

© 2024. В. В. Полонский

Институт мировой литературы им. А. М. Горького
Российской академии наук г. Москва, Россия
Столичный педагогический университет
г. Пекин, Китай

Русский голос в мировой литературе: классика эпохи кризиса

Аннотация: Процесс завоевания русской литературой к концу XIX в. статуса одной из первенствующих в мире связан и с политическими реалиями, рожденными поражением России в Крымской войне (1853–1856), с Франко-прусской войной 1870–1871 гг. (в результате роль идеального *Другого* во французском культурном сознании переходит от Германии к России) и появлением Антанты на подступах к Первой мировой войне. В этом контексте следует оценивать и значение книги Е.-М. де Вогюэ «Русский роман» (1886), которая сыграла роль культурного сопровождения политической доктрины по созданию Франко-русского союза (1891–1892). При этом связи между политикой и литературой зачастую оказывались парадоксальными. Крымская война, сопровождавшаяся на Западе выстраиванием индустрии антирусской пропаганды, одновременно способствовала укоренению русофильских тенденций в западноевропейских литературах. Особое внимание в статье уделяется моделированию образа *Другого* на примере Н. М. Карамзина и Ф. М. Достоевского. Делается вывод, что для мировой критической рецепции русская классика зачастую принципиально «неклассична»: это феномен современного типа, сопряженного с метафизикой кризиса рациональной парадигмы.

Ключевые слова: русская классическая литература, модернизм, литература и политика, литература и война, Н. М. Карамзин, Ф. М. Достоевский, кризис рациональности, рецепция.

Информация об авторе: Вадим Владимирович Полонский, доктор филологических наук, профессор, член-корреспондент РАН, директор, Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия; приглашенный профессор, Столичный педагогический университет, район Хайдянь, Си Сань Хуань Бэй Лу, 105, 100048 г. Пекин, Китай. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0491-2088>
E-mail: v.polonski@imli.ru

Дата поступления статьи в редакцию: 15.08.2024

Дата одобрения статьи рецензентами: 26.09.2024

Дата публикации статьи: 25.12.2024

Для цитирования: Полонский В. В. Русский голос в мировой литературе: классика эпохи кризиса // Два века русской классики. 2024. Т. 6, № 4. С. 6–21. <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2024-6-4-6-21>



This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution
4.0 International (CC BY 4.0)

Dva veka russkoi klassiki,
vol. 6, no. 4, 2024, pp. 6–21. ISSN 2686-7494
Two centuries of the Russian classics,
vol. 6, no. 4, 2024, pp. 6–21. ISSN 2686-7494

Research Article

© 2024. Vadim V. Polonskiy

A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences
Moscow, Russia
Capital Normal University
Beijing, China

Russian Voice in World Literature: Classics of the Crisis Age

Abstract: By the end of the 19th century, Russian literature had gained world-leading status. This process was connected in particular, with the political realities generated by Russia's defeat in the Crimean War (1853–1856), the Franco-Prussian War of 1870–1871 (as a result of which the role of the ideal *Other* in French cultural consciousness was transferred from Germany to Russia) and the birth of *L'Entente* on the outskirts of the First World War. In this context, the importance of E.-M. de Vogüé's book "Russian Novel" (1886), which played the role of a cultural accompaniment to the political doctrine of creating the Franco-Russian alliance (1891–1892), should be assessed. The links between politics and literature were often paradoxical. Thus, the Crimean War, accompanied in the West by building an anti-Russian propaganda industry, simultaneously contributed to the rooting of Russophile tendencies in Western European literature. The article pays special attention to modelling the image of *the Other* on the example of N. M. Karamzin and F. M. Dostoevsky. It is concluded that for the world's critical reception, Russian classics are often fundamentally "non-classical": they are a phenomenon of a *Modern* type associated with the metaphysics of the rational paradigm crisis.

Keywords: Russian classical literature, Modernism, literature and politics, literature and war, N. M. Karamzin, F. M. Dostoevsky, crisis of rationality, reception.

Information about the author: Vadim V. Polonskiy, DSc in Philology, Professor, Corresponding Member of the Russian Academy of Sciences, Director, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia; Visiting Professor, Capital Normal University, West Third Ring Road North, 105, Haidian District, 100048 Beijing, China. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0491-2088>

E-mail: v.polonski@imli.ru

Received: August 15, 2024

Approved after reviewing: September 26, 2024

Published: December 25, 2024

For citation: Polonskiy, V. V. "Russian Voice in World Literature: Classics of the Crisis Age." *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 6, no. 4, 2024, pp. 6–21. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2024-6-4-6-21>

4 ноября 1930 г. в парижской газете «Возрождение» писатель-эмигрант Б. К. Зайцев опубликовал статью «Русские и французы», которая началась так:

Когда Тургенев попал во Францию, там понятия не имели о России. Едва ли не один Мериме кое-чем интересовался — кое-что знал. Тургеневу приходилось начинать с Пушкина, упорствовать, самому переводить, вдалбливать. (Усиленно не принимал Пушкина Флобер... Впрочем, и доселе Пушкин наименее дошел до Запада — мы отвечаем на это непониманием Расина) <...> [Зайцев: 112].

Далее писатель пытается показать, насколько глубоко изменился статус русской литературы всего за несколько десятилетий. И констатирует:

При всех разнообразных смыслах революции русской один кажется особо убедительным, почти самоочевидным: полный выход России в «мир». Во времена Тургенева и политически, и культурно занимала Россия место провинции, <...> тридцатого царства. Ныне с разных сторон миру она показана. Нынешняя Россия может быть хороша или плоха. В ней можно видеть <...> начало гибельное. Можно иметь о ней неверные представления, бессмысленно ее восхвалять. Но нельзя считать «в нетях». Нет сейчас в мире человека, не знающего, что Россия не только есть, но что она — сила, тайна, может быть, смерть, может быть, новая животворность, способная — переболев — освежить мир [Зайцев: 113].

Но, показательно, что аналогичную мысль — и тоже с опорой на Тургенева — другой литератор, К. Н. Леонтьев, развернет еще за 40 лет до Зайцева, в книге 1890 г. «О романах гр. Л. Н. Толстого. Анализ, стиль и веяние». И в его изводе этот скачок международного призна-

ния русской словесности от почти нуля до безусловности места среди первенствующих литератур мира окажется вдвое короче, ужавшись в несколько десятилетий, в период от юности до зрелости одного человека, одного современника, себя самого.

Леонтьев вспоминает о собственной беседе с Тургеневым еще в 1850-е гг. На предложение молодого почитателя «Записок охотника» перевести их на французский и издать в Париже автор нашумевшего сочинения ответил: «Как можно нам претендовать на мировое значение! Достаточно и того, если в России нас читают» [Леонтьев: 36]. По прошествии трех с небольшим десятилетий в своей книге Леонтьев приводит это высказывание классика уже в качестве хлесткой иллюстрации того, насколько за три десятилетия изменился международный статус русской литературы.

Одно из самых ярких свидетельств подобного изменения — вышедшая в 1886 г. книга Э. М. де Вогюэ «Русский роман». В этом труде, который пользовался почти шумной популярностью среди западных интеллектуалов того времени, вынесенный в заглавие феномен предстал не просто предметом модного увлечения, охватившего в последние десятилетия XIX в. всю Европу, но и моделью для творческого освоения родной критику французской словесностью.

Вогюэ говорит о вызывающем «замешательство» богатстве русской литературы (“*sa richesse fait notre embarras*”) [Vogüé: IX], равно как и о «своевременном приходе» русских (“*les Russes arrivent à point*”) [Vogüé: LIV], влияние которых «будет спасительным для нашего истощенного искусства» (“*l’influences des grands écrivains russes sera salutaire pour notre art épuisé*”) [Vogüé: LIII]. Русские, его точки зрения, возвращают европейцам подлинный идеализм: вкус к духовному и религиозные интуиции, которых так не хватает французской литературе, иссушенной бескрылым позитивизмом и натурализмом. И такая аттестация очень скоро перестает быть фактом истории только французской или только европейской рецепции русской словесности. Практически то же о ней начинают писать на самых разных языках в разных уголках мира. Наступающий XX в. лишь утверждает русскую словесность в правах одной из ведущих национальных литературных традиций, с которой мировая культура вступает в непрекращающийся напряженный и плодотворный диалог.

Но каков характер этого диалога? Вопрос крайне сложный, и ответы на него зависят от множества факторов, включая масштаб временного охвата материала.

Одно из главных мест в мировом литературном пантеоне русская словесность получает во второй половине XIX в., что далеко не случайно. Это было время принципиальной перенастройки оптики в традиционных культурных метрополиях Европы. Очень многое тому способствовало на протяжении всего столетия. Англо-германский романтизм и немецкая классическая философия, которые перестроили духовный ландшафт Запада в первой половине «века промышленного переворота»; политические реалии, порожденные разгромом Наполеона, Венским конгрессом и его дальними последствиями; разнонаправленные, но взаимодополняющие процессы осознания самости уникальных национальных традиций и одновременной интернационализации всех сторон жизни в эпоху технического рывка и становления современных буржуазных обществ, — все это наряду с прочим предопределило размывание былой французской цивилизационной и литературной гегемонии в Европе и возникновение принципиально нового культурного поля. Помимо прочего Европа принялась изготавливать идеологические портреты больших этнокультурных общностей на дальних подступах к Первой мировой войне и тем духовным сдвигам, что позже будут кристаллизованы в знаменитой книге Освальда Шпенглера «Закат Европы» (“*Der Untergang des Abendlandes*”).

Конечно, как бы нам ни хотелось порой обратного, литература не может быть полностью свободной от своего внешнего контекста, прежде всего общественно-политического. Эти связи оказываются и существенно важными, и в то же время «неэвклидовыми», неожиданными, парадоксальными.

Так, прямой предпосылкой появления книги Вогюэ и победного шествия по миру русского романа стало поражение Франции во Франко-прусской войне 1870–1871 гг., в результате чего во французской культуре произошло замещение немецкой словесности в качестве образцового субъекта транснационального диалога, влияющего и подающего влиянию идеального *Другого* — словесностью русской. В политической плоскости тому сопутствовало рождение Франко-русского союза (*Alliance franco-russe*) и будущей Антанты (*L'Entente*).

Не стоит забывать, что тот же Вогюэ был не только критиком, литератором, членом Французской академии, но и политиком, сотрудником дипломатической миссии Франции в российской столице. Так что «Русский роман» — это еще и культурное сопровождение политической доктрины по созиданию Франко-русского союза как основы антигерманского лагеря в Европе.

Попутно заметим, что травма поражения в войне 1870 г. лежит и у истоков рождения целой большой новой культуры с Парижем в качестве центра — культуры модернизма. В некотором роде производные этого события — и импрессионисты в живописи; и реновация Парижа под руководством барона Османа, в результате которой город обрел сегодняшний вид единого ансамбля; и всемирные выставки как инструмент восстановления репутации Франции после военного крушения; и Эйфелева башня, Grand и Petit Palais — следы этих выставок на карте города, ставшие его визитными карточками; и красивейший мост французской столицы, который носит имя российского императора Александра III, главного союзника в Европе.

Предшествующий же этим обстоятельствам всплеск интереса к русской литературе в Европе, связанный с «открытием» и начальным знакомством с большой русской прозой, пришелся на годы Крымской войны (1853–1856) и период непосредственно после нее. И это при том, что одновременно именно эти военные события вроде бы на внешнем уровне приводят к формированию целой индустрии русофобии в западных странах, особой системной и масштабной антирусской пропаганды, в которой примут участие крупнейшие деятели европейской культуры — вплоть до знаменитого графика Гюстава Доре, составившего целый альбом очень злых и едких карикатур — своеобразных протокомиксов — «История Святой Руси» [Doré].

Но парадоксальным образом проигрыш России в войне западноевропейцам обращается волной интереса к русской литературе в Западной Европе. И в конце концов *политическая русофобия рождает культурную русофилию*.

Соблазнительно усмотреть провиденциальный знак в том, что почти сразу вслед за подписанием тяжелого для России, побежденной в Крымской войне, Парижского трактата, в 1857 г., в столице враждебной державы, в Париже, выходит перевод «Египетских ночей» А. С. Пушкина, выполненный Теофилом Готье-сыном (Pouchkine, 1857)

(тем самым было продолжено дело Проспера Мериме по внедрению Пушкина во французскую литературу), которому вместе с отцом предстояло своими путешествиями в Россию и литературными путевыми записками о них ознаменовать зачатие длительного периода европейской «русофилии» [Винницкий: 248–257].

Одной из ключевых черт всех этих процессов стала полицентричность, постепенное движение к многоголосию, плюралистическому соприсутствию разных национальных культурных — в том числе и литературных — традиций на общей ценностной шкале. Односторонние влияния постепенно сменяются более сложными механизмами динамического взаимодействия между разноязычными литературами в диалектике культурного трансфера. Не без труда, с неравной степенью успеха «старые» влиятельные европейские культуры не только оказываются более взаимопроницаемыми, но и открываются навстречу тем, кому прежде был предписан лимитрофный или периферийный статус.

В итоге конец столетия отмечен утверждением в общеевропейском и шире — мировом — литературном пантеоне писателей из России, Скандинавии, стран Востока. Мода на «нордическую» и «ориентальную» словесность и во Франции, и в Германии, и в Англии хронологически совпадает с победным шествием по Европе «русского романа». И та же книга Э. М. де Вогюэ “*Le Roman russe*” становится сигналом к перестройке канона писательских репутаций первого ряда, куда с 1890-х гг. пришлось вводить целый ряд русских и иных, так сказать, не «традиционных», не романо-германских авторов.

Очень скоро вслед за появлением труда французского критика-дипломата русская литература окончательно обретет статус одной из ведущих мировых, что, в частности, найдет отражение в риторике, так сказать, исключительных, превосходных степеней, суперлативов, которые будут ей атрибутироваться крупнейшими интеллектуалами Запада и Востока.

Так, уже под впечатлением первой постановки «Вишневого сада» в Лондоне в 1911 г. (вообще-то почти провалившейся среди не весьма подготовленной и отнюдь не самой взыскательной британской публики того времени) Бернард Шоу бросает в письме Герберту Уэллсу: «Все, что мы пишем в Англии, кажется после Чехова и остальных русских трухой» [Шоу: 322], [Кузнецова].

И когда по прошествии почти столетия на другом конце света, в Латинской Америке, Габриэль Гарсия Маркес будет говорить о том, что «для любого писателя в мире русские романисты — основа основ», и особо подчеркнет: «Я думаю, что “Война и мир” — самый великий роман из всех, написанных за историю человечества» [Маркес: 155, 162], то эти слова прозвучат лишь вариацией того, что до него в старой Европе скажет Альбер Камю: «Я ставлю “Бесов” в один ряд с тремя или четырьмя творениями, которые венчают собой работу человеческого духа, такими как “Одиссея”, “Война и мир”, “Дон Кихот” и театр Шекспира» [Камю: 39]. (Показательный общий ряд для двух русских классических романов!).

Недалеким этот тезис окажется и от характерного признания Томаса Манна, сделанного за четыре года до смерти: «Я ни слова не знаю по-русски, а немецкие переводы, в которых я читал в молодые годы великих русских авторов XIX века, были очень слабы. И все же я причисляю это чтение к тем важнейшим переживаниям, которые формировали мою личность» [Манн: 230], [Мотылева: 9]. Декларация германского классика срифмуется уже в наши дни с пассажем Тома Стоппарда из интервью эстонской газете Postimees:

Большинство британских драматургов моего поколения, как и молодежь, видимо, чувствуют себя как бы обязанными русской литературе — и не только те, кто пишет для театра. Русская литература является частью базовых знаний для любого писателя. Так что в моем интересе к русской литературе и театру нет ничего исключительного. Честно говоря, я не мог себе представить, какой была бы культура без симпатии к русской литературе и России [Stoppard].

И, разумеется, совершенно самостоятельного и более чем обстоятельного разговора требует тема корневого воздействия русской словесности на формирование модернизированных литератур Востока — начиная с новой китайской литературы в эпоху после Синьхайской революции, — литературы, которая к «русскому голосу» прислушивалась с особым вниманием и благодарностью.

Однако понятно, что кросс-культурный диалог России с внешним миром начинается не просто раньше. Он в сущности — ровесник русской государственности и русской национальной культуры как тако-

вой. Сегодня благодаря серьезным филологическим разысканиям мы уже неплохо представляем достаточно плотное включение Древней Руси в сеть контактов с внешним миром в сфере словесности. Особо интересный материал литературных связей русского государства с зарубежьем дают XVI и XVII вв., эпоха Ивана Грозного и последующего Смутного времени, следы которой в мировой литературной истории связаны с самым широким кругом явлений — от «русской темы» в драматургии испанского Золотого века (достаточно вспомнить пьесу Лопе де Вега «Великий князь Московский, или Преследуемый император» или фантастического «герцога Московского» с заимствованным у Аристо именем Астольфо в «Жизнь есть сон» Кальдерона [Алексеев: 125–164]) до едва ли не «моды» на русский язык при лондонском дворе Елизаветы I, которая была обусловлена активностью британских купцов, подолгу живших в Московии и возвращавшихся на родину со знанием русского языка и рукописными книгами на нем [Алексеев: 206–266]. Отсюда — неожиданно богатая коллекция старой русской книжности и манускриптов в британских собраниях.

Но, конечно, актуальный для нас тип отношений русской словесности с зарубежной формируется прежде всего вслед реформам Петра Великого, в новой модернизированной и европеизированной русской культуре, которая в процессе своей европеизации все более начинает осознавать сложность и диалектичность собственной идентичности. Основой этой идентичности является потребность в *Другом* и невозможность окончательного с ним слияния, иными словами — пограничность как константа самосознания. Звучит, с одной стороны, хрестоматийно, с другой — слишком абстрактно. Поэтому обратимся к конкретным примерам.

Для начала — к Н. М. Карамзину как автору «Писем русского путешественника» (памятуя, что это был едва ли не первый художественный текст новой русской литературы с широкой переводческой судьбой на разных языках).

Ю. М. Лотман и Б. А. Успенский, констатируя, что для широкого русского читателя творчество Карамзина началось «Письмами русского путешественника», а завершилось «Историей государства Российского», подчеркивают: «В таком расположении при всей его историко-культурной и лично-биографической обусловленности скрыта красота строгого композиционного построения. Карамзин начал как

писатель, показывающий читателям в зеркале своего творчества Европу и прогресс культуры, и завершил свой путь тем, что открыл перед ними Россию и ее историю» [Лотман: 492].

Прочитированное замечание подводит нас к одной из глубинных доминант мировоззрения и литературной модели Карамзина. Это — диалектическая и обязательная взаимообусловленность *своего* и *чужого*: путь к *своему* через его объективирование, познание *себя* в *ином*, постижение России — через Европу, построение отечественной литературной поэтики в ее нераздельности и неслиянности с западноевропейскими смыслами и ценностями. В сущности, эта родовая черта всей российской секуляризированной послепетровской культуры нашла впервые свое собственно литературное воплощение именно в творчестве Карамзина, закрепив за ним право именоваться отцом классической русской словесности. Но в творческой биографии самого писателя она явила себя прежде всего в тех «Письмах», что публиковались с 1791 г. по 1801 г., вослед поездкам молодого симбирского дворянина с мая 1789 г. по июль 1790 г. в Германию, Швейцарию, Францию и Англию.

Карамзин был человеком той эпохи, когда из опыта позднего Просвещения и в преддверии буржуазного универсализма грядущего XIX в. родилась принципиально новая категория — «всемирная литература», впервые поименованная так Гете. И «Письма русского путешественника» воспринимались как первое произведение русской светской словесности, ставшее фактом истории именно «всемирной литературы».

Особенность, так сказать, «культурной личности» автора «Писем» — ее естественная вовлеченность в европейский цивилизационный, в том числе литературный, контекст. Ею уже полностью освоен обязательный пласт просветительской словесности от скептицизма энциклопедистов и Вольтера до руссоизма, в ее становлении ключевую роль сыграли авантюрные и сентиментальные романы и повести от Смоллета, Филдинга и Ричардсона до Мармонтеля и Стерна, лирическая стихия «чувствительности» Томпсона, Юнга, Геснера, Вилланда, Гердера, Клопштока.

Именно Карамзину предстояло решить очень важную культурную задачу: дать собственно литературную транскрипцию тому типу личности, что играет своими ролевыми масками, подчиняя их единой

доминанте, глубинной цели. Цель же эта — запечатлеть свою идентичность как носителя новой русской культуры через познавательное освоение иного — зарубежного — опыта, через самоопределение по отношению к нему. И в конце концов это привело к выработке диалектической модели соотношения *национального* и *западного*, равно далекой от одномерности и преклонения перед *чужим*, и спесивого самодовольства, упоения исключительно замкнутым *своим*.

Собственно все путешествие Карамзина и его «Письма» — суть опыт «постановки глаза» через созерцание в зеркале инокультуры, поскольку иначе он обречен на слепоту.

Карамзинский Путешественник — это прежде всего человек, «адаптирующий» Европу как *свое*, но *другое* свое, свидетельствующий о собственной «сродненности» с ней, но — *извне*, разворачивающий тонкое кружево иллюстраций полной погруженности в западный культурный контекст, равенства ему, абсолютного владения его языком, даже, так сказать, «без акцента», как языком «своим», но все же не родным, не материнским. Отсюда — глубинная дистантность, «причастная венаходимость» (если воспользоваться термином М. М. Бахтина) субъекта повествования в «Письмах» по отношению к Европе и внешнему миру вообще.

Подобная «причастная венаходимость» задает модель соотношения русской литературы с зарубежной, прежде всего, конечно, западной, в целом. Карамзинская модель окажется очень продуктивной на десятилетия, и даже на века вперед.

Характерны в этом смысле те матрицы, по которым Запад и мир в целом станут адаптировать творчество и совсем иного русского писателя, который оставит, видимо, наиболее глубокий след в мировой культуре — причем адаптировать именно тогда, когда русская литература окончательно будет утверждаться в правах одной из канонобразующих в межнациональной, универсальной словесности. Речь о Ф. М. Достоевском в мировой критике с середины 1880-х гг.

На этом этапе восприятие великого романиста в мире тесно сопрягается с формированием устойчивой системы стереотипов о России и русских и риторизацией такой важной ее составляющей, как миф о пресловутой «русской/славянской душе». И Достоевскому, пропущенному сквозь сознание и оценку европейским читателем, невольно навязывается роль одного из ключевых авторов помянутого мифа. Этот

феномен обусловлен сложным и важным процессом постепенного размывания парадигмы чистого европоцентризма, самодостаточности старых европейских культур, рождением запроса на портретирование собственного национального своеобразия и на образы *Другого* как объекта западной рефлексии и потенциального субъекта глобальных процессов на этапе переделки мира в перспективе грядущего XX в. Россия, европейская страна, относящаяся притом к отличному от романо-германского типу цивилизации, идеально годилась на роль динамично познаваемого и легко адаптируемого *Другого*. Едва ли не наиболее чистым, репрезентативным и востребованным выразителем подобной «инаковости» на общедоступном языке художественной словесности и выступал Достоевский.

Прежде всего эта «инаковость» осознавалась в его образе человека — близкого, но другого, принципиально отличного от западноевропейца своей несводимостью к императиву рационального, формализованного, разумно-ограниченного. «Славянская душа», или «человек Достоевского», в рамках этого комплекса восприятия, — тот, кто, во-первых, вбирает экстремумы, крайности в свой внутренний опыт, а во-вторых, снимает границы между ними, делает эти полюса взаимобратимыми.

Россия Достоевского воспринималась как *Другой*, и на это великое и малопонятное духовное пространство можно было проецировать многое — и надежды, и фобии. Что принципиально важно и что превращает Достоевского в мирового классика, — так это тот факт, что его художественный мир оказался способен прорвать ограниченность вопросов о соотношении собственного национального и инонационального. Очень скоро — уже к началу XX в. — в сознании крупнейших западных писателей и критиков он перестает быть *другим*, адаптируется как *свой*. Его слово о человеке, которое прежде воспринималось как весть о человеке русском, теперь явственно предстает откровением о человеке вообще.

В этой точке перехода русского слова от статуса и функции слова о человеке русском к статусу и функции слова о человеке вообще и происходит окончательное утверждение в правах русской литературы как неотъемлемой и важной части мирового культурного канона.

При этом Достоевский по-настоящему изменил мировой культурный ландшафт, представив свой опыт гениальных конвульсий кри-

зисного сознания в поисках искупления ключом к построению и глубинной дешифровке новой парадигмы тотального кризиса — эпохи великих катаклизмов, революций, мировых войн, крушения традиций и человеческой идентификации в мире, возгласившем собственную обезбоженность. Этот кризисный надрыв мог скликаться лишь с великим пафосом горне-романтической трагики уже за пределами собственно слова. Не случайно два столь разных, но равновеликих классика мировой литературы XX в. находили общее музыкальное соответствие литературным откровениям Достоевского.

Процитируем Германа Гессе:

Две силы захватывают нас в его творениях, из столкновения двух противоречивых начал рождается магическая глубина и поразительная объемность его музыки. <...> Первый голос принимает смерть и отвергает надежду <...> Но второй голос, поистине божественный второй голос указывает нам на иной, небесной стороне другое начало, противоположное смерти, другую действительность, другую сущность: совесть человека <...> Оба эти голоса, оба эти учения я услышал у Достоевского во времена, когда, подготовленный отчаянием и страданием, был прилежным читателем его книг. Есть художник, который заставил меня пережить нечто подобное, музыкант, которого я не всегда люблю и могу слушать, точно так же как не всегда я могу читать Достоевского. Это Бетховен. Ему свойственно такое знание о счастье, о мудрости и гармонии, которого не обрести на равнинных дорогах, которое озаряет нас только у края пропасти, которое не срывается с улыбкой, как цветы, а обретаешь со слезами на глазах, обессилев от страданий [Гессе: 143–145].

Германцу Гессе вторит француз Поль Клодель, но из другой, сугубо эстетической системы координат: «...с точки зрения искусства, его (Достоевского — В. П.) романы построены восхитительно — огромные пассажи на 50 страниц, как у Бетховена» [Claudel: 177], [Волчек].

Однако в целом здесь все не так просто. Логика «причастной вне-находимости» — логика неевклидова, в ней зачастую не работают прямые, одномерные, ожидаемые закономерности. Закономерности теснятся оговорками. Такие оговорки напрашиваются и в том случае, когда мы ведем речь о роли в мировой культуре классической русской литературы. Дело в том, что беспристрастный анализ зарубежной кри-

тической рецепции подходит к выводу: для нее *русская классика зачастую принципиально «неклассична»*, это феномен *модерного* типа, сопряженного, в частности, с ревизией рационального взгляда на мир, с пафосом утверждения в правах инструментов анализа иррациональных начал в человеке, сфер бессознательного, подсознательного, психомистерияльного.

Не случайно столь значимым представителем русской классики в мировой табели о рангах стал именно Достоевский. «Мода» на русскую литературу приходит в Европу в эпоху перетекания позднего романтизма и натурализма в «декаданс», символизм, и шире — модернизм. И зачастую канон собственного литературного прошлого западные писатели перестраивали по новаторским лекалам благодаря именно русской классической словесности, которая послужила для них своеобразным посредником, медиатором в деле «модернистской переоценки ценностей». И тот же Достоевский, пропущенный сквозь западное культурное сознание, не в меньшей степени, чем собственно «декаденты», хотя и косвенно, «поучаствовал» в европейском «выведении в люди» и Кнута Гамсуна, и Шарля Бодлера, и Эдгара По, и поэтов эпохи барокко, и многих других былых «изгоев». В итоге мировая литература в целом оказалась открыта будущему, а высокая традиция приспособилась к выражению болезненного, трагического, но и великого опыта новой — современной — эпохи.

Не случайно и то, что главной формой, посредством которой русская литература покорила мировые вершины, стал именно роман — наиболее «неканоничный», «неготовый», «подвижный» и открытый в будущее жанр в концепции М. М. Бахтина. Остается надеяться на то, что это еще и прогностично, и даже символично. На то, что русское участие в мировой сети межлитературных связей, оставаясь верным странноватому характеру собственной «модерной классичности», принципиально не поддастся цементирующим и обездвиживающим силам «псевдоклассичности» — и будет свободным.

Список литературы
Источники

Зайцев Б. К. Дневник писателя. М.: Русский путь, 2009. 206 с.

Леонтьев К. Н. О романах гр. Л. Н. Толстого. Анализ, стиль и веяние (критический этюд). М.: Тип. В. М. Саблина, 1911. 152 с.

Doré G. Histoire pittoresque, dramatique et caricaturale de la sainte Russie: d'après les chroniqueurs et historiens Nestor, Nikan, Sylvestre,.. Paris: J. Bry aîné, 1854. 207 p.

Stoppard T. Tom Stoppard — correcting mistakes of former interviews. URL: <https://news.postimees.ee/1265108/tom-stoppard-correcting-mistakes-of-former-interviews> (дата обращения: 17.07.2024).

Исследования

Алексеев М. П. Русская тема в европейской литературе: сб. ст. и материалов. СПб.: Нестор-История. 2019. 528 с.

Винницкий И. Ю. Переводные картинки. Литературный перевод как интерпретация и провокация. М.: Рутения, 2022. 432 с.

Волчек О. Е. Поль Клодель — читатель «Идиота» Ф. М. Достоевского: к вопросу о «бетховенской» композиции романа // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2020. № 3. С. 429–440.

Гессе Г. О Достоевском // Письма по кругу. Художественная публицистика / сост., авт. предисл. и коммент. В. Д. Седельник. М.: Прогресс, 1987. С. 143–145.

Камю А. За Достоевского. О Постановке «Бесов». Фрагменты беседы со зрителями. «Бесы» на сцене / публ. и примеч. Е. Кушкина; пер. Э. Кушкиной // Звезда. 2013. № 11. С. 139–152.

Лотман Ю. М. Карамзин. СПб.: Искусство, 1997. 832 с.

Кузнецова Е. А. «Вы Чехова-то знаете?»: Антон Чехов в прочтении Бернарда Шоу // Театр и драма: эстетический опыт эпохи. Новосибирск: Новосибирский гос. театральный ин-т, 2021. Вып. 8. С. 54–63.

Маркес Г. О литературе, о себе, о своем творчестве // Вопросы литературы. 1980. № 3. С. 150–176.

Мотылева Т. Л. «Война и мир» за рубежом. Переводы. Критика. Влияние. М.: Сов. писатель, 1978. 438 с.

Шоу Б. Автобиографические заметки. Статьи. Письма. М.: Радуга, 1989. 493 с.

Claudiel P. Journal / texte établi et annoté par F. Varillon et J. Petit. Paris: Gallimard, 1969. T. 2. 1360 p.

Mann Th. Briefe 1948–1955. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1965. 654 S.

Pouchkine A. Les Nuits Egyptiennes. Traduit par Théophile Gautier fils // *L'Artiste: journal de la littérature et des beaux arts. Nouvelle Série.* 1857. Vol. 1. P. 368–372.

Vogüé E. M. de. Le Roman russe. Paris: Plon, 1886. 347 p.

References

Alekseev, M. P. *Russkaia tema v evropeiskoi literature: sbornik statei i materialov [Russian Theme in European Literature: Collection of Articles and Materials]*. St. Petersburg, Nestor-Istoriia Publ., 2019. 528 p. (In Russ.)

Vinnitskii, I. Iu. *Perevodnye kartinki. Literaturnyi perevod kak interpretatsiia i provokatsiia [Transferred Pictures. Literary Translation as Interpretation and Provocation]*. Moscow, Ruteniia Publ., 2022. 432 p. (In Russ.)

Volchek, O. E. “Pol’ Klodel’— chitatel’ ‘Idiota’ F. M. Dostoevskogo: k voprosu o ‘betkhovenskoj’ kompozitsii romana” [“Paul Claudel as a Reader of Dostoevsky’s ‘The Idiot’: On the Issue of the ‘Beethovenian’ Composition of the Novel”]. *Vestnik Russkoi khristianskoi gumanitarnoi akademii*, no. 3, 2020, pp. 429–440. (In Russ.)

Gesse, G. “O Dostoevskom” [“About Dostoevsky”]. *Pis’ma po krugu. Khudozhestvennaia publitsistika [Letters in a Circle. Fiction]*, comp., foreword and comm. by V. D. Sedel’nik. Moscow, Progress Publ., 1987, pp. 143–145. (In Russ.)

Kamiu, A. “Za Dostoevskogo. O Postanovke ‘Besov’. Fragmenty besedy so zriteliami. ‘Besy’ na stsene” [“For Dostoevsky. On the Production of ‘Demons’. Fragments of a Conversation with the Audience. ‘Demons’ on Stage”], publ. and notes by E. Kushkin, trans. by E. Kushkina. *Zvezda*, no. 11, 2013, pp. 139–152. (In Russ.)

Lotman, Iu. M. *Karamzin [Karamzin]*. St. Petersburg, Iskusstvo Publ., 1997. 832 p. (In Russ.)

Kuznetsova, E. A. “‘Vy Chekhova-to znaete?’: Anton Chekhov v prochtenii Bernarda Shou” [“‘Do You Know Chekhov?’: Anton Chekhov as Read by Bernard Shaw”]. *Teatr i drama: esteticheskii opyt epokhi [Theater and Drama: Aesthetic Experience of the Era]*, issue 8. Novosibirsk, Novosibirsk State Theater Institute Publ., 2021, pp. 54–63. (In Russ.)

Markes, G. “O literature, o sebe, o svoem tvorchestve” [“On Literature, on Myself, on My Work”]. *Voprosy literatury*, no. 3, 1980, pp. 150–176. (In Russ.)

Motyleva, T. L. “Voina i mir” za rubezhom. *Perevody. Kritika. Vliianie [‘War and Peace’ Abroad. Translations. Criticism. Influence]*. Moscow, Sovetskii pisatel’ Publ., 1978. 438 p. (In Russ.)

Shou, B. *Avtobiograficheskie zametki. Stat’i. Pis’ma [Autobiographical Notes. Articles. Letters]*. Moscow, Raduga Publ., 1989. 493 p. (In Russ.)

Claudel, Paul. *Journal*, vol. 2, texte établi et annoté par F. Varillon et J. Petit. Paris, Gallimard Publ., 1969. 1360 p. (In French)

Mann, Thomas. *Briefe 1948–1955*. Frankfurt am Main, S. Fischer, 1965. 654 S. (In German)

Pouchkine, Alexandre. “Les Nuits Egyptiennes. Traduit par Théophile Gautier fils.” *L’Artiste: journal de la littérature et des beaux arts. Nouvelle Série*, vol. 1, 1857, pp. 368–372. (In French)

Vogüé, Eugène-Melchior de. *Le Roman russe*. Paris, Plon, 1886. 347 p. (In French)

© 2024. Н. С. Афанасьева

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова
г. Москва, Россия

Казахстанский филиал Московского государственного
университета им. М. В. Ломоносова г. Астана, Казахстан

Зоил против Рифмокрада: о литературных отношениях

И. А. Крылова и Я. Б. Княжнина

Аннотация: В статье рассматриваются «литературное поведение» И. А. Крылова по отношению к известному драматургу Я. Б. Княжнину и образ бездарного плагиатора Рифмокрада в комедии «Проказники» (1788). Этот персонаж, удивительно точно напоминавший Княжнина, позднее появляется у Крылова в «Почте духов» (1789), а потом и в журнале «Зритель», который издавался уже после смерти Княжнина. С одной стороны, отношение Крылова к Княжнину напрямую связано с противостоянием двух литературных кругов, возникших внутри сумароковской школы, — Княжнина и Н. П. Николева. В качестве образца для своих «Проказников» Крылов выбирает комедию Николева «Самолюбивый стихотворец» (1775). С другой стороны, литературный выпад против Княжнина Крылов предпринимает и в своих журналах, продолжающих традицию моралистических журналов в духе Н. И. Новикова.

Ключевые слова: русская литература XVIII в., И. А. Крылов, Я. Б. Княжнин, Н. П. Николев, литературная полемика, сатирическая комедия, моралистический журнал.

Информация об авторе: Наталья Сергеевна Афанасьева, соискатель, филологический факультет, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, стр. 51, 119991 г. Москва, Россия; преподаватель кафедры филологии, Казахстанский филиал Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова, ул. Кажымукана, д. 11, 101010 г. Астана, Казахстан, ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0004-2838-5149>
E-mail: afanasyeva_natalya@mail.ru

Дата поступления статьи в редакцию: 11.08.2024

Дата одобрения статьи рецензентами: 29.09.2024

Дата публикации статьи: 25.12.2024

Для цитирования: Афанасьева Н. С. Зоил против Рифмокрада: о литературных отношениях И. А. Крылова и Я. Б. Княжнина // Два века русской классики. 2024. Т. 6, № 4. С. 22–37. <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2024-6-4-22-37>



This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution
4.0 International (CC BY 4.0)

Dva veka russkoi klassiki,
vol. 6, no. 4, 2024, pp. 22–37. ISSN 2686-7494
Two centuries of the Russian classics,
vol. 6, no. 4, 2024, pp. 22–37. ISSN 2686-7494

Research Article

© 2024. **Natalya S. Afanasyeva**

Lomonosov Moscow State University
Moscow, Russia

Kazakhstan Branch of Lomonosov Moscow State University
Astana, Kazakhstan

Zoilus Versus Rifmokrat: About Literary Relations Between I. A. Krylov and Ya. B. Knyazhnin

Abstract: The article examines the “literary behavior” of I. A. Krylov in relation to the famous playwright Ya. B. Knyazhnin and the image of a mediocre plagiarist Rifmokrat (Rhyme Thief) in the comedy “Pranksters” (1788). This character, who surprisingly closely resembled Knyazhnin, later appeared in Krylov’s “Mail of Spirits” (1789) and then in the “Spectator” journal, which was published after Knyazhnin’s death. On the one hand, Krylov’s attitude towards Knyazhnin directly reflects the confrontation between two literary circles that arose within the Sumarokov school, i. e., between Knyazhnin and Nikolev. It is not by chance that Krylov chooses Nikolev’s comedy “The Proud Poet” (1775) as a model for his “Pranksters.” On the other hand, Krylov also makes a literary attack against Knyazhnin in his journals, which continue the tradition of moralistic journals in the spirit of N. I. Novikov.

Keywords: Russian literature of the 18th century, I. A. Krylov, Ya. B. Knyazhnin, N. P. Nikolev, literary argument, satirical comedy, moralistic journal.

Information about the author: Natalya S. Afanasyeva, PhD Applicant, Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory, 1, bld. 51, 119991 Moscow, Russia; Lecturer, Faculty of Philology, Kazakhstan Branch of Moscow State University, Kazhymukan St., 11, 010010 Astana, Kazakhstan, ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0004-2838-5149>

E-mail: afanasyeva_natalya@mail.ru

Received: August 11, 2024

Approved after reviewing: September 29, 2024

Published: December 25, 2024

For citation: Afanasyeva, N. S. “Zoilus Versus Rifmokrat: About Literary Relations Between I. A. Krylov and Ya. B. Knyazhnin.” *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 6, no. 4, 2024, pp. 22–37. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2024-6-4-22-37>

Начало творческого пути будущего знаменитого баснописца И. А. Крылова было ознаменовано интересным эпизодом: в своих первых комедиях, созданных в 1780-е гг., а затем и в своем сатирическом журнале «Почта духов» и отдельных публикациях в журнале «Зритель» он объектом для критики и осмеяния выбирает крупнейшего драматурга того времени — Я. Б. Княжнина. Литературные отношения Крылова и Княжнина неоднократно рассматривались в контексте изучения творчества каждого из писателей, но никогда не становились объектом отдельного изучения. В XIX в. среди критиков и исследователей русской литературы преобладала такая точка зрения, что между писателями произошел серьезный конфликт, ставший поводом для создания Крыловым обличительных текстов. Однако на данный момент актуально изучение этого вопроса в контексте приемов ведения литературной полемики в России во второй половине XVIII в. В частности, речь идет о жанре русской классицистической комедии, создававшей «сатиру на лицо», а также о принципах обличения литературных соперников в моралистических журналах.

Знакомство Крылова с Княжнинным произошло, вероятнее всего, в Петербурге, куда тринадцатилетний Крылов переехал из Твери в 1782 г. По свидетельству С. Н. Глинки, юный Крылов даже на какое-то время поселился в доме Княжнинных. «Княжнин дал приют в своем доме и первый открыл ему поприще тогдашней словесности, но он об этом никогда не говорил. Ознакомясь с Петербургом, Крылов оставил Княжнина и шутивным пером, в комедии своей “Таратор”¹, описал в смешном виде домашний быт своего хозяина» [Глинка: 87]. Принято считать, что исходной точкой конфликта стала написанная Крыловым комедия «Проказники» (1788), высмеивающая семью бездарного драматурга Рифмокрада и его ветреной супруги Тараторы,

¹ Имеется в виду комедия И. А. Крылова «Проказники»

в образах которых современниками угадывались черты семьи Княжниных. Комедия «Проказники», так же как и более ранняя комедия «Сочинитель в прихожей» (1786), демонстрирует порочность писателей при дворе Екатерины II. Крылов делает созвучными даже имена главных героев двух комедий, Рифмохват и Рифмокрад, обнаруживая тем самым их типичность для описываемой литературной эпохи. Страстью к писательству охвачен не только Рифмохват, но и граф Дубовой, которому в том числе и адресованы похвальные стихи Рифмохвата. Показательно описание графа, данное его слугой Андреем, где граф Дубовой назван «превеликим охотником до стихотворства и притом *проказником* великим», а также он обличается в стремлении заимствовать чужие тексты: «...выбирает из многих книг, что ему полюбится, и у него из того выходит всегда добрая книга...» (курсив мой — Н. А.) [Крылов 2001: 143].

Тем же занят и Рифмокрад в комедии «Проказники», который выдает переделанные французские трагедии за собственные сочинения: «...у него ничего собственного нет, а все краденое. <...> он обокрал Вольтера, Расина, Кребильона, Метастазя, Мольера, Реньярда...» [Крылов 2001: 182]. Такое описание Рифмокрада очень точно соотносится с описанием самого Княжнина его современниками и более поздними авторами. К примеру, о большом количестве заимствований в творчестве Княжнина пишет митрополит Евгений Болховитинов: «...критики винили и винят его в том, что он много заимствовал, и даже почти переводил из иностранных трагиков, как то, из Метастазия, Расина, Корнеля, Вольтера, Мерета и других...» [Евгений (Болховитинов): 292]. Похожую характеристику Княжнину дает А. Ф. Мерзляков: «Он подражал всем французским трагикам вместе, или лучше переводил из них. <...> Почти ни один план, ни один характер, ни один монолог не принадлежит ему...» [Греч: 206]. Сходную характеристику Княжнина встречаем в статье Н. И. Бахтина, напечатанной в «Вестнике Европы» в 1824 г.: «Княжнин, зять Сумарокова и его преемник в искусстве драматическом, довел подражание иностранным авторам до несправедливого присвоения чужой собственности» [Бахтин: 105].

Текст комедии «Проказники» попадает в руки Княжнину, который, увидев в комедии личное оскорбление, способствует отказу в ее постановке. Эти сведения мы получаем из двух писем Крылова, распространенных в рукописных копиях. Первое письмо адресовано Княжнину.

Крылов в письме, как замечает В. И. Коровин, принимает «...наивную позу оскорбленного и обиженного несправедливым подозрением человека...» [Коровин: 76]. Язвительный тон письма Крылова дает ясное понимание, что созданные в комедии образы «зараженного собою парнасского шалуна» и «развращенной кокетки» направлены против семейства Княжнинных. В этом письме Крылов также упоминает, что лично не знаком с Княжнинным. Однако, несмотря на отрывочность и противоречивость свидетельств современников, большинство из них (В. Г. Анастасевич, С. Н. Глинка, Д. П. Бантыш-Каменский, П. А. Плетнев) все же указывают на «факт близости» писателей [Коровин: 29]. Вслед за написанием письма Княжнину Крылов пишет письмо П. А. Соймонову, директору императорских театров. Крылов обвиняет Соймонова в «перемене слов» и неоправданном отказе в постановке нескольких его пьес, в том числе комедий «Бешеная семья» и «Американцы», а также в отказе выплатить Крылову деньги за перевод с французского комической оперы «Инфанта Заморы». По поводу комедии «Проказники» Крылов пишет, что ранее Соймоновым было дано разрешение на ее постановку, однако в связи с негативной реакцией Княжнина, увидевшего в комедии злую сатиру на собственную семью, в постановке комедии было отказано. Крылов пишет: «...г. Княжнин вооружался против сей комедии <...> Яков Борисович мог легко ошибиться и почел по справедливости должною вступить за свою честь, который однако же я не прикасался. Но вы, милостивый государь, видели сию комедию, <...> и вы дали мне позволение ее напечатать: и так, неужели вы бы дозволили напечатать пасквиль?» [Крылов 1946: 338]. Выразив таким образом свое сильное недовольство устройством театральной среды Петербурга, Крылов на длительное время покинул театр.

Однако на этом нападки на Княжнина Крылов не прекратил. В 1789 г. будущий баснописец в течение нескольких месяцев издавал сатирический журнал «Почта духов, или Ученая, нравственная и критическая переписка арабского философа Маликульмулька с водяными, воздушными и подземными духами». Несколько статей этого журнала снова отсылают к конфликту с Княжнинным (письма XII, XVI, XXX, XLIV, XLVI). Авторы этих писем, гномы Буристон и Зор, сообщают философу Маликульмульку о «приключениях, встречах и наблюдениях <...> над человеческой жизнью...» [Лебедева: 311], в частности, отмечая повреждение людских нравов.

В письме XII гном Буристон, став свидетелем несправедливого суда над бедняком, выходит на улицу и сталкивается с рассерженным человеком, который просит посмотреть его челобитную, направленную против автора сатиры. Далее приводится текст челобитной, в которой перечисляются все пороки «пиита»:

Он смел настроить дерзку лиру
И выпустить во свет сатиру,
Где он, рогатого браня,
Назвал глупцом его безбожно,
Жена ж моя твердит неложно,
Что это пасквиль на меня [Крылов 1946: 80].

Стихотворец соглашается со всеми обвинениями, но при этом требует наказать своего врага «за пасквиль». Соседство в одном письме челобитной стихотворца и сюжета о несправедливом суде позволяет сформулировать негативную оценку автора относительно нравственного облика высмеиваемого им сочинителя, в котором ясно угадывается уже известный Рифмокрад.

В письме XVI Буристон попадает в театр на постановку трагедии, из пародийного описания сюжета которой становится ясно, что речь идет о «Росславе» Княжнина. В этом же письме «театральная знатность», то есть исполнение ролей знатных персон, сопоставляется с «истинной знатностью». «Как скоро ты на театре играешь знатную роль, тогда все другие лица стараются оказывать тебе почтение; правда, что за театром оно исчезает, но не то же ли самое делается и с вельможею? Как скоро он входит в знатность, тогда всякий старается перед ним казаться униженным, <...> но лишь только сила его исчезает, тогда все приближенные снимают перед ним свои маски...» [Крылов 1945: 100]. Это напоминает вышеупомянутое письмо к Соймонову, в котором Крылов обвинял театральное руководство в лицемерии и отсутствии литературного вкуса.

Письмо XXX в «Почте духов» начинается с описания книжной лавки, в которой среди прочего находятся и «...изданные в четверку без правил краденые сочинения Рифмокрада, которыми завалены ныне все книжные лавки...» [Крылов 1946: 171]. Сочинения Рифмокрада называются «худыми переводами», также упоминается трагедия

Княжнина «Владимир и Ярополк» с замечанием, что «...эту трагедию больше делал Расин, нежели он (Рифмокрад)» [Крылов 1946: 171]. Особого внимания заслуживает персонаж, названный в письме «защитником Рифмокрада» и оказавшийся племянником сочинителя. Л. Н. Майков предполагал, что в образе племянника, защищающего дядюшку, может заключаться отсылка к сыну Княжнина — поэту и драматургу Александру Яковлевичу Княжнину (1771–1829), который стал автором панегирической посмертной биографии своего отца. Существует и другая точка зрения о вероятном прототипе «защитника Рифмокрада». М. А. Гордин считает, что в описании «малорослого и сухощавого человека» содержится отсылка к П. Ю. Львову (1770–1825). Позднее Крылов изобразит Львова в сатирических «Портретах» журнала «Зритель» (1792) в образе Миниатюркина (возможно, прозвище было дано из-за невысокого роста Львова). Львов, как полагают, имел отношение к журналу «Беседующий гражданин» (1789) М. И. Антоновского. В этом журнале была напечатана статья «Бредни праздного педанта», в которой выражалось негативное отношение к сатире вообще и в частности к «Почте духов». В ответ на это в XXX письме «Почты духов» Крылов иронически назовет журнал «Бродящим мещанином». Однако, на наш взгляд, прямая связь между «защитником Рифмокрада» и Львовым все же не установлена.

В письме XLIV вновь обличаются пороки театра, появляется намек на конфликт Крылова с Соимоновым. Здесь можно отметить и прямую отсылку к комедии «Проказники»: «...берегитесь пуще всего нападать на пороки, для того что комедия, написанная на какой-нибудь порок, почитается здесь личностью» [Крылов 1946: 251].

В письме XLVI едко высмеивается трагедия Княжнина «Владисан», которую собеседник гнома Зора рекомендует в качестве средства от бессонницы. Повторяется обвинение автора трагедии в чрезмерном заимствовании чужих текстов: «...также мне хочется доказать, что переводчик и сочинитель не есть одно; и что очень дурно переведенное сочинение назвать своим...» [Крылов 1946: 263].

В 1792 г. в журнале «Зритель» выходит статья «Покаяние сочинителя Крадуна», в которой можно увидеть новый памфлет, направленный против Княжнина. Статья вышла без подписи, но авторство Крылова считается достоверно установленным. По мнению Н. Л. Степанова, Крылов не подписал статью своим именем по причине смерти

Княжнина в 1791 г. В статье представлена исповедь автора-плагиатора, очень сильно напоминающая о Рифмокраде из «Проказников». В связи с этим текстом стоит вспомнить и трагедию Княжнина «Ольга». Сочинитель Крадун в своем покаянии признается, что в одной из своих комедий все выбрал «из “Раздраженного Вакха” или “Елески”» [Крылов 1946: 434]. За этим скрывается обвинение Княжнина в прямом воровстве текста у В. И. Майкова, а именно его перевода трагедии Вольтера «Меропа». Впервые это отметил А. П. Могилянский [Могилянский]. Трагедия «Ольга» не была опубликована Княжнинным при жизни, к тому же среди советских исследователей существовали различные точки зрения относительно времени ее написания [Габель], [Кулакова], [Могилянский]. По мнению А. П. Могилянского, Княжнин, имея серьезные финансовые затруднения, возникшие после его разжалования в солдаты в 1773 г., буквально списал трагедию у Майкова для получения за нее гонорара, но вскоре передумал и не издал трагедию. «Главной причиной неопубликования “Ольги” следует считать <...> просветление сознания Княжнина и находящееся в непосредственной связи с этим изменение его отношения к своему литературному труду» [Могилянский: 504]. Позднее Княжнин переделает «Ольгу» в другую трагедию под названием «Владисан», которая будет уже гораздо более оригинальной, но факт первоначального литературного воровства не остался незамеченным. На это и намекает Крылов в «Покаянии сочинителя Крадуна».

Почему же Крылов столь последовательно и постоянно нападал на Княжнина? Есть несколько версий относительно причин возникшего между ними конфликта. Одна из первых версий была приведена Н. И. Гречем, который представил ее в виде анекдота о том, как Екатерина Княжнина, дочь Сумарокова, оскорбила юного Ивана Крылова. По версии Греча, она посмеялась над тем, что Крылов получил свободный вход в партер театра в качестве платы за выполненные им переводы. Сходной точки зрения придерживался и Л. Н. Майков: «...люди с именем и весом, Княжнины — муж или вернее, жена — задели самолюбие маленького человека, начинающего писателя Крылова, и он не задумался отплатить им, предав их публичному осмеянию» [Майков: 40].

Более правдоподобное, на наш взгляд, и рациональное объяснение поведению Крылова дал Г. А. Гуковский, считавший, что, нападая на Княжнина, Крылов не просто отрицал художественное достоинство

его сочинений, но и видел в нем почти классового врага — «...представителя дворянской фронды, аристократической оппозиции правительству, помещичьего либерализма» [Гуковский: 151]. Как пишет Гуковский, «...против этого-то суда аристократов, против этих-то претензий на руководство литературой и жизнью страны восстал Крылов...» [Гуковский: 151]. Такая точка зрения имеет свои основания: Крылов действительно мог противопоставлять себя не только Княжнину, но и всему литературному сообществу екатерининского времени. Крылов, которому упорным трудом необходимо было добиваться признания своего дарования среди старших писателей, конечно, мог испытывать неприязнь по отношению к своим недоброжелателям, в числе которых он в первую очередь видел Княжнина, находившегося в непосредственной близости ко двору и имевшего возможность влиять на судьбы молодых авторов. То, что Крылов глядел на Княжнина именно таким образом, подтверждается и письмом Соймонову, и сатирическим изображением театральной среды в «Почте духов».

Однако стоит заметить, что комедия «Проказники» — это в первую очередь крыловский вариант русской классицистической комедии, введенной в русскую литературу А. П. Сумароковым. Сформулировав, что «свойство комедии — издевкой править нрав», Сумароков демонстрирует такую издевку в своих комедиях «Тресотиниус» и «Третейский суд», направленных против В. К. Тредиаковского. Позже и сам Сумароков становится объектом осмеяния в комедиях В. И. Лукина и Н. П. Николева. По замечанию М. О. Янковского, «...изображение противников в споре с “портретной” точностью становится закрепляющейся традицией русской комедии...» [Стихотворная комедия: 6].

Крылов, согласно предложенной Ю. В. Стенником истории периодизации жанра комедии в XVIII в., выступил во главе «группы демократически настроенных авторов» [Стенник: 31]. В качестве образца для «Проказников» Крылов использовал стихотворную комедию Николева «Самолюбивый стихотворец». В ней изображается высокомерный и самовлюбленный Надмен, который считает, что только ему позволено сочинять трагедии. В этом образе угадывались черты «отца русского театра», стремившегося наставлять молодых драматургов. А в образе молодого поэта Чеснодума, преподнесшего Надмену свою трагедию и желавшего жениться на его племяннице Милане, легко угадывается Княжнин, на которого и будет нападать Крылов в «Проказ-

никах». В действительности Сумароков благосклонно принял трагедию Княжнина «Дидона» (в отличие от Надмена в комедии Николева, пришедшего от нее в бешенство). В качестве главного порока Надмена Николев показывает его литературную заносчивость и эгоцентризм, которые читателям и зрителям того времени напоминали прежде всего о Сумарокове.

Крылов в своей комедии «Проказники» создает очень похожий образ. Главным предметом насмешек Крылова оказывается уже достаточно широко распространенное на тот момент обвинение Княжнина в копировании чужих текстов, но создавая образы «Рифмохвата», «Рифмокрада» и «сочинителя Крадуна», Крылов гиперболизирует эти обвинения ради создания комического эффекта (что и требовалось сделать автору сатирической комедии).

Стоит обратить внимание, что все обвинения Крылова так или иначе связаны с «кражей текстов» Рифмокрадом-Княжнинным. Как замечает В. И. Коровин, «...Крылов увидел в трагедиях Княжнина общественную опасность: Княжнин слишком вольно относился <...> к интеллектуальной собственности писателя и посягал на авторские права» [Коровин: 155]. В данном случае Крылов создает сатиру в духе новиковских журналов, то есть изображает не отвлеченный порок, а конкретного порочного человека. Обвинение Княжнина в чрезмерной «переимчивости» может быть связано с тем, что в ряде своих трагедий (но далеко не во всех) драматург действительно многое перенимал, не внося существенных изменений. С. И. Николаев, называя описанный Крыловым образ ворующего сочинителя Рифмокрада пристрастным и чрезмерно утрированным, тем не менее, считает, что «...“кражи” и “похищения” Княжнина, по Крылову, являются не подражаниями, а тривиальным плагиатом...» [Николаев 2004: 12]. По справедливому замечанию Б. А. Успенского (приведенному в статье Николаева) «...за литературными “похищениями” и полемической перебранкой стоит понимание литературного творчества самих участников литературного процесса» [Николаев 2004: 19].

Однако важно заметить, что комедия Николева «Самолюбивый стихотворец» была направлена не столько против Сумарокова, сколько против Княжнина, выведенного под именем Чеснодума. Николев писал свою комедию тогда, когда Сумароков уже в значительной степени утратил литературный авторитет, а кроме того, образ Надмена нельзя

назвать исключительно отрицательным, ведь Николев действительно признает значительность его литературного дарования, а высмеивает только его чрезмерную спесивость по отношению к другим авторам. Княжнин в этот период переживал сложные времена, будучи обвиненным в растрате казенных денег. Поэтому Николев, не без злой иронии, дает ему говорящее имя Чеснодум. Вслед за комедией Николев пишет эпиграмму «В уединении ко мне доходит слух...», в которой указывает на «истинных противников», а именно на Княжнинных, а затем и довольно грубую притчу «Мартышка», направленную против Екатерины, жены Княжнина и дочери Сумарокова [Гордин: 51]. Как мы помним, именно ее Н. И. Греч считал первопричиной конфликта Крылова с Княжнинным. Николев тоже имел основания относиться к ней неприязненно. По свидетельствам современников, Княжнина освистала премьерную постановку «Самолюбивого стихотворца», а также, как считается, покровительствовала созданию стихотворной сатиры «Обед Мидасов», направленной более всего против Николева (см. [Степанов]).

«Литературный поход» (термин Г. А. Гуковского) Крылова против Княжнина, весьма авторитетного тогда драматурга, был обусловлен необходимостью для молодого автора занять определенную позицию в отношении того, кто является лучшим драматургом — Николев или Княжнин. По словам Л. Н. Киселевой, «Крылов вошел в литературу с явным намерением стать знаменитым писателем: для него это был вопрос социального статуса» [Киселева: 5]. Именно поэтому ему и необходимо было определиться, на чьей он стороне — на стороне Николева или на стороне Княжнина. Но Крылов, несмотря на то, что он следовал определенным литературным традициям (а именно поэтическим принципам сумароковского театра), создал не только свой вариант «самолюбивого стихотворца», но и его обличителя, то есть другую литературную маску. Маске «самолюбивого стихотворца» у Крылова противостоит маска сурового мудреца, который впервые у Крылова появляется еще в его юношеской трагедии «Филомела» (в образе мудреца Калханта). Позднее он перевоплотится в арабского философа Маликульмулька в «Почте духов». Однако такая литературная маска напоминала не только о мудрости ее носителя, но и о его чрезмерно критическом образе мыслей. Образ сурового критика и обличителя пороков мог связываться с литературной маской Зоила, появившейся в русской литературе еще в середине XVII в.: «Зоил в первую очередь

не столько критик в нынешнем его понимании, сколько отъявленный ругатель, “гаждатель” и “хухнатель”» [Николаев 1991: 19].

Именно таким «критиком-зоилом» для Княжнина становится Крылов. Его цель — противопоставить собственный, формирующийся под влиянием Николева (а также, может быть, И. А. Дмитриевского и П. А. Плавильщикова), взгляд на литературу и, в особенности, на театр как способ воспитания общественных нравов. Такой прием восходил к идеям эпохи Просвещения и был строго противопоставлен направленности творчества Княжнина, его стремлению к большему жизнеподобию персонажей и отходу от идеалов Просвещения. Стремления Крылова в раннем периоде творчества были, скорее, противоположны. По его мнению, как замечает Д. П. Ивинский, «... в литературном сознании должно господствовать представление о нерушимости интеллектуально-эстетической традиции, восходящей к библейским текстам на уровне содержания и при этом вбирающей в себя классические формы, любые попытки дискредитации которых должны порицаться» [Ивинский: 3].

Спорным остается вопрос о том, существовал ли реальный конфликт между Крыловым и Княжниным. Имело ли место личное оскорбление? Или же Крылов в ненависти к Княжниным лишь демонстрировал свою приверженность литературному кругу Николева? На наш взгляд, причиной выбора в качестве объекта сатиры Княжнина могла стать уже существовавшая у него слава автора-плагиатора, что и делало Княжнина наиболее уязвимой фигурой для «зоила» Крылова.

К началу 1800-х гг. относится известная эпиграмма графа Д. И. Хвостова, написанная им, по словам С. П. Жихарева, «... в порыве негодования за какое-то сатирическое замечание, сделанное ему Крыловым» [И. А. Крылов в воспоминаниях современников: 190].

Небритый и нечесаный,
Взвалившись на диван,
Как будто неотесанный
Какой-нибудь чурбан,
Лежит совсем разбросанный
Зоил Крылов Иван:
Объелся он иль пьян?

[И. А. Крылов в воспоминаниях современников: 190].

Как видно, и в 1800-х гг., уже начав свою карьеру баснописца, Крылов вольно или невольно продолжал следовать своему литературному амплу, освоенному им в период полемики с Княжниным. И спустя два десятилетия, в совершенно других условиях существования литературы, Крылов давал поводы для именования его зоилом.

Анализ «литературного поведения» молодого Крылова по отношению к Княжнину позволяет сделать вывод, что его нападки на старшего писателя не могут быть рассмотрены исключительно как проявление обиды на семейство Княжниных. В ранний период творчества Крылов в первую очередь обозначает свою позицию в вопросе выбора литературных ориентиров и авторитетов, и делает свой выбор в пользу Николева, а не Княжнина. Однако Крылов не ограничивается следованием традиционным приемам ведения полемики, а избирает собственный путь, выступая под литературной маской Зоила, насмешника, которая и в дальнейшем будет сохранять актуальность для восприятия личности Крылова в литературных кругах, а также для формирования во многом уникальной и независимой литературной позиции великого русского баснописца в XIX в.

Список литературы

Источники

Бахтин Н. И. Некоторые замечания Россиянина, живущего ныне в Париже, на Антологию г. Дюпре де Сент-Мора // Вестник Европы. 1824. Ч. 138. № 22. С. 102–113.

Глинка С. Н. Записки. СПб.: Издание редакции журнала «Русская старина», 1895. 380 с.

Греч Н. И. Опыт краткой истории русской литературы. СПб.: В тип. Н. Греча, 1822. 396 с.

Евгений (Болховитинов). Словарь русских светских писателей, соотечественников и чужестранцев, писавших в России: в 2 т. М.: Унив. тип., 1845. Т. 1. 337 с.

Крылов И. А. Полн. собр. соч.: в 3 т. / под ред. Д. Бедного; (ред. текста и примеч. Н. Л. Степанова, Н. Л. Бродского, Д. Д. Благого). М.: Худож. лит., 1945–1946.

Крылов И. А. Полн. собр. драматических сочинений / сост., автор вступ. ст. и коммент. Л. Н. Киселева. СПб.: Гиперион, 2001. 672 с.

И. А. Крылов в воспоминаниях современников / сост., подгот. текста и коммент. А. М. Гордина, М. А. Гордина; ред. В. Э. Вацуро. М.: Худож. лит., 1982. 503 с.

Стихотворная комедия конца XVIII — начала XIX в. / вступ. ст., подгот. текста и примеч. М. О. Янковского. М.; Л.: Сов. писатель, 1964. 968 с.

Исследования

Габель М. О. Литературное наследство Я. Б. Княжнина // Литературное наследство. М.: Изд-во АН СССР, 1933. Т. 9–10. С. 359–368.

Гордин М. А., Гордин Я. А. Театр Ивана Крылова. Л.: Искусство, 1983. 176 с.

Гуковский Г. А. Заметки о Крылове. Крылов и Княжнин // XVIII век. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1940. Сб. 2. С. 142–165.

Ивинский Д. П. Иван Андреевич Крылов // *Крылов И. А.* Собр. соч.: в 3 т. М.: ДАРЪ, 2014. Т. 1. С. 3–27.

Киселева Л. Н. Загадки драматургии Крылова // *Крылов И. А.* Полн. собр. драматических сочинений. СПб.: Гиперион, 2001. С. 3–35.

Коровин В. И. Жизнь и литературная судьба Ивана Крылова. М.: Литфакт, 2024. 672 с.

Кулакова Л. И. Яков Борисович Княжнин: 1742–1791. М.; Л.: Искусство, 1951. 91 с.

Лебедева О. Б. История русской литературы XVIII века. М.: Высшая школа, 2003. С. 309–327.

Майков Л. Н. Историко-литературные очерки: Крылов. Жуковский. Батюшков. Пушкин. Плетнев. Погодин. СПб.: Изд. Л.Ф. Пантелеева, 1895. 311 с.

Могилянский А. П. «Ольга», трагедия Я. Б. Княжнина // XVIII век. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1958. Сб. 3. С. 498–504.

Николаев С. И. «Зоил в российских градах» (От Симеона Полоцкого до А. Д. Кантемира) // XVIII век. СПб.: Наука, 1991. Сб. 17. С. 17–27.

Николаев С. И. Оригинальность, подражание и плагиат в представлениях русских писателей XVIII века (Очерк проблематики) // XVIII век. СПб.: Наука, 2004. Сб. 23. С. 3–19.

Стенник Ю. В. Роль комедии в полемике 1750–1760-х годов // XVIII век. СПб.: Наука, 1991. Сб. 17. С. 28–47.

Степанов В. П. К истории литературных полемик XVIII в. («Обед Мидасов») // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1976 год. Л.: Наука, 1978. С. 131–146.

References

Gabel', M. O. "Literaturnoe nasledstvo Ia. B. Kniazhnina" ["Literary Heritage by Ya. B. Knyazhnin"]. *Literaturnoe nasledstvo [Literary Heritage]*, vol. 9–10. Moscow, Academy of Sciences of the Soviet Union Publ., 1933, pp. 359–368. (In Russ.)

Gordin, M. A., and Ia. A. Gordin. *Teatr Ivana Krylova [Theater of Ivan Krylov]*. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1983. 176 p. (In Russ.)

Gukovskii, G. A. "Zametki o Krylove. Krylov i Kniazhnin" ["Notes About Krylov. Krylov and Knyazhnin"]. *XVIII vek [The 18th Century]*, issue 2. Moscow, Leningrad, Academy of Sciences of the Soviet Union Publ., 1940, pp. 142–165 (In Russ.)

Ivinskii, D. P. "Ivan Andreevich Krylov" ["Ivan Andreevich Krylov"]. Krylov, I. A. *Sobranie sochinenii: v 3 t. [Collected Works: in 3 vols.]*, vol. 1. Moscow, DAR² Publ., 2014, pp. 3–27. (In Russ.)

Kiseleva, L. N. "Zagadki dramaturgii Krylova" ["Riddles of Krylov's Drama"]. Krylov, I. A. *Polnoe sobranie dramaticheskikh sochinenii [Complete Dramatic Works]*. St. Petersburg, Giperion Publ., 2001, pp. 3–35. (In Russ.)

Korovin, V. I. *Zhizn' i literaturnaia sud'ba Ivana Krylova [Life and Literary Destiny of Ivan Krylov]*. Moscow, Litfakt Publ., 2024. 672 p. (In Russ.)

Kulakova, L. I. *Iakov Borisovich Kniazhnin: 1742–1791 [Yakov Borisovich Knyazhnin: 1742–1791]*. Moscow, Leningrad, Iskusstvo Publ., 1951. 91 p. (In Russ.)

Lebedeva, O. B. *Istoriia russkoi literatury XVIII veka [History of the 18th-Century Russian Literature]*. Moscow, Vysshiaia shkola Publ., 2003, pp. 309–327. (In Russ.)

Maikov, L. N. *Istoriko-literaturnye ocherki: Krylov. Zhukovskii. Batiushkov. Pushkin. Pletnev [Historical and Literary Essays: Krylov. Zhukovsky. Batiushkov. Pushkin. Pletnev]*. St. Petersburg, L. F. Pantelev Publ., 1895. 311 p. (In Russ.)

Mogilianskii, A. P. "'Ol'ga, tragediia Ia. B. Kniazhnina" ["'Olga, Tragedy by Ya. B. Knyazhnin"]. *XVIII vek [The 18th Century]*, issue 3. Moscow, Leningrad, Academy of Sciences of the Soviet Union Publ., 1958, pp. 498–504. (In Russ.)

Nikolaev, S. I. "'Zoil v rossiiskikh gradekh' (Ot Simeona Polotskogo do A. D. Kantemira)" ["'Zoilus in Russian Cities' (From Simeon Polotskiy to A. D. Kantemir). *XVIII vek [The 18th Century]*, issue 17. St. Petersburg, Nauka Publ., 1991, pp. 17–27. (In Russ.)

Nikolaev, S. I. "Original'nost', podrazhanie i plagiat v predstavleniakh russkikh pisatelei XVIII veka (Ocherk problematiki)" ["Originality, Imitation and Plagiarism

in the Ideas of Russian Writers of the 18th Century (Essay on the Issues)"]. *XVIII vek [The 18th Century]*, issue 23. St. Petersburg, Nauka Publ., 2004, pp. 3–19. (In Russ.)

Stennik, Iu. V. “Rol’ komedii v polemike 1750–1760-kh godov” [“The Role of Comedy in the Polemics of the 1750s and 1760s”]. *XVIII vek [The 18th Century]*, issue 17. St. Petersburg, Nauka Publ., 1991, pp. 28–47. (In Russ.)

Stepanov, V. P. “K istorii literaturnykh polemik XVIII v. (‘Obed Midasov’)” [“On the History of Literary Polemics of the 18th Century (‘Midas’ Dinner)’”]. *Ezhegodnik rukopisnogo otdela Pushkinskogo doma na 1976 god [Yearbook of the Manuscript Department of the Pushkin House for 1976]*. Leningrad, Nauka Publ., 1978, pp. 131–146. (In Russ.)