанных мастеров жанра, оставивших след в его истории, фамилии второ- и третьестепенных авторов, писавших подражательные поэмы. В то же время не названы такие общепризнанные авторитеты в области комического эпоса, как Ариосто (если иметь в виду более широкое толкование героико-комической поэмы, которое предлагает Шаховской, упоминая предшественника Ариосто Боярдо) и Скаррона, что озадачивает при положении, что он принимает тезу об единстве двух видов героико-комической поэмы. Тем не менее, это умалчивание вполне сознательно, так как Шаховской заявляет, что остальные французы не заслуживают внимания после достижений названных уже авторов. Производит впечатление также терминологическая путаница в взглядах Шаховского. Он приписывает создание более поздней жанровой модели (героико-комической поэмы) барочному поэту, каким является Тассони, славящийся как изобретатель бурлеска, характерного, однако, не только для классицистской поэзии. Стремление Шаховского быть первопроходцем в уже отмирающем жанре находится в созвучии с программой возрождения классицистских жанров (в том числе и сатирических) „Беседы“. Такая настроенность в одной из ведущих литературных группировок того времени совпадает также с некоторыми общими эстетическими тенденциями в культуре Европы, зародившимися в середине XVIII века и простиравшимися до первых десятилетий XIX в. и имевшими целью реставрацию классицистской эстетики.³³

По мнению Б.В.Томашевского, противоборство двух крупнейших литературных лагерей начала прошлого столетия - „шишковистов“ и „карамзинистов“ и их прямых наследников - классиков и романтиков, - воскрешает сатирические жанры и знаменует их расцвет в русской поэзии.³⁴ Эти заново возродившиеся сатирические жанры, по наблюдению критика, отличались чистотой классической формы.³⁵

По свидетельству Томашевского, князь Шаховской своей подражательной, но „правильной“ героико-комической поэмой входит в поэтики эпохи, например, в словарь Остолопова. В любом случае, стремление Шаховского воспроизвести „архетип“ Буало привело к первому детальному обзору истории жанра, произведенному русским автором, и к заявлению желания найти место русской бурлескной поэмы в контексте европейской поэзии.

Тогда же появляется и первое более реалистическое суждение о поэме Богдановича. Она принадлежит князю П.А.Вяземскому. В 1813 г. в своей ранней статье выдающийся поэт и критик отозвался не совсем ласково о „Душеньке“, основным недостатком которой он считает однообразие.³⁶ Надо отметить, что оценка Вяземского входит в диссонанс с общими славословиями Богдановичу, характерными для эпохи. Производит впечатление скрытое требование правильности формы, которое вписывается в общие настроения времени, о чем говорит Томашевский. Вяземский дает себе отчет в временной дистанции, влияющей на читательские вкусы. Поэтому он ставит себе целью вернуть современникам объективный, хотя и снижающий мифологизированный образ автора „Душеньки“, взгляд на достоинства поэмы. Но по его мнению, к замечательным произведениям прошлого надо относиться с должным интересом, но не абсолютизировать их значения.

В итоге можем суммировать следующие заключения, касающиеся первого этапа критического осмысления поэмы-бурлеск в русской поэзии:

1. Большинство первых критических опытов базируется на сравнительно неточных критериях поэтики жанра. Часто литературные критерии заменяются личными основаниями и не визируют поэтические качества текстов.

2. Проявляется стремление вписать русскую бурлескную поэму в контекст развития русской и западноевропейской поэзии.

3. Критико-теоретическое осмысление жанра указанного периода несет на себе печать литературной полемики эпохи и в нем проявляется отстаивание определенной каузы.

2. Русская романтическая и реалистическая критика (20° - 40° гг. XIX века) о бурлескной поэме

Восприятие бурлескной поэмы русскими романтиками в значительной степени связано с позицией карамзинистов. Романтики обсуждают прежде всего значение Богдановича. Они по-прежнему видят в нем воплощение истинного поэтического гения, преодолевающего сковывающие правила классицистской поэтики и продолжают, как Карамзин, сравнивать „Душеньку“ с произведениями европейской поэзии. Но в отличие от сентименталистов, критики-романтики более трезво оценивают мифологизированный образ поэта. Они не боятся признать за ним и некоторые слабости, а иногда проявляют даже суровость в своих оценках.

Считавшийся прямым продолжателем Богдановича в области

„легкой поэзии“ К.Н.Батюшков - один из авторов начала XIX века, неоднократно обращавшихся к творчеству поэта и комментировавших прежде всего его легкий и свободный стих и „вольный“ стиль, - воссоздает образ Богдановича в нескольких из известнейших своих стихотворений: „Видения на берегах Леты“ (1809), „Мои пенаты“ (1811-1812), „Ответ А.И.Тургеневу“ (1812). Для него, как и для его предшественников-сентименталистов, Богданович - идеальный творец, любимец муз, достойный литературной славы обитатель Парнаса. В ряде статей, посвященных размышлениям о личности поэта и природе поэзии и поэтического вдохновения, Батюшков защищает мифологизированный образ Богдановича, чье имя превратилось в своеобразную метафору исключительной одаренности и гениальности.

Статья Батюшкова „Нечто о поэте и поэзии“ (1815) посвящена основному понятию романтической эстетики - вдохновению как дару Божьему, пробуждающему фантазию поэта и реализующего его талант. Батюшков развивает тезис о „поэтической диетике“. Он требует соответствия между манерой жизни артиста и стилем и жанром его произведений. С другой стороны, Батюшков предъявляет характерное для сентименталистов и романтиков требование, чтобы поэт вел уединенную жизнь вдали от соблазнов светской суеты и среди природы. Среди больших имен мировой литературы, подчинивших свою жизнь этому принципу, автор упоминает Горация, Катулла, Овидия, Петрарку. Среди русских поэтов достойные образцы в этом отношении он видит в Державине (Батюшков имеет ввиду значительнейшие его оды „Водопад“ и „Бог“, написанные в Карелии) и Богдановиче. Сочетание этих двух принципов дает поэту, по мнению Батюшкова, способность философского проникновения, одухотворяющего его произведения. Этим и объясняет Батюшков успех Богдановича.³⁷ Как раньше сентименталисты, критик игнорирует активную профессиональную деятельность поэта. Для него Богданович остается идеалом поэта, посветившего себя поэзии.

В статье о Петрарке (1815) Батюшков рассматривает сходную проблематику. В ходе своих рассуждений о бессмертии великого ренессансового поэта, считавшегося одним из родоначальников „легкой поэзии“ Нового времени и посветившего свой поэтический талант любви, Батюшков проводит аналогию между Петраркой и Богдановичем. Он находит ряд сходств между итальянским и русским поэтом в биографическом и творческом планах: заслуги перед отечеством на разных поприщах того и другого, преимущество, которое оба отдавали общественной деятельности

перед занятиями литературой. Тут мы видим известное противоречие с предыдущей статьей. Природная одаренность, легкость стиха, в которой сами поэты не дают себе отчета, заставляет их, по мнению Батюшкова, ценить свои стихи намного ниже своей общественной деятельности.³⁸

Выбранная Батюшковым параллель между основоположником европейской „легкой поэзии“ и родоначальником этого жанра в русской литературе вписывается в контекст поисков рядом поэтов эпохи ответа на вопрос о сущности поэтического призвания (например, Державин в „Анакреонтических песнях“, Херасков в „Бахариане“ и др.). Констатация Батюшкова о бессмертии талантливого поэта, благодаря его стихам, а не общественной деятельности, корреспондирует с высказанными ранее взглядами Карамзина. Богданович продолжает оставаться и для поэтов-романтиков, выходящих из круга карамзинистов, мифологизированным образом.

В своей речи „О влиянии легкой поэзии на язык“ (1816), произнесенной Батюшковым при его вступлении в „Общество любителей российской словесности“ и посвященной „легкой поэзии“, поэт еще раз отдает должное таланту и новаторству Богдановича. Рассуждения Батюшкова близки к высказанным Карамзиным в рецензии на издание Богдановича Платоном Бекетовым тезам о равностойном вкладе всех родов поэзии в обогащение русского литературного языка. И тут, как у Карамзина, проводится аналогия между Ломоносовым и Богдановичем, как „духовными отцами“ обеих противоборствовавших в это время литературных группировок.

Батюшков говорит о Ломоносове с глубоким уважением и преклонением перед его могучим талантом и новаторским духом. Он подчеркивает разносторонность литературных интересов великого поэта XVIII века, сравнивает совершенное им на „поприще словесном“ с деятельностью Петра Великого на „поприще гражданском“³⁹. Особенно важно для Батюшкова то, что литературные интересы Ломоносова не исчерпывались только гражданской лирикой, „важными родами“. Он подчеркнул также стремление поэта обогатить русский язык „нежнейшими выражениями Анакреоновой музы“.⁴⁰

Батюшков ведет начало русской „легкой поэзии“ со времени Ломоносова и Сумарокова. Для него очень важна преемственность между этой частью поэзии „российского Пиндара“ и знаменитой поэмой Богдановича. „Душенька“, по мнению Батюшкова, является первым шедевром русского автора в области „легкой поэзии“, который перерос этап ученичества, и ставит своего автора в ряд крупнейших имен европейской поэзии. Он

сравнивает поэму Богдановича с благоуханным цветком. Впоследствии эта метафора будет многократно эксплуатирована историками русской литературы на протяжении XIX века.

В конце Батюшков по-вольтеровски обобщает, что все роды поэзии хороши, кроме скучного. Таким образом, он проявляет себя как талантливый тактика в „войне“ с „Беседой“, используя ее же оружие. Отдавая должное „серьезной“ классицистской поэзии и ее великому мастеру, в то же время Батюшков утверждает право на существование поэзии, более свободной от строгих рамок классицистской поэтики.

Восприятие Батюшковым творчества Богдановича находится еще в контексте борьбы сентименталистов, а впоследствии и ранних романтиков с консервативными литературными кругами, олицетворяемыми „Беседой любителей русского слова“ адмирала Шишкова. Сложность противопоставления определила его отношение к поэту, дерзнувшему не следовать вслепую классицистским правилам, а дать волю своему таланту в новаторской жанровой форме. Батюшков отстаивает идеальный и мифологизированный образ Богдановича, созданный Карамзиным и его школой, но в то же время старается найти его место в контексте европейской поэзии.

В двадцатые годы XIX века появляются первые обзорные статьи и более обстоятельные труды по истории русской литературы. Первоначально они очень похожи на свои образцы: биографические словари русских писателей, характерные для конца XVIII - начала XIX века (Новикова, митрополита Евгения, Н. Остолопова). В них в виде аннотаций излагаются заслуги отдельных писателей перед родной словесностью. Таков характер обзорной статьи поэта-романтика А.А.Бестужева-Марлинского "Взгляд на старую и новую словесность в России" (1823). Он останавливается на всех более значительных именах "Екатерининского века". С точки зрения нашей темы для нас интересно заметить, что Бестужев-Марлинский впервые пытается переоценить былую литературную славу первого автора бурлескных поэм в русской поэзии В.Майкова и автора первой "правильной" трагической поэмы Н.Осипова. Вот, что он пишет о поэмах обоих авторов: "В шутовском роде (buffon) известны у нас Майков и Осипов. Первый (р.1725, ум. 1878) оскорбил образованный вкус своею поэмою „Елисей“. Второй в „Энеиде“ наизнанку, довольно забавен и оригинален. Ее же на малороссийское наречие с большой удачею переложил Котляревский."⁴¹

Марлинский дает наиболее суровую оценку поэме Майкова. Она в значительной степени несправедлива и ее причиной

является стилистическая неравномерность поэмы. Критик не видит новаторского характера текста и его реального значения в русской литературе. Эта оценка вызвала широко известный отзыв А.С.Пушкина в защиту Майкова, высказанный в личной переписке с Бестужевым, который обязательно цитируется всеми современными исследователями. Пушкин определяет поэму Майкова как „истинно смешную“, местами „уморительную“, в противоположность „холодному однообразному Осипову“.⁴²

Оценка Бестужевым Богдановича находится в общем русле похвал. В отличие от Вяземского, он подчеркивает занимательность сюжета, „разнообразие“ в повествовании („он разнообразен как Протей“⁴³). Единственная слабость, на которую указывает критик - известный „прозаизм“ стихосложения.

Отношение Бестужева является симптоматичным для позиции романтической критики по отношению к авторам героико-комических поэм, которая продолжала оставаться актуальной до 60^х гг. века. В большинстве обзоров уделяется внимание преимущественно поэме Богдановича, тогда как о других поэтах не говорится ничего или упоминается их популярность в прошлом, но не признается их поэтический талант. Таким например является "Опыт краткой истории русской литературы"(1822) Н.И.Греча.

Интерес большинства романтиков к жанру бурлескной поэмы не очень глубок. В их восприятии образцы русских героико-комических поэм, за исключением „Душеньки“ Богдановича, являлись примерами плохого вкуса, недостойные внимания. Позиция Пушкина, чья творческая практика связана с самого начала с традициями обоих видов комической поэмы, контрастирует с дружным хором отрицания. Многочисленные „минирецензии“ разбросаны по всей поэзии Пушкина. Его критические замечания по разным поводам также говорят об очень хорошем знании и высокой оценке русских образцов жанра. Необходимо отметить также интерес Пушкина не только к русским, но и к ряду западноевропейских бурлескных поэм и их первоисточникам (Апулей, Лафонтен, Парни, Вольтер, из „Орлеанской девственности“ которого он перевел часть первой песни). Но чаще всего, вместо выраженных разным способом отзывов, Пушкин демонстрирует хорошее знание жанра в своих собственных поэмах: в ранних „Монах“, „Царь Никита и его сорок дочерей“, „Бова“, в одном из самых значительных его произведений, поэме „Руслан и Людмила“, в „Гавриилиаде“ и в одной из первых его реалистических поэм „Граф Нулин“.

Для Пушкина Майков и Богданович - поэты его молодости, „друзья“ юных лет, открывшие ему прелести поэзии. Ряд стихов

пушкинской лирики и автобиографические строфы „Евгения Онегина“ говорят об его интересе к поэмам Майкова и Богдановича. Оценка Богдановича у раннего Пушкина находится под влиянием интерпретации сентименталистов⁴⁴(см. „Городок“, 1815). В начале 20-х гг. на идеальный образ Богдановича, занятый у карамзинистов, накладывается еще один нюанс: поэт, свободный от гнета цензуры („Послание цензору“, 1822). Но Пушкин не мифологизирует образ Богдановича и не преувеличивает его заслуг. Это ясно видно из нескольких стихов III главы „Евгения Онегина“: „... Мне галлицизмы будут милы, // Как прошлой юности грехи, // Как Богдановича стихи“⁴⁵ Время Богдановича прошло, как и юность. Его поэзия может быть „милой“ выросшим с нею читателям, но она отжила свое время. Отношение великого русского поэта к одному из любимых его авторов подвергается развитию и известной переоценке. От повторения карамзинской тезы, что в „Душеньке“ встречаются стихи, достойные соперничать с Лафонтеном („О причинах, замедливших ход нашей словесности“, 1824), он приходит к убеждению, что авторы XVIII века имеют право на справедливую оценку своего творчества. В письме А.А.Бестужеву от 1825 г. он высказывает неудовольствие от незаслуженно громкой славы Богдановича как великого поэта.

Пушкин-критик гораздо объективнее, чем его коллеги. Такую же объективность он проявил по отношению к поэме Майкова „Елисей“. Этот текст, как и поэма Богдановича, один из любимых у юного Пушкина, факт, в котором он признается в черновом варианте I строфы VIII главы „Евгения Онегина“⁴⁶ Окончательная редакция начала строфы может быть объяснена цензурными соображениями. Отношение литературной критики и подавляющей части читательской аудитории к Майковскому „Елисею“ в это время было не лучше мнения Бестужева. В марте 1833 г. цензура запрещает переиздание „Елисея“, а это происходит всего через год после публикации окончательного варианта VIII главы Онегина (1832) и в год целостной публикации пушкинского романа в стихах (1833).⁴⁸

Категорическая позиция Пушкина в защиту Майковского „Елисея“, которого он находит смешнее собственной „Гаврииады“, высказанная в вышеупомянутом письме к Бестужеву в контексте неблагоприятной для подобного мнения культурной ситуации, говорит о самостоятельности его литературного мышления. Б.В.Томашевский объясняет позицию Пушкина в защиту Майкова его же собственными поисками новой литературной эстетики: „Майков был нужен Пушкину как поэт реализма, своей грубостью контрастирующего с светской

поэзией начала XIX века. Этот характерный реализм, выразившийся в тяготении к демократическим героям, рисуемым в неприглядной и отнюдь не „светской“ обстановке, и составляет существенное свойство юмора Майкова⁴⁹

Пушкин надолго остается единственным, который воспринимает поэзию Майкова положительно. Едва в 60^е гг. прошлого столетия Л.Н.Майков „реабилитирует“ Майкова и издает его произведения.

Еще один бурлескный автор XVIII в. привлекает внимание Пушкина-критика - А.Н.Радищев со своей поэмой „Бова“. Статья Пушкина о Радищеве - одна из малочисленных, написанных в XIX веке о жизни и творчестве этого инкриминированного Екатериной II поэта. Отзыв о поэме „Бове“, впрочем, вдохновившей юного Пушкина написать поэму под тем же заглавием, совершенно короток. Критик отмечает, что это произведение Радищева заслуживает внимание, но упрекает ее автора в отсутствие народности, обязательной, по его мнению, для „такого рода творений“. Причину тому он видит в заявленном подражании Вольтеру.⁵⁰

Богданович продолжает радоваться гораздо большему вниманию со стороны критики в следующие десятилетия. Его поэма активно переиздается, она все еще является живым фактом литературной жизни и, естественно, это вызывает к жизни новые мнения.

В 1832 г. на страницах журнала „Московский телеграф“ появляется обширная статья Ксенофонта Полевого о „Душеньке“. Поводом послужило ее десятое (!) издание, факт необычный и новый в истории русской поэзии. Задача, которую ставит перед собой Полевой - установить причины „такой чести“. Еще в начале статьи он заявляет, что „Душенька“ Богдановича все еще, до его времени, не оценена как должно.⁵¹

Ксенофонт Полевой строит свой анализ на реализации двух принципов: „народности“, как отражение национальной психологии, быта и культуры, и исторической детерминированности артиста его эпохой. Полевой в значительной степени повторяет то, что Карамзин сделал за тридцать лет до него: сравнение текстов русской поэмы и ее французского образца. Но анализ Полевого основывается на более солидных аргументах.

Перед тем как начать разбор текста „Душеньки“, Полевой подробно рассматривает особенности культурной и литературной жизни Франции в XVII веке, находя ряд сходств с Россией XVIII века. По его мнению, строгая регламентированность жизни и искусства не создает условий для развития настоящей поэзии. Даже крупнейшие гении в таких условиях изменяют своему

таланту. Поэтому Полевой особенно высоко ценит Лафонтена, который отличается от всех остальных (к „всем“ относятся крупнейшие имена французского классицизма, например, Расин и Мольер), но склонен объяснить этот факт своеобразной хитростью писателя. Цель своего знаменитого романа (в терминологии Полевого - сказки) Лафонтен видел в искусстве нравиться, поэтому выбирает необычную форму для своего произведения, новую для французской литературы.

Критик объясняет свое внимание к французской культурной ситуации XVII века и к французскому писателю тем, что в сходных обстоятельствах создавал свою поэму Богданович. Он подчеркивает типологическую близость французской и русской культур, что вело к имитации и заимствованиям, а „Душенька“ была тому одним из многочисленных доказательств.⁵²

Полевой считает, как подавляющая часть современной ему критики, что подражательность, характерная для русской литературы XVIII века, пагубна для развития национальной словесности, так как лишала ее самобытности. На этом фоне критик предлагает новый взгляд на поэму Богдановича.

Во-первых, Полевой отказывается ставить знак равенства между Богдановичем и Лафонтеном, т.е. не принимает тезис, многократно повторяемый русской критикой целых тридцать лет со времен Карамзина. Напротив, он утверждает, что русский поэт, находясь под влиянием своей эпохи, много заимствует у своего французского предшественника. Но, по мнению Полевого, Богдановичу все же находит, несмотря на подражательность, свой собственный путь.⁵³

Критик отмечает новаторство стихотворной формы вместо прозы Лафонтена. Несмотря на то, что стихи местами грубы и „напоминают время, когда были написаны“, они в большей части „благозвучны, игривы, легки...“. Важным вкладом, по Полевому, является выбор тона повествования, который находится в созвучии с сюжетом, занимательность и „легкость“ которые соответствуют русскому национальному духу, воплощенному в фольклорной сказке. Это, по мнению критика, предшествует поэзии Дмитриева и Пушкина.

Кс.Полевой комментирует и выбранную Богдановичем форму. Вопреки данному автором жанровому определению „древняя повесть“, критик констатирует „мнимую форму поэмы“. Автор статьи отмечает наличие внешних примет, характерных для жанра эпопеи („поставил в начале „пою“, сделал *воззвание* (к музе - прим.мое), разделил, как „Телемака“ на книги“⁵⁴), которые говорят о жанровой сущности „Душеньки“ как героико-комической поэмы. Очень важно то, что Полевой акцентирует на „мнимом“ подобии

героической поэмы, т.е. на жанровой противоположности - бурлескной (герои-комической) поэме. Но непонимание настоящего жанра текста Богдановича заставляет Полевого воспринять как недостатки ряд черт, присущих его поэтике: сознательные анахронизмы, наличие мотивов из современной дворянской жизни, эротика, которая, по мнению критика, - „недостаток“, который „как на римской монете имя Императора, может всегда показать какому времени принадлежить повесть Богдановича“.⁵⁵

Полевой объясняет долгую жизнь „Душеньки“ близостью поэмы к народной поэзии, в которой проявляется „игривость русского ума“. Другое ее достоинство состоит в том, что ее стихи - „первый образец легких, истинно русских стихов“.⁵⁶ Это не помешало, однако, Полевому предречь скорую „смерть“ поэмы Богдановича.

Позиция Кс.Полевого в вопросе осмысления вклада Богдановича в русскую поэзию является новой и отличается от предыдущих. Он спорит с традицией, созданной в русской критике Карамзиным и направленной к мифологизации личности поэта путем игнорирования реальных условий его жизни и контекста его творчества. Спор задан еще выбором формы статьи Полевого, повторяющей модель статьи Карамзина. Ее финал также красноречив: после „приговора“ над бессмертием (т.е. присутствием „Душеньки“ как живого факта современной литературной жизни, а не как факта истории литературы) поэмы Богдановича, последовало пространное опровержение основных тезисов Карамзина. Полевой отказывается рассматривать Богдановича как поэта, ведомого единственно вдохновением и не подчиняющегося каким-либо правилам письма. Он оспаривает высказывание Карамзина, что для правил нежного вкуса нет Аристотеля (т.е. норм поэтики) и находит парадокс в формулировке. Критик отстаивает мысль о зависимости поэта от эстетических норм его времени.⁵⁷

Тезис о детерминированности артиста культурой его времени явился новым для русской критики и последовательно отстаивался братьями Николаем и Ксенофонтом Полевыми.⁵⁸ Может быть, увлеченный новизной звучания этой идеи, Кс.Полевой несколько преувеличивает ее значение, но без сомнения, он расшатывает основы литературной мифологизации Богдановича и вносит свой вклад в определение реального места поэта в русской литературной истории.

В известном смысле продолжателем начатой Полевым переоценки творчества Богдановича стал В.Г.Белинский, который на протяжении пятнадцати лет неоднократно останавливает свое

внимание на знаменитой поэме. Отношение Белинского к Богдановичу перетерпевает серьезное развитие. Оно вырабатывалось в ходе эволюции его теоретической мысли в процессе создания концепции русского реализма XIX века.

Различия в оценках Белинского варьируют от традиционных восхвал творческого гения Богдановича до сознательного принижения его роли в русской поэзии. Это вызвано прежде всего теоретическими целями, которые преследует критик. Одной из них являлась борьба с эстетикой сентименталистов и их последователями романтиками, которая в русской литературе начинает предъявлять свои претензии на вечность и непогрешимость и постепенно теряет свою первоначальную плодотворность. Одним из ее символов был идеальный образ Богдановича.

Сложное отношение Белинского к „Душеньке“ объясняется также постепенным переходом поэмы в массовую литературу, которая стала читаться главным образом из-за эротичности содержания. Коммерсиализация произведения принижала ее стоимость и превращала ее в мертвый литературный факт.

Белинский обращается к поэме Богдановича еще в своих первых больших критических статьях. В „Литературных мечтаниях“ (1834) в обзоре исторического развития новой русской литературы Белинский ставит Богдановича наряду с наиболее выдающимися русскими писателями - Ломоносовым, Херасковым, Державиным, Петровым, Дмитриевым, Карамзиным, Крыловым, Батюшковым, Жуковским, Пушкиным и Баратынским. Он коротко останавливается на вкладе каждого из них в русскую литературу и сатарается объяснить некоторые особенности их поэтики и их литературную славу. Причину успеха Богдановича и продолжительной популярности его поэмы Белинский видит в достигнутом контрасте с общим звучанием поэзии классицизма, третирующей преимущественно гражданские мотивы.⁵⁹ В своих выводах Белинский близок к высказываниям по этому поводу Батюшкова.

Стремление осмыслить значение всех более крупных фактов в русской литературной истории (XVIII век воспринимался Белинским и его современниками не как архаическая литературная эпоха, давнее прошлое, а как совсем близкая литературная история, генетически связанная с современными им литературными явлениями) заставляет критика также отметить значение многих авторов „второго ряда“. С точки зрения интересующей нас темы „Литературные мечтания“ замечательны вниманием к В.Майкову, который, как мы это уже отметили, игнорировался большей частью критики. Это, однако, не означает,

что оценка молодым Белинским его „созданий“ ласкова. Но критик рассматривает творчество Майкова как факт истории литературы, и этого для него достаточно, чтобы обратить внимание на поэта, радовавшегося скандальной популярности в свою эпоху.⁶⁰

Очевидно, Белинский не знал поэм Майкова. Это видно из его высказывания, что все творчество поэта отмечено дурным вкусом, о чем он судит скорее в силу инерции (вспомним Бестужева), чем по личным впечатлениям. Факт, что Белинский, вероятно, не знал оригинальных текстов Майкова, виден и из того, что он не знал их жанровых особенностей, иначе он бы не повторял определения из старых „пиитик“ о „каком-то“ роде „комических поэм“.

Как мы уже упомянули, со временем отношение Белинского к Богдановичу терпит изменения. Он неоднократно обращается к „Душеньке“ в ходе анализа фактов современной литературной действительности. В статьях „Полное собрание сочинений Марлинского“ (1840), „Сочинения Александра Пушкина“ (статья I, 1843) мнение о вкладе Богдановича уже холоднее. Белинский рассматривает его как имя „второго эшелона“, наряду с „ошибшимися в своем призвании труженниками“, как Сумароков, Херасков, Петров, Княжнин, многие из которых в „Литературных мечтаниях“ заслужили его уважение. Теперь всем этим поэтам отводится роль фона, на котором выделяется гений Державина.⁶¹ Во второй статье оценка Белинского более умеренна. Может быть, пиетет Пушкина к поэзии Богдановича и шумная слава „Руслана и Людмилы“, которая напоминала умопомрачительный успех в прошлом „древней повести в вольных стихах“, заставили его взглянуть на текст „Душеньки“ сквозь двойную призму художественных вкусов прошлого и современности.

Цели, которые преследовал Белинский в своих критических обзорах: создание новой литературной эстетики, основывающейся на реальной, без лишней экзальтации и украшательства интерпретации действительности в мастерской литературной форме, заставляют его быть категоричным и не всегда до конца справедливым в занимаемой позиции. Это тем более объяснимо в контексте книгоиздательской и книгораспространительской деятельности в России того времени, когда наряду с достигшими мировых вершин произведениями Пушкина, Лермонтова и Гоголя и ряда поэтов-романтиков, „Душенька“ Богдановича продолжала оставаться достаточно выгодным и выигрышным предприятием для мелких книготорговцев, которые оставляли поэме печальную судьбу третьеразрядной книжки массовой литературы. Белинский был возмущен этим фактом. В одной своей статье 1841 г.⁶² он негодует против безграмотного и варварского очередного дешевого издания

„Душеньки“. В этом контексте, и если иметь ввиду разбросанные во многих других статьях мелкие заметки о поэме, основывающиеся на положительных моментах в его оценке, выясняется настоящая позиция Белинского: признание несомненного вклада Богдановича в русскую поэзию в поиске новых путей, но также ясное сознание недостатков текста.

Издание сочинений Богдановича известным книгоиздателем Смирдиным в 1849 г. вызвало появление обширной статьи А.Д.Галахова, в которой автор выбрал совершенно разный от предшествующих принцип анализа „Душеньки“. Перед тем как приступить к конкретному рассмотрению текста, Галахов исчерпательно излагает происхождение мифа об Амуре и Психее и его эволюцию в античности. Основная проблема, которая волнует Галахова, герменевтична. С одной стороны, это аспекты интерпретации мифа (по его определению, догматическая, нравственная и философская). Прослеживается интерпретация древнего мифа у Апулея, Кальдерона де ла Барки, Лафонтена, Тициана и Рафаэля в живописи. Таким образом, Галахов значительно расширяет создавшуюся в исследованиях о Богдановиче (Карамзина, Кс.Полевого) тенденцию поисков аналогий и отличий с западноевропейскими литературами.

Исходя из мысли, что классическую поэзию нельзя повторить в литературе Нового времени, что ей можно только подражать, Галахов формулирует три принципа подражания, на основе которых он производит анализ интерпретации мифа об Амуре и Психее в романе Лафонтена и поэме Богдановича.⁶³

Галахов считает, что Лафонтен, водимый желанием „нравиться своим читателям“ допустил чрезвычайно свободное отношение к содержанию мифа, лишил его философичности и подчинил его вкусу века. Как и Кс.Полевой, Галахов цитирует отрывок из авторского предисловия к *„Les Amours de Psyché et de Cupidon“*, в котором французский писатель выразил свое понимание этого вкуса, который определяется галантностью и шуткой (*„le galant et la plaisanterie“*)⁶⁴ Увлекательное изложение, занимательность сюжета определяют форму романа. По мнению Галахова, Богданович следует Лафонтену именно по отношению поиска увлекательности и занимательности. Русский поэт так же отказывается от философского звучания мифа и присущей ему аллегории. Установкой на занимательность определяется включение новых эпизодов, поиск новой жанровой формы.

Галахов находит ряд пародийных моментов в тексте „Душеньки“, которые вместе с другими новшествами определяют жанр поэмы, отклоняющий ее от правил „истинной“ поэтики (по выражению Галахова, „художества“): „Вся его повесть, к счастью

современных ему читателей, и к несчастью истинного художества, есть собрание забавных стихов. Она - комическая пародия, то же, что „Сенсации г-жи Курдюковой“ в отношении к истинно чувствительным романам, то же, что „Энеида“ Осипова или Котляревского в отношении к „Энеиде“ Вергилия.

Да, по нашему мнению, „Душенька“ есть в своем роде „Энеида, вывороченная наизнанку“, т.е. пародия на истинное представление мифа, в котором нет ничего смешного.⁶⁵

Галахов сознает смелость своих выводов, эпатазирующих представления его современников о поэме Богдановича, отношение которых к тексту формировалось под влиянием написанного Карамзиным и его последователей. Сравнить „Душеньку“, еще считавшуюся образцом хорошего вкуса, „легкой“ галантной поэзии, одним из высших проявлений поэтического гения, покровительствованного грациями и музами, с бурлеском Осипова, отсылающим читателя к традиции комической поэмы, созданной Майковым „во вкусе Скарроновом“ (т.е. „плохом“), является смелым и нетрадиционным шагом. Критик призывает своих читателей не смущаться контрастом его оценки со всем, написанным до тех пор о Богдановиче. Чтобы убедить их, он несколько раз повторяет свой вывод.⁶⁶

Травестия мифа, его снижение, лишение его сакральности и превращение его в занимательный анекдот, ведет за собой, по Галахову, особенную форму повествования, которая причисляет поэму Богдановича к классическим бурлескным поэмам, основанным на травестии античных эпических текстов. После обстоятельной текстологической параллели между романом Лафонтена и поэмой Богдановича, критик в третий раз повторяет свое заключение: „...потому мы были правы, сравнив ее с „Энеидой“ Осипова или Котляревского, назвав ее „Душенькой, вывороченной наизнанку“.⁶⁷

Успех „Душеньки“ Галахов объясняет, как и его предшественники, „незрелостью“ и „молодостью“ читательской аудитории, которой героиня Богдановича тем больше нравилась, чем больше была похожа на „русскую девушку“. Галахов формулирует так названную им „отрицательную“ причину успеха поэмы: „Читающая публика не только не могла видеть главнейших недостатков поэмы, т.е. противоестественное изображение мифологического сюжета, но и считала отступлением от поэтической истины главным источником удовольствия, доставляемого поэмой.“⁶⁸ Среди „положительных“ причин успеха, как и прежде, указывается факт, что поэма Богдановича - первое произведение русской „легкой“ поэзии, которое контрастирует с героическими и дидактическими поэмами и торжественными

одами, характерными для русской поэзии того времени, "надутость" которых достигла такой "странной ненатуральности", что понятия "поэма" и "скука" стали восприниматься как синонимы. Другие "положительные" черты поэмы Галахов видит в соответствии жанровой формы и стиля, отказе от александрийского стиха и введении "вольного" стиха. Одна из главных заслуг Богдановича, по Галахову, состоит в том, что он вывел поэзию из "затворничества кабинетной книжности", приближая максимально ее выразительные средства к "выражениям житейским", т. е. к разговорной речи.

Концепция Галахова о жанровом своеобразии "Душеньки", без сомнения, является оригинальной и новаторской в контексте критического осмысления места поэмы в русской литературе. Он правильно определяет жанровую принадлежность текста, исходя из специфики творческих задач и особенностей вкуса и ожиданий адресата. Его позиция в скором времени находит сторонников.

А.Д.Галахов остался в истории русской критики также благодаря своей известной и популярной в прошлом веке "Историей русской словесности" (1879). В ней он рассматривает развитие ряда жанров в русской литературе. В главе об эпической поэзии, кроме эпопеи, он анализирует и противостоящие ей эпические образцы. Среди текстов находим "Душеньку" Богдановича, поэмы Майкова, Осипова, Котельницкого, Котляревского, "Энеиду" которого он включает в контекст русской литературы. В "Истории" Галахов впервые определяет полагающееся место для бурлескной поэмы в русской поэзии XVIII века. Впервые он рассматривает жанр в рамках поэтики классицизма (согласно терминологии его времени, которую встретим также у Л.Н.Майкова, "ложноклассицизм"): „Кроме героического эпоса, мы имели пародии на него или эпос комический, который может быть двоякого рода: или маловажный предмет воспевается тоном какого-либо важного эпического произведения или последнее представляется в противоположном, т.е. смешном виде, „вывороченном наизнанку“.“⁶⁹ В качестве образцов приведены заглавия вышеуказанных текстов.

Для нас представляет интерес мнение Галахова об единстве двух видов жанра, в котором он следует Сумарокову, а также широкий круг текстов и авторов, который он имеет ввиду. Критик раскрывает сатирический и пародийный характер жанра. Сатиру и пародию он считает обязательными условиями его художественности.⁷⁰ Галахов явно осознает переходный характер жанра, так как в его рассуждениях принадлежность поэмы-бурлеск к системе классицистских жанров соседствует с идеей об ее пародийности, т.е. направленности на сковывающую

нормативность классицизма. Поэтому, по его мнению, оправдан отказ от педантического следования правилам, что означало проявление оригинального мышления и таланта. В контексте литературных исканий в конце XVIII века Галахов оправдывает сознательную русификацию сюжетов и персонажей в русских героико-комических поэмах. С другой стороны, классицистичность жанра для него остается бесспорной. Эту свою мысль он доказывает анализом поэм В.Майкова, в которых видит "соблюдение ложноклассицистских правил и приемов".⁷¹

Заслугой Галахова в исследовании русской литературы XVIII века является возвращение В.Майкова в круг крупнейших писательских имен эпохи. Историк останавливается на одическом и драматургическом наследии Майкова, на его баснях, но важнейшей частью творчества поэта, по его мнению, являются его комические поэмы, "в которых он демонстрирует талант, остроумие, искренней веселости, наблюдательности" и которые "по своей оригинальности стоят в стороне от обычной манеры современных ему песнопевцев".⁷² Галахов видит бесспорное доказательство таланта Майкова не в обиховенной русификации персонажей, но в основании сюжета поэмы на материале русской национальной жизни, чем критик и объясняет популярность поэта не только в высшем обществе, но также среди "среднего рода", т. е. в более низких общественных кругах.

Безусловно работы Галахова являются поворотной точкой в осмыслении теории и истории бурлескной поэмы в русской поэзии XVIII века. В его рассуждениях сочетаются и взаимно дополняются традиционные взгляды на жанр, высказанные первыми его теоретиками и критиками, и мнения, которые противоречат большинству оценок литературной критики в XIX в. Это реальная оценка, учитывающая как особенности культурной ситуации, так и специфику жанра. Критик был одним из первых, кто понимал и высоко ценил проявления оригинальности в русской поэзии XVIII века. Именно эта оригинальность, плод настоящего таланта, является для Галахова критерием, по которому надо судить о месте артиста в культуре его страны.

Подведем итоги:

1. В рассмотренный период постепенно отбрасывается инерция в оценках отдельных авторов бурлескных поэм и начинаются поиски их реального вклада в контексте развития русской и западноевропейской поэзии.

2. Специфика поэмы-бурлеск начинает объясняться идеей детерминированности поэта культурной ситуацией. Учитывается место жанра в классицистской системе жанров. Объектом анализа становятся тексты большего числа авторов.

3. Академическая критика о типологии и поэтике русской бурлескной поэмы (60^{-е} - 80^{-е} годы XIX века)

В шестидесятые годы XIX века были написаны первые академические исследования по истории русской литературы, в которых находит место и поэма-бурлеск. Они продолжают лучшее, достигнутое в статьях ряда критиков первой половины века, но их авторы уже стараются сочетать несколько принципов анализа: генетический, герменевтический, эволюционный. Большая часть этих трудов была посвящена целому творчеству определенного поэта. Это дает возможность для более серьезного осмысления особенностей поэтики данного писателя в контексте ее развития во времени. Стали появляться также углубленные компаративистские труды, в которых исследовались заимствования и влияния между русской поэзией и другими литературами.

После выхода в свет нескольких многотомных изданий писателей XVIII века (например, Смирдиновские издания Карамзина, Тредиаковского, Богдановича и Княжнина в конце 40-х гг.) в 60-е гг. русские книгоиздатели стали обращаться к забытым именам прошлого - Кантемиру, В.Майкову, Державину, Новикову, Лукину, многие тексты которых были собраны и изданы исчерпывающе, снабжены вводными статьями, био- и библиографическими заметками и комментариями. Все это создает условия для написания серьезных студий и статей, выводы которых надолго были (и продолжают быть) актуальными.

Историки русской литературы имели возможность ознакомиться с результатами своих исследований не только русскую аудиторию, но также публику некоторых европейских стран. Примером этого является лекция писателя-славянофила (и профессора Московского университета) С.П.Шевырева о Богдановиче из цикла "Лекции о русской литературе", читанные в Париже в 1862 г. (изд. в 1884 г.). Ее автор ставит Богдановича рядом с его сверстником Державиным и сравнивает значение обоих поэтов в русской поэзии. Взгляды Шевырева традиционны. Имя Державина связывается преимущественно с его торжественной и военно-патриотической одической лирикой. Автор пренебрегает другой большой частью поэзии Державина - анакреонтикой, которая близка по своим мотивам, лексике, иногда и по форме стиха к поэзии Богдановича. Но само приравнение обоих поэтов говорит об осознании, хотя и оставшимся невыраженным, типологической близости их творчества, выражающей переходный характер литературной поэтики в их эпоху.

Шевырев отмечает также прямые преемственные связи

между поэмой Богдановича и русской романтической поэзией, прежде всего за счет использования фольклорных мотивов, пересоздающих народный дух и свойственную русскому национальному сознанию эстетику "милого" (*gracieux*).⁷³

В 1867 г. выдающийся русский книгоиздатель П.А.Ефремов предпринимает издание полного собрания сочинений В.И.Майкова. Вступительная статья к этому изданию принадлежит одному из известнейших знатоков русской литературы XVIII века, профессору Московского университета Л.Н.Майкову. Работа Л.Н.Майкова вполне „реабилитирует“ поэта и указывает его настоящее место в истории русской поэзии как одного из больших русских авторов XVIII века. Л.Н.Майков не скупится ни на похвалы, ни на показ недостатков объекта своей критики. В подробном исследовании уже отсутствует какая бы то ни было патетика восхваления или отрицания. Критик выбирает „летописную“ беспристрастность в изложении фактов, сознавая, что именно таким образом вернет интерес и доверие русского читателя к забытому автору, чья литературная репутация в XIX веке сильно страдала от накопленной инерции в представлениях о нем.

Л.Н.Майков следует модели классического критико-биографического очерка. Он прослеживает в деталях жизненный и творческий путь В.И.Майкова: происхождение, семейная среда, образование, социальная реализация. Много места уделяется литературным дружеским связям писателя, его общению с выдающимися представителями русской культуры того времени: художниками, театрами, меценатами. Используемые с мерой мемуарные материалы дают достаточно полное представление о литературных вкусах В.Майкова и его позиции в контексте горячих и сложных эстетических споров эпохи.

Л.Н.Майков последовательно анализирует развитие всех более значительных жанров в творчестве В.Майкова. В круге его внимания оказываются похвальные и духовные оды поэта, его трагедии, басни и, естественно, героико-комические поэмы. Классицистичность всего творчества В.Майкова бесспорна для исследователя. Даже самая нетрадиционная часть поэзии автора, в которой он проявляет больше всего свой талант и стремление „встать на почву действительности и народности“, басни и героико-комические поэмы, по мнению Л.Н.Майкова, выдержана в рамках классицистской поэтики.⁷⁴

Нам представляется очень важным вывод о том, что жанр героико-комической поэмы возможен единственно в рамках поэтики классицизма.⁷⁵ Сходные мнения высказывают также ряд западноевропейских исследователей жанра, что говорит о прозорливости русского ученого. Он отмечает первоначальное

противопоставление обеих форм жанра: бурлеска и героико-комической поэмы, хотя бы в теоретическом плане, но также их частое смешение на практике, в конкретных текстах: „Впрочем, обыкновенно оба рода поэм смешивались между собою: оно и естественно, так как в основе того и другого лежала барская насмешка над бытом простонародья. В литературном же отношении, как в том, так и в другом виде, можно видеть протест, хотя бы и не совсем сознательный, против односторонней торжественности искусственной эпопеи в пользу реализма в искусстве.“⁷⁶

Эти выводы Л.Н.Майкова многократно будут повторяться в последующих исследованиях, особенно в трудах ряда советских ученых, которые будут акцентировать социальный аспект проблемы. Но их значение состоит прежде всего в подчеркивании принадлежности жанра к жанровой системе классицизма и в то же время в осознании его переходного характера. Пресловутая позднее „барская насмешка над бытом простонародья“, о которой говорит Л.Н.Майков, является результатом не столько политической позиции, сколько характерным элементом эстетики классицизма, допускавшей низкие сюжеты и персонажи только в низких жанрах.

Л.Н.Майков останавливается в подробностях на сюжетах обеих поэм В.Майкова. Он обращает внимание на важнейшие черты их поэтики, прежде всего на соблюдение эпической формы с характерными для нее топосами. Пародийность, свойственная жанру, по мнению Л.Н.Майкова, проявляется везде в "Елисея". Он указывает самые яркие пародийные (скорее травестийные) эпизоды в тексте, считая, что именно они сближают больше всего В.Майкова с классическим бурлеском Скаррона, который поет назвал своим образцом. Л.Н.Майков сообщает, однако, важный биографический факт, имеющий значение для своеобразия "Елисея": не знавший иностранных языков В.Майков не знал "Вергилия наизнанку" Скаррона в оригинале, а, вероятно, узнал о нем из рассказов друзей.⁷⁷

Л.Н.Майков находит, что в стилистическом отношении поэма "Елисей" выдержана в рамках классицистских требований: признание автора, что его дудке необходима "посредственная речь". Но, с другой стороны, исследователь отмечает такую характерную черту повествования, как смена стилистических приемов, чередование "высокого", "натянута-торжественного" тона (в пародийных моментах, направленных на перевод Петрова "Энеиды") с "низким" стилем. Но все же Л.Н.Майков заключает, что: „...Поэма Майкова и в плане, и в его исполнении остается верною ложно-классическим требованиям от комического эпоса; и

хотя ее выработанный по правилам комизм отзывается рассудочностью и напряженностью, мало забавною, тем не менее современники за то именно хвалили ее, что она „еще первая у нас такая правильная шутивная издана поэма“.⁷⁸

Рассматривая басни В.Майкова, Л.Н.Майков устанавливает во многих из них воспроизведение известных сюжетов, преимущественно комических, из популярных сатирических повестей XVII века. Подобную связь с беллетристикой XVII века он констатирует также в "Елисея".⁷⁹ Л.Н.Майков подчеркивает хорошее знание со стороны В.И.Майкова фольклорной лирики. Интерпретация популярных сюжетов древней книжности и заимствования из фольклорной поэзии спасают, по мнению Л.Н.Майкова, поэмы и басни В.И.Майкова от подражательности и являются знаком его таланта.⁸⁰

Открытие Л.Н.Майкова, выдающегося знатока также и древнерусской литературы, звучит по-новому и оригинально на фоне его эпохи. Оно возрождает в известной степени взгляды русских писателей XVIII века (Ломоносова, Тредиаковского) на средневековую книжность как неисчерпаемый источник поэтического вдохновения.

Возрождение интереса русских ученых второй половины XIX века к предыдущим эпохам русской культуры, углубление филологических знаний о древнерусской литературе и языке, широкая собирательская и исследовательская деятельность по отношению к национальному фольклору сказывается и на литературной критике. Она сосредоточивает свое внимание не только на синхронном самоописании и осмыслении фактов литературного момента, но так же, как это видно из исследования Л.Н.Майкова, стремится углубить изучение литературного процесса в диахронном плане. Отбрасывается абсолютизация современных литературных фактов и начинаются поиски ценности литературного прошлого. На этом фоне статья Л.Н.Майкова о поэте, отмеченном отрицанием литературной критики первой половины XIX в., говорит о новых тенденциях в русской литературной критике и истории. Они уже основываются на принципах академического знания, учитывающего всю гамму культурных факторов в осмыслении творчества авторов. Критико-биографический очерк о В.И.Майкове и до сих пор остается одним из наиболее полных исследований творчества поэта. Статья публиковалась еще несколько раз. Многие из выводов в ней повторяются и в других работах о В.Майкове, что говорит об их фундаментальном характере.

Интерес к творчеству В.Майкова вызывает интерес критики и к другим бурлескным поэмам и их авторам. В 80-е гг. XIX века

появляются несколько статей, посвященных бурлескной поэме Н.Осипова "Енейда, вывороченная наизнанку", которые были написаны в ходе развернувшегося спора о первоавторстве травестированной "Энеиды" - Осипова или украинского поэта И.П.Котляревского. Авторы этих статей Н.М.Виленкин-Минский, проф. Н.И.Дашкевич и проф. А.И.Соболевский отстаивают тезис о поэме Осипова как модели текста Котляревского.⁸¹ Проф. Соболевский, кроме текстологической параллели с украинской поэмой, проводит ее сопоставление с текстами Скаррона и Блумауера. Эти три небольшие статьи, анализируя поэму одного из менее известных авторов, способствовали изъяснению не столько теории бурлескной поэмы, сколько раскрытию отношений, связывающих русские тексты с западноевропейскими образцами жанра. Изъясняется механизм заимствования и русификации западноевропейских текстов, служивших моделью русским авторам. С другой стороны, вносится ясность по отношению влияния русской поэзии XVIII века во время зарождения новых восточнославянских литератур.

В 1889 г. появляется последняя обзорная статья о Богдановиче, написанная проф. А.Незеленовым и опубликованная в его книге "Литературные направления в Екатерининскую эпоху" (СПб., 1889). Она представляет собой своеобразный итог написанного на протяжении целого века после появления поэмы. Проф. Незеленов останавливается на статье Карамзина, мнениях Белинского и Пушкина, имеет в виду идею Галахова о мистицизме мифа о Психее. Важнее всего, по нашему мнению, в его статье, является повторение мысли Галахова и Кс.Полевого о травестии сакрального смысла мифа об Амуре и Психее. Кроме того, Незеленов видит также ряд травестийных моментов в передаче интимных переживаний героев: например, родительских и дочерних чувств и считает, что местами автор "Душеньки" достигает до "нравственного цинизма". Исследователь считает травестийным и сам образ Душеньки, интерпретация которого у Богдановича превращает ее в "низкий" персонаж, погруженный в стихию быта. Сакральному смыслу мифа, соответственно сюжету, по мнению Незеленова, противоречит выбранная жанровая форма. В этом аспекте интересно сравнение, проведенное исследователем с поэмами В.Майкова: „По-видимому, возвышенная мораль этих стихов⁸² должна лежать в основе сочинения. Но замечательно, что, напротив, ей совершенно противоречит сама поэма (то же замечаем и в поэмах Майкова). Прежде всего с ней совершенно не гармонирует характер героини произведения: в Душеньке нет никакой „душевной красоты“. Она просто, говоря языком прошедшего века, щеголиха... Кроме характера героини,

возвышенной морали, отвлеченно высказанной в поэме противоречит и тон ее, шуточный в том же духе, какой и в „Елисея“ Майкова.⁸³ Дальше аналогия между Майковым и Богдановичем продолжается констатацией "смещения различных черт и направлений".⁸⁴

Наблюдения проф. Незеленова корреспондируют с высказанными прежде мнениями Кс.Полевого и Галахова о принадлежности "Душеньки" и поэм Майков к одному и тому же жанру, которые были подтверждены в статьях Л.Майкова о В.Майкове и Минского об Осипове и Котляревском.

Характерную для поэм Майкова и Богдановича противоречивость проф. Незеленов считает проявлением русского вольтеррианства, намекая на влияние запрещенной цензурой в России героико-комической поэмы Вольтера "Орлеанская девственница" на поэтику русских текстов в этом жанре.⁸⁵ Проф. Незеленов идет дальше своих современников, высказывая мнение о несомненной интерпретации вольтеровских мотивов в поэме "Бова" А.Н.Радищева, опираясь на заявленное автором в предисловии подражание Вольтеровой "Девственнице": „Дальше мы увидим, что Радищев, в сказке своей „Бова“, которая собственно, может быть отнесена к тому же роду сочинений, как „Елисей“ и „Душенька“ (но только она циничнее последних), прямо указывает, что он следовал Вольтеру, подражал ему; величайшее честолюбие (по его собственным словам) заключалось в том, чтобы его „Бова“ был хоть „тощей“ тенью „Орлеанской девственницы“ своего оригинала.“⁸⁶

Обращение к одному из сравнительно менее известных текстов А.Н.Радищева в контексте возросшего к концу XIX века интереса к его творчеству (его выражением, например, стала опубликованная в том же 1889 г. монография акад. Сухомлинова "Исследования и статьи по русской литературе и просвещению", в которой есть статья о жизни и творчестве писателя), является важным вкладом в осмысление разнообразного по своему жанровому составу и отличающегося своей специфической поэтикой, наследия этого большого автора XVIII века.

Написанные во вторую половину XIX века работы, рассматривающие отдельные проблемы жанра бурлескной поэмы в русской поэзии XVIII века надолго удовлетворяют потребности читательской аудитории. Их несомненные качества фундаментальных исследований явились причиной их многократных переизданий до конца столетия. Их характерной объединяющей чертой является научная, академическая основа студий, учитывающих все факторы литературного контекста эпохи. Значительно выяснились также ряд проблем поэтики жанра

в русской литературе. Эти выводы легли в основу кратких очерков в авторитетнейших академических историях русской литературы акад. А.Н.Пыпина и проф. В.В.Сиповского, написанных на рубеже веков.⁸⁷

4. Русская бурлескная поэма в историко-литературных исследованиях XX века

Интерес к бурлескной поэме в русской литературной критике и историографии возрождается едва в 30^{-е} гг. XX века. В 1933 г. под редакцией Б.В.Томашевского был издан сборник "Ироико-комическая поэма", в котором было собрано максимальное число текстов русских авторов в этом жанре.

Б.В.Томашевский создает сравнительно стройную теорию жанра в русской поэзии, сообразно ее национальной специфики. Он поддерживает тезу Л.Н.Майкова о смещении на практике обеих основных форм жанра, уточняя, что русской литературе XVIII века свойствен именно этот смешанный характер жанра и констатирует, что "чистые" образцы являются скорее исключением. Еще в предисловии к сборнику Томашевский строит парадигму бурлескных форм в русской поэзии, которые, по его мнению, связаны с развитием жанра во времени. Критик определяет три периода и три разновидности жанра в русской поэзии XVIII века.⁸⁸

Одна из бесспорных заслуг Б.В.Томашевского состоит в уточнении корпуса бурлескных текстов. Он публикует в сборнике почти все заслуживающие внимание с художественной точки зрения образцы. К тому времени они стали библиографскими раритетами, из-за того, что большинство из них не переиздавалось в XIX веке и были разбросаны по разным книгам и журналам.⁸⁹ Их собрание в книге иллюстрирует развитие жанра в русской поэзии и дает достаточно ясное представление об его национальном своеобразии. Руководимый своей главной целью представить эволюцию героико-комической поэмы в русской поэзии, Томашевский не останавливается подробно в сборнике на "Душеньке", которая, несмотря на то, что является новым этапом в развитии жанра, по его мнению, была единичным явлением в его истории.⁹⁰

Важным качеством критических материалов в сборнике "Ироико-комическая поэма" является сочетание классического критико-биографического очерка (такие очерки предшествуют публикации текстов каждого автора) с исследованием жанровой специфики на каждом из обозначенных этапов. Небольшая статья второго типа предшествует каждой из частей.

Б.В.Томашевский исследует также в рамках возможного для

объема критических материалов западноевропейские образцы русских авторов, что позволяет ему наметить наблюдающиеся различия в русских текстах. Богатый справочный материал, содержащий реалии эпохи, помогает более доступному восприятию текстов современными читателями. Б.В.Томашевский обращает внимание на различия в культурной ситуации в разных странах в эпоху написания текстов, учитывая степень подготовленности и образованности читательской аудитории, ее ожидания, а также конкретные литературные задачи, которые ставили перед собой авторы: участие в полемике, дискредитацию соперника или стиля, литературную игру, чьей единственной целью были забава и удовольствие.

Сочетание анализа текстов с учетом внелитературных факторов и созданные метатексты о бурлескной поэме в русской литературе XVIII века очерчивают исследование Б.В.Томашевского как наиболее полное и глубокое из всех написанных до тех пор об этом жанре в литературной историографии.

В ряде своих статей о творчестве А.С.Пушкина⁹¹, написанных в разное время на протяжении почти четырех десятилетий, Томашевский в той или другой степени возвращался к отдельным проблемам поэтики героико-комической поэмы, устанавливая при этом некоторые генетические связи ранних пушкинских поэм с этим жанром.

В дальнейшем в ходе нашей работы будем возвращаться многократно к высказанным Б.В.Томашевским положениям, поэтому здесь ограничиваемся их конспективным изложением.

Публикация сборника "Ироико-комическая поэма" не осталась без следа. Она вызвала известный интерес ученых, занимающихся историей русской литературы и заставила их обратиться к этим заслоненным временем авторам и текстам.

Разные аспекты поэтики жанра и его места в литературной и общественной жизни России XVIII века рассматривались в капитальных трудах по литературе этого периода Г.А.Гуковского.⁹² Контекст, в котором анализируются тексты бурлескных поэм в трудах ученого, это преимущественно контекст литературной и общественной полемики. Очень важными для нас были наблюдения Гуковского о составе читательской аудитории бурлескных авторов, на которых мы остановимся ниже.

Важным и интересным трудом, хотя и не связанным прямым образом с поэмой-бурлеск, но посвященным всему творчеству одного из самых оригинальных русских авторов жанра - Чулкову, на фоне особенностей культурной и литературной жизни 60^х - 80^х гг. XVIII века, является книга В.Б.Шкловского "Чулков и Левшин" (Л., 1933).

С конца 30-х гг. поэма-бурлеск была предметом описания в нескольких историях русской литературы XVIII века или многотомных академических историях русской литературы и этот процесс продолжается до наших дней.⁹³ В этих трудах, наряду с ставшими обязательными общими местами, каждый из авторитетных исследователей (Г.А.Гуковский, А.М.Кукулевич, Л.Н.Кулакова, Д.Д.Благой, Н.А.Степанов, А.В.Западов, Ю.В.Стенник, В.И.Федоров, П.А.Орлов) открывает новые штрихи, дополняющие представления об особенностях жанра в русской поэзии. Анализу подвергаются преимущественно тексты Майкова и Богдановича, реже или в виде исключения - поэмы Чулкова, Осипова и Радищева. К сожалению, бурлескные тексты рассматриваются главным образом в контексте всего творчества данного автора и очень редко уделяется внимание специфике их поэтики. Некоторые из текстов не упоминались и не комментировались.

Кроме этих очерков, непременно следует упомянуть персоналии - вступительные статьи к сборникам текстов отдельных поэтов, выходящим в серии "Библиотека поэта" с конца 50^х до начала 70^х гг. Их авторы, такие известные знатоки русской литературы XVIII века, как А.В.Западов, И.З.Серман, Л.И.Кулакова и др., рассматривая тексты героико-комических поэм в контекста творчества того или другого писателя, комментировали и некоторые частные проблемы жанра.

Хотя и очень редко в научной печати появляются статьи, посвященные различным проблемам истории или поэтики жанра в русской поэзии, но чаще всего имеющие ввиду отдельные тексты.⁹⁴ Иногда в статьях на другие, но близкие темы, появляются данные, имеющие важное значение для понимания поэтики жанра.⁹⁵

Важные и значительные наблюдения над поэтикой жанра можно найти также в таких более общих монографических исследованиях, каким является книга И.З.Сермана "Русский классицизм. Поэзия. Драма. Сатира" (Л., 1973). В ней бурлескная поэма рассматривается в плане развития сатирических жанров. И.З.Серман является автором разделов о русской литературе последней трети XVIII века в некоторых, появившихся в последнее десятилетие в Западной Европе, историях русской литературы⁹⁶, но в них интерпретация жанра находится в русле традиционного академического анализа.

Свой вклад в изучение бурлеска в русской поэзии XVIII века вносят также многие ученые, занимающиеся литературной компаративистикой. Это преимущественно исследователи истории западноевропейских литератур XVII и XVIII вв.: Б.Г.Реизов,

Ю.Б.Виппер, М.П.Алексеев, М.А.Тронская, К.Н.Державин, П.Р.Заборов, Ю.Д.Левин и др. В ряде своих монографий, историографических трудах, статьях они пишут о подражаниях, общих чертах и различиях между русскими бурлесными поэтами XVIII века и их западными предшественниками и современниками. Очень важными для нас в этом отношении были монографии П.Р.Забонова "Вольтер и русская литература XVIII - I трети XIX века" (Л., 1978) и А.М.Пескова "Буало в русской литературе XVIII - первой половине XIX века" (1989).

Значительно меньше появилось исследований, посвященных влиянию русской бурлескной поэмы на поэтику жанра в других литературах, прежде всего в украинской. В этой связи можно указать на статью Н.К.Гудзия "Энеида И.П.Котляревского и русская травестированная поэма XVIII века" (1950).

К сожалению, до сих пор бурлескная поэма в русской поэзии не является объектом глубокого научного интереса. Внимание к ней проявляется скорее всего случайно, в связи с каким-нибудь конкретным поводом. Чаще всего это издание произведений определенного автора или академический труд по истории литературы. Очень редко она становится объектом теоретического интереса, чаще всего в связи с пародией и поэтикой сатирических жанров, как, например, ставшая классической книга "Русская литературная пародия" (1930) и вышедшая в 1989 "Книга о пародии" Вл. Новикова.

В середине 80^х гг. в научной печати появились две маленькие статьи Н.Николаева, посвященные конкретно бурлескной поэме в русской поэзии: "Смеховое начало в поэме В.И.Майкова "Елисей, или Раздраженный Вах" и "Жанр бурлеска в творчестве русских писателей 60-х-70-х годов XVIII века".⁹⁷ Новым моментом в них является рассмотрение комизма бурлескных поэм в связи с карнавальным началом и фольклорной смеховой культурой. К сожалению, ограниченный объем статей не позволил автору разработать достаточно полно свои тезисы.

Русская бурлескная поэма радуется известному интересу в малочисленных историях русской литературы, написанных нерусскими авторами. Это, например, венгерская "История русской литературы XVIII века" (1972) Иглои и классическая для западноевропейской русистики "Histoire de la littérature russe" (1964) итальянского ученого Эторе Ло Гатто; "A History of the 18 Century Russian Literature" (1980) В.Брауна и "The Cambridge History of Russian Literature" (1989) под редакцией Чарльза Мозера. Жаль, что в большинстве случаев эти труды повторяют уже сказанное о бурлескной поэме в их русских источниках. Интересным исключением является капитальный труд чешского ученого

Карела Крейчи "Герои-комика в поэзии славян" ("Heroikomika v básnictví Slovanu", 1964), рассматривающий тексты русских бурлескных поэм в контексте развития комического эпоса в западноевропейских и славянских литературах, включительно и болгарской. Производят впечатление как чрезвычайно широкое толкование термина "героикомика", в который автор включает все виды комических поэм, так и неограниченные временные рамки - комментарий подлежат тексты от античности до 60-х гг. XX века. Крейчи упоминает большинство текстов, с которыми будем работать и мы, но их анализ находится в русле традиции.

Хотя и редко, бурлескная поэма была объектом лингвистического интереса. В этой связи мы хотели бы напомнить о диссертации Е.В.Музы о стилистических функциях церковнославянской лексики в поэмах В.Майкова и М.Чулкова (1955).

Необходимость нового и нетрадиционного подхода к русской бурлескной поэме осознается новейшим поколением ученых. Она проявляется в появившемся годом позже после первого варианта нашей работы⁹⁸ исследовании немецкого ученого Манфреда Шрубы бурлескных поэм В.И.Майкова. (Manfred Schruha. Studien zu den burlerken Dichtungen V.I.Maikovs, Wiesbaden, 1997), защищенного в качестве докторской диссертации в 1996 г. и вышедшего отдельным изданием в 1997 г., которое автор любезно предоставил нам. Продолжая традиционно рассматривать обе бурлескные поэмы Майкова в контексте литературной полемики 60-х - начала 70-х гг. XVIII века, исследователь затрагивает ряд некомментируемых до сих пор аспектов поэтики текстов Майкова. Новым моментом является подчеркивание факта особого положения поэта в литературном кружке Хераскова и своеобразной интерпретации темы карточной игры в первой поэме Майкова, а так же наблюдения над использованием масонской символики в тексте.⁹⁹ М.Шруба уделяет много внимания проблеме датировке „Елисея“ и отвергает более распространенную точку зрения о написании поэмы в 1769 г. и о бытовании текста в рукописи задолго до публикации. Исследователь также допускает этапность в работе Майкова над текстом.¹⁰⁰ Особенно ценны наблюдения Шрубы над влиянием корпуса барковианы на стилистическую концепцию „Елисея“, причем именно из барковианы, по его мнению, было заимствовано „смешение стилистических черт ирои-комической поэмы и травестии“.¹⁰¹ Исследователь анализирует текст „Елисея“ по отношению к двум западноевропейским традициям бурлеска и приходит к выводу, что „бурлескный контраст возвышенного и низкого“ в поэме Майкова „образуется не только как

неконгруэнтность сюжета и стиля, но и „внутристилистически“ - как несовпадение лексического и риторического уровней.¹⁰² Значительное место в работе Шрубы, как и в настоящем тексте, занимает проблема связи поэтики поэмы „Елисей“ с русской народной праздничной и карнавальной культурой, с формами смехового фольклора и массовой культурой эпохи (V глава).¹⁰³ Монографическое исследование Манфреда Шрубы способствует более полному и современному пониманию бурлескной поэтики обеих поэм Майкова и проливает свет на многие аспекты поэтики русского бурлеска в целом и предлагает новый взгляд на литературную полемику 60^{-х} - 70^{-х} гг. XVIII века.

В результате обзора мы можем подвести следующие итоги:

1. В русской литературной историографии поддерживается мнение о единстве жанра бурлескной (герои-комической) поэмы. В поэтической практике русских авторов обе классические модели жанра - Скаррона и Буало чаще всего смешиваются.

2. В течении двухвекового процесса критического осмысления жанра в русской поэзии были интерпретированы преимущественно проблемы его содержания и намного меньше специфические проблемы его поэтики и типологии.

3. Исследователи работают по преимуществу с небольшим числом более известных текстов, что не дает достаточно полного представления о своеобразии поэтики поэмы-бурлеск в русской литературе.

ГЛАВА ВТОРАЯ РУССКАЯ БУРЛЕСКНАЯ ПОЭМА В КОНТЕКСТЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ ПОЭЗИИ XVII И XVIII ВЕКОВ

Два фактора оказывают сильное влияние на специфику поэмы-бурлеск в русской поэзии XVIII века: сравнительно более позднее развитие русского классицизма в целом и конкретно жанра, и динамика культурных процессов в России того времени, обусловившие, с одной стороны, короткую жизнь бурлескной поэмы, и, с другой, сложное переплетение различных эстетических тенденций в ее поэтике.

У русской бурлескной поэмы нет столь длительной истории, как в некоторых западноевропейских литературах. Это обстоятельство мешает созданию строгой поэтики жанра в русской поэзии (как оды, сатиры, драматургических жанров, даже при учете национальной специфики русского классицизма).

Время, когда зарождается и развивается жанр в русской литературе - последняя треть XVIII века - отмечено кризисом классицизма и появлением предромантических и реалистических тенденций. Сложность русских культурных условий отражается на поэтике бурлескной поэмы, которая, благодаря своему периферийному положению в жанровой системе классицизма, была особенно чувствительна к ним.

Необходимо учесть еще один фактор, на который до сих пор обращалось мало внимания. Его можно выяснить, если обратиться к истории некоторых западноевропейских литератур, рассматривая ее не односторонне, а имея ввиду весь комплекс сложных тенденций в литературной жизни данной эпохи.

Во второй половине XVIII века и первых десятилетиях XIX века во Франции, Англии, в известной степени в Германии одно из течений в культуре этих стран определяется как "неоклассицизм".¹ Оно состоит в возвращении, подражании нормативной эстетики французского классицизма, расцвет которого приходился на вторую половину XVII века. Течение "неоклассицизм" было особенно актуальным в конце восемнадцатого столетия как реакция на события после Французской революции и развивалось параллельно с предромантизмом и сентиментализмом.

В России формирование классицизма как эстетического направления действительно совершается в сходной культурной ситуации с той во Франции в XVII веке, когда нормативность его поэтики была во власти ведущей идеологемы эпохи: подчиненности всей жизни воле абсолютной власти. Но из-за более позднего, около века, развития русского классицизма, его эволюция

совершалась в параллели также с неоклассическими тенденциями в европейской культуре. Для них характерен пиетет к культуре XVII века и ее классическим формам.

В России получается наложение этих двух тенденций. Этим можно объяснить колебания в их определении между терминами "классицизм", "неоклассицизм", "ложноклассицизм" в русской литературной историографии второй половины XIX и первых десятилетий XX века.

В Западной Европе неоклассические тенденции вели к "восстановлению", возвращению к классическим моделям ряда жанров. Реставрация принципов классицистской поэтики в некоторых из литератур (прежде всего французской и английской), влияют на формирование и эстетику русского классицизма. С другой стороны, русские литераторы следуют примеру сходных по своему развитию литератур, которые незначительно опережали во времени процессы, развернувшиеся в русской литературе рассматриваемого периода. Речь идет о немецкой литературе, которая на пороге XVIII столетия оставляет барочную поэтику, а в начале века формирует свой классицизм.² Из-за ряда причин многие из русских писателей знали достаточно хорошо немецкую литературу своего времени. В известном смысле она играла также роль посредника, с помощью которого воспринимались и некоторые тексты и эстетические тенденции, характерные для западноевропейской культуры в течении минувших веков. Таким образом, формировался, например, один из ведущих жанров русской классицистской поэзии, - ода. В значительной степени это обстоятельство повлияло и на поэтику русской бурлескной поэмы, как и ее теоретическую интерпретацию русскими авторами.

1. Бурлескная поэма в западноевропейской поэзии XVII - XVIII веков. Теоретические аспекты проблемы.

Одна из сложнейших проблем в истории комического эпоса Нового време это его терминологическое обозначение. В каждой из национальных литератур вопрос решается как правило согласно специфике литературной ситуации. К сожалению, до сих пор нет исчерпывающей целостной теории жанра, которая бы учитывала общее и различное в его интерпретации в разных литературах, а также его генеалогию в каждой из них. Чрезвычайно трудно создать такой труд. В лучшем случае прослеживается специфика жанра в рамках определенной национальной литературы, хотя иногда остается желать большего по отношению полноты охватываемых текстов. Некоторые из исследований имеют скорее констативный, чем аналитический характер. Необходимо, однако,

отметить гораздо лучшее состояние теоретического осмысления особенностей комического эпоса в западноевропейском литературоведении в отличие от русской историографии, которая не успевает объяснить до конца его специфику на русской почве.

Важное место в теоретическом осмыслении комического эпоса Нового времени занимает спор о соотношении понятий "бурлеск" и "герои-комическая поэма" как обозначения жанров, а также их отношение к понятиям "пародия", "травестия", "пастишь".

Как известно, авторитетнейший кодификатор французского классицизма Никола Буало создает герои-комическую поэму как новый вид бурлеска (бурлескной поэмы). Теория жанра, которую он стремится пропагандировать, развита в предисловии к поэме "Налой" ("Le Lutrin", 1674). Согласно Буало, новый тип комической поэмы должен был заменить практику выворачивать наизнанку известные античные тексты, которая заливала в то время Францию, и в которой огромная толпа подражателей Скаррона демонстрировала бесталанность и отсутствие хорошего литературного вкуса.³ Незадолго до этого Буало заклеил стиль "бурлеск" в "Поэтическом искусстве", написанном в том же 1674 г. Но надо иметь в виду, что Буало в своем стихотворном трактате целится не в конкретных авторов и тексты, а в литературную моду, опошляющей вкус:

*„Вначале всех привлек разнузданный бурлеск:
У нас в новинку был его несносный треск.
Поэтом звался тот, кто был в остротах ловок,
Заговорил Парнас на языке торговков.
Всяк рифмовал как мог, не ведая препон...
...Всех заразил недуг, опасный и тлетворный, -
Болеет им буржуа, болеет им и придворный,
За гения сходил ничтожнейших остряк...“⁴*

Впрочем, сам Буало испробовал свое перо в „презренном“ жанре. Вместе с знаменитым трагиком Жаном Расином и своим братом он в свое время написал „Шаглена без парика“ („Chapelain décoiffé“, 1664), поэму травестирировавшую и пародировавшую эпопею Шаглена „Орлеанская девственница“ и первое действие трагедии „Сид“ Корнеля. Позиция Буало можно объяснить единственно в контексте литературной войны "древних" и "новых" при выработывании принципов поэтики французского классицизма, одной из основных спорных проблем в котором являлась именно бурлескная поэма как жанр.

У поэмы-бурлеск есть своя длительная история в итальянской, а позднее и во французской литературе. Этот жанр, или скорее стиль, очень характерен для поэтики барокко в его итальянском и французском вариантах. Тем более, свое внимание

к ней демонстрировали множество авторов, писавших изящную, даже прециозную поэзию. Вуатюр, Саразен, "прелестный" (по определению Робера Сабатье в его "Истории французской поэзии") были одними из ярчайших авторов барочного бурлеска, для которого первоначально не было характерно смешение развлекательного и героического. Известный историограф французской литературы Антуан Адан отмечает исключительно литературное происхождение жанра, в котором отсутствовали какие-либо политические мотивы.⁵ Исследователь видит в нем проявление вкуса эпохи к изощренному языковому остроумию: "Эта бурлескная литература подшучивала над богами и героями, но она вообще не шутила над принципами, составляющими ценность поэзии. Уважаемые авторы, как Тристан, Буаробер, Саразен, Менаж были гарантами легитимности бурлеска. Бальзак посвятил ему статью в 1644 г. Ясно, что тогда в бурлеске самые светлые умы эпохи видели изящную и элегантную форму искусства".⁶

Буало в "Поэтическом искусстве" неслучайно говорит не о жанре, а о "стиле" "бурлеск", имея ввиду более широкое содержание понятия, означающего прием. Бурлескное начало как синоним травести и пародии проявляется не только в эпической поэзии, но также в лирике и драматургии, в прозаических жанрах. Такова ситуация во французской литературе первых десятилетий XVII века. Вышеупомянутые авторы пишут в "стиле" "бурлеск" поэмы, комедии, эпистолы, "капризы", пьесы. Бурлеск, в более узком смысле понятия, как жанр комического эпоса, противоположный эпосе, формируется во французской поэзии в 40-е гг. XVII века под пером Скаррона, который, с своей стороны, следовал итальянской традиции в жанре.

История бурлеска в итальянской литературе - длительная и генетически связанная с поэзией итальянского Ренессанса, прежде всего с знаменитой поэмой Лудовико Ариосто "Неистовый Роланд" ("Orlando furioso", 1516). Тем или иным способом этот текст повлиял на комическую эпическую поэзию во всех более крупных новых европейских литературах, в том числе и русской. Конкретные образцы бурлескной поэмы, вдохновившие французских поэтов, принадлежат Франческо Берни (вспомним про стиль "бернеско" по его имени, каким образом первоначально был обозначаем жанр комической эпической поэмы), Алессандро Тассони (его поэма "Украденное ведро" ("Secchia rapita", I издание в Париже в 1622, II - 1624, Рим), Браччолини ("Насмешка богов" ("Scherzo degli dei", 1618), Джамбатисте Лалли ("Травестированная Энеида" ("Æneida travestita", 1633). Эти поэмы непосредственно предшествовали классическим образцам жанра, какими являются

"Тифон, или Гигантомахия" ("Typhon, ou Gyganthomachie", 1644) и "Травестированный Вергилий" ("Le Virgile Travesti", 1648) француз Поля Скаррона.

Считается, что именно Скаррон является "отцом" архетипной модели жанра, которая многократно воспроизводилась, как во французской поэзии преимущественно XVII века, так и в ряде других европейских литературах, например, "Гудибрас" ("Hudibras", 1663) англичанина Сэмюэля Батлера, "Энеида" (1788) австрийского поэта Блумауера и др.

Один из важнейших вопросов, которые затрагивают в своих трудах исследователи поэм Скаррона, - отнесение их поэтики к тому или другому литературному направлению. Диапазон мнений довольно велик. Большинство авторов определяет поэтику "Травестированного Вергилия" как барочную. Это характерно прежде всего для французской школы, у которой исследователи других стран иногда заимствуют это мнение. Главный аргумент этих авторов - идея написания такой поэмы, чем Скаррон был обязан итальянским барочным образцам. Другими аргументами являются близость поэтики поэмы с французской барочной бурлескной традицией, сочетание противоположных и контрастных требований стиля и сюжета, пародийное отношение к классическим античными эпическим образцам. Такова точка зрения академической французской историографии (Адан, Де Гранж), нашедшая отражение во всех справочных изданиях, адресованных широкой аудитории. Эта точка зрения воспринимается также некоторыми авторами университетских и академических историй французской литературы, написанных английскими, итальянскими, русскими учеными.⁷ Значительно реже поэтика Скаррона рассматривается в контексте т. назыв. "ренессансового реализма"⁸ по причине подробного бытописания эпохи в поэме.

По нашему мнению, строгая классификация здесь неуместна. Больше резона есть в высказанной тем же А.Аданом тезе о параллельных поисках различными французскими литературными группировками новой литературной поэтики. В эпоху, когда формировалась классицистская эстетика, бурлеск Скаррона являлся свидетельством поиска собственной модели в борьбе с барочной прециозностью.⁹ Это наводит нас на мысль о переходном характере поэзии Скаррона и конкретно его поэмы "Травестированный Вергилий" между поэтикой барокко и поэтикой классицизма.

Бурлескная поэма в интерпретации Скаррона, подразумевают своеобразный пиетет к античной эпосе. Этот факт был отмечен еще в середине XIX века одним из наиболее авторитетных

исследователей истории французской литературы того времени Виктором Фурнелем. Исследователь акцентирует на отсутствии кощунственного и неуважительного отношения авторов травестийных поэм к античным оригиналам. Напротив, Фурнель подчеркивает необходимость, чтобы читатель знал отлично древние эпические поэмы, на что рассчитывали Скаррон и его последователи, так как без выполнения этого условия, травестия не могла быть понята по-настоящему. Отношение авторов бурлескных поэм к их оригиналам критик сравнивает с Фрондой в политической истории Франции: "Царство бурлеска, как мы уже сказали, есть в нашей литературной истории то же, чем была Фронда в нашей политической истории, т. е. бунт против тираничной власти, законный по своей сущности протест против крайней авторитарности, несмотря на то, что часто форма его смешна."¹⁰ Это одна из причин, чтобы спор о бурлеске был одним из основных в литературной полемике между "древними" и "новыми" в Франции конца XVII века. Лагерь во главе с Шарлем Перро защищал ценности бурлеска Скаррона, в котором видел воплощение своих идей о более свободном отношении к древним авторитетам, творчество которых не надо абсолютизировать и превращать в окаменелость¹¹, потому что это не дает возможности по-настоящему талантливым современным поэтам проявить себя.

Об отсутствии кощунственного отношения у бурлескных авторов говорит также Жерар Женетт, который указывает на изменения в диахронном плане понятий "травестия" и "пародия". По мнению Женетта, в XVII веке "травестия" все еще не смешивалась с "пародией", как это происходит в XVIII и XIX вв. Ни Скаррон, ни даже Буало не воспринимают бурлеск как пародию: „В поэтиках классического века, и даже в споре (как мы его воспринимаем) обоих бурлесков, никогда не употребляется слово „пародия“. Ни Скаррон и его последователи вплоть до Мариво включительно, ни Буало, ни, думаю, Тассони или Поп, не рассматривают свои бурлескные и небурлескные произведения как пародии - даже „Шаплен без парика“, на который мы указываем как на каноничный образец пародии в строжайшем смысле, назван уклончиво „комедией“.“¹² Согласно Женетту, изменение в семантическом поле термина происходит в XIX веке: “В XIX веке видим быструю модификацию этого семантического поля, согласно которому бурлескная травестия демонстрирует предпочитания к пародии и пастись, пришедшая из Италии, в XVIII веке использовалась для означения сурового факта (какова, впрочем, ее функция) стилистической имитации, тогда как практика строгой пародии проявляет тенденцию исчезнуть из

литературного сознания.¹³

Женетт воспринимает мысль Фурнеля о своеобразном отношении бурлескных авторов к произведениям древности, служащим им мишенью. Он рассматривает травестию античных образцов так же как своего рода перевод на более понятный язык возвышенных эпических сюжетов: „Для мелкобуржуазной публики „Травестированного Вергилия“, даже при наличии известной образованности, текст „Энеиды“ оставался вдвойне отдаленным, из-за своей эпической возвышенности и из-за исторической дистанции. Его транспозиция в „низкий“ стиль эпохи... способствует, до известной степени игрой, и даже условно,...его приближению и очеловечиванию. <...> Во всяком случае, травестирование не функционирует только как трансстилистический дивертисмент какого-то текста, основанный на том, что Шарль Перро называл „несогласием“ между стилем и сюжетом, но также и как упражнение в переводе: дело касается перенаписания текста, созданного в оригинале на отдаленном языке, на языке более близком, более фамильярном, во всяком смысле слова. Травестирование обратно дистанцированию: оно натурализирует и ассимилирует в (метафорически сказано) юридическом смысле этих терминов пародированный текст. Оно *актуализирует* его (курсив автора).“¹⁴

Герои-комическая поэма, созданная Буало, по традиции связывается с поэтикой классицизма. В „Поэтическом искусстве“ у критика все еще нет готового ответа, какой точно жанр следует противопоставить бурлескной волне, чтобы дополнить и уравновесить классицистскую жанровую иерархию. Несколько месяцев позже ответ был найден: „новый“ бурлеск, основанный на противоположном отношении между стилем и сюжетом. Так что сам законодатель классицизма осознает оба вида как принадлежащие к одному и тому же жанру. С этого момента мнения всех, коснувшихся этой проблемы разделились на две противоположные половины: защищающие и отрицающие единство жанра.

Шарль Перро, оппонент Буало в споре „древних“ и „новых“, высказал сходное мнение о принадлежности обоих видов комических поэм к одному и тому же жанру: „Бурлеск „Травестированного Вергилия“ - принцесса в одежде крестьянки, а бурлеск „Налоя“ - крестьянка в одеждах принцессы; но как принцесса милее в шапочке, чем крестьянка в короне, так и сложные и серьезные материи, скрытые в обыкновенных и жизнерадостных вещах доставляют больше удовольствия, какого не могли бы дать тривиальные и простонародные вещи в помпезных и бриллиантных выражениях.“¹⁵ Таким образом,

Ш.Перро отстаивает ценность бурлеска Скаррона, уменьшая стоимость поэмы Буало, называя ее там же „перевернутым бурлеском“.

О том, что Буало видел в своей поэме произведение того же жанра, говорят также определения, которыми снабжены первые издания „Налоя“: „героическая“(!) и героико-комическая поэма. Второе обозначение жанра появляется едва в 1701 г., четверть века после написания текста, которому автор предпочитал в более ранних изданиях первое определение.¹⁶ По мнению Женетта, такое колебание, выдающее раздвоенность автора, достаточно вещего в проблемах жанров, имеет чем сюрпризировать исследователя, тем более, что поэма Буало является не только канонической иллюстрацией „нового“ жанра, но также его первым официальным описанием (упомянутое „Предисловие к читателю“).¹⁷ Женетт цитирует некоторых современников и последователей Буало, которые не приняли его нововведения, в котором они увидели нарушение Горациевского принципа „комедийный предмет в трагический стих не ложится“¹⁸ (например, Демаре с своей апологией эпопеи „Защита героической поэмы“ (1674). Вероятно и теория „нового бурлеска“, и реакция на ее появление со стороны обоих литературных лагерей первоначально воспринимались большей частью французской читательской аудитории в смысле, сформулированном Шарлем Перро в „Параллелях древних и новых“ („Parallèles des Anciens et des Modernes“, 1688): „Бурлеск есть смешной вид, чья суть состоит в несоответствии идеи, которую ему дают с его настоящей идеей, тогда как разумное есть в согласовании этих двух идей“.¹⁹

Это восприятие двух видов комической поэмы подтверждается в известной степени практикой других западноевропейских литератур, развивших позже свой классицизм, и респективно этот жанр (английская, немецкая), причем не только ее теоретическим осмыслением, сколько практикой поэтов. Единственным, может быть, „чистым“ вариантом модели Буало является „Похищенный локон“ („The Rape of the Lock“, 1712-1714) английского поэта Александра Попа. Эта поэма, с своей стороны, была очень популярной в Германии, где вызвала множество подражаний. Однако, в отличие от своей модели, они значительно отклонялись от канона, заданного Буало, и приближались к комизму бурлеска Скаррона, но не повторяя педантично и его поэтики.

Споры вокруг „двух“ бурлесков велись преимущественно в теоретическом плане. Критики опирались на обе классические модели: бурлеск Скаррона и героико-комическую поэму Буало, обычно игнорируя более поздние образцы. На этой базе

основываются, как мы уже упомянули, академические интерпретации.

Интересен взгляд на бурлеск и героико-комическую поэму с точки зрения интертекстуальности. Под таким углом эти две "практики" (если использовать введенный критиком термин) рассматриваются в "Палимпсестах" Жерара Женетта. По мнению этого современного исследователя, бурлеск и героико-комическая поэма различаются между собой отношением "гипертекста" ("нового", "вновьсозданного" на тот же сюжет или использующего сходные стилистические приемы) к "гипотексту" (более "старому" тексту - архетипу, сюжетная модель или стиль которого воспроизводятся в более позднем). Согласно своей классификации интертекстуальных практик²⁰, учитывающей как функциональную нагрузку, так и структурные отношения перемен, совершающихся с исходным текстом, Женетт доказывает, что травестия как основа бурлеска и пастишь как основа героико-комической поэмы являются двумя различными видами, не имеющими ничего общего между собой. Травестия сатирически трансформирует текст, тогда как пастишь есть вид игры, имитирующей особенности данного текста. Травестия, из-за склонности к сатирическому преувеличению, близка к шаржу, а границы между ней и пародией не непреодолимы, а легко проницаемы. Пастишь, из-за своего игрового характера, близка, по своему отношению к исходному тексту, к пародии, но в отличие от нее не трансформирует сюжет или стиль определенного текста, а имитирует его. С другой стороны, из-за имитации гипотекста, пастишь близка также к шаржу, но не преувеличивая преднамеренно как последний некоторые черты оригинала. Как это при пародии и травестии, граница между обеими "практиками" не четкая, а достаточно проницаемая и легко преодолимая. По Женетту, пастишь не обязательно должна быть только комическая, но она может быть и вполне серьезной. Чтобы разграничить ее комическое от ее серьезного использования, он вводит новый термин "forgerie" (подобие, стилизация), сохраняя "пастишь" с дополнением героико-комический при комическом использовании.

Между тремя основными "режимами" интертекстуальных "практик" (игровым, сатирическим и серьезным) Женетт выделяет еще три промежуточные, которые проявляются активно в отношениях гипер- к гипотекстам: иронический (между игровым и сатирическим), полемичный (между сатирическим и серьезным) и юмористический (между серьезным и игровым).²¹

Что касается отношений гипер- к гипотекстам, определенным Женеттом как "трансформация" и "имитация", критик считает, что они достаточно ясно разграничиваются между собой,

обстоятельство, которое, однако, не мешает частому возникновению смешанных форм. Например, травестирование "высокого" текста трансформирует его и одновременно с этим имитирует его при поисках стиля другого текста, в данном случае разговорного языка.²²

С этих исходных пунктов своей теории интертекстуальных отношений Женетт приступает к огромному числу текстов различных эпох: от античности до нашей современности. Одно из главнейших достоинств его анализа - это диахронный план исследования ряда текстов (и жанров), подверженных интертекстуальным изменениям.

Женетт исследует интертекстуальные техники сначала в их "классических" вариантах, а потом в их проявлениях во времени. Поэтому объясним его интерес к "классической эпохе" французской литературы (на которую прежде всего направлен его анализ, не исключая и другие, преимущественно западные литературы), когда проявляется активный интерес к античности и великим древним текстам Гомера, Вергилия, Аристотеля, Аристофана и др. Высказанные точки зрения на бурлескную травестию и героико-комическую поэму основываются именно на "классическом" состоянии вещей, в котором интертекстуальные "практики" проявляют себя в самом чистом виде. Сам автор не исключает внимания к "более комплексным жанрам, смешивающим две или три фундаментальные практики"²³, некоторые из которых он анализирует в своей книге. Кроме того, он подчеркивает условность всякой классификации, уместной единственно в целях облегчения теоретического исследования, но абстрагирующейся от многообразных вариантов реализации в действительности.

Объяснение с точки зрения теории интертекстуальности поэтики бурлескной и героико-комической поэмы сводит на нет большую часть проблем, которые в традиционном литературоведении не имеют решения и образуют порочный круг. Теория Женетта, основывающаяся на классических образцах обоих видов, также не дает окончательного ответа, так как его внимание с эпоса переключается в дальнейшем на театр и кино, в которых проявляются те же отношения между гипер- и гиподраматургическими и кинематографическими текстами. Вне сферы его анализа, по объяснимым причинам, остаются более поздние образцы комического эпоса, в которых проявляются более сложные "практики". Но этот подход дает возможность нетрадиционного взгляда на одну из основных проблем комической поэмы: отношение между стилем и сюжетом.

Может быть, самая значительная проблема, связанная с

теоретическим осмыслением комического эпоса, - его отношение к пародии и таким техникам комического, как травестия, пастишь, стилизация. Принципиально проявляются две тенденции. Первая рассматривает травестию, пастишь, стилизацию как разновидности пародии, респективно, комические поэмы как пародийные. Другая воспринимает все перечисленные понятия как независимые техники комического, которые, однако, находятся в тесном взаимодействии, причем границы между ними иногда очень трудно установить.

Первая точка зрения имеет достаточно длительную многовековую традицию, основывающуюся на постулатах "Поэтики" Аристотеля, высказанных в связи с возникновением поэзии: "Поэзия, смотря по личным особенностям характера [поэтов], распалась на разные отделы: именно поэты более серьезные воспроизводили прекрасные деяния, притом подобных же им людей, а более легкомысленные изображали действия людей негодных, сочиняя сперва насмешливые песни, как другие сочиняли гимны и хвалебственные песни. До Гомера мы не можем назвать ничьей поэмы подобного рода, хотя, конечно, поэтов было много, а начиная с Гомера это возможно, например, это его „Маргит“ и тому подобные. В них появился, как и следовало, насмешливый метр; он и теперь называется ямбическим, потому что этим размером осмеивали друг друга. Таким образом, одни из древних поэтов стали творцами героических стихов, а другие - ямбов.

Как и в серьезном роде поэзии Гомер был величайшим поэтом, потому что он не только хорошо слагал стихи, но и создавал драматические изображения, так он же первый показал и основную форму комедии, придав драматическую отделку не насмешке, но смешному: следовательно, „Маргит“ имеет такое же отношение к комедиям, как „Илиада“ и „Одиссея“ - к трагедиям.²⁴

Этот отрывок из „Поэтики“ Аристотеля, как и упомянутые древнегреческим философом в первой главе поэты Гегемон с Тассоса, "первый автор пародий" и Никохар, автор очевидно комической и пародийной по своему характеру поэмы "Дейлиада"²⁵, как и существование (несмотря на то, что Аристотелем этот факт не упоминается) "Батрахомиомахии" ("Войны мышей и лягушек"), насчет которой считается, что принадлежит самому Гомеру, говорят в пользу существования комического эпоса еще в древности.²⁶ Он воспринимается как одна из форм пародии, которая еще с античности перестает связываться единственно с лирикой. Исчезновение в течении веков той части (частей) "Поэтики" Аристотеля, в которой рассматривались комические жанры, не позволяет восстановить в целостности его концепцию.

Оттуда идут и разногласия в теоретическом прочтении Аристотелевской "Поэтики", включительно и тех моментов в ней, которые связаны с пародией и комическими жанрами.

Как мы уже упомянули, в теории и практике барокко и классицизма комические поэмы не воспринимались как пародийные, т. е. несущие в себе дух неуважительного отношения к античному оригиналу. В "Поэтическом искусстве" и в предисловии к "Налою" Буало протестует против нарушения "хорошего вкуса" толпой подражателей Скаррона, но нигде нет нападок на самого Скаррона или написанного им, тем более, вообще не говорится о пародийном характере бурлеска. Если подойти с тем же критерием, и "новый" бурлеск Буало - "героико-комическую" поэму "Налой" можно рассматривать как пародию. Согласно теории интертекстуальности, пастишь, лежащая в основе классической героико-комической поэмы более близка по своей сути к пародии, чем первоначально травестия, лежащая в основе бурлеска.

Изменения в смысле понятий "травестия" и "пародия", о котором говорит Женетт, объясняется и тем, что к середине XIX века, когда фактически возобновляется интерес к пародии, травестии, бурлеску, уже накопилось множество образцов жанра, в которых эти проявления комического смешивались. Традиционная полемичность „обоих бурлесков" обогащается оружием, которое дает пародия. С другой стороны, пародия (не только литературная, но и политическая), еще с XVII века использует "стиль бурлеск" в своих целях. Красноречивым примером этого является сатирично-пародийная поэма самого Скаррона "Мазаринада", а также бурлескные стихи, памфлеты, в которых последователи Скаррона и более поздние писатели литературной и политической оппозиции использовали характерные черты бурлескной поэтики. Литературно-теоретическая и критическая мысль Западной Европы в XIX веке относилась к бурлескным текстам двух прошедших столетий с позиций царящего тогда литературного вкуса, который был не более благосклонным к этому жанру, чем русская литературная критика того времени. "Реабилитация" бурлеска во Франции относится также к середине XIX века, благодаря "Гротескам" (1848) Теофиля Готье и изданиям "Травестиранного Вергилия" под редакцией В.Фурнеля и "Бурлескных авантюр" Дассуси под редакцией Е.Коломбея в 1858 г. в контексте активной публикации авторов XVII века в "Гальской библиотеке".

Смещение понятий "травестия" и "пародия", может быть, происходит также на основе возросшего интереса просветительской философии и эстетики как ее раздела к

античным поэтикам и специально к Аристотелю.

Образцом такого толкования проблемы является позиция Флегеля, который рассматривает различные виды пародии:

1. Серьезный оригинал - комическое подражание;
2. Серьезный оригинал - сатирическое подражание;
3. Комический оригинал - комическое или сатирическое подражание;
4. Комический оригинал - подражание в серьезном тоне, которое посредством контраста вызывает смех;
5. Подражание оригиналу в "низком" стиле, чтобы представить его еще смешнее;
6. Пародия на другие пародии.²⁷

Из перечисленных видов первый и в какой-то степени второй соответствуют практике классической бурлескной, а четвертый - классической героико-комической поэме (модели Буало), но как было уже неоднократно сказано, в первых образцах отсутствует сознание пародии. Так что вряд ли можем принять однозначно включение комического эпоса Нового времени в целом в рамки пародии. Комические поэмы XVII и XVIII вв. используют скорее некоторые из пародийных техник, но из-за своего сложного характера не являются просто их иллюстрациями. Позднее, когда уже широко использовались пародийные возможности в литературной и общественной полемике, наблюдается сознательное отталкивание и отказ от пародии у некоторых авторов.

Неясное толкование поколениями исследователей на протяжении веков аристотелевского текста и специально моментов, связанных с пародией и близкими к ней проявлениям комического так же влияют на восприятие понятий и приводят к их частому рассмотрению как синонимов. Особенно характерен этот факт для трудов по эстетике, посвященных комическому как основной эстетической категории. Вот что пишет, например, Исаак Паси в своей книге "Смешное": "Пародия сравнивает и провоцирует две житейские и эстетические сферы: возвышенное и низкое, величественное и ничтожное, идеально-духовное и материально-бытовое. Идеальное действует как материальное, материальное как идеальное, возвышенное как низкое, низкое как возвышенное. Направление "движения" пародийного может быть разным: от возвышенного к низкому или от низкого к возвышенному. Это два наиболее распространенные способа пародирования:

1. Когда вышестоящий действует, ведет себя или воспринимает себя как нижестоящий, когда выходит из атрибутов "верха", чтобы окунуться в требования и поведение „низа“. Здесь

движение направлено сверху вниз.

2. Когда нижестоящий действует, ведет себя или воспринимает себя как вышестоящий. Здесь движение как будто снизу вверх.²⁸

Эти положения, по нашему мнению, отражающие специфику травестии как приема, характерны и для большей части пародийных текстов, но не исчерпывают вполне содержания понятия "пародия", которое может включать в себя также черты стилизации, пастиши. Может быть, с обобщающей позиции философии оправдано включение бурлеска в формы литературной пародии²⁹, но отсутствует понимание специфики бурлеска как литературного жанра. Впрочем, сходную позицию можем встретить также в большей части литературоведческих трудов, третирующих пародийную литературу и не имеющих конкретной целью анализ бурлеска. Последних неисчислимо множество, тогда как исследований, специально посвященных бурлескной поэтике, намного меньше, поэтому объяснима неразрешимая и до сих пор терминологическая и теоретическая головоломка о соотношении этих понятий.

Прав С.Янев, говоря в своей книге "Пародийное в литературе" о двух отчаивающих фактах, с которыми встречается каждый, кто касается теории пародии: "цепь" многочисленных определений, отрицающих друг друга, в какой-то степени и сознание недостаточности классического терминологического инструментария, заставляющее каждого исследователя вводить дополнительные оговорки.³⁰

Так как в этой работе нас интересует не целостное теоретическое изъяснение термина "пародия" (которое вряд ли по силам кому-то), а мнения об ее отношении к рассматриваемому жанру, мы остановимся на некоторых позициях, говорящих об уровне современного решения проблемы.

Теоретический интерес к проблемам пародии и ее практической реализации в литературе пробуждается в 30-е гг. XX в. прежде всего у русских формалистов, которые не только исследуют в теоретическом плане пародийные тексты, но также публикуют их. Для нашей темы важное значение имеют высказанные Ю.Н.Тыняновым, О.М.Фрейденберг, Б.Бегаком, А.Морозовым, Л.Гроссманом, Н.Кравцовым мнения. Эти авторы предлагают в большинстве случаев общетеоретические постановки о пародии, но не всегда имеют ввиду все нюансы даже русских пародийных или близких к пародии текстов (использующие некоторые пародийные техники), какими в случае являются комические поэмы XVIII - начала XIX в.

Принимая тезу Ю.Н.Тынянова о двуплановости пародии,

развитию в статье "Достоевский и Гоголь" (1921), сущность которой состоит в требовании наличия "собственно пародии" и пародируемого объекта, Б.Бегак подробно останавливается в своей небольшой статье "Пародия и ее приемы" (1930) на близких к пародии стилистических техниках: стилизации, травестии, подражании. Бегак подчеркивает самостоятельность травестийной формы, противопоставляя ее пародии. Он указывает различия между целями и средствами пародии и травестии, говоря, что контраст между темой и неожиданностью словесного материала для последней является не целью, а только средством. Бегак разделяет широко распространенное мнение, что у пародии есть конкретные полемические цели, тогда как у травестии их нет.³¹ К сожалению, высказанные в этой маленькой статье мысли не получили дальнейшего развития и не рассматривают специфику русской бурлескной поэмы, которая основывается далеко не только на травестии, но активно использует также пародию.

Стремление выяснить роль пародии в литературе XVIII в. присутствует в статье Николая Кравцова "К истории русской пародии" (1930). Автор останавливается на различии между пародией в лирических текстах (преимущественно в одах, т. е. в самом „чистом" виде) и употреблении пародии в бурлеске, жанре, по его мнению, "разлагающем" эпическую поэму. Выделяя роль пародии в "литературных переворотах" и смене школ, Кравцов указывает на зависимость форм пародии от пародируемого жанра, а ее приемов от субъективного фактора - автора самой пародии и автора пародируемого текста. Важным для Кравцова является изменение смысла понятия "пародия" во времени.³² Множество из этих взглядов позже находят отражение в осмыслении пародии, травестии, стилизации у современных структуралистов.

Попыткой примирить крайности в русской теоретической мысли по отношению к пародии является работа Вл.Новикова "Книга о пародии" (1989). Автор склонен рассматривать различные позиции по отношению к пародии и жанрам, с которыми она отождествляется. Определяя пародию как "комический образ художественного произведения, стиля, жанра"³³, Новиков дает себе отчет в сложности понятия, неясных и легко преодолимых границах между пародией и не-пародией. Опираясь на предложенный еще Ю.Н.Тыняновым и защищенный А.Морозовым термин "пародийное использование" и учитывая его непопулярность, Новиков отказывается от позиции, рассматривающей бурлеск и травестию (и герои-комическую поэму как другой вид бурлеска) в контексте жанров пародии и определяет их как "не совсем пародия"³⁴, т. е. жанры, которые

используют пародию, но не полностью пародийны. Показательно также то, что в обзоре истории русской пародии в книге Новикова в разделах, посвященных пародии XVIII века, отсутствуют комические поэмы.

Интересной и плодотворной для нас стала воспринятая Новиковым из англоязычной литературы по теории жанра идея о национальной специфике комической поэмы Нового времени, у которой в каждой национальной литературе есть свои варианты жанра. К сожалению, критик ограничился цитированием своего источника и не предлагает своей классификации жанра в русской поэзии.³⁵

Английские литературоведы, видимо, одни из немногих, занимающихся осмыслением этого жанра в своей национальной литературе, учитывая его развитие в синхронном и диахронном плане.

Идея национального своеобразия эпоса не была чуждой еще авторам XVIII века. Такой всепризнанный мастер и теоретик серьезного и комического эпоса, как Вольтер, защищает проявление специфических вкусов и эстетические представления в эпосе разных народов, которые не вмещаются в узкие рамки правил и поэтик. В "Опыте эпической поэзии" ("Essai sur la poésie épique", 1723), предшествующем "Генриаде" ("La Henriade", 1723), великий французский поэт пишет: "Почти все искусства завалены чудовищным числом правил, большая часть которых бесполезны и искусственны... Ничего нет легче того говорить поучительным тоном о вещах, которые невозможно исполнить: существует сто поэтик на одну поэму. Мир полон критиков, которые посредством комментариев, дефиниций, различий способны смутить самые ясные и простые умы... Говорят, что разум и страсти везде одинаковы, это верно, но они выражаются везде по-разному... То, что считается красивым во Франции, не понравится в Турции, турецкую красоту не примут в Китае.<...> Если хотим иметь несколько большие познания об искусстве, надо знать, каким образом развивают их все народы. Недостаточно, чтобы знать эпопею, прочитать Вергилия и Гомера, как недостаточно из трагедии знать только Софокла и Еврипида.

Мы должны восхищаться тем, что универсально у древних, должны заимствовать у них то, что прекрасно на их языке и в их нравах, но было бы странно следовать им вплотную везде".³⁶

Поэтическая практика XVIII века освобождается от слепого подчинения правилам, о чем говорит и процитированный отрывок из Вольтера. В каждой национальной литературе формируются, кроме подражаний двум классическим видам бурлеска также некоторые специфические для данной литературы виды.

Например, в немецкой литературе XVIII века возникает героико-комическая поэма в прозе "Вильгельмина" Августа Тюмеля, которая была переведена и на русский язык³⁷. В ряде литератур существует множество бурлескных поэм, написанных на региональных диалектах, причем этот процесс касается и некоторых славянских литератур.³⁸ В немецкой поэзии популярен жанр "животной" героико-комической поэмы, образцы которого единичны в русской поэзии того времени.³⁹

Английский ученый Ричмонд Бонд одним из первых пытается преодолеть порочный круг изучения бурлескной поэтики и предлагает свою концепцию развития жанра в первой половине XVIII века.⁴⁰ Концепция Бонда учитывает особенности более двухсот оригинальных английских бурлескных поэм, опубликованных в период от 1700 до 1750 г., как и распространение некоторых популярных в Англии XVIII в. текстов из других литератур. Естественно, внимание исследователя направлено на наиболее ценные образцы, которые являлись также носителями национальной специфики жанра. Кроме классической поэмы Попа "Похищенный локон", Бонд рассматривает такие тексты, как "Гудибрас" Батлера и созданную им традицию "гудибрастика" в английской поэзии; "детский" бурлеск - "Нэмби-Пэмби" ("Namby-Pamby", 1725) Амброуза Филипса, в которой повествование ведется в стиле речи маленьких детей; "дунсиаду" (по заглавию одноименной поэмы Попа "Dunciade" (1728), ставшую моделью героической поэмы с полемическими целями для многих европейских поэтов; мозаику имитаций поэтов-современников как "Трубка табака" ("A Pipe of Tobacco", 1736) Айзека Хаукинса Брауна.

Бонд пытается провести знаки разграничения между различными видами бурлеска, сообразно использованию пародии в них и предлагает понятия "высокого" и "низкого" бурлеска, использованные позднее и Дж. Джампом.

Небольшая книжка Джампа „Бурлеск“ ("The Burlesque", 1972) не может претендовать на полную исчерпательность, но она рассматривает проявления жанра в английской литературе XVII, XVIII и начала XIX в.

Джамп выделяет четыре вида бурлеска в английской литературе рассматриваемого двухвекового периода эволюции жанра:

1.Травестия, или т. назв. автором "низкий" бурлеск (low burlesque). Третирует сюжет определенного произведения в агрессивно фамильярном стиле. Пример: поэма Байрона "Судебное видение" ("Vision of judgment", 1821).

2."Гудибрастик" (hudibrastic), "низкие" бурлески типа

"Гудибраса" (1663, I изд) С. Батлера, третирующие более широкий материал.

3.Пародия (parody), "высокий" бурлеск, направленный на какой-либо "высокий" текст или стиль определенного автора (пишущего преимущественно в высоких жанрах), примененный его к менее достойному сюжету. Пример: "Шамела" Фильдинга (1741) пародирующая роман С.Ричардсона "Памела, или вознагражденная добродетель" (1740).

4.Герои-комическая поэма (mock-epic), "высокий" бурлеск, переносящий стиль целого литературного жанра на незначительный сюжет. Пример: "Похищенный локоп" (1712-1714) А.Попа.⁴¹ Джамп отмечает также движение вышеупомянутых видов во времени от "низкого" к "высокому" бурлеску (XVII и XVIII вв.) и предпочитания к пародии и первому виду травестии в XIX и XX вв.⁴²

Самой значительной для нас в теории английского бурлеска у Джампа является идея национальной специфики жанра в каждой литературе, ясно проиллюстрированная на примере практики английских поэтов, и ее оценка по отношению к классической теории жанра, как и идея о переменах в предпочтении его форм во времени.

Подобное стремление к третированию жанровых проблем с учетом национальной и европейской традиции в диахронном плане замечается также у Женетта, который, однако, не останавливается в подробностях на этом вопросе. Рассматривание интертекстуальных "практик" в "чистом" виде, на примере классических образцов жанра, не мешает ему заявить в "Палимпсестах", что реальная практика знает и гораздо более сложные образования, порожденные переплетением практик, или, особенно в более крупных жанрах, их равностойное использование (т. назв. им. "смешанные практики" - mixt). С этой точки зрения Женетт склонен рассматривать поэму Вольтера "Орлеанская девственница" ("La Pucelle d'Orléans", 1755), которая является одной из поздних герои-комических поэм во французской поэзии.⁴³

Из всего сказанного до сих пор мы принимаем следующие точки зрения:

1.Неидентичность понятий "пародия", "бурлеск", "травестия", "пастишь", "стилизация". Последние четыре не являются формами пародии, несмотря на то, что это близкие к ней техники комического. В бурлескных текстах, однако, судя в особенности по текстам, являющимся главным объектом нашего внимания в этой работе, - русским комическим поэмам XVIII - начала XIX века, пародия активно использовалась авторами на фоне общего

непародийного характера жанра в русской поэзии.

2. Каждая национальная литература культивирует свои варианты комического эпоса, не всегда вполне соотносимые с классическими образцами жанра.

3. Варианты жанра эволюируют во времени и этот факт влияет на национальную типологию жанра.

С этой отправной позиции мы постараемся выяснить типологию и поэтику бурлескной поэмы в русской поэзии XVIII века.

2. Типология русской бурлескной поэмы

Как мы уже видели, теоретическая мысль русского классицизма в лице Сумарокова за полтора десятилетия до появления первых образцов жанра в русской поэзии толерантно настроена по отношению к обоим его классическим видам и ставит их наравне.

Несмотря на это текстов, строго следующих двум образцам, сравнительно мало. Поэтика жанра вырабатывалась в движении. Теоретики XVIII века уже не успевали больше опережать ее. Им выпал жребий описывать и толковать уже существующие литературные факты, как это происходило раньше во Франции и Англии (Буало, Ш.Перро, Аддисон).

Перед русскими писателями того времени был уже вековой практический и теоретический опыт их западноевропейских коллег, но тексты комических поэм до них доходили отрывочно, иногда в оригинале, иногда в переводе, а иногда и в пересказах друзей.

"Правильность" формы определялась также достижениями национальной литературы в области героического эпоса. В каждой классицистской литературе одной из главных целей было создание героического эпоса путем имитации сюжетной структуры античных эпических поэм Гомера и Вергилия - „Иллиады“, „Одиссеи“, „Энеиды“. Этот жанр считался одним из высших и совершенных, доказывающим мастерство и талант автора. Другое дело, насколько поэты, дерзнувшие испытать свои силы, преуспели в этом начинании. Важно то, что в течение десятилетий теоретическая мысль классицизма старалась найти ключ к успеху: постичь поэтику древних эпосов.

Для русского культурного сознания в XVIII веке древние поэмы не являлись живым литературным фактом, в отличие от ситуации в Западной Европе, где образованные читатели обязательно проходили еще в юности древних в оригинале. Русская героическая эпопея также оказалась "трудным" жанром. Все попытки написать достойное произведение в этом жанре в

русской литературе заканчиваются еще в начале. М.М.Херасков успел закончить свою первую эпическую поэму "Чесмесский бой" в 1771 г. и писал "Россиаду" - первую законченную эпопею, отвечающую всем требованиям жанра, на протяжении 70^х гг.(1771-1779) XVIII века после появления нескольких героико-комических поэм. Так что, когда писались и предписания Сумарокова, и первые образцы комического эпоса, все еще не было законченных произведений в области героического, - факт, который обязательно отмечается во всех историях русской литературы XVIII века.

Благодаря всем этим обстоятельствам, у русской героико-комической поэмы вырабатывается поэтика весьма отличающаяся от поэтики классической западноевропейской героико-комической поэмы.

Долгое время бурлескная поэма не соблазняла никого из поэтов. Если написание эпопеи воспринималось как престижная задача, то о ее комическом антипode редко кто вспоминал. Жанры, в которых поэт мог доказать свой талант и исполнить этим свой гражданский долг (так как поэтическое творчество мыслилось тогда прежде всего как служба отечеству), в середине XVIII века были другими: ода, сатира, комедия и все еще непостижимая мечта - эпопея. Комические жанры писались опять с публицистическо-дидактической целью: высмеивание социальнозначимых пороков дворянства. "Средние" и другие "низкие" жанры - эпистола, идиллия, эклога, любовная "песня", басня, эпиграмма и т.д. помимо своей развлекательной функции имели также свою "высокую" цель: воспитывать вкус, чувства, культуру поведения читателя. Первые комические поэмы были написаны именно в этом контексте. В своей первой героико-комической поэме "Игрок ломбера" В.Майков использует в качестве сюжета анекдот о проигравшемся игроке, чтобы преподать моральный урок: и в развлечениях надо соблюдать меру. Такими же были побуждения всех авторов первого периода развития жанра в русской поэзии. Тогда героико-комическая поэма сохраняет характерную для эпохи публицистичность и дидактичность. Жанром, посвященным "удовольствию" и развлечению на досуге, как для читателя, так и для автора, она становится на втором и третьем этапе, не теряя до конца своей публицистичности, которая уже скрывается за оппозицией „общественный долг - частная жизнь", вызывающей новые мотивы, лексику, персонажей, которые не всегда находятся в гармонии с нормами поэтики классицизма.

Возможности, которые предлагал новый жанр, его быстро растущая популярность в различных и широких читательских

кругах привлекает внимание не только поэтов-классицистов, какими были В.Майков, Я.Княжнин и И.Богданович, но также писателя третьего сословия М.Чулкова, сентименталиста А.Радищева.

Русская комическая поэма XVIII в. быстро преодолевает ограничения классицистской эстетики и становится единственным жанром, удовлетворяющим исключительно пеструю по своим литературным интересам публику. Бурлескные поэмы пишут авторы разной одаренности, имеющие отличное воспитание и вкус, который часто определялся их социальным происхождением. Все эти обстоятельства стали причиной большой вариативности в сочетании как элементов поэтики классицизма и сентиментализма, некоторых реалистических тенденций с наследием старой книжной традиции и фольклора, так и с некоторыми воздействиями со стороны чужих литератур. Эта вариативность безусловно влияет на типологию русского бурлескного эпоса того времени.

В русской поэзии XVIII - начала XIX в. есть несколько сравнительно "чистых" образцов того и другого вида бурлеска. Большинство текстов располагается между двумя "полюсами": скарроновской травестийной поэмой и героико-комической поэмой Буало. Лучшие образцы жанра в русской поэзии даже не поддаются точному и строгому определению. Еще с самого начала (например, "Елисей" Майкова) смешиваются обе модели или автор ищет опору в фольклорной смеховой традиции ("Стихи на качели", "Стихи на Семика" Чулкова). Первые поэмы имеют в значительной степени пародийный характер: пародируется прежде всего стиль литературного оппонента. В этом отношении можно заметить сходство с "Гудибрасом" Батлера в английской литературе или "Орлеанской девственницей" Вольтера во французской. Если использовать терминологию Женетта, это смешанные тексты, основанные на сочетании нескольких интертекстуальных практик.

Отрывочность и несовершенство теоретического осмысления жанра, относительная неосведомленность русских авторов, влияющие различные национальные варианты жанра в западноевропейских литературах, в результате чего получается смешение с классических моделей, фольклоризм литературного мышления в России в XVIII веке и, не на последнем месте, низовое, периферийное положение комической поэмы в жанровой иерархии классицизма, - среди факторов, определяющих типологию поэмы-бурлеск в русской поэзии XVIII века.

Имея ввиду тезис единства обеих основных жанровых моделей, санкционирование литературно-теоретической мыслью в России их непротивопоставления в русской поэзии, как и

смешанный характер комизма в них, мы считаем возможным синонимическое употребление понятий "бурлеск" (в смысле бурлескная поэма) и "герои-комическая поэма" по отношению к большинству текстов русского комического эпоса XVIII века. Там, где строго соблюдается одна из двух классических моделей, будем использовать точное обозначение.

По отношению типологии русской бурлескной поэмы XVIII века среди текстов, имеющих бесспорную художественную стоимость и известное значение в истории русской литературы, могут быть выделены следующие группы:

1.Тексты, следующие одной из обеих классических моделей жанра:

а/ герои-комические поэмы: "Игрок Ломбера" (1763) В. Майкова, "Бой стихотворцев" (1765) Я.Княжнина, "Расхищенные шубы" (1811-1815) кн. Шаховского;

б/ бурлескные (травестийные) поэмы: "Вергилиева „Енейда“, вывороченная наизнанку" (1791) Н.Осипова, "Похищение Прозерпины" (1795) Е.Люценко и А.Котельницкого, "Ясон, похититель Золотого руна" (1794) И.Наумова.

2.Тексты, основывающиеся на русской национальной фольклорной и книжной смеховой традиции. Оригинальные формы жанра: "Стихи на качели" (1769), "Стихи на Семик"(1769) М.Чулкова.

3."Смешанные" тексты: "Елисей, или Раздраженный Вах" (1769-1771) В.Майкова, "Плачевное падение стихотворцев" (1769) М.Чулкова; "Душенька"(1783) И.Богдановича, "Бова" (1801) А. Радищева.

Как это бывает со всеми классификациями, так и предложенная нами не может претендовать на абсолютную бесспорность. Вполне вероятно, чтобы против нее возникли возражения, которые неизбежно вытекают из каждой попытки наложить схему на сложные и неоднозначные литературные факты. Но в предложенной нами классификации мы попытались представить разнообразие видов комической поэмы, характерных для последней трети XVIII - начала XIX в. и порожденных особенностями культурной ситуации в России того времени.

Мы постараемся защитить высказанную нами точку зрения на основе рассмотрения каждой из указанных групп текстов.

2.2.1. Тексты, следующие одной из обеих классических моделей жанра:

К этой группе, как мы уже сказали, относятся те поэмы, которые воспроизводят модели бурлеска Скаррона и "нового бурлеска" - герои-комической поэмы Буало. Основной проблемой

в них является степень их "правильности" и "чистота" легших в их основу интертекстуальных отношений.

"Правильность" поэм "Игрок Ломбера" В.Майкова и "Расхищенные шубы" князя Шаховского проявляется в выборе сюжета - "низкого" и "незначительного". У Майкова это анекдот, пересказывающий сон проигравшегося в пух и прах игрока после трехдневного "эпического" сражения за ломберным столом. Шаховской использует сходный анекдотический сюжет о "мести" мальчика, причинившего переполох и размен шуб во время праздника петербургских немцев-ремесленников.

Обе русские поэмы, так же как и "Налой" Буало, основываются на имитации стиля эпоса. Характерно начало текста Майкова, являющееся пародией первых стихов поэмы Ломоносова "Петр Великий"⁴⁴, но в дальнейшем автор не обращается больше к этому тексту.

Оба текста сходны между собой тем, что их авторы придерживаются характерного для жанра вообще использования традиционных эпических топосов: начало "Пою"; призывание музы; обязательное описание битвы, в которой герой по законам эпоса побеждает, а в комическом эпосе - терпит позорное поражение; вмешательство сверхъестественных сил на стороне героя или против него, схождение главного персонажа в "веселый" ад и т. д. Последний мотив в зависимости от сюжета получает также подобающую интерпретацию. Например, пребыванию во сне в аду злополучного Леандра, героя поэмы Майкова, в тексте Шаховского корреспондирует вещий сон переплетчика Гашпара, в котором ему предсказывают будущее. Поэма Шаховского имеет все основания претендовать на абсолютную "правильность" и ... подражательность по отношению к модели Буало. В первой поэме Майкова талант поэта все же пробивается сквозь классицистские правила. Производит впечатление известное влияние фольклорной поэтики на текст: фольклорная эпическая троичность - три дня и три ночи персонаж сражается за ломберным столиком, попадает в густой и непроходимый лес, где находится священный треугольный храм игры "ломбер" и т. д.

Обе поэмы схожи между собой также по интерпретации традиционной для эпической поэзии Нового времени проблемы "чудесного" в поэтике жанра. И Майков, и Шаховской следуют решению этой задачи у Буало. В "Расхищенных шубах" даже действуют те же сверхъестественные персонажи: Раздор и его воинство - Клевета, Нахальство, Алчность, противопоставленные Веселию и его свите. У Майкова это персонифицированные страсти картежника, принявшие обличие карт всех мастей.

Стиль обеих поэм "изящен", выдержан в рамках салонной

разговорной речи, воспринимаемой теоретиками классицизма как низкая, но в то же время далекая от грубости стиля, которую тот же Майков продемонстрирует несколько лет спустя в "Елисеи". В поэме Шаховского есть также элементы и целые эпизоды в высоком стиле языка. К знакам, свидетельствующим о повторении архетипной модели Буало, относится концепция стиха у обоих русских поэтов, которые предпочитают шестистопный ямб, отвечающий в русской поэзии XVIII века античному гекзаметру, стиху эпопеи.

Более интересным с точки зрения эволюции жанра, на наш взгляд, является третий текст этой группы: "эпическая" (согласно авторскому указанию, отсылающему к жанровому определению в первых изданиях "Налоя" Буало) поэма Якова Княжнина "Бой стихотворцев". Текст незакончен. До нашего времени достигли первые две песни, по которым можем судить о замысле автора. Это произведение Княжнина гораздо менее известно, чем другие тексты русских героико-комических поэм.⁴⁵

"Бой стихотворцев" условно можно включить в одну группу с поэмами Майкова и Шаховского. Эта поэма схожа с другими двумя тем, что в тексте проявляется стремление имитировать стиль эпопеи при низком сюжете. Согласно требованиям теории жанра это "незначительный случай": анекдот, сочиненный автором о решении Елагина, оппонента школы Сумарокова, к которой принадлежал Княжнин, и его последователей (русские писатели Лукин, Фонвизин,⁴⁶ Козловский, Ельчанинов) покорить Парнас. Писатели Елагинского кружка вооружают специально выбранный гекзаметр из "Аргениды" Тредиаковского. Но в сюжете поэмы травестируются также некоторые известные мифологемы, например, выработывание Ахилессова щита.

Княжнин не успел развернуть сюжет поэмы. В дошедшем до нас тексте соблюдается употребление характерных эпических топосов: эпическое начало ("*Пою сражение героев я бумажных // Книгопродавцов брань, наборщиков отважных...*"⁴⁷); перечисление "авторитетов" в поэзии - тут названы Ломоносов и Сумароков (но наряду с похвалами есть и пародийные нападки на них); воззвание к музе. В духа модели Буало решена проблема чудесного: графомания персонафицирована под именами Охота писать, Алчба писать, Охота сочинять⁴⁸. Она является основной побудительницей (как Раздор у Буало, имитировавшего с своей стороны миф о Парисовом суде, ставшем причиной Троянской войны) действий литературных оппонентов. В глазах Княжнина, они - достойные "наследники" Тредиаковского, имя которого для большей части читательской аудитории во второй половине века было синонимом бесталанности.

Но в отличие от Майкова и Шаховского, Княжнин не всегда выдерживает "высокость" стиля. Местами он доходит даже до натурализма, вообще не характерного для классицистской поэтики. Таким натуралистическим эпизодом является пародирование речи и манер Лукина, который выражался с трудом и витиевато. Перед тем как изречь обращение к учителю Елагину язык Лукина трижды опирается то в губы, то в гортань. Эти отталкивающие детали свойственны больше травестийным поэмам „скарронова“ типа и неуместны в модели Буало.

Полемика в поэме явная и злая, литературные оппоненты безжалостно высмеиваются. По своей сатирической и полемической направленности текст Княжнина приближается к типу "дунсиады", исключительно популярной в западноевропейской литературе. Вполне возможно, чтобы русский поэт искал жанровую модель и в этом виде комической поэмы. Прицелом Княжнина являются качества „склонения на русские нравы“ известных текстов западноевропейских литератур, которое осуществляли противники. В некоторых моментах пастишь уступает место сатире и пародии.

В этом отношении поэма Княжнина предвосхищает гораздо более известные поэмы В.Майкова "Елисей" и "Плачевное падение стихотворцев" Чулкова. Это первая русская бурлескная поэма, в тексте которой допускается смешение особенностей обеих моделей. Таким образом, Княжнин намечает путь, по которому в будущем будут идти русские авторы.

Двойственность интертекстуальных отношений является отличительной чертой травестийных поэм Н.Осипова и его подражателей. Никто из русских поэтов, авторов бурлесков в стиле "Скаррон" не работал в целом с оригинальным античным текстом. Этот укор, впрочем, можно адресовать единственно Н.Осипову, автору русской травестийной "Энеиды". Другие поэты, его подражатели, - А.Котельницкий, Е.Люценко, И.Наумов выворачивают наизнанку не конкретную поэму, а смысл определенного мифа. Можно предположить также, что поэма Люценко и Котельницкого "Похищение Прозерпины" является русифицированным вариантом одноименного бурлеска одного из непосредственных подражателей Скаррона Дассуси ("Le Ravissement de Proserpine", 1664). Травестия мифа, однако, связывает их больше с русской традицией комической поэмы и точнее, с "Душенькой" Богдановича.

Характерно, однако, то, что эти тексты скорее основаны на стилизации, а не на травестии. Осипов, по мнению Б.В.Томашевского, использовал в качестве образца для своего бурлеска не "Травестированного Вергилия" Скаррона, а одно из

звеньев в парадигме подражаний этому архетипному тексту - поэму австрийского поэта XVIII века Блумауера "Вергилиева "Энеида", или приключения благочестивого героя Энея" ("Virgyl's Aenis oder Abenteuer des frommen Helden Aeneas", 1784-1788), устрняя из нее сатирические моменты, высмеивающие иезуитство и католицизм.⁴⁹ Б.В.Томашевский считает, что поэма Осипова не является переводом текста Блумауера и только в некоторых частях русский поэт копировал немецкий оригинал, а некоторые эпизоды принадлежат самому Осипову и являются самостоятельной пародией античного текста.⁵⁰

Как правило авторы бурлескных поэм этого типа стремятся имитировать стиль "бурлеск". Кроме обязательных и традиционных эпических топосов, этим текстам свойственна преднамеренная игра "в грубый стиль". Местами авторы добиваются настоящего словесного "потлача", если использовать термин И.Гейзинги, целью которого является как можно большее нагромождение "низких" по своей стилистической маркированности слов, почерпнутых из просторечия и диалектов.

Несомненно, самым значительным произведением среди этих текстов является "Энеида" Н.Осипова. Эта поэма отмечена печатью известного поэтического новаторства, за счет введения строфической организации и ориентации к традиционному одическому размеру - четырехстопному ямбу. "Открытие" Осипова дает новые возможности русской поэме и делает ее стих более пластичным и легким для восприятия, а с другой стороны, становится новым шагом к преодолению классицистских ограничений. В поэме Осипова можно заметить продолжение начавшегося в „Душеньке“ Богдановича стремления к сравнительно активной роли авторского комментария в повествовании. "Низкий" стиль "Енейды..." основан на обилии деталей русского деревенского быта эпохи, который автор знает в малейших подробностях. Несмотря на то, что Осипов не является новатором в этом отношении (до него многие авторы как В.Майков, Державин, Богданович и др. вводили бытовые детали в лирику и эпическую поэзию), он придерживается этой тенденции в русской литературе эпохи в стремлении к окончательному разрыву с нормами классицистской поэтики.

Образцы "правильных" героико-комических и бурлескных поэм в русской литературе имеют свое место в изъяснении национального своеобразия жанра. Даже в этих подражательных по своему характеру произведениях, в которых авторы стремились воспроизвести архетипные модели жанра, успевали пробиваться оригинальные черты, которые придавали им особый колорит.

2.2.2.Тексты, основывающиеся на русской национальной фольклорной и книжной смеховой традиции.

Эту группу составляют две из трех бурлескных поэм М.Д.Чулкова - "Стихи на качели" и "Стихи на Семик". Еще Б.В.Томашевский подчеркивает их оригинальность как "шутливых", т. е. бурлескных поэм.⁵¹

Необходимо сразу отметить их жанровое своеобразие. Сам автор не дал им определения, в отличие от последовавшей за ними поэмы "Плачевное падение стихотворцев", которая является, по мнению самого Чулкова, "сатирической поэмой". Определить жанр первых двух поэм исключительно трудно, настолько они своеобразны.

Эти два текста не отвечают традиционным представлениям о бурлеске или героико-комической поэме, если иметь ввиду архетипы Скаррона и Буало. В них есть и сатирические, и травестийные, и пародийные черты, как и стилизация. Это смесь, достаточно странная и оригинальная, всех этих приемов. В "Стихах на качели" и "Стихах на Семик" нет традиционного развитого сюжета, а производит впечатление их мозаичная структура, следующая "сценарию" фольклорных праздников весенне-летнего цикла. Повод для сатирического описания и травестии подаются современные поэту нравы, литературная жизнь, манера письма заклятых противников в писательском ремесле - В.Майкова и Ф.Эмина.

Ориентация на неискушенного в "высокой" литературе читателя - "куму", предопределяет стилистическую концепцию обеих поэм, созданных в "низком" стиле - использование просторечия, бытовой речи, диалектизмов. Преднамерен также отказ от соблюдения всяких правил: *"Сие с почтением тебе я приношу, // И если и другим угодно, то прошу // Принять мои стихи, издание без правил, // Причина такова, что оных я не ставил..."*⁶² ("Стихи на качели"). Это, в свою очередь, ведет к травестии некоторых черт классицистской поэтики. С другой стороны, одна из ведущих тем в обеих поэмах, - традиционная для русского бурлеска (и для русской поэзии вообще) проблема как должен писать поэт. Она заявлена в открытую или подразумевается в контексте литературной ситуации или в пародийных эпизодах текста.

В поемах Чулкова отчасти соблюдается употребление некоторых эпических топосов (обращение к музе, присутствие сонма олимпийских богов, описания баталий - например, кулачный бой во время праздника, пародирующий сюжет Майковского "Елисея"). Оригинальную интерпретацию получает проблема чудесного в эпических жанрах. Из содержания текстов сразу видно, что Чулков был одним из первых больших

собирателей и издателей русского фольклора. Ярким примером этого является поэма "Стихи на Семик", в которой вместо античных богов присутствуют языческие славянские божества Перун, Велес, Лада, Белбог, Коляда и др.

Как ни старается Чулков оттолкнуться от норм классицистской эстетики, это не вполне ему удается. Фольклорные мотивы в его поэмах часто играют функцию "низких" элементов в их поэтике. В этом отношении он подчиняется тем же законам литературного вкуса, которые исповедовали и его литературные противники, например, Майков.

Поэмы Чулкова являются своеобразной формой, в которую автор облакает свою позицию в литературной полемике времени. Выбор жанра был продиктован основным прицелом его нападок: "Елисеем" В.Майкова и личностью этого поэта.⁵³ Но "Стихи на качели" и "Стихи на Семик" имеют место в истории русской поэзии как оригинальная форма комического эпоса.

2.2.3. "Смешанные" тексты.

В эту группу мы включаем такие тексты комических поэм, которые трудно поддаются классификации согласно утвердившимся представлениям о бурлескной и героико-комической поэмах. Несмотря на то, что у этих текстов имеются все особенности обеих моделей жанра, они являются смешанными, а не "чистыми" образцами. "Двойственность" более популярных из них - "Елисея" и "Душеньки", как видно из изложенных в первой главе мнений литературных критиков и ученых, была замечена давно. Другие два текста, "Плачевное падение стихотворцев" и "Бова", почти не были исследованы и комментированы, но они не менее важны в целях объяснения национальной специфики комического эпоса в России XVIII в. Мы остановимся на жанровых особенностях каждого из этих текстов.

2.2.3.1. "Елисей, или Раздраженный Вах" Василия Майкова.

Бесспорно, это самый популярный образец русской бурлескной поэмы и одновременно с этим лучше всех описанный, наряду с "Душенькой" Богдановича. Современники автора, если судить по "Опыту исторического словаря о русских писателях" Н.И.Новикова, воспринимали текст как "первую правильную шутивную поэму".

Более чем полтора века спустя Б.В.Томашевский принимает это мнение и соглашается с ним, но уточняет его: "Елисей" действительно - первая "правильная" шутивная поэма, с развным сюжетом, с живыми персонажами, с яркой обрисовкой

обстановки: в этом отношении она далеко оставляет за собой холодного "Игрока", представляющего собой растянутую аллегорю и ряд принужденных олицетворений. По своей веселости она не потеряла интереса до сего дня".⁵⁴ Оценка Томашевского "правильности" "Елисея" касается прежде всего жизненности поэмы как литературного факта, основывающейся на ее художественности с точки зрения современных критериев. Сходное мнение высказывает также И.З.Серман, автор статьи о русской литературе XVIII в. в одной из новейших ее историй.⁵⁵

Недостатки "Елисея" по отношению к верности архетипным моделям осознаются следующим литературным поколением. Это выразил князь Шаховской в предисловии "Расхищенных шуб". Но рассматривать поэму "Елисей, или Раздраженный Вах" как третий вид бурлеска, как это делает венгерский ученый Иглои, очевидно сформулировавший свое мнение на базе высказанного А.М.Кукулевичем наблюдения о существовании ряда эпизодов в тексте, в которых "низкому" сюжету соответствует "низкий" стиль повествования⁵⁶, и на факте смешения черт обеих жанровых моделей⁵⁷, по нашему мнению, преувеличенно.

"Елисей, или Раздраженный Вах", поэтика которого основывается и на пародии, и на травестии, и на пастиши, находится в созвучии с появившимися в западноевропейских литературах того времени "смешанными" эпическими текстами, ярчайшим примером которых является героико-комическая поэма Вольтера "Орлеанская девственница". Но наличие нескольких интертекстуальных отношений в поэтике определенного текста не ведет обязательно к возникновению нового вида жанра, а является причиной его сложной специфики.

Майковский "Елисей" местами травестиен, так как выворачивает наизнанку некоторые эпизоды "Энеиды", как и описания жизни олимпийских богов. Но в тех же эпизодах поэма в то же время пародийна, так как автор целится в не очень талантливый и помпезный перевод В.Петрова. С другой стороны, Майков применяет также модель Буало, повествуя о приключениях своего "низкого" персонажа в "высоком" стиле. Отдельные моменты действительно выдержанны в характерном для жанра классицистской стихотворной сатиры "низком" стиле, примененном к "низкому" сюжету, что, по справедливому замечанию А.М.Кукулевича, свойственно вообще поэме Майкова. Такое обращение к сатире замечается в некоторых эпизодах, третирующих сходную проблематику. Обычно это короткие вводные описания современных поэту социальных пороков (взяточничества, суеверия, шарлатанства, поведения петиметров), причем степень снижения стиля находится в

зависимости от такого небольшого сюжета. Эти эпизоды отсылают к сильной русской сатирической традиции в литературе XVIII века и безусловно автор рассчитывал на "соль", „не аттическую, а весьма крупную, домашнего производства“,⁵⁸ которую вносили эти известные русскому читателю и по жизни, и по литературе - древней и новой, - темы. Отчасти такие моменты можно объяснить и наличием аналогичных сюжетов в бурлеске Скаррона, это один из способов нагромождения смеховых мотивов в тексте, в чем и состояла одна из главных целей авторов.

Автор "Елисея" выбирает в классических моделях жанра то, что подходило в большей степени его замыслу. Соблюдая в общих чертах правила эпического повествования, он, однако, не принимал вслепую требование разграничения обоих видов бурлеска, а искал компромисса между ними. Поэтому его текст является одним из наиболее жизнеспособных в этом жанре в русской поэзии XVIII в.

2.2.3.2. "Плачевное падение стихотворцев" Михаила Чулкова.

Эта поэма Чулкова не уступает в своей оригинальности остальным двум и превосходит их в проявлении авторского остроумия и изобретательности в области формы.

"Плачевное падение стихотворцев" является самой "правильной" среди всех поэм Чулкова. Если в первых двух текстах был декларирован преднамеренный отказ от соблюдения обычных норм, то в этом тексте, напротив, автор почти не выходит за рамки жанровых канонов.

Предпочитания автора склоняются в пользу бурлеска. Эта поэма Чулкова, в отличие от первых двух, имеет хорошо оформленный сюжет и значительно крупнее, что позволяет приложить характерное для эпоса деление на песни.

Сюжет "Плачевного падения стихотворцев" в известной степени напоминает "Бой стихотворцев" Княжнина, что заставляет нас предположить, что Чулков знал этот текст и подражал ему. В поэме рассказывается о походе злосчастного стихотворца, объединившего в себе множество личных черт и манеру письма литературных противников Чулкова, во главе "стада" столь же талантливых стихоткачей на Парнас и их низвержение по воле богов.

Характерным для "Плачевного падения стихотворцев" является то, что текст гораздо шире основывается на травестии, что приближает его к классической модели бурлеска. Но, как и в других поэмах Чулкова, этот прием соседствует и переплетается с пародией и сатирой, что является общей чертой как поэм этого

автора, так и почти всех текстов этого периода развития жанра.

Травестийные эпизоды выдержаны в классическом духе. Травестируется не конкретный античный текст, а некоторые известные мифологемы (большинство из них совпадают с использованными Княжниним). В этом отношении Чулков достаточно традиционен и неоригинален. Но это только на первый взгляд. Травестийные моменты направлены не только на создание смехового эффекта выворачиванием наизнанку известных мифологических сюжетов, а их цель - осмеять стиль и содержание "Елисея" Майкова, максимально имитируя поэму. Гиперболизируются "низкие" черты стихов Майкова. Центоны из "Елисея" способствуют безошибочному распознаванию объекта смеха Чулкова.

Большая часть текста "Плачевного падения стихотворцев" основывается на сатире "на лицо" и на пародии. Имеются ввиду и преувеличиваются личные черты основных врагов Чулкова - Майкова и Ф.Эмина (например, суетность Майкова, загадочная и неустановленная биография Эмина), как и качества написанных ими произведений. Иногда стрелы Чулкова затрагивают также честь других известных поэтов эпохи - В.Петрова⁵⁹, Хераскова (упоминается заглавный персонаж его романа "Нума Помпилий, или Процветающий Рим", 1768), а некоторые из персонажей неузнаваемы для современного читателя.

Пародия Чулкова затрагивает также основы классицистской эстетики. Осмеянию подвержены отдельные жанры, например, эклога; культ нагого тела (олимпийские богини, которых изображают по принципу без одежды, так, что и „грех“ их виден, явно так бедны, что не могут одеться, так как пропивают все и т.д.). Любимая тема пародиста Чулкова - концепция хронотопа в поэтике русского классицизма и прежде всего оды.

В "Плачевном падении стихотворцев" Чулков следует преимущественно модели "старого" бурлеска. Но сочетание характерной для скарроновой традиции травестии с пародией и сатирой, как и стремление стилизовать языковые и сюжетные особенности жанра у Майкова, и направленность травестии и пародии на отдельные черты поэтики героико-комической поэмы, делают этот текст исключительно сложным с точки зрения его определения. Мы условно обозначаем эту специфическую по своим художественным качествам поэму Чулкова как "метабурлеск".

2.2.3.3. "Душенька" Ипполита Богдановича.

Как мы уже видели в первой главе, это наиболее комментированный текст русской героико-комической поэмы.

Проблемы его жанра лучше изучены, несмотря на множество спорных мнений.

Сам Богданович после известных колебаний определяет жанр своей поэмы в ее двух редакциях: "сказка в стихах" в варианте 1778 г. и "древняя повесть в вольных стихах" в окончательном тексте 1783 г. По мнению И.З.Сермана, в поисках подходящей для его замысла формы, Богданович использовал опыт, накопленный Херасковым в эпосе и Майковым в героико-комической поэме, как и распространенную в 60-е гг. века практику литературной сказки.⁶⁰

Наблюдения над редакциями поэмы свидетельствуют о движении жанра "Душеньки" от подчеркнутой близости с поэтикой "Елисея" к постепенному отказу от нее. По мнению Сермана, очень важна также смена жанровых определений: "повесть" вместо "сказка", так как внимание поэта сосредотачивается на построении повествования.⁶¹

Несмотря на сознательное отталкивание Богдановича от поэтики бурлеска Майкова, большая часть мнений исследователей текста совпадает в том, что можно найти подчеркнутое сходство в поэтике обоих произведений. Основа этого мнения - трагический характер сюжета в целом, который снижает и "выворачивает наизнанку" содержание древнегреческого мифа о любви Психеи и Купидона. Эта особенность сюжета была замечена еще Кс.Полевым, Галаховым, Незеленовым и с основанием поддерживается другими авторами - Д.Д.Благим, И.З.Серманом. Но сразу же необходимо объяснить характер трагедии этого популярного античного сюжета у Богдановича. "Выворачивание наизнанку" в этом тексте проявляется в поведении богов, которое принимает присущие смертным измерения (например, ненависть, страх соперничества и материнская ревность Венеры). Мотивы превратностей в судьбе персонажей, переодевания, ведущие к перемене в их социальном статусе также роднят поэму Богдановича с Майковским "Елисеем". Ориентация автора на сюжетостроение русских волшебных сказок как модели развития фабулы - еще один штрих снижения и трагедии мифа, если иметь в виду вообще отрицательное теоретическое отношение классицистской поэтики к фольклору.

"Душенька" схожа с героико-комическими поэмами первого периода в том, что в тексте содержатся, хотя и сильно приглушенные, пародийные моменты, касающиеся достоинств современной автору русской литературы (одно из развлечений в дворце Амура - куча книг, чтение которых равно искуплению грехов), но они эпизодичны и их гораздо меньше, чем у Майкова и Чулкова.

Намного меньше в поэме традиционных эпических топосов. Из них автор выбирает преимущественно воспевание авторитетов жанра и поэтов-предшественников: Гомера, Апулея, Овидия, Вергилия, Лафонтена. Интересно присутствие в этом списке Гомера как символа эпической традиции, которой автор скорее отказывается следовать, чем подражает.

Обязательные эпические топосы мытарств и испытаний эпического героя и битвы в поэме Богдановича переосмысленны. Первый приобретает форму испытаний персонажа в русских волшебных сказках. У второго нет прямого выражения в определенном эпизоде сюжета, он присутствует в фабуле как мотив соперничества между Венерой и Душенькой. Сохраняется смысл другого эпического топоса, существующего также в образцах Богдановича - романах Апулея и Лафонтена, - хождение героини в подземное царство.

Эти особенности поэтики "Душеньки" являются также результатом общеевропейских культурных тенденций того времени. В конце 70^х - начале 80^х гг. XVIII века в России набирают силу первые ростки эстетики сентиментализма и предромантизма, основанных на культе изящного, отказе от интерпретации поэзии как формы гражданского долга, зарождающемся интересе к фольклору. Богданович, несмотря на то, что безусловно отражает эти новые для русской литературы тенденции, все еще находился во власти классицистской поэтики. Не случайно И.З.Серман отмечает, что во второй редакции автор заменяет лиру и гудок (традиционные метафоры высокой эпической поэзии и "низких" - фольклорных - песенных жанров) пастушеской свирелью.⁶²

Фактически автор "Душеньки" ориентируется на "изящные" жанры классицистской поэзии - пасторали, эклоги, идиллии, стилистика которых - "средний" стиль литературного языка - близка к стилю поэмы.

Эти жанры были излюбленными в поэзии стиля рококо в Западной Европе, одной из вариаций классицистской эстетики на ее закате, культивирующей интерес к "легкой" поэзии, третирующей преимущественно любовные мотивы и допускающей легкую эротику. Ее влияние, как и вообще стиля рококо в искусстве (архитектуре, живописи, художественном фарфоре и др.), проявляется очень сильно в "Душеньке". Красноречивыми, в этом смысле, являются сравнения, проведенные Д.Д.Благим между поэмами Майкова и Богдановича.⁶³ Ученый видит в "Душеньке" "изысканно-изящную галантную повестушку, представляющую литературную аналогию столь модному в искусстве того времени стилю рококо", которая противопоставляется "грубо натуралистической поэме Майкова".⁶⁴

Исследователь видит и прямое перенесение характерных сюжетов из живописи рококо в ряд эпизодов поэмы Богдановича: "В "Душеньке" имеется ряд сцен и эпизодов, прямо перенесенных в строки поэмы с живописных полотен художников рококо. Таково, например, описание поездки Венеры по морю в раковине, влекомой двумя дельфинами, "как, - добавляет сам Богданович, - пишут на картинах". С тех же картин, с фарфора перекочевали в "Душеньку" хороводы зефиров, купидонов и т. п."⁸⁵

Интерес к героини-комической поэме не был чужд поэзии рококо. Если будет идти речь о поисках параллелей, они могли бы быть найдены в общеевропейском контексте. Например, А.Поп задолго до Богдановича и поэтизации знаменитых Душенькиных булавок, воспел в "Похищенном локоне" в качестве алтаря туалетный столик Белинды.

Травестийные моменты также не чужды поэзии рококо. Характерным примером в этом отношении является поэма Э.Парни "Переодевания Венеры" („*Les Déguisements de Vénus*", 1783). Так что Богданович, задумав "Душеньку" еще во время своего пребывания в Германии, бесспорно находился под влиянием этого течения в западноевропейских литературах и оно повлияло форму и стиль его поэмы.

"Душенька" является своеобразным явлением в русской поэзии конца XVIII века и вопреки своей очевидной связи с классицистской поэтикой, она пренебрегает многими из ее норм. Несмотря на то, что в оставшиеся два десятилетия поэма Богдановича не находит непосредственных прямых подражателей и последователей, по нашему мнению, она не теряет своего значения в определении путей, по которым развивается в дальнейшем поэтика русского бурлеска.

Мы позволим себе оспорить мнение Б.В.Томашевского, что „Душенька" Богдановича есть единичное явление в истории русской поэмы и ее нельзя связать типологически ни с героини-комическими, ни с травестийными поэмами эпохи. Мы соглашаемся с той частью его позиции, в которой подтверждается несоотнесенность текста Богдановича ни с одним из двух моделей комической поэмы, взятых априорно. Но поэтика "Душеньки" содержит элементы обоих типов. Тем более, мы считаем, что поэма является органическим этапом эволюции жанра в русской поэзии и в ней выработывались многие новые особенности поэтики русской бурлесковой поэмы.

Во-первых, мы бы назвали выбор стиха Богдановичем. Останавливаясь на вольном стихе (разностопном ямбе), характерном до тех пор для басни, и отказываясь от александрийского, который использовали Майков, Княжнин и

Чулков, Богданович подготавливает более свободное отношение к виду стиха и его организации у Осипова.

Заимствованный у басни стих позволяет введение более пластического и слегка ироничного авторского комментария, основанного на сказе.⁶⁶ Улавливаемое на каждом шагу присутствие автора и его оценка событий, сочувствие или ирония по отношению к героине, которые Богданович демонстрирует, предвосхищают поэзию Пушкина. Но для современников Богданович также находит новый путь. Декларированная во вступлении поза поэта, пишущего на досуге и в уединении с музами (корни мифологизированного образа Богдановича у карамзинистов), позволяющая ему более свободное отношение к форме текста, ритуально повторяется поэтами - авторами бурлескных поэм конца века, которые оправдывают ею "несовершенство", т. е. различие в форме своих поэм.

Травестия мифа как основа сюжета поэмы провоцирует воображение некоторых авторов травестийных поэм. Гротеск, сказовое начало, эротичность содержания, решение некоторых сюжетных ходов рефлектируют также в более поздних героико-комических и сказочных поэмах ("Бова" Радищева, "Бахариана" Хераскова, "Добрыня" Н.Львова и др.). Как видно из перечисленных заглавий, плодотворным для эволюции русской поэмы вообще, включительно и бурлеска, оказывается также обращение Богдановича как к фольклорным сюжетам, так и к быту эпохи.

2.2.3.4. "Бова" Александра Радищева.

Поэма Радищева "Бова" является одним из малоисследованных текстов поэта. В существовавших анализах акцент падает на декларированное автором в вступлении подражание Вольтеру как выражение политического свободомыслия.

Проблему жанра "Бовы" поставил еще в конце прошлого столетия проф. Незеленов, который доказывает, что "сказка" Радищева может быть отнесена к тому же роду сочинений, как "Елисей" и "Душенька". Очень важно замечание исследователя об аполитичности жанра в русской литературе. Он считает, что русские писатели были „простодушнее Вольтера и на Мефистофеля не походили".⁶⁷

Мы считаем, что эта мысль Незеленова дает ключ к пониманию поэмы Радищева. Основательно скорее говорить о поэтическом свободомыслии по примеру Вольтера, чем о выражении политических убеждений автора, считавшегося поколениями советских исследователей первым поэтом-

революционером России.

До нас е дошел неполный текст поэмы Радищев, который состоит из прозаического плана, вступления и первой песни. Поэтому трудно судить об окончательном виде жанровой формы.⁶⁸

Проблема жанра "Бовы" состоит в том, чтобы определить насколько бурлескный момент является организующим. Можно сказать, что это произведение стоит на границе между бурлеском и предромантической сказочной поэмой, вошедшей широко в русскую литературу рубежа XVIII и XIX веков.

Еще при первом прочтении текста Радищева бросается в глаза его эклектичность. Характерные для поэтики бурлеска черты (травестия традиционных эпических сюжетов или мифов, призыв авторитетов в эпических жанрах - Вольтера, Вергилия, Овидия, пародирование известных эпических стихов, грубоватая эротика) соседствуют с стилизацией фольклорных элементов. В поэме улавливается стремление в отдельных эпизодах отсылать читателя к "Елисею" или к "Душеньке" путем имитации определенных сюжетных поворотов. Автор рассчитывает на знание со стороны читателей не только русских текстов, но также поэмы Вольтера "Орлеанская девственница" и "Дон Кихота" Сервантеса. Он имитирует некоторые эпизоды или сравнивает с ними ситуации, в которые попадают его персонажи.⁶⁹ Текст "Орлеанской девственницы" сложен и неоднозначен. В героико-комической поэме Вольтера сочетаются несколько интертекстуальных отношений: травестия, пастишь, пародия, сатира. Сложный сюжет следует модели ренессансового комического эпоса в "Неистовом Роланде" Ариосто, состоящей в параллельном развитии нескольких сюжетных линий. Из Вольтера русский поэт заимствует сложное сюжетостроение, пестроту стиля, грубую эротику. От модели Вольтеровской поэмы, как раньше в тексте "Елисея" Майкова, идет сочетание в рамках одного текста особенностей "обоих бурлесков" с сатирой.

Эклектичность "Бовы" задана самим сюжетом, пересоздающим содержание популярного переводного рыцарского романа, итальянского по происхождению, который ко времени Радищев около полтора века уже пользовался огромным успехом среди массовой публики в России и приобрел известный фольклорный нюанс. Писатель определяет жанр своего произведения как „повесть богатырская стихами“. Может быть, замысел был подсказан ему упоминанием популярной повести как возможного сюжета бурлеска в поэмах Чулкова, реминисценции с которыми также можно уловить в тексте "Бовы".

Радищев сообщает о фольклорных и книжных источниках

(лубочной повести о Бове Королевиче) сюжета в вступлении, наряду с заявлением, что будет стремиться к тому, чтобы его поэма стала хоть „тощей тенью“ Вольтеровской "Девственницы". Таким образом, автор задает исключительно интересную коммуникативную ситуацию. Он идет от известного очень широкой читательской аудитории сюжета, но все же рассчитывает на высокообразованного читателя, принимая риск подражать Вольтеровскому тексту. С другой стороны, характерно его желание создать "свой" вариант, не отказываясь от иллюзии устного рассказа, которую он надеется достичь в "соавторстве" с своим "дядькой" Петром Сумой, символизирующим фольклорную традицию. Кажущаяся устность повествования реализуется также в выборе стиха, который был в пользу фольклорной версификации: поэма написана безрифменным тоническим стихом.

Эта особенность сближает поэму Радищева с предромантическими поэмами Львова, Карамзина, Хераскова, стилизирующими фольклорную эпическую и лирическую традиции. Она приобретает смысл творчества без социальных ангажементов ("плоды" "Душеньки"), творчества-наслаждения, как для поэта в минуты отдыха, так и для читателя. Это фактически смысл определения „повесть богатырская стихами". Если его расшифровать, в нем закодировано следование модели "Душеньки" ("древняя повесть в вольных стихах") и новым предромантическим тенденциям в их интересе к национальному фольклору. "Богатырская" говорит о сознательных поисках со стороны автора точек соприкосновения с фольклорной эстетикой и поэтикой народного эпоса (стихотворного и прозаического). Но надо отметить, что эта преднамеренная стилизация под фольклор неорганична и имеет декоративный характер во всех текстах, близких к поэме Радищева и в ней самой.

По нашему мнению, выбранное автором определение жанра не отвечает вполне его замыслу и характеру достигшего до нас текста. Заявленное автором следование поэтическому примеру Вольтера фактически не включается в смысл определения. А именно это стремление, в степени, в которой оно реализовано, создает сложность и своеобразие этого произведения и разграничивает его от сходных ему предромантических поэм в фольклорном духе.

Этот текст не из лучших в творчестве поэта, факт, который, вероятно, он сам чувствовал. Но достигшая до нас часть текста свидетельствует о сложной модификации, которую перетерпевает на своем закате русская бурлескная поэма.

Постараемся обобщить в таблице характер интертекстуальных отношений, связывающих русские бурлескные

тексты с текстами, послужившими их моделями. Очевиден „смешанный“ характер большинства текстов русских комических поэм XVIII - начала XIX века, который определяет национальную специфику в поэтике жанра, на которой остановимся в следующей главе.

Заглавие	травестия	пастишь	пародия	стили- зация
Игрок ломбера	-	+	-	-
Бой стихотворцев	+	+	+	-
Елисей	+	+	+	+
Стихи на качели	+	+	+	+
Стихи на Семик	+	+	+	+
Плачевное падение	+	+	+	+
Душенька	+	+	(+)	-
Енейда	+	-	-	+
Похищ.	+	-	-	+
Прозерпины				
Ясон	+	-	-	+
Бова	+	+	-	+
Расхищенные шубы	-	+	(+)	+

ГЛАВА ТРЕТЬЯ ПОЭТИКА БУРЛЕСКА

Основная проблема, связанная с поэтикой бурлескной поэмы как жанра - это проблема ее комизма. Все в текстах героико-комических поэм подчинено одной единственной цели - смеху в различных его нюансах: от полемически настроенной сатиры, имеющей целью дискредитацию противника автора, до легкого юмора, превращающего текст бурлеска в забавную и для автора, и для читателя игру. Поэтому мы склонны применить относительно поэтики бурлеска предложенный Д.С.Лихачевым в связи с древнерусской сатирой термин "смеховой мир"¹, который охватывает все аспекты поэтики комического не только в его литературной, но и в его общекультурной реализации. Как мы увидим ниже, поэтика поэмы-бурлеск находится под влиянием не только литературной теории классицизма, которая очерчивает контуры жанра, но также принимает черты драматургической поэтики, отражает и поэтику бытового поведения эпохи.

Стремление к достижению комического эффекта проявляется на всех уровнях текста: от сюжета до попыток в определенных местах моделировать даже фонетический состав пародируемых стихов. Той же цели подчинен выбор бурлескных персонажей. Комическая перелицовка затрагивает даже такие сравнительно консервативные структуры как пространственно-временные отношения. Стилистические особенности языка бурлеска давно стали объектом изучения, несмотря на это, каждый исследователь может найти что-то, оставшееся скрытым от взгляда других, писавших до него. Поиски комического эффекта и его нюансов определяют особенности стиха бурлеска, а также наличие или отсутствие строфики.

1. Пародия, травестия, пастишь, стилизация в русских бурлескных поэмах

Как мы уже видели в предыдущей главе, в практике русских поэтов - авторов бурлескных поэм обычно наблюдается смешение нескольких техник в отношениях текстов поэм к объектам смеха или моделям подражания. Но даже в случаях мнимой ясности реализованных межтекстовых отношений возможна их двойственность. Таким образом, одной из самых распространенных "практик" является имитация, пастишь, которая может проявляться в следовании стилистическим особенностям и в сюжетных заимствованиях из других известных образцов героико-комических поэм. С другой стороны, имитация может хорошо скрываться за маской...травестии, своей

противоположности.

Использование пародии как комического приема характерно для поэмы первого периода развития жанра, которые отличаются своей публицистичностью и полемичностью. Пародия активно присутствует в "Елисе" Майкова, трех поэмах Чулкова, "Бое стихотворцев" Княжнина. Сильнее всего пародийный характер "Стихов на качели" и "Стихов на Семик" - обеих небольших поэм Чулкова.

Отдельные эпизоды текста, высмеивающие типические для бурлеска приемы как свидетельство плохого вкуса автора (в случае имеется ввиду В.Майков и его поэма "Елисей"), как осмеяние характерных для поэтики оды черт, свидетельствуют в действительности об умении Чулкова хорошо построить пародийный текст.

В "Стихах на качели" Чулков надевает маску кандидата в поэты, который бы хотел усвоить тонкости писательского ремесла, разыгрывая различные варианты: как бы он писал, если бы был одописцем, как должен был бы выглядеть текст эвентуальной комической поэмы. Все это он предпринимает, чтобы понравиться "куме". Публика, персонифицированная в "куме", отличается не очень высокими литературными знаниями. Интерес к ней раскрывает настоящий облик "добронамеренного" кандидата и порождает пародийную ситуацию. Вот как Чулков "представляет себе" персонажей своей "правильной", т.е. в стиле Майкова, поэмы:

*„...Потом я затащил в харчевню весь Парнас,
Минервин на гумне слышался мне глас;
Церера на грядах крапиву во щи полет,
Юпитер на дворе дрова из платы колет,
Сатурн под оконьем сквозь зубы чуть мычит,
Что делает он тут? старухам ворожит;
В трактире подгуляв Белона зла с размаху
Французу пьяному дала такую вяху,
Что он оконницу затылком всю разбил...
На льду в Аравии Аврора рвет цветочки,
А Бакхус в кабаке перемывает бочки;
Юнона на реке колотит холст вальком,
Нептун из пролуби выходит гогольком,
В ямщицей шапке Марс на одноколке рыщет,
Буянит он, кричит, и по-бурлацки свищет..²."*

Этот отрывок мог бы сойти за следование советам Сумарокова относительно возможных бурлескных сюжетов.³ "Веселый Олимп" является обязательным топосом для большинства комических поэм во всех литературах XVII и XVIII вв. Все бы

выглядело как хорошо выученный урок и очередное переодевание и смена функций античных богов, если бы Чулков открыто не отсылал читателя к поэме В.Майкова, что говорит о пародийности этого эпизода.³ В тексте Чулкова автор посылает весь Парнас в корчму (стрела в направлении основного фабульного мотива в "Елисея" - месть Бакхуса за повышение цен на водку путем избрания пьяницы - богатыря Елисея). Эпизод, когда Белона наносит сокрушительный удар пьяному французу, соответствует сцене боя перед корчмой в V песне "Елисея", ямщицкий колпак Марса и его "бурлацкое" поведение корреспондируют с характеристиками главного персонажа Майкова. Несомненным доказательством пародирования поэмы Майкова является стих о Нептуне, направленный на скандальное перифразирование Майковым двух стихов из "Енея" В.Петрова. Чулков не защищает Петрова, который также является одной из возможных мишеней пародии в "Стихах на качели" в эпизодах, высмеивающих устаревшую уже одическую ломоносовскую традицию, ревностно отстаиваемую переводчиком "Энеиды". Его цель - осмеять Майкова, используя нападки преимущественно на личной основе, и почти не визируя действительные качества "Елисея".

Чулков на самом деле создает совсем краткое, но верное подобие стиля своего соперника, по которому читатели безошибочно распознавали объект пародии. О настоящем отношении Чулкова к поэме Майкова говорит также мотив небылицы в том же эпизоде. "Льды Аравии" не являются элементом травестийной игры в бурлеске, а должны доказать несостоятельность таланта литературного противника. Таким образом, Чулков создает эпизод, основанный на комическом образе поэмы Майкова "Елисей", также и в ее качестве нового жанра в русской поэзии XVIII века. Сходным образом решена имитация особенностей оды. Пародируется в основном художественное пространство похвальной оды и характерная поэтическая лексика. Так автор демонстрирует неприятие эстетики классицизма, развенчивая и высмеивая ее условности.

Несмотря на то, что пародийные эпизоды занимают значительное место в тексте, основной темой в "Стихах на качели" является падение нравов. В ее контексте созданы образы "недостойных" стихотворцев, респективно Майкова, Ф.Эмина и эвентуально В.Петрова), примеру которых собирается "последовать" автор. Другие эпизоды близки к традиционным сюжетам стихотворной сатиры в русской поэзии XVIII в. Автор традиционно метит в недостойное поведение дворян, моду, мораль. В них также используется травестийный прием несоответствия между темой и стилем, например, в эпизодах о

донжуанстве Юпитера, „катастрофе“ с коляской злосчастного "Фаетона" - молодого дворянина. Хватает и стрел, которые метят в личные обстоятельства соперников, очень характерные для эпохи рифмованные нападки, не имеющие ничего общего с поэзией.

Чулков придал тексту обязательную для бурлеска внешнюю форму эпической поэмы. В нем есть воззвания к музе, к античным авторитетам - Вергилию и Гомеру, традиционные эпизоды сражений, присутствуют римские боги, налицо стремление к стилистической имитации эпопеи.

„Стихи на качели“ не отличаются особенно высокой художественной стоимостью. Поэма интересна больше как факт истории русской литературы. Но ее комизм характерен для русских бурлескных текстов, авторы которых предпочитают сочетание разных смеховых техник для достижения конечного эффекта.

Гораздо менее пародийной является знаменитая поэма Майкова. Пародия как прием используется в "смеховом мире" "Елисея" преимущественно в первой песне, написанной непосредственно после первой песни "Енея" Петрова⁴.

А.М.Кукулевич детально проанализировал пародийные эпизоды "Елисея", направленные на конкретные слабые стихи в переводе Петрова, как и на эпизоды, позволяющие распознавание оригинала⁵. Он отмечает, что первоначальный замысел Майкова был именно пародировать "Енея", но позже, ставя перед собой задачу "более широкой сатиры", поэт уклонился от обычного "скарроновского" толкования сюжета "Энеиды", включив ряд новых эпизодов. "Характерно, - пишет еще Кукулевич, - что в подробностях в "Елисее" пародируются лишь мотивы первой песни "Энеиды", с которой Майков познакомился, очевидно, в рукописи в 1768 или 1769 г.⁶

Если сопоставить один из наиболее ярких и известных пародийных эпизодов в "Елисее" - начало поэмы - с вариантами Петрова (респективно оригинала Вергилия), Скаррона, Осипова, мы убедимся, что мишенью Майкова был именно текст Петрова.⁷

У Скаррона еще с самого начала задан игровой режим, который является определяющим для трагедии. Автор говорит о своем намерении повторить "смешной" (buffon) стиль своей первой травестийной поэмы "Тифон, или Гигантомахия" ("Typhon, ou Gygantomachie", 1644) и реализует свой замысел, представляя Вергилиевских персонажей в ином свете: Энея как труса, перепрыгнувшего через стену в момент, когда ахейцы берут Трою, Юнону как злую мачеху. Стихи Скаррона вполне соответствуют содержанию стихов Вергилия, кроме случаев известного расширения комических характеристик

персонажей и обстоятельств - типичное для травестии игровое нагромождение комических ситуаций и приемов. Сохранены все реалии "Энеиды": Самос и Карфаген как любимые места Юноны, Иллион и Лациум, италийский берег как точка отправления и конечная цель в скитаниях Энея. Допускается единственно известный анахронизм, который является частью игры в "переодевание" античных персонажей в современную автору "одежду": например, Еней в конце концов получает приличную ренту; колледжи, основанные Юпитером по просьбе Юноны и т.д. "Игровым" является и восьмисложник, который противопоставлен античному гекзаметру.⁶⁸

Сходным образом строит свою травестийную "Энеиду" Н.Осипов. Он следует во всем примеру Скаррона (например, желание автора вместиться в "парнасское лукошко", аналогичным образом представляются персонажи, у которых сходные характеристики). Но в данном случае, на наш взгляд, речь идет о пастиши, основной целью которой является имитация стиля определенного автора или произведения.

Травестийная поэма Осипова не "выворачивает наизнанку" ни перевод В.Петрова, ни какую-либо русскую эпическую поэму. Автор имитирует способы травестии в жанровой модели Скаррона. Основание для такого мнения дает, например, вводная часть текста, в которой короткому начальному пассажиу "Травестированного Вергилия" (8 стихов, которых нет в античном оригинале) соответствуют около 150 стихов у Осипова, объясняющие намерения автора перевести "троянску небылицу" согласно вкусам самой широкой аудитории.

Весь текст "Вергилиевой Енейды, вывороченной наизнанку" есть именно своеобразная литературная игра в небылицу. Пропущены реалии римского текста, иногда целые эпизоды, которых Скаррон строго придерживается. Ошибочно истолкован „смешной“ стиль французского поэта, виной чему прежде всего длинная цепь посредников между текстом "Травестированного Вергилия" и текстом Осипова. Имитируется не стиль Скаррона (так, как это, например, делал в XVII веке Дассуси, прозванный Буало "обезьяной Скаррона"⁶⁹, а *воображаемый* стиль Скаррона, о котором русский поэт, вероятно, судил по немецким подражаниям. В этой связи интересно обратить внимание на характер интертекста в продолжении Осиповской „Енейды“ Котельницким, который представляет собой серьезную имитацию стиля Осипова, то, что Женетт определяет термином *forgerie*.

Комический эффект достигается Осиповым (или точнее, автор стремится его достичь) вызывающе грубым пластом разговорной речи, введенным местами чересчур "щедро", Это

противоречит стилистической концепции текста Скаррона, имеющего значение архетипа. У французского автора XVII века торжественный стиль "Энеиды" заменен ежедневным разговорным языком, но он ни в коем случае не столь намеренно эпатурующий, как это у Осипова. Заданная еще в начале ситуация литературной игры определила специфику всего осиповского текста. Стремление к имитации травестийной традиции проявляется также в выборе типического для оды четырехстопного ямба и строфической организации. Ниже мы остановимся на остальных причинах такого решения.

Совсем различной является интерпретация начального эпизода "Энеиды" в поэме "Елисей". Как мы уже отметили, этот эпизод, как и большая часть I песни, пародийны.

Мы не будем повторять здесь обстоятельного текстологического анализа первых частей перевода Петрова и поэмы Майкова, произведенного А.М.Кукулевиным, который выявил в полной мере пародийные выпады Майкова на помпезный стиль оппонента сумароковцев. Мы только обратим внимание еще на некоторые детали.

Вставленное Майковым обращение к Скаррону (это как правило обязательный топос в эпических поэмах нового времени) является своеобразной "маской", за которой скрываются первоначальные пародийные намерения автора. С первых же стихов, однако, видно, что Майков не ставил себе целью написать "первую правильную" героико-комическую поэму. Подобный замысел вполне допустим, если иметь ввиду широко распространенную в то время практику доказывать свой поэтический талант совершенным исполнением какой-либо жанровой формы. Не надо забывать, что тогда больше ценилось педантическое исполнение норм узаконенной поэтики (вспомним о претензиях Петрова быть "вторым Ломоносовым"), чем отклонение от них. Сам Майков вплотную придерживается к правилам в "Игроке ломбера". "Елисей" и вправду задуман вначале как пародия. Выбранный Майковым жанр - отличное прикрытие для "расправы" с официозным поэтом и литературным противником того культурного круга, к которому принадлежал Майков. О намерениях поэта пародировать перевод Петрова, а не просто проявить себя на поприще еще неувоенного русскими писателями жанра, говорит также анаграмма заглавия античной эпопеи (Эней - Елисей), которая прозрачна для осведомленного читателя. Решение Майкова бросить вызов чувству порядка, воспитанному классицизмом в читателях, создав "смешанную" поэму, после того как он уже проявил себя автором „образцовой“ и очень хорошо встреченной публикой героико-комической поэмы, нелепо объяснять

осознанным стремлением к новаторству со стороны автора.

Показательна реакция Сумарокова, этого ревностного хранителя классицистской поэтики, наставника и близкого друга Майкова, о которой упоминает и Кукулевич.

Сумароков встречает благосклонно „Елисея“ и в эпиграмме остро высмеивает использование травестики в „Стихах на качели“ Чулкова, защищая Майкова от нападок последнего. Каждому, кто знает убеждения Сумарокова, известно, как сурово он осуждает все словесные излишества в современной ему русской поэзии (например, одическую традицию Ломоносова) и отстаивает чистоту классицистской формы. Объяснение такой реакции может быть только одно: сделан компромисс во имя достижения целей литературной полемики.

Майков не изобретает "третьего вида бурлеска" (Иглои), для него форма жанра - очень удобное и подходящее прикрытие. "Чистота" жанровой формы с точки зрения пародийных целей автора "Елисея" здесь не самая важная. Поэтому с самого начала черты, характерные для модели Буало, сочетаются с обращением к Скаррону, имя которого объединяет два смысла, которые очевидно вложил в него Майков. С одной стороны, это символ вековой традиции жанра, а с другой - намек на русскую пародийную школу, олицетворяемую именем Ивана Баркова и его многочисленными анонимными подражателями¹⁰, которая также была оппозиционно настроена против механического воспроизведения стареющих жанровых моделей.

Майков использовал типичное для эпохи сочетание пародии текстов какого-то поэта с осмеянием всего его творчества. Он серьезно ущемляет самолюбие Петрова, пародируя в первой песне "Елисея" произведения, составлявшие гордость его литературного противника: "Еней" и оду "На карусель".¹¹

Вполне возможно, что еще один очень важный фактор повлиял на выбор "смешанной формы" для "Елисея". Еще проф. Незеленов высказал предположение, повторенное позднее К.Н.Державиным,¹² о влиянии "Орлеанской девственницы" Вольтера не только на "Бову" Радищева, но и на "Елисея" Майкова, „Душеньку“ Богдановича и "Бахариану" Хераскова.

Выходит, что "Елисей" в действительности был одним из наиболее ранних "подражаний Вольтеру" в русской поэзии, которые, как это хорошо известно, формируют большую группу текстов в русской литературе конца XVIII - первой трети XIX века.

Как мы уже упомянули, биографические данные о Майкове говорят, что поэт не знал иностранных языков. Но как этот факт не помешал ему иметь известное представление о тексте "Травестированного Вергилия", полученное при помощи

друзей, таким же образом, вероятно, ему было передано содержание текста Вольтера.¹³

Заимствование формы бурлескной поэмы, характерной для Вольтера, со стороны Майкова - одно из первых проявлений формирующегося в России культурного мифа.¹⁴ Представление о Вольтере как философе-вольнодумце и оппозиционере в области социальных идей постепенно стало наслаиваться также на его литературную репутацию.

В своих эпических поэмах (героической "Генриаде" и комической "Орлеанской девственнице") Вольтер подражал ренессансным эпическим поэмам Торквато Тассо и Лудовико Ариосто. В "Орлеанской девственнице" французский поэт заимствовал у Ариосто сложное переплетение сюжетных линий, эротические мотивы в содержании.¹⁵ Но, по нашему мнению, Вольтер пошел еще дальше. Очень ясно видно в тексте "Орлеанской девственницы" сочетание обеих бурлескных традиций, несмотря на декларированное им отрицательное отношение к бурлеску Скаррона.¹⁶ Очень много эпизодов выдержаны в духе травестийной традиции "отца бурлеска".

Мы считаем, что идея "свободной" формы героико-комической поэмы, в которой используются особенности и обеих бурлескных моделей была подсказана Майкову именно Вольтеровским текстом, который ему пересказывали или переводили. Подражание поэме Вольтера имело также другой смысл, связанный с общественной позицией автора, который общался с фрондерски настроенными по отношению к правительству кругами. Хотя только в намеке, имитация Вольтеровской модели бурлескной поэмы сочетала литературную оппозицию с известными политическими идеями.

Перевод "Энеиды" был заказан Екатериной II после ряда неуспешных попыток создания национальной эпопеи, которая должна была бы восхвалить и утвердить в общественном мнении политические принципы ее правления. Исполнение перевода "Энеиды" мыслилось самим переводчиком и его высокими покровителями как реализация важной для общества и государства идеи. Поэтому и малейшие поэтические оплошности в переводе Петрова беспощадно высмеивались, пародировались враждебными ему литературными кругами, которые обычно были фрондерски настроены также к официальной политике.¹⁷

Таким образом, в "Елисее" и его первой песне создается очень сложная и интересная ситуация интертекстуальных взаимодействий. Травестия как основной прием в "шутливой" (бурлескной) поэме, с одной стороны, основана на традиционном переворачивании смысла мифа. С другой стороны, она

оказывается на практике "серьезной" имитацией стиля Скаррона и в то же самое время служит пародийным целям автора. Выбор низкого сюжета в "Елисея", который должен быть разработан в высоком стиле, говорит об имитации модели Буало, т.е. это "практика" пастиши, согласно определению Женетта. Все это сочетается в тексте первой песни с пародийными моментами, которые не основываются на травестии и пастиши. В результате текст первой песни является вполне серьезной "метаимитацией" специфического "смешанного" характера бурлескной поэмы Вольтера "Орлеанская дева". Большую вероятность этого сознательного, хотя и отдаленного "подражания Вольтеру" доказывает текст поэмы "Бова" А.Н.Радищева, в которой за декларацией намерения автора подражать знаменитой поэме французского писателя, следуют эпизоды, совпадающие по своему сюжету и характеристикам персонажей с майковскими. Влиянием Вольтеровского текста можно объяснить непривычную в такой "большой" степени для того времени эротическую тему в цензурированном тексте, каким безусловно был "Елисей" Майкова. Радищев в "Бове" намного по-вольтеровски "нескромнее". По нашему мнению, речь идет о перенесении славы Вольтера как писателя-вольнодумца и новатора, решительно преобразующего традиционные жанры, на русскую почву, на которой поэтика его "Девственницы" связалась с традициями русской эротической пародийной литературы, основным представителем которой был в то время Иван Барков.

В остальных четырех песнях "Елисея" пародийные эпизоды не так явны, они теряются среди чередующихся травестийных и пастишных эпизодов. Причина тому является тот факт, что объект пародии - "Эней" Петрова к тому времени не был еще закончен, а был опубликован полностью в год смерти Майкова. По всей вероятности, игра увлекла Майкова и он решил еще раз блеснуть остроумной и забавной поэмой.

Но первоначальная "вольность", нарушившая строгие классицистские правила во имя полемических целей определяет и в дальнейшем разнородность приемов. В некоторых моментах (битвы зимогорцев и валдайцев в рассказе Елисея об его прошлом, любви начальницы Калинкиного дома (приюта для девиц легкого поведения) к Елисею и сжигания его забытых портков, чем она „подобно Дидоне учинилась“, эпического разгрома винного погребца) стремление к подражанию известным сюжетным эпизодам античных эпопей (здесь, конечно, преимущественно из "Энеиды"), берет верх, но надо отметить, что пастишь надо также принимать условно. Ее можно установать преимущественно на уровне сюжета, но она не всегда выдержана с точки зрения стиля,

который в низких эпизодах согласно требованию Буало должен был быть высоким, т.е. имитировать соответствующий положению эпопеи в классицистской иерархии стиль.

Язык Майкова отличается скорее стилистической пестротой, чем преследованием "чистоты" избранной модели, если будем руководствоваться фабулой поэмы. "Высокий" стиль некоторых стихов - например, начало III песни: *"Уже утихло все, и ночь свою завесу//Простерла по всему ближайшему к нам лесу,//Покрыла землю всю и с нею купно нас// Настал спокойствия желанный всеми час..."*⁴⁸, в которых преобладают маркированные печатью высокого стиля лексемы и словосочетания, соседствуют с стихами, несущими не столь черты низкого стиля, основывающегося на бытовой разговорной речи, но и на вульгаризмах: *"Лишь в дом я только вшел, нашел жену без кос,//А матушку прошиб от ужаса понос: //Она без памяти в избушке пребывала//И с печи в дымовник, как галочка зевала,//Перебирая всех по памяти святых..."*⁴⁹. Часто смена тона происходит по середине одного и того же стиха: например, в вышецитированном: *"Лишь в дом я только вшел, нашел жену без кос..."* использована характерная для высокого стиля устаревшая форма "вшел" вместо разговорной "вошел". Примеры такого рода неисчислимы. Они придают поэме Майкова неповторимый колорит и как прием остаются навсегда в русской смеховой традиции.

Основной вывод с точки зрения использованных Майковым межтекстовых отношений в "Елисе" - их абсолютно свободная комбинация, которая в своих многочисленных вариантах преследует достижение возможно наибольшего комического эффекта.

Как мы уже отметили, особенно сложной и интересной с точки зрения интертекстуальных отношений, является поэма М.Чулкова "Плачевное падение стихотворцев", в которой автор, как и Майков в "Елисе", использует сочетание нескольких практик.

Поэма Чулкова также была задумана как пародия, которая оказывается наиболее эффективным средством в литературной войне. Об этом говорит, кроме полемического и недоброжелательного отношения автора к его литературным противникам, также построение текста на знакомом уже русским читателям сюжете: интерпретированной Княжниным в 1765 г. античной мифологеме об Ахилесовом щите. В поэме использованы также некоторые мотивы мифа о борьбе титанов против олимпийских богов, который является основой сюжета поэмы Скаррона "Тифон, или Гигантомахия". Очевидно, Чулков знал небольшой текст поэмы "Бой стихотворцев" (1765г.)

Княжнина и воспользовался ее полемическим характером, чтобы развернуть, в свою очередь, полемику против своих литературных соперников.

Что касается текста Княжнина, автора, очень хорошо известного своими заимствованиями из западноевропейских поэтов и драматургов (вспомним определение "переимчивый Княжнин", которое дал ему А.С.Пушкин в первой главе "Евгения Онегина"), вероятно, и в этом своем произведении он сознательно остановился на форме героико-комической поэмы, чтобы осмеять слабости русских авторов того времени и прежде всего кружка Елагина. Предполагаем, что Княжнин искал в выбранной им форме героико-комической поэмы аллюзию с фактами французской и, может быть, преимущественно немецкой литературной истории, которые он, в своем качестве одного из хорошо осведомленных русских писателей того времени, наверно, знал неплохо.

Вполне вероятно, что в качестве образца Княжнину служила "Немецкая поэтическая война" („Das deutsche Dichterkrieg“, 1741) Готшеда, в которой автор высмеивает своих литературных оппонентов Бодмера и Брейтингера, на что первый ответил "Заговором господствующих поэтов и критиков" („Complot der herrschenden Poeten und Kunstrichter“, 1741).²⁰ Эта литературная полемика была ближе всего во времени к поэме Княжнина.

Названные тексты относятся к распространенному в некоторых западноевропейских литературах эпохи типу сатирической поэмы "дунсиада" (по одноименной поэме Попа). В основе сюжета всегда стоит "сражение" между известными писателями, живыми и ушедшими из жизни.²¹ Другой предполагаемой моделью для Княжнина, по нашему мнению, был "Храм вкуса" („Temple de Goût“, 1735) Вольтера, вписывающийся в давнюю европейскую традицию "походов на Парнас", зародившуюся в эпоху Ренессанса.

Текст „Боя стихотворцев“ основывается преимущественно на имитации стилистики традиции Буало. В этом нет ничего удивительного, если иметь ввиду, что предполагаемые немецкие оригиналы Княжнина со своей стороны подражали Александру Попу, которого считали одним из наиболее последовательных наследников эстетики Буало в европейском масштабе. Сюжет поэмы низкий и состоит в напрасных усилиях участников кружка Елагина спасти честь своих сочинений, вооружив и послав рыцаря завоевать Парнас. Но имитация и в этом случае проявляется преимущественно на уровне сюжета. Автор даже в сравнительно небольшом объеме текста (две песни, поэма так и осталась незаконченной из-за распада Елагинского кружка) не выдерживает требования высокого эпического стиля и местами

впускается в пародийные и сатирические нападки.

Чулков заимствует из "Боя стихотворцев" основную фабульную ситуацию - снаряжение лагерем противника неизвестного витязя, который должен покорить Парнас и его беспощадное низвержение.

В отличие от первых двух поэм Чулкова, отличающихся мозаичной структурой и отсутствием сюжета, в "Плачевном падении стихотворцев" автор стремился придерживаться в общих чертах правил жанра.

Необходимо отметить, что этот текст Чулкова имеет не менее разнообразный и эклектический характер, чем "Елисей" Майкова. Начало повествования в первой песне ведется согласно требованиям модели Буало: низкий сюжет и сравнительно высокий стиль (возвышенность стиля Чулкова в тексте следует принимать условно) сменяется "скарроновской" сценой "Веселого Олимпа". Если рассмотреть примененные интертекстуальные отношения в "чистом" виде, согласно классификации Ж.Женетта, их можно определить как "пастишь" и "травестия". Но сложность происходит из их реализации в тексте.

Несмотря на соблюдение всех обязательных топосов эпического текста (обращение к музе и рассказ о высоких намерениях автора, декларированное следование эпическим образцам), которые дают возможность судить о том, что поэт придерживается основных законов жанра, в тексте есть известный диссонанс с требованиями стиля, который должен был противоречить сюжету. Чулков, конечно, далек от бриллиантной имитации эпического стиля. В этом отношении он очень близок к осмеиваемому им Майкову, допуская на практике смешение лексики различных стилистических пластов литературного языка. Обычно группа из пяти-шести до десяти стихов выдержана в одном стилистическом ключе, который сменяется противоположным. Вторая песня "Плачевного падения стихотворцев" в большей части травестийна, ее текст основан на выворачивании наизнанку известных мифологем или на присвоении античным богам характерных для простолудия деятельности (например, богини, которые месят пирожки, боги, которые едят дыни на Олимпе).

Основные мишени Чулкова можно расшифровать по вставленным в текст отсылкам к отдельным эпизодам и персонажам поэмы Майкова, как и по пародийным моментам, направленным против творчества и личности Ф.Эмина.²²

В действительности речь идет о своего рода имитации произведений литературных противников с целью их компрометировать. С одной стороны, текст основывается на пастиши и травестии как основных техниках комического в жанре

бурлескной поэмы, с другой, в сочетании с пародией в поэме Чулкова их цель - создание комического образа оппонентов автора, как и отдельных их произведений. Таким образом, "Плачевное падение стихотворцев" можно условно определить как своеобразный "бурлеск о бурлеске", т.е. "метабурлеск", вещь, исключительно редкая в комической поэзии. Безусловно это одно из наиболее специфических произведений в исследуемом жанре.

Сам Чулков определяет свой текст как "сатирическую поэму", и это определение больше всего подходит его замыслу. Но, основываясь на характерных чертах бурлескной поэмы в ее обоих видах, или, точнее, на ее смешанном характере, таком же, как в Майковском "Елисее", основном прицеле всех трех поэм Чулкова, автор изменяет "чистой" сатирической форме и создает сильно эклектическую, но в то же время колоритную и оригинальную героико-комическую поэму.

Очень интересна с точки зрения интертекстуальных отношений "Душенька" Богдановича. Как это подчеркнули еще Кс.Полевой, А.Галахов, А.Незеленов, а также некоторые из следующих исследователей, как И.Серман, в тексте поэмы можно установить "следы знакомства" с "Елисеем" Майкова, а из сравнения различных редакций - постепенный отказ от травестийной поэтики.

Как известно, Богданович заимствовал сюжет романа Лафонтена "Любовь Психеи и Купидона" („Les Amours de Psyché et de Cupidon", 1669), который в свою очередь взял его из "Золотого осла" Апулея. Существуют несколько очень подробных сопоставлений трех текстов и мы не будем их повторять. Интересно то, что французский писатель XVII века сохраняет, в общих чертах жанровую форму, использованную Апулеем: новеллу, которая вставлена в рамки большего текста. У Апулея повествование о Психее и Купидоне - одно из многочисленных отклонений от основной фабулы. У Лафонтена миф об Амуре и Психее лежит в основе сюжета, но автор представляет его в форме вставного рассказа.

В поэме Богдановича все повествование строится на античном мифе. Как отметил еще Кс.Полевой, русский автор очистил текст от философского смысла, который вкладывали в этот миф древние эллины. Образцом ему в этом отношении был в известной степени Лафонтен, который в предисловии к роману определяет как свою главную цель галантное,²³ т.е. развлечение и наслаждение забавным изложением хорошо знакомого сюжета.

Богданович, судя по предисловию к "Душеньке", также ставит себе целью „собственную забаву в праздные часы",²⁴ но тогда как Лафонтен стремится к созданию изящного по своему стилю

текста, в котором место каждого слова точно продуманно, Богданович демонстрирует преднамеренную "небрежность", о чем говорит, например, обращение к Гомеру. В нем автор просит прощения у великого "отца стихов", которого бы бросило в ужас, если бы он мог услышать написанное им. Маска небрежного поэта-дилетанта, отказывающегося от любых серьезных литературных целей и преследующего лишь свое собственное и своих близких развлечение,²⁵ определяет особенности трансформации известного сюжета.

При бесспорном заимствовании сюжета и стремлении передать изящество французского текста, "Душенька" не является авторизованным переводом, но также не обычным подражанием. Текст Богдановича представляет собой своеобразную "вариацию" на данную тему, явление очень характерное для эстетической практики того времени, когда успех имитации произведения классики воспринимался как мера достоинств ее автора.

В тексте Лафонтена присутствуют травестийные эпизоды, но они вынесены в вступительную часть, в которой рассказывается о странных развлечениях великих людей.²⁶ В рассказе о Психее, однако, нет травестии. Несмотря на признанный критикой эклектизм формы романа Лафонтена²⁷, французский писатель XVII века выдерживает повествование в рамках одного и того же стилистического ключа.

В своей поэме Богданович так же стремится поддерживать один и тот же стилистический уровень, но это не совсем язык галантности, а разговорный язык дворянских салонов, где были уместны и более низкие языковые средства. В этой связи вспомним широко известный пример с обзыванием героини „дурой“ или ее не менее знаменитые булавки.

Следы первоначального замысла травестийной поэмы остались в окончательном варианте текста и он содержит некоторые черты перелицовки. Проблема в том, выявить насколько низко понятие "низкого" у Богдановича, что объяснило бы специфику его произведения. Суть травестии, стоящей в основе "Душеньки" и роднящей ее, как справедливо отмечали критики еще в прошлом веке, с русской бурлескной традицией предыдущего десятилетия XVIII в., - выворачивание наизнанку смысла известного древнего мифа. Упразднение его философского смысла и сакральности и его превращение в забавный сказочный сюжет - один из первых шагов к его "профанизации", одного из необходимых условий травестии. Персонажи также перетерпевают обязательную метаморфозу в своем поведении. Различается только степень снижения в

сравнение с поэмами Майкова и Чулкова. Например, Венера не делает никакой грубой домашней работы, какую заставляют совершать своих богинь первые бурлескные авторы, но она настолько злая и мстительная, насколько может быть стареющая кокетка к молоденькой и красивой сопернице. Душенька превращена в хорошенькую, но очень поверхностную современницу поэта, к которой он испытывает прежде всего снисхождение, проявляющееся в слегка ироничном тоне рассказа. Своеобразным трагическим моментом является то, что и Эней и Амур - сыновья Венеры, которым она и в тексте Вергилия, и в комических интерпретациях сюжета (например, как в „Душеньке“ и „Енейде...“ Осипова) помогает. Быт эпохи, вторгающийся в поэму Богдановича, также является элементом низкого.²⁸ Он несет в себе смысл анахронизма, который снижает мифологический сюжет.

Режим трагедии заявлен Богдановичем в первоначальном заглавии 1778 г. "Душенькины похождения". Такая формулировка неизбежно отсылает искушенного читателя к эпической традиции (серьезной и комической), где приключения, через которые должен пройти персонаж, являются основой эпического сюжета. В окончательном тексте жанровое определение, которое поэт дает "Душеньке", также отсылает к трагической традиции. В формулировке "древняя повесть в вольных стихах" определение "повесть", естественно, имеет значение имитации жанра текста Лафонтена (новеллы или романа, согласно преобладающим дефинициям). В нем, возможно, также содержится отсылка к другому жанру, занимавшему наряду с басней значительное место в творчестве этого французского писателя - стихотворной литературной сказке²⁹. Но эпитет "древняя", кроме смысла имитации новеллы Апулея (заодно с Лафонтеновской), по нашему мнению, имеет и другую коннотацию: мифологический сюжет, который, согласно утвердившимся уже законам жанра, можно трагедировать. Вольность стихов, подчеркнутая в жанровом определении, утверждает не только подражание тексту Лафонтена, написанному наполовину стихами, но и "свободу" по отношению к сюжету. Все это в сочетании с заявлением автора в предисловии о дилетантизме в его творчестве, говорит не о "серьезной" имитации, а о "шутливой", т.е. бурлескной интерпретации популярного мифа.

В качестве компонента трагедии можно рассматривать также фольклоризм "Душеньки". По законам эстетики классицизма фольклор не имеет места в искусстве, так как является носителем "низкого". Даже допуская на практике фольклорные элементы (сюжеты, тропы) в своих текстах, все

русские теоретики классицизма (Ломоносов, Тредиаковский, Сумароков и др.) отрицали в своих нормативных сочинениях ценность фольклора.³⁰ Таким образом его воспринимали до конца 70^х гг. XVIII века. Богданович, который сформировался как поэт в эпоху господства классицистского вкуса и написал большую часть своего творчества по его законам, не изменяет его эстетическим нормам в этом своем новаторском тексте. Сказочный сюжет, подобно переодеванию героини в обыкновенный деревенский сарафан, - придуманный Богдановичем низкий наряд для традиционно высокого мифологического сюжета.

Сходным образом обстоят дела с фольклоризмом в поэме Радищева "Бова". Как мы уже неоднократно подчеркивали, в начале текста поэт открыто заявляет о подражании поэмы Вольтера "Орлеанская девственница" по отношению формы, другими словами, о сочетании высоких и низких элементов. С одной стороны, избранный фольклорный сюжет отмечен идеей высокого - национальной эпической традиции, как ее воспринимал Радищев (определение "повесть богатырская стихами"). С другой стороны, ориентация на жанр стихотворной повести (сказки) несет смысл "низкого", основанного на эклектизме, грубоватой эротике, небрежности и ставящего акцент на развлекательность.³¹ Поэтому "фольклорная" форма "Бовы" (имитация фольклорного стиха, использование фольклорного, точнее сюжета массовой литературы, причем иностранного происхождения) имеет одновременно смысл и травестики, и пастиши. Такая амбивалентность популярных интертекстуальных "практик", как мы уже видели, обычна для исследуемого жанра в русской поэзии.

Поэма князя Шаховского "Расхищенные шубы", позднейший и наиболее "образцовый" текст русского варианта жанра, является яркой иллюстрацией специфики интертекстуальных связей в русских героико-комических поэмах.

Если судить по вступлению, видна амбиция автора создать абсолютно "правильный" образец жанра, подражая "Налою" Буало. Читатели русской поэмы, которые хорошо знали французский текст, могли установить ряд сходств не только на уровне жанровой модели (низкий сюжет - высокий стиль), но также в сюжетостроении, в использовании одних и тех же сюжетных ситуаций. Например, знаменитой "речи" супруги часовщика у Буало в тексте Шаховского соответствует не менее прочувственная и возвышенная по своему стилю "речь" Шарлотты, супруги переплетчика Гашпара. Сходным образом использован мотив пророческого сна, как и мотив "эпической" ссоры между двумя непримиримыми противниками как основа всего сюжета. Последний мотив был многократно тиражирован в европейских

литературах XVIII в., самым известным образцом поэмы с таким сюжетом является "Похищенный локон" А.Попа. Тем же способом, как в „Налое“, строится механизм чудесного: вместо традиционного для бурлеска Скаррона присутствия античных богов, в поэме Шаховского, как и в тексте Буало, действуют персонифицированные страсти: Веселие, Раздор и т.д. Но было бы глубоко неправильно поэму "Расхищенные шубы" рассматривать только как строгое и безжизненное подражание классическому французскому тексту. Поэма князя Шаховского отмечена "родильными пятнами" русской традиции жанра. Неслучайно в вышеупомянутом предисловии уделено почетное место В.И.Майкову как первому русскому автору героини-комической поэмы. Уважение к русским предшественникам в избранном жанре и воспитанный почти пятидесятилетней к тому времени практикой русских авторов вкус, по-видимому, были сильнее в сознании Шаховского, чем его желание создать абсолютно правильную героини-комическую поэму. Знарок бурлескных текстов может установить не только очевидные отсылки к западноевропейской традиции, но также ряд реминисценций из русских текстов 60-х гг. XVIII в., - Княжнина, Чулкова, и, естественно, самого Майкова.

Во-первых, это подчеркнутая полемичность и пародийный характер некоторых эпизодов, направленных на карамзинистов. Ремесло Гашпара - переплетение книг - (внимательно подобрано, как у Майкова ямщицкое ремесло Елисея, говорящее о неограниченной способности героя выпивать) является удобным поводом для рассуждений о современном состоянии литературы. Нападки Шаховского, "правоверного шишковиста" и защитника классицистской поэтики, направлены на эстетику сентиментализма. Хотя "Расхищенные шубы" не подчиняются полностью полемическим целям автора, поэма является одним из важнейших текстов в очередном русском литературном споре - на этот раз между "архаистами" и "новаторами" (по определению Ю.Н.Тынянова) в начале века. Явно, что "шутливая", т.е. бурлескная поэма все еще осознавалась как сильное и верное оружие в поэтических полемиках. Может быть, одна из причин кроется в ее исключительной популярности, как и в стремлении авторов воплотить в ее стиле не только свое собственное, но и своих единомышленников творческое кредо. Одним из ответных полемических текстов противной стороны была широкоизвестная в свое время и в следующих десятилетиях, поэма В.А.Пушкина "Опасный сосед" (1811), помещенная Б.В.Томашевским в сборнике "Ироини-комическая поэма", но, которая, по нашему мнению, не принадлежит к репертуару русских бурлескных поэм, несмотря на

явную связь с некоторыми особенностями их поэтики.³²

В тексте Шаховского литературная полемика не является основной целью, но персонажи в ней комически охарактеризованы штампами сентименталистской печати: унылая и меланхолически настроенная девушка, в маске Аглаи (намек на известный сентиментальный альманах), сухая и скучная, вызывающая своим видом зевки, и еще более скучный, чем она, нотариус Спондей, переодетый как Северный Меркурий (заглавие сентиментального журнала) и т.д. Таким образом, в этой "образцовой" героини-комической поэме реализуется характерная для жанра в целом, еще с возникновения его авторитетнейших образцов, полемичность, особенно свойственная ему в его русском варианте.

К традициям русской бурлескной поэмы и стихотворной полемики возвращают нас также обстоятельные перечисления "вредных" для читательского вкуса или нравов книг, которые Гашпар переплетает и читает. В них числятся: "Фернейский мудрец" (Вольтер) и его "безбожные письма", Мирабо, Дидро, Гельвеций, Кондорсе, еженедельные сочинения "Глумлинского" (Карамзина) и все современные литературные журналы. Такой же список можно найти почти во всех текстах, даже и в "Душеньке", в которой говорится о бесталанности современных стихотворцев.

В предисловии к "Расхищенных шубах" Шаховской высказывает уважение к русской бурлескной традиции в лице Василия Майкова, но одновременно с этим ясно выражает желание исправить его „ошибки“. Интересно, что с точки зрения определяющего для Шаховского критерия "правильности", он предпочитает назвать в качестве достойнейшего русского образца именно "Елисея", а не гораздо прилежнее написанную Майковым поэму "Игрок ломбера". Но имитация текста Майкова проявляется у Шаховского не только в выборе формы. Очевидную реминисценцию с "Елисеем" можно обнаружить в третьей песне "Расхищенных шуб", где Раздор находит "орудие" осуществления своего зловещего замысла в лице аптекарского сыночка.

К другой поэме Майкова отсылает нас мотив пророческого сна Гашпара, в котором ему является Раздор в облике его покойного деда и подсказывает ему "скандальное" новшество (введение этикетов с именами владельцев шуб на публичной вечеринке). Но если в "Игроке ломбера" время сна соответствует сюжетному, то в поэме Шаховского это один из основных эпизодов, исполняющий роль завязки, решение, соответствующее эпической традиции, нашедшее свое подтверждение также в "Налое" Буало.

"Игрок ломбера" подсказывает Шаховскому идею

колоритного представления некоторых из персонажей: например, столетний органист Цингилиус появляется на празднике как бубновый король в окружении целой коллоды карт, представляющей его уцелевшее от целительной науки д-ра Каратая потомство.

При более внимательном прочтении можно найти также следы знакомства Шаховского с бурлесками Чулкова: в описаниях городской среды, в представлении гостей на балу и пр.

Все эти реминисценции с русскими текстами героико-комических поэм 60^х гг. XVIII века говорят в пользу факта, что стремление Шаховского к "правильности" избранного им жанра не ограничивается запоздалым и слепым воспроизведением классической модели жанра. Желанную "правильность" он ищет и в контексте русской традиции бурлескной поэмы, причем элементы ее поэтики, чуждые избранной образцом поэмы Буало, воспринимались уже как органичная часть поэтики жанра.

2. Бурлескный сюжет

Проблема сюжета русских бурлескных поэм XVIII века может быть рассмотрена в двух плоскостях: с точки зрения его оригинальности и с точки зрения техники сюжетостроения.

Первый аспект тесно связан с проблемами интертекстуальности, которые мы рассмотрели в предыдущей части. Если абстрагироваться от интертекстуальной природы бурлескной поэмы как жанра, предполагающей вторичность сюжетов - они обязательно должны напоминать читателю в той или другой форме уже известные ему тексты - необходимо рассмотреть вопрос с точки зрения оригинальности сюжетов относительно западноевропейских бурлескных поэм.

2.1. Оригинальные и заимствованные сюжеты.

Необходимо отметить многоаспектность оппозиции "оригинальность - подражательность". Здесь мы сосредоточим наше внимание на проблеме заимствований в русских поэмах из западноевропейских текстов и подчеркнем некоторые оригинальные находки русских авторов.

Группа текстов, основанная на прямых заимствованиях традиционных сюжетов из западноевропейских бурлескных поэм, - это поэмы Осипова, Люценко и Котельницкого, которые разрабатывают широко популярные бурлескные сюжеты- "архетипы" - "Энеиды" и мифа о похищении Прозерпины Плутонем. Миф о Прозерпине является сюжетом очень популярного в свое время бурлеска Дассуси "Похищение Прозерпины" („Le Ravissement de Proserpine“, 1664), травестирующего в свою очередь поэму римского поэта IV в. н.э. Клавдиана. В общих чертах

Осипов следует строго фабуле текста-образца. Он обычно вносит русские аксессуары: костюм, бытовые подробности (например, Латин, будущий тесть Энея, живет в типичной русской избе), разворачивает некоторые эпизоды за счет нагромождения комических деталей, но все это не влияет на построение сюжета, который не перетерпевает никаких серьезных перемен.

"Похищение Прозерпины", которая имитирует менее известный и "канонический" текст, отличается сравнительно большей свободой. Русские авторы позволяют себе ввести моменты, отсутствующие в поэме Дассуси, которую, судя по тексту, они очевидно знали. Эти эпизоды соответствуют основным фабульным мотивам мифа о похищении Прозерпины. Их наличие является доказательством самостоятельности Люценко и Котельницкого в разработке популярного сюжета и предпринятой ими его русификации.

Например, эпизод сводничества троих богинь Юноны, Паллады и Дианы из II песни поэмы Дассуси³³ заменен в русской поэме рассказом об играх Прозерпины с ее подружками, соответствующим одному из основных эпизодов в исходном мифологическом сюжете. Новость, которую вносят от себя Люценко и Котельницкий, состоит в упорно преследуемой русификации эпизода в псевдофольклорном духе. Названный эпизод очень напоминает поэму "Стихи на Семик" Чулкова, в основе текста которой стоит описание девического троико-семицкого обряда „березка“. Люценко и Котельницкий, в отличие от своего предшественника, который использует описание праздника как повод для рассуждений о падении современных нравов, преследуют единственно читательскую забаву, крайне преувеличивая некоторые черты обычая. Эффект, которого они стремятся достичь, - максимальное снижение персонажей, беспощадно эксплуатируя один из излюбленных авторами бурлесков мотивов, - пьянство. В русской смеховой культуре этот мотив несет также семантику национального. В одну кучу собраны все возможные отталкивающие детали: Прозерпина и ее подружки соревнуются, кто больше выпьет, одна из нимф спотыкается, спеша найти сивуху и т.д.

Другая положительная черта бурлескной поэмы Люценко и Котельницкого - более динамическое развитие фабулы. В отличие от Дассуси, русские авторы предпочитают интерпретировать мотив странствований Цереры в поисках похищенной дочери. Этот подход к сюжету с его базированием на традиционном мотиве пути (во II и III песнях) делает повествование намного интереснее. К сожалению, оба поэта не воспользовались полностью возможностями, которые открывала перед ними концепция

сюжетостроения. Они довольствуются лишь травестией мифа, переодевая персонажей в прямом и переносном смысле в самую грубую одежду. Снижение и травестия реализуются в превратном представлении о "низком" крестьянском быте, со всеми его подробностями. Люценко и Котельницкий заимствуют у Богдановича Душенькин сарафан, но если для Богдановича смена костюма деревенским нарядом означала изменение в судьбе героини и начало нового сюжетного хода, то авторы "Похищения Прозерпины" скорее демонстрируют стремление поделиться своими этнографическими знаниями, сообщая и малейшие подробности в целых трех строфах.

В поэме Дассуси сюжет статичен, нет развитой фабулы. Повествование сосредоточено главным образом на гневном одиноком Плутона, желающего как можно скорее обзавестись супругой, и на беспокойстве Юпитера из-за угроз его брата лишить его мужества. На этих двух эпизодах строятся полностью I и II песни французского бурлеска. В отличие от русской поэмы, стиль Дассуси несравнимо галантнее. Комический эффект достигается за счет эротических ассоциаций и использования переносного значения некоторых нейтральных слов. На самом деле, поэма Люценко и Котельницкого является образцом переплетения различных межтекстовых связей. По нашему мнению, выбор более динамического сюжета, основанного на традиционном мотиве пути и странствований персонажей, был продиктован именно подражанием Богдановичевой "Душеньке".

Гораздо распространеннее в русских бурлесках практика частичного заимствования сюжетных ситуаций из популярных западноевропейских комических поэм, на которых строится сюжет нового произведения. Образцом в этом отношении являются тексты обеих героини-комических поэм Василия Майкова.

Первоначальный замысел "Елисея" как пародии на "Енея" Петрова определяет наперед зависимость первых двух песней от сюжета античной эпопеи. В дальнейшем развитии фабулы придерживание к этому сюжету уже не так точно. Определенное сходство можно найти в использовании мотива бегства Елисея от пламенной начальницы Калинкиного дома, соответствующее бегству Энея из Карфагена. Но, с другой стороны, уход с места, связанного с относительным благополучием для персонажа, и его дальнейшие приключения и испытания являются традиционным сюжетным мотивом еще в древнейших фольклорных повествовательных жанрах. Этот мотив лежит в основе ряда русских бытовых и сатирических повестей XVII века ("Повесть о Горе-Злочастии", "Повесть о Савве Грудцыне"), все еще широко бытовавших в эпоху Майкова в низовых городских слоях. Так что,

тут скорее можно установить связь с этими русскими текстами, как и с фольклорной традицией, чем с античным текстом.

Гораздо любопытнее с точки зрения проблемы сюжетных заимствований сюжет первой поэмы Майкова "Игрок ломбера". Этот текст мог бы найти место в длинном ряду подражаний и заимствований из „Похищенного локона“ („The Rape of the Lock“, 1714) Александра Попа в разных европейских литературах XVIII в.

Поэма одного из крупнейших английских поэтов восемнадцатого столетия была исключительно популярной среди читающей публики всей Европы. Ее предпочитали поэме Буало, модели которого Поп точно и неуклонно следовал.³⁴

Повсеместный успех „Похищенного локона“ находит подтверждение также в России, где в 1749 г. появляется прозаический перевод Ивана Шишкина, озаглавленный "Букля власов похищенных". В 1761 был напечатан сделанный годом раньше анонимный прозаический перевод под заголовком "Похищенный локон волосов"³⁵ Об исключительной популярности поэмы Попа в России говорит также известное обращение к Белинде, главной героине "Похищенного локона", в предисловии к апокрифному порнографическому сборнику "Девичья игрушка", приписываемого Ивану Баркову.³⁶

Очевидно, Майков очень хорошо знал оба перевода, как безусловно знал о дополнительных эротических коннотациях, которые бы вызвало в сознании русского читателя заглавие поэмы Попа или имя его героини. Известные следы подражания этому аспекту литературной славы "Похищенного локона" можно открыть позднее в "Душеньке" Богдановича, хотя и в "Елисее" Майкова они не так уж и невозможны.³⁷

Интересно то, что в "Игроке ломбера" русский поэт не поддается соблазну этой литературной славы поэмы Попа. Сюжет произведения Майкова вписывается в другую тенденцию подражаний Попу как мастеру-сатирику.

Характерно в этом случае то, что обычно в основе сюжета многих текстов героико-комических поэм лежит один из центральных эпизодов в "Похищенном локоне" - "эпическое сражение" персонажей в исключительно популярной в то время карточной игре "ломбер", который представляется в юмористическом или сатирическом аспекте. Обязательным притом является следование модели Буало: "низкий" сюжет - "высокий" стиль.

Этот эпизод из героико-комической поэмы Попа также является частью длительной сатирической традиции, использующей метафору "карточная игра - баталия" как сюжета для поэмы. Г.Эрскин-Хилл сообщает в этой связи несколько текстов в английской поэзии, предшествовавшие использованию

этого мотива Попом: "Новая политика" ("The New-Found Politicke", 1626) Траяно Боккалини, "Царственные игроки, или Старые карты, заново перемешанные для завоевательной игры" ("The Royal Gamesters or, the Old Cards new shuffled for a Conquering Game", нач. XVIII в.) Х. Миселани, "Новая игра в ломбер" ("Le nouveau jeu de l'ombre", 1707) Базиля Кенетта. В последних двух текстах, непосредственно предшествовавших интерпретации мотива карточной игры Попом, имелись ввиду события 1702-1707 г., ("война за испанское наследство"). В первом тексте в роли игроков выступают различные европейские государства, имеющие отношение к конфликту. Во втором несколько реальных исторических личностей разыгрывают в карты судьбу разных стран. И в обоих текстах мотив игры в ломбер интерпретирован в сатирическом плане, а авторы отстаивают определенные политические позиции.³⁸

А.Поп отказывается от сатирического нюанса в интерпретации этого мотива. В "Похищенном локоне" английский поэт использует его как знак социальной среды персонажей, для которой игра в ломбер стала своего рода ритуалом.³⁹ Тем более, традиционное в сатирической поэзии осмысление карточной игры как баталии дает ему возможность сделать эпизод партии ломбера кульминацией в развитии сюжета. Только место сатиры занимает юмор, цель которого - забава читателей. Политическая плоскость смещена вечной темой любви. Некоторые исследователи склонны видеть в "сражении" между Белиндой и Бароном за ломберным столиком "аллегория сексуальной войны"⁴⁰, имея ввиду мотив ссоры влюбленных, стоящий в основе сюжета "Похищенного локона".

Последователи Попа, как в английской, так и в других европейских литературах придерживаются к сходной интерпретации карточной игры.⁴¹ В лучшем случае, как это в поэме Майкова, шутка, анекдот имеют легкий сатирический привкус, но это уже не была политически направленная сатира, а традиционная для XVIII века критика человеческих недостатков.

"Игрок ломбера", несмотря на вероятное первоначальное заимствование сюжета из поэмы Попа (точнее, можем предположить, что он был подсказан английским текстом), гораздо ближе в его интерпретации к русской сатире XVIII века, высмеивающей пороки дворянского сословия и имеющей целью, кроме развлечения, достижение известного дидактического воздействия.

Итальянская исследовательница Мария Ди Салво рассматривает сюжет "Игрока ломбера" как "последовательность пародийно-поучительных эпизодов", содержащую целую серию

встреч и испытаний, которые способствуют возрастанию самосознания героя. Притом автор следует схеме, характерной не только для эпических поэм, но и для других жанров, в том числе и философского романа.⁴² В принципе это наиболее частая практика у русских поэтов в выборе бурлескных сюжетов. В этот ряд можно поставить также тексты Княжнина, Богдановича, Радищева. В этом смысле "Расхищенные шубы" князя Шаховского действительно можно рассматривать, согласно претензиям автора, как первую "правильную" русскую героико-комическую поэму, написанную на оригинальный сюжет и старательно соблюдающую все требования жанровой модели Буало.

2.2. Сюжетостроение поэмы-бурлеск.

В большей части текстов авторы придерживаются традиционной эпической повествовательной модели, что проистекает из самого характера жанра, являющегося одним из видов комического эпоса, как и от требования обязательного соотношения бурлескных текстов с определенными текстами героических поэм. Поэтому, как в эпосе, так и в бурлеске неуклонно соблюдаются основные принципы композиции и использование обязательных эпических топосов. Наиболее широко эксплуатированная сюжетная модель эпоса, которая старательно имитируется комическими поэмами может быть представлена в следующей схеме:

Предисловие, часто прозаическое (необязательное)

Вступление: восхвала героя, мотивировка авторской цели →

Обращение к музе и эпическим авторитетам →

Знакомство с эпическим героем. Завязка: эпический конфликт, рассказ *in media res* →

Батальная/ые сцена/ы, подвиги, странствования, испытания →

Достижение цели. Новое качество героя. Восхвала

Характерно для бурлескного сюжета в произведениях русских авторов то, что он совпадает в большинстве текстов с фабулой. Русские поэты предпочитают хронологически последовательное изложение событий, следуя развитию интриги и избегают, в отличие от русской героической эпоса того времени (Херасков), сложного переплетения нескольких сюжетных линий. В этом отношении русские авторы героико-комических поэм не следуют даже примеру Вольтера в "Орлеанской девственнице", характеризующейся сложной сюжетной структурой, основанной на развертывании трех сюжетных линий.

В русских поэмах (за исключением первых двух поэм

Чулкова, отличающихся мозаичной структурой) сюжет однолинеен, а действие сосредоточено вокруг судьбы одного основного персонажа. Главным объектом внимания, как это в эпосе вообще, являются подвиги героя, значимость которых комически переосмыслена. Чаще всего преувеличивается смысл определенного действия персонажа, или некоторое его качество гиперболизировано и рассказано в высоком стиле языка, или же высоким и прославленным эпическим персонажам приписываются ничожные действия. Выбор подхода диктуется выбором одной из обеих жанровых моделей.

Исходя из основного предназначения комических жанров развлекать поучая, бурлескные авторы ориентируются на традиционные и широко распространенные в фольклоре и комической литературе мотивы. Среди излюбленных - последовательность злочестных перипетий, через которые вынужден пройти персонаж. В некоторых более кратких текстах, например, в поэмах "Бой стихотворцев" Княжнина, "Плачевное падение стихотворцев" Чулкова, "Игрок ломбера" В.Майкова, испытание только одно, заканчивающееся катастрофой для эпического героя, который не может продолжить свои подвиги, т. е. трагедизируется главное его качество - быть победителем.

В стороне от большей группы текстов с ясно оформленной фабулой стоят первые две поэмы Чулкова "Стихи на качели" и "Стихи на Семики". В них встречаем исключительно редкую, как для жанра, так и для литературы XVIII века вообще, мозаичную организацию сюжета. Интересно отметить существующее противоречие в практике Чулкова как писателя. В своих прозаических текстах (сказках, детективных новеллах) и особенно в "Пригожей поварихе", одном из первых русских романов, он старательно строит фабулу, акцентируя на ее занимательности. По мнению Г.А.Гуковского, его пристрастие к сюжетным жанрам противоречит взглядам классицистов: "Дворянские писатели-классики исключали из своей литературы сюжетные жанры - роман, новеллу; они презирали "увлекательность", считая ее потаканием низменным читательским интересам. Наоборот, Чулков имеет ввиду угодить простому читателю, любящему и узнать в книге жизнь и забыться за книгой."⁴³

На самом деле обе поэмы Чулкова представляют описание двух фольклорных праздников и следуют их сюжетам, или "сценариям", если вообще можно говорить о таких. В рамках обычной вмещаются эпизоды, выражающие рассуждения автора по одному или другому поводу: от забавлений престолюдия и падения нравов до литературных достоинств сочинений оппонентов.

Принципы монтажа отдельных "жанровых сценок" в "Стихах на качели" и "Стихах на Семик" различаются. Надо отметить прежде всего их гетерогенный характер: этнографические описания чередуются с пародийными и травестийными эпизодами, направленными на "Елисея" и его автора и Ф.Эмина. Введены близкие к сатире того времени моменты, высмеивающие определенные индивидуальные и социальные пороки и привычки, характерные для быта эпохи (традиционный для русского бурлеска мотив пьянства, поведение и модные костюмы щеголей, невежество и т. д.). Стыковка всех этих разнородных по своему характеру эпизодов (литературных, этнографических, публицистических) часто механична. Например, в "Стихах на качели" сравнительно большой начальный пародийно-травестийный эпизод, высмеивающий литературные достоинства сочинений Майкова и Эмина, как и традиционные приемы бурлеска, сменяется без какого-либо перехода "жанровыми сценами" праздника с типичными для него "развлечениями": корчмы и подвыпившая публика в них и на улицах, ухаживания (с и без торгов), кулачные бои, демонстрирование модных нарядов. Несколько раз обыгрывается мотив качелей как традиционного развлечения во время весенних праздников (этот мотив получает в этом тексте Чулкова также эротические коннотации). Заключительная часть этой краткой поэмы Чулкова заново отсылает читателя к правилам жанра героико-комической поэмы. Автор надевает упомянутую нами выше маску начинающего поэта, желающего попробовать свои силы в этом роде сочинений, чтобы воспеть "подвиги" своих современников "подобающим" эпосу высоким и торжественным стилем. Таким образом, доминирующее в "Стихах на качели" бурлескное начало объединяет разнородные эпизоды и создает иллюзию их однородности и непротиворечивости.

В "Стихах на Семик" встречается еще более редкая для эпохи практика "коллажа". В тексте процитированна дословно записанная автором⁴⁴ русская народная песня, исполнявшаяся во время представленного в поэме троицко-семицкого обряда. Преодоление внутренних противоречий между разнородными эпизодами в текстах обеих поэм Чулкова достигается активным авторским присутствием, объединяющем гетерогенные по своему стилю элементы и придающее эклектическому тексту относительно гомогенный характер.

На самом деле, сюжетному строению обеих поэм Чулкова можно найти аналогию в одном из жанров русского фольклорного театра XVIII и XIX вв., - райке, представляющему показ картинок на сюжеты политической жизни, современного быта, событий

русской и мировой истории, видов разных географических объектов и т.д. в специально приспособленном для этой цели ящике, причем каждая картинка сопровождается устным комментарием. Этот вид зрелища был исключительно популярным, особенно во время праздников, ярмарок и т.д.⁴⁵ Поэтому можем предположить, что Чулков, как писатель, ориентирующийся на непретенциозного массового читателя низовых городских кругов сознательно искал сходство между своими "фольклорными" поэмами и райком.

Активное авторское присутствие в обоих текстах и спайка разнородных эпизодов авторским комментарием придает обеим поэмам характер метатекста. Перед глазами читателя совершается подбор сюжетного материала и выбирается жанровая форма, причем комментируются ее достоинства и недостатки, формируются авторские критерии о жанре. В связи со всеми перечисленными до сих пор особенностями сюжетостроения "Стихов на качели" и "Стихов на Семики", мы полностью разделяем мнение Б.В.Томашевского, что, несмотря на их литературную слабость, поэмы Чулкова являются оригинальной формой комического эпоса.⁴⁶

В большинстве текстов русских бурлескных поэм прослеживается судьба одного основного персонажа. Исключение из этой закономерности составляют "Стихи на качели" и "Стихи на Семики", которые можно определить как "поэмы без героя".

2.3. Мотивы

В композиции бурлескного сюжета ведущую роль играет ряд традиционных мотивов, известных по фольклорным и литературным эпическим жанрам. Речь идет прежде всего о текстах, не травестирующих конкретные эпические сюжеты.

Чаще всего начальная ситуация в бурлеске связана с нанесенным эпическому герою или некоторому из остальных персонажей *ущербом*. Во втором случае потерпевший может стать инициатором возмездия за нанесенный ущерб и сделаться возложителем задачи, исполнение которой эпический герой будет преследовать на протяжении всего сюжета. Эта начальная ситуация, одна из наиболее характерных в повествовательных жанрах,⁴⁷ используется еще в ранних бурлесках. В "Игроке ломбера" Майкова она связана с огромным проигрышем героя Леандра. В "Елисею" это гнев Вакха по поводу повышения цен спиртных напитков и сильного ограничения, по этой причине, числа их любителей. В "Бове" Радищева герой изгнан из родительского дома. В этом тексте повествование начинается с путешествия героя, а причины выясняются в его рассказе о прошлом, соответствующем обязательному в эпосе рассказу

эпического героя *in media res*.

В некоторых из текстов начальная ситуация связана с какой-то *неудовлетворенностью* персонажей. В "Бое стихотворцев" и "Плачевном падении стихотворцев" это неудовлетворенность группы литераторов состоянием современной литературы. В "Расхищенных шубах" князя Шаховского причиной последовавших событий является раздражение Раздора, который не может вынести всеобщего веселия во время рождественских праздников.

В бурлескных поэмах, как и в остальных эпических текстах, характерно обвязывание мотива ушерба и неудовлетворенности с мотивом добровольного или принудительного *ухода или бегства из дома* ("Душенька", "Елисей", "Бова", "Похищение Прозерпины"). В другом аспекте это нарушение "равновесия" в привычном состоянии вещей ("Игрок ломбера", "Расхищенные шубы"). Оттуда логично следует введение мотива *пути* и авантюры и испытаний персонажей. В той или другой форме мотив пути является одним из важнейших и объединяющих во всех текстах. Авторов он привлекает связанной с ним многоэпизодностью действия, которая делает рассказ живее и интереснее, что было и одной из его основных целей.

Часто возможности, которые предлагает мотив пути, используются многократно, в различных сочетаниях с другими мотивами. С уверенностью можно сказать, что наибольшего успеха в этом отношении добивается Богданович, который сочетает в своей поэме исключительно богатые возможности волшебной сказки с некоторыми широко распространенными эпическими топосами, например, хождением в царство мертвых. Наиболее частая комбинация из традиционных мотивов в таком случае следующая: предсказание ("Душенька"), нарушение запрета ("Душенька", "Похищение Прозерпины", "Енейда..."), жажда подвига ("Бой стихотворцев" "Плачевное падение стихотворцев", "Енейда", "Бова"). Мотив пути лежит в основе тех текстов, которые прослеживают странствования и перипетии персонажей ("Елисей", "Бова", "Енейда", "Похищение Прозерпины", "Душенька"), что, с своей стороны, предполагает его комбинирование, обязательное в этом случае, с мотивами *встречи, переодевания* в несвойственную для персонажа одежду, *вмешательства богов* в роли врагов и помощников. Путь может реализовываться в разных пространственных плоскостях: по горизонтали - на земле, и по вертикали - на небесах, на Олимпе, Парнасе, или в подземном царстве. Он может быть интерпретирован как восхождение (поэмы Княжнина и Чулкова) или как низвержение.

В временном плане путь может занимать длительное или короткое время: странствования месяцами и годами ("Енейда...", "Похищение Прозерпины", "Елисей", "Душенька", "Бова") или мгновенные перемещения (например, перенесение Елисея Гермесом из тюрьмы в дом для девиц легкого поведения, вознесение Душеньки в дворец Амура). Излюбленным приемом поэтов в этом случае является комбинация между долгим и трудным путем до достижения определенной цели (подготовка к "подвигу") и молниеносной развязкой: дорога назад в поэме Княжнина и "Плачевном падении стихотворцев" Чулкова, финал первой части "Душеньки". Иногда время трудного и продолжительного пути может быть иллюзорным и совсем кратким в действительности, как это в "Игроке ломбера" Майкова, где сюжетное время совпадает со временем сна персонажа, в отличие от фабульного времени, занимающего эпические три дня и три ночи перед страшным сном.

Встречи персонажей с их друзьями и недругами являются активно используемым мотивом, отмечающим поворот в судьбе персонажа. Случайная встреча как основной сюжетный мотив вводится широко в поэмы "ариостовского" типа в европейской поэзии XVIII в., в которых сложно переплетались несколько сюжетных линий и постоянно поддерживалось любопытство читателя к развитию интриги. Бесспорным образцом в этом отношении является "Орлеанская девственница" Вольтера, послужившая моделью для ряда комических поэм во многих литературах, в том числе и славянских. Активно используется сходное сюжетостроение такими поэтами-предромантиками, авторами комических поэм, как Виланд в Германии ("Оберон", 1780). На рубеже веков в России также развивается так называемая "сказочная" или "рыцарская" поэма, которая связана рядом особенностей своей поэтики с бурлеском, но является различным и новым поэтическим видом. Лучший русский образец без сомнения - "Бахариана"(1803) М.М.Хераскова, которая в наибольшей степени отвечала представлениям о таком виде текста с сложным переплетением нескольких сюжетных линий и прослеживанием судеб и приключений нескольких персонажей. В текстах русских бурлескных поэм организация сюжета на основе мотива встреч используется преимущественно в "Елисее" и "Бове" и в известной степени в "Душеньке". Но и в трех поэмах рассказ сосредоточен на одной сюжетной линии (одно из основных отличий от предромантических "сказочных" поэм) и встречи в ней маркируют последовательность эпизодов. "Ариостовское" начало и сложная модель рыцарской поэмы находят в России гораздо более теплый прием в первые два десятилетия XIX века.

Признанной вершиной этой тенденции является "Руслан и Людмила" А.С.Пушкина.

Наиболее характерным для бурлеска является мотив *переодевания* персонажа. Именно таково первоначальное значение травести. Вариативность этого мотива в русских бурлескных поэмах чрезвычайно большая и отражает как общие для смеховой культуры всех народов элементы, так и национальные русские, идущие от русского фольклора и древнерусской и современной авторам массовой литературы.

В текстах, следующих вплотную модели Скарроновской травести ("Енейда...", "Похищение Прозерпины", "олимпийские" сцены в поэмах на Чулкова и "Елисея") замена обычного для ампула высокого персонажа костюма низкой одеждой задана жанровой традицией априори. Такая смена влечет за собой известную перемену в обычной деятельности персонажа (например, богини стирают, месят пирожки и т.д.), но никогда не меняется его положение в иерархии или его ампула. Зевс (Зевес, Юпитер) везде остается верховным богом и громовержцем, несмотря на все свои многочисленные низкие перевоплощения и именно от этого происходит удачный комический эффект измененной точки зрения. Читатель чувствует себя так, как будто заглядывает в свободное от условностей этикета личное бытие известных и великих личностей, которые в домашней обстановке совсем заурядные люди. В этом случае заданность низкого костюма исключает возможность его смену использовать как точку поворота в развитии сюжета.

В текстах, в которых низкий костюм не задан сначала, а это большая часть русских бурлескных поэм, каждая его смена или изменение в нем рационально используется как начало очередного эпизода в развитии сюжета. Примером в этом отношении является "Елисей" Майкова, в котором этот мотив очень часто используется. Гермес, сам наряженный для отвода глаз петиметром, спасает попавшего в полицию Елисея, переодевая его в платье спящей рядом женщины. Эта смена костюма, отмеченная высшим смыслом травести - переодевание в одежду противоположного пола, ведет за собой новый эпизод в мытарствах персонажа: попадание в рабочий дом для проституток. Там костюм эпического героя соответствует его состоянию заключенного. Сидя взаперти в келье страстной начальницы, он имеет на себе единственно белье, т.е. костюм ограничивает свободу его передвижения и бегство оттуда должно произойти чудесным способом с помощью вездесущего Гермеса, который дарит Елисею шапку-невидимку. Следующий эпизод связан с очередной потерей части скудной одежды персонажа.

Елисей, напуганный гневом полицейского надзирателя, изъявляющего претензии на прелести стареющей настоятельницы, вынужден пожертвовать нижней частью своей одежды. Сжигание его портков в печи, действие, травестирующее пресловутое самоубийство Дидоны (*"Портки его, камзол в печи своей сожгла, // Когда для пирогов она у ней топилась, // И тем по-добною Дидоне учинилась ..."*⁴⁸), вносит дополнительный комический элемент в конец третьей песни и становится достойным финалом одного из основных сюжетных эпизодов.

Происхождение мотивов переодевания (включительно и как постепенное обнажение, т. е. нагота как отсутствие одежды) имеет свои корни в древнерусской сатире, факт, отмеченный еще Л.Н.Майковым, который находит тут сходство с популярной древнерусской повестью о Фроле Скобееве.⁴⁹

Русские авторы бурлескных поэм используют всю богатую парадигму мотива переодевания, завещанную им многовековой русской смеховой традицией. Кроме упомянутого нами выше переодевание в одежду противоположного пола и продиктованную им хоть на известное время смену норм поведения (Елисей ведет себя как девица, хотя и без особого успеха, так как его быстро распознают), очень часто вводится мотив переодевания в одежду из необычного, "ненастоящего" материала, идущий от русской карнавальной традиции.⁵⁰

Различается, однако, осмысление этого обычного мотива. Одежда из рогожи и лоскутков ткани, которую надевали во время карнавала (Святки, Масленицы), а также в балаганных и других фольклорных театральных формах с участием актера, в бурлесках уступает место тщательно изготовленным доспехам из такого же псевдоматериала: бумаги. В "Плачевном падении стихотворцев" Чулкова это переплавленная бумага от многочисленных произведений оппонентов автора: *"Здесь латы не рука Вулканова сплетала, // Бумага тут одна без всякого металла... Романов в тысяча изрезаны в куски, // И с тестом кладены в железные тиски, // Потом под молотом с полмесяца страдали, // И после латами именоваться стали"*.⁵¹ Княжнин еще остроумнее, он предлагает в качестве материала для доспехов и оружия рыцаря в своей поэме стихотворные размеры, среди которых богиня Алчба писать (графомания) выбирает наиболее подходящие: *"... Единим махом лишь она руки своей // Все Тредьяковского стихи к себе собирает... Тогда, твердейшего избравши гексаметра, что вырыла она из "Аргениды" недра, // Наместо шишака спондей ему дала // И панцырь из трохей и ямбов соглела, // В десницу не копьё - перо свое вложила..."*⁶² И в том, и в другом случае свойственная жанру травестия известной мифологемы - выработывания Ахиллесова

щита и доспехов - сочетается с русской смеховой традицией. Упоминание в тексте Княжнина ставшего притчей во языцех имени выдающегося русского писателя и теоретика XVIII века В.К.Третьяковского имеет чисто пародийные цели: представить ненавистных автору коллег как достойных его наследников. Имя Третьяковского в этом контексте носило также и дополнительный язвительный смысл. В ту эпоху были широко распространены анекдоты об этом авторе, чтение текстов которых было способом наказания придворных при дворе Анны Иоанновны. -

Надевание псевдодоспехов в этих двух текстах не исчерпывает пародийный момент. Оно влечет за собой другой очень популярный фольклорный смеховой мотив: езда на осле вместо коня. В поэме Чулкова осел крылат и, таким образом, травестируется другая популярная мифологема: о Пегасе. Образ стихотворца-неудачника, который едет не на мифическом коне, а на его прозаическом собрате, характерен для русской литературной полемики того времени. Ю.Н.Тынянов цитирует отрывок из статьи Сумарокова "О российском духовном красноречии", в которой законодатель классицистского вкуса полемизирует с ломоносовским витийственным началом в оде: "Многие духовные риторы, не имущие вкуса, не допускают сердца своего, ни естественного понятия во свои сочинения; но умствуя без основания; воображая не ясно и упоая на обычную черни похвалу, соплетенную ею всему, чего она не понимает, дерзает во кривые к Парнасу пути, и вместо пегаса обуздывая дикого коня, а иногда и осла, втащится едучи кривою дорогою, на какую-нибудь горку".⁵³

Но низкий костюм, который вынужден надеть персонаж не всегда имеет пародийное звучание. Он может быть удобным поводом для введения свойственных бурлеску анахронизма и сочетания различных временных планов, например, античности и современности, из-за чего получается комический эффект. Притом степень низкого может быть переосмысленна. Не в каждом тексте античные боги и герои одеты в русский национальный костюм или в лохмотья. Низкое может быть представлено элементами современной авторам моды (например, наряженный петиметром Гермес). В "Душеньке" низкий костюм эстетизирован: это обыкновенный крестьянский сарафан, в котором, однако, героиня нимало не теряет от своей прелести (вспомним ставший популярной поговоркой стих "*Во всех ты, Душенька, нарядах хороша*").

Отсутствие одежды, *нагота*, как один из наиболее широко распространенных в фольклорной смеховой культуре европейских народов⁵³ мотивов, находит горячий прием у авторов бурлескных

поэм. В русских текстах мотив наготы имеет свою парадигму проявлений, соответствующих его комическому осмыслению русским культурным сознанием.

Нагота может быть истолкована как отсутствие верхнего платья. Кроме вышеупомянутого примера затворничества Елисея, мы напомним также другой эпизод того же текста: сцену в бане (IV песня), когда купающиеся откупщик и его молодая жена, испугавшись невидимого Елисея, выбегают во двор в сорочках. Русская православная культура налагает ряд запретов на демонстрацию человеческого тела, требуя, чтобы даже в бане люди были прикрыты какой-то одеждой. Поэтому, согласно русской национальной смеховой традиции, персонажи смешны, появляясь в таком скудном одеянии на публике. Дополнительный анекдотический оттенок вносит также эротический смысл, который автор влагает в этот эпизод. Сцена в бане начинается рассказом об усилиях молодки соблазнить старого мужа. В принципе баня в русском фольклорном мышлении является "нечистым" местом, связанным с нечистой силой, как и местом, связанным с нуждами плоти и похотью.

В некоторых случаях, снова под влиянием фольклорной традиции, русские авторы используют вариацию смехового мотива в внешности персонажа, который может быть лысым. Притом плешь обязательно сопрягается с мотивом старости в ее комическом аспекте, т.е. старость как поглупение (Гашпар в "Расхищенных шубах" Шаховского, царь Латин в "Енейде..." Осипова).

Мотив *битвы* обязателен в большинстве текстов русских бурлескных поэм. В большей части случаев, однако, авторы предлагают читательскому вниманию комически переосмысленное эпическое сражение. Именно в его описании реализуется авторская стратегия диссонанса между стилем и сюжетом, абсолютно необходимого в поэтике бурлеска.

Интересно отметить, что, например, Осипов в своей "Енейде, вывороченной наизнанку", должен был вывернуть наизнанку в деталях все эпизоды своего образца, как это было у Скаррона, но он этого не делает. Тем более Осипов отказывается от комического описания взятия Трои ахейцами, очень благодатного для травестии эпизода. Этот факт говорит о двойственности русской "Энеиды наизнанку". Для сравнения, Скаррон педантически соблюдает все подробности рассказа Энея о битве за Трою, естественно, стремясь придать им комическую окраску. Французский поэт экспрессивно перерассказывает события. Этот рассказ местами очень походит на серьезный вариант текста Вергилия, только не в высоком эпическом стиле, а переданный

бытовой речью очевидца. Комическая нотка вносится за счет вглетения в текст таких деталей, как догадка троянцев, что ахейцы дали взятку богам и проклятия их коррумпированности⁵⁵, или описание битвы за Трою как кровавой драки, в которой все бьют друг друга. Некоторые из героев-троянцев представлены как мародеры, которые, увидев развитие событий, бегут, таща на себе огромные окорока.⁵⁶ Все это отсутствует в тексте Осипова и скромно заменено "пересказом сюжета в популярных в то время объяснениях содержания II и III песен: "Еней рассказывает царице Дидоне и всем ее придворным о последней ночи Троянской осады и о конечном сего города разорении"; "Еней продолжает рассказывать Ливийской царице повествование о разорении Трои; каким образом все слушатели при том заснули".⁵⁷

Очевидно, что Осипов, который, впрочем, не претендует быть среди первых в парнасском братстве (если судить по вступлению) не чувствовал себя достаточно сильным справиться с такой трудной задачей, какая есть травестия этого эпизода "Энеиды". Взамен этого он показывает себя достойным продолжателем традиции, начало которой поставил Майков в „Елисеи“, в следующих "батальных" сценах поэмы.

С легкой руки В.Майкова русские бурлескные поэмы изобилуют сменой эпической битвы "эпическим" кулачным боем, одним из излюбленных русских развлечений во время фольклорных праздников и ярмарок,⁵⁸ имевшим огромное число "почитателей" в деревне и в низовых городских средах, да и среди представителей высших сословий.

Кулачный бой, стоящий на самой низкой ступени в шкале ценностей в представлениях о развлечениях, согласно тогдашним идеям о праздничной культуре, являлся необходимым антиподом героической и самоотверженной битве, в которой участвует возвышенный персонаж эпоса. Тем более, кулачный бой сопровождался обильным возлиянием к Бакхусу, что было, как это хорошо известно, древним и привычным национальным смеховым мотивом.

Кулачный бой является традиционным способом снижения эпической битвы не только в бурлеске, но и во всей пародийной русской поэзии того времени, особенно в "барковиане", культивирующей преимущественно пародийную оду. Ярким образцом в этом отношении является "Ода кулачному бойцу" И. Баркова, в которой средствами высокой оды "воспевают" "эпические" подвиги на поле брани пьяных молодцов, причем это поле брани осмысленно также как сексуальные отношения.⁵⁹

Сюжетные ситуации, в которых возникает или описывается "героическая" битва, разнообразны. Это может быть самооценка

качеств персонажа, переданная в его рассказе об его прошлом и причинах его изгнания ("Елисей", песня II). В другом случае это "спонтанный" конфликт из-за пустяка, как это, например, в поэме Осипова (песня VII), где из-за убитой по ошибке собачки начинается война между Энеем и Турном. В этой "битве" входит в употребление все - и рожны, и щипцы, и вилы, и метлы, и лопаты: *"... И со оружием сбежались, // Кто что скорей успел схватить. // Косарь служил наместо сабли, // За копья отправлялись грабли. // Готов был всяк всю кровь пролить. // Пошла меж ими сильна свалка // В потаску, под бока в захват; // И не одна в мочалки палка // И вдребезги разбит ухват..."*⁶⁰ К сожалению, мы не в состоянии процитировать весь эпизод этого боя, очень похожий на современный пародийный вестерн, в котором каждый находчиво и без усталости лупит чем попало противника. Подобное колоритное описание кулачного боя - "дуэли" между Вахковым избранником и силачом-купцом есть в последней песни "Елисея". Финальная сцена в поэме Майкова представляет собой травестию характерного для средневековой литературы мотива "Божьего суда" после ожесточенной, но равной битвы между двумя противными лагерями.

В последнем случае битва и "дуэль" исполняют функцию не кульминации, а развязки сюжета: во время "сражения" Елисей, после того как геройски справился с своей миссией и отомстил за спекулятивное повышение цен спиртного, разгромив сначала большой винный погреб, а потом достойно защитив честь гильдии ямщиков (т.е. основных потребителей, напоминаем русскую поговорку "пьян как ямщик"), в "Божьем суде" теряет шапку-невидимку, а заодно с ней и благосклонность богов и наказан за свои "подвиги" как самый заурядный хулиган.

Мотив битвы встречается также в форме вышеупомянутого разорения винного погреба, когда проливаются реки "крови" ("Елисей", песнь IV); эпической карточной игры ("Игрок ломбера"). Кулачный бой как элемент "низкого" присутствует также в "фольклорных" поэмах Чулкова, в которых он является только частью фона и не становится центром рассказа.

Описание битвы всегда располагается во время какого-то праздника, т.е. она всегда связана с игрой, с карнавальным началом. Красноречивым примером в этом отношении является подготовка к битве между Энеем и Турном ("Енейда...", песня VII). В этом эпизоде используется фольклорный мотив псевдоматериала: муниции изготавливаются из рожи и тряпья, кондитеры вместо конфет мастерят пули, а колбасники начинают их и т.д.⁶¹

Битва как эпический топос может отсутствовать в некоторых из текстов, преимущественно в основанных на "галантных"

сюжетах, как "Душенька" и "Похищение Прозерпины". В поэме Богдановича мотив трансформирован в борьбу самолюбий. В "Расхищенных шубах" князя Шаховского автор предпочитает длительный и ожесточенный словесный поединок, правда, окончившийся пощечиной и слетевшим париком с лысой головы дра Каратая, основного "эпического" противника переплетных дел мастера Гашпара, чем ситуация и исчерпалась.

2.4. Чудесное в бурлеске.

Один из важнейших вопросов, волновавших теоретиков и авторов эпоса Нового времени, - вопрос о месте чудесного в сюжете поэмы. В некоторых литературах, как английской, например, выработался точный термин, обозначающий вмешательство богов, эльфов и других волшебных сил в ходе сюжетного действия - "machinerie". Этот термин с готовностью принимается также немецкой критикой.

В героико-комических поэмах во всех европейских литературах обычно это античные боги. В трагедийных поэмах они сохраняют свое обычное амплуа, но подвергаются "переодеванию", причем кроме "низкого" костюма, им сообщаются и некоторые неспецифические для них деятельности, связанные преимущественно с малопривлекательной ежедневной домашней работой. Иногда снижение мифологического образа достигается препятствиями перед проявлением его чудесных свойств, что, в принципе, не должно происходить с бессмертными. В этом смысле затрудняется функция чудесного персонажа быть помощником эпического героя. Например, Гермес, который должен освободить Елисея из темницы, переодевается для маскировки, вынужден скрываться от стражи, а потом бог обманщиков и воров пыхтит под тяжестью своей ноши.

Эпизоды, связанные с присутствием мифологических персонажей, имеют свою функцию в эпическом рассказе. Божества или персонифицированные человеческие качества или отношения выполняют преимущественно служебную функцию в развитии сюжета. Они могут быть возложителями подвигов эпического героя (Вахх в "Елисее", Раздор в "Расхищенных шубах", Алчба писать в "Бое стихотворцев"), исполнять функции помощника и дарителя (Гермес в "Елисее"), протагониста (Венера в "Душеньке", Юнона в "Енейде...").

Типичные для бурлескной поэмы (по аналогии с эпопеей) сцены "веселого Олимпа" и "веселого ада" не формируют в русских текстах самостоятельную сюжетную линию. Известная попытка наблюдается в "Елисее" с введением мотива противоречий между Ваххом и Церерой, но Майкову так и не удается развернуть ее подробно. С точки зрения развития рассказа вмешательство

характеристики персонажа без особой заботы со стороны авторов об их согласовании и с точки зрения создания какой-либо его характерологии. Тут важнее принцип игрового накопления комических деталей "чем больше - тем лучше". Особенно распространены подобные нагромождения в "батальных" сценах, в описаниях бытовой обстановки и т.д.

По принципу комического нагромождения располагаются также отдельные эпизоды в калейдоскопической сюжетной структуре первых двух поэм Чулкова. Функция таких распространенных описаний - в замедлении эпического рассказа, в возможности комментария, которую они предоставляют автору, будь просто с игровой целью, будь с гораздо более серьезными и пародийными целями.

2.5. Новелла и анекдот в сюжете бурлеска

Отличительной чертой поэмы-бурлеск как жанра является пристрастие авторов к некоторым распространенным новеллистическим сюжетам, а также интерес к современному им анекдоту. Это правило находит подтверждение в русских бурлескных поэмах. Новеллистичность некоторых эпизодов и их связи с древнерусской новеллой XVII века, как это мы уже упомянули, - одна из черт их поэтики, на которую впервые обратил внимание А.Н.Майков. Именно с позиции знатока и продолжателя русской новеллистической традиции подходит В.Майков к одной из основных мифологем "Энеиды" - любви Дидоны и Энея, сообщая ей типично новеллистический оттенок: начальница Калинкиного дома (приюта для девиц легкого поведения) - стареющая, но желающая плотских удовольствий женщина, которая держит в плену своего молодого любовника. Подчеркнутое возрастное несоответствие персонажей характерно для такого рода сюжетов, пользующихся большой популярностью в фольклоре и литературе всех народов. Позднее Радищев использует находку Майкова, ставя своего героя в сходную ситуацию, подчеркивая его невинность (параллель с девственностью Жанны в поэме Вольтера). Таким образом, эти русские поэты предлагают своим читателям значительно отличающуюся от традиционной интерпретацию популярнейших эпизодов в "Одиссее" и "Энеиде" - плена Одиссея у Калипсо и любви Дидоны и Энея. В то же время новеллистичность этих эпизодов в русских поэмах ближе русскому читателю, который наряду с любопытством к новизне все еще не отказывался от настроенности искать известное и характерное для национальной книжной традиции.

Другой популярный новеллистический мотив в текстах русских бурлескных поэм - встреча героя с его неверной женой. В "Елисе" этот мотив трагически соотнесен с сюжетом

популярной древнерусской повести о Карпе Сутулове. Героине этой повести, оставшейся одной во время отсутствия мужа по торговым делам, удается сохранить супружескую честь, остроумно наказывая соблазнительей.

В "Елисе" супружеская верность нарушена многократно, но жена ямщика по-своему "невинна", так как поступала не по своей воле. Здесь можно провести параллель с злоключениями красивой королевской фаворитки Агнес Сорель в "Орлеанской девственнице" Вольтера. Тот же мотив используется в другой модификации в "Душеньке", где "неверная" жена это скорее любопытная жена, нарушающая запрет и данное слово.

Особой любовью русских авторов героико-комических поэм пользуется анекдот. Он может быть основой сюжета, но может появляться в тексте с полемическими целями. Большое внимание на анекдот обращают Княжнин и Чулков, которые активно используют пародию и личные нападки в своих текстах. Притом они рассчитывают больше на порождение анекдота, а не столько на использование готового устного текста. Естественно, прицелом их смеха в этом случае являются литературные оппоненты. Часто образ противника, или скорее его не очень симпатичные черты сильно переувеличенны. В анекдотическом сюжете используется такой идущий от фольклора прием, как небылица. Вводится также фантастика, основанная преимущественно на анахронизме и перенесении персонажа в мифологическое пространство.

Мастером анекдота проявляет себя Чулков, который ищет в своих поэмах любого повода, чтобы сочинить анекдот о своих оппонентах. Иллюстрацией может послужить эпизод из "Стихов на качели", в котором рассказывается, как коляска молодого дворянина врезалась в стену. В нем современники могли узнать странности бытового поведения М.М.Хераскова.⁶³ Чулков делает большую ставку на злобу дня в анекдотическом сюжете. Не надо забывать, что все его поэмы печатались в его сатирическом еженедельном журнале "И то и сьо" и были частью его оперативной публицистики.

2.6. Паратекст поэмы-бурлеск

Важное место в организации бурлескного текста в русской поэзии XVIII в. занимает вопрос о *предисловиях* к текстам. Они встречаются в большинстве из них. Исключение составляют поэмы Чулкова и Княжнина, „Игрок ломбера“ Майкова.

Практика помещать предисловия характерна как для эпоса, так и для некоторых других жанров, преимущественно прозаических и драматургических. В русской эпической традиции таким предисловием, исполняющим функцию метатекста, рассматривающим генезис и специфику эпопеи, является

"Предызъяснение об ироической пииме" В.К.Тредиаковского, опубликованное перед его стихотворным переводом романа Фенелона "Телемак" ("Тилемахида", публ. 1765). В XVIII в. таким образцовым текстом был "Опыт об эпической поэзии" („Essai sur la poésie épique“, 1727) Вольтера.

Из русских эпических поэтов такое "предуведомление" публикуют В.Петров к своему переводу первой песни "Энеиды" (1770), Херасков к "Россияде" (1779). Возможно, чтобы В.Майков пародировал предисловие Петрова в своем предисловии к "Елисею". По мнению В.А.Западова, другим объектом пародии Майкова в том же предисловии был В.И.Лукин, автор огромных вступлений к своим пьесам, в самом известном из которых, - к пьесе "Мот, любовью исправленный" он аргументировал необходимость и принципы русификации западноевропейских текстов.⁶⁴

Предисловие не было чуждым также традиции комического эпоса. Обращения к читателям публикуют многие выдающиеся авторы жанра, одним из которых был Буало.

Предисловие всегда играет роль своеобразного манифеста, в котором поэт декларировал свое эстетическое кредо.

По отношению к основному тексту предисловие выполняло функцию паратекста, в котором автор говорил о причинах, побудивших его взяться за перо, и о позициях, с которых он будет писать (например, заявление Богдановича к "Душеньке", в котором он представляет свою поэму как "собственную забаву в праздные часы"⁶⁵). В то же время предисловие может выполнять также функции метатекста, в котором поэт оценивает достигнутое им самим ("Расхищенные шубы").⁶⁶

В отличие от серьезного эпоса, в практике авторов героико-комических поэм сравнительно редко используется другой вид паратекста: *посвящение*. В рассматриваемых нами текстах оно присутствует единственно в поэме Богдановича ("Стихи на добродетель Хлои"), которое, однако, не адресованно конкретному лицу, а по-своему объясняет "эпическую" природу сюжета - частые продолжительные и ожесточенные споры между красотой и добродетелью.

В некоторых из текстов авторы по традиции помещают также *краткое содержание* отдельных глав или песен - в начале, в составе предисловия или перед каждой из частей, конечно, для облегчения читателей.

Обычно повествование в бурлесках разделяется на относительно законченные в сюжетном отношении части - *песни, главы, книги*. Предпочитаемый объем охватывает от трех до пяти песен, но встречаются и тексты поменьше ("Стихи на качели" и

"Стихи на Семик"), так и побольше, в зависимости от следуемого оригинала ("Енейда...").

Необходимо обратить внимание на еще одну особенность паратекста бурлеска: *заглавие*. Оно выполняет преимущественно роль своеобразной рекламы, которая должна привлечь читательское внимание. Этот "рекламный" характер особенно важен для первого периода развития жанра в русской поэзии из-за полемического предназначения поэм, как и включения некоторых из них в более крупный текст (каким, например, представляется журнал Чулкова "И то и сь"). Интересно отметить, что большинство текстов имеют сравнительно краткие заглавия. Этот факт находится в контрасте с широко распространенной практикой эпохи, чтобы произведения литературы имели, как правило, двухчастные заглавия, одно из которых поясняет другое, или же само заглавие представлялось краткой аннотацией текста. Такая практика наблюдается иногда даже в таком лирическом жанре, каким являлась ода. Особенно распространенным была подобная композиция заглавия в зарождающемся романе, унаследовавшем в этом отношении традиции средновековой книжности и беллетристики Петровской эпохи. Для сравнения, сам Чулков озаглавил свой известный роман "Пригожая повариха, или приключения развратной женщины" (1770).

Несколько необычен этот отказ русских поэтов-эпиков от распространенных заглавий. Большинство заглавий в серьезном эпосе следует античному образцу названия по имени основного эпического персонажа: "Петрида" Кантемира, "Петр Великий" Ломоносова. Герои-комические поэмы также, за малыми исключениями, подтверждают это правило. Авторы все-таки предпочитают "нарративные" заглавия, дающие известное представление о фабуле: "Бой стихотворцев", "Плачевное падение стихотворцев", "Похищение Прозерпины", "Расхищенные шубы", так названные Патрисом Пави "метатекстуальные комментарии".⁶⁷ Известные предпочтения имеются к классическому варианту эпического заглавия, по имени главного эпического героя: "Душенька", "Бова", даже "Игрок ломбера", "Енейда, вывороченная наизнанку" (последнее - с объяснением жанра). В этом ряду "Елисей, или Раздраженный Вах" Майкова стоит несколько в стороне. Заглавие поэмы по-своему объединяет обе тенденции, а также подчеркивает первоначальный замысел автора - пародию на "Енея" Петрова. Придание "романного", т. е. низкого или вообще "недопустимого", согласно эстетике классицизма, характера заглавию произведения⁶⁸ является элементом снижения "гипотекста". Об основаниях выбора подобного заглавия говорит его первая часть, представляющая собой низкую анаграмму

имени персонажа Вергилия, респективно Петрова. С другой стороны, такое заглавие является своего рода классикой в жанре, следуя модель первой бурлескной поэмы Скаррона, „Тифон, или Гигантомахия“.⁶⁹ В других случаях заглавие бурлеска, как это в обеих „фольклорных“ поэмах Чулкова, преследует цели метатекста, но не реализует их полностью. Оно объясняет или пытается объяснить не фабулу, а жанровую специфику текста.

3. Система персонажей

Система персонажей в бурлеске, как во всяком другом нарративном жанре, реализуется посредством функций действующих лиц в сюжете. По законам жанра эти функции должны бы дублировать функции персонажей эпопеи в сходных, но различающихся по своей знаковости сюжетных ситуациях, или наоборот, в ситуациях, сходных по смыслу с ситуациями в эпопее, герои должны реализовать противоположное ожидаемому от них поведение. Это несоответствие между ситуацией и поведением персонажа применяется прежде всего для главных действующих лиц в поэме-бурлеск. Это идеальный случай классических вариантов. В то же время ряд второстепенных персонажей (например, волшебные помощники) могут сохранять за собой свои традиционные функции в традиционных сюжетных ситуациях.

3.1. Эпический (анти)герой

В основе фабулы героической поэмы лежат подвиги (в прошлом и настоящем, как и подготовка к ним, респективно, преодоление различных препятствий) эпического героя, который характеризуется абсолютно положительно. Вот некоторые из признаков, по которым герой получает положительную характеристику: предопределенность к великим делам; „высокое“ происхождение - он или царский сын или божественного происхождения; храбрость (респективно сила, мужественность); молодость (традиционная предпосылка испытаний и подвигов, связанных с инициацией⁷⁰); активность в достижении цели; физическая красота; ум и хитрость.

Согласно этим критериям надо оценивать также героев комического эпоса. У них некоторые из вышеуказанных качеств сохраняются, а другие подменяются противоположными, или истолковываются отрицательно.

Рассмотрим, как создается образ эпического героя (или „антигероя“) в трех близких по сюжету текстах: „Енее“ В.Петрова в роли „гипотекста“ - объекта пародии, согласно первоначальному замыслу Майкова, и как достаточно точного перевода „Энеиды“ Вергилия; „Елисей, или Раздраженный Вах“ и „Енейда, вывороченная наизнанку“ в их роли „гипертекстов“:

Качества	Еней	Елисей	Енейда
1. <i>Предопределенность</i>	+	-	(+)
2. <i>Высокое происхождение</i>	+	-	+
3. <i>Храбрость</i>	+	(-)	(-)
4. <i>Молодость</i>	+	+	+
5. <i>Активность</i>	+	(-)	+
6. <i>Красота</i>	+	-	-

К таблице необходимы следующие пояснения. Мы определяем знаком "-" наличие первого и последнего признака у Елисея, так как он интерпретирован Майковым в его низком, травестийном значении. В первом случае "богатырь" Елисей должен совершить "псевдоподвиг", мстя посредством необыкновенного своего умения поглощать неограниченные количества спиртного, за обиду, нанесенную Вакху. Во втором - "идеальный" образ эпического героя создан средствами низкой фольклорной эстетики и противоречит эстетическим представлениям автора о высоте. В поэме Осипова вещи стоят несколько по-другому. Автор не травестирует высокую предопределенность античного персонажа (основание Рима), но излагает ее в комическом плане.

Как видим, большинство качеств высокого эпического героя в комических эпических текстах, основанных главным образом на травестии, изменяют свою знаковость. В них фактически основным агентом является трикстер, носитель противоположных характеристик.

В текстах, имитирующих классическую модель эпопеи, ситуация следующая:

Качества (классическая эпопея)	Игрок ломбера	Расхи- щение шубы	Бой сти- хотворцев	Плачевное падение стихотворцев
1.	o	+	+	+
2.	-	-	-	-
3.	(-)	+	+	+
4.	+	-	o	o
5.	o	+	(-)	(-)
6.	o	-	-	-

В этих текстах сохраняются некоторые из основных качеств эпического героя, как его предопределенность совершить

высокую миссию (другой вопрос, что это предназначение контрастирует с его ничтожностью), необходимая для этой цели храбрость, активность в исполнении миссии (хотя и проявляющаяся как нахальство в последних двух текстах). С другой стороны, герою отказано в таких характеристиках, какие обязательны для главного персонажа высокого происхождения (т.е. герой бурлеска сует нос туда, куда не положено). Это касается даже героя "Игрок ломбера", благородное происхождение которого совсем обыкновенно в сравнение с знатностью царственных персонажей классической эпопеи. Насчет традиционно молодого возраста или ничего не говорится (о нем можно только догадываться), или дается его противоположность ("Расхищенные шубы"). Исключение составляет лишь первая поэма Майкова.

В текстах, имитирующих сюжетную структуру волшебной сказки, как "Душенька" или "Бова", сохраняются положительные качества эпического персонажа, поскольку это продиктовано спецификой фабулы.

Поведение агентов в ходе сюжета не всегда равнозначно по отношению достижения целей или по отношению к остальным персонажам. Бурлеску, так же как другим нарративным жанрам, присущи традиционные чередования успехов и падений героев и формирование на этой основе цепи повествовательных циклов в рассказе.⁷¹

Обычно завязка сюжета состоит в нанесении ущерба или сообщении угрозы или высокой цели, с последствиями или с достижением которых должен справиться бурлескный герой. Это сближает его функции с функциями мифологического культурного героя или героев древнего фольклорного и литературного эпоса.⁷² Притом персонаж может и не быть потерпевшим или пострадать только косвенно от условий начальной ситуации. Тогда обычно вводится мотив выбора эпического героя сверхъестественными силами ("Елисей", "Расхищенные шубы", "Бой стихотворцев", "Плачевное падение стихотворцев"), являющийся традиционным в мифе и эпосе. "Герой призван выполнять волю олимпийцев на земле среди людей, упорядочивая жизнь и внося в нее справедливость, меру, законы, вопреки древней стихийности и дисгармоничности" - пишет А.А.Тахо-Годи.⁷³ Такова же функция главных действующих лиц в исследуемых текстах. Она сочетается с типическими требованиями к эпическому герою необыкновенной силы, жажды подвигов, которые бы сделали его имя бессмертным.⁷⁴ Елисей выбран Ваххом, чтобы отомстить за нанесенную ему обиду; Гашпар по внушению богов изобретает новое "благо" - этикетки для клубного гардероба, безымянные

книжные богатыри должны достичь Парнаса и доказать талант посланных их поэтов, игрок ломбера обязан разгадать тайну карточного искусства, Бова - вернуть себе свое царство и отомстить врагам, даже нежная Душенька должна пожертвовать собой, чтобы спасти от бедствий и смерти свой народ.

Фактически в бурлеске функции эпического персонажа остаются теми же, как в мифе и высоком эпосе. Искомый авторами комический ключ получается за счет контраста высокой миссии с ее ничтожным содержанием или с ничтожной сущностью героя, являющегося в большинстве случаев комическим двойником высокого эпического героя, или же сам высокий мифологический или эпический персонаж действует как трикстер.

В образах комических героев бурлескных поэм проявляются типичные для трикстера пародийно и травестийно осмысленные свойства высокого эпического персонажа. Но надо отметить, что в принципе они не гротескны, несмотря на известное (и обязательное) их гиперболизирование: необыкновенная способность Елисея употреблять огромные количества спиртного, из ряда вон выходящее нахальство и упорство злочастных стихотворцев на пути к Парнасу. Авторы рассчитывают больше на свойственный трикстеру универсальный комизм, который, по мнению Е.М.Мелетинского, распространяется и на самого трикстера, и на его жертвы, и на святость ритуалов, что сближает его с карнавалом.⁷⁵ Именно карнавальное начало до большой степени является определяющим в выборе приемов, посредством которых создается образ комического эпического персонажа, причем не только главных действующих лиц, но также и второстепенных персонажей. Оно находит выражение в травестийном карнавальном переодевании в низкую одежду. Вспомним в этой связи процитированный нами портрет Плутона из "Похищения Прозерпины". Сходным образом представлены портреты Елисея, Энея в поэме Осипова, Бовы, самой Прозерпины. Поведение героев освобождено от условностей ежесюветия и они иногда переступают установленные нормы. "Батальные сцены" и поведение героя в них также отражают карнавальную культуру. Очень активно эксплуатируется одно из ведущих качеств мифологического трикстера: его асоциальность.⁷⁶ Это свойство можно установить даже у персонажей, сохраняющих свои первоначальные характеристики, как, например, Душенька. Подчеркивается невозможность или неспособность персонажа интегрироваться в обычной жизни большинства из-за какого-то его качества: буйного нрава и нарушения порядка (Елисей; показателен в этой связи финал

поэмы: герой не возвращается к своим прежним занятиям, а отдан в солдаты по воле богов, которым уже надоели его подвиги). Причиной может быть необыкновенная красота, вызывающая конфликты среди окружающих („Душенька“).

Первоначальный ущерб (недостача или анонс возможного ухудшения - в последнем случае имеем ввиду зловещее предсказание жрецов родителям Душеньки, если они не пожертвуют ею) вызывает усилия эпического героя предотвратить его последствия. В результате его усилий достигается известный успех, который впоследствии оказывается связанным с новым препятствием, следует очередное преодоление и т. д. до достижения конечной цели, причем конец может быть и не вполне благополучным для самого эпического героя (как это в поэмах Майкова и Чулкова, где обычный финал травестирован). Русские авторы своим предпочтением одной основной сюжетной линии придерживаются чаще всего этой цепочной организации отдельных эпизодов, вводя соответствующие замедления и ускорения рассказа за счет его прерывания авторскими отступлениями, описаниями, обязательными для бурлеска комическими нагромождениями деталей, или же введением "катализаторов" действия путем вмешательства богов, которые исполняют функции как протагонистов, так и помощников эпического героя.

3.2. Протагонисты и помощники

Интересно отметить, что в большинстве текстов отсутствует активный протагонист. Он остается на заднем плане, а эпический герой предоставлен логике своих собственных поступков ("Игрок ломбера", "Елисей", "Бой стихотворцев", "Плачевное падение стихотворцев"). Протагонист может быть также относительно активен: Юнона в "Енейде, вывороченной наизнанку", Венера в "Душеньке", а даже намного инициативнее, изобретательнее и настойчивее в достижении своих целей, как шарлатан доктор Каратай в "Расхищенных шубах".

Поведение богов, представленное в кривом зеркале травестии, также карнавализовано. Боги традиционно сохраняют свое амплуа. Комизм достигается за счет их "переодевания", в прямом и переносном смысле. Углубляются некоторые их человеческие качества, подчеркивается или преувеличивается какая-то деталь их внешности или поведения, т. е. им приписывается более "земное" поведение. Например, музы в бурлеске Осипова остаются покровительницами поэзии и науки, благосклонность которых ищет автор, но это не мешает ему видеть в них девять „синих чулков“ (*"девятка пожилых невест", "безотлучные жилицы ученых ипокренских мест"*⁷⁷). В ряде поэм

("Игрок ломбера", "Бой стихотворцев", "Расхищенные шубы") античные боги заменены по примеру Буало персонифицированными человеческими качествами, или же, как это в первой поэме Майкова, человеческий облик принимают карты. Сходный прием встречается также в травестийной поэме Осипова в III песне (хождение Энея в ад, которое еще раз доказывает "смешанный" характер жанра в русской поэзии). Традиционная функция этих сверхъестественных персонажей - быть волшебными помощниками (союзниками).

По мнению Клода Бремона, который дополняет теорию В.Я.Проппа о функциях персонажей волшебной сказки, существуют три типа союзников, помогающих эпическому герою в реализации его целей: "соратник", "должник" и "кредитор".⁷⁸ Мы считаем, что божественные покровители в бурлескном сюжете приобретают известные варианты этих своих ролей. Например, не всегда покрывается полностью функция кредитора, который оказывает помощь с надеждой на будущее вознаграждение.⁷⁹ В некоторых из рассматриваемых текстов кредитор исполняет также функции возложителя действия (например, Вахх в "Елисею"). В такой роли этот персонаж вступает в сложную систему взаимоотношений с остальными персонажами в тексте. Вахх проявляет себя также в роли соратника Гермеса, который, с своей стороны, оказывает ему услугу в общем "деле", помогая Елисею по приказу Зевса, но не из особых симпатий к основному герою. Фактически "договор" заключается между божествами, т. е. между союзниками, а не между эпическим героем и его союзником. Таким же образом могут быть организованы отношения антагониста к эпическому герою (Юнона в "Енейде" Осипова).

3.3. Имя персонажа

Важной проблемой в поэтике бурлескной поэмы является номинация действующих лиц. В бурлеске „скарроновского" типа, т. е. в травестийной поэме имена персонажей те же, как в оригинале. Иногда, в виде исключения, из-за комического эффекта, встречаются русифицированные варианты, как в случае с Плутоном в "Похищении Прозерпины", который в цитированном эпизоде обзавелся отчеством, причем в его фамилиарной форме - Сатурныч. Бытовую просторечную форму имени Юноны по божественному мужу ("Юпитериха") использует Осипов.

В поемах, преследующих пародийные цели, эпический герой остается безымянным (поэмы Чулкова и Княжнина) или ему дается имя, легко отсылающее читателя к "гипотексту", как это в случае с Елисеем. Как мы уже упомянули, имя майковского персонажа является своеобразной травестией имени Энея (или Енея, в написании Петрова). По своей сфере распространения оно было

характерно для более низких слоев населения. В этом случае исключаем какие-либо идеи антирелигиозной сатиры, например, травестию образа пророка Елисея, так как качества героя никоим образом не припоминают (положительно или отрицательно) этого персонажа христианской мифологии. Интересно в этой связи сообщение Б.А.Успенского о нарицательном употреблении в народе имени Елисей. Обзывая кого-то елисеем, означает назвать его „обманщиком, пустомелей“.⁸⁰ Думаем, что второе значение очень хорошо подходило для использования в литературной полемике. Выбирая это имя для своего персонажа, Майков имел ввиду единственно сферу его бытования, которая оказалась удобным поводом для осуществления пародийных целей поэта. Текст "Игрока ломбера" поучителен, поэтому Майков дает своему герою условное имя Леандр, вполне в духе классицистской сатиры, без какой-либо национальной семантики.

Русификация сюжета "Душеньки" заставляет Богдановича калькировать имя Психеи, но поэт сохраняет имена всех остальных персонажей - античных божеств. Национальную характеристику, которую несет в себе имя, как символ определенных черт национального характера и отсюда определенных личных качеств персонажей, старательно искал в своей поэме князь Шаховской. Педантичность, рациональность и благочинность петербургских немцев находят свое выражение посредством характерных и популярных в их среде имен: Шарлотта, Карл, Гаспар и т. д.

"Низовыми" русскими именами наделяют нимф Люценко и Котельницкий в "Похищении Прозерпины": *"А нимфы девки чернобровки ... Федора, Фебла, Акулина, //Хавронья, Дарья, Катерина//... Лизнули вслед за Прозерпиной..."*⁸¹

Иногда, в зависимости от сюжета, кроме характеристик, которые содержит в себе имя, в текстах обращается внимание на профессии персонажей, которые осмысляются с точки зрения комизма: ямщик Елисей, который "профессионально" выпивает, шарлатан-доктор в "Расхищенных шубах", который уморяет всех подряд в содружии с аптекарем.

Гораздо интереснее и колоритнее, однако, квалификации, которые дают авторы своим персонажам в комментариях или которыми обмениваются между собой герои (точнее, героини) в своих "эпических" ссорах. Это один из наиболее удобных поводов снижения языкового стиля в бурлескном тексте. Особенно щедры на такие детали авторы травестийных поэм Осипов, Люценко и Котельницкий. Цели, которые они преследуют очевидны: предельное снижение образа словом и жестом:

*"...Юпитериха рассердясь
И на Венеру так напала,
Что чуть не треснула озлясь.
Как шавка на медведя
взъялась,
Как клюковка вся
раскраснелась,
И начала ее ругать
На рынке бабы как бранятся;
Была готова хоть подраться;
Не знали как их и унять*

*Не стыдно ли тебе, разиня,
Что ты везде собой кутишь?
Скажи какая ты богиня,
Что пакости лишь мастеришь
Но нечему о том дивится,
Что от тебя всего родится
Похабство, мерзость и позор
Везде бесстыдство ты валяешь
И волокитству научаешь;
Позоришь весь Олимпийский
двор.⁸²*

Перед нами очередное комическое нагромождение, имеющее целью возможно большее травестирование "высокого" персонажа. Длинная тирада Юноны против Венеры, занимающая в тексте шесть строф, все в том же духе, из которой мы привели только часть, является воплощением замысла авторов представить богинь как самых заурядных баб.

Снижение словом или жестом типично в бурлеске. Оно совершается всегда по принципу высшей степени, а средние положения почти неизвестны: если герои пьют, то они обязательно пьяницы, их напитки непременно самой низкой пробы (сивуха у Чулкова, Осипова, Люценко и Котельницкого) и, если им дается слово, то не следует искать какой-либо психологической характеристики, а снова цель одна и та же - накопление "низкой", респективно диалектной, разговорной, фамильярной лексики, красноречивым примером которой является процитированный отрывок. И, наоборот, имитируя Буало, князь Шаховской заставляет своих героев - переплетчика Гашпара и его жену Шарлотту разговаривать высоким стилем по поводу шумного "падения" с стула задремавшего Гашпара:

*"... Но, наконец прервав столь тягостно молчанье,
Сказала: "О, мой друг! Ко мне ли ты суров?
С Шарлотою своей когда ты был таков?
Поведай мне вину несчастного паденья,
Прерви мою тоску, скончай мое мученье!"
- Не вопрошай, меня, о, Лотхен!" Гашпар рек;
Вошел в другой покой и на постель возлег."⁸³*

Эти семь стихов как будто взяты из классицистской трагедии с ее высоким и патетическим стилем. Известный комический диссонанс вносит в них фамильярное обращение к супруге („Лотхен“), которое контрастирует с другой лексикой. Сходные

приемы используются часто в бурлескных поэмах, преимущественно в речи повествователя. Классическим примером такого сочетания является стиль В.Майкова. Его примеру следовали все остальные авторы. Таким образом, стиль русских бурлескных поэм стал особенно колоритным.

Грубость жеста (постоянное и обильное махание кулаков, высунутый язык какой-то богини, когда она спешит куда-то (Церера в "Похищении Прозерпины", хозяйственные дела, которые делают богини, низкий костюм, созданный главным образом средствами фольклорной эстетики (портреты Елисея, Плутона, Энея, Прозерпины), снижение в описаниях физического облика (например, бессмертная и вечно молодая по древнегреческой мифологии богиня Церера - беззубая и отвратительная старуха, которой сто тысяч лет; карнавальный портрет Плутона, похожий скорее на страшную обрядовую маску). Тут можно вспомнить даже метаморфозу внешности Душеньки после того как она открывает коробочку, полученную от Прозерпины, и ее превращение в "арапку"; безобразная внешность начальницы Калинкиного дома и т.д. Все это, наряду с эпатирующей местами грубостью слова (авторского или персонажа), - излюбленные способы характеристики героев, свойственные вообще жанру. Этим приемам сопутствует развитие действия в "низкой" бытовой среде - тюрьме, корчме, избе - любимых топосах травестийных поэм. В облагороженном виде эта предметная среда присутствует в такой поэме, как "Душенька", например, знаменитый „хвост“ ее платья по тогдашней моде, еще более известные ее булавки и принадлежности, домашняя утварь, с которой она отправляется в печальное путешествие (хрустальная кровать, коклюшки и т.д.). Все это является подтверждением намечающихся перемен в поэтике русской литературы в целом в этот период, которая постепенно открывала реальный быт и начинала искать взаимную зависимость между особенностями предметной среды и качествами литературного персонажа. В этом отношении русские авторы бурлескных поэм Майков и Чулков готовили поэтическую "революцию" Державина, который ввел реальный быт в "высокую" оду. Одновременно с ним эти новые завоевания утверждал и Богданович, но в области эпической поэзии. "Душенька" в окончательном варианте появилась в то же время, когда была опубликованна "Фелица" Державина - 1783 г. Таким образом, русский бурлеск стал выражением одной из ведущих тенденций в литературе своей эпохи - разрушения и преодоления канонов в поэтическом творчестве.

4. Время и пространство в бурлеске

Будучи одними из основных элементов поэтики каждого литературного текста временные и пространственные отношения имеют важное место в определении его специфики. В этой части нашего исследования остановимся на особенностях комических функций, которые исполняет хронотоп в текстах бурлескных поэм, так как в нем заложены одни из важнейших механизмов интертекстуальности жанра.

Проблема бурлескного хронотопа до недавнего времени почти не привлекала внимания малочисленных исследователей. Еще не анализировались многие аспекты проблемы. В почти всех очерках и студиях, посвященных героико-комической поэме или ее авторам, отмечались такие бросающиеся в глаза особенности временных и пространственных отношений, как сознательно допускаемый анахронизм (прежде всего в костюмах и поведении персонажей), использование некоторых временных и пространственных характеристик волшебной сказки. Но в большинстве случаев дело не шло далее простого упоминания фактов. Обе статьи Н. Николаева, появившиеся в середине 80^х гг., пролили известный свет на некоторые характеристики художественного времени в поэмах Майкова и Чулкова.⁸⁴ Однако, можно желать большего в изъяснении места и функций хронотопа в поэтике бурлеска.

Хронотоп эпоса конституируется по образцу временных и пространственных отношений фольклорного эпоса, корни которого уходят в мифологию. Пространственная структура эпоса повторяет особенности мифопоэтического пространства. Поэтому в бурлеске, травестирующем или комически имитирующем серьезные эпические тексты, специфическим трансформациям подвергаются также сравнительно консервативные "классические" пространственные отношения. Некоторые из основных компонентов мифопоэтического пространства иногда перетерпевают метаморфозы, в результате которых они приобретают противоположный смысл путем переосмысления семантики пространственных локусов и сакральное и профанное меняются местами.

В бурлескных текстах можем отметить два способа конструирования художественного пространства. В первом случае типичные для мифопоэтического пространства локусы сохраняют степень своей сакральности. Это характерно для травестийных поэм, представляющих собой перелицовку античного текста или мифологического сюжета: "Енейда, вывороченная наизнанку" (1791) Н.Осипова, "Похищение Прозерпины" (1795) Е.Люценко и А.Котельницкого. Традиционные пространственные отношения

сохраняются также в текстах, следующих сюжетную модель волшебной сказки ("Душенька" Богдановича и "Бова" Радищева). Пространство в этих текстах не участвует в создании комического эффекта. Бурлескные герои действуют в тех же местах, что и высокие эпические персонажи. Комизм в этих поэмах основывается преимущественно на травестии. Переворачиваются "головой вниз" поведенческие нормы персонажей и снижается знаковость их костюма. Травестия также лежит в основе "переодевания" некоторых типичных локусов, причем не меняется их общий смысл. Например, царский дворец Латина в "Енейде, вывороченной наизнанку" остается царским дворцом по своей функции в пространстве, несмотря на то, что ради комического эффекта, представлен как хорошая русская деревенская изба эпохи автора с ее типичным интерьером.

В этой связи особый интерес представляют поэмы Княжнина "Бой стихотворцев" и Чулкова "Плачевное падение стихотворцев", основанные на травестии античных мифов. Сакральный центр в них, как и в древнегреческой мифологии, - гора Парнас, символ поэтического мастерства. Она высока и недоступна для незадачливых стихотворцев, которые, однако, стремятся попасть наверх. Тут традиционный символ священного пространства - гора,⁸⁵ - сохраняет свой смысл.

Снижение происходит за счет травестирования древних мифологем о крылатом коне Пегасе, об Ахилессовом щите. После достижения вершины, в финале поэмы персонаж Чулкова действительно добивается, по законам мифа, "нового" качества.⁸⁶ Ему следовало бы перейти на более высокую ступень, но эта своеобразная инициация снова травестированна. По причине своих литературных "достоинств" герой Чулкова безмилостно спущен с высокой вершины и разбивается вдребезги. Поэма Княжнина незакончена, но вероятно автор выбрал бы аналогичный финал.

Второй способ построения пространства в бурлеске гораздо интереснее, так как в нем используется модель мифопоэтического, но все его компоненты псевдосакральны и противоположны обычному высокому значению. Таким образом, перед нами своеобразная травестия пространства, которая, наряду с противоположной ожидаемой культурой поведения персонажей и изменениями в знаковости костюма участвует в создании "смехового мира" бурлеска.

Центр сакрального пространства в этом случае - "ненастоящий". Он псевдосвящен и низменен. В поэме В.Майкова "Игрок ломбера" это таинственный карточный храм, приснившийся проигравшемуся игроку. Кроме факта, что он недействителен,

ничего не дает оснований считать, что автор нарушает законы построения классического мифопоэтического пространства. Этот храм, как и полагается святилищу, в котором сконцентрирована высшая сакральность, находится в глубоком лесу и труднодоступен. Кроме того, его форма треугольная (священное число три, тернарный принцип в построении культовых зданий или городов использовался часто в древности⁸⁷). У храма три двери, одна из которых ведет в подземное царство, т.е. карточный храм находится на пупе земном, через который проходит мировая ось (axis mundi).⁸⁸

"Псевдохрам", "подмененный" храм есть и в "Елисе" Майкова. Это корчма, святилище пьяниц, поклонников Бакхуса. Мотив корчмы-храма сближает комический мир бурлеска с конфессиональной сатирой XVII века, в которой часто встречается мотив корчмы-"церкви", где исполняются службы, восхваляющие вино и пьяниц и травестирующие богослужение.⁸⁹ Функцию сакральных локусов в этом тексте Майкова исполняют псевдомонастырь, на самом деле являющийся исправительным домом для девиц легкого поведения, подвал в доме откупщика, превратившийся в священное поле брани.

Интересен также еще один аспект горизонтального пространства в "Елисе". Здесь, как и в "Стихах на качели" и "Стихах на Семик" Чулкова, можно заметить одни из первых ростков формирования так называемого "петербургского текста" в русской литературе. В поэме Майкова, как и в более поздней русской поэзии и прозе, Петербург - центр национальной жизни, центр притяжения для всех членов русского социума.

Петербургское пространство в "Елисе" предшествует его интерпретации в "Медном всаднике" и "Домике в Коломне" А.С.Пушкина и в "Петербургских повестях" Гоголя. В Петербурге Майкова существуют два центра, взаимно противостоящие друг другу. Один только подразумевается - государственный, блестящий и богатый город, который в XVIII веке воспели Тредиаковский, Муравьев и др. Другой - носитель "низкого" начала, семантически противопоставлен "высокому" Петербургу. Он расположен на окраине города, где уклад жизни напоминает деревню и является скорее всего нечто средним между городской и деревенской жизнью. Причем в перевернутом наизнанку мире бурлеска в роли сакрального центра выступает именно окраина:

*"Против Семеновских слобод последней роты
Стоял воздвигнут дом с широкими вороты,
До коего с Тычка⁹⁰ не близкая езда;
То был питейный дом с названием "Звезда",
В котором Вахвов ковш хранился с колесницей,*

*Сей дом был Вахковой назначен быть столицей;
Под особливим он его покровом цвел..."⁹¹*

Пространство в "Елисее" организуется около этой прославленной корчмы. Она является точкой отправления в странствиях и подвигах героя, перед ней развивается и финальная сцена в поэме. У нее есть и дополнительный смысл храма, священного места, в котором не только отправляется служение Вахху, но в котором, как в античности, хранятся священные предметы божества. Эта часть Петербурга имеет в поэме Майкова свою достаточно полную и верную топографию: Фонтанка (являвшаяся тогда своеобразной гордой границей), Калинов лес и Калинкин дом (вышеупомянутый исправительный дом), которые маркированы семантикой низкого.

Сравнительно подробно петербургская топография в двух поэмах Чулкова. В "Плачевное падение стихотворцев" вводится и московская окраина с ее характерной топографией: печально знаменитая тюрьма "Бутырка", книжная фабрика, находившаяся тогда в Пресне и т.д. Еще раз низкое московское пространство появляется в поэме Осипова. В своей героико-комической поэме "Расхищенные шубы" князь Шаховской детально разрабатывает низкое петербургское пространство. Надо отметить, что автор считался с опытом Майкова в "Елисее". Так или иначе целью Шаховского было "исправление ошибок" Майкова, там, где предшественник допускал отклонения от жанровой модели Буало, но в то же самое время Шаховской пользуется всеми его "положительными" достижениями.

Действие "Расхищенных шуб" развивается на той части территории города, которая, хотя и является несравненно более "высокой", чем в "Елисее", все же далека от представлений о "Северной Пальмире" и красоте дворцовой, центральной части города. Это прежде всего Васильевский остров, населенный по этнографическим данным ремесленниками и торговцами, т.е. буржуазным сословием. Большею частью жителей острова были немцы, которые жили сравнительно самостоятельно в своем культурном обществе.⁹² Немец, или точнее, "русский" немец - органическая часть русской культуры того времени. Это в особенности характерно для городской культуры Петербурга, в системе которой немцы общались с представителями всех сословий столичных жителей. Немец является и одним из любимых комических образов городского фольклора, который постепенно переходил в традиционные деревенские фольклорные жанры. Доказательством этого может служить популярность образа немца в русской народной драме и русских лубочных картинках.⁹³

"Немецкое" пространство в поэме князя Шаховского является низовым по двум причинам. Жизнь небольшой культурной общности смыслово противопоставлена "сакральному", русскому пространству. Она развивается опять на территории городской окраины, в которой течет активная, но достаточно прозаическая деятельность, обеспечивающая ежедневие столицы и государства: лавки ремесленников, верфи и т.д. "Державный", "сакральный" Петербург, как и у Майкова, отсутствует. С другой стороны, смысл низкого достигается именно за счет низких прозаических занятий персонажей-немцев.

"Гораздо ближе к русским была третья группа - городские немцы, главным образом петербургские и московские... Среди них были предприниматели, торговцы, финансисты, офицеры, дипломаты, чиновники, ученые, учителя, врачи, аптекари, художники и множество мастерового люда - сапожники, часовщики, портные, булочники, краснодеревщики, механики, ювелиры, каретники и пр.", - пишет С.В.Оболенская в своей замечательной статье об образе немца в русской культуре XVIII и XIX веков.⁹⁴

Персонажи Шаховского характеризуются, кроме как по национальному признаку, так же и по своей профессиональной принадлежности. Они представляют собой как бы иллюстрацию цитированного мнения, являясь представителями "прозаических" профессий. Поэтому и немецкое пространство отличается присущими ему топосами - лавка и ателье Гашпара, аптека Готлиба Курца, Гостиный двор⁹⁵, Нева. Кульминация сюжета происходит в Адмиралтействе (*"В огромном здании, взнесенном над Невой// Чудесной в зодчестве Захарова рукой"*⁹⁶), у которого в XVIII веке пока нет ореола "священного" для государства здания, где помещаются силовые министерства. Оно имеет низкое значение в петербургском тексте как центр торговой, верфевой и других грубых деятельностей. Площадь перед Адмиралтейством является и освященным традицией местом петербургских карнавалов.⁹⁷

Хоть и нечасто в бурлесках присутствуют также окрестности Петербурга как символ низкого происхождения и предопределенности эпического героя. Елисей, например, родом из Валдаи, его первые "героические" проявления происходят в "эпической" битве за спасение сенокоса со спорных земель между зимогорцами и валдайцами. Эти две поселения, Зимогорье и Валдаи, имели в русской культуре XVIII века абсолютно отрицательную знаковую как центры пьянства и проституции.⁹⁸

Пространство в русском бурлеске разворачивается и по вертикали. Действие некоторых эпизодов развивается на небесах,

где живут боги, на Олимпе и Парнасе, в дворцах Амура ("Душенька") или в подземном царстве ("Игрок ломбера", "Душенька", "Енейда...", "Похищение Прозерпины"). Движение эпического героя по вертикали связывается с мотивом решительных испытаний или предсказанием будущего. Согласно эпической традиции, путешествие героя в потусторонний мир связывается с покровительством предков. Этот мотив интерпретируется в "Енейде..." Осипова, который, следуя за Вергилием, посылает своего героя в ад. Но в русском тексте это - "веселый" ад, в котором все ужасы являются элементами карнавала. Умерший отец Энея Анхиз и его компания мертвых душ празднуют святки, которые в русской обрядовой системе характеризуются карнавальными переодеваниями, гаданиями девушек о будущей судьбе:

*"Святочные во аде ночи
Текли в гульбах все и пирах;
Гуляли все что было мочи,
Шумя на разных голосах;
Девичьи шайки многолюдны
Кричали песенки подблюдны,
Загадывая меж собой..."⁹⁹*

Предсказание о будущей судьбе Энея дано именно как подблюдное гадание. Выбор такого решения является результатом не только увлекательной игры трагедии. Оно органически связано с оригинальными русскими карнавальными ритуалами, исполняемыми во время рождественских праздников и прежде всего со святочной игрой в покойники.¹⁰⁰

Ад также может быть трагедирован как топос. Например, в "Елисе" роль подземного царства, куда попадает эпический герой, исполняет тюрьма.¹⁰¹ Сумрак темницы дополняется непроглядной тьмой ночи, в которой трудно ориентируется даже хитрый и ловкий Гермес. Стоны подвыпивших героев кулачных боев, которыми переполнен арест, напоминают муки грешников в аду, но различие заключается в причине этих страданий: в "Елисе" это необузданное праздничное веселье русского карнавала - Масленицы. Таким образом, тюрьма становится также частью карнавального праздничного пространства, в котором допускаются и метаморфозы героя (именно в темнице и происходит трагедийная смена одежд Елисея и спящей рядом с ним пьяной девки, впоследствии оказавшейся его женой). В этой связи мы считаем вполне справедливым критическое замечание Н. Николаева насчет распространенного мнения, что в описании тюрьмы с полной силой проявляется разоблачительная позиция В. Майкова по отношению общественных порядков и беспорядка

"демократических" сословий.¹⁰²

Все эти детали ведут нас к рассмотрению одного очень важного аспекта поэтики времени и пространства в бурлеске: ее связь с поэтикой фольклорного праздника и народной драмы. Мы могли уже убедиться в глубоких и активных связях бурлескной поэтики с традиционной фольклорной, или, если использовать широко известный термин М.М.Бахтина, "народной смеховой культурой".¹⁰³

Художественное время в большинстве текстов ("Елисей", "Стихи на качели", "Стихи на Семик", некоторые эпизоды "Енейды", вывороченной наизнанку", "Похищение Прозерпины", "Расхищенные шубы") - это время праздника. Это обычно время большого фольклорного (связанного, естественно, с христианским календарем) праздника: Масленица, весенние праздники, летние Троицко-Семицкие праздники, святки. Иногда это могут быть и некоторые бытовые обряды: свадьба ("Енейда..."), которая также отличается известной либерализацией этикета и обильными возлияниями к Бакхусу, да и переодеванием невесты в одежду замужней женщины, а остальных в праздничную одежду и т.д.

Обычно в бурлескных текстах имеются точные указания о времени праздника. Действие в "Елисее" начинается во время Масленицы, о чем говорят неоднократные указания автора в тексте: с падением Гермеса на задницу в тюрьме кончается Масленичная неделя, пьяная девица, лежащая рядом с Елисеем здорово выпила, так как предстоит пост и т.д. Герой Майкова покидает "тюрьму" Калинкиного дома, где его держит ревнивая и любвеобильная начальница, по окончании Великого поста (*"Уж Феб чрез зодиак Близняток проезжал, // Когда мой Елисей от бабушки сбежал..."*¹⁰⁴; *"Потом в Калинкином я доме очутился, В котором я весь пост великий пропостился..."*¹⁰⁵). Таким образом, пик "геройской" активности Елисея связывается по смыслу с другим праздничным циклом: Троицко-Семицким, к которому обращаются также Чулков, Люценко и Котельницкий в своих поэмах. Один из основных праздников в нем это Иван Купала, характеризующийся молодежными обрядами и весельем, частью которого в тогдашней русской культуре были кулачные бои.

В обеих поэмах Чулкова "Стихи на качели" и "Стихи на Семик", как и в "Похищении Прозерпины" поэты обращаются к тем весенне-летним праздникам, которым свойственна сильная либерализация женского поведения. Для авторов бурлесков важна профанизация ритуалов, выражающая, по их мнению, падение современной морали. Таким образом, ритуал в бурлескном описании теряет свой магический смысл и служит сатирическому высмеиванию нравов эпохи, причем подчеркивается

неустойчивость и переходный характер некоторых моральных норм. Свойственные обрядам "свобода и фамильярность", "нарушение обычных норм общежития"¹⁰⁸ становятся поводом для дидактических нравоучений в поэмах Чулкова, в текстах Осипова, Люценко и Котельницкого и являются элементами литературной игры, "соревнования" в нагромождении комических деталей.

Карнавальность времени в бурлеске определяет границы и особенности пространства, диктует поведение персонажей. Карнавальное начало проникает на каждом уровне бурлескного текста, который по своей сущности является настоящим литературным "карнавалом" с свойственными ему "переодеваниями" низкого в высокое и высокого в низкое, с освобождением авторов от ставших уже лишними поэтических ограничений.

Этот "карнавал" дает возможность поэтам "играть" с вниманием публики и ее компетентностью, вести между собой словесные баталии, в том числе и с использованием почти площадной лексики. Карнавальное начало реализуется также в выборе персонажей. Оно заключается не только в смене костюма или в поступках трикстера, но также и в представлении действующего лица в виде карнавального чучела ("Бой стихотворцев" и "Плачевное падение стихотворцев"). Иногда отношения персонажей воспроизводят отношения архаических карнавальных образов.

Например, Елисей и начальница Калинкиного дома напоминают смеховой образ пары масленичных молодоженов,¹⁰⁷ по-своему травестированный несоответствием в возрасте персонажей. Традиции праздничного смеха находят отражение и в сюжетных развязках. Финал "Елисея" отсылает читательское внимание к повторению заключительного ритуала Масленичной недели - фарсового суда над антропоморфным чучелом.¹⁰⁸ "Новое качество" (отдача в рекруты) популярного героя Майкова в контексте праздника и некоторых порядков петербургского быта того времени не звучит так ужасно.¹⁰⁹ Развязка "Плачевного падения стихотворцев", с своей стороны, напоминает другое излюбленное заблавление во время Масленицы, являющееся предметом большого интереса исследователей: катание с ледяных горок, символизировавших в средневековой русской смеховой культуре мотив грехопадения.¹¹⁰ Падение с Парнаса бумажного героя Чулкова и его разбивание вдребезги корреспондирует фольклорному обычаю: чучело Масленицы из соломы, с ним катаются с ледяной горки, а после его сжигания остается только пепел.

Святочный карнавал показан в его "облагороженной"

светской форме - бале-маскараде в эпизоде, предшествующем развязке сюжета "Расхищенных шуб". Князь Шаховской использует в своей поэме необыкновенную популярность этого развлечения в столичной жизни России.¹¹¹ Автору с большим успехом удалось передать, разумеется, в ее комической интерпретации, атмосферу бала-маскарада, его условность (основанную прежде всего на "неузнаваемости" участника, принадлежавшего относительно замкнутой среде), состояние колебания поведенческих стереотипов и чувство тревоги у присутствующих.¹¹² Победа Гашпара ("Расхищенные шубы") в "войне" за этикетки в клубном гардеробе - временная, он чувствует себя в безопасности только в границах маскарадного пространства - зала, где проводится бал. Внешнее пространство полно опасностей для участника (именно в силу законов карнавала - смены знаковости одежды, более свободных норм поведения)¹¹³. Это ожидание реализуется в преддверьи бального зала, где "орудие судьбы" - шаловливый аптекарский сынок Карлуша, - ловко меняет этикетки с именами владельцев шуб и, таким образом, исполняет замышление Раздора.

Возможность какой-либо опасности, которая может случиться с человеком вне карнавального пространства показана Майковым в "Елисе" цепью приключений героя. С карнавальным началом связаны и такие аспекты карнавального смеха как свобода словоупотребления и использование грубой разговорной и скатологической лексики, "цитирование" макаронической студенческой песенки (приветствие троянцев к Латину в "Енейде..."), взаимные ругательства, "переодетые" в "элегантной" форме инвектив и пародии.

Как мы уже сказали, в бурлесках праздничное пространство располагается на окраине города, т. е. на границе между городской и традиционной сельской культурой. Там традиционный деревенский праздник теряет свою священную и магическую знаковость. Поэтому и центр праздничного пространства псевдосакрален и пародиен - корчма, срубленная, а не живая, как этого требует обычай, березка, около которой совершается семицкий обряд. Священнодействие профанизируется и сводится к пьянству и кулачным боям, которые воспринимаются авторами героико-комических поэм как элемент низкого, вне праздничного ритуала, в то время как в поэтике фольклорного праздника они имеют свои правила и свою цель - комическое развенчание противника.¹¹⁴

Карнавальное начало влияет и на проявление авторской личности в рассказе, как и на всю сюжетную организацию некоторых текстов (обе "фольклорные" поэмы Чулкова). Хронотоп в

них строится на принципах временной и пространственной модели некоторых жанров народной драмы, популярной прежде всего в низовых городских слоях. Использование ее художественного опыта заметно в известной степени в поэмах В.Майкова и М.Чулкова. Позднее опытом этих двух поэтов пользуются все остальные авторы героико-комических поэм - Богданович, Осипов, Люценко и Котельницкий, Радищев.

В своих поэмах, писавшихся для злободневной журнальной публикации, Чулков рассчитывает на быструю и мгновенную читательскую реакцию. Он как бы исполняет роль "балаганного деда", который с балкона балагана стремится рассмеять публику, рассчитывая на узнавание осмеиваемых персонажей. Чулков надеется на осведомленность и компетентность аудитории, которая, должно быть, хорошо знала тексты и стиль его литературных оппонентов, так же, как и Скаррон, начиная трагедию "Энеиды", рассчитывал на отличное знание текста со стороны просвещенных современников.

"Сценичность", "рампа" (или "рама", "кадр") в организации пространства в текстах Чулкова (также и у других авторов) чувствуются особенно сильно там, где рассказ напоминает специфику райка и раешного комментария в стихах. Автор показывает, комментируя, любопытные картинки (особенно это характерно в эпизодах "веселого Олимпа" и под.), что позволяет ему выразить свое отношение к классицистской поэтике, включительно и к модели мифопоэтического пространства, часто используемой в ней. В "Стихах на качели" Чулков, например, трагедизирует древний космогонический миф о строении Вселенной, сравнивая ее с элементами модной одежды (позументы, пуговицы и т.д.). Он трагедизирует и характерное для похвальной оды пространство, которое, со своей стороны, имеет свои корни в былинном эпосе и летописи. В одной из "картинок" в "Стихах на Семик" он имитирует характерное для ломоносовской лирической традиции широкое русское национальное пространство с его реальными топосами в подобном одическому контексте. Как и в оде, в поэме Чулкова есть описание изобилия и богатства русской земли, но сокровища эти слишком "прозаические" и бытовые, т.е. низкие: чеснок и гуси, пряники и баранки и т.д., как будто автор цитирует какой-то экономический бюллетень.

По Чулкову, широта мифопоэтического (сказочного, эпического) пространства неуместна в литературе, третирующей современные темы, все это вздор, у которого нет рационального объяснения. Таким образом, прагматизм Чулкова приводит его к парадоксу: с одной стороны, он следует классическим образцам,

используя традиционное мифопоэтическое пространство, а, с другой стороны, профанирует его в жанровых картинках, которые, как владелец райка, показывает своим читателям.

Оба вида народной драмы, оказавшие сильное воздействие на поэтику бурлеска, являются частью праздничной культуры в России того времени. Они - часть развлечений, праздничного действия и объединяют разнообразные его элементы. Это травестийное переодевание в лохмотья (обычная "форма" балаганного деда - увешанная пестрыми лоскутками одежда или сшитая из лоскутов; его атрибутом является накладная борода из мочала или шерсти¹¹⁵), слово, изображение. Репертуар балаганного деда составлен из рекламных выкриков "с почтительным обращением к публике, с ироничным гиперболизированным перечислением чудес и диковинок, якобы имеющихся в балагане, с уверением в том, что "заведение" пользуется успехом у зрителей".¹¹⁶ Один из самых популярных аксессуаров балаганного деда - собственноручно намалеванный уродливый женский портрет или тряпичная кукла, являющиеся травестийно-символическим изображением излюбленного смехового образа "злой жены", чьи качества дед комментирует обычно в стихах.¹¹⁷ Владелец райка, обычно отставной солдат, (т.е. человек зрелого возраста, если иметь ввиду двадцати - двадцатипятилетний срок службы), представляющий собой прототип смехового фольклорного образа, показывает посетителям виды, личностей, изображения событий, которые также комментирует в специфическом стихе. Эстетика изображения - та же, что и лубочной картинки.¹¹⁸

В своей известной статье о художественной природе русских народных картинок Ю.М.Лотман подчеркивает театральность как основную особенность изображения: организация художественного пространства как сценического путем введения рамп и театральной занавеси, обрамляющих изображение: „Художественное пространство лубочного листа организовано особым образом, ориентируя зрителей на пространственные переживания не живописно-графического, а театрального типа. На это прежде всего указывает мотив рамп и театральных занавесей-драпировок, составляющих рамку многих гравированных листов.“¹¹⁹ Лотман обращает внимание и на органическую связь между комментарием и изображением в райке, превращающую картинку в повествование. Он указывает на различное отношение, чем в обычных иллюстрациях, между словесным и графическим текстом. Комментарий динамизирует изображение и картинка перестает восприниматься статически, а как действие: „Словесный текст и изображение соотнесены в

лубке не как книжная иллюстрация и подпись, а как тема и развертывание: подпись как бы разыгрывает рисунок, заставляя воспринимать его не статически, а как действие. <...>...Речь раешника в демонстрации картинок райка, - превращала зрелище в повествование, а живописный текст декорации или гравюры в некоторое подвижное действие...¹²⁰

Все это напоминает специфику повествования в двух поэмах Чулкова: мозаичность в построении сюжета и соединение отдельных эпизодов стихотворным комментарием автора. Определенное сходство между ними и райком можно найти и за счет "газетного" момента, рассчитанного на злободневность и доступность комментария. Недаром все исследователи этого театрального жанра подчеркивают его сходство с газетой из-за его оперативности и интереса к курьезу.¹²¹ Ю.М.Лотман акцентирует на аналогических моментах в настрое потребителя газетной информации и информации лубочной картинки (и райка). Для народного сознания того времени характерен интерес к "новости" как к аномальному и странному событию, "происшествию".¹²²

Чулков адресирует свои журналы, респективно поэмы, широкой читательской аудитории: и просвещенному и читающему высокую литературу читателю (так как рассчитывает на знание текстов его литературных соперников), но и почитателям более низкой, массовой литературы и городского фольклора. Его оппозиционность в отношении к классицистской эстетике заставляла его искать средства выражения даже в таком низком жанре, как раек, у которого он заимствует специфическую модель повествования, как и некоторые особые стилистические решения: сочетание конкретного изображения и речевого штампа, "избитая" рифма, помещение персонажей в условном комическом фольклорном пространстве.¹²³

Позднее к райку и балагану, как моделям повествования обращаются прежде всего авторы травестийных поэм: Осипов, Люценко, Котельницкий. Особенно красноречивы в этом отношении некоторые эпизоды Осиповской "Енейды...", в которой автор рассчитывает не столько на знание оригинального античного текста, сколько на комический комментарий действий персонажей, близкий к раешному. Эта ориентация на популярный фольклорный жанр заставляла поэта найти и новую стихотворную форму для своей поэмы.

Характерная особенность художественного времени в бурлеске, которую можно встретить во всех литературах, - это обязательный анахронизм. Античные боги действуют в современных авторам сюжетах, одеваются в модной для эпохи

одежде, события античности интерпретируются как совершающиеся в настоящем. Авторы бурлескных поэм с увлечением используют возможности, которые дает им эта особенность жанра, чтобы развернуть как можно больше свое умение рассмешить публику. По нашему мнению, в этом характерном для жанра приеме еще раз проявляется карнавальность художественного времени бурлеска, которая создает возможность для травестийного перелицевания всего эпического текста.

5. Стих бурлеска

Стихотворная форма, за малыми исключениями, абсолютно преобладает в бурлеске во всех литературах. Это естественно, так как бурлескная поэма стремится прежде всего сохранить кровную связь с эпикой. Поэтому проблема бурлескного стиха особенно важна в выяснении травестийных, имитативных или пародийных целей авторов.

Поиски подходящей стихотворной формы и строфики для комического эпоса не раз оказывались плодотворными для развития поэзии вообще. В этой связи можем упомянуть изобретение октавы Ариосто в "Неистовом Роланде", повлиявшей на развитие жанра поэмы во многих европейских литературах и творчество их наиболее выдающихся представителей,¹²⁴ как и введение октосиллаба в эпическую поэзию Скарроном.

Бесспорно, русская бурлескная поэма также сыграла значительную роль в развитии русской стихотворной культуры. От нее пошли некоторые тенденции, приведшие в конечном итоге к стихотворным достижениям А.С.Пушкина. Бурлескные авторы были в самом начале переосмысления норм употребления того или другого вида стиха в определенном жанре. В своих текстах путем травестии и пародии они дискредитировали устаревшие ограничения в поэтическом творчестве, иногда экспериментировали и использовали возможности, которые предоставлял им жанр для апробации "оппозиционной" по отношению к классической (респективно, нормативной) стихотворной теории Ломоносова, которая в конце столетия стала восприниматься в контексте предромантических тенденций как искусственно привитая на русской почве.

В своих бурлескных поэмах русские авторы используют несколько типов стихотворных размеров. Производит впечатление обращение к различным размерам в разное время, параллельно этапам развития жанра.

В ранний период развития бурлеска в русской поэзии (60^е - начало 70^х гг. XVIII в.) характерно использование классического

эпического стиха - александрийского (шестистопный ямб). Им пишут свои поэмы Майков, Княжнин и Чулков. Позднее, в первое десятилетие XIX в. к нему снова обращается князь Шаховской. Как и в эпосе, так и в бурлеске, нет строфической организации текста, который делится на большие части (песни). Авторы отдают предпочтение соседним рифмам, чередуя, обычно, по два двустушия с женской и мужской клаузулой.

Это, в сущности, стих русской героической поэмы, следовавший вековой европейской традиции, которая, с своей стороны, имела образцом античные авторитеты. Интересен факт, что русские авторы бурлескных поэм использовали именно привычный эпический стих, а не какой-либо другой, как это характерно для бурлеска Скаррона. "Гомер бурлеска", по определению Теофиля Готье,¹²⁵ кроме травестийного снижения античных богов и героев, противопоставляет каноническим античным текстам восьмисложный стих, свойственный легким светским и фольклорным жанрам. Этот стих стал синонимом жанра. "Vers burlesque" после Скаррона может означать и травестийное содержание, и стихотворное произведение, написанное восьмисложником, при соответствующем „легком" содержании.

Русские поэты следуют по отношению выбора стиха модели Буало, который имитирует в "Налое" эпический александрин. Александрийский стих, заимствованный в русской поэзии из французской, высоко ценится в классицистской поэтике, из-за своей универсальности и возможности гармонического построения стиха. "Александрийский стих был длительное время формой универсальной: им писались эпические поэмы, послания, элегии, трагедии, комедии. Для французского языка этот стих, вместительный, гибкий, распадающийся на симметричные полустишия, удобен и достаточно выразителен; для классицизма он - идеальная стиховая форма, позволяющая достигать гармонии, без которой классицистическое искусство непредставимо. Структура александрийского стиха дает возможность симметрично и в то же время контрастно строить и полустишия, и парные рифмующиеся строки, и - в нужных случаях - группы по четырем и шести стихов,"¹²⁶ - пишет исключительный знаток русской стихотворной и переводческой культуры Е.Г.Эткинд.

Русские поэты пользуются предоставляемыми александрийским стихом возможностями в своих пародийно - полемических целях. Комическая имитация "высокого" эпического текста и пародия, свойственная для большинства первых образцов бурлеска, т.е. имитирование стилистических и жанровых особенностей исходного текста (гипотекста) заставляет авторов

использовать его форму. Кроме того, другой популярный и "легко" воспринимаемый размер - четырехстопный ямб еще был священной территорией сакрализованного в русской культуре XVIII века жанра оды.¹²⁷ Его применение в антитетическом другому священному жанру - эпосе - литературном виде согласно эстетической мысли 60-х гг. XVIII века было недопустимо. В бурлеске использование одического размера происходит едва в конце века в поэме Н.Осипова после длительной эволюции представлений о функциональной взаимосвязи жанра и стиха в русской поэзии того времени. Необходимо было появиться Державину, дерзнувшему "в забавном русском слоге о добродетелях Фелицы возгласить"¹²⁸ и Богдановичу ввести разностопный басенный ямб в героико-комическую поэму.

Наиболее широко использованная возможность, которую предоставлял александрийский стих, - контраст, чаще всего стилистический. Акцент ставится на комический эффект от стилистического диссонанса между рифмованными словами, одно из которых обязательно высокого пласта поэтической лексики, а другое - грубой разговорной речи (диалектизмы, вульгаризмы). Приведем несколько примеров:

*"Тогда отец богов сыновни речи внемлет
И отягченные вином глаза подъемлет,
Такой с усмешкой на Ваху взор возвед,
Какой имел, как шел с Юноной на подклет,
Облобызал его и так ему вещает..."¹²⁹*
(Майков, "Елисей", I песня)

*"... Шелом без молота и без гвоздей клеился.
Не видно было тут циклоповой руки,
Паяли тестом шлем из пшеничной муки.
Фетида к кузнецу хотя не приходила,
И об оружии Вулкана не просила,
Однако сей герой без помощи богов,
Рядился в шишаки и взнуздывал ослов..."¹³⁰*

(Чулков, "Плачевное падение стихотворцев", I песня)

Стилистический контраст между двумя рифмующимися стихами ведет к неоспоримому комическому эффекту, выходящему за рамки читательского ожидания. Тем более, такой контраст использовался обычно после ряда рифмующихся лексем высокого или среднего стиля литературного языка (у Чулкова), которые порождают известную инерцию в сознании читателя, склонного ожидать снова слова той же маркированности.

Производит впечатление также умение Чулкова использовать

цезуру посередине строки, чтобы добиться эффекта неожиданности во второй части стиха, которая контрастирует смыслово с первой, где представлена знакомая читателю мифологическая ситуация: Фетида, которая просит Вулкана насчет оружия для Ахиллеса. Во второй части стиха после цезуры это фактически отрицается.

Все-таки надо отметить, что такое использование рифмы в создании комического эффекта встречается сравнительно редко. Авторы предпочитают смысловой контраст не между соседними рифмующимися стихами, а стилистические несоответствия между отдельными эпизодами. Это было предпосылкой возникновения позднее строфической организации бурлескного текста у Осипова, в которой поэт рассчитывает на известную смысловую автономность строфы.

Разностопный "вольный" ямб "Душеньки" Богдановича является следующим этапом развития русского бурлескного стиха. Давно установлено, что "любимец граций" заимствовал его у другого популярного жанра того времени: басни.¹³¹

Богданович интерпретирует взятый у Лафонтена сюжет в стихотворной форме жанра, прославившего и принесшего бессмертие французскому поэту. Сам Богданович также писал басни. Всепризнанным мастером русской басни, впрочем, также жанра относительно нового в русской поэзии того времени был глава литературной школы, к которой принадлежал автор "Душеньки" - Сумароков. Его "притчи" характеризуются сказовым началом. "...Авторская "болтовня" явно преобладает над повествовательно-драматическими элементами",¹³² - пишет И.З.Серман. Эту черту Сумароковской басни, чувство непринужденности рассказа особенно импонируют Богдановичу. В принципе существует множество точек соприкосновения между басней и бурлеском. Басня, третирующая бытовой материал в аллегорической форме также предполагает использование трагедии как приема.¹³³ Персонажи басни, согласно требованиям ее поэтики, "маскированы", они часто попадают в ситуации, противоположные тем, в которых они привыкли действовать. Это вызывает их "переодевание", придание другой поэтики поведения и т.д. Кроме того, басня с ее дидактичностью делает почти обязательным комментарий автора, который чаще всего ироничен. В этом жанре ямб как будто яснее всего иллюстрирует свой "насмешливый" характер. Эта ироничность, иллюзия свободного и "небрежного" разговора, „легкость" тона¹³⁴ (поэт не должен обязательно быть наставником или судьей человеческих пороков и слабостей, как в сатире, комедии, эпиграмме) привлекли автора "Душеньки" в разностопном ямбе. Неслучайно

Б.В.Томашевский определяет повествование в поэме Богдановича как "гипертрофию сказовых деталей"¹³⁵.

Успех новой стиховой концепции "Душеньки" быстро дает свои результаты. Она стимулировала поиски новых форм воплощения бурлескного стиха. "Фольклоризм" поэмы Богдановича, как и сочетание русской и западноевропейской литературных традиций намечают путь, по которому пошли следующие поколения русских бурлескных авторов. Следующая "волна" бурлескных поэм залила русскую поэзию в последнее десятилетие XVIII века. На это время приходится и расцвет поэтики предромантизма в русской литературе. Оппозиционность различных течений в ней по отношению к устаревшей классицистской поэтики проявляется в двух аспектах: в полемическом и пародийном осмыслении традиционных ценностей классицизма и в реабилитации и воздвижении в культ многого из того, что литературная теория классицизма отрицала. В контексте этих тенденций надо рассматривать также новые для бурлеска стихотворные формы в самом конце XVIII века, реализовавшиеся в поэмах Осипова и Радищева.

Осипов несомненно искал стихотворную модель в западноевропейской бурлескной традиции. Строфическая организация была ему подсказана как его оригиналом - "Энеидой" Блумауера, так и, в более широком аспекте, одной из линий в развитии западноевропейской комической поэмы, ведущей свое начало от "Неистового Роланда" Ариосто.¹³⁶ В поэме Ариосто впервые была введена ставшая исключительно популярной и послужившая основой других типов строф октава.

Но на Осипова оказала влияние также русская поэтическая традиция. Строфа "Енейды..." является повторением структуры русской одической строфы: четырехстопный ямб, группированный в десятистишия с характерной для высокой оды рифмовкой (АБАбвгДДг). По мнению Ю.Н.Тынянова, это - первоначальный и самый каноничный вид одической строфы, конфигурация которой варьировала еще у Ломоносова и Сумарокова.¹³⁷ Та же структура одической строфы сохраняется и в пародийных одах: "вздорные" оды Сумарокова, порнографские оды И. Баркова и барковианы. В этом смысле пародийное, комическое использование одической строфы имело уже многолетнюю традиция до ее применения Осиповым. В его выборе одической строфы как основной структурной единицы его травестийной поэмы демонстрируется окончательная деструкция классицистской нормативной поэтики. "Священная" принадлежность основного классицистского жанра в русской поэзии (потому, что эпопея как живой факт литературной жизни, который бы имел свою активно читающего его публику, так

и не была написана как в русской, так и в европейской поэзии) стала предметом литературной игры, в которой господствующей эстетической категорией было "низменное". С этого момента путь к универсализации одической строфы и ее наполнению различным содержанием в зависимости от целей автора, как и к ее модификации стал гораздо легче. В XIX веке эта строфа стала основой онегинской строфы у Пушкина, конфигурация первой части которой близка к одической строфе.¹³⁸ Бурлеск Осипова с его бытописанием и снижением в использовании одической строфы был прелюдией к тематическому разнообразию онегинской строфы.

Другая предромантическая тенденция имеет намного большее приложение в русской поэзии рубежа XVIII и XIX вв. Она выражалась в отказе ряда поэтов в текстах, стилизовавших фольклорный эпос, от силлаботоники и возвращении к исконной русской тонической системе стиха. Белый тонический стих применялся активно преимущественно в "сказках" и "богатырских" поэмах русских предромантиков. Кроме Радищева, этот стих использовали в своих поэмах Н.М.Карамзин ("Илья Муромец", 1797), Н.Львов ("Добрыня", 1805), Херасков ("Бахариана", 1803) и мн. др.

Характерно для поэмы Радищева то, что белый тонический стих связывался не только с свойственным этой группе поэтов стремлением к возвращению к национальным эстетическим идеалам, которые противопоставлялись официальной космополитической политике, но и с демонстрацией определенной гражданской позиции. Выбор этого стиха ассоциировался с вольтеризмом поэта и символизировал его независимость и оппозиционные настроения. Белый стих осмыслился Радищевым как возможность поэтической свободы, пренебрегающей классическими условностями.

6.Автор и читатель бурлескной поэмы

На некоторых аспектах отношения „автор - читатель“ и их влиянии на поэтику поэмы-бурлеск в русской поэзии XVIII в. мы уже останавливались в предыдущих частях нашего исследования. Здесь наша задача будет более подробно рассмотреть это отношение, насколько это возможно, в контексте его развития в русской литературе того времени и его специфику в бурлеске.

В России на протяжении всего XVIII века одна из важнейших проблем, над которыми работали русские писатели в своих теоретических студиях и критических заметках, а также и в своих поэтических произведениях, была проблема предназначения поэзии и места поэта в обществе. Преимущество отдавалось

высокому гражданскому и общественному смыслу поэтического творчества, причем поэзия рассматривалась как „особый вид нравоучительной философии“.¹³⁹ Роль автора в этом смысле была роль гражданина, наставника, в некотором смысле даже пророка и летописца. Это относилось не только к высоким жанрам - оде, эпосе, трагедии, но также и к некоторым из средних, например, к посланию. В низких жанрах ампула автора - это ампула беспощадного критика, бичующего смехом человеческие пороки, поскольку человек больше всего „посмеяния боится“, по выражению князя Антиоха Кантемира.¹⁴⁰ Эти две стороны проявления авторской личности являлись предметом многих интересных и глубоких трудов, результаты которых актуальны и по сей день¹⁴¹, поэтому мы не будем подробно останавливаться на них, а обратимся к избранному нами жанру.

Специфика проявления авторского „я“ в бурлескной поэме истекает из ее особой жанровой природы.

Роль ментора, поза поэта, говорящего от имени нации,¹⁴² в этом жанре постепенно уступает образу поэта, пишущего на досуге для собственной забавы и для развлечения публики. Этот новый образ с течением времени становится новым ампула, новой маской.

В действительности, дидактика не совсем забыта в большей части текстов. Она только меняет форму и степень проявления. Лучше всего ее можно ощутить в более ранних текстах, например в „Игроке ломбера“ Василия Майкова, где цель поэта была высмеять в забавном анекдоте распространенную в обществе слабость, а также и в последующих полемических и пародийных текстах Княжнина, Майкова, Чулкова.

Одна из целей писательской полемики на протяжении всего XVIII века - утверждение критерий литературного „вкуса“, категории, являющейся в нормативной эстетике классицизма синонимом современного понятия читательской компетентности.¹⁴³ Споры касались именно культивирования в читательской аудитории определенных эстетических критериев. Poleмика вокруг бурлеска (и посредством бурлеска) развивается в контексте общих литературных споров, начавшихся еще в 40-е гг. XVIII века сначала между Ломоносовым и Сумароковым и впоследствии нашедших продолжение среди их последователей и сторонников.¹⁴⁴ В течение 60^х - 70^х гг. в литературно-эстетическую полемику вмешиваются также писатели, адресующие свои произведения более массовой и менее компетентной, прежде всего третьесословной аудитории, ратующие за новую эстетику, освобожденную от условностей классицизма и основанную на фактах современной жизни. Одним

из представителей этого направления в русской литературе являлся Чулков. В это же время начинается и постепенное формирование эстетики сентиментализма,¹⁴⁵ основанной на эмоциях и интимном мире человека, как основных категориях, на отдалении от социальной ангажированности личности, которая начинает восприниматься как свойство чувствительного и честного индивида, чьи добродетели воспитываются в положительно насыщенной эмоциональной атмосфере.

В контексте этих явлений борьба за читательский „вкус“ продолжается, но она уже не так широко демонстрируется. Маска писателя, пишущего на досуге, или утомленного светской суетой человека долга, за которой скрывают свои лица в своих комических и „сказочных“ поэмах Богданович, Радищев, Херасков, кстати, все трое известны своей активной гражданской и поэтической позицией, имела целью направить читательское внимание на новые темы, проникающие в литературу: мир эмоций, наслаждение личной свободой, прелесть интимного мира.

В начале XIX века в поэме „Расхищенные шубы“ князя Шаховского, в связи с развитием неоклассицистских тенденций в деятельности „Беседы любителей русского слова“, можно увидеть снова известный поворот назад к регламентации „вкуса“ и его культивированию, согласно определенным правилам.

Отношение „автор-читатель“ в бурлеске в известной степени отличается от характерного для русского XVIII века. Одним из важнейших его свойств было обстоятельство, что читатель не находится в абсолютно пассивной позиции поучаемого, адресата, которого зовут, которому необходимо разъяснять определенную каузу, как это в Ломоносовской одической традиции, в трагедии, в сатире.

Впервые в русской литературе того времени зарождается своеобразный диалог - основание каждой взаимной симпатии, поэтому и публика благодарна, если судить по количеству переизданий текстов. Надо признаться, что этот „диалог“ во многом односторонен и обладает всеми качествами монолога, но читатель, хотя и „немой“, осязательно присутствует в нем. Это „активная публика“, на реакцию которой так много рассчитывают авторы бурлесков.

Дискурс бурлеска требует, чтобы автор обязательно считался с читательскими вкусами во всей их гамме, со степенью подготовленности аудитории. Русские авторы бурлесков едва ли могли бы рассчитывать на такой огромный успех своих поэм, травестирующих или имитирующих античную мифологию или античные классические тексты, если бы не появились в печати некоторые из работ Чулкова, популяризирующих мифологию и

защищающих ее „пользу“.¹⁴⁶ Успех жанра в русской поэзии был подготовлен также сравнительно хорошим знанием со стороны образованных читателей, круг которых все более расширялся в последнюю треть века, классических поэмах Гомера и Вергилия (прежде всего в оригинале), Овидия (“Метаморфозы” выходят в переводе В.Майкова в 1763 году). В оригинале и в переводе были известны также многие прославленные тексты героико-комических поэмах, хотя русские читатели обращались и к не очень хорошим образцам жанра, вышедшим из-под пера третьеклассных авторов. Только „Похищенный локон“ Александра Попа имел в 60^е гг. два прозаических перевода.¹⁴⁷ Русские читатели активно переписывали и распространяли „Орлеанскую девственницу“ Вольтера, к этому времени относятся и первые попытки ее перевести.¹⁴⁸ Скаррон также не был неизвестным, на русский язык был уже переведен его „Комический роман“ (1763).¹⁴⁹ По-видимому, в оригинале были известны его же и других западноевропейских авторов бурлескные поэмы (вспомним только обращение Майкова к Скаррону в тексте „Елисея“, претензии на „титул“ „Русского Скаррона“ Ивана Баркова). Даже Майков, вопреки незнанию иностранных языков (этот его недостаток был высмеян разночинцем Чулковым, знающим несколько чужих языков: *„Латинский мне язык и русский неизвестен, // Других не знаю я, а прочих не учил...“*¹⁵⁰), пытается перевести „Налой“ Буало.¹⁵¹

В своем диалоге с читателем автор бурлеска опирается также на национальную смеховую традицию, вековой опыт которой был знаком не только образованному и искушенному в литературе читателю, но также далеко менее компетентному массовому любителю этих текстов, причем последний не видел в них ничего другого, кроме как забаву. Этот диалог между автором и читателем бурлеска в известной степени реализует накопленные ожидания аудитории, которой давно уже надоело, чтобы ее поучали и призывали к великим делам. В бурлеске читатели увидели также известную реабилитацию национальной смеховой традиции в литературе, ее воскрешение. В этой связи очень важное значение имеет широта читательской аудитории бурлеска, так как этот жанр объединял в рядах своих почитателей людей, принадлежащих к разным социальным слоям, респективно обладающих разным воспитанием и эстетическими критериями, разной степенью подготовленности.

В итоге можем сказать, что авторы бурлесков видят в своем читателе союзника и судью, рассчитывают на его „преданность“ в его пристрастиях к тому или иному поэту, к определенной литературной каузе. Причем надо было считаться с привычками разных частей большой и все более расширяющейся аудитории и

это стремление чувствуется в большинстве бурлескных текстов. Русские поэты в принципе избегают анонимности аудитории. Для некоторых авторов, например, для Чулкова, характерна конкретизация и персонификация читательского круга, которому он адресовал свои произведения. Поэтому, хотя читатель бурлеска и редко имеет свою четко очерченную физиономию в большинстве поэм, он все же является образом, имплицитно включенным в текст. О специфике читательских вкусов и настроений можно судить по взаимным нападкам в полемике, как и по некоторым критическим текстам эпохи.

Все-таки вопрос о точном адресате определенного бурлескного текста привлекал на протяжении многих лет внимание ученых разных поколений и школ. Любимой темой исследователей 50^х - 60^х гг. был „демократизм“ таких авторов как Майков и Чулков, которые ориентируются на низового читателя и сочувствуют тяжелой жизни народа и осуждают социальную несправедливость.¹⁵² Но можно задаться вопросом, действительно ли авторы героико-комических поэм выбирают единственно массового, низового читателя? Ответить на этот вопрос не так легко.

На самом деле, в огромной читательской аудитории бурлеска (ни у какого другого жанра нет такой многочисленной публики, если будем судить по количеству переизданий, переводов и текстов, распространявшихся в рукописи) есть такие почитатели. В известной степени, как это у Чулкова, они определяют его стиль, отношение к уже стареющей классицистской поэтике, на которую он смотрит глазами непосвященного, не понимающего ее читателя.

Но это только малая часть аудитории жанра. В России, как и во Франции век назад, бурлеск завладевает всеми: просвещенными и полуграмотными, молодыми и старыми. Но если судить по характеру бурлескного текста, который рассчитан всегда на активизирование в читательском сознании ассоциаций с другими текстами, по нашему мнению, авторы ориентируются не столько на низового, сколько на достаточно просвещенного и в достаточной степени знающего как литературную историю, так и современные тенденции, читателя. „...Именно то обстоятельство, что эффективность поэмы Майкова зависит от примышления читателем фона жанровых схем эпоса, определяет ограниченность читательского круга, на который был рассчитан „Елисей“. Поэма могла „дойти“ полностью лишь до такого читателя, который обладал элементарным художественным и „словесным“ образованием в духе классицизма; таким читателем прежде всего был человек, приобщенный к столичной культуре. О

том же говорят мифологические имена, литературные реминисценции, элементы злободневности и целый ряд литературных намеков, полемических выпадов, пародийных пассажей, которыми насыщена поэма Майкова.¹⁵³

Гуковский считает, что „грубость“ материала и стиля Майкова не противоречат вкусу дворянской публики: „Дворянские вкусы в XVIII веке не были чопорны, а салонная изысканность не была свойственна даже русским щеголям эпохи Майкова, а тем более каким-нибудь гвардейским офицерам, чиновникам и проживающим свои доходы в столице помещикам, которые составляли его аудиторию.“¹⁵⁴ В низком сюжете и низком герое эта аудитория, как и автор, видела известную „экзотику“.¹⁵⁵

Очень интересно наблюдение В.Б.Шкловского над особенностями адресатов прозы Чулкова. Согласно мнению исследователя, именно в это время происходит переход части высокой литературы, обслуживающей до тех пор „высший класс“, вниз, в более широкие социальные (респективно читательские) слои: „Именно в это время в народную литературу вошло много сюжетов, много подробностей из высокой литературы. Основной канон русского лубка сложился из книг XVIII века.“¹⁵⁶ Шкловский подчеркивает вклад русского просветителя Н.Новикова в эту миссию, но подчеркивает ориентацию этого издателя на среднего читателя, в отличие от других издательств (Решетникова и Пономарева), публиковавших дешевые и ходкие издания, которые ориентировались на сельские массы, купечество, ремесленников и других низовых читателей.¹⁵⁷ Вот как Шкловский характеризует читательскую „пирамиду“ в конце XVIII в.:

„Высшее дворянство читает французскую прозу и имеет высокую русскую стиховую культуру.

Но мастера ее частично обслуживают и средний слой.

Эта стиховая культура не имеет себе равной прозаической. Ниже этой группировки мы имеем группировку писателей-прозаиков.

Работа этой группировки обслуживается преимущественно издательством Новикова.

Ниже находится группировка Комарова-Захарова. И вся толща русской лубочной книги.¹⁵⁸

Некоторые из рассматриваемых нами авторов также прилагали усилия подготовить более просвещенного читателя. В этой связи можно вспомнить работы Чулкова, как одного из писателей, ознакомивших русскую аудиторию с античной мифологией и стремившихся создать славянский пантеон на основе собранных и опубликованных ими самими фольклорных текстов. Все пять трудов Чулкова по русской и славянской

мифологии, написанные за период с 1766 по 1786 года, оказали сильное воздействие на русскую преромантическую и романтическую литературу, в которой использовались некоторые из созданных писателем мифологических образов. С другой стороны, эти тексты делали доступными не только для образованного читателя образы античных божеств, занимающих важное место в метафорике поэзии классицизма. Это в известной степени и объясняет и огромный успех бурлеска среди всех пластов читательской аудитории.¹⁵⁹

В.Б.Шкловский указывает также на довольно пестрый социальный состав авторов, который предполагал введение разного мироощущения, разных эстетических вкусов, традиций, разного отношения к читателям. Он обращает внимание, например, на отсутствие посвящения к определенной личности в „Пересмешнике“ Чулкова - вещь, имевшая чрезвычайно важное значение в контексте развития эпических жанров. Посвящение текста какой-то выдающейся личности (владельцу, меценату), которая щедро вознаграждала автора, было обычной практикой в то время.¹⁶⁰ „Издать книгу, не посвященную никому, - это значило рассчитывать не на подарок, а на читателя“, - пишет Шкловский.¹⁶¹

Самое ценное в исследовании Шкловским прозы Чулкова - это раскрытие принципов творчества этого противоречивого писателя. Выводы выдающегося критика актуальны без необходимости коррективов также относительно поэзии Чулкова, респективно его трех поэм 1769 года. Именно в заочном диалоге с читателем этот автор XVIII века ищет свое писательское лицо.

Что касается рассматриваемого нами жанра, мы хотели бы внести небольшое дополнение относительно распределения читательской аудитории у Шкловского. К среднему автору и среднему читателю мы бы присоединили также зарождавшуюся тогда достаточно большую волну дилетантской литературы, предназначенной для собственного употребления в средней чиновничьей среде. У авторов этой литературы не было каких бы то ни было претензий на возвышенность литературного вкуса и на глубокие литературные знания. Но они находятся значительно выше популярной массовой литературы и гораздо ближе к высокой. К такому типу текстов можем отнести опубликованную Б.В.Томашевским бурлескную поэму Ивана Наумова „Ясон, Похититель Золотого руна, во вкусе нового Енея“(1794). Поэма снабжена многозначительным подзаголовком „российское сочинение“¹⁶². В известной степени к этой сфере относятся также поэмы Н.Осипова „Вергилиева „Енейда“, вывороченная наизнанку“ (которая и становится моделью для подражания, судя по третьей части заглавия поэмы Наумова), Люценко и Котельницкого

„Похищение Прозерпины“. Вот каким образом Томашевский характеризует этот писательский тип, представленный Иваном Наумовым: „Наумов - типичный представитель дилетантской приказной литературы. Человек дела он прибегает к стихотворной речи лишь на досуге или же в тех случаях, когда это имеет практические результаты: свои оды он пишет тогда, когда они „доходят“ до адресата; лишь только он лишается покровительства, как у него пропадает всякая охота славить монархов... “Ясон“, понятно, лишь эпизод его юности; это - литературное явление, характерное для тех кругов, в которых росли и развивались Наумовы.“¹⁶³ Эта среда активно производила в первые десятилетия XIX века ряд текстов героико-комических поэм¹⁶⁴, являющихся подражаниями прежде всего: „Душеньки“ Богдановича или травестийных поэм. Характерным для таких авторов является то, что они скрупулезно следуют избранной модели, превращая свою работу над текстом бурлеска в своего рода соревнование с образцом по нагромождению как можно больше и грубых и низких деталей, не заботясь особенно о динамике и увязке сюжета. Но это ни в коем случае это не низовая, массовая „демократическая“ аудитория. У нее есть известные литературные познания и представления, полученные главным образом в молодости, она достаточно хорошо образованна и много читает, но все-таки это обычные „любители словесности“, отдающие свои предпочтения более легкой литературе, тексты которой сами ее потребители пишут иногда для себя и своей среды. У них уже отпадает необходимость скрывать свое авторское лицо за определенной маской, которая символизировала бы некоторые их амбиции. Для таких авторов, как Наумов, имеет значение единственно игра. Акцент на игровое начало поставлен еще в тексте-модели этих подражаний - „Енейде, вывороченной наизнанку“ Н.Осипова. Позже он еще сильнее в поэме продолжателя Осиповской „новой „Энеиды“, - Котельницкого и Люценко - „Похищение Прозерпины“. В предисловии к „Енейде...“ Осипов заявляет о своей амбиции „в парнасско вгнездиться лукошко“, „к Олимпу хоть на час прокрасться, // И там хоть на один часок // Нанять у музы уголок.“¹⁶⁵ В то же время автор русской травестийной „Энеиды“ ясно дает себе отчет в качестве своего текста. У него отсутствует менторская позиция учить писать других, как и какая бы то ни было полемическая нотка. Цели, которые преследует автор, те же, что и у его „сотрудников“ (коллег), но он не скрывает своего желания различаться чем-то от них:

*“Но чтобы лучше отличаться
От всех сотрудников моих,
То вздумал не по их
Примеру в том трудиться;*

*И выбрав древнюю побаску
Скропал из ней смешную сказку;
По новому совсем одел;
И обернувши наизнанку...
На новый лад в стихах запел...¹⁶⁶*

Мы бы оценили авторскую амбицию Осипова как среднюю. Содержание и стиль „Енейды...“ вполне иллюстрируют его установку больше на игру и забаву, чем на достижение каких-то честолюбивых целей. Все в травестийной поэме Осипова доказывает его желание попробовать судьбу избранника Апполлона, тем более, что бог поэзии „без приноса“ (взятки) охотно принимает всех желающих.¹⁶⁷ Проявление авторской личности в „Енейде...“ блуждает в противоречии между выраженной в шутку претензией на литературную известность (но не славу) и желанием, чтобы это произошло как можно быстрее:

*“Увидя ж, что стихи клеятся
И в рифму кое - как ложатся,
Возмнил:зачем же мне зевать,
Такое время пропускать,
И как нибудь не попытаться?”¹⁶⁸*

Эта противоречивость авторских намерений влияет на весь текст поэмы. Она действительно является попыткой автора добиться чего-то в области своих литературных упражнений. Многие вещи в ней случайны или традиционны. С другой стороны, писательская амбиция заставляет его искать оригинальность, которая проявляется в новой концепции бурлескного стиха, в стремлении травестии оригинальных стихов Вергилия.¹⁶⁹

Осипов не был профессиональным поэтом, что было обычно в России XVIII века. Он и не претендует на профессионализм в своем единственном оригинальном произведении.¹⁷⁰ „Вергилиева Енейда, вывороченная наизнанку“ является мастерски выполненной литературной игрой, предназначенной, как и большинство игр, для отдыха и развлечения. Поэтому было бы неправильно подозревать Осипова в использовании литературной маски (как это, например, у Богдановича и Радищева).

Еще скромнее в своих амбициях Люценко и Котельницкий. Они признаются в том, что их сил не хватило бы на более серьезную травестию, так как надо быть „молодцом“, чтобы взяться за перелицовку серьезного текста, поэтому они и выбирают гораздо более легкую травестию мифологического сюжета. Адресат их произведения аморфен и неопределен. Это скучающий человек, ищущий лекарства в смехе. Стилистические особенности текста, как и отказ от более серьезных реминисценций из других текстов, а также установка на игру

позволяют предположить, что авторы адресовали свою поэму среднему читателю, а вполне возможно и массовому, которому смысл травестии вряд ли был вполне понятен и он видел в тексте забавно описанное приключение. Поэма Люценко и Котельницкого, как и „Ясон...“ Наумова говорят скорее о существующих в то время в России предпосылках возникновения „стиля бурлеск“, как это было во Франции во второй половине XVII века. Но русские поэты предпочитают следовать более мягкому варианту бурлеска - „сказочной“ поэме Богдановича, как и многочисленным предромантическим образцам этого вида (прежде всего поэмам Виланда), эротической поэзии Парни, Вольтеровской „Орлеанской девственнице“. Все это наследие определяет специфику русской комической поэмы в первые три десятилетия XIX века, в которой элементы бурлеска уже играют роль приемов, но не определяют жанровой сущности произведений.

Одно из важнейших достижений бурлеска в русской поэзии XVIII века - это стремление ее авторов проявлять в тексте свою индивидуальность, черта, которая характеризует лучшие образцы жанра. Разумеется, у разных авторов это стремление демонстрируется по-разному.

Бурлескный автор (за малыми исключениями, о которых мы уже упомянули) не является обычным рассказчиком занимательного сюжета. Прежде всего он - активный комментатор не только поведения персонажей, но и всех подробностей современного ему русского быта - общественного, литературного, частного. Характерное для бурлеска обилие деталей „низкого“ и их оппозиция понятиям возвышенного, обязательная перелицовка - высокое как низкое и низкое как высокое, - создают бесчисленное множество возможностей для высказывания своего собственного мнения.

В известном смысле выворачивается наизнанку или хотя бы снижается один из важнейших аспектов авторского образа в русской литературе XVIII века: представление о высоком предназначении поэта и его возвышении над мелочами жизни. Незбежное обращение к элементам быта всегда было в контексте социального звучания поэзии. В рассматриваемом жанре авторы погружены в быт, они стремятся передать все его подробности - от модной и традиционной одежды до важнейших для общества литературных и даже идеологических споров. Бурлеск в известной степени и является бытом авторов: способом разрешения их личных противоречий, когда каждый проявляет себя по-своему. Однако характерной чертой является отсутствие какого-либо толерантного отношения к чужому мнению и позиции. Тогда в действие входит все, что может пригодиться: неясная биография

противника (Ф.Эмина), его физические недостатки (заикание Петрова), странности бытового поведения (вспомним как Чулков высмеивает Хераскова в „Стихах на качели“). Далекое не последнее место в этом ряду занимает публика, которая читает данного автора.

Авторы как Чулков и Осипов могут делиться с читателями своим мнением, амбициями, которые иногда входят в противоречие с общепринятыми нормами. Например, в „Стихах на Семик“ Чулков говорит о поэзии как о доходном занятии и предлагает „прейскурант“ жанров, изъявляет свое согласие писать по заказу и даже в известном смысле „торгуется“: дает мадригал за копейку, за пять копеек драму и т.д.¹⁷¹. Эта интимность и откровенность в диалоге с читателем, как и „доступность“ автора являются характерными чертами журнала „И то и сь“, где были отпечатаны рассматриваемые нами поэмы.¹⁷² Осипов чистосердечно признается в своих не особенно высоких амбициях на писательском поприще.¹⁷³ У Богдановича и Радищева появляются даже настроения исповеди, о которых сообщается читателям в вступлениях.

Все это - очень интересное явление на фоне литературной жизни эпохи. Ни в одном из других жанров нет такой сильной связи между автором и читателем. Автор в бурлеске неизменно характеризуется посредством своей аудитории, он осмысляет свою реализацию реакцией своего читателя и последовательно ищет ее в многочисленных и разбросанных в текстах обращениях к публике. Поэтому ругательства публикой очень характерны для бурлеска, особенно для первых его образцов. „Пиндаром в Морской и Горацием в Миллионной“ обзывает уязвленный Петров автора „Елисея“, имея ввиду популярность поэмы в средних читательских кругах. С другой стороны, идентифицирование автора с вкусами определенной читательской публики (например, пресловутая „кума“ Чулкова, являющаяся поклонницей эстетики лубка) говорит, как о бурлескном снижении образа автора, так и об оппозиционности автора господствующей эстетике или некоторым неприемлемым для него способам письма, которые были свойственны его противникам (нападки Чулкова на Эмина).

Автор бурлеска воспринимает себя всегда в контексте истории жанра. Для некоторых авторов (Майкова, Чулкова, Богдановича, князя Шаховского) предшественниками являются прославленные в античности и западноевропейской литературной истории - Гомер и Вергилий, Скаррон и Буало, Лафонтен. Для Радищева это его дядька Петр Сума, символизирующий устную фольклорную традицию и Вольтер. Для Люценко и Котельницкого в список авторитетов входят имена русских авторов герои-

комических поэм, которым они стремятся подражать: Осипов, Майков, Тредиаковский (с „Тилемахидой“!), Богданович. Заявление о следовании чьему-то примеру обязательно декларируется в вступлении поэмы (в большинстве случаев независимо от прозаического предисловия к читателю). Эта поэтическая декларация играет роль манифеста, объявляющего публике эстетические принципы автора и избранного им образца. Иногда традицию или пример определенного поэта трудно нащупать в структуре произведения, как это в случае с „вольтеризмом“ Майкова в „Елисе“. Вступление, содержащее эту декларацию, выполняет функцию своеобразной рекламы, привлекающей внимание читателей. В этой связи характерно наложение на образ автора характерных фольклорных и литературных масок, которые придают ему театральный характер. Автор бурлеска все еще не „внутри“ пьесы. Это произойдет гораздо позднее, едва у Пушкина в „Онегине“. Но автор бурлеска является посредником между читателем и литературной традицией, между читателем и текстом. Он принимает на себя роль конференсье, выходящего на сцену и комментирующего действие, но не участвующего в нем.

В заключении мы бы предложили вниманию наших читателей наше видение отношений „автор-читатель“ в бурлеске, считаясь с литературными интересами авторов и расслоением читательской аудитории в XVIII века:

Имя	Автор		Читатель		
	высокая л-ра	средняя л-ра (бурж.)	элитарный	средний	массовый
Майков	+	+	+	+	+
Княжнин	+		+		
Чулков		+		+	+
Богданович	+		+	+	
Осипов		+		+	
Люценко/ Котельницкий		+		+	+
Наумов		+		+	
Радищев	+		+	+	
Шаховской	+		+	+	

Вывод, который напрашивается, говорит в пользу стремления к расширению читательской аудитории и общей ориентации на среднего читателя. Т.е. в бурлеске отражается одна из основных тенденций литературного процесса последней трети XVIII века: смена ориентации от сравнительно замкнутого элитарного круга читателей к более широким и разнородным читательским кругам, но при обязательном сохранении критериев высокой литературы. Рецепция жанра более широкой читательской аудиторией объясняется ее возросшей литературной осведомленностью и компетентностью.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В предложенном нами анализе типологии и поэтики поэмы-бурлеск в русской поэзии XVIII - начала XIX века мы постарались отразить разнообразие мнений историографов и теоретиков русской литературы разных поколений, представителей различных эстетических школ на эволюцию жанра. В двухвековой истории критического осмысления бурлеска в русской поэзии были указаны ряд черт поэтики жанра и были сделаны попытки объяснить его типологию в параллели с образцами жанра в западноевропейских литературах. Было выяснено множество первоисточников и механизмы заимствования в русских бурлескных текстах. Национальное своеобразие жанра искалось в его преемственности с древнерусской литературой и фольклором, как и за счет проявления характерных для русской литературы того времени тенденций.

В оценках критики преобладает мнение о принадлежности жанра к поэтике классицизма, но в то же время подчеркивается его переходный характер и проникновение в него элементов эстетики других направлений в литературе эпохи.

Несмотря на все достоинства критического осмысления бурлескной поэмы в русской литературе, до сих пор не существовало системного и целостного объяснения ее национальной типологии и оригинальных черт ее поэтики. Необходимость такого описания одного исключительно популярного в свое время жанра, сыгравшего бесспорно важную роль в поисках новых путей русской поэзией в переходный и кризисный период в истории русской культуры, вызвала наш интерес и исследовательскую амбицию.

Точкой отправления в настоящей работе был поиск таких аспектов поэтики бурлеска, которые бы подчеркивали национальное своеобразие ее русских инвариантов в контексте эволюции жанра в европейской поэзии. Поэтому мы обратили особое внимание на механизм выработки жанровой модели поэмы-бурлеск в русской поэзии XVIII в. на основе применения различных видов интертекстуальных связей с западноевропейскими образцами жанра, а также на вариативность и эволюцию жанра в самой русской литературе. Чтобы избежать привычную описательность и порочный круг, в который впадает традиционная академическая критика в осмыслении бурлескной (герои-комической) поэмы, мы ориентировались на современные теории интертекстуальных отношений как основы создания бурлескного текста, в котором

обязательно узнается его прототип - другой более ранний текст. Специфика поэтики бурлескной поэмы в синхронном плане рассматривается с точки зрения процессов, протекающих в семиосфере классицизма. Низовое и граничное положение жанра в классицистской жанровой парадигме является причиной его исключительной динамичности, гибкости и открытости для элементов других эстетических тенденций в рассматриваемую эпоху.

Это свойство бурлескной поэмы, наряду с преимуществом с поэтикой комического в древнерусской книжности и фольклоре, взаимодействием с современными поэтам "низкими" классицистскими жанрами, неустановленная до конца теория жанра в русской критике, перекрестное и противоречивое влияние разных западноевропейских литератур, все вместе вело к возникновению ряда специфических национальных черт бурлескной поэтики в русской поэзии, которые нашли выражение в различных формах жанра.

Типология русской поэмы-бурлеск эволюционирует во времени. На отдельных этапах ее развития предпочтение отдается различным формам. Их динамика на фоне сравнительно короткой жизни жанра - большая, и вела к зарождению специфических национальных вариантов жанра. Тексты, основанные на имитации обеих классических моделей жанра в "чистом" виде, в русской поэзии сравнительно малочисленны. Преобладают "смешанные" тексты, объединяющие черты обеих архетипных моделей. Существуют также оригинальные русские формы жанра, не имеющие соответствия ни в одной другой национальной литературе.

В поэтике русской бурлескной поэмы, наряду с строгим соблюдением традиционных для всех литератур особенностей поэтики жанра, наблюдаются типичные национальные черты. Это переплетение различных интертекстуальных „практик“, сочетание традиционных травести и пастыши с пародией и стилизацией, двойственность их применения на практике в некоторых текстах. Свежую и колоритную струю вносит использование типичных для русской национальной смеховой культуры сюжетов, мотивов, карнавальных образов, элементов поэтики фольклорных жанров и обычаев. Чрезвычайно важным для специфики бурлескной поэтики в русской литературе является отношение "автор-читатель". В русских бурлескных текстах отражаются различные писательские стратегии и амбиции (полемические, публицистические, дидактические, развлекательные), адресованные к сравнительно широкой и пестрой по своему воспитанию, образованности и подготовленности читательской

аудитории, учет компетенции и ожиданий которой определяет ряд поэтологических решений у разных авторов. Поэма-бурлеск - один из немногих жанров в литературе того времени, в котором автор имеет возможность реально проявить себя. Ее специфика привлекает внимание авторов различных школ, обладавших различными эстетическими взглядами и настроениями, преследовавших разные и часто противоположные цели. Бурлеск дает авторам неподозреваемую до тех пор свободу эксперимента, он провоцирует утвердившиеся нормы вкуса и ведет к поискам новых путей в литературе. Поэтому его ценностью в литературной истории нельзя пренебрегать. Поэма-бурлеск - один из сложнейших и интереснейших жанров в литературном наследии русского XVIII века, который бросает свой вызов исследователям.

ПРИМЕЧАНИЯ

Введение

1. О поэме-бурлеск в славянских литературах см. Karel Krejci. Heroikomika v basnictví Slovanu. Praha, 1964
2. Сб. Ирои-комическая поэма. Л., 1933, с. 7. В дальнейшем - ИКП.
3. Там же.
4. Там же, с. 79
5. Там же, с. 241
6. Там же, с. 258
7. Там же, с. 631-632
8. Мария Корти. Литературни жанрове и кодификации в: Семиотика. Между нещата и думите. София, 1991, с. 239 -262
Jean Molino. Les genres littéraires. Poétique, 93/1993, pp.1-27
9. Gérard Genette. Palimpsestes. Paris, 1982
10. Там же, с. 73
11. Г.А.Гуковский. Русская литература XV века, 1998, с.159
12. Ю.М.Лотман. О семиосфере, в: Структура диалога как принцип работы семиотического механизма. (Уч. зап. Тартуского госуд. унив., вып. 641), Тарту, 1984, с.11
13. R. Bond. English Burlesque Poetry (1700 - 1750), 2 ed., Cambridge, 1964;
J.Jump. Burlesque. London, 1972

Глава первая

1. Приведем отрывок из "Эпистолы о стихотворстве"
А.П.Сумарокова, посвященный рассматриваемому жанру:

*"Еще есть склад смешных геройческих поэм,
И нечто помянуть хочу я и о нем:*

*Он в подлу женщину Дидону превращает
Или нам бурлака Энеем представляет,
Являя рыцарями буйанов, забияк.*

*Итак, таких поэм шутливых склад двояк:
В одном богатырей ведет отвага в драку,
Парис Фетидину дал сыну перебьяку.*

*Гектор не на войну идет - в кулачный бой,
Не воинов, бойцов ведет на брань с собой.
Зевес не молнию, не гром с небес бросает,*

*Он из кремня огонь железом высекает,
Не жителей земных им хочет утрашить
На что - то хочет он лучинку засветить.*

Стихи, владеючи высокими делами,

*В сем складе пишутся пренизкими словами.
В другом таких поэм искусному творцу
Велит перо давать дух рыцарский борцу.
Поссорился буян, - не подлая го ссора,
Но гонит Ахиллес прехраброго Хектора.
Замаранный кузнец в сей складе есть Вулкан,
А лужа от дождя не лужа - океан.
Робенка баба бьет - то гневная Юнона.
Плетень вокруг гумна - то стены Илиона.
В сем складе надобно, чтоб муза подала
Высокие слова на низкие дела."*

(Русская литература XVIII века. 1700 - 1750. Хрестоматия (сост. В.А.Западов), М., 1979, с. 147-148).

В.К.Тредиаковский раньше Сумарокова обратил внимание на авторов бурлесков. В „Эпистоле от русской поэзии к Аполлину“ (1735) он упоминает имя Скаррона среди поэтических авторитетов (там же, с.90: „...Был Вергилия Скаррон осмеять шутливый“). Включение спорного с точки зрения поэтики классицизма автора „Травестированного Вергилия“ в поэтический пантеон говорит о все еще неупорядоченных и эклектических критериях Тредиаковского.

2.Противоречивую позицию Буало будем комментировать в следующей главе.

3.См. Н.Буало. Поэтическое искусство В: Литературные манифесты западноевропейских классицистов, М., 1980, с.426

4.А.В.Западов, Журнал Чулкова "И то и сьо" и его литературное окружение, в: Сб. XVIII век N2, Л., 1940, сс. 107 - 111

Это обстоятельство дает возможность А.В.Западову установить точную датировку героико-комической поэмы В.И.Майкова "Елисей, или Раздраженный Вах" - 1769 г., подтверждая высказанные ранее догадки Л.Н.Майкова, А.И.Афанасьева, А.И.Лященко. Журнал Чулкова выходил в 1769 г., следовательно, помещенные в нем поэмы, содержащие пародийные эпизоды, точно соответствующие избранным эпизодам из поэмы Майкова, свидетельствуют, по мнению Западова, что вышедший в свет в 1771 г. "Елисей" был создан в 1769 г., когда была опубликована первая песня "Енея" (перевод „Энеиды“ Вергилия В.Петрова), который с своей стороны был объектом пародии и травести со стороны Майкова. А.В.Западов делает вывод, что "Елисей" Майкова был популярен и распространялся в списках за два года до своей публикации.

По мнению Л.Н.Майкова, исследовавшего наиболее глубоко творчество В.И.Майкова, кроме в тексте трех поэм, Чулков многократно намекал на своего литературного противника

на страницах журналов "И то и сьо" (1769) и "Парнасский щепетильник" (1770), но эти нападки не переходили границу личных обид и не имели литературно - критического характера.

(Л.Н.Майков. В.И.Майков, в: Сб. Русская поэзия. т. 1 XVIII век, вып. 1-6, Спб., 1893-1897 (Под ред. проф. С.А.Венгерова), с. 270. В дальнейшем - РП.

В своем новейшем исследовании бурлескных поэм Майкова М.Шруба оспаривает эту тезу и относит написание „Елисея“ к началу 1771 г. (Manfred Schrubba. Studien zu den burlesken Dichtungen V.I.Maikovs, Wiesbaden, 1997, s.44-58;155)

5.В.П.Петров. "Послание к... из Лондона" в: Поэты XVIII века Л., 1972, т. 1, с. 354

6. А.В.Западов, цит. соч., с. 104

7. И.Шляпкин В. П. Петров в: РП, с. 353

8. А.М.Кукулевич. Майков в: История русской литературы. М.-Л., 1947, т. IV, ч. II, с. 211

9. "Он (Петров - пр.. м, А. В.) перевел с латинского на русский *Виргилиевой Енеиды Первую песнь*, которая тоже напечатана. Вообще о сочинениях его сказать можно, что он напрягается идти по следам *Российского лирика (Ломоносова - пр.м., А.В.)*; и хотя некоторые и называют уже его вторым *Ломоносовым*; но для сего сравнения надлежит ожидать важного какого-нибудь сочинения, и после того заключительно сказать, будет ли он второй *Ломоносов*, или останется только *Петровым* и будет иметь честь слыть подражателем *Ломоносова*." (Н.И.Новиков.Опыт исторического словаря о русских писателях"(1772) в: *Материалы для истории русской литературы П.А.Ефремова*, Спб.,1867,с.81-82)

10. И.Шляпкин, Цит. соч., с. 358

11. Н.И. Новиков, Цит. соч., с. 69

12. Там же, с. 118

13. "Кто от роду не быв со музами знаком// Дерзает воспевать качели с семиком// Умен или дурак?" (В.П.Семенников. Русские сатирические журналы 1769-1774. Разыскания об их издателях и сотрудниках., Спб.,1914, с.21).

14. Цит. по И.З.Серман. И.Ф.Богданович. в: И.Ф.Богданович. Сочинения и поэмы. М.-Л., 1958,с. 37

15. Эпитафия и надпись были традиционными в русской поэзии XVIII века лирическими жанрами, визирующими жизненный путь известной и заслуженной личности. Они становятся особенно популярными в вторую половину столетия. Первоначально надписи сочинялись для пояснения живописного или скульптурного изображения, коротко объясняя заслуги портретируемой личности. Позднее они оформились в самостоятельный жанр, который мог уже не иметь практического предназначения

(сочетание с произведением изобразительного искусства). Поэтическая надпись превратилась в один из немногих кратких лирических жанров, в которых было допустимо интерпретировать гражданскую проблематику. Характерный пример в этом отношении - серия стихотворных надписей Ломоносова, посвященных Петру I, которые явились своеобразным продолжением его одической и эпической поэзии. К концу XVIII века надпись и эпитафия стали играть в известном смысле роль литературной (художественной) критики, которая лапидарно выражала заслуги артиста. Этот краткий лирический жанр приобрел широкую популярность. Будучи сочиняем во многих случаях по поводу кончины значительной личности, он приближался по своей тональности к эпитафии. Именно такой характер имеют большинство надписей, посвященных Богдановичу. В них мажорный тон похвалы переплетается с нотками скорби.

16. "С чувствительностью и прискорбием объявляем нашим читателям о смерти Господина Богдановича, творца Поэмы всем известной и столь приятной. Он скончался 6 января в украинской деревне своей. Мы желали бы напечатать в "Вестнике" краткое описание жизни его, и просим убедительно почтенныхего родственников сообщить нам нужные для того известия. Обещаемся, с нашей стороны, украсить могилу покойника цветами, избранных из его собственных творений: они лучше и неувядаемее всех других на гробе Автора. Потеряв человека с талантом, живее чувствуем цену его произведений: и взор на красоты их - в то время, когда еще свежа могила сочинителя - трогает душу. В приятном уверении, что наша просьба будет исполнена, и что мы получим материала для биографии Господина Богдановича, откладываем критическое рассмотрение "Душеньки" до следующих нумеров "Вестника", чтобы вместе напечатать и то, и другое.

Между тем, в надежде на благосклонное к нам расположение молодых Русских Стихотворцев, задаем им сочинить Эпитафию для Автора "Душеньки". Мы узнаем мнение знатоков, и напечатаете лучшую (или лучшие) в "Вестнике". Таланту приятно хвалить таланта; доброе сердце любит изъявлять уважение к хладному праху, в котором жила душа благородная" ("Вестник Европы", №3/1803 г.). Цит. по РП. Примеч. к I тому, с. 8

17. Кроме знаменитой "Душеньки", Богданович писал оды, дидактическую поэму "Сугубое блаженство" (1765), лирические комедии, пасторали, философские оды, басни, любовно-галантную лирику, малые жанры - загадки, мадригалы, буриме и др., которые, по мнению Д.Д.Благого, предвосхищают соответствующие жанры в поэзии Карамзина и И.И.Дмитриева, виднейших представителей

русского сентиментализма (Д.Д.Благой, История русской литературы XVIII века, М.,-Л., 1950, с. 430). Под пером Богдановича вышел также ряд переводов на русский язык Вольтера: поэма о гибели Лиссабона, комедия "Нанина" и др.

И.З.Серман в вступительной статье о Богдановиче к изданию 1958 г. отмечает, что в русскую поэзию начала 60^х гг. XVIII в. поэт вошел как участник сплоченного литературного направления. Он был последователем Сумарокова и Хераскова, одних из наиболее выдающихся представителей русского классицизма (цит. соч., с. 24).

18. Вот некоторые из этих надписей и эпитафий:

И.И.Дмитриев: *Принесьте, к урне сей, о Грации, венец;*

Здесь Богданович спит, любимый наш певец.

(Вестник Европы, 6(1803)

На урну преклонясь, вечернею порою

Амур невидимо здесь часто слезы льет,

И мыслит, отягчен тоскою:

Кто Душеньку теперь так мило воспоет?

(Вестник Европы, 7(1803)

Князь Шаликов: *Любовь у Душеньки в плену любви была*

А "Душеньку" душа его произвела;

Что ж был он для сердец?... Пусть сердце отвечает

Тому, кто истинных талантов цену знает.

(Вестник Европы, 6(1803)

Князь Кугушев: *Вы мрамором его могилу не тягчите,*

Но только "Душеньку" на гробе положите.

(Вестник Европы, 6(1803)

В.Л.Пушкин: *Что вижу я? Амур и Душенька в слезах*

Друг друга обнимают,

И урну Грации венками украшают! -

Прохожий! не дивись: Здесь Ипполитов прах.

(Собр. соч. Богдановича, Спб, 1809)

Пл. Бекетов: *Зефир ему перо из крыльев своих сам дал,*

Амур водил рукой: он "Душеньку" писал.

(Друг просвещения, ч. 1-2(1804)

Ив. Богданович: *Не нужно надписями могилу ту пестрить:*

Где "Душенька" одна все может заменить.

(Собр. соч. Богдановича, Спб, 1809)

В этом духе все оставшиеся надписи и эпитафии. Известный диссонанс вносит единственно третья эпитафия И.И.Дмитриева, в которой не упоминается знаменитая поэма, а делается намек на профессию Богдановича - дипломатию.

Тексты цитируются по: РП. Примечания к I тому, сс. 16-19

19. И.З.Серман. Цит. соч, с. 5

20. Н.М.Карамзин. О Богдановиче и его сочинениях в: Н. М. Карамзин. Сочинения в 2 т., Л., 1984,с.134
21. Там же, с. 135
22. Это является актуальным мотивом в русской поэзии рубежа XVIII-XIX веков, невольно напрашивается аналогия с известной анакреонтической одой "Венец бессмертия" Г.Р.Державина, в котором поэт, как и сентименталисты, декларирует свой отказ от гражданской и общественной проблематики и прославляет поэтическое бессмертие "легкой поэзии".
23. Н.М.Карамзин, Цит. соч., с. 135
24. Там же.
25. Там же, с. 149
26. "Карамзин отделял психологическую истину в искусстве от правды социальной, и Богданович в его изображении превратился в поэта, погруженного в свой внутренний мир. В действительности же общественный облик Богдановича не вмещается в его портрет, созданный Карамзиным и заживший в литературе своей самостоятельной жизнью", - пишет И.З.Серман в очерке творчества поэта. (Цит. соч., с. 6)
27. "Вестник Европы", 1/1810.Цит по: РП. Примеч. к I тому, с. 19
28. Там же.
29. В.Ф.Асмус. Немецкая эстетика XVIII века, М.,1963, сс.234-235
30. Н.М.Карамзин.Сочинения в 2 т., Л., 1984, с.113.
31. "В нашем языке Василий Иванович Майков сочинил "Елисея", шуточную поэму в четырех песнях. Отличное дарование сего поэта и прекраснейшие стихи, которыми наполнено его сочинение, заслуживают справедливые похвалы всех любителей русского слова; но содержание поэмы, взятое из самых простонародных происшествий, и буйственные действия его героя не позволяют причесть сие острое и забавное творение к роду ирои-комических поэм, необходимо требующих благопристойной шутливости". Цит. по ИКП, с. 670
32. "Счастлирое изобретение сказки (т. е. сюжета - пр. м., А.В.), сладкозвучие стихов, бистрота и постепенность хода, разительные уподобления, пиитическая чудесность, вероподобие в повествование и на конец нравственная цель, без которой не может и не должно быть представлено взору читателя, составляют сущность и красота шутливой поэмы равно как и самого эпического творения. Они только разнствуют или важностию предмета или возвышенностью слога..." (ИКП, с. 669)
33. Имен ввиду течение "неоклассицизм" в европейской культуре второй половины XVIII - начала XIX в.
34. ИКП, с. 629
35. Там же, с. 630 : "Для всех этих эпиграмм, сатир, посланий и пр.

характерна отсутствующая в XVIII веке строгость стиля. Французский классический канон отчетливо заметен в сатирической продукции эпохи независимо от лагеря."

36. РП. Примеч. к I тому, с. 20 : "Главный порок в "Душеньке" есть однообразие ... Говоря беспристрастно, "Душенька" - цветок свежий и красивый, но без запаха. Впрочем и то сказать, что обоняние наше стало взыскательнее и причудливее, нежели было оно у наших отцев."

37. К.Н.Батюшков. Избранная проза М., 1987, с. 121

38. Там же, с. 150

39. Эта мысль будет позднее подхвачена Белинским, назвавшим Ломоносова "Петром Великим русской литературы".

40. К.Н.Батюшков. Цит. соч, с. 209

41. А.А.Бестужев-Марлинский. Сочинения в 2 т., М., 1981, т.2, с. 381

42. В письме от 13.06.1823 г. Пушкин пишет Бестужеву: "Зачем хвалить холодного однообразного Осипова, а обижать Майкова. "Елисей" истинно смешон. Ничего не знаю забавнее обращения поэта к порткам:

*Я мню и о тебе, исподняя одежда,
Что и тебе спастись худа была надежда!"*

А любовница Елисея, которая сожигает его штаны в печи,
*Когда для пирогов она у ней топилась
И тем подобною Дидоне учинилась."*

А разговор Зевеса с Меркурием, а Герой, который упал в песок
*И весь седалища в нем образ напечатал,
И сказывали те, что ходят в тот кабак,
Что виден и поднесь в песке сей самый знак,*

- все это уморительно. Тебе, кажется, более нравится "Благовещение" (поэма Пушкина "Гавриилада", - пр.м.), однако ж "Елисей" смешнее, следственно полезнее для здоровья". (А.С.Пушкин, Полн. собр. соч в 10 т., Л., 1978, т. 9, с.64

43. А.А.Бестужев-Марлинский. Цит соч., с. 380

44. В стихотворении "Городок"(1815) юный поэт составляет обширный список любимых им авторов. Наряду с крупнейшими именами античной и новой европейской литературы - Вольтером ("фернейский злой крикун"), Вергилием, Горацием, Тассо, Гомером, Лафонтеном, Парни, Руссо, Мольером, - шестнадцатилетний Пушкин ставит имена некоторых русских поэтов: Дмитриева, Крылова, Карамзина, Фонвизина, Княжнина, Озерова. В этом пестром и по-юношески разбросанном списке (при чтении у читателя неизбежно возникает представление небрежно нагроможденных книг), "наперсник милый Психеи златокрылой" Богданович занимает почетное место. Он назван среди первых. Юный Пушкин перифразирует в стихах мнение

Карамзина о "победе" Богдановича над Лафонтеном, а "воспитанные Амуром" Вержье, Парни и Грекур, известные французские авторы в области "легкой поэзии" стыдливо прячутся в уголок, не смея соперничать с русским поэтом. (А.С.Пушкин, Цит.соч.,т. 1,с. 86)

45. Там же, т. 5, с. 59 (гл. III, строфа XXIX)

46. Там же, т. 5, стр. 460: *"В те дни, когда в садах Лицея// Я безмятежно расцветал, // Читал охотно "Елисея", А Цицерона проклинал..."* В беловом варианте два последние стиха звучат так: *"... Читал охотно Апулея, // А Цицерона не читал..."* (с.142). Верность содержания этих стихов доказывается в подражании стилю созданной Майковым бурлескной традиции в ранних комических поэмах Пушкина.

47. Там же, т. 9: "Именно критики у нас не достает. Отселе репутация Ломоносова (уважаю в нем великого человека, но конечно не великого поэта; он понял истинный источник русского языка и красоты онаго: вот его главная заслуга) и Хераскова, и если последний упал в общем мнении, то верно уж не от критики Мерзлякова; кумир Державина - 1/4 золотой, 3/4 свинцовый, доньше еще не оценен... Княжнин безмятежно пользуется своею славою, Богданович причислен к лику великих поэтов, Дмитриев также".

48. См. Д.Д.Благой, История русской литературы XVIII века, М.-Л., 1950, с. 426

49. ИКП, с. 84

50. РП, с. 827

51. РП. Примеч. к I тому, с. 20

52. Там же, с. 22

53. Там же, с. 23

54. Там же, с. 24 В цитированном тексте идет речь о традиционных эпических топосах: характерное начало, призывание музыки.

"Телемак" - имеется ввиду дидактический роман "Телемах" (1699) французского писателя Фенелона, переложенный В.К.Тредиаковским в форме героической поэмы.

55. Там же, с. 25

56. Там же, сс. 25-26

57. Там же.

58. См. В.И.Кулешов, История русской критики, М., 1984, с. 119- 124

59. В.Г.Белинский, Полн. собр. соч., т. 1, М., - Л., 1953, с. 51: "Представьте себе, что вы оглушены громом, трескотнею пышных слов и фраз, что все окружающие вас говорят монологами самых обыкновенных предметах, и вы вдруг встречаете человека с простою и умной речью... Подражатели Ломоносова, Державина и Хераскова оглушили всех громким одопением; уже начинали

думать, что русский язык неспособен к так называемой *легкой поэзии*, которая так цвела у французов, и вот в этот-то момент является человек со сказкою, написанную языком простым, естественным и шутивным, слогом, по тогдашнему времени, удивительно легким и плавным: все были изумлены и обрадованы. Вот причина необыкновенного успеха "Душеньки", которая, впрочем, не без достоинств, не без таланта."

60. Там же, с. 53: "Первые деятели на поприще литературы никогда не забываются, ибо талантливые или бездарные, они в обоих случаях *лица исторические*... Посему теперь почитаю не переменным долгом исправить мою ошибку и упомянуть о ... Майкове, который своими созданиями, относившимися во времена оны во всех пиитиках к какому-то роду комических поэм, не мало способствовал к распространению в России дурного вкуса и заставил знаменитого нашего драматурга князя Шаховского, написать довольно невысокое стихотворение под названием "Расхищенные шубы".

61. Там же, т. IV, с. 26

62. Там же, т. VI, с. 121

63. РП. Примеч. к I тому, с. 23. В основе этих трех принципов стоит идея трансформации чужой поэзии в процессе ее усвоения другой национальной литературой, которая изменяет ее сообразно "движению жизни" в бытии нации.

64. Там же, с. 31 Оригинальный текст Лафонтена гласит: "Mon principal but est toujours de plaire: pour en venir là, je considère le goût du siècle. Or, plusieurs expériences, il m'a semblé que ce goût se porte au galant et à la plaisanterie: non que l'on méprise les passions; bien loin de cela, quand on ne les trouve pas dans un roman, dans un poème, dans une pièce de théâtre, on se plaint de leur absence; mais dans un conte comme celui-ci, qui est plein de merveilleux, à la vérité, mais d'un merveilleux accompagné de badineries, et propre à amuser les enfants, il a fallu badiner depuis le commencement jusqu'à la fin; il a fallu de chercher du galant et de la plaisanterie". (La Fontaine. Fables. Psyché. Oeuvres diverses. Texte établi et annoté par Roger Delbiausse. Paris, 1947, p. 181)

65. РП. Примеч. к I т., с. 31

66. Там же, с. 32: "Мы не скажем, что "Душенька" - вообще прекраснее лафонтенова произведения тем, что писана стихами, потому что хорошие стихи лучше прекрасной прозы. Для нас, внешняя форма, т. е. выражение, занимает уже третье место: на первых двух уже стоят идея и форма идеи. Если идея оригинального создания уничтожена, если форма ее изменена до искажения, тогда подобное превращение, не опираясь ни на какие серьезные побуждения, служит скорее к уничтожению художественной красоты, и Психея, таким образом измененная,

может быть названа "Психеей, вывороченной наизнанку"."

67. Там же, с. 33

68. Там же.

69. А.Д.Галахов. История русской словесности, древней и новой, изд. III, М., 1894, т. 1, отдел II (От Петра I до Карамзина), с. 203

70. РП. Примеч. к I тому, с. 47

71. Там же, сс. 240-242

72. Там же, с. 242

73. РП. Примеч к I тому, с. 47

74. Л.Н.Майков. О жизни и сочинениях В. И. Майкова. в: Сочинения и переводы В. И. Майкова, Спб., 1867, с. L: "Но так как, при самых даже плодотворных стремлениях, ни один писатель XVIII века не мог освободиться от теоретических требований ложного классицизма, то и эти последние оказывают свое влияние на сейчас названные произведения на Майкова: басни и комические поэмы вышли из-под пера его все-таки в форме, узаконенной ложно-классической пиитикой и соответствующей одобренным ею образцам; поэтому басни и поэмы нашего автора подлежат рассмотрению с двух сторон: во-первых, с точки зрения господствовавших в XVIII веке литературных понятий, и, во-вторых, со стороны элемента народности и действительности, в них проявляющегося".

75. Там же, с. LI

76. Там же.

77. Там же, с. LIII

78. Там же

79. Там же, с. LIV-LV

80. Там же, с. LVI

81. Н.Виленкин-Минский. Малорусская и другие бурлескные "Энеиды" в: Киевская старина, т. LXII, Киев, 1898 /VII, VIII, IX/;

А.И.Соболевский. К юбилею И.П.Котляревского в: Библиограф, N 10-11 /1889/;

Н.И.Дашкевич, рецензия на "Очерки истории украинской литературы" Н.И.Петрова (РП. Примеч. к I т., с. 323)

82. Имется ввиду цитированное автором статьи четверостишие из "грамоты" Зевса в конце поэмы, которое, по мнению Незеленова, заключало мораль, вложенную Богдановичем в текст: "*Закон времен творит прекрасный вид худым, // Наружный блеск в очах проходит так, как дым, // но красоту души ничто не изменяет, // Она единая всегда и всех пленяет*". (И.Ф.Богданович. Стихотворения и поэмы. М.-Л., 1958, сс. 125-126)

83. РП, с. 555

84. Там же.

85 РП. Примеч и доп. к I т., с. 47. Поэма Вольтера, несмотря на

цензурный запрет, пользовалась исключительно большой популярностью в России с середины XVIII до середины XIX в. и распространялась в рукописных переводах или списках оригинала. Она повлияла на творчество многих русских поэтов. См. подробно: П.Р.Заборов, Русская литература и Вольтер XVIII - первой трети XIX в., М., 1978; П.Р.Заборов. Вольтер в русских переводах XVIII века в: Эпоха Просвещения. Из истории международных связей русской литературы. Л., 1967

86. РП. Примеч. к I тому, с. 47

87. А.Н.Пыпин. История русской литературы. Спб., 1898-1899, т.III От времени Петра Великого до Пушкина;

В.В.Сиповский. История русской словесности, ч.II, Спб.1906

88. См. прим. 2 и 3 к введению.

89. Б.В.Томашевский включает в сборник "Ирои-комическая поэма" следующие тексты: анонимная поэма "Народный обед" (1783); В.Майков: "Игрок ломбера"(1763) и "Елисей, или Раздраженный Вахх"(1769, публ. 1771); М.Чулков: "Стихи на качели", "Стихи на Семик", "Плачевное падение стихотворцев" (1769); Н.Осипов: "Вергилиева Енейда, вывороченная наизнанку"(1791); А.Котельницкий: "Окончание "Енейды" (1808); И.Наумов: "Ясон, похититель Златого руна, во вкусе нового Энея" (1794); Е.Люценко и А.Котельницкий: "Похищение Прозерпины"(1795); В.А.Пушкин:"Опасный сосед" (1811); кн. А.А.Шаховской: "Расхищенные шубы" (1811 - 1815).

90. ИКП, с.241. Томашевский считает, что несмотря на свою близость к поэтике Майкова, "Душенька" не следует ей непосредственно: "...Душенька" остается одиноким произведением. Позднейшие комические поэмы не являются дальнейшим развитием юмора Богдановича. Отразив в себе некоторые его черты, они все же восходят к старым западноевропейским образцам" (с. 241). Но это мнение не мешает исследователю видеть в "Душеньке" следующий этап в развитии комической поэмы, в тексте которой в целом можно найти следы стиля Майкова.

Другое объяснение этой позиции Томашевского, которая не подразумевается в тексте, можем найти в вступительной статье "О задачах изучения русской литературы XVIII века" В.А.Десницкого к сборнику, в которой автор рассматривает факты литературной жизни в XVIII в. с точки зрения сословной принадлежности и "классовых позиций" определенного поэта и его идеологических взглядов. В герои-комической поэме ученый видит воплощение буржуазных тенденций в эстетике того времени, которые в своей общей социальной направленности и в своих стилистических особенностях противоречат духу господст-

вающей классовой культуры XVIII века (с. 44). Автор статьи анализирует сюжеты, систему персонажей, язык и стиль Майкова, Чулкова, Осипова, чтобы доказать их буржуазные убеждения, осознанное стремление к демократизму и разоблачению социальной несправедливости. Поэмы Майкова и Чулкова являются, по мнению Десницкого, результатом их третьесословных убеждений и стремления к реалистическому отражению действительности. Контекст, в котором надо рассматривать литературный текст, в том числе и героико-комическую поэму - классовое противопоставление (с. 68). Для него тексты "дворянской" комической поэмы, в которой нет выраженных третьесословных интересов ("Душенька", поэмы В.А.Пушкина "Опасный сосед" и А.А.Шаховского "Расхищенные шубы") были "явлением другого "жанра" другого художественного метода, в отличие от третьесословных поэтов XVIII века... Ибо в дворянской литературе начала XIX века героико-комическая поэма была только одним из второстепенных и многообразных проявлений классовой борьбы на литературном фронте, между тем как в третьесословной литературе, да и во всей литературе XVIII века произведения Майкова, Чулкова, Осипова должны занять видное место" (ИКП, с. 69).

В этом политическом контексте, допускающем искажение фактов и резко распределяющем тексты на "дворянские" (респективно, не заслуживающие) и буржуазные (третьесословные), т.е. "заслуживающие" внимание своей оппозиционностью по отношению к "господствующей" дворянской культуре, естественно, чтобы к тексту первого типа была приложена своеобразная "цензура", которая проявлялась и в высказанных мнениях Б.В.Томашевского.

91. Имеем ввиду статьи Томашевского "Строфика Пушкина" (в: Б.В.Томашевский. Пушкин. М., 1990) и „Пушкин и Лафонтен“ (в: Б.В.Томашевский. Пушкин и Франция. М., 1960)

92. Г.А.Гуковский. Русская поэзия XVIII века. Л., 1927;

Г.А.Гуковский. Очерки по истории русской литературы и общественной мысли XVIII века. Л., 1938

Г.А.Гуковский. Русская литература XVIII века. Л., 1939; 2 изд. 1999

93. Г.А.Гуковский. Русская литература XVIII века Л., 1939;

Д.Д.Благой. История русской литературы XVIII века, М. - Л., 1948;

История русской литературы. М.-Л., 1947; История русской

литературы. М.-Л., 1948; История русской литературы. Л., 1980, т.

1; В.И.Федоров. История русской литературы XVIII века, М., 1982, 2

изд. 1991; П.А.Орлов История русской литературы XVIII века. М.,

1990

94. А.В.Западов. Журнал Чулкова "И то и сьо" и его литературное

- окружение в: Сб. XVIII век N 2, Л., 1940
95. А.Н.Соколов. Из истории "легкой поэзии" (От "Душеньки" к "Катеньке") в:Сб. XVIII N 7.Роль и значение литературы XVIII века в истории русской культуры. Л., 1966; Г.П.Макогоненко "Враг парнасских уз" (О поэзии Ивана Баркова) в: Г.П.Макогоненко. Избранные работы. Л., 1987
96. A Cambridge History of Russian Literature (Ed. Ch.Moser), Cambridge,1989; Histoire de la littérature russe, Paris, Fayard, 1991, t.1.
97. Н.И.Николаев. Жанр бурлеска в творчестве русских писателей 60-70-х гг. XVIII века в:О жанрово-стилевом своеобразии. Ташкент, 1985, сс. 85-95;Н.И.Николаев. Смеховое начало в поэме В.И.Майкова "Елисей, или Раздраженный Вахх" в:Филологические науки N 5/1986,сс. 77-79
98. Автор настоящего труда защитил по рассматриваемой теме диссертацию на получение ученой степени „доктор“ „Бурлеската в руската поезия от XV век“ (София, 1995). Статьи, посвященные проблемам поэтики русской бурлескной поэмы появлялись в болгарской и международной научной печати с 1990 г. Некоторые аспекты были предметом около десяти научных сообщений.
- В обоих исследованиях можно найти некоторые совпадения в наблюдениях и использованных поэтических и критических текстах или сходные выводы. Поскольку д-р Шруба и я работали независимо друг от друга, это только подтверждает основательность подведенных итогов.
99. Шруба, цит. соч.,сс.154-155
100. Там же, с.155;сс.44-58
101. Там же, с.155
102. Там же, с.156
103. Там же.

Глава вторая

1. См. подробно в: G.Genette. Palimpsestes.Paris,1982
R.Sabatier.Histoire de la poésie française.Paris,1975,v.7,8
M.Novak.Eighteen Century English Literature.London,1972
T.Ram.The Neo-classical Epic,Delhi,1982
2. История немецкой литературы в 5-ти томах. М., 1963, т.2 (XVIII в.)
3. Voileau-Despréaux N. Le Lutrin.L'art poétique. Paris, Larousse,1969
4. Цит. по Вл.Новиков. Книга о пародии, М.,1989, с.174
5. A.Adam.Le burlesque, in: Littérature française.Coll.dirigée par Cl. Pichois, v.6, L'Age Classique I (1624-1660), Paris,1969,p.138-139
6. Там же. В цитате имеется ввиду Гез де Бальзак, автор теоретических трудов XVII века.
7. A Literary History of France.London-New York,1967; История

французской литературы. М. - Л., 1946, т. 1; История зарубежной литературы XVII века. 1987; История французской литературы. М., 1964; Ю.Б.Виппер, Р.А.Самарин. Курс лекций по истории западноевропейской литературы, М., 1954

Из советских ученых такую точку зрения защищают Ю.Б.Виппер, Б.И.Реизов, А. Л. Штейн, М. П. Алексеев.

8. С.Д.Артамонов. История на западноевропейската литература от XVII-XVIII в., С., 1982, с. 206-208

9. А. Adam, Цит. соч., с. 138

10. V.Fournel. Du burlesque en France et en particulier du Virgile Travesti de Scarron, in: Paul Scarron. Le Virgile Travesti en vers burlesques.Paris,1858, p.XI

11. См.подробно: Н.И.Сигал. "Спор древних и новых". У истоков французского Просвещения в: Романо-германская филология, Л., 1957,сс. 248-262; Joan De Jean. Ancients against Moderns. Culture War and the Making of a Fin du Siècle. Chicago&London, 1997

12. G.Genette.Op.cit., p.23

13. Там же, с. 30

14. Там же, с. 69

15. Charles Perrault. Parallèles des anciens et des modernes III,1692,Цит. по: Boileau-Despreaux,Op.cit., p.100

16. Genette,Op.cit., p.150

17. Там же, с. 150-151

В предисловии к поэме Боало пишет, что "... В мои намерения входило создать на нашем языке новый род бюрлеска; ибо вместо того, чтобы, как в прежнем бюрлеске, Дидона и Эней говорили подобно селедочницам и крючникам, здесь часовщица и часовщик говорят подобно Дидоне и Энею. Не знаю, насколько моя поэма собственными своими качествами удовлетворит читателя, но льщу себе тем, что в ней имеется достоинство новизны..." (Перевод Б.В.Томашевского, ИКП, с.78). (Boileau-Despréaux, op.cit., p.151)

18. Античная литература. Рим. Антология. М.,1988, с.378.

19. Цит. по Genette, p.151

20. См. подробно: G.Genette.Palimpsestes,Paris,1982, p.26-40.

21. Там же, с. 39

22. Там же

23. Там же

24. Античная литература. Греция. Антология. М.,1989, ч.2, с.351.

25. Там же, с. 69. Об этих авторах не известно ничего больше. Заглавие "Дейлиада" толкуется различно. Проф. А.Ничев в примечаниях к болгарскому переводу "Поэтики" Аристотеля пишет: "Об упомянутой "Дейлиада" ничего не известно, даже ее название ненадежно. Некоторые воспринимают прочтение "Делиада". Если принять последнее заглавие, оно, может быть,

указывало бы, что произведение был сатирой на жителей о-ва Делоса; если принять первое, оно бы означало, что это была поэма о трусе." (Аристотел. За поетическото изкуство. С., 1975, стр. 109). У Женетта мы встретили сходное мнение, дополняющее мнение болгарского ученого. Французский критик считает, что заглавието "Дейлиада" само по себе - оксюморон, сочетающий семантику суффикса "ада", ассоциирующийся после "Иллиады" с героической поэмой, с корнем, означающий "трусливый". Это говорит о ней как виде "антиэпопеи" (Palimpsestes, p.18).

26. Женетт допускает существование в древности трех видов комических поэм, объединенных термином "пародия", общее между которыми - какая-то шутка с эпопеей или другим высоким или просто серьезным жанром:

1. Приложение высокого текста, который модифицируется или не модифицируется, к другому сюжету, в принципе низком.

2. Транспозиция высокого текста в низком стиле.

3. Приложение высокого стиля (эпопеи вообще) или стиля гомеровской эпопеи (одного единственного произведения, например, „Иллиады“ к низкому или негероическому сюжету. (Там же, с.19)

27. C.F.Flögel.Geschichte der Komischen Literatur.1784,b.1,ss.28-29

28. Исак Паси. Смешното. С., 1972,с. 216

29. Там же, сс. 221-224

30. С. Янев. Пародийното в литературата. С., 1989,с. 26

31. Сб. Русская литературная пародия. Л., 1930,сс. 51-66

32. Там же, сс. 167-103

33. В.И.Новиков. Книга о пародии. М., 1989,с. 5

34. Там же, сс. 167-181

35. Там же, сс. 175-176. Новиков цитирует классификацию Дж. Джампа, которую мы приводим ниже, после того как ознакомились с нею в оригинале. Новиков находит ее несколько спорной и искусственной, но это свойственно всякой классификации. Оспаривание включения пародии в бурлеск (а не наоборот) не совсем правильно, так как Джамп имеет ввиду не значение термина "пародия" вообще, а единственно английские сатирично-пародийные поэмы, основанные преимущественно на пастиши.

36. Voltaire. Essai sur la poésie épique. Oeuvres complètes. Paris, 1877,Т. VIII, pp.4-8

37. K.Smidt.Vorstudien zu einer Geschichte des komischen Epos,Halle,1953,s.190.;

М.Н.Тронская.Герои-комическая поэма М.А.Тюмеля в русском переводе. в: XVIII век N 7 Роль и значение литературы XVIII века в истории русской культуры Л., 1966

38. K.Krejci.Heroikomika v basnictví Slovanu.Praha,1964, s.438-442

39. Там же, сс. 16-18

40. R.Bond.English Burlesque Poetry (1700 - 1750), London,1964

41. J.Jump.Burlesque.London,1972, p.2. Классификация определяет заглавия отдельных глав в книге, а специальная глава посвящена драматическому бурлеску. В пункте 4 Джамп не говорит о пародировании, как переводит этот пассаж Новиков, (с. 176), а о приложении характерного стиля определенного текста к незначительному сюжету.

42. Там же

43. Genette.Palimpsestes, p.73

44. Для сравнения:

Ломоносов: *Пою премудрого российского Героя,
Что грады новые, полки и флоты строя,
От самых нежных лет со злобой вел войну,
Сквозь страхи проходя, вознес свою страну;
Смирил злодеев внутрь и вне попрам противных,
Рукой и разумом сверг дерзостных и льстивных;
И мир делами весь и зависть удивил.*

(М.В.Ломоносов. Избранные произведения, М., 1986,с. 282). Первая песня поэмы напечатана отдельным изданием в 1760 г. (Там же, с. 527)

Первые два стиха корреспондируют с Надписью первой к статуе Петра Великого Ломоносова (1751):.

*Се образ изваян премудрого Героя,
Что ради подданных лишив себя покоя,
Последний принял чин и царствуя служил,
Свои законы сам примером утвердил,
Рожденны к скипетру, простер в работу руки,
Монаршу власть скрывал, чтоб нам открыть науки,
Когда он строил град, сносил труды в войнах,
В землях далеких был и странствовал в морях,
Художников сбирал и обучал солдатом,
Домашних побеждал и внешних сопостатов..."*

(Там же, с. 207)

Майков: *Стремится дух воспеть картежного героя,
Который для игры лишив себя покоя;
Бессоницы, труда, и голоду, и слез,
И брани, и побой довольно перенес;
От самой младости в игре что обращался
И в знак достоинства венцом от карт венчался,
Сплетенным изо всех украшенных мастей,
Из вин и из жлудей, из бубен и червей.*

(В.Майков. Избр. пр., М.-Л., 1966,с. 55)

В последнем стихе перечислены названия карточных

мастей.

Майков очень хорошо знал текст Буало, так как в его архиве был найден перевод V песни „Налоя“, сделанный, вероятно, по построчнику. А.М.Песков, который опубликовал текст перевода, предполагает, что он был закончен в 1769-1770 г.г., но, вероятно, Майков работал над ним на протяжении нескольких лет (А.М.Песков. Буало в русской литературе XVIII - первой трети XIX века. М., 1989, с. 151)

45. Русская литература XVIII века. 1700-1775 (Сост. В. А. Западов), Л., 1979, сс.257-262

46. Доказательством того, что поэма Княжнина, несмотря на свою незаконченность, была известна и достигла в какой-то мере своих целей, была опубликованная в 1859 г. А.Н.Афанасьевым эпиграмма „Дружеское увещание“, приписываемая Фонвизину:

*„Когда не можешь ты Пегаса оседлать,
Почто тебе на нем охота разъезжать?
На неоседланном коне скакать опасно;
Падение с него случается несчастно.
Пегасу надобно покрепче седока,
Он на себе терпеть не может дурака;
И как тебя на нем мне видеть не случилось,
Мне страшно с стороны то зрение казалось -
А паче всего как в последний раз скакал -
Ты сам себе, дурак, погибели искал:
Вдруг кажешься ты нам уже под небесами,
Вдруг черт тебя несет на землю вверх ногами,
И самого тебя всего объемлет страх;
Не сам ли ты сказал, что разобьешься в прах!
Когда же и во ад оттоль ты сойдешь,
То места и в аду, проклятый, не найдешь.
Не погуби себя, послушай ты меня:
Пожалуй, поскорей слезай долой с коня,
И видя, что твои желанья неудачны,
Сокройся ты опять во рвы забытья мрачны!“*

Эпиграмма была найдена Афанасьевым в рукописном сборнике в библиотеке Казанского университета, состоящем из прозаических и стихотворных образцов литературной полемики XVIII века. Позднее некоторые из них были переизданы П.Н.Берковым в сб. XVIII век N1 (Л.,1935). В сборнике указано, что эпиграмма направлена на Княжнина. Однако, Афанасьев считает, что адресат - Херасков, который издал в 1769 г. „книжку своих стихотворений с изображением летящего Пегаса, и тем поддал случай сострить на свой счет, что видно Пегас сшиб с себя этого писателя.“ (Образцы литературной полемики прошлого столетия.

Сообщены А.Н.Афанасьевым. В: Библиографические записки, т.2, 1859 г., с.525. Текст там же). Позволим себе не согласиться с мнением Афанасьева, а доверимся анонимному составителю, жившему в конце XVIII века. Эпиграмма, по нашему мнению, если учтем предполагаемое авторство Фонвизина, члена Елагинского кружка и одного из потерпевших от насмешек Княжнина, который высмеивает его „Кориона“, является ответом на поэму „Бой стихотворцев“.

47. Русская литература XVIII века. 1700-1775 (Сост. В. А. Западон), Л., 1979, с.257

48. Там же, с. 261

49. ИКП, с. 242-243. В русской литературе и литературной критике в XVIII и XIX вв. с легкой руки В.Майкова (стихи в начале I песни "Елисея": *"А ты, о душечка, возлюбленный Скаррон!//Оставь роскошного Приапа пышный трон,// Оставь писателей кощунствующих шайку..."* (Избр. пр., с. 77) имя "отца жанра" стало синонимом грубости и невыдержанности стиля. Это мнение основывается на широко известном высказывании Буало о языке скарроновских персонажей в предисловиях к "Налюю" и "Поэтическому искусству". Поэтому русские авторы стремились к возможно большему нагромождению низких по стилю слов, идущих из разговорного языка, вульгаризмов, диалектизмов, до тех пор не допускавшихся в литературном языке. Высокие персонажи ставятся в преувеличенно низкие ситуации, акцентируются их физические недостатки, с "черным юмором" говорится о самых святых человеческих чувствах. Они, безусловно, намного грубее и невоздержаннее в подборе языковых средств и ситуаций, чем Скаррон.

50. ИКП, с. 246

51. ИКП, с. 85

52. ИКП, с. 209

53. Мы придерживаемся более распространенной точки зрения насчет адресата чулковской пародии. М.Шруба предлагает другую версию, видя в Сумарокове основную мишень Чулкова за счет разбросанных по текстам всех трехпоэм пародийных выпадов. (Цит.соч.,с.с.49-55). См. ниже.

54. ИКП, с. 83

55. A Cambridge History of Russian Literature, 2 ed. Cambridge, 1992, p.79

56. А. М. Кукулевич. Майков в: История русской литературы. М.-Л., 1947, т. IV, ч. I, с. 221

57. Э. Игло. История русской литературы XVIII века. Budapest, 1972, с. 156

58. А.Н.Пыпин. История русской литературы. Спб., 1898-1899, т.III От времени Петра Великого до Пушкина, с.106

59. В.Петров как объект сатиры Чулкова был идентифицирован Б.В.Томашевским (ИКП, сс. 719-720)
60. И.З.Серман. И.Ф.Богданович В: И.Ф.Богданович. Сочинения и поэмы, М.-Л., 1958, сс. 31-33
61. Там же, с. 32. И.З.Серман сравнивает начальные стихи обеих редакций, например, обращения к Гомеру, где в первой редакции говорится, что автор "поет" не по правилам и использует одновременно и лиру, и дудку. В окончательном тексте 1783 г. этих деклараций нет. Исследователь указывает также факты сходства между пародийными, комическими и снижающими моментами в "Душенькиных похождениях" (первой редакции 1778 г.) и "Елисею" (Цит. соч., с.32)
62. Там же.
63. Д.Д.Благой. История русской литературы XVIII в. М. - Л., 1951, с. 432. Благой сравнивает персонажей: ямщика и царевну; цели поэтов: Майкова -"изнадорвать читателям кишки", Богдановича - чтобы "в часы прохлад, веселья и покоя приятно рассмеялась Хлоя"; примитивную и грубую чувственность в "Елисею" и "рафинированную эротику" в "Душеньке".
64. Там же.
65. Там же.
66. Б.В.Томашевский. Пушкин и Лафонтен в: Б. В. Томашевский. Пушкин и Франция. М., 1960,с. 231
67. РП. Примеч. к I тому, с. 47
68. По воспоминаниям сыновей Радищева, поэма была закончена, но перед смертью автор ее сжег.
69. См.: П.Р.Заборов. Вольтер в русских переводах XVIII века в: Эпоха Просвещения. Из истории международных связей русской литературы. Л., 1967, сс. 190-201; П.Р.Заборов. Вольтер и русская литература XVIII - первой трети XIX века, Л., 1978

Глава третья

1. Д.С.Лихачев. Древнерусский смех в: Д.С.Лихачев, А.М. Панченко, Н.И.Понырко. Смех в Древней Руси, Л., 1984
2. ИКП, с. 196
3. М.Шруба считает (Цит.соч., сс.49-52), что Чулков и пародирует „каталог богов“ Сумарокова в цитируемом отрывке и вообще в текстах всех трех поэм, а также находит ряд пародийных выпадов на широко известные тексты „русского Буало“ и на ставшие ходячими выражения из них, аллюзии на некоторые биографические обстоятельства. Это дает ему основания предположить, что не „Елисей“, Майкова был объектом пародии, а Сумароков и, опираясь на некоторые предположения и наблюдения

Томашевского и Сермана, отбрасывает более распространенную точку зрения на датировку поэмы Майкова и считает, что она была написана после выхода в свет первой песни „Енея“. Наиболее веский аргумент Шрубы - прекращение сотрудничества Сумарокова в журнале Чулкова „И то и сь“ после шестой недели и размолвка между обоими литераторами. Это, однако, было связано с биографическими обстоятельствами Сумарокова - его переездом в Москву. После этого, несмотря на известное охлаждение отношений, Чулков сохранял уважение к Сумарокову. (В.П. Семенников, Цит.соч. сс. 17-20.) Мы считаем, что пародия в поэмах Чулкова все же имеет более общий и принципиальный характер и направлена на принципы поэтики и эстетики классицизма в процессе его поисков новых путей в литературе. В этом контексте следует, по нашему мнению, и рассматривать пародийные выпады Чулкова на Сумарокова, что не исключает направленность текста на „Елисея“. Теза Шрубы, что уже Майков, сочиняя свою вторую поэму, обращался к более ранней по времени практике Чулкова, кажется нам недостаточно убедительной.

4. Первая песня "Енея" была напечатана в 1770 г., а остальная часть - в конце 70-х гг. уже после смерти Майкова. Очевидно, что Майков так же работал более продолжительно над целостным текстом "Елисея", который был опубликован в 1771 г., но был известен в рукописи, как это видно из поэм Чулкова, еще в 1769 г. См. прим.4 к I главе, а также: В.Б.Шкловский. Чулков и Левшин, Л., 1933, с. 73

5. А.М.Кукулевич. Майков, в: История русской литературы М.-Л., 1947, т. IV, ч. II, стр. 213-214. Вот несколько из сопоставленных эпизодов, на которые указывает Кукулевич:

Начало: " *Пою стаканов звук, пою того героя...*" ("Елисей")
„Пою оружий звук, и подвиги героя..." ("Еней")

Описания столиц Юноны (Карфаген) и Вакха (окраина Петербурга):

Петров: " *Против Италии, где Тибр лил в море воды
Вдали от Тирян град воздвигнут в древни годы,
Богатством славен был и браньми Карфаген,
Юноной всем странам и Саму предпочтен;
В нем скиптр ее, в нем щит хранился с колесницей.
Она намерила вселенная столицей
Сей град произвести, коль есть на то предел;
Под особливым он ее покровом цвел..."*

Майков: " *Против Семеновских слобод последней роты
Стоял воздвигнут дом с широкими ворота
До коего с Тычка не близкая езда;
То был питейный дом названием "Звезда"*

*В котором Вакхов ковш хранился с колесницей.
Сей дом был Вакховой назначен быть столицей
Под особливым он его покровом цвел
В нем старый сам Силен раскинувши сидел."*

Кукулевич подчеркивает также цитирование Майковым двух неясных стихов в первом издании I песни "Енея", которые впоследствии уязвленный Петров переработал. В "Елисее" цитирование сопровождается авторским комментарием с намеками на цели Петрова и против его покровителей (Кукулевич, сс.213-214):

Петров: "Под воздухом простер поезд веселый чистым
Стремя коней в полет по вод хребтам пенным..."
Майков (в тексте первые два стиха даны курсивом):

*"Под воздухом простер свой ход веселый чистым,
Поехал, как Нептун, по вод верхам пенным.*
Прости, о муза, мне, что так я захотел
И два сии стиха неистово воспел;
Тебе я признаюсь, хотя в них смысла мало,
Чрез них-то, может быть хвалу я получу;
Отныне так я петь стихи мои хочу;
Мне кажется, что я тебя не обижало,
Когда я школьному напеву подражало."

Среди примеров, приведенных Кукулевичем, - эпизоды жалоб обиженных Венеры (в "Енее") и Вакха (в "Елисее") к Зевсу и его успокоительная речь, некоторые обращения к музе из перевода Петрова, полные покрытыми пылью архаизмов, которые неизбежно становятся прицелом остроумия Майкова.

6. Там же, сс. 212, 215

7. Из-за большого объема сравниваемых отрывков мы не можем привести их полностью. Более любопытные читатели могли бы найти тексты в: В.И.Майков. Избранные произведения. М.-Л., 1966; В.П.Петров. "Еней", I песен, в: сб. Поэты XVIII века, т. 1-2, М.-Л., 1972, т. 1; P.Scarron. Le Virgile Travesti en vers burlesques. Paris, 1858

8. Октосиллаб в французской поэзии XVII - XVIII вв. после продолжительной гегемонии в XVI-XVII вв. в большинстве стихотворных жанров связывался преимущественно с "легкой поэзией". Позднее, в середине XVIII века Вольтер в "Орлеанской девственнице" возвращается к декасиллабу как признаку уже архаической серьезной эпической поэзии и использует его в пародийных целях. См.: М.А.Гаспаров. Очерк истории европейского стиха М., 1989, с. 124, 126; R.Sabatier. Histoire de la poésie française, v.4, La poésie du XVIII siècle, Paris, 1975, p.57

9. Sabatier, Op. cit., v.3, p.126

10. Г.П.Макогоненко. "Враг парнасских уз" (О поэзии Ивана Баркова)
в: Г.П.Макогоненко. Избранные произведения. Л., 1987, с. 155

11. См: А. М. Кукулевич. Цит. соч., с. 213
12. К.Н.Державин. Вольтер. 1946,с. 68
13. См. прим. 67 к гл. II. Творчество Вольтера служило моделью многим русским авторам. Его теоретические взгляды принимались и пропагандировались рядом писателей, большая часть которых, в том числе и Майков, принадлежали к литературному кругу Сумарокова.
14. Подробнее см. нашу статью А.Vatcheva. Voltaire: la création d'un mythe littéraire en Russie au XVIII siècle, in: Voltaire et ses combats (Transactions of the international congress Oxford-Paris, 1994) Oxford, 1997,t.II, pp.1061-1068
15. Этот аспект подражания Вольтера "Неистовому Роланду" отмечается обязательно во всех историографических очерках его творчества.
16. Voltaire.Dictionnaire philosophique (Buffon, Burlesque). Oeuvres complètes.T.VII, Paris,1876, p.275
17. Кукулевич. Цит соч., с. 212
18. В. Майков. Избр. произв., с. 110
19. Там же.
20. Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16 Jarhundert bis zur Genenwart,Band 3.Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution (1680-1789), München,1984,s.391
21. Geschichte der deutschen Literatur b.6 (1740-1789), München,1990,s.137
22. Подробно о журнальной полемике Чулкова и Эмина см. В.П.Семенников. Русские сатирические журналы 1769-1774. Разыскания об их авторах и сотрудниках. Спб.,1914; В.Ф.Солнцев. „Смесь“ как сатирический журнал 1769 г.. Издание журнала „Библиограф“. Спб.,1894; А.Н.Афанасьев. Русские сатирические журналы 1769-1774 гг. Эпизод из истории русской литературы XVIII в., Спб.,1859; 2 изд., Казань, 1921.
23. La Fontaine.Fables.Psyché.Oeuvres diverses.Paris,1947,p.180-180
24. И.Ф.Богданович, Цит. соч. с.45
25. Эта литературная маска имела корни в действительной жизни многих из больших поэтов России XVIII века. Сам Богданович был профессиональным дипломатом. Сходную позицию встречаем у Г.Р.Державина, который воспринимал свою реализацию как личности исключительно на административном поприще. До этого подобное отношение к собственному литературному творчеству существовало у Кантемира и отчасти у Ломоносова.
26. La Fontaine.Op.cit., p.184
27. Б.В.Томашевский. Пушкин и Лафонтен, с. 230-231
 Подробно о жанровой структуре романа Лафонтена: J.Collinet. Psyché in: J.Collinet.Le monde littéraire de La Fontaine.Paris,1970,p.230-284
28. В то же время такую же интерпретацию "низкого" демон-

стрирует в своей поэзии Державин, например, в "Фелице" (1783).

29. Б.В.Томашевский. Пушкин и Лафонтен, сс. 230-231

30. Д.Д.Благой, История русской литературы XVIII в., М.-Л., 1951, с. 117; Такой теоретик эпоса в русской литературе, как Третьяковский, например, иронизирует с точки зрения требования правдоподобия, над использованием фольклорных мотивов чудесного в эпосе. (А.А.Смирнов. Литературная теория русского классицизма. М., 1981, с. 49)

31. Б.В.Томашевский называет Лафонтена создателем жанра шуточной стихотворной сказки как связующего звена между стихотворным ренессансным эпосом ("Неистовый Роланд" Ариосто) и эпосом XVIII века (Грекур, Дора, Вольтер). (Пушкин и Лафонтен, с. 229)

32. Поэма В.А.Пушкина близка к бурлескной традиции главное в своем стилистическом решении. Для описания "подвигов" двух друзей-гуляк и бабников (Буянова и рассказчика) используется лексика высокого стиля, преимущественно церковнославянизмы, усиленным употреблением которых характеризовались тексты "шишковистов". "Двоица" друзей вызывает удивление прохожих на московских улицах; по стенам дома, где живут девицы легкого поведения, написаны буквы "Хер" и "Покой", которыми начинаются хорошо известные нецензурные слова, причем игра идет за счет смысловой антиномии.

Старославянские названия должны были создать иллюзию "высокости" стиля, но помещенные в контексте рассказа, они несут абсолютно противоположный смысл. Примеров этого рода множество, и они отсылают читателей к бурлескной традиции, приобретающей все больше в начале XIX века значение непристойного, близкого к барковине. Не случайно гостиную проститутки украшает портрет Вольтера, имя которого вызывает ассоциации непристойности, вольнодумства, эротичности, по той причине, что после Французской революции в России печатались преимущественно его "легкие" тексты, а скандальная "Орлеанская девственница" распространялась активно в репертуаре подпольной рукописной литературы. Чтобы избежать двусмыслия, Пушкин сообщает круг читательских интересов "просвященной" жрицы любви: лубочные книжки об Еруслане, Бове и др.

"Эпическая" драка между подвыпившими претендентами на благосклонность красивой Варюши, как и место действия, отсылают искушенного читателя к бурлеску и особенно к Майковскому "Елисею". Но несмотря на эту близость с бурлеском, отсутствуют типичные для жанра эпические топосы, которые прежде всего создают его специфику, как и травестия мифологических сюжетов. Мы бы определили жанр "Опасного

соседа" скорее как стихотворенный анекдот или стихотворную новеллу, но не как героико-комическую (бурлескную) поэму.

33. *Le Ravissement de Proserpine. Poème burlesque par le sieur Dassoucy.* Paris, 1664, pp.28-33

34. R.Bond.Op.cit., pp.64-100 (The Rape of the Lock); K.Smidt.Op.cit.p.119 - 120, 155; *Geschichte der deutschen Literatur*,b.6 (1740-1789), München,1990,s.138-139; K.Krejci.Op.cit., s.85-86

35. Ю.Д.Левин. Восприятие английской литературы в России XVIII - XIX вв. Л., 1990,с. 137

36. "Девичья игрушка", или Сочинения г-на Баркова. М., 1992,сс. 39-40. Тесную связь бурлескного творчества Майкова с барковианой широко исследует М.Шруба в своей монографии и предшествующих ей статьях: Цит.соч.,сс. 83-108; М.Шруба.Барков и Майков, В: Новое литературное обозрение, 14, 1995, сс.139-144;М.Шруба. О французских источниках барковианы, в: Study Group on Eighteenth Century Russia Newsletter, N24, 1996, pp.46-61. Об отношении барковианы к поэтике русского классицизма см. статью Маркуса Левитта "Barkoviana and Russian Classicism" в находящемся в печати сборнике „Эрос и порнография в русской культуре“ издательства „Ладомир“. Особенно важен акцент, который ставит автор статьи на следование барковианой типических образцов высокой классцистской литературы.

37. Тем более, если иметь ввиду известное влияние "Похищенного локона", например, на "Орлеанскую девственницу" Вольтера (См.:виж: A.Gunny.Voltaire and the English epic.in:A.Gunny.Voltaire and English literature.A study of English literary influence on Voltaire (Studies onVoltaire & Eighteen century,v.177,Oxford,1979,p.138-143;216-217)

Сходное восприятие поэмы Попа есть также в некоторых текстах героико-комических поэм в немецкой литературе того времени, в которой текст связывался с возникновением в немецкой поэзии рококо-эпоса (см. прим. 34 здесь: *Geschichte...* s.139-145)

38. H.Erskine-Hill. The Satirical Game at Cards in Pope and Wordsworth.in: *English Satire and the Satiric Tradition.* Oxford,1984, p.183-186

39. Там же, с. 187

40. Там же. Цитируется мнение J.S.Cunningham; G.M.Russo. Sexual roles and religious images in Voltaire's La Pucelle, in: *Studies on Voltaire...* v.171/1977,p.31-53

41. K.Smidt,Op.cit.s.160:"Das Meisterspiel im Lomber"(1742), anonim. В этой поэме из 12 песен игра в ломбер представлена как война. В тексте, по мнению исследователя, отсутствует какая-либо литературная полемика. М.Шруба предполагает, что именно этот текст подсказал Майкову сюжет „Игрока“. "Das Meisterspiel im Lomber" была опубликована в журнале Готшеда „Belustingen des

Verstandes und Witzes”, из которого перепечатывались материалы в журнале „Ежемесячные сочинения“ Хераскова, но не и упомянутый текст. Об этой поэме Готшед говорит в своем „Опыте критики поэтического искусства“ (“Versuch einer Critischen Dichtkunst, 1751), хорошо известного в России того времени (Цит. соч., с.19). В русской литературе в поэме “Тамбовская казначейша” (1836) М.Ю.Лермонтова есть сходный мотив карточной игры как эпического сражения.

42. М. Ди Салво. В.И.Майков на пути к русской комической поэме в: Ricerche Slavistiche, vol.XXXIX-XL 1992-1993 Roma, 1993, p.465

М.Шруба указывает на черты жанра дидактической поэмы в тексте Майкова, однако, по его мнению, „влияние Поупа было достаточно велико, чтобы воспрепятствовать последовательному развитию дидактической струи поэмы“ (Цит.соч.,с.154).

43. Г.А.Гуковский. Очерки по истории русской литературы и общественной мысли XVIII века. Л., 1938, с. 194

44. Имеем ввиду сборники фольклорных текстов, изданных Чулковым: „Пересмешник, или Словенские сказки“ (1766); „Собрание разных песен“ (1770-1774); „Абевега русских суеверий“ (1786) и др.

45. А.Ф.Некрылова. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища XVIII-XIX вв. Л., 1987;

Н. И. Савушкина, А. Ф. Некрылова. Русский народный театр. М., 1990

46. ИКП, с.183

47. В.Я.Пропп. Морфология сказки М., 1969,с. 33

48. В.И.Майков. Избр. пр., с. 112

49. Л.Н.Майков. О жизни и сочинениях..., с. LV

50. См. подробно: Д.С.Лихачев. Древнерусский смех в: Д. С. Лихачев, А.М.Панченко, Н.И.Понырко. Смех в Древней Руси, Л., 1984, с. 53 ; А.М.Панченко. Святочный и масленичный смех. Там же, с. 169

51. ИКП, с. 261

52. Русская литература XVIII века. 1700-1775. Хрестоматия. (Сост. В.А.Западов), Л., 1979,с. 261

53. Ю.Н.Тынянов. Ода как ораторский жанр в: Ю. Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 241

54. М.М.Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса, М., 1990, сс. 337-406; 407-480

55. P. Scarron.Le Virgile Travesti..., p.105

56. Там же, с. 109

57. ИКП, с. 292

58. "Кулачные бои были давней русской традицией. В столице они проходили по воскресеньям на Неве и особенно часто в великий

пост на окраинах города - на Охте, на Московской дороге, между Семеновской и Ямской слободой, и во многих других местах, где жил петербургский рабочий люд. Кулачные бой - это народная забава. В нем проявлялись смелость, сила, находчивость и лихость. Эту народную забаву, где бойцы выступают "стенка на стенку", и описывает Барков, любясь реальными, а не мифологическими героями". (Г.П.Макогоненко, "Враг парнасских уз"..., с. 164)

59. И.С.Барков. "Ода кулачному бойцу" в: "Девичья игрушка", или Сочинения г-на Баркова, М., 1992, сс. 78-85

60. ИКП, сс. 444-445

61. Там же.

62. ИКП, сс. 598-599

63. В.Б.Шкловский. Чулков и Левшин. Л., 1933, с. 126

64. Русская литература XVIII века. 1700-1775. Хрестоматия. Л., 1979, с. 303

65. И.Ф. Богданович. Сочинения и поэмы. М.-Л., 1958, с. 45

66. ИКП, с. 570

67. П.Пави. Словарь театра М., 1991, с. 199

68. Русские классицисты отрицали роман как жанр. Сумароков в "Письме о чтении романов" (1759) говорит о вреде романов. По его мнению, это потеря времени на чтение, предназначенное для невежд и писавшееся невеждами. Сумароков делает исключение лишь для "Телемаха" Фенелона, который в сознании современников равнялся эпической поэме, и "Дон Кихота" в качестве "сатиры на романы". (В.Б.Шкловский. Чулков и Левшин. Л., 1933, с. 157).

69. Шруба, Цит. соч., с.122

70. В.Я.Пропп. Морфология сказки М., 1969, с. 79; В.Я.Пропп. Исторические корни волшебной сказки М., 1986, сс. 53-56

71. В.Я.Пропп. Морфология сказки, с. 83-86

Клод Бремон. Логика повествовательных возможностей в: Семиотика и искусствометрия, М., 1972, с.113

72. Е.М.Мелетинский. Культурный герой в: Мифы народов мира, т.2, М., 1988, с.25. Среди функций культурного героя Мелетинский подчеркивает введение новой социальной организации, свойственной позднейшим эпохам (с. 26).

73. А.А.Тахо-Годи. Герой. Мифы народов мира, т. 1, с. 295

74. Там же.

75. Мелетинский, Цит. соч., с. 27

76. Там же.

77. ИКП, с. 452

78. Бремон, Цит. соч., с. 119

79. Там же, с. 118

80. Б.А.Успенский. Мена имен в России в исторической и семиотической перспективе, В: Б.А.Успенский. Избранные труды, т. II Язык и культура, М., 1996, с.190
81. ИКП, с. 587. Тут у каждого почитателя русской литературы возникает ассоциация с именем Пушкинской Татьяны и репликой поэта по поводу звучных греческих имен, которые из-за своего бытования главно в крестьянской среде и среди низшего дворянства не были приняты в литературе. В "низком" жанре, как рассматриваемый, их употребление вполне закономерно. Они выполняют травестийную функцию, так как ассоциация, которую порождают у читателя, противоречит ожидаемому "романтическому" или "классическому" звучанию имен нимф.
82. ИКП, сс. 307-308
83. ИКП, с. 680
84. См. прим.. 97 к I главе
85. М. Элиаде. Космос и история. М., 1987, с. 38;
Мифы народов мира. М., 1988, т. 1, сс. 311-314 (В. Н. Топоров).
86. В.Н.Топоров. Пространство и текст, в: Текст: Семантика и структура М., 1985, сс. 262 -263
87. В.Я.Петрухин. Три "центра" Руси. Фольклорные истоки и историческая традиция в: Художественный язык Средневековья, М., 1982, с. 147
88. Топоров, Пространство и текст, с. 257; М.Элиаде, Цит.соч.,с. 38
М.Шруба считает, что в описании храма Майков, будучи сам масоном, использует некоторые масонские символы: три двери (золотая, сербренная и медная); ступени к храму, являющиеся символом нравственного совершенства и посвящения в таинства, упоминание угломера, строительной принадлежности, используемой в масонских ритуалах, румяная заря в финале, являющейся символом просветления. Исследователь предполагает, что форма храма в „Игроке“ скорее всего - тетраедр (треугольная пирамида), - один из наиболее характерных символов масон (Цит. соч., сс.24-26). По его мнению, Майков даже травестирует в известной степени инициальные масонские ритуалы в мотиве посвящения Леандра в тайны успешной ломберной игры, что говорит о том, что Майков не был так уж близок к кружку Хераскова, как обычно считают (Там же, сс.27-28).
89. Д.С.Лихачев. Цит. соч., с. 13; Л. Боева. Древнерусские повести (Жанры XVII века). София, 1992, сс. 134-135
90. Другая известная петербургская корчма того времени. Примечание А.В.Западова в: В. Майков. Избр. пр. , с. 77
91. Там же. См. : Ю.М.Лотман. Символика Петербурга и проблемы семиотики города, в: Семиотика города и городской культуры. Петербург (Уч.зап. Тартуского госуд. унив., вып. 664), Тарту, 1984,

сс. 30-44

92. См: Н.В.Юхнева. Петербург - многонациональная столица, в: Старый Петербург, Л., 1982, сс.7- 51; Ю.Н.Беспятых, Н.А.Сухачев. Петербургский быт в Россике 7 - XVIII века, в: Петербург и губерния, Л., 1989, сс. 53-68. О Васильевском острове и адмиралтейской части Петербурга - сс. 56-57. Согласно цитированным автором западноевропейским путевым заметкам Петровской эпохи (начало XVIII в.) остров все еще был населен преимущественно французами. Француз для русского культурного сознания в известной степени также "немец", т. е. не говорящий по-русски. О возможном французском "происхождении" некоторых персонажей в "Расхищенных шубах" говорят их имена: Гашпар, Петипа, Каратай. Сходное распределение городских районов на аристократическую, торговую, "низкую" части есть в Лондоне (West-End, City, East-End, Town) (Вяч.Вс.Иванов. К семиотическому изучению культурной истории большого города. В: Уч. записки Тартуского Госуд. университета, N 720-6,1986 „Семиотика пространства и пространство семиотики“, с. 21)

Об относительной самостоятельности немецких общин: Т.А.Шрадер. Правовая и культурная адаптация немецких колонистов в петербургской губернии в пореформенное время в: Петербург и губерния. Историко-этнографическое исследование Л., 1989, сс. 132-140.

93. С.В.Оболенская. Образ немца в русской культуре XVIII - XIX вв. В: Одиссей' 91, М., 1991, сс. 160-185

94. Там же, с. 163. Другие две группы это остзейские (прибалтийские) немцы и немцы-колонисты, потомки которых жили в Поволжье.

95. В поэме имеется ввиду не современный "Гостиный двор", большой универсальный магазин на "Невском проспекте", построенный в XIX в., а по всей вероятности здание, построенное в XVIII в. (1723-1737) на Васильевском острове и просуществовавшее до 1910 г., которое носило то же название (Санкт-Петербург. Петроград. Ленинград. Энциклопедический справочник. Спб., 1992, с. 19).

96. ИКП, с. 694

97. А.Ф.Некрылова. Русские народные городские праздники...,с. 16 Санкт-Петербург. Петроград. Ленинград. Энциклопедический справочник. Спб., 1992, с. 46

98. С такой же характеристикой эти селища упоминаются также в "Путешествии из Петербурга в Москву" А.Н.Радищева (А.Н.Радищев. Сочинения. М., 1988, сс. 99-101)

99. ИКП, с. 401

100. Подробно об этом обряде в: Н.И.Понырко. Святочный и

масленичный смех в: Д.С.Лихачев, А.М.Панченко, Н.И.Понырко. Смех в Древней Руси. Л., 1984, сс. 166-167

101. Эта особенность пространства в "Елисея" отмечена еще Л.Н.Майковым, который считает, что описание полицейской темницы напоминает эпическое изображение преисподни (Л.Н.Майков. Очерки по истории русской литературы XVII-XVIII столетий. Спб., 1889, сс. 296-297).

102. Н.Николаев. Жанр бурлеска..., с. 91 Критические замечания направлены на высказанные ранее мнения А.В.Западова, В.А.Десницкого, В.И.Федорова.

103. М.М.Бахтин. Цит.соч., с.9

104. В. Майков. Избр. произв., с. 113

105. Там же, с. 117 Эта хронология событий учитывается также Николаевым, но он не учитывает время развязки в поэме Майкова.

106. М.М.Бахтин. Цит.соч., сс. 223-224

107. Н.И.Понырко. Цит. соч., с. 183

108. Мифы народов мира, т. 2, с. 122

109. В этнографических исследованиях Л.Н.Семеновой мы нашли факт, позволяющий несколько отличное прочтение финала "Елисея". Исследовательница сообщает о широко бытовавшей практике в петербургской жизни посылать рекрутированных солдат на заводы в качестве рабочих. Думаем, что такой более "мягкий" приговор выбрал Майков для своего героя, если будем иметь контекст "шутливой" поэмы.См.: Л.Н.Семенова. О семьях мастеровых Петербурга в XVIII веке в: Этнографические исследования Северо-Запада СССР. Традиции и культура сельского населения.Этнография Петербурга.Л.,1977,с. 175

110. Н.И.Понырко. Цит. соч., с.184.Исследовательница считает, что катание может быть осмыслено и как травестия истории грехопадения, которое с своей стороны осмысляется как "распятие наизнанку". Поэтому, по ее мнению, катание начинается в пятницу и продолжается до воскресенья, когда чучело сжигается. Развлечения во время Масленичной недели и специальные "ледяные горки" являются предметом исследования со стороны ряда ученых-этнографов и фольклористов. Тут мы бы указали также цитированную выше книгу А.Ф.Некрыловой; статью Л.Н.Семеновой „Общественные развлечения в Петербурге в первой половине XVIII века“, в:Старый Петербург.Л.1982, с.147-163.

111. О видах маскарада и их эволюции: В.А.Мильчина. Маскарад в русской культуре XVIII-начала XIX века, в: Культурологические аспекты теории и истории русской литературы М., 1978, сс. 40-50.

112. Там же, с. 43.

113. Влияние маскарада как зрелищной формы на русское культурное сознание было так велико, что зимой 1812 - 1813 гг.

военные события ассоциировались у ряда мемуаристов с каким-то страшным маскарадом. (Там же, с. 44). А в это именно время князь Шаховской работал над этим своим текстом (1811-1815).

114. Там же, сс. 46-47

115. А.Ф.Некрылова. Русские народные городские..., с. 129,135

116. Там же, с.128

117. Там же, с. 136

118. Там же, сс. 95 - 125

Также: А.М.Конечный. Раек в системе петербургской народной культуры в: Русский фольклор, т. XXV, Л., 1989, сс. 123-138

О лубочных картинках: Ю. М. Лотман. Художественная природа русских народных картинок, В: Ю.М.Лотман. Об искусстве. Спб, 1998, сс.482-493

119. Там же, с. 483

120. Там же, сс.484-485

121. Там же, с. 492

Также: А.Ф.Некрылова. Комический батальный лубок в составе раешного обозрения (некоторые историко-культурные истоки) в: Русский фольклор, т. XXV, Л., 1989, с. 54

122. Там же, сс. 297; 492

123. А.Ф.Некрылова. Комический батальный лубок..., с. 54

124. С.С.Мочульский. Итальянская литература Возрождения и Просвещения М.- Л., с. 120

125. Th.Gautier. Les Grottesques. Paris,1904, p.339

126. Е.Г.Эткинд. Русские переводчики от Тредиаковского до Пушкина. Л., 1973, с. 155

127. Ю.Н.Тынянов. Ода как ораторский жанр. в: Ю.Н.Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 231

128. Г.Р.Державин. Сочинения. Л., 1987, с. 144

129. В.И.Майков. Избр. произв., с. 85

130. ИКП, с. 220

131. Д.Д.Благой. История русской литературы XVIII в. М.-Л., 1951, с.433

132. И.З.Серман. И. Ф. Богданович, с. 25

133. Г.А.Гуковский подчеркивает работу Сумарокова над теорией и созданием модели пародийных жанров, использование в пародийных целях одической строфы, а также пародийную практику Баркова. (Русская литература XVIII века, М.,1998, с.160) Д.Д.Благой считает, что Сумарокову-баснописцу и автору пародийных „вздорных од“ „самый принцип „скарронизма“ - снижающей пародийной перелицовки - был ему не чужд“. (Цит. соч., с. 420

134. Серман, цит. соч., с. 25

135. Б.В.Томашевский. Пушкин и Лафонтен, с.231

136. М.А.Гаспаров. Очерки истории европейского стиха. М., 1989, сс. 140 -141; 184 - 185
137. Ю.Н.Тынянов. Ода как ораторский жанр..., с.231; Также: Б.В.Томашевский. Строфика Пушкина в: Б.В.Томашевский. Пушкин. М., 1990, с. 339
138. Б.В.Томашевски. Строфика Пушкина, с. 379
139. А.А.Смирнов. Литературная теория русского классицизма. М., 1981, с. 15
140. Русская литература XVIII века. 1700-1775. Л., 1979, с. 59
141. Имеем ввиду классические студии и монографии "Ода как ораторский жанр" Ю.Н.Тынянова; „Русская поэзия XVIII века“ (1927) и „Очерки по развитию русской литературы и общественной мысли 60-70-х гг. XVIII века“ (1938) Г.А.Гуковского; книги И.З.Сермана „Русский классицизм. Поэзия. Драма. Сатира“ (1973) и „Литературная теория русского классицизма“ (1981) А. А. Смирнова.
142. И.З.Серман. Русский классицизм..., с. 27;
143. Р.Фаулър. Речник на съвременните литературни термини. София, 1993, сс. 279-280
144. Г.А.Гуковский. Русская поэзия XVIII века Л., 1927, сс. 183 - 201
145. П.А.Орлов. Русский сентиментализм М., 1977, сс. 34-85
146. В.Б.Шкловский. Чулков и Левшин. Л., 1933, сс. 89-105
147. Ю.Д.Левин, цит. соч., см. прим. 32 .
148. П.Р.Заборов. Вольтер в русских переводах XVIII века..., сс. 201-205
149. В.Б.Шкловский. Чулков и Левшин, с. 109. Имеется ввиду перевод Скарроновского "Roman comique" (Г-на Скаррона шутивная повесть. Переведена с немецкого языка Василием Тепловым, Спб., 1763). По мнению Шкловского, этот текст Скаррона оказал очень сильное влияние на Чулкова и специально на его книгу "Пересмешник, или Словенские Сказки" (1766) в методе представления автора, в построении сюжета на основе отдельных "комических атракционов", причем "сюжет намечен, но не осуществлен"(с.110), в системе персонажей. Шкловский отмечает также одновременное использование определенных приемов и их пародирование. Все эти черты характерны также для поэмы Чулкова.
150. ИКП, с.197. Шруба считает, что Чулков визирует в этих стихах не Майкова, а другого переводчика Овидия А.Тинькова, издавшего в 1768 г. „Разные забавные и любовные Овидиевы сочинения в стихах“ и цитирует вслед за И.З.Серманом отрывок из предисловия к переводу, в котором его автор просит прощения у читателя „за несовершенного моего знания стихотворства, также и российского языка“ (Цит.соч.,с.47).

151. См.: А.М.Песков, Цит. соч., с. 144-154; Шруба, Цит.соч., сс.29-34(гл. „Налой“).
152. Упомянутые очерки А.В.Западова, В.А.Десницкого, В.И.Федорова, в которых социальный аспект замещает проблемы поэтики.
153. Г.А.Гуковский. Русская литература XVIII века Л., 1939,с. 179
154. Там же, с. 180
155. Там же, изд. 1998 г., с.161
156. Шкловский, Цит. соч. , с. 44
157. Там же, сс. 42,44
158. Там же, с. 44. В цитате упоминаются авторы Матвей Комаров и Захаров, публиковавшие массовые романы, самый известный из которых "Английский милорд Георг" в обработке Комарова был популярен и в XIX в.
159. Пять трудов Чулкова по мифологии это: Мифологические примечания к "Пересмешнику" (1766-1768); Краткий мифологический лексикон (1767); Весьма краткое известие о мифологии ("И то, и сьо", 1769); Словарь русских суеверий (1782); Абевега русских суеверий (1786) (Там же, с. 95).
160. Известнее всего случай с Державиным, которого Екатерина II наградила за "Фелицу" дорогой табакеркой, содержащей 500 рублей (Г.Р.Державин. Записки. в: Сочинения. Л., 1987, с. 332)
161. Шкловский, Цит. соч., с. 68
162. ИКП, сс. 543-562
163. ИКП, с. 542
164. А.Н.Соколов. Из истории "легкой поэзии" (От "Душеньки" к "Катиньке"), в:Сб.XVIII век N 7.Роль и значение русской литературы XVIII века в истории русской культуры. Л.,1966,сс.320 - 327
165. ИКП, с.267
166. ИКП, с. 268
167. ИКП, с. 267
168. Там же.
169. ИКП, с. 264
170. ИКП, с. 265
171. ИКП, с. 212
172. Шкловский, Чулков и Левшин, с. 68, 73
173. ИКП, сс. 267-268

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Аникин Г.В., Михальская Н.П. История английской литературы М., 1975
2. Античная литература. Греция. Антология т. 1-2, М. 1989
3. Античная литература. Рим. Антология. М., 1988
4. Апулей. Метаморфозы и другие сочинения, М., 1989
5. Аристотел. За поетическото изкуство/Встъп. студия, коментар и превод проф. д-р Ал. Ничев/, С., 1973
6. Артамонов С.Д. История на западноевропейската литература XVII-XVIII век, С. 1982
7. Асмус В.Ф. Немецкая эстетика XVIII века, М., 1963
8. Афанасьев А.Н. 1769-1774 гг. Эпизод из истории русской литературы XVIII в., В: Русские сатирические журналы, Спб, 1859; 2 изд., Казань, 1921
9. Афанасьев А.Н. Образцы литературной полемики прошлого столетия. Сообщены А.Н. Афанасьевым. В: Библиографические записки, т. 2, 1859 г., с. 525.
10. Батюшков К.Н. Избранная проза М., 1987
11. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса, М., 1990
12. Бегак Б., Кравцов Н., Морозов А., Русская литературная пародия Л., 1930
13. Белинский В.Г. Полное собрание сочинений, М., 1953
14. Берков П.Н. Проблемы исторического развития литератур, М., 1981
15. Беспятых Ю.Н., Сухачев Н.Л. Петербургский быт в Россике XVII века в: Петербург и губерния. Историко-этнографические исследования., 1989, с. 53-68
16. Бестужев-Марлинский А.А. Сочинения в 2 т., М., 1981
17. Благой Д.Д. История русской литературы XVIII века, М.-Л., 1951
18. Богданович И.Ф. Стихотворения и поэмы, М.-Л. 1958
19. Боева Л. Древнерусские повести /Жанры XVII века/ София, 1992
20. Бремон К. Логика повествовательных возможностей, в: Семиотика и искусствометрия, М., 1972
21. Бремон К. Синтактични комбинации между повествователни функции и последователности, в: Семиотика. Материята на мисълта, С., 1991, сс. 29-35
22. Вачева А. Бурлеската в руската поезия от XVIII век. Дисертация за присъждане на научната степен „кандидат на филологич. науки“, С., 1995

23. Вачева А. "Бова" А.Н.Радищева в контексте русской ироикомиической поэмы XVIII века В: Болгарская русистика N5/1990, сс.13-19
24. Вачева А. Традиции русской народной смеховой культуры в жанре ироикомиической поэмы XVIII века, в: "Болгарская русистика" бр.5-6/ 1991, сс.52-57
25. Вачева А. Художественное пространство русского бурлеска в: Годишник на СУ, ФслФ, т.86, кн.2, 1993, сс.27-32
26. Вачева А. Время и пространство в русском бурлеске - „Болгарская русистика“ 2/1995,сс.14-26
27. Вачева А.Интертекст в русских героико-комических поэмах XVIII века, В: Osemnácte storocie v ruskei literature, Bratislava, 1996, s.39-56
28. Вергилий.Енеида, С.,1979
29. Виленкин-Минский Н. Малорусская и другие бурлескные "Энеиды" в: Киевская старина, т.LXII, Киев, 1898 /VII,VII,IX/
30. Виппер Ю.Б.,Самарин Р.М.Курс лекций по истории западно-европейских литератур,М.,1954
31. Вольтер.Поэмы.Философские повести.Памфлеты.Киев,1989
32. Галахов А.Д. История русской словесности,Спб.1879
33. Галахов А.Д. История русской словесности, древней и новой в 2 т.,Спб.1894
34. Гаспаров М.Л. Очерк истории европейского стиха,М.1989
35. Греч Н.И. Опыт краткой истории русской литературы,Спб.1822
36. Гудзий Н.К. Литература Киевской Руси и украинско-русское литературное единение XVII-XVIII веков,Киев,1989
37. Гуковский Г.А. Русская поэзия XVIII века,Л.,1927
38. Гуковский Г.А. Очерки по истории русской литературы и общественной мысли XVIII века,Л.,1938
39. Гуковский Г.А. Русская литература XVIII века,М.,1939; 2 изд.1998
40. "Девичья игрушка",или сочинения г-на Баркова,М.,1992
41. Державин Г.Р.Сочинения,Л.,1987
42. Державин К.Н. Вольтер,М.,1946
43. Дземидок Б. О комическом,М.,1974
44. Ди Салво, Мария. В.И.Майков на пути к русской ироикомиической поэмы в:Ricercae slavstiche,vol.XXXIX- XL 1992-1993/1
45. Де Санктис, Франческо, История итальянской литературы, М. 1964
46. Заборов П.Р. Вольтер в русски переводах XVIII века,в:Эпоха Просвещения. Из истории международных связей русской литературы,Л.,1967
47. Заборов П.Р. Русская литература и Вольтер XVIII - первой трети XIX века,Л.,1978
48. Западов А.В. Журнал Чулкова "И то и сьо"и его литературное

- окружение в:Сб.XVIII век N2,Л.,1940,сс.95-141
49. Западов А.В. В.И.Майков в: В.И.Майков Избранные произведения,М.-Л.,1966
50. Западов А.В. В.И.Майков в:А.В.Западов. Поэты XVIII века, Л.,1983
51. Живов В.М. Кошунственная поэзия в системе русской культуры конца XVIII - начала XIX века в: Ученые записки Тартуского государственного университета N 546/1981, сс.56-91
52. Иванов Вяч.Вс. К семиотическому изучению культуры большого города в: Уч.записки Тартуского госуд университета, 720/ 1986. Семиотика пространства и пространство семиотики
53. Иглои,Э. История русской литературы XVIII века,Budapest, 1972
54. Ирои-комическая поэма,Л.,1933
55. История зарубежной литературы XVII века,М.,1987
- 56.История немецкой литературы в пяти томах т.2,XVIII век,М.,1963
57. История немецкой литературы в 3т.(пер. с немецкого),под редакцией К.Бехера. М.,1985,т.1,2
58. История русского читателя. М., 1982
59. История русской литературы. М.-Л.,1947,т.4,ч.2
60. История русской литературы в 3 т. т.1 Литература X-XVIII вв,М.-Л.,1958
61. История русской литературы. Л.,1980,т.1
62. История русской переводной литературы. Древняя Русь. XVIII век (под ред. Ю.Д.Левина), в 2 т., Спб., 1995
63. История французской литературы,т.1 С древнейших времен до революции 1789. М.,1946
64. История французской литературы. М.1965
65. Карамзин Н.М. Сочинения в 2т.М.1984
66. Конечный А.М. Раек в системе петербургкой народной культуры в: Русский фольклор, т.ХХV,1989, стр.123-138
67. Конечный А.М.Петербургские народные гуляния на масленой и пасхальных неделях в: Петербург и губерния. Историко-этнографические исследования Л.,1989, стр.21-53
68. Корти М. Литературни жанрове и кодификации в: Семиотика. Между нещата и думите.С.,1991
69. Кузьмина В.Д.Сказка о Бове в обработке А.Н.Радищева в: Проблемы реализма в русской литературе XVIII века. Л.,1940
70. Кулешов В.И.История русской критики. М.1983
71. Левин Ю.Д. Восприятие английской литературы в России. Исследования и материалы. Л.,1990
72. Лихачев Д.С.,Панченко А.М.,Поньрко Н.И. Смех в Древней Руси. Л., 1984
73. Лотман Ю.М. Поетика.Типология на културата С.,1990
74. Лотман Ю.М. Култура и информация. С.,1992

75. Лотман Ю.М. Избранные статьи в 3 т.,Таллинн,1992
76. Лотман Ю.М. Об искусстве. Спб, 1997
77. Лубочная книга М.,1990
78. Майков В.И. Избранные произведения /Библиотека поэта. Большая серия/ М.-Л.,1966
79. Майков Л.Н. О жизни и сочинениях В.И.Майкова в:Сочинения и переводы В.И.Майкова,Спб.,1867/под ред. П.А.Ефремова/
80. Майков Л.Н. Очерки из истории русской литературы XVII-XVIII столетий,Спб.,1889
81. Макогоненко Г.П. Избранные работы Л.1987
82. Материалы для истории русской литературы П.А.Ефремова Спб.,1867
83. Мелетинский Е.М.Историческая поэтика новеллы М.,1990
84. Метафизика Петербурга,т.1,Спб.,1993
- 85.Мильчина В.И. Маскарад в русской культуре конца XVIII -первой трети XIX века (К специфике изучения)в: Культурологические аспекты теории и истории русской литературы, М., 1978, сс.40-50
86. Мифы народов мира.Энциклопедия.М.,1986
87. Мочульский С.С. Итальянская литература Возрождения и Просвещения,М.,1966
88. Муза Е.В. Славяно-книжная лексика,ее стилистические функции и приемы использования в языке иронико-комических поэм В.Майкова и М.Чулкова в:Ученые записки Орехово-Зуевского государственного педагогического института,т.2,1955,стр.165-179
89. Некрылова А.Ф. Русские народные городские праздники,увеселения и зрелища конца XVIII -начала XIX века. Л.,1988
90. Некрылова А.Ф. Комический батальный лубок в составе раешного обозрение /Некоторые историко- культурные истоки/ в: Русский фольклор. т.XXV,Л.,1989,сс.51-58
91. Николаев Н.И.Жанр бурлеска в творчестве русских писателей 60-70 гг XVIIIвека в:О жанрово- стилевом своеобразии,Ташкент, 1985,сс.85-95
92. Николаев Н.И.Смеховое начало в поэме В.И.Майкова"Елисей, или Раздраженный Вах" в:Филологические науки N5 /1986,сс. 77-79
93. Новик Е.С. Система персонажей русской волшебной сказки в:Типологические исследования по фольклору.Сборник статей памяти В.Я.Проппа,М.,1975,сс. 214-247
94. Новиков В.И. Книга о пародии М.,1989
95. Оболенская С.В. Образ немца в русской народной культуре XVIII-XIX вв.в:Одисей,1991,стр.160-185
96. Пави Патрис Словарь театра М.,1991
97. Паси И. Смешното С.1972
98. Песков А.В. Буало в русской литературе XVIII-первой трети XIX

века. М., 1989

99. Петров В.П. Еней. Героическая поэма Публия Виргилия Марона. Переведена с латинского Васильем Петровым. Спб., 1770

100. Петрухин В.Я. Три "центра" Руси. Фольклорные истоки и историческая традиция. в: Художественный язык средневековья М., 1982, сс.143-158

101. Поэты XVIII века, т.1-2, Л., 1972

102. Пропп В.Я. Морфология сказки, М., 1969

103. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки, М., 1986

104. Пуришев Б.Н. Западноевропейская литература XVII в. М., 1947

105. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в 10 т. Л. 1978

106. Пыпин А.Н. История русской литературы. Спб., 1898-1899, т.III От времени Петра Великого до Пушкина

107. Радищев А.Н. Сочинения. М., 1988

108. Разлогов К.Э. Монтажный и антимонтажный принципы в искусстве экрана в: Монтаж: Театр. Искусство. Литература. Кино. М., 1988, сс.23-31

109. Раппопорт А.Г. К пониманию поэтического и культурно - исторического смысла монтажа в: Монтаж: Театр. Искусство. Литература. Кино. М., 1988, сс.14-22

110. Реизов Б.Н. История итальянской литературы XVIII века, М., 1966

111. Русская литература XVIII века. Хрестоматия. (Под ред. Г.П. Макогоненко) Л., 1970

112. Русская литература XVIII века. 1700-1775. Хрестоматия (сост. В.А. Западов), Л., 1979

113. Русская литература XVIII века. Последняя четверть. (сост. В.А. Западов) Л., 1985

114. Русская поэзия, т.1 XVIII век. (Под ред. проф. С.А. Венгерова), вып 1-6 Спб., 1893-1897; Статьи Л.Н. Майкова, И. Шляпкина, А.И. Незеленова, А.Д. Галахова, Кс. Полевого, Н. Минского, Н. Карамзина и др.

115. Санкт Петербург. Петроград. Ленинград. Энциклопедический справочник, Спб., 1992

116. Семенников В.П. Русские сатирические журналы 1769-1774. Разыскания об их авторах и сотрудниках. Спб., 1914

117. Семенова Л.Н. Общественные развлечения в Петербурге в первой половине XVIII века в: Старый Петербург, Л., 1982, сс. 147-162

118. Семенова Л.Н. О семьях мастеровых Петербурга в XVIII веке в: Этнографические исследования Северо-Запада СССР/Традиции и культура сельского населения. Этнография Петербурга/ Л., 1977, сс.175-191

119. Семиотика города и городской культуры. Петербург (Уч. зап. Тартуского госуд. университета, 664/1984)

120. Семиотика пространства и пространство семиотики (Уч. зап. Тартуского госуд. университета, 720/1986)
121. Серман И.З. И.Ф.Богданович в:И.Ф.Богданович. Стихотворения и поэмы Л.,1958
122. Серман И.З. Русский классицизм.Поэзия.Драма.Сатира. Л.,1973
123. Сигал Н.А."Спор древних и новых".У истоков французского Просвещения: в:Романо-германская филология, Л.,1957 сс.248-262
124. Сиповский В.В. История русской словесности, ч.II, Спб.1906
125. Словарь русских писателей XVIII века в 2т. Л., т.1, 1988
126. Смирнов А.А.Литературная теория русского классицизма М.,1981
127. Соколов А.Н.Из истории легкой поэзии (От "Душеньки" к "Катиньке") в:Сб. XVIII век N7 Роль и значение литературы XVIII века в истории русской культуры Л., 1966 с. 320-327
128. Соколов А.Н. Очерки по истории русской поэмы XVIII - первой половины XIX в. М.,1955
129. Солнцев В.Ф. „Смесь“ как сатирический журнал 1769 г.. Издание журнала „Библиограф“. Спб.,1894
130. Сочинения и переводы В.И.Майкова Спб.,1867
131. Стешенко И.И. И.Н.Котляревский и Н.Осипов в их взаимоотношении в.Киевская старина,т. XII/VII,VIII.IX/,Киев,1898
132. Сухомлинов М.И. Исследования и статьи по русской литературе и просвещению. т.1 Спб; 1889
133. Томашевский Б.В. Гаврилада в: А.С. Пушкин, Гаврилада, Петроград,1922
134. Томашевский Б.В. Пушкин и Лафонтен в: Пушкин и Франция М.,1960
135. Томашевский Б.В. Строфика Пушкина в:Томашевский Б.В. Пушкин, М.,1990
136. Топоров В.Н. Пространство и текст в:Текст.Семантика и структура, М.,1985
137. Тронская М.Л. Немецкая сатира эпохи Просвещения,Л.,1962
138. Тронская М.Л. Герои-комическая поэма М.А.Тюмеля в русском переводе в:Сб. XVIII век Роль и значение литературы XVIII века в истории русской культуры Л., 1966 с.181-186
139. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы.Кино.М.,1977
140. Успенский, Б.А.. Мена имен в России в исторической и семиотической перспективе, В: Б.А.Успенский. Избранные труды, т.II Язык и культура, М., 1996, сс.187-202
141. Федоров В.И. История русской литературы XVIII века М.,1982
142. Фаульер Р. Речник на съвременните литературни термини,София, 1993
143. Хораций.Боало.Поетическо изкуство.С.,1983

144. Хрестоматия по зарубежной литературе XVIII века, т.1-2, /сост. Б.И. Пуришев, Ю.И.Божор/М.,1973
145. Хьойзинха Йохан. Homo Ludens С.1982
146. Чекалов К.А. Вольтер и Тассони, в: Вольтер и Россия, М., 1999, сс.128-139
147. Шкловский В.Б. Чулков и Левшин, Л.,1933
148. Шрадер Т.А. Правовая и культурная адаптация немецких колонистов в петербургской губернии в пореформенное время, в: Петербург и губерния. Историко-этнографические исследования Л.,1989 сс.132-139
149. Шруба, М. Барков и Майков в: Новое литературное обозрение N14/1995, сс.139- 144
150. Шруба, М. О французских источниках барковианы. в: Study Group on Eighteenth-Century Russia Newsletter, N 24/ 1996, pp. 46 - 61
151. Элиаде, Мирча. Космос и история, М.,1987
152. Эпоха Просвещения. Из истории международных связей русской литературы
153. Эткинд Е.Г. Русские переводчики от Тредиаковского до Пушкина Л.,1973
154. Юхнева Н.В. Петербург - многонациональная столица, в: Старый Петербург, Л., 1982, сс. 7 - 51
155. Янев С. Пародийното в литературата С.,1989
156. Bar, Francis Le genre burlesque en France au XVII siècle Paris,1960
157. Binni, W, Scrivano, R. Storia e antologia della letteratura italiana, Milano, 1989 □
158. Boileau-Despreaux, N. L'Art Poétique. Le Lutrin. Paris, 1969
159. Bond, Richmond English Burlesque Poetry(1700-1750), 2 ed. London, 1964
160. Boor, Helmut al. Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart, bd.6 Aufklärung, Sturm und Drang, fruchte Klassik(1740-1789), Muenchen, 1990
161. Brown, William Ed. A history of 18th century Russian literature, Ardis, 1980
162. The Cambridge History of Russian Literature (Ed. by Charles Moser), 2 ed. Cambridge, 1991
163. Collinet, Jean Paul. Le monde littéraire de La Fontaine, Paris, 1957
164. Couton, George La poétique de La Fontaine, Paris, 1957
165. Dassoucy, Charles C. Le Ravissement de Proserpine par le sieur Dassoucy, Paris, 1664
166. Dassoucy, Ch.C. Aventures burlesques de Dassoucy, Paris, 1858
167. De Jean, Joan. Ancients against Moderns. Culture War and the Making of a Fin du Siècle. Chicago & London, 1997
168. Dictionnaire des auteurs français, Paris 1961

169. Dictionnaire des lettres françaises, Paris, 1954
170. Dictionnaire des mythes littéraires. Sous la direction du prof. Pierre Brunel, Paris, 1988
171. Dictionnaire de Voltaire, Bruxelles, 1994
172. Di Salvo, M. Un incontro letterario anglo-russo: il poema eroicomico di V.I.Majkov in: Scritti in ricordo di Silvano Gerevini, Pavia, 1991, p.49-55
173. Donadoni, Eugenio A History of Italian Literature, New York, 1969
174. The Eighteenth Century. The Context of English Literature, London 1978
175. Erskine-Hill, Howard. The Satirical Game at Cards in Pope and Wordsworth, in: English Satire and the Satiric Tradition (Ed. by Claude Rawson), Oxford, 1984
176. Europe:
- Virgile, N:1-2/1993
 - Charles Perrault, N:11-12/1990
 - Marivaux, N 811-812/1996
177. Floegel, C.-F. Geschichte der komischen Literatur, Liegnitz 1784-1787, bd.1
178. Floegel, C.-F. Geschichte der Grotesk-Komischen, Leipzig, 1887
179. Fournel, Victor Du burlesque en France et en particulier du "Virgile Travesti" de Scarron, in: Scarron, Paul. Le Virgile Travesti en vers burlesque, Paris, 1858
180. Fowler, Alastair. A History of English Literature. Harvard university Press. Cambridge, Massachusetts, 1987
181. Gautier, Théophile. Les Grotesque, Paris, 1904
182. Genette, Gérard. Genres, types, modes. in: Poétique, 32/1977
183. Genette, Gérard. Palimpsestes, Paris, 1982
184. Geschichte der Deutschen Literatur, b.6 (1740-1789), Munchen, 1990
185. Gianola, Elio. Storia della letteratura italiana dalle origini ai nostri giorni, Milano, 1991
186. Giraud, Yves. Classiques et burlesques, in: Revue d'Histoire Littéraire de la France, N:3/70, 1970
187. Des Grandes, Ch.-M. Histoire de la littérature française dès origines à nos jours, 51 ed., Paris, 1947
188. Gunny A. Voltaire and English Literature: A study of English literary influence on Voltaire, in: Studies on Voltaire & Eighteenth century, v.177/ 1979, Oxford
189. Hall, Gaston H. Scarron and the Travesty of Virgil, in: Yale French Studies, 38/1967
190. Hansers Sozialgeschichte der Deutschen Literatur vom 16 Jar. bis zur Gegenwart, bd 3: Deutsche Aufklärung bis zur Franzosischen Revolution (1680 - 1789), München, 1984
191. Jenny, L. La strategie de la forme, in: Poétique, 27/1976
192. Jump, J. Burlesque, London, 1972
193. Koritz, L.S. Scarron satirique, Paris, 1977

194. Krejci, Karel. *Heroikomika v basnictví Slovanu*, Praha, 1964
195. La Fontaine. *Fables. Psyché. Oeuvres diverses*. Paris, 1947
196. Levitt, M. *Barkoviana and Russian Classicism*. In: *Эрос и порнография в русской культуре/ Eros and Pornography in Russian Culture*, Moscow, Lodomir, 1999
197. *A Literary History of France* (gen. editor P.E.Chervet), London-New York, 1967
- vol.II (1600-1715) by P.J.Yarrow
- vol.III (The XVIII century(1715-1789) by R.Niklaus
198. *Littérature française*(Collection dirigée par Claud Pichois), Paris, 1968-1977 (vol.6-10)
199. Lo Gatto, Ettore. *Histoire de la littérature russe dès origines à nos jours*, Bruxelles, 1965
200. Mack, Maynard. *Wit and Poetry and Pope: Some observation on his Imagery*, in: *Eighteen Century English Literature. Modern essay in criticism*, New York, 1959
201. Magendie, Maurice. *La politesse mondiane et les thé ories de l'honnetete en France au XVII siècle, de 1600 a 1660*, vol. I-II, Paris, 1903
202. Molino, Jean *Les genres littéraires in: Poétique*, 93/ 1993, p.1-28
203. Novak, Maximilian. *Eighteen Century English Literature*, London, 1983
204. Orłowska, Alina. *Poemat klasycystyczny Michala Chieraskowa*, Lublin, 1987
205. Orłowska, Alina. *Poemat basniowo-rycerski Michala Chieraskowa. "Pielgrzymi, czyli poszukiwacze szczescia" i "Bahariana, czyli Nieznajomy"*, v: *Z Lubelskich Studiow rusycysty-cznych. Od Michala Chieraskowa do Konstantego Fiedina*, Lublin, 1988
206. Ram, Tulsi. *The neo-classical epic(1650-1720)*, Delhi, 1971
207. Russo, G.M. *Sexual roles and religious images in Voltaire's La Pucelle*, in: *Studies on Voltaire & the Eighteen Century*, v.171/1977, Oxford, p.31-53
208. Sabatier, Robert. *Histoire de la poésie française*, Paris, 1975
- v.3. *La poésie du 17^e siècle*
- v.4. *La poésie du 18^e siècle*
209. Scarron, Paul. *Le Virgile travesti en vers burlesque*, Paris, 1858
210. Schrupa, Manfred. *Studien zu den burlesken Dichtungen V.I.Maikovs*, Wiesbaden, 1997
211. Vatcheva. A. *Voltaire: la création d'un mythe littéraire en Russie au XVIII siècle*, IN: *Voltaire et ses combats* (Transactions of the international congress Oxford-Paris, 1994) Oxford, 1997, t.II, p.1061-1068
212. *Voltaire. Oeuvres complètes*, Paris, 1877

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

Адан, А. 63, 64, 194
Аддисон 78
Алексеев, М. 57,194
Апулей 27, 37,44,92, 110,112,188
Ариосто, Л. 32, 63,95,105,126,
160, 164, 203
Аристотель 28,31,41,69-72,195
Аристофан 69
Артамонов 194
Асмус В.Ф. 186
Афанасьев А.Н. 182, 197,198, 202

Байрон 76
Бальзак, Гез де 63,193
Баратынский 42
Барков 11,104, 106, 119, 131,164,
168,193, 201, 204, 206, 210
Батлер 32, 64, 76, 77, 80
Батюшков 34-36,42,187
Бахтин 154, 205, 209
Бегак 73, 74
Бекетов 29,35, 185
Белинский 41-44, 52,187,188
Берков 197
Берни 32,63
Беспнятых 208
Бестужев-Марлинский 36-
38,43,187
Благой, Д.Д. 56,79,91,92,184,185,
187, 188, 192, 199, 203, 210
Блумауер 52, 64, 85,164
Богданович 12-15,19, 24-30, 33-
38, 40-46, 48,49,52,53,56, 80,
81,84, 85, 87, 90-94, 104,110-113,
118, 119, 137, 145, 147, 149, 157,
162-164, 167, 172-176, 183 -188,
190, 191, 199, 202, 206, 210
Бодмер 108
Боева 207
Боккалини 120
Бонд 17,76, 181, 196, 204
Боярдо 32
Браун, А.-Х. 76
Браун У. 57
Браччолини 32
Брейтингер 108
Бремон 144, 206

Буало 11-13, 18,19, 23, 31, 32,57,59,
62, 63, 65-67, 71, 72, 78, 80-84, 86,
88, 102, 104, 106-109, 113-116, 119,
121, 137, 144, 146, 151, 161, 168, 175,
182, 193, 197, 198, 199
Буаробер 63

Венгеров 183
Вергилий 19, 22, 50,64, 66, 69, 71, 75,
78,81,84,85,92,95,101,102,104,112,130,
139, 153, 168,173,175,182,187,191,193,
194, 201, 205
Вержье 188
Виланд 32, 126, 174,
Виленкин-Минский Н.М. 52, 53, 190
Виппер 57, 194
Воейков 14
Вольтер 16,27, 32, 37, 39, 53,57, 75,
77, 80, 88, 94-96, 104-106, 108, 113,
115, 121,126,135-137,168,174,175, 185,
187, 190, 191, 195, 199, 201-204, 211
Вуатюр 63
Вяземский 33,37

Галахов 13,44-47, 52, 53, 91, 110, 190
Гарт 32
Гаспаров М. 201, 210
Гегемон 70
Гейзинга 85
Гельвеций 115
Гете 32
Гоголь 43,74, 150
Гомер 31, 69, 70, 75, 78, 92, 101,111,
161, 168, 175, 187, 199
Гораций 20, 26, 34, 175, 187
Готшед 108, 205
Готье 71, 161
Гранж, Ж. Де 64
Грекур 188, 203
Греч 37
Гроссман,Л. 173
Гудзий 57
Гуковский 16, 55, 56, 122, 170, 181,
192, 205, 210, 211, 212

Дассуси 84, 102, 116, 117, 118, 204
Дашкевич 52, 190
Де Джийн 194
Дельбиос 189

- Демаре 67
 Державин Г.Р. 26,34,35,42,43, 48, 85,147, 162, 186,188, 203, 210, 212
 Державин,К.Н. 57, 104, 202
 Десницкий 191, 192, 209, 212
 Джамп 17, 76, 77, 181, 196
 Дидро 30, 115
 Ди Салво 120, 205
 Дмитриев И.И. 25, 40, 42, 184, 185,187, 188
 Дора 203
 Достоевский 74
- Евгений, митроп. 36
 Еврипид 75
 Елагин 83, 84, 108
 Ельчанинов 83
 Екатерина II 20-22, 39, 105, 212
 Ефремов 49, 183
- Женетт 16, 65-69, 71, 77, 80, 102, 106, 109, 181, 193, 194-196
 Жуковский 42
- Заборов П.Р. 57,191,199, 211
 Захаров (арх.) 152
 Захаров (книгоизд.) 170, 212
 Захария 32
 Западов А.В. 56, 182,183,192, 207, 209, 212
 Западов В.А. 137,182,197,198,205
- Иванов Вяч.Вс. 208
 Иглои 57, 88, 104, 198
- Кальдерон де ла Барка 44
 Каннинггам 204
 Кант 30
 Кантемир, А. 20, 21, 48,138, 166, 202
 Карамзин 14, 25-30, 33, 35, 36, 39-42, 44, 45, 48, 52, 96, 115, 165, 184-187, 190
 Катулл 41
 Кенетт 120
 Клавдиан 116
 Княжнин 13, 15, 43, 48, 80, 81, 83, 84, 89, 90, 93, 99, 107, 108, 114, 121, 122, 125, 126, 128, 129, 136, 144, 149,161,166,176, 187, 188, 197, 198
 Козловский 83
 Коллине 202
 Коломбей 71
 Комаров 170, 212
 Кондорсе 115
 Конечный 210
 Корнель 62
 Корти 181
 Котельницкий 11,14, 46, 81, 84, 102, 116-118, 134, 145, 146, 148, 154, 155, 157, 159, 171-176, 191
 Котляревский 36, 45, 46, 52, 57, 190
 Кравцов 73, 74
 Крейчи 58, 181, 195, 204
 Крылов 42, 187
 Кугушев кн. 185
 Кукулевич 56, 88, 101, 103, 104, 183, 198, 200-202
 Кулакова 56
 Кулешов 188
- Лалли 63
 Лафонтен 25, 27, 28, 37, 38, 40, 44, 45, 92, 110-112, 163, 175, 187-189, 192, 199, 202, 203, 210
 Левин 57, 204, 211
 Левитт 204
 Левшин 55, 200, 206, 211, 212
 Лермонтов 43, 205
 Лихачев 98, 199, 205, 207, 209
 Ло Гатто 57
 Ломоносов 22, 26, 29, 30, 35, 42, 51, 82, 83, 103, 104, 113, 138, 160, 164, 166, 167, 183, 184, 187, 188, 196, 202
 Лотман Ю.М. 16,158,159,181, 207, 210
 Лукин 48, 83, 84, 137
 Львов 14, 94, 96, 165
 Люценко 11,14, 81,116-118,134, 145, 146,148,154,155,157,159, 171-176, 191
 Лященко 182
- Майков В.И. 10,13,14,19-24,30-32, 36-39,42,43,45-53, 56-59, 79-88, 90-93,95,99-101,103-107,109,110,112, 114, 115,118-120,122,123,124,126,127, 131-133, 135-141, 143-145, 147-157, 161,

- 162, 166, 168-170, 175, 176, 182, 183, 186-193, 196- 205, 207, 209-211
 Майков Л.Н. 39, 46, 49-51, 53, 54, 128, 135, 182, 183, 190, 205, 209
 Макогоненко 193, 201, 206
 Мариво 65
 Мелетинский 142, 206
 Менаж 188
 Мерзляков 188
 Мильчина 209
 Мирабо 115
 Миселани 120
 Мозер 57
 Молино 181
 Мольер 40, 187
 Морозов 73,74
 Мочульский 210
 Муравьев 150
 Муза 58
- Наумов 11,14, 84, 171, 172, 176, 191
 Незеленов 13, 52,53, 91, 94, 104, 110, 190
 Некрылова 205,208-210
 Николаев 57, 148, 153,193
 Никохар 70
 Ничев 194
 Новак 193
 Новиков,В. 57,74,75,193,195, 196
 Новиков Н.И. 20, 22, 23, 36, 48, 87,170, 183
- Оболенская 152, 208
 Овидий 34, 92, 95, 168, 211, 212
 Орлов П.А. 56, 192
 Осипов 9, 11,13,14,36, 37, 45, 46, 52, 53,56, 81, 84, 85, 94,101-103,112, 116, 117, 130-132, 140, 142-146, 148, 151, 153, 155, 157, 159, 162-165, 171-173, 175, 176, 187, 191, 192
 Остолопов 32, 36
- Пави 138, 206
 Панченко А.М. 199, 205, 208
 Парни 37, 93, 174, 187, 188
 Паси 72, 195
- Перро,Ш. 65-67, 78, 194
 Песков А.М. 57, 197, 212
 Петр I / Петр Великий 35, 82, 138, 184, 187, 190, 196, 198, 200, 201
 Петр Сума 96, 175
 Петрарка 24, 34
 Петров,В. 19-23, 42-43, 50, 88, 90, 100-106, 118, 137-139, 144, 175, 182-183, 191, 199, 201
 Петров Н.И. 190
 Петрухин 207
 Пиндар 20, 29, 30, 35, 175
 Полевой,Кс. 13, 39, 40, 41, 44, 52, 53, 91, 110
 Полевой,Н. 41
 Пономарев 170
 Понырко 199, 205, 208, 209
 Поп А. 32, 65,67, 76, 77, 93, 108, 114, 119, 120, 168, 204
 Прейор 32
 Пропп В.Я. 144, 205, 206
 Пушкин А.С. 37-40,42, 43, 52, 55, 94, 108, 127,150,160,165,176,187, 188, 191, 192, 198, 199, 202, 203, 210, 211
 Пушкин В.Л. 11,14, 114, 185, 191, 192, 203
 Пыпин А.Н. 54, 191, 198
- Рабле 205
 Радищев 13-15, 39, 53, 56, 80, 81, 94-96, 104, 106, 113, 121, 124, 135, 149, 157, 164, 165, 167, 173, 175, 176, 199, 208
 Рам 193
 Расин 40, 62
 Рафаэль 44
 Реизов 56, 194
 Решетников 170
 Ричардсон 77
 Руссо Г. 204
 Руссо Ж.-Ж. 187
- Сабатье 63, 193, 201
 Савушкина 205
 Самарин 194
 Саразен 63
 Семенников 183, 200, 202
 Семенова 209
 Сент-Аман 63

Сервантес 95
Серман И.З. 26,28,56,88,91,92,
110,163,183,185,186,199, 200, 210,
211
Сигал 194
Сиповский 54, 191
Скаррон 11, 19, 23, 31,32,50, 52,
59, 62-65, 67, 71, 81, 84, 86, 89,
101-107,114,130,139,157,160,161,
168,175,182,194,198, 201, 205, 211
Смирдин 44
Смирнов А.А. 203, 211
Соболевский 52, 190
Соколов А.Н. 193, 212, 218
Солнцев 202
Стенник 56
Степанов, Н. 56
Сумароков 18-21, 23, 30, 31, 35,
43, 46, 78, 79, 83, 99, 104, 113,
129, 163, 164, 166, 181, 182, 185,
198-200, 202, 206, 210
Сухачев 208
Сухомлинов 53

Тассо 105, 187
Тассони 32, 63, 65
Тахо-Годи 141, 206
Тиньков 211, 212
Тициан 44
Томашевский Б.В. 10-13, 15, 32,
33, 38, 54, 55, 84-88, 93, 114, 124,
164, 171, 172, 191, 192, 194,199,
200, 202, 203, 210, 211
Топоров 207
Третьяковский 21, 22, 48, 51, 83,
113,129,137,150,176,182,188, 203,
210
Тристан 63
Тронская 57,195
Тургенев, А.И. 34
Тынянов Ю.Н. 73, 74, 114, 129,
164, 205, 210, 211
Тюмень 76, 195

Успенский Б.А. 145, 206, 207

Фаулер 211
Федоров 56,192, 209, 212
Фенелон 137, 188, 206

Фильдинг 77
Филиппс 76
Флегел 72, 195, 202
Фонвизин Д.И. 83, 187, 197, 198
Фортигуери 32
Фрейдэнберг 73
Фурнель 65, 66, 71, 194

Хемницер 22
Херасков 14, 21,22, 26,35,42,43,58,
79,90,91, 94, 96, 104,121,126,136,137,
165, 167, 175, 185, 188, 197, 205, 207

Цицерон 188

Чулков 10,13,14,19-21,23,55, 56,
58,80,81, 84,86,87, 89-91, 94, 95, 99-
101, 104, 107, 109, 110, 112, 114, 116,
117, 122-129, 132, 135, 136, 138, 139,
143, 144, 146-151, 154-157, 159,161,
162,166-171,175,176,182, 191,192,198-
200,202, 205,206, 211, 212

Шаликов кн. 185
Шаплен 62, 65
Шаховской кн. А.А. 11, 14, 30-32, 81-
84, 88, 113-116, 121, 125, 130, 133, 145,
146, 151, 152, 156, 161, 167, 175, 176,
189, 191, 192, 210
Шевырев 48.
Шишкин 119
Шишков А.С. адм. 36
Шкловский В.Б. 55,170,171, 200, 206,
211, 212
Шляпкин 21, 22, 183
Шмидт 195, 204
Шрадер 208
Шруба 58, 59, 183, 193, 198-200, 204-
207, 211, 212
Штейн 194

Элиаде М. 207
Эмин Ф.21,86,90,100,109,123,175, 202
Эрскин-Хилл 119, 204
Эткинд 161, 210

Юхнева 208

Янев 73,195

Бурлеската в руската поезия от XVIII век

(Резюме)

Представеният труд е монографично изследване на типологията и поетиката на руската бурлескна поема от XVIII век от гледна точка на нейното национално своеобразие. Еволюцията на бурлеската в руската поезия, обхващаща период от около шест десетилетия, е успоредна на търсенията в областта на сериозния епос и опитите да бъде написана руска национална епопея като комичният епос изпреварва появата на завършен образец на героичната поема. Теоретичното осмисляне на жанра предшества във времето реализацията му на практика и не отчита нейната специфика. Бурлескната поема в руската литература се развива в контекста на ожесточена полемика, в която авторите отстояват естетическите си принципи, разчитайки на интензивен диалог с читателската аудитория в целия ѝ спектър. Това води до редица специфични черти в поетиката на бурлеската в руската поезия: нейната насоченост не към руски текстове на героични поеми, а ориентацията ѝ към антични и западноевропейски образци на жанра; пародийността, противоречивостта и "смесеният" характер на жанровите форми. Трябва да се отбележи разнообразието им в руската поезия. Някои от тях са оригинални находки на авторите, като отразяват по свой начин особеностите на националното битие и менталитет.

Противоречивата природа на бурлеската като жанр, присъщият ѝ интертекстуален характер, споровете за това дали е жанр или стил и какво е отношението ѝ към другите техники на комичното: пародията, травестиията, имитацията като характерни за бурлеската отношения към други текстове, както и проблемът за времевите граници на разпространение на бурлеската. поставят трудноразрешими изследователски задачи. В руската поезия двата класически модела на жанра (травестия на „висок“ епически сюжет в „нисък“ езиков стил, по образец на „Травестирания Вергилий“ от Скарон и комична имитация (пастиш) на „високия“ епически стил, приложен към „нисък“ сюжет като в поемата на Боало „Аналоят“) получават доста различна актуализация отколкото в западноевропейските литератури. Освен опитите да бъдат възпроизведени класическите модели на жанра, в руската поезия се появяват текстове, базирани се на смесването на двата класически модела на жанра, както и на двойствеността на интертекстуалните отношения (напр. имитация на травестия), на широкото използване на сатирата, епическите и смехови традиции на

фолклора и староруската книжнина. В текстовете на руските бурлескни поеми се отразява широко поетиката на битовото поведение от епохата, както и елементи на градската масова култура.

Предложената концепция за бурлескната поема в руската поезия от XVIII век се базира на следните теоретични положения:

1. Съвременното разбиране за жанра като програма, като корпус от текстове, обединени от общ модел (архитип), но и като динамична общност способна да се променя отвътре. Поради факта, че на епохата, която разглеждаме, е присъща строгата кодификация на жанровете, поетиката на бурлеската е детерминирана от литературните и естетическите норми на епохата, които обаче често се нарушават от авторите.

2. Интертекстуалната природа на бурлеската се обяснява на основата на теорията за текстовете-палимпсести на Жерар Жьонет.

3. Опозиционният характер на жанра спрямо ортодоксалната класицистична поетика, присъщото му противоречие между неговата класицистичност и реалистичните и предромантични тенденции, заложиени в него, намира обяснение в теорията за семиосферата и процесите вътре в нея на Ю.М.Лотман. Ние разглеждаме бурлеската като жанр, намиращ се на границата на семиосферата на класицизма и затова лесно проникнем за елементи от поетиката на други характерни за епохата направления. От друга страна, в рамките на семиосферата на класицизма, бурлеската е в активно взаимодействие със сатирата, пародийната ода, епиграмата и др. "ниски" жанрове.

4. Идеята за националното своеобразие на бурлеската във всяка литература, която създава свои оригинални жанрови форми или придава национални черти на класическите модели, защитена в трудовете на английските учени Р. Бонд и Дж. Джъмп върху английската бурлескна поезия дава възможност да се интерпретират от тази гредна точка жанровите особености на руските бурлескни поеми от XV век.

Структурата на представеното идследване се определя от различните аспекти на основната ни цел: изтъкване на оригиналните черти в типологията и поетиката на бурлеската в руската поезия от XVIII век..

В първата глава "Бурлеската като историко-литературен проблем в руската критика" е направен обзор на степента на проучване на избраната от нас тема. Взети са предвид мнения на съвременници - привърженици и противници на авторите, позициите на критици от следващи епохи, чиито възгледи се

определят от различни естетически и научни критерии. Предмет на втората глава "Руската бурлеска в контекста на европейската поезия от XVII - XVIII век" са проблеми на теорията на жанра и типологията на руската бурлеска в паралел с текстове от този жанр в западноевропейските литератури. Различните аспекти на поетиката на руската бурлеска са коментирани в третата глава. Отделни раздели са посветени на реализацията на различните интертекстуални отношения (травестия, пастиш, пародия, имитация) в руските бурлескови текстове; на проблема за оригиналността на сюжетите на руските бурлескни поеми и принципите на сюжетния строеж; на изграждането на персонажната система; на времето и пространството; на стиха в руските герои-комични поеми. В отделен раздел се разглежда отношението "автор - читател". Всички тези аспекти се анализират в сравнение със ситуацията в западноевропейските литератури. Отчита се влиянието на френски, немски и английски текстове върху руските поеми, както и интерпретирането на руската национална смехова традиция, фолклора и книжовна.

Корпусът на коментираните текстове обхваща най-известните руски герои-комични поеми, много от които са публикувани от Б.В.Томашевски в сборника "Ирои-комическая поэма" (Ленинград, 1933): „Игрок ломбера“ (1763) и „Елисей, или Раздраженный Вах“ (1769-1771) от В.И.Майков; „Стихи на качели“ (1769), „Стихи на Семик“ (1769) и „Плачевное падение стихотворцев“ (1769) от М.Д.Чулков; „Вергилиева „Енейда“, вывороченная наизнанку“ (1791) от Н.Осипов, „Похищение Прозерпины“ (1795) от Е.Люценко и А.Котелницки, „Ясон, или Похищение Золотого руна“ (1794) от И.Наумов, „Расхищенные шубы“ (1811-1815) от кн. А.А.Шаховской. Но освен тях се разглеждат и някои спорни по своята принадлежност към жанра текстове като "Душенька" (1783) от И.Ф.Богданович и "Бова" (1800) от А.Н.Радищев. В анализа на поетиката на руската бурлеска е включен и некоментираният досега от тази гледна точка текст на незавършената поема на Я.Б.Княжнин "Бой стихотворцев" (1765). Предложена е нова периодизация на развитието на комичния епос в руската поезия от XVIII - началото на XIX в., отчитаща и разнообразието на формите на жанра на различните етапи от неговата еволюция.

Burlesque in 18th - Century Russian Poetry (Summary)

The presented monograph studies the typology and poetics of the Russian burlesque poem in the XVIII century from the national specifics point of view. The evolution of the burlesque in the Russian poetry, comprising a period of 60 years, is parallel to the development of the serious epics and to the attempts at writing a Russian national epics. Actually the comic epics outstrips the appearance of a finished model the heroic poem. The theoretical framing of the genre comes before its practical realization and does not take into consideration its peculiarities. The burlesque poem in the Russian literature develops in the context of keen debates. In them the authors stand up for their aesthetic principles, relying on an intensive dialogue with the whole variety of the reading public. This causes a series of specific features of its poetics: it takes as an example not Russian heroic poems, but Classical and West European generic models; it has a predominantly parodistic form; its generic forms are "mixed" and contradictory. Their variety in Russian poetry is to be underlined. Some of them are original finds of their authors and reflect the peculiarities of the national way of life and mentality.

The contradictory nature of the burlesque, its inevitably intertextual character, the discussions whether it is a genre or a style and what is the relation to the other comic techniques - parody, travesty, imitation, as well as the problem for the temporal limits of its existence posit difficult tasks. In Russian poetry the two classical models of the genre (the travesty of a "high" epic plot in "low" language register, following the Scarron's "Virgile Travesti", and the comic imitation (pastiche) of the "high" epic style, applied to a "low" plot as in the Boileau's poem "Le Lutrin") acquire an actualization rather different from the West European ones. Along with the attempts at reproducing the classical models, in Russian poetry appear texts based on their mixture, on the doubling of the intertextual relations (imitation of travesty for example), and on the wide application of the satire, the epic and comic traditions of the folklore and the Old Russian literature. The texts of the Russian burlesque poems reflect the "everyday life poetics" (Y. Lotman) of the time, as well as elements of the urban popular culture.

The proposed model of the Russian burlesque poem of the XVIII century is based on the following theoretical prerequisites:

1. The contemporary understanding of the genre both as a programme, a group of texts, united by a common model (an archetype) and as a dynamic unity capable to transform itself. The poetics of the burlesque is determined by the literary and aesthetic norms of the period which is characterized by the strict codification of the genres that is nonetheless violated by the writers.

2. The intertextual nature of the burlesque, expressed in the realization of different types of intertextual relations is explained with the help of Gerard Genette's theory of the text-palimpsestes.

3. The opposition of the genre to the orthodox classicist poetics, the inherent contradiction between its classicist character and the realistic and pre-romantic tendencies, finds its explanation in Y.M.Lotman's theory of the semiosphere and the processes which take place within it. We regard the burlesque as a peripheral genre in the classicist semiosphere, therefore easily penetrated by elements of the poetics of other trends characteristic for the period. On the other hand, within the classicist semiosphere the burlesque is in active interplay with the satire, the parodic ode, the epigram and other "low" genres.

4. The idea of the national specifics of the burlesque in each literature, which creates its original generic forms or gives national peculiarities to the classical models, defended in the works of the British scholars R. Bond and J. Jump on the English burlesque poetry, allows us to interpret the special generic features of the Russian burlesque poems in the XVIII century.

The structure of the presented study is defined by the various aspects of our basic aim - to outline the original characteristics in the typology and the poetics of the Russian burlesque in the XVIII century.

The first chapter "The burlesque as a literary-historical problem in Russian criticism" is a survey of the studies up to now on the theme that we have chosen. We have discussed the opinions expressed by the contemporaries for and against the authors, the critical attitudes from later periods, defined by different scholarly and aesthetic criteria. The second chapter - "The Russian burlesque in the context of the European poetry of the XVII and the XVIII century". is concerned with theoretical problems and with a typology of the genre compared to similar works in the West European literature. The third

chapter discusses different aspects of the poetics of the Russian burlesque. Parts of it study the performance of the various intertextual relations (travesty, pastiche, parody, imitation) in the Russian burlesque works, the structure of the characters, the spatial and temporal forms, the verse in the Russian mock-epic poems. Others discuss the originality and the constructive principles of the Russian burlesque plots, and the "author - reader" dialogue. All the analyses are made in comparison to the relevant works in the West European literature. We consider the influence of French, German and English texts on the Russian poems, as well as the interpretation of the Russian national comic tradition, both folklore and literary.

The corpus of the discussed texts includes the most popular Russian mock-epic poems, most of which are published by B. Tomashevski in the collection "Iroi-komicheskaja poema" (Leningrad, 1933); "Igrok Lombera" (1763) and "Elisej, ili Razdrzhennyi Vakh" (1769-1771) by V. I. Majkov; "Stihi na kacheli" (1769), "Stihi na Semik" (1769) and "Plachevnoe padenie stihotvorcev" (1769) by M. D. Chulkov; "Vergilieva 'Eneida', vyvorochennaja naiznanku" (1791) by N. Osipov, "Pohiscenie Proserpiny" (1795) by E. Ljucenko and A. Kotel'nicki, "Jason, ili Pohiscenie Zolotogo runa" (1794) by I. Naumov, "Rashiscennye shuby" (1811-1815) by prince A. A. Shahovskoj. Alongside with them are studied works with problematic generic status as "Dushen'ka" (1793) by I. F. Bogdanovich and "Bova" (1800) by A. N. Radiscev. The analysis of the poetics of the Russian burlesque includes also the non-finished poem by Ja. B. Knjazhnin "Boj stihotvorcev" (1765) which has not been discussed by now from this point of view. We offer a new division into periods of the development of the comic epics in Russian poetry from the XVIII and the beginning of the XIX century. It pays attention to the variety of generic forms at the successive stages of its evolution.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	7
Глава первая	
Бурлескная поэма как историко-литературная проблема в русской критике	
1. Русская бурлескная поэма в оценке современников. 70 ^е гг. XVIII века - 1800 ^е гг.	18
2. Русская романтическая и реалистическая критика (20 ^е - 40 ^е гг. XIX века) о бурлескной поэме	33
3. Академическая критика о типологии и поэтике русской бурлескной поэмы (60 ^е - 80 ^е годы XIX века)	48
4. Русская бурлескная поэма в историко-литературных исследованиях XX века	54
Глава вторая	
Русская бурлескная поэма в контексте европейской поэзии XVII и XVIII веков	60
1. Бурлескная поэма в западноевропейской поэзии XVII - XVIII веков. Теоретические аспекты проблемы	61
2. Типология русской бурлескной поэмы	78
Глава третья	
Поэтика бурлеска	98
1. Пародия, травестия, пастишь, стилизация в русских бурлескных поэмах	98
2. Бурлескный сюжет	116
3. Система персонажей	139
4. Время и пространство в бурлеске	148
5. Стих бурлеска	160
6. Автор и читатель бурлескной поэмы	165
Заключение	178
Примечания	181
Библиография	213
Указатель имен	222
Резюме	226
Summary	229

**ПОЭМА - БУРЛЕСК
В РУССКОЙ ПОЭЗИИ
XVIII ВЕКА**

Първо издание

Редактор

проф. д.ф.н. *Людмила Боева*

Издателски индекс 732

Формат 60×90/16

Тираж 500

Печатни коли 14,75

Предпечатна подготовка: *Карина М*

Печатница на Академично издателство

„Проф Марин Дринов“

1113 София, ул. „Акад. Г. Бончев“, бл. 6

Поръчка №204

ISBN 954-430-670-6 (АИ „Проф. Марин Дринов“)

ISBN 954-8260-50-6 (Карина М)