

II

выпуск



ДЕРЖАВИНСКИЕ ЧТЕНИЯ

Всероссийский музей А. С. Пушкина. Санкт-Петербург. 2007

Державинские чтения. выпуск 2.

ВСЕРОССИЙСКИЙ МУЗЕЙ А. С. ПУШКИНА
МУЗЕЙ Г. Р. ДЕРЖАВИНА И РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ ЕГО ВРЕМЕНИ

ДЕРЖАВИНСКИЕ ЧТЕНИЯ

ВЫПУСК 2

Сборник научных статей

Санкт-Петербург
2007

ББК 83.3(0)5

Д 36

Редколлегия:

Р. В. ИЕЗУИТОВА, Н. П. МОРОЗОВА,
С. М. НЕКРАСОВ, А. В. ТАТАРИНОВ

Научный редактор

С. М. НЕКРАСОВ

Ответственный редактор

А. В. ТАТАРИНОВ

Рецензент

В. В. ПЕТРОЧЕНКОВ

С. М. Некрасов

**ПРОБЛЕМЫ ЭКСПОЗИЦИОННОГО
ВОПЛОЩЕНИЯ БИОГРАФИИ ПОЭТА
В АРХИТЕКТУРНО-МЕМОРИАЛЬНОМ
ПРОСТРАНСТВЕ**

В дни празднования 300-летия Санкт-Петербурга в нашем городе был открыт Музей Г. Р. Державина и русской словесности его времени. Он разместился в доме по набережной Фонтанки, 118, принадлежавшем Державину с 1791 года и построенном «под смотрением» архитектора Г. П. Пильникова по проекту ближайшего друга поэта архитектора Н. А. Львова, обращаясь к которому Державин писал:

Зодчий Аттики преславный,
Мне построй покойный дом.
Вот чертеж и мысли главные
Мне написаны пером.
На берегу реки Фонтанки <...>¹.

В течение четверти века дом Державина был своеобразным центром русской литературы XVIII — начала XIX века. Здесь постоянно встречались писатели и поэты Д. И. Фонвизин, Н. А. Львов, В. В. Капист, М. Н. Муравьев, Н. М. Карамзин, И. А. Крылов, В. А. Жуковский, С. Т. Аксаков; частыми гостями дома были художники Д. Г. Леицкий и В. Л. Боровиковский, композиторы И. Б. Прач и О. А. Козовский, Е. И. Фомин и Д. С. Бортнянский. В Большом двусветном зале первого этажа собирались участники знаменитой «Беседы любителей русского слова», а в домашнем театре дома Державина играли пьесы с участием А. С. Яковлева и И. А. Дмитриевского. Трудно найти в Петербурге дом, имеющий столь богатую культурную историю. Отсюда — острая потребность музеефикации старинного особняка, точнее городской усадьбы конца XVIII — начала XIX века, которых не так уж много сохранилось в нашем городе.

Открытие нового музея не случайно было приурочено к 300-летию северной столицы. Ведь 300 лет Петербургу — это и 300 лет новой русской литературе. Как справедливо заметил А. С. Пушкин, «слоесность наша явилась вдруг в 18 столетии <...>². И, явившись в

Санкт-Петербурге, эта словесность во многом рождалась именно в державинском доме на Фонтанке. Вот почему и название нового музея — «Музей Г. Р. Державина и русской словесности его времени» — наиболее точно отражает его содержание.

Задолго до того как началась реконструкция державинского особняка и в его залы вошли экспозиционеры, новый музей активно заявил о себе. Ежегодно в начале июля в канун дня рождения Державина здесь стали проходить праздники русской поэзии XVIII века, а также «Державинские чтения», приуроченные к памятной встрече Державина и Пушкина в Царскосельском Лицее 8 января 1815 года. По инициативе Всероссийского музея А. С. Пушкина в год 250-летия со дня рождения поэта в курдонере державинского дома был установлен бюст Державина работы скульптора М. Т. Литовченко-Аникушиной.

Работы по реконструкции дома Державина стали возможны благодаря распоряжению Правительства России от 21 февраля 1998 года, в соответствии с которым дом на Фонтанке был передан Всероссийскому музею А. С. Пушкина для создания в нем нового филиала — Музея Г. Р. Державина и русской словесности его времени. Объект был включен в план основных мероприятий по подготовке к празднованию 300-летия со дня основания Санкт-Петербурга.

Экспозиция нового музея разместилась в залах первого и второго этажей. Жизнь и творчество Державина показаны в широком литературном и историко-культурном контексте эпохи Просвещения, подготовившей появление шедевров великой русской литературы «золотого века», прежде всего творчества А. С. Пушкина.

При реконструкции и музеефикации старинного особняка мы стремились максимально приблизиться к его архитектурной первооснове. В то же время было бы неоправданно и бессмысленно пытаться восстановить державинский дом конца XVIII — начала XIX века с абсолютной достоверностью, подобно тому как восстанавливаются императорские дворцы в пригородах Петербурга. Во-первых, мы не располагаем сколько-нибудь серьезным корпусом материалов для проведения подобных работ. Отметим, что в результате масштабной перестройки 1840-х годов и приспособления дома под нужды Римско-католической коллегии были уничтожены практически все интерьеры державинского периода, о которых не сохранилось

никаких иконографических материалов. Единственным изображением, дошедшим до нашего времени, можно считать лишь рисунок тушью П. А. Кожевникова, на котором представлен кабинет Державина.

Кроме того, в соответствии с требованиями Комитета по государственному контролю использования и охране памятников истории и культуры (КГИОП) необходимо было сохранить архитектурный облик здания, в том числе надстроенные после продажи дома помещения третьего этажа, а также некоторые детали, привнесенные позднейшими перестройками середины XIX — начала XX века.

Таким образом, прежде чем говорить об экспозиционном воплощении творческой биографии Державина в его усадебном доме на Фонтанке, следовало определить, а в ряде случаев и воссоздать само архитектурно-мемориальное пространство державинского особняка.

Буквально по крупицам приходилось собирать все то, что могло бы рассказать о характере интерьеров старинного петербургского здания. Было известно, например, что в доме на Фонтанке, как и в державинском имении Званка под Новгородом, существовала оригинальная гостиная «Диванчик», куда допускались лишь самые близкие друзья и родственники поэта. Никаких материалов об этой гостиной в доме на Фонтанке не сохранилось. Однако до нас дошла акварель, изображающая «Диванчик» в Званке, сохранившаяся в собрании ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, а также рисунок Н. А. Львова, изображающий кабинет «Диванчик» в доме графа А. А. Безбородко в Москве. Эти аналоги помогли воссоздать уникальный интерьер XVIII века. А бюст Державина работы Ж.-Ж.-Д. Рапелла и подлинные зеркала XVIII века, представленные в «Диванчике», своеобразно «засвидетельствовали» достоверность интерьера.

Сохранившиеся фрагменты пилястр зала «Беседы любителей русского слова» позволили представить характер основного убранства этого интерьера, объем которого стал понятен после устранения всех позднейших наслоений. Это касается и многих других помещений первого и второго этажей. Максимально точное воссоздание интерьеров зала «Беседы любителей русского слова», Соломенной гостиной и «Диванчика», а также самого кабинета Державина сочеталось с попыткой создания типологического интерьера конца XVIII — начала XIX века в тех залах особняка, о которых сохранились лишь

отрывочные сведения. Это необходимо было учитывать и при создании литературно-мемориальной экспозиции, посвященной Державину и русской литературе его времени.

Как показать творческую биографию поэта, обозначив основные этапы его поэтического становления и развития? Вероятно, прежде всего, воссоздав саму атмосферу, в которой жил и творил поэт. Следовательно, необходимо попытаться сосредоточить внимание будущих посетителей на той атмосфере творческого общения, которая была характерна для дома Державина при жизни его хозяина.

Условный интерьер литературного салона 1770-х годов помогает посетителю ощутить атмосферу литературных кружков того времени, объединявших многих молодых литераторов, из числа которых уже в скором времени выросли ярчайшие представители российской словесности века Просвещения.

В своих «Записках» Державин с видимым удовольствием вспоминает известный эпизод в салоне князя Козловского, происшедший в конце 1760-х годов. По его словам, «князь Козловский, живший тогда на Тверской улице, прапорщик третьей роты, известный того времени приятный стихотворец, у посещавшего его или нарочно приехавшего славного стихотворца Василия Ивановича Майкова читал сочиненную им какую-то трагедию, и как приходом вестового Державина чтение прервалось, который, отдав приказ, несколько у дверей остановился, желая послушать, то Козловский, приметя, что он идет вон, сказал ему: “Поди, братец служилый, с Богом; что тебе попусту зевать, ведь ты ничего не смыслишь”, — и он принужден был выйти»³.

По признанию самого Державина, его оригинальность как поэта ярко проявилась с конца 1770-х гг. По времени это совпадает с его пребыванием в Петербурге в первые десятилетия царствования Екатерины II.

Важнейшим этапом творческого становления Державина, его превращения в признанного поэтического лидера на российском Парнасе являются 1780–1790-е годы. Это время активной деятельности львовско-державинского кружка, заседания которого в 1790-е годы проходили в Соломенной гостиной дома на Фонтанке, и потому воссоздание атмосферы литературного салона в этом интерьере позволяет рассказать не только о значении кружка для поэтического и

культурного развития самого Державина, но и о его становлении как ведущего национального поэта России.

В литературном салоне, атмосфера которого воссоздана в интерьере Соломенной гостиной, Державин является главным героем, а рассказ о его программном произведении оде «Фелица» занимает центральное место. Соломенной гостиной предшествует Диванная, или Голубая гостиная. Экспозиция этого зала предваряет тему Фелицы и посвящена литературным интересам кружка, в котором постоянно обсуждались новые поэтические творения.

Наконец, своеобразным литературным салоном можно считать и такое литературное сообщество, как «Беседа любителей русского слова». Для его заседаний был оборудован специальный зал, архитектурный облик которого во многом определяет направление экспозиционных поисков. Так, наличие двух аванзалов позволяет именно здесь рассказать о литературных спорах членов «Беседы» и «Арзамаса», сохранив максимально достоверным интерьер самого зала.

Известно, что в центре зала «Беседы» ставился большой стол, накрытый зеленой скатертью; вокруг стола и вдоль стен — кресла для участников публичных чтений. Здесь знакомили слушателей со своими новыми произведениями Державин, Крылов, Н. И. Гнедич и другие литераторы. В год создания «Беседы любителей русского слова» художником В. Л. Боровиковским был исполнен портрет Державина в сенаторском мундире, который сегодня представлен в этом зале.

Интерьер зала воссоздан с максимальной достоверностью не только на основе сохранившихся фрагментов архитектурно-декоративной отделки, но и на основе многочисленных описаний участников литературных собраний, проходивших в этом зале в начале XIX века. При этом вся информационная часть экспозиции размещена на хорах зала, открывающих анфиладу комнат второго этажа. Данный прием позволяет построить экскурсионный рассказ таким образом, что посетитель, наблюдая сверху зал «Беседы», может соотнести получаемую информацию с обзором зала, в центре которого, как и в начале XIX столетия, стоит большой стол, покрытый зеленой скатертью с золотой бахромой. Экспозиционный рассказ посвящен характеристике взаимоотношений двух интереснейших литературных сообществ XIX века — «Беседы любителей русского слова» и оппо-

нировавшего ей «Арзамаса», а также особой позиции Державина в этих литературных спорах.

Таким образом, все парадные залы первого этажа, в той или иной степени отмечая основные вехи творческой биографии Державина, рассказывают об истории русской словесности XVIII — начала XIX века, о предшественниках, современниках и преемниках поэта. Именно те залы, в которых предпринята попытка воссоздания литературных салонов 1760–1770-х, 1790-х и 1810-х годов, становятся смысловыми и эмоциональными доминантами экспозиции, посвященной Державину и русской словесности его времени.

Экспозиция анфилады личных комнат второго этажа посвящена частной жизни Державина. Однако сам поэт настолько опозитизировал свой быт, что повествование о его повседневной жизни в доме на Фонтанке невольно превращается в рассказ о державинском творчестве последних двух десятилетий его жизни — анакреонтике, стихах с описанием державинских обедов, стихотворении «Евгению. Жизнь Званская» и многом другом.

Закономерным завершением экспозиции является кабинет Державина, где представлены подлинные вещи поэта: портфель, с которым, будучи статс-секретарем императрицы Екатерины II, Державин входил в кабинет государыни для ежедневных докладов, и его визитная карточка. Здесь же приглашение на лицейский экзамен в Царское Село и программа самого экзамена, а также рукописная копия стихотворения Пушкина «Воспоминания в Царском Селе», которое он прочел 8 января 1815 года на лицейском экзамене в присутствии Державина.

В процессе создания литературно-мемориальной экспозиции в державинском доме важно было также обозначить связь стихотворных текстов поэта с конкретным архитектурно-мемориальным пространством. Большинство поэтических сочинений Державина создавалось непосредственно в кабинете поэта. Именно поэтому столь необходимо было максимально точно воссоздать его интерьер. В то же время такие стихи Державина, как «Гостю», «Приглашение к обеду», «К первому соседу», «Ко второму соседу», «Мой истукан», имеют самое прямое отношение к конкретным интерьерам особняка на Фонтанке или к домам ближайших соседей поэта. Все это нашло отражение в экспозиции Музея Г. Р. Державина и русской словесности его времени.

Важное значение в создании экспозиции, посвященной творческой биографии Державина, имеют рукописи поэта и прижизненные издания его сочинений. Во Всероссийском музее А. С. Пушкина имеется огромный позитивный опыт работы по реализации сквозного показа рукописей поэта в контексте литературно-монографической экспозиции, посвященной жизни и творчеству Пушкина⁴. Основываясь на этом опыте и руководствуясь основными принципами создания литературно-монографических экспозиций, выработанными в деятельности Всероссийского музея А. С. Пушкина еще в 1960-е годы (такими, как подлинность экспонатов, их современность воссоздаваемой эпохе, создание историко-культурного и материального контекста основного рассказа, а также сквозной показ рукописей как наглядный образ писательского труда), создатели «Музея Г. Р. Державина и русской словесности его времени» придают особое значение тем немногим мемориальным предметам, что сохранились до наших дней. Исключительно важными в этом ряду являются портреты Державина работы В. Л. Боровиковского, А. А. Васильевского, С. Тончи, предметы мебели, принадлежавшие Державину, его личные вещи, автографы, в числе которых — авторская правка на страницах прижизненных изданий его сочинений.

Проблемы экспозиционного воплощения биографии поэта в архитектурно-мемориальном пространстве отражают особую социальную роль литературных музеев в системе музеев России. Исключительное место художественной литературы и ее творца в российском самосознании («Поэт в России больше, чем поэт», Евг. Евтушенко) создали уникальную ситуацию повышенной значимости литературного текста, когда пример героя литературного произведения и его автора зачастую выступает в качестве идеального образца жизненного поведения при формировании системы этико-социальных ценностей. В этом смысле литературный музей представляет собой особый вид текста, являясь своеобразным продолжением или определенной визуализацией текста литературного произведения. И в этом ряду важное место принадлежит созданному в Петербурге Музею Г. Р. Державина и русской словесности его времени.

Музей в мемориальном доме по набережной реки Фонтанки, 118, посвящен одному из наиболее значительных предшественников Пушкина. Создание в стенах этого здания Музея Г. Р. Державина и

русской словесности его времени завершает длительный процесс формирования уникального музейного комплекса Всероссийского музея А. С. Пушкина, который представляет жизнь и творчество Пушкина в контексте двух эпох российской жизни (XVIII и XIX веков), объединенных общностью культурного развития, наглядной и живой преемственностью.

Дом Державина в течение четверти века (1791–1816) был центром литературной жизни России. Кроме того, городская усадьба Державина, а также прилегающие к ней сад и парк — один из немногих архитектурно-ландшафтных памятников Петербурга в стиле русского классицизма, сохранивших традиционные черты русской дворянской усадьбы конца XVIII — начала XIX века. Возвращение ей первоначального облика, реставрация и ремонт всего комплекса составляющих ее зданий, воссоздание историко-культурных ландшафтов всей ее территории при сохранении традиционных черт усадебной культуры конца XVIII века представляется приоритетным направлением в деятельности Всероссийского музея А. С. Пушкина. Петербург богат литературными музеями, однако целое столетие русской литературы, когда закладывались основы новой отечественной словесности и она обретала более современные художественные формы, активно взаимодействуя с европейскими литературами, все еще не получило в нашем городе надлежащего музейного воплощения.

Новый музейный комплекс способствует осознанию общественного значения и эстетической ценности памятников истории и культуры, приобщает к музейной культуре детей и молодежь. Наиболее традиционной формой культурно-просветительской деятельности остаются экскурсии по экспозициям и выставкам — открытому хранению фондов. Это традиционная форма деятельности, органично отражающая особенности музея как социального института. В Державинском музейно-культурном центре она дополнится широким спектром новых форм — театральными представлениями, компьютерными играми и виртуальным музеем, клубами, лекциями, тематическими вечерами, фестивалями, конкурсами и викторинами. Все это отражает основную тенденцию современного развития литературных музеев, а именно — расширение их социальных функций путем превращения музеев в современные культурные центры.

Примечания

¹ Цит. по: Державинские чтения: Сб. науч. докладов. Вып. 1. СПб., 1997. С. 13 (незавершенное стихотворение «Дом»).

² Пушкин [А. С.] Полн. собр. соч. Т. 11: Критика и публицистика. 1819–1834. [М.; Л.], 1949. С. 184 ([Наброски статьи о русской литературе], 1830).

³ Державин Г. Р. Записки. 1743–1812: Полный текст. М., 2000. С. 23.

⁴ См.: Некрасов С. М. Творческая биография писателя как основа литературно-монографической экспозиции // Пушкинский музей: Альманах. Вып. 1. СПб., 1999. С. 30–36; Санасарян Т. К. Литературная экспозиция Все-союзного музея А. С. Пушкина: (Итоги и перспективы. Анализ образно-семантической структуры. Тематическое обоснование и маршрут новой экспозиции в доме Волконских) // Там же. С. 75–82.

І. ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ БИОГРАФИИ И ТВОРЧЕСТВА Г. Р. ДЕРЖАВИНА И ЕГО СОВРЕМЕННИКОВ

А. В. Ильичев

ПОЭТИКА ПРОТИВОРЕЧИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ Г. Р. ДЕРЖАВИНА

В оценках А. С. Пушкиным творчества Г. Р. Державина обращает на себя внимание настойчивость, с которой он подчеркивает то его свойство, которое Л. В. Пумпянский назвал «соединением несоединимого»¹.

При работе над автобиографическими записками в 1835 году, Пушкин вспомнил забавный эпизод встречи А. А. Дельвига с Гаврилой Романовичем, но при этом создал и контрастный образ Державина: «Дельвиг вышел на лестницу, чтобы дожидаться его (Державина. — А. И.) и поцеловать ему руку, руку, написавшую “Водопад”. Державин приехал. Он вошел в сени, и Дельвиг услышал, как он спросил у швейцара: где, братец, здесь нужник? Этот прозаический вопрос разочаровал Дельвига, который отменил свое намерение и возвратился в залу»². Отрывок строится на контрасте между возвышенной темой поэзии и прозаическим бытом, контрасте, на котором основаны многие поэтические открытия Державина.

После январского лицейского экзамена, где Пушкина «заметил» «старик Державин» (V, 165), осенью того же 1815 года Пушкин пишет балладу «Тень Фонвизина», в которой выделяет то же свойство «соединения несоединимого» в облике Державина:

«Так ты здесь в виде привиденья?.. —
Сказал Державин, — очень рад;
Прими мои благословенья...
Брысь, кошка!.. сядь, усопший брат».
(I, 162)

Чуть ниже тень Фонвизина восклицает:

Что сделалось с тобой, Державин?
И ты судьбой Невтону равен.
Ты Бог — ты червь, ты свет — ты ночь...
(I, 163)

В первом отрывке мирно соседствует экзотическая ситуация явления тени умершего писателя и бытовой жест; во втором — знаменитую оксюморонную строку из оды Державина «Бог», слегка изменив ее, Пушкин использует в качестве характеристики самого поэта.

В Михайловском, перечитав все державинские сочинения, в письме к Дельвигу от 8 июня 1825 года Пушкин делится своими впечатлениями: «Он (Державин. — А. И.) не имел понятия... о гармонии... Он не только не выдерживает оды, но не может выдержать и строфы» (X, 148). Не случайно именно с Дельвигом обсуждает Державина Пушкин, так как, видимо, это продолжение еще лицейских их разговоров (см., например, письмо Пушкина к П. А. Плетневу от 31 января 1831 года; X, 336).

Отсутствие гармонии в поэзии Державина позже будет противопоставлено Пушкиным творчеству В. А. Жуковского и К. Н. Батюшкова. Словесная живопись Державина определяется как «яркая и неровная», а отличительная черта школы Жуковского — Батюшкова — «гармоническая точность» («Карелия, заточение Марфы Ивановны Романовой», 1830; VII, 125). Современный исследователь подчеркивает: «Поэтика Державина — это поэтика стилистических контрастов...»³.

Работая в 1832 году над незавершенной поэмой «Езерский», Пушкин обсуждает ту поэтическую реформу, которую произвел Державин в жанре оды:

Державин двух своих соседей
И смерть Мецперского воспел;
Певец Фелицы быть умел
Певцом их свадеб, их обедов
И похорон, сменивших пир,
Хоть этим не смущался мир.

(IV, 344)

Действительно, «...совмещение высокой поэзии с поэзией частных интересов и домашних забот сделало возможным новый подход к торжественной оде»⁴. К этим негармоническим контрастам можно относиться по-разному: они могут «бесить всякое разборчивое ухо» (X, 148), но они же могут оказаться источником поэтических новаций. Ср.: «Есть различная смелость; Державин написал: “орел, на высоте паря”, когда счастье “тебе хребет свой с грозным смехом по-

вернуло, ты видишь, видишь, как мечты сиянье вокруг тебя заснуло". Описание водопада: Алмазна сыплется гора С высот и проч. <...> Мы находим эти выражения смелыми, ибо они сильно и необыкновенно передают нам ясную мысль и картины поэтические» («Материалы к отрывкам из писем, мыслям и замечаниям»; VII, 66).

Из этого по необходимости ограниченного обзора пушкинских оценок можно заключить, что принцип соединения несоединимого, принцип контраста и противоречия реализуется на всех уровнях художественного мира Державина — от его общеэстетических представлений до сознания отдельных образов и словесных тропов, от отдельных композиционных решений до принципиальных основ его художественного мышления.

Если попытаться осмыслить роль подобных приемов в поэтике Державина, то начать, вероятно, следует с риторических традиций, на которых покоится поэтика оды. Размышляя о качествах, которые составляют достоинство высоких од и гимнов, Державин выделяет *разнообразие* и *противоположности*⁵. Поясняя смысл этих категорий, Державин раскрывает характер функционирования принципа противоположности в композиции оды: «...разнообразие бывает тройкое: одно в картинах и чувствах, другое в слоге и украшениях, третье в механизме стихов, словоударении или рифме. В первом поэт, имеющий вкус, старается выставить разные картины, одну после другой противоположные, как то: ужасные и приятные и проч.» (С. 297), где принцип противоположности положен в основу композиции оды.

Раскрывая смысл противоположности, Державин подчеркивает, что «противоположности весьма усиливают и украшают предметы» (С. 314). Рассуждая о сравнениях, он отмечает, что для них нужен «быстрый и проницательный ум, чтоб скоро уметь охватить, верно сличить разность и сходство» (С. 317).

В свете занимающей нас темы существенно, что вышеописанные приемы важны для придания оде высоты или выпренности лирической, которая «есть не что иное, как полет пылкого, высокого воображения, которое возносит поэта выше понятий обыкновенных людей и заставляет их сильными выражениями своими то живо чувствовать, чего они не знали и что им прежде на мысль не приходило» (С. 293). Таким образом, контрастные картины, парадоксальное сближение далеких образов служат обнаружению новых идей, открывают новые смысловые горизонты.

То, что в пространном «Разсуждении о лирической поэзии или оде» дано на обширном фоне многих других поэтических приемов, то в державинской поэзии осуществляется как важнейший принцип. Там, где Державин обращается к теме красоты, поэзии, всякий раз возникает идея гармонического соединения разнородных стихий. Так, рассказывая о создании Зевсом богини Красоты, он пишет:

Влил в волосы пески златая,
Пламя — в щеки и в уста;
Небо — в очи голубые;
Пену — в грудь; — и красота
Вмиг из волн морских родилась.
А взглянула лишь она,
Тотчас буря укротилась
И настала тишина⁶.

(«Рождение красоты»; 1797)

Красота творится Зевсом из четырех основных космических стихий — земли (песок), воды (пена), воздуха (небо) и огня (пламя). Это собственно державинская мифология («Чтоб стихиев бунт смирился, Из них вновь одну создал»; С. 667). Четыре противоположные стихии соединяются в новое гармоническое единство:

Боги, молча, удивлялись,
На красу разинув рот,
И согласно в том признались:
Мир и брани — от красот.

(С. 432)

Заключительная строфа не только возвращает нас к началу стихотворения, где рассказывается о том, что Зевс разрушил предшествующий мир, в частности, потому, «что Богини мещут взгляды На беднейших пастухов» (то есть из-за красоты), но иронически формулирует парадоксальный всеобщий закон (тут уместно вспомнить историю возникновения Троянской войны).

Гармонию своих стихов Державин видит в объединении поэзии (слова) и живописи (хотя со времен Лессинга прочная граница между живописью и поэзией была восстановлена, Державин возвращается к более древней и почтенной традиции любимого им Горация), поэзии и философии, поэзии и музыки: «...в превосходящих лириках всякое слово есть мысль, всякая мысль картина, всякая картина

чувство, всякое чувство выражение...» (С. 281): «Картину, мысль и жизнь явила Гармония моих стихов» («Соловей», 1795; С. 216), «Философия и Музы, Они нас славными творят» («Тончию», 1801; 447).

Все вышесказанное касалось общериторических и общэстетических представлений Державина.

Если же обратиться к его поэтическому творчеству, то можно обнаружить, что парадоксально-противоречивое стилистическое оформление получают темы, которые с содержательной точки зрения не могут быть выражены иначе. Прежде всего, это касается теологической темы. Сравнивая языческих и христианских поэтов, стремящихся изобразить Божество, Державин пишет: «...Не зная истинного Бога, языческие поэты не могли воспарять до такой степени высоты, чтобы славословить Невидимого, Непостижимого» (С. 328), обнаруживая как раз самые трудные места избранной темы — непостижимость и безобразность Бога:

Неизъяснимый, Непостижный!
Я знаю, что души моей
Воображения бессильны
И тени начертать Твоей.

(«Бог», 1780–1784; С. 58)

Однако наперекор этому утверждению Державин все же создает поэтический образ Бога:

О Ты, пространством бесконечный,
Живый в движении вещества,
Теченьем времени предвечный,
Без лиц, в трех лицах Божества.
<...> Хаоса бытность довременну
Из бездн ты вечности воззвал;
А вечность, прежде всех рожденну,
В себе самом Ты основал;
Себя собою составляя,
Собою из себя сияя,
Ты свет, откуда свет истек.

(С. 56)

Весь текст состоит из парадоксальных образов и их сочетаний.

Один из путей богопознания, оказывается, связан с постижением Его Творения. И тут Державин пользуется образом цепи:

Ты цепь существ в себе вмещаешь,
Ее содержишь и живишь;
Конец с началом сопрягаешь
И смертью живот даришь.

(Там же)

Это цепь, которая наподобие привидевшейся Иакову лестницы, стоящей «на земле, а верх ее касается неба» (Быт. 28: 12), объединяет в одно целое горнее и дольнее, Божеское и человеческое. Идея «Великой цепи Бытия» оформляется еще в средневековой европейской культуре⁷; этот образ встречается в трагедиях У. Шекспира; он использован и в «Жалобах, или Ночных думах» (1743–1745) Эдуарда Янга (Эдуарда Юнга), явившихся одним из непосредственных источников державинской оды⁸. «Все существа в мире ему (Державину. — А. И.) представляются звеньями одной цепи, концы которой соединяются в Боге <...>. Он ставит человека как частицу вселенной на границе между миром телесных тварей и миром небесных духов: человек является звеном, связывающим цепь всех существ»⁹. Но образ человека уже в библейской традиции выглядит противоречивым. С одной стороны, он сотворен Богом «по образу Нашему и по подобию Нашему <...>» (Быт. 1: 26), а с другой, после грехопадения, сохранив «подобие», он утратил Божий образ в себе.

Поэтому сама тема Человека в христианской традиции выглядит парадоксально-противоречивой. «Человеческая природа, — пишет Св. Григорий Нисский, — есть середина между двумя крайностями, отстоящими друг от друга, — природой Божественной и бесплотной и жизнью бессловесной и скотской»¹⁰. Близко к этому и собственное размышление Державина: «Есть как бы две души в человеке, одна — порядку божественного; <...> другая вещественная и чувствительная, которую имеем мы общую со скотами» (С. 360). Именно поэтому образ человека дан в державинской оде одновременно как цельный и как антитетичный:

Я связь миров, повсюду сущих,
Я крайня степень вещества;
Я средоточие живущих,
Черта начальна Божества;
Я телом в прахе истлеваю,

Умом громам повелеваю —
Я царь, — я раб, — я червь, — я Бог!
(С. 57–58)

«...Державин, — как пронизательно отметила Анна Давиденкова, — примиряет все противоречия в системе тропов. Но, как только он нейтрализует антитезу, он тотчас создает новую. Таков процесс его творчества, — не только в рамках одного определенного стихотворения, но во всех его сочинениях»¹¹. Аналогичная форма выражения используется и в «Гимне Богу» (1802), являющемся переводом гимна Клеанта, греческого философа-стоика, который «из языческих всех ближе подходит к ним (священным одам. — А. И.) по очищенным мыслям от идолопоклонства и по высокому своему содержанию» (С.328):

О Ты! всесый, многоимянный,
Но тот же и везде один.
Что в небе, море, суше зрится,
Твое; что бездна обняла,
Все зиждется и все рождается
Лишь от Тебя, — кроме зла:
Оно одно, из душ порочных
Возникнув, возмущает свет;
Борьбу стихий и разногласье
В согласие приводишь Ты;
Творишь из распрь покой и счастье,
Из зла и блага красоты.
Миры Тобою пребывают,
В Тебе союз их света, тьмы,
Который лишь расстраивают
Одни порочные умы

(С. 343–344), —

потому что искренняя вера дает человеку возможность даже зло воспринимать как благо: «Чтоб я средь зол покоен был, Терпя беды, Тебя я полюбил!» («Успокоенное неверие», 1779; С. 72).

Греческая диалектика «единого и многого», христианская теодицея переплетаются в этих текстах в нерасторжимое единство.

Сходными средствами поэтики пользуется Державин и тогда, когда речь идет об античных богах. Единство приема тут объясняет-

ся общностью ситуации — описывается сверхъестественное, чудесное явление. Таково явление Муз:

Взор черно-огненный, отверстый,
Как молния вослед громам,
Блится, жжет и поражает
Всю внутренность души моей;
Томит, мертвит и оживляет
Меня приятностью своей.

(«Любителю художеств», 1790; С. 133)

Или необычная встреча с Аполлоном:

Наполнил грудь восторг священный,
Благоговейный обнял страх,
Приятный ужас потаенный
Течет во всех моих костях;
В весели сердце утопает,
Как будто Бога ощущает,
Присутствующего со мной!
.....
Я вижу, вижу Аполлона.

(Там же)

Такое стилистическое решение темы божества у Державина — не случайно. «Священная Ода, — пишет поэт, — есть самое высшее, пламенное творение. Она быстротою, блеском и силою своею, подобно молнии объемля в единый миг вселенную, образует величие Творца. Когда сверкает в небесах, тогда же низвергается и в преисподнюю; извивается, чтобы скорее цели своей достигнуть; скрывается, чтобы ярче облистать; прерывается и умолкает, дабы вновь внезапно и с восторгом явившись устремлением, более звуком и светом своим удивить, ужаснуть, поразить земнородных» (С. 277). Легко заметить, что само теоретическое описание духовной (или священной) оды ведется Державиным в том же парадоксально-противоречивом стиле, указующем на выход за пределы обычного человеческого опыта.

Если с божественных высот державинского мира спуститься ниже — в сферу героев, то мы обнаружим, что поэтика изображения Бога и поэтика изображения монарха сближаются, ведь монарх — это земное божество, их функции совпадают:

Вам видим бег светил небесных:
Не правит ли их ум один?
В словесных тварях, бессловесных,
У всех есть вождь, иль господин;
Стихий разность, разнострастье,
Верховный ум, их всех согласие;
Монарша цепь есть цепь сердец.
Царь мнений связь, всех действий причина,
И кротка власть отца едина
Живого Бога образец.

(«На переход Альпийских гор», 1799; 287)

И в этом случае Державин прибегает к уже известному образу «единой цепи», объединяющей сердца и мысли подданных и монарха. Таков образ Петра I:

Как Бог, — великим провиденьем,
Он все собою озирает;
Как раб, — неслышанным раченьем,
Он все собою исполняет.

(«Петру Великому», 1776; 170)

В этом тексте Державин находит часть той формулы, которой потом воспользуется в оде «Бог» (близкое образное решение обнаружит и Пушкин, создавая образ Петра).

Парадоксальное объединение «ужасного» и «прекрасного» являет образ Екатерины II (Гремиславы):

В цветах другой нет розы в мире —
Такой царицы мир не зрит!
Любовь и власть в ее порфире
Благоухает и страшит.
(«На рождение царицы Гремиславы.

(Л. А. Нарышкину)», 1796; С. 222)

И даже изображение политики монархии дано в удивительной формуле: «Свободой ты рабов пленила» («Изображение Фелицы», 1789; С. 106).

Фактически Державин имеет в виду то обстоятельство, что Екатерина II подтвердила манифест Петра III о вольности дворянства. Подчеркнутая парадоксальность державинской фразы сродни евангельской: «Иго Мое благо, и бремя Мое легко» (Мф. 11: 30).

Но вот когда взгляд Державина опускается еще ниже — в сферу жизни обычных людей, к изображению мира, который его окружает, то и тут он выявляет парадокс. С одной стороны, мир — это Божье творение: «Ты есть! — Природы чин вещает» («Бог», 1780–1784; С. 57).

С Божественной точки зрения — Его творение есть гармоничное сочетание разнородных стихий, но чем ближе к миру земному, миру человеческому, то эта Божественная гармония, с другой стороны, теряет свою очевидность. Человеческий мир управляется эгоистическими страстями. Они источник алчности и непредсказуемости, неорганизованности социального мира:

Иль в зеркало времен, качая головой,
На страсти, на дела зрю древних, новых веков,
Не видя ничего, кроме любви одной
К себе, — и драки человеков.
(«Евгению. Жизнь Званская», 1807; С. 385)

В оде «Фонарь» Державин создает вариацию на тему «суета мира», а в стихотворении «Облако» использует популярный образ колеса Фортуны:

Подобен мир сей колесу.
Се спица вниз и вверх вратится,
Се капля мглой иль тучей зрится:
Так что ж снесаешься тоской?
В кругу творений обращаясь,
Той вниз, — другую вверх вздымаясь, —
Умей и в прахе быть златой.
(«Облако», 1806; С. 361)

Если для изображения божественной и монаршей сферы Державин использует вертикальный образ цепи, то для изображения судеб обыденного мира ближе оказывается образ колеса. Он помогает создать такую общую картину мира, в которой все непредсказуемо изменяется. Поэтому жизнь оказывается парадоксально-противоречивой: «Жизнь — жертвенник торжеств и крови, Гробница ужаса, любви» («Водопад», 1791–1794; С. 183).

Даже этические представления о добре и зле в мире потеряли отчетливость и определенность:

Увы! Добра и зла смешенье
Неразделимо в жизни сей.
(«К красавцу», 1794; С. 163)

Мы ведро зрим по непогоде;
Блиставший на своем восходе
Не тмится ль часто в полдень Феб?
Но что! — Не так ли ввек ершится
В добре и зле тревожный свет?
Здесь светлый океан сей зрится;
Там мрачен, яр, исполнен бед.
(«На новый 1798 г.»; С. 260–261)

Конечно, в этих обстоятельствах трудно человеку сохранить мудрое спокойствие. Державинские утешительные советы звучат как переосмысление парадоксальности вечно изменяющегося мира:

Подожди миг, и не будет
Самый вред тебе во вред.
(«Утешение добрым», 1804; 240)

Или:

О! будь судьбе твоей послушным,
Престань о будущем вздыхать;
Веселым нравом, равнодушным
Умей и горечь услаждать.
(«Капнисту», 1797; С. 277)

Сравните с этим:

Моя душа, плененная тоской,
В них горькое находит наслажденье.
(Пушкин А. С., «Желание», 1816; I, 215)

Противоречиво-парадоксальный стиль обнаруживается и при разработке Державиным темы «поэт и поэзия» — прежде всего в мотиве поэтического бессмертия: «А я Пиит — и не умру» («На смерть графа Румянцева», 1788; С. 132); «В могиле я, но буду говорить» («Монархия!», 1795; С. 55);

...и ты, будя твоим пером
Потомков ото сна, близ севера столицы,

Шепнешь в слух страннику, вдали как тихий гром:
 «Здесь Бога жил певец, — Фелицы».
 («Евгению. Жизнь Званская», 1807; С. 390)

Парадокс может воплотиться и в форме чудесной метаморфозы, как это произошло в знаменитом стихотворении «Лебедь» (1804).

Сама Муза Державина, которая смело соединила быт и бытие, высокое и низкое, шутку и истину, тоже предстает перед читателем в неожиданном контексте:

Утром раза три в неделю
 С милой Музой порезвлюсь;
 Там опять пойду в постелю
 И с женою обоймусь.
 («К самому себе», 1798; С. 421)

Разумеется, такая Муза дает Державину право утверждать, что он «и в шутках правду» возвестит («Видение Мурзы», 1783–1784; С. 90). Сравните с этим у Пушкина: «Что ум высокий можно скрыть Безумной шалости под легким покрывалом» («К Каверину», 1817; I, 235).

Исследователь поэзии Державина справедливо полагает, что «поэтическая мысль державинской оды располагается в системе определенных представлений, взятых из различных сфер жизненного опыта. Этих основных сфер три: идеология, история, частная жизнь. Каждая из этих сфер получает у него в оде свое место, свои средства выражения и особую композиционно-конструктивную роль»¹². Между тем наш анализ показал, что противоречиво-парадоксальный стиль, соединяющий несоединимое, охватывает в поэзии Державина и сферу идеологии (духовная ода), и сферу истории (торжественная ода) и сферу частной жизни, стремясь выразить противоречиво-цельную поэтическую концепцию мира.

Примечания

¹ Пумпянский Л. В. К истории русского классицизма (1923–1924) // Пумпянский Л. В. Классическая традиция: Собр. трудов по истории русской литературы. М., 2000. С.100.

² Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1950–1951. Т. VIII. С. 65. Далее все ссылки на сочинения Пушкина даются по этому изданию в скобках в тексте: римскими цифрами том, арабскими — страница.

³ Успенский Б. А. Язык Державина (к 250-летию со дня рождения) // Из истории русской культуры. Т. IV (XVIII — нач. XIX в.). 2-е изд. М., 2000. С. 797.

⁴ Серман И. З. Г. Р. Державин. Л., 1967. С. 50.

⁵ Державин Г. Р. Разсуждение о лирической поэзии или оде // Державин Г. Р. Избр. проза. М., 1984. С. 280. Далее все ссылки на прозаические произведения Державина даются по этому изданию в скобках в тексте с указанием страницы.

⁶ Державин Г. Р. Соч. СПб., 2002. С. 431–432. (Новая 6-ка поэта.) Далее все ссылки на поэтические тексты Державина даются по этому изданию в скобках в тексте с указанием страницы.

⁷ См., напр.: Lovejoy, A. O. The Great Chain of Being. N. Y., 1936.

⁸ См.: Телетова Н. К. Ода Державина «Бог» и Эдвард Янг // Державинские чтения: Сб. науч. докладов. Вып. 1. СПб., 1997. С. 33–34.

⁹ Гаврила Романович Державин. Его жизнь и сочинения: Сб. ист.-лит. ст. / Сост. В. И. Покровский. 2-е изд. М., 1909. С. 56–57.

¹⁰ Св. Григорий Нисский. Об устройении человека. СПб., 1995. С. 52.

¹¹ Давиденкова А. Державин и барокко // Гаврила Державин: 1743–1816. Нортфилд (Вермонт), 1995. С. 15. (Норвичские симпозиумы по русской литературе и культуре. Т. IV.)

¹² Серман И. З. Русский классицизм: Поэзия. Драма. Сатира. Л., 1973. С. 88–89.

О. Г. Лазареску

ВСТАВНАЯ МИНИАТЮРА В ПОЭТИКЕ Г. Р. ДЕРЖАВИНА

Поэзия Державина впечатляет многообразием и неожиданно-стью поэтических ходов. То это масштабные эпические описания, то интимные излияния, то философские размышления, то изложение собственных художественных установок. Этот размах колебаний поэтического мира может быть осмыслен как выражение разных граней таланта художника. Однако у Державина не все так очевидно и однозначно раскладывается на грани, стороны, элементы, не все выстраивается в привычную иерархию частного / общего, внутреннего / внешнего, единичного / множественного и т. д.

Частный компонент поэтики у Державина может не только выражать общие законы, такие как библейская, греко-римская архетипичность, но становиться генератором собственной семантики и парадигматики, с одной стороны, с другой — занимать репрезентативное положение по отношению к творчеству. К подобным заключениям нас привело наблюдение над таким компонентом державинской поэтики, как сон.

Сон может определяться как субстантивное начало в поэзии Державина. И не только благодаря способности рождать структуры, репрезентующие творчество, но и в силу стабильной и даже настойчивой употребляемости этого начала. Сон, сонная тематика фигурируют в большом количестве державинских текстов. Часто они даны как констатация состояния человека и окружающего мира, природы — в прямом, объективированном смысле, как это представлено в стихотворениях «Ключ»:

...рощи дремлют в тишине <...>¹;

«Видение Мурзы»:

Природа, в тишину глубоку
И в крепком погруженна сне <...>
(I, 159);

«Капнисту»:

Счастлив тот, у кого на стол,
Хоть не роскошный, но опрятный,
Родительские хлеб и соль
Поставлены, и сон приятный
Когда не отнят у кого
Ни страхом, ни стяжаньем подлым <...>
(II, 107);

«Развалины»:

Тот хитрый Гений, изваянный,
Который счастье ей дарил,
Во всех ее делах успехи,
Трофеи мира и войны,
Здоровье, радости и смехи
И легкие приятны сны <...>
(II, 100);

«Похвала сельской жизни»:

На бреге ли в траве густой,
Под дуб ли древний он ложится:
В лесу гам птиц, с скалы крутой
Журча к нему ручей стремится,
И все наводит сладкий сон.
(II, 168);

«Евгению. Жизнь Званская»:

Восстав от сна, взвожу на небо скромный взор <...>
(II, 634).

Но сон у Державина не только служит констатацией, фиксацией мира и человека. Он становится способом жизнечувствования. Своей надреальной природой сон задает парадигму своего функционирования относительно своего антипода — реальности и может зачастую выступать как характеристика реальности, причем Державин использует самые разные фигуры переосмысления. Чаще всего сон выступает как форма реальности («На взятие Измаила»):

Я вижу страшную годину:
Его (росса. — О. Л.) три века держит сон <...>
(I, 350);

Он спит! — и насекомы, гады
Румяный потемняют зрак;
Войны опустошают грады,
Раздоры пожирают злак <...>
(I, 351);

ср. в стих. «Атаману и войску Донскому»:

Но лишь на Бога мы воззрели,
От сна вспрянули, будто львы
(II, 651).

Метафоризация реальности сном может нести в себе прямо противоположные ощущения, установки героев. Это может быть «блаженство» жизни:

Блажен!.. <...>
Кого ужасный глас, от сна
На брань, трубы не возбуждает <...>
(II, 165–167; «Похвала сельской жизни»)

или, напротив, постыдное бегство от выполнения своего долга, призыв к пробуждению, освобождению от сна:

Проснися, Сибарит! — ты спишь,
Иль только в сладкой неге дремлешь;
Несчастных голосу не внемлешь <...>
(I, 632; «Вельможа»).

То же — в стихотворениях «На возвращение графа Зубова из Персии»:

Ах, нет! Не те и не другие
Любимцы прямо суть небес,
Которых мучат страхи злые,
Прельщают сны приятных грез <...>
(II, 31);

«Оленину»:

...И нас коль Гении вдыхают,
От сна с зарею возбуждают, —
Не стыдно ль негу обнимать?
Пойдем Сатурна побеждать!
(II, 497);

«Евгению. Жизнь Званская»:

...и ты, будя своим пером
Потомков ото сна, близ Севера столицы,
Шепнешь в слух страннику, в дали как тихий гром:
«Здесь Бога жил певец, Фелицы»
(II, 645).

В других стихотворениях сон предстает как метафора смерти («Ласточка») или славы («Венец бессмертия» — развернутая метафора славы). Сон может выражать и скоротечность молодости («На смерть князя Мещерского»), бытия земного («Водопад»). Наконец, он может характеризовать реальность, становясь средством сравнения:

Совершенная краса,
Раскидав по дерну члены
И, сквозясь меж струй, ветвей,
Сном объята, в виде пены,
Взгляд влекла души моей...
(II, 705; Водомет»);

аллегии («Свобода»; холм, который герой во сне носит на плечах, есть знак Несвободы) и олицетворения («Ведение Мурзы» — «Вокруг вся область почивала, Петрополь с башнями дремал <...>» (I, 159), «На переходах Альпийских гор» — «А там — пещера черна спит <...>» (II, 285)).

Однако сон у Державина способен выступать не только характеристикой реальности, но и мыслительной реализацией того, чего, по тем или иным причинам, в ней не может быть. Такой сон чаще всего предстает как «сон-мечтание», выстраивание новой, желаемой реальности и иногда прямо связывается с умственной, мыслительной деятельностью. Ум, умственность становятся характеристикой

сна: «Чего в мой дремлющий тогда не входит ум?» (II, 643). «Сон-мечтание» отличается эпизодная вычлененность; он отделен от реальности, у него имеется самостоятельный сюжет. Его автономность позволяет ему спорить в своей значимости с самой эмпирической реальностью. Если предыдущая группа снов — «сны-иносказания» — сближала сон с реальностью, и сон был «языком» ее «описания», то эта группа возводит его в некую самостоятельную, обладающую не меньшей, чем эмпирическая реальность, ценностью сущность.

Не случайно, на наш взгляд, такой сон часто подается как сон на грани с реальностью. В «Водопаде» «некий муж седой»

...спит — и в сих мечтах веселых
Внимает завыванье псов <...>
Он слышит: сокрушилась ель <...>
(I, 470)

Он зрит одету в ризы черны
Крылату некую жену <...>
(I, 471).

Пограничное с реальностью состояние несет в себе идею предвидения, прозрения грядущих событий. Предвосхищая реальность, сон творит ее в особой сфере, которую Державин называет «мечтами». В «Водопаде» это не только «мечты геройски» — воспоминания о прошлых победах и воображение новых, но и «слезные мечты» — возвешание гибели другого «бранного витязя», «вождя». Обращает на себя внимание авторская аттестация сна — «чудотворный». Если вспомнить другой литературный сон — Татьяны из «Евгения Онегина», — то аттестация его автором, Пушкиным, как «чуждого» уравнивает самые разные его смысловые перспективы: он, по мысли исследователей, связан с тенденциями символизирующими, мифологическими, провидческими (как «вещий» сон)², но в целом предстает как переосмысление реальности, с самой реальностью не совпадающее. Сон в державинском «Водопаде» акцентирует, так сказать, *творящность* субстанции как способность точно предвосхищать, прозревать события реальности.

В иных случаях творящность сна определяется его способностью формировать реальность, влиять на нее и на принятие решения героем. Сон становится едва ли не руководителем его действий в реаль-

ности. В стихотворении «Свобода» такое решение принимается по принципу неприятия, отталкивания от того, что было увидено во сне: взамен «земных венцов» «святые власти» велют герою носить «на плечах холм»:

«Нет! — восстав от сна глубока,
Я сказал им — Не хочу.

Не хочу моей свободы,
Совесть на мечты менять <...>»
(II, 458).

Но в большинстве случаев «сны-мечтания» не несут в себе творящих тенденций. Они скорее выстраивают некие умозрительные картины, в которых проживается то, что остается недостижимым в реальности:

Ты спишь, — и сон тебе мечтает,
Что ввек благополучен ты,
Что само небо рассыпает
Блаженства вокруг тебя цветы,
Что Парка дней твоих не косит <...>
(I, 104; «К первому соседу»).

В этом ряду — стихотворения «Призывание и явление Пленеры»³, «Венец бессмертия», «Евгению. Жизнь Званская».

Вообще же «мечта» у Державина обладает необычайно широким смысловым диапазоном и не всегда укладывается в понятия «сон» и «реальность». Это может быть некое «виденье» («Виденье Мурзы»): «Виденье я узрел чудесно <...>» (I, 161), «...Мечту стоящу я спросил» (I, 165), любое другое конструирование ситуаций, чаще — анакреонтического характера, «мечты умильны» («Анакреон в собрании», «Мечта»). «Мечта» может представлять как субстрат всего неприемлемого, неблагого («Свобода»), быть антиподом того, что герой считает благом:

Всегда жил весело, приятно,
И не гонялся за мечтой <...>
(I, 734; «На рождение царицы Гремиславы»), —

а иногда и вообще воплощением пустоты:

Вся наша жизнь не что иное,
Как лишь мечтание пустое
(I, 482; «Водопад»).

Итак, многообразие форм, решений, способов сопряжения сна с реальностью свидетельствует об устойчивости данного начала в художественном мире Державина.

Возможно, за рассмотренными категориями снов стоит тот или иной жанровый контекст, который позволил бы дать им более или менее ясное жанровое определение («сон-новелла», сон — лирическая медитация» и т. д.). Однако, как нам представляется, главное не это. Важнее — что в державинских снах, как в миниатюре, преломились основные творческие установки художника.

В этой связи нельзя не вспомнить, какое значение Державин придавал дробным конструкциям. Даже в самых эпических и нарративных стихотворениях он делит текст на отдельные «куски», «отрезки», выделяет несколько субъектов повествования, которые «передают» один другому изложение, рассказ о событиях («Водопад»). Важность «перемен», переходов от одного состояния к другому, от одной реальности к другой продекларирована Державиным в разных произведениях («К Музе», «К лире» (1797), «Дар»), но особенно замечательно в этом отношении стихотворение «Соловей». Оставляя в стороне предметы «воспевания» («богов, любовь, свободу», «приятность сельской жизни», «дела храбрых россиян»), обратим внимание на тот аспект, который привлекает Державина в «песне» соловья в первую очередь, а именно — дробление «песни» на «рассыпную звонку трель»:

На крыльях эха раздробленна
Пленяет песнь твоя всех дух
(I, 694).

Однако для Державина важна не только дробность «песни», но и связность ее частей, отрезков или, как он называет, «колен»:

Какая громкость, живость, ясность
В созвучном пении твоём,
Стремительность, приятность, каткость
Между колен и перемен!
(I, 694).

Но и этого недостаточно. Важно, чтобы были именно «перемены», переходы, что бы ни воспевал «поэт-соловей», каких бы задач и сверхзадач («...сладкой лирою <...> Царево сердце двигать <...>», «в забвенье души приводить», «отзываться в сердцах») он перед собой ни ставил:

Твой глас отрывный, перекаты
От грома к нежности, от нег
Ко плескам, трескам и перунам,
Средь поздних, ранних красных зарь <...>
(I, 693).

Делая акцент на «переменах», Державин тем самым подчеркивает равноценность всех «колен», какой бы облик они не принимали, равноценность субстанций представляющих за мир и человека. Сон как субстантивное начало державинской поэзии может быть рассмотрен с этих позиций и определен как вставная миниатюра в его произведениях.

Кроме того, эта «миниатюра» несет в себе основные составляющие творчества Державина, которые он перечисляет в том же стихотворении «Соловей»:

...Картину, мысль и жизнь явила
Гармония моих стихов
(I, 695).

Какое же отношение имеет предмет нашего рассмотрения — сон — к этим составляющим державинского творчества?

Думается, сны у Державина «микроскопируют» и его творчество, и самые основы мира, преломляют в себе разные его стихи — жизнь и искусство, прозу и поэзию, реальное и ирреальное, явленное и скрытое, чувственное и мыслительное и т. д. «Сны-иносказания» («сны-метафоры», «сны-сравнения», «сны-олицетворения» и т. п.) представляют за ту часть мира, которая соотносима с понятием «картина», соприродным «искусству». Действительно, приемы иносказания — это приемы искусства, а творчество, в котором они реализуются, являются одним из мировых начал.

«Сны-мечтания» — суть мысль человека о себе, о своем месте в этом мире. Они столь же реальны, как и его поступки, в том числе те, которые стали результатом, следствием рассмотренной во сне «кар-

тинки» — «творящие» сны. Сон у Державина определяет саму жизнь, формирует ее, становятся судьбой героя.

Этот бытийственный ряд — «картина, мысль, жизнь» — Державин окружает понятиями, которые, с одной стороны, отражают разомкнутость мира, несводимость его к видимым, воплощенным формам (а для поэта это то, что не может быть выражено словами, а только «жаром, силой, чувствами»), а с другой стороны, выдают стремления поэта открыть глубины, бездны бытия. И сделать это призвано «гармония» его «стихов».

Державин осознал себя философом, не раз заявлял об этом в своих произведениях; разум, искусство, эмпирическая жизнь были для него равноправными частями, проявлениями чего-то большего, что не дано человеку в непосредственных ощущениях, в его творческой, мыслительной деятельности. Мысль у Державина прячется в эфемерных сущностях — снах, видениях, мечтаниях. Она не равна себе, это мысль абсолютная, которая ищет в мире «нечто, не являющееся миром»⁴. Современные онтологические исследователи как будто бы «читают» стихи Державина, приходя к следующим выводам: «...по своей природе основная сущность есть то, что никогда не присутствует в познании, являясь именно тем, чего не достает в любом присутствии. Мы видим лишь его отсутствие, оно присутствует благодаря тому, что его нет, благодаря своему отсутствию. Основная сущность (бытие) — это, что вечно отсутствует, чего всегда в мире недостает. <...> Это вовсе не означает, что понять основную сущность, пробиться к ней можно только в некоем мистическом экстазе. ...философия стремится вывести на поверхность, сделать явным, доступным то, что было глубинным, тайным, скрытым»⁵.

Исходя из наших наблюдений, можно сказать, что сон у Державина отразил в себе основные философские и творческие установки поэта. Будучи автономной, частной структурой, он оказался соединенным с конкретными произведениями и миром — каким его видел Державин.

Примечания

¹ Соч. Державина с объяснит. примеч. Я. Грота: В 9 т. СПб., 1864–1883. Т. 1. С. 79. В дальнейшем ссылки на тексты Державина даются по этому изданию с указанием в скобках римскими цифрами тома и арабскими — страницы.

² См.: *Маркович В. М.* Сон Татьяны в поэтической структуре «Евгения Онегина» // *Маркович В. М.* Пушкин и Лермонтов в истории русской литературы. СПб., 1997. С. 8–29; *Чумаков Ю. Н.* «Сон Татьяны» как стихотворная новелла // *Чумаков Ю. Н.* Стихотворная поэтика Пушкина. СПб., 1999. С. 195–217.

³ «Сон наяву», по определению автора статьи: *Левицкий А. А.* Две Екатерины в поэзии Г. Р. Державина // *Державинские чтения*: Сб. науч. докладов. Вып. 1. СПб., 1997. С. 68.

⁴ *Губин В. Д.* Онтология: Проблемы бытия в современной европейской философии. М., 1998. С. 11.

⁵ Там же. С. 11–12.

Н. Н. Калинин

САРАТОВСКИЙ ЭПИЗОД В ЖИЗНИ Г. Р. ДЕРЖАВИНА

Как сообщает П. И. Бартенев, по мнению близких друзей А. С. Пушкина Нащокиных «поэта Державина Пушкин не любил как человека, точно так, как он не уважал нравственных достоинств в Крылове. Пушкин рассказывал, что знаменитый лирик в Пугачевщину сподличал, струсил и предал на жертву одного коменданта крепости, изображенного в “Капитанской дочке” под именем Миронова»¹. В «Истории Пугачева» Пушкин об этом эпизоде кратко сообщает, что после неудачной экспедиции в Петровск «Державин успел добраться до Саратова, откуда на другой день выехал вместе с Лодыженским, оставя защиту города на попечение осмеянного им Бошняка»². Этот же эпизод едва не послужил причиной судебного разбирательства, и в итоге Г. Р. Державин не получил никакого вознаграждения за свою самоотверженную и безупречную службу в период Пугачевщины. Только благодаря собственной настойчивости в 1777 году, спустя три года, он был удостоен весьма скромной награды по сравнению со своими товарищами по секретной комиссии, но на этом его военная карьера закончилась. Как видим, саратовский эпизод сыграл заметную роль в судьбе Гаврилы Романовича и повлиял на его репутацию как во мнении современников, так и потомков. Попробуем разобраться в обстоятельствах саратовской эпопеи и дать объективную оценку ее участникам по известным материалам о Пугачевском возмущении и, особенно, с опорой на исследование Я. К. Грота «Деятельность и переписка Державина во время Пугачевского бунта», практически позабытое в современном державиноведении³.

16 июля 1774 года Державин прибыл в Саратов из Малыковки. Не имея над собой прямого начальника, коим был покойный А. И. Бибиков, он действовал по своему разумению. Главной целью поездки было усиление своей команды артиллерийской ротой, чтобы контролировать участок Волги от Сызрани до Саратова. Он хотел также

убедиться лично и расследовать якобы готовящееся предательство Пугачеву малороссийских крестьян, живших против Саратова по левому берегу Волги. Здесь Державин с горечью узнал о разорении его родной Казани и переправе Пугачева на правый берег. Будучи участником секретной комиссии, назначение которой состояло в «выяснении причин возмущения и наказании виновных», Державин лучше других саратовских командиров понимал непредсказуемость действий самозванца и обстоятельства захвата и разорения многих крепостей и городов бунтовщиками. 24 июля на совете в опекунской конторе по предложению поручика Державина и управляющего опекунской конторой колонистов бригадира И. М. Лодыженского было решено соорудить укрепление возле провиантских магазинов с множеством складированного в них хлеба, расположить в нем небольшой гарнизон под началом коменданта крепости полковника И. К. Бошняка, а с основными силами выйти навстречу Пугачеву. Бошняк хоть и согласился с таким решением, но считал эти приготовления напрасными, так как сюда Пугачев, по его мнению, не должен был пойти. Гарнизон Саратова состоял из 720 солдат, 400 артиллеристов и 270 казаков⁴ и вполне мог противостоять при должном руководстве многочисленным, но неорганизованным ордам повстанцев. Через день Державин отправился в Малыковку, чтобы сделать распоряжения на случай появления в этих краях разбитого под Саратовом Пугачева. Каково же было его негодование, когда, возвратясь 30 июля в Саратов, он узнал, что Бошняк категорически отказался от принятого решения и настаивает сделать вал вокруг всего города. Мало того, что в мае Саратов подвергся опустошительному пожару и защищать пустыри с временными лачугами было бессмысленно, но и время для работ было упущено, и сил для обороны столь обширного места было явно недостаточно. Три дня прошли во взаимных пререканиях, а между тем ни вал, ни ратрешement возле магазинов устроены не были. Стало очевидно, что после оставления Пензы бунтовщики движутся к Саратову. На их пути в девяноста семи верстах от Саратова находилась крепость Петровск. Решаясь помешать Пугачеву овладеть ею, а также для спасения казны, пушек и пороху, Державин с сотней казаков 4 августа выступил к Петровску: «Сейчас со стомя человеками казаков отправляюсь я сам в Петровск, как для забрания пушек, пороху, чтоб не достались в руки злодеев, так для подания образа Сара-

товским войскам, но паче для усмирения взбунтовавшихся жителей», — сообщает Державин в рапорте своему новому начальнику генерал-майору П. С. Потемкину⁵. В пяти верстах от Петровска он узнал о занятии города пугачевцами. Казаки изменили, а Державин вместе с есаулом Фоминым, майором Гогелем и двумя казаками вынужден был спасаться бегством, преследуемый самим Пугачевым, который дротиком убил одного казака; только наступившие сумерки и резвые лошади спасли беглецов. О дальнейших событиях явствует из рапорта Державина Потемкину: «Приехав в Саратов, нашел паки нерешимыми господ начальников. Не токмо у них начатое укрепление для казенного имущества и для жителей не было сделано, но ниже никакой готовности не предвиделось. <...> все пришли в робость, не знали, что делать. Комендант то то предпринимал, то другое, наконец, уже отдавшимся на его волю поставил он свою и артиллерийскую команду в такое место, что ежели бы вашему превосходительству сделать описание, то бы вы и всякий благоразумной согласился, что явною всем была бы жертвою. Наконец штаб-офицеры и баталионные сказали мне, что в городских пушках закачены ядра. На вопрос наш комендант сказал, что это пушкарни играли и не нарочно закатали так крепко, что вытащить их не можно» (С. 69–70).

Вечером 5 августа Пугачев подошел к Саратову и занял господствующую над городом Соколову гору. Державин выпросил оставшуюся без командира артиллерийскую роту, но... вдруг от секретного лазутчика получил сообщение, что мобилизованные им полторы тысячи крестьян в помощь Саратову на противоположном берегу Волги, узнав о его якобы гибели под Петровском, требуют его — а иначе грозят взбунтоваться. Что делать? Остаться в Саратове на верную гибель или попытаться образумить полторы тысячи потенциальных врагов? Ночью Державин переправился через Волгу, но... тут не оказалось лошадей, и когда на другой день он добрался до крестьян, то узнал, что Саратов занят Пугачевым. Именно этот поступок и послужил поводом к осуждению Пушкиным знаменитого поэта. В рапорте главнокомандующему П. И. Панину поручик Державин так объясняет свой поступок: «“Здесь, я думаю, ваше сиятельство изволите остановиться и спросить меня: не сего ли я струсил, испугался и убежал? хотел бы я донести, что и это истина, что не имеющему неподвижного поста, ни могущества, ни силы, ни соб-

ственной своей команды, поднявшему жителей на себя убеждением к долгу, огорчившему оным многих, высылаемому волею губернатора и хотением коменданта вон; в месте, где я мимоходящий быть долг имел, где владычествовал беспорядок, а может быть, между нижними чинами и заговор; где не приняли ни одного моего совета, что было другое делать, как оттуда не удалиться?» (С. 133).

Распустив ополчение, Державин на два дня задержался в немецких колониях, чтобы узнать, куда двинется Пугачев из Саратова. И тут он снова едва не попал в руки «злодеев». В колонии объявился какой-то пугачевский полковник и бывший слуга Державина, за десять тысяч рублей взявшиеся доставить гвардейского офицера. Предупрежденный Державин бросился к Волге, где наткнулся на двести малыковских крестьян, выставленных им по Иргизу. Переменяя здесь лошадь, он заметил в этих крестьянах дух буйства; зная уже об участии Саратова, они, как он догадывался, хотели схватить его и отвести к бунтовщикам. Поэтому поручик не спускал с них глаз, держа руку на пистолете; «а как всякой из них жалел своего лба, то он и спасся» (выражение Державина; С. 83). Свою храбрость Державин показал многократно до и после саратовского эпизода.

А каковы были те, что очернили офицера? «Храбрый Бошняк», по мнению Пушкина, составленному на основании рапорта последнего, якобы пробивался сквозь толпу с небольшим отрядом к Волге шесть верст, спасая городскую казну. Однако, согласно местным свидетельствам («статья г. Леопольдова о нашествии Пугачева на Саратовский край»), «Бошняк, оставшийся верным с горстью гарнизона, видел, что нельзя спасти города, и отплыл вниз по Волге, оставив город на произвол судьбы и увезши с собою в Царицын казну и канцелярские дела» (Саратовские губ. ведомости. 1843. № 29; цит. по: С. 73). Большую же часть казны вывез еще 5 августа Лодыженский. Я. К. Грот сообщает: «Н. И. Костомаров в Очерке истории Саратовского края (Памятная книжка Сар^атовской губ^ернии на 1858 г., с. 34) говорит также: “Бошняк, видя невозможность защищаться, убежал вниз по Волге, успевши увезти с собою казну и дела”» (С. 73). Астраханский губернатор Кречетников был решительно на стороне Бошняка против Лодыженского и Державина. 23 октября Лодыженский писал Державину: «“Кречетников вас и меня ругает немилосердо (так. — Н. К.) и лжет во все правительства, в которые хотя малей-

шую имеет причину уведомлять о разорении Саратова, а о себе ничего не упоминает, что он первый разорения нашего причиною, ибо именным указом предписано ему было в Саратове быть для охранения своей губернии <...>. <...> никем в Астрахани не любим и только старается о набогащении себя, обирает всех кругом всякою всячиною, и только говорит, что рубли класть в сундуки ничто не мешает; от частого повторения сей речи сделалась она уже пословицею"» (С. 77). Небезынтересно, что внук Ивана Константиновича Бошняка Александр Карлович (1786–1831) был провокатором и доносчиком на декабристов, а в июне 1826 года его командировали в Псков для тайного сбора сведений о ссыльном Пушкине⁶.

Как видно, Пушкин не располагал достаточными сведениями об участии Державина в этих событиях. Он, например, даже хронологически был неточен, сообщая о походе Державина против киргизкайсаков весной 1774 года, когда это случилось уже после саратовских происшествий — 1 сентября. Из письма Д. А. Державиной к К. М. Бороздину от 28 июля 1834 года, о котором она сообщила Я. К. Гроту, известно, что Пушкин обращался к Л. Н. Львову с просьбой передать ему записки Державина о Пугачевщине, но в итоге Дарья Алексеевна отказала в этой просьбе, сославшись на неразобранность этих бумаг. Вскоре после окончания бунта Державин написал «Журнал производству комиссий лейб-гвардии Преображенского полку поручика Державина, касающихся до поиску бунтовщика Пугачева и его сообщников», в котором описал свои действия с декабря 1773-го по сентябрь 1774 годов. В исправленном виде этот журнал опубликован в его «Записках». Посетив Оренбургский край, Пушкин познакомился с местами, где разворачивались основные события, и мог представить себе, какой опасности подвергался гвардейский офицер, мотаясь в течение девяти месяцев по охваченной возмущением области, при этом отстаивая со всей строгостью закон и порядок. Мнение Нащокиных о том, что в образе капитана Миронова Пушкин показал Бошняка, как видим, далеко от действительности, что ставит под сомнение и их заключение о нелюбви поэта к Державину. Правда, позднее Б. А. Садовской также утверждал: «...достоверно одно, что Пушкин никогда не любил Державина»⁷.

Сам Пушкин считал, что «глупец один не изменяется, ибо время не приносит ему развития, а опыты для него не существуют»⁸.

Его отношение к Державину изменялось от юношеского почитания и резкой критики в письмах к А. А. Дельвигу и А. А. Бестужеву к несомненному уважению в зрелом возрасте. Это подтверждается и его прямыми упоминаниями Державина или же его высказываний: таких 17 до 1825 года и 26 — после 1830-го.

Что же касается объективной оценки саратовского периода в жизни Державина, то наиболее точно она высказана Я. К. Гротом, который был лучше других знаком с материалами, к нему относящимися: «Мы находим <...>, что, судя по всему его (Державина. — Н. К.) образу действий во время Пугачевщины, он мог бы сделаться превосходным военным начальником и что если б вместо тайных поисков ему поручили самостоятельную команду над сильным отрядом, то он совершил бы чудеса храбрости: либо положил бы голову свою, либо схватил бы Пугачева. Его горячая заносчивость, нескромность, даже необузданность бросаются в глаза, но зато ни один поступок его не дает повода сомневаться в его честности и добросовестности <...>» (С. 158).

Примечания

¹ А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1985. С. 235.

² Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. Т. 7. М., 1962. С. 93.

³ См.: 1) Деятельность и переписка Державина во время Пугачевского бунта: Извлеч. из подлинных бумаг Я. Гротом. СПб.: Тип. Императорской Академии наук, 1861; 2) То же: ([Отт.] из VII кн. Уч. зап. второго отд. Императорской Академии наук; обл.: Материалы для биографии Державина 1773–1777 г.). В нашей работе мы пользовались переплетенным экземпляром текста, который, очевидно, был извлечен из периодического издания; см.: [Грот Я. К.]. Деятельность и переписка Державина во время Пугачевского бунта // Уч. зап. второго отд. Императорской Академии наук. Кн. VII. Вып. 1. СПб.: В Тип. Императорской Академии наук, 1861. С. 1–169 (отд. pag.).

⁴ См.: Грот Я. Жизнь Державина: [Биография]. М., 1997. С. 114. (Серия «Гений в искусстве»).

⁵ Деятельность и переписка Державина во время Пугачевского бунта... С. 65. В дальнейшем все ссылки на этот источник даются в скобках в тексте с указанием страницы (арабскими цифрами).

⁶ См.: Декабристы: Биогр. справочник / Изд. подг. С. В. Мироненко; Под ред. М. В. Нечкиной. М., 1988. С. 28.

⁷ Садовской Б. А. Г. Р. Державин // Ходасевич В. Державин / [Вступ. ст., сост. приложения, коммент. А. Л. Зорина]. М., 1988. С. 272.

⁸ Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. Т. 6. М., 1962. С. 215 (статья «Александр Радищев»).

А. В. Татаринов

ИДЕИ УТОПИЗМА В ЛЬВОВСКО-ДЕРЖАВИНСКОМ КРУЖКЕ

Если обратиться к отечественным философским трудам конца XVIII столетия, в первую очередь к произведениям Н. И. Новикова, А. Н. Радищева, А. М. Бакунина, А. Т. Болотова, — то окажется, что термин «утопия», «утопизм» в это время в России еще не употребляли. Да и теоретического обоснования самого этого понятия у нас в стране еще не существовало. Не встретим мы в это время среди отечественных авторов и полемики по данному вопросу. Получается, будто нет понятия, нет термина, нет и самой проблемы. На самом же деле ее тогда попросту не замечали. Однако вся русская культура эпохи просветительства развивалась не без влияния западноевропейской мысли и существовала под девизом «утопия как судьба».

Понятно, что и деятельность крупнейшего петербургского литературно-художественного объединения екатерининской поры — знаменитого «львовско-державинского кружка» (вторая половина 1770-х — начало 1800-х гг.) — была также пронизана идеями утопизма. Правда, европейская утопическая традиция, основанная на трудах Томаса Мора и других известных авторов, чаще всего оказывалась самодостаточной и поэтому вроде бы не требовала немедленного практического воплощения. В связи с этим одной из ее заслуг можно считать активное обращение в Западной Европе к жанру научно-фантастической литературы на основе утопических идей, особенно в XIX веке. Наши же деятели отечественной культуры, будучи, как правило, людьми весьма практичными, нередко пытались свои утопические по природе идеи тут же довести до реального воплощения. И такие попытки делались, даже несмотря на то что задуманное практическое осуществление подобных идей было на деле сопряжено порой с невероятными трудностями. Столкновение же российских носителей подобных идей (и затей) с действительностью вызывало у их авторов естественное стремление к преодолению встававших на

их пути препятствий, что, в свою очередь, почти неизбежно влекло за собой корректировку самой утопической программы, и, таким образом, получалось, что круг как бы сам собою замыкался.

Рамки статьи не позволяют рассмотреть творчество абсолютно всех деятелей названного кружка на всем протяжении его существования, поэтому остановимся лишь на его главных персонажах и организаторах — Н. А. Львове и Г. Р. Державине. Не случайно сам кружок назывался именно «львовско-державинским», а не наоборот. Причиной было то, что именно Николая Александровича, по общему, единодушному признанию современников, справедливо считали «душою» это кружка. Поэтому именно ему, как крупнейшему литературоведу, интуитивно почувствовавшему направление путей дальнейшего развития русской поэзии, приносили свои произведения на суд как начинающие, так и маститые литераторы (порою и сам Державин!), прислушиваясь к львовским замечаниям и внося порою весьма значительные поправки.

Н. А. Львов — небогатый дворянин, владелец всего лишь семидесяти душ крепостных крестьян¹ и менее двухсот сильно заболоченных десятин земли в Новоторжском уезде Тверской губернии, большей частью непригодных для сельского хозяйства. Сами земли располагались по правому берегу небольшой речки Таложенька, притока Осуги, в двадцати с небольшим верстах к северу от древнего Торжка; именно там находилось родовое поместье Львовых Черенчицы, позднее переименованное самим Николаем Александровичем в Никольское.

На небольшой возвышенности располагался скромный помещичий дом, в котором 4 (15) мая 1753 года² родился будущий поэт и архитектор. Он был деревянный, без особой архитектурной обработки. И усадьба тоже — «как у всех», простенькая, сугубо хозяйственного толка. Но менее чем через тридцать лет Николай Львов, видевший своими глазами, как решены бесчисленные усадебные комплексы северной Италии, Швейцарии, Англии и юга Франции, не говоря уже о наших великолепных подмосковных, не смирившись с обычными для расположенных в «глубинке» усадеб запустением и разрухой, создал в своем новоторжском поместье Никольское-Черенчицы поистине «сказочный» архитектурно-парковый ансамбль в духе лучших европейских традиций. Этот ансамбль по праву может счи-

таться среди построек Львова, как и вообще среди сооружений того русского классицизма последних двух десятилетий XVIII столетия, поистине образцовым для его современников-соотечественников, вне зависимости от того, были они заказчиками, соседями или только строителями.

Новый барский дом — каких не было больше ни у кого в округе — был каменный, двухэтажный, с прекрасно прорисованным бельведером для обозрения окрестностей, обеспечения главного двухкупольного зала верхним рассеянным светом и создания в нем необыкновенной акустики. Дом был снабжен системой воздушного отопления, изобретенной самим Львовым. Она устраняла неприятности, связанные с проникновением дыма в жилые помещения, и одновременно обеспечивала температурно-влажностный комфорт и вентиляцию помещений. Особое устройство львовских воздушных печей позволяло также снабжать обитателей дома теплой водой и для мытья посуды, и «для бани, если в том была необходимость»³. На кухне же функционировало изобретенное Львовым хитроумное устройство для приготовления пищи на горячем пару с одновременным принудительным обдувом (то, что сейчас пришло к нам из-за границы под названием «аэрогриль»).

Близ барского дома в Никольском еще и сейчас сохраняется каменная пирамида-погреб с подземным ярусом-холодильником (на глубине примерно пяти с половиной метров) и наземным павильоном — пирамидой, служившей в прошлом винным погребом. Погреб-ледники сооружались на Руси всегда, еще с дохристианской поры, но имели один серьезный недостаток: «желудки» этих погребов — каменные полости, предназначенные для хранения речного или озерного льда, — приходилось всякий раз по весне набивать льдом (весьма трудоемкий процесс, блестяще описанный И. С. Шмелевым в его известном произведении «Лето Господне»)⁴. Однако запаса такого льда могло не хватить до осени и наступления новых холодов. Львовские же погреба-пирамиды⁵ практически не требовали какого-либо вмешательства человека для поддержания постоянных отрицательных температур и влажности, ибо в его сооружениях использовались природные грунтовые воды, промерзавшие в зимний период в подземном резервуаре-накопителе до дна благодаря продуманной системе вентиляции. При этом само сооружение представляет собой уди-

вительное произведение искусства. Воспринимаемое зрителем как классической формы пирамида, оно в то же время включает в себя три сводчатых купола, расположенных один над другим. Это излюбленная Львовым система двойного купола в верхнем ярусе-пирамиде и купольное завершение подземного объема-морозильника. При этом поверхности сводов пирамиды были полностью расписаны по штукатурке от самого пола. Роспись была также частично и снаружи (плоская стена под валунной аркой со стороны основного входа с изображением львиной морды над дверным проемом).

По другую сторону дома на берегу искусственного пруда стояла «водовозная машина»⁶ — напоминающая парковый павильон постройка, похожая на каменную башенку, в которой с успехом работала приводившая в действие водяной насос паровая машина, вариант усовершенствованного Львовым парового двигателя Уатта. От нее деревянные долбленные водопроводы тянулись к господскому дому и хозяйственному двору. Вскоре почти то же самое было повторено Львовым для Державина в его новгородской Званке. Только там появилась еще и «Аристиппова баня»⁷, описанная последним в одноименном стихотворении. Она имела второй этаж для отдыха, где располагалась библиотека с небольшой портретной галереей и установленной перед окном на треноге подозрной трубой, в которую вышедший в отставку поэт наблюдал за купающимися в Волхове «наядами»...

Поведать обо всех этих затеях любому помещику екатерининского времени, предложив выстроить такое же, при этом пусть даже бесплатно, — так не поверил бы в реальность подобного, отмахнулся бы, назвав все это «утопией».

Лучшая и самая грандиозная из созданных Львовым дворянских усадеб — Знаменское-Раек в двадцати верстах к югу от Торжка, на берегу речки Логовежь, притока Тверцы, принадлежавшая крупнейшим новоторжским землевладельцам Глебовым-Стрешневым. Планировка имения воспринимается своеобразной чудесной иллюстрацией к некой фантастической сказке. Огромный парадный двор в Райке окружен не имеющей себе равных по размаху в русском усадебном зодчестве открытой грандиозной колоннадой, охватывающей эллипсовидную в плане территорию, которая не уступает по площади современному стадиону и одновременно напоминает древнерим-

ский форум. Это пример осуществления утопической мечты: подобные архитектурные сооружения некогда украшали античные города и призваны были своим великолепием не только «увеселять око» искушенного зрителя, но и одновременно пробуждать в свободных гражданах некие возвышенные чувства. В данном случае величественная колоннада, будучи окружена высокими деревьями пейзажного парка, способствует гармоничному единению архитектурных построек с природой и комфортности существования в этой искусно приукрашенной художественной среде «естественного человека» эпохи просветительства, продуманной до мелочей.

Те же идеи были реализованы и в отделке интерьеров барского дома в Райке. Всем известный ярмарочный раек, появившийся в России в XVIII столетии и получивший свое наименование от первого широко распространенного изображения грехопадения Адама и Евы, гравированного типографским способом, назывался в народе «ларец с картинками». Но в отношении усадебного дома в Знаменском-Райке более правомерно употребить выражение «дворец с картинками», поскольку его залы украшали живописные панно с изображением фрагментов усадебного парка (возможно, вымышленного). Выполненные по эскизам Львова крепостными живописцами (по штукатурке стен парадных залов второго этажа и жилых помещений первого), они эффектно дополнялись росписями плафонов парадных залов и сводов главного танцевального зала. В ряду изображений были также иллюстрации к знаменитым книге Публия Овидия Назона «Метаморфозы», тогда впервые полностью переведенной Львовым на русский язык и при его активном участии проиллюстрированной⁸.

Усадьба Знаменское-Раек создавалась Львовым с 1780-х до начала 1800-х годов. Еще ранее, в 1779 году, генерал-прокурор правительствующего Сената князь А. А. Вяземский, одновременно возглавлявший Почтовый департамент, Ассигнационный банк и формально даже Тайную экспедицию, затеял перестройку обветшавшего к тому времени здания старого Сената на Петровской (Сенатской) площади в Петербурге. Сенат располагался тогда в здании на углу самой площади и Английской набережной, у ее начала. На этом месте когда-то стояли деревянные палаты первого генерал-губернатора Петербурга и Санкт-Петербургской губернии светлейшего князя А. Д. Меншикова (Третий Меншиковский дворец). При Елизавете

Петровне на их месте был выстроен каменный двухэтажный дворец канцлера России графа А. П. Бестужева-Рюмина. А после его высылки за казнокрадство и другие злоупотребления в Сибирь сюда с Васильевского острова переехал правительствующий Сенат, которому в здании Двенадцати коллегий уже давно стало тесно. Для наблюдения за качеством и сроками исполнения строительных работ фасады и залы здания были распределены князем Вяземским между служащими Сената, ему подчиненными. При этом статскому советнику Державину, бывшему тогда экзекутором Первого департамента Сената, достался надзор за реконструкцией главной «Салы Общего Собрания Правительствующего Сената». По просьбе Гаврилы Державина, видимо, не особенно искушенного в вопросах архитектуры, именно Николай Львов составил проект оформления этой огромной залы аллегорическими рельефами на античные сюжеты, тематически связанными именно с правосудием. Выполнил же эти рельефы известный скульптор, француз по национальности, уже несколько лет плодотворно творивший в России, Жан-Жак Доминик Рашетт. Позднее он неоднократно работал вместе с Львовым. В описании этих рельефов, составленном Державиным, о главном, центральном сюжете говорится следующее: «Россия возводит в храм Правосудия Истину, Человеколюбие и Совесть». Сам храм Правосудия был решен в виде купольной ротонды, а возле нее находилась «твердая призматическая пирамида», которая должна была олицетворять «непоколебимую купность тех трех добродетелей»⁹. Сама же Россия была изображена в образе богини Минервы, под которой следовало разуть императрицу Екатерину Великую. К сожалению, при перестройке здания старого Сената (по проекту К. И. Росси) во времена Николая I рашеттовские рельефы были уничтожены.

А несколько лет спустя, уже живя в служебной квартире в только что построенном по его собственному проекту здании петербургского почтамта, Львов по заказу своего начальника, покровителя и мецената канцлера графа А. А. Безбородко составил программу знаменитого парадного портрета императрицы Екатерины Второй — Законодательницы в храме богини Правосудия. Написан он был там же, в почтамтской квартире Львова, Дмитрием Григорьевичем Левицким, выдающимся русским портретистом, давно дружившим с Львовым и входившим в состав львовско-державинского кружка.

Этот подлинный шедевр портретной живописи является скорее портретом идеи, нежели конкретного лица. Как пишет автор книги о Львове, «художником изображена идеальная, неизбежно чтущая законы “просвещенная монархия”, какую хотело бы видеть на троне прогрессивно настроенное дворянство»¹⁰.

Восемнадцатый век в европейском и русском искусстве — это век аллегорий. Львов, как никто другой, прекрасно разбирался в античной и ренессансной символике и мифологии, а потому ему не сложно было составить программу аллегорического портрета и увлечь ею художника. Вот как объяснял суть картины сам Д. Г. Левицкий: «Середина картины представляет внутренность храма богини правосудия, перед которой в виде законодательницы ея императорское величество, которая, сжигая на алтаре маковые цветы, жертвует драгоценным своим покоем для общего покоя. Вместо обыкновенной императорской короны увенчана она лавровым венцом. Знаки ордена Св. Владимира¹¹ изображают отличность знаменитую за понесенные для пользы отечества труды, коих лежащие у ног Законодательницы книги (своды законов. — А. Т.) свидетельствуют истину. Победоносный орел покоится на законах, и вооруженный Перуном страх рачит о целостности оных...»¹² Описание уже готового портрета чуть позже дал и Державин в стихотворении «Видение Мурзы»:

Сошла со облаков жена, —
Сошла — и жрицей очутилась
Или богиней предо мной.
Одежда белая струилась
На ней серебряной волной;
Градская на главе корона,
Сиял при персях пояс злат;
Из черно-огненна виссона,
Подобный радуге, наряд
С плеча десного половою
Висел на левую бедру;
Простертой на алтарь рукою
На жертвенном она жару
Сжигая маки благовонны
Служила вышню божеству.
Орел полунощный, огромный,
Сопутник молний торжеству,

Геройской провозвестник славы,
Сидя пред ней на гряде книг,
Священны блюл ее уставы;
Потухший гром в когтях своих
И лавр с оливными ветвями
Держал, как будто бы уснув.
Сафиро-светлыми очами
Как в гневе иль в жару блеснув,
Богиня на меня возрела¹³.

Такой желали Державин, Львов и их друзья-единомышленники видеть русскую императрицу. Подобная программа является, однако, скорее лишь политической декларацией, рассчитанной на то, что Екатерина прислушается к ней или хоть как-то под нее подстроится. Однако идея «просвещенной монархии» осталась лишь идеей. Оповестив мир в своем «Наказе» о намерении установить новые, более справедливые законы в Российской империи, она, старательный корреспондент большинства французских энциклопедистов, вовсе не собиралась на самом деле что-либо существенно изменять на практике. Немногие тогда были способны понять, что со стороны императрицы это всего лишь игра, рассчитанная в первую очередь на европейских философов, просветителей и политиков. Однако ее заявления нередко воспринимались обществом, в особенности западным, всерьез. Не случайно поэтому у Державина, разочарованного бездействием императрицы, появляется одно из самых мощных, обличительных его стихотворений «Властителям и судиям», являющееся переложением 81-го псалма царя Давида:

Ваш долг есть: сохранять законы,
На лица сильных не взирать,
Без помощи, без обороны
Сирот и вдов не оставлять.
Ваш долг — спасти от бед невинных,
Несчастливым подать покров;
От сильных защищать безсильных,
Исторгнуть бедных из оков¹⁴.

Позднее, в 1793 году, как бы всматриваясь в уже законченный Левицким портрет своей надежды, своего монархического идеала, Державин заявит в стихотворении «Горелки»:

Екатерине подражая,
Ее стяжайте вы венец:
Она, добротами пленяя,
Царица подданных сердец¹⁵.

Ранее, в начале 1780-х годов, в бессмертной «Фелице» Державин высказал свои упреки императрице в весьма мягкой и ироничной форме:

Богopodobная царевна
Киргиз-кайсацкия орды,
Которой мудрость несравненна <...>.
Подай, Фелица, наставленье,
Как пышно и правдиво жить <...>.
<...>
Где ж добродетель обитает?
Где роза без шипов растет?¹⁶
<...>
Вещай, премудрая Фелица!
<...>
Где добродетели сияют?
У трона разве твоего!¹⁷

Но поскольку обратиться в свою веру матушку императрицу не очень-то получалось, наши друзья стали возлагать определенные надежды на ее внука, великого князя Александра Павловича. Так, Державин откликнулся на появление на свет будущего монарха стихотворением «На рождение в Севере порфирородного отрока» (1779):

Возрастай, дитя прекрасно!
Возрастай, наш полубог!
Возрастай, уподобляясь
Ты родителям во всем;
С их ты матерью равняйся
Сравняйся с божеством!¹⁸

Для этого пятилетнего «божества» Николаем Львовым была спроектирована и выстроена самая необычная в мире усадьба — «увеселительная Александрова дача» на окраине села Павловского (городом Павловск стал лишь при императоре Павле I в 1797 году) при выезде из него в сторону Гатчины по берегам речки Тызва, притока Славянки. Это была прекрасная архитектурная иллюстрация к напи-

санной Екатериной Второй для ее внуков великих князей Александра и Константина Павловичей «Сказке о царевиче Хлоре». Образцовая в хозяйственном отношении, сказочная по представленным объектам, она предназначалась для действенного воспитания будущего императора на примерах мудрости, честности, трудолюбия, нестяжания. Чего там только не было! И волшебный дворец в восточном стиле с золоченой крышей в виде шатра, отдаленно напоминавшего татарскую тюбетейку; и мост с «трофеями», которые никем никогда ни у кого не отбивались в бою: декоративные, разных времен и народов, отлитые из чугуна. Далее располагались образцовые, с максимумом удобств крестьянские избы, а рядом — идеально обработанные поля и огороды, на которых работали чисто одетые, сытые и всем довольные «поселяне». На всю эту красоту «взирала» как хозяйка сама Екатерина — на возвышенности в десятиколонном открытом храме-ротонде была установлена бронзовая статуя богини плодородия Цереры¹⁹, под которой подразумевалась императрица. Автором этой исчезнувшей вскоре после революции статуи был известный участник львовско-державинского кружка скульптор Ж.-Ж.-Д. Раппетт, не раз осуществлявший задуманное Львовым.

Венцом всей этой хитроумной композиции служил семиколонный купольный «Храм розы без шипов» (храм-ротонда); на его основании каждое утро ставилась ваза с розами, шипы с которых были предварительно обстрижены... Ныне от всего бывшего великолепия на правом берегу речки Тызва сохраняется лишь простреленный немецким снарядам бывший «Храм Флоры и Помоны», который был как две капли воды похож на «Памятник любезным родителям» Н. А. Львова в Павловском парке.

Но несмотря на постройку этой назидательной усадьбы и на обилие прекрасных воспитателей и преподавателей, Александр I на практике оказался, как известно, неспособным на решительные поступки не только в государственных делах, но и в частной жизни.

Итак, вера в православного монарха постепенно разрушалась. Утопические же мечтания касались не только сильных мира сего, но и самих авторов. Как замечательно было уехать из шумного Петербурга в собственное имение, на природу, и там в семейном кругу наслаждаться безмерным счастьем: Державин — в Званке на Волхове, Львов — в родовом поместье Никольское-Черенчицы.

Возможно ли сравнять что с вольностью златой,
С уединением и тишиной на Званке²⁰.

(Г. Р. Державин. «Евгению. Жизнь Званская»; 1807).

Я истинно, мой друг, уверен,
Что ежели на нас фортуны фаворит
(В котором сердце бы не вовсе зачерствело)
В Никольском поглядит,
Как, песенкой свое дневное кончив дело,
Сберемся отдохнуть мы в летний вечерок
Под липку на лужок,
Домашним бытом окружены,
Здоровой кучкою детей,
Веселой шайкою нас любящих людей, —
Он скажет: «Как они блаженны!»²¹

(Н. А. Львов. «Эпистола к А. М. Бакунину
из Павловского, июня 14, 1797»)

Однако подобные минуты довольства и счастья не были продолжительными, столь насыщенной, напряженной и разнообразной была жизнь наших героев. Так, Львов по собственной инициативе отыскал месторождение «земляного», или бурого, угля по берегам реки Мста под Боровичами Новгородской губернии, как раз посреди двух столиц, и вскоре, получив на то разрешение Кабинета его величества императорской Канцелярии, принялся за промышленную добычу найденного угля. В письме к Державину, который тогда, в 1786 году, был губернатором в Тамбове, Львов, иронизируя, сообщал: «...в Валдай послан я по именному повелению искать угля и нашел; твоему тучному украинскому смыслу, я чаю, и в голову мотыгою не вошьешь, сколько это важно для России; мы только, великия эгольники, сие смекнуть можем. А сколько я сего угля нашел, скажу только то, что если ваш тамбовский архитектор возьмется сделать над светом каменный свод, то я берусь протопить Вселенную»²². Но с огромным риском для жизни на утлых баржах переправленный через бурное Ладожское озеро и привезенный таки им в столицу уголь, добытый с таким большим трудом, не удалось разгрузить нигде в городе, отчего «принужден» он был, чтобы баржи зимой льдом не раздавило, сложить эти горы угля у себя на даче на левом берегу Невы, близ Александро-Невского монастыря, «против малого охтинского пере-

возу». Но случившийся в ту же зиму у соседа по даче купца Крона пожар перекинулся и на участок Львова, отчего сгорел весь уголь... Расстроенный Львов, глядя из окна своего чудом уцелевшего от огня усадебного дома на бушующее пламя, написал стихотворение «На угольный пожар»:

Послушай, мать сыра-земля!
Ты целый день ничком лежала.
Теперь стеной к звездам восстала.
Но кто тебя воздвигнул? — Я.
Не тронь хоть ты меня покуда
Заправлю я свои беды,
Посланные от чуда-юда,
От воздуха, земли, воды.
Вода огонь не потушает,
И десять дней горит пожар.
Огонь воды не потушает,
А воздух раскаляет жар²³.

(1797)

Еще обиднее Львову — назначенному Павлом I директором угольных копий и разработки оных в империи — было оттого, что он вовсе не рассматривал этот уголь только как топливо. Он научился добывать из него серу, столь необходимую в производстве пороха, и каменноугольную смолу, служившую для пропитки корабельных снастей и канатов и для получения до той поры неизвестного кровельного материала — «каменного картона» (прообраз современного рубероида).

В те же годы правления Павла I у Львова появляется и вовсе утопический, даже фантастический проект отопления целой Москвы торфом. Он разыскивает в Подмосковье его месторождения, наносит их на карту, намечает пути подвоза торфа к Москве, изобретает специальную печь, способную работать на этом топливе. О своем необычном изобретении он тут же поведал миру в написанном им трактате «Русская пиростатика, или Употребление испытанных уже печей и каминов».

Будучи блестящим архитектором-практиком, Львов прекрасно знал о несовершенстве современных ему строительных материалов: дерево недолговечно, кирпич сложен в изготовлении, далеко не вез-

де есть месторождения нужных глин, транспортировка кирпича — дело трудное и дорогостоящее. И вот Львов после многочисленных опытов предложил использовать для возведения стен зданий обыкновенную землю, разработав собственную технологию «землебитного» строительства.

У себя в Никольском-Черенчицах Львов по повелению Павла I открыл «Школу земляного битого строения», куда губернаторы были обязаны присылать к нему по два крестьянина от каждой безлесной губернии на летние месяцы. Николай Александрович их сам содержал, сам обучал, а затем они разъезжались по родным местам строить из битой земли по проектам своих губернских архитекторов, которые предварительно обязательно проверялись и утверждались Львовым. В период существования этой школы в Никольском²⁴ появилась целая «Новая деревня» землебитных домов для крепостных крестьян Львова. В расположенном неподалеку Торжке по его проектам в той же технике был выстроен военный городок из нескольких зданий казарм и конюшен.

Под Петербургом, между Дудергофом и Ропшей, в деревне Арапакузи, подаренной Павлом I своей фаворитке фрейлине Е. И. Нелидовой, при непосредственном участии Львова из битой земли был выстроен летний домик, куда потом приезжал и император. Помимо жилых построек Львов возводил таким же способом и хозяйственные постройки, и парковые павильоны — башни-руины и столь любимые им пирамиды. Последнее подтверждается шуточным четверостишием, сочиненным самим архитектором по этому поводу:

Рассудку вопреки и вечности в обиду,
А умницам на смех
Построил — да его забвен не будет грех —
Из пыли пирамиду²⁵.

В компенсацию затрат Львова император Павел I подарил ему участок земли в окрестностях тогдашней Москвы — Тюфелеву дачу (неподалеку от знаменитого Симонова монастыря; примерно на месте Тюфелей ныне расположены корпуса автомобильного завода имени Лихачева). Вместо коммерческого использования данной земли Львов разместил здесь филиал своей школы земляного битого строения. Возглавил филиал его ученик и помощник каменных дел мастер А. Менелас. Всего за время существования львовской школы и

ее филиала (до кончины Н. А. Львова) было подготовлено свыше 800 учеников.

К сожалению, из всех многочисленных землебитных сооружений Львова и его учеников сохранился лишь Приоратский дворец в Гатчине (1797–1798). Однако вполне возможно, что двухвековой давности землебитные сооружения Львова могли быть позднее оштукатурены, покрашены или побелены, отчего теперь трудно или почти невозможно догадаться о том, из какого материала они на самом деле построены.

Но не всегда необычные, порой утопичные планы и задумки двух друзей оказывалось возможным осуществить на практике.

Недостаток средств у сравнительно небогатых помещиков, к которым следует отнести Львова, да, впрочем, и Державина, принуждал их самих заниматься коммерцией, торговлей или, как тогда принято было говорить, «спекуляцией». Идея состояла в том, что Державин, служа губернатором в Тамбове, покупал там хлеб (зерно) по одной цене, а Львов должен был продать этот хлеб в Петербурге по более высоким ценам. Однако нанятый Державиным купец, зная о правительственном запрете помещикам заниматься «негоциациями», надул наших горе-предпринимателей, привезя в столицу только незначительную часть (примерно четверть) отправленного из Тамбова зерна, да и то оказалось подмоченным в пути. Обо всем этом мы узнаем из письма Львова к Державину в Тамбов от 23 марта 1786 года: «Что нужно и как и когда сделать по хлебной спекуляции, пришли мне операционный план, потому что я в подобных делах по невежеству моему великая свинья». В другом письме: «Касательно до торгу нашего хлебом, если оный зависит от денежной помощи и капиталу, то нечего и думать: заняв 59 тысяч рублей, исчерпал я все колодези одолжения; итак, отложим блины к иному дню. Ежели тебе какими-нибудь изворотами удастся достать деньги и купить там хлеб, то заклинаю тебя не иначе сию торговлю учинить, как таким образом: хлеб сей отправить до Петербурга под моим именем, мне отдать здесь смолотый и в кулях, не требуя с меня при отдаче тотчас денег, а ко мне написать: посланный хлеб продай куль по тому-то...» В следующем году была предпринята попытка продолжить торгово-перепродажные эксперименты, но и она не была удачной: «Сколько можешь, хотя небольшую партию, пришли будущую весною на барках хлеба;

провоз заплати там, а ко мне напиши, по чему который хлеб продать, и я тебе тотчас деньги, потому что, кроме того, что хлеб здесь очень дорог и я тебе барыш доставлю, но хлеб мне еще и на пивоварню надобен будет, то есть не мне, а моим товарищам по цене общей. Пришли брат, не засни <...>²⁶.

В течение двух лет кое-как продолжались эти хлебные «негоциации», но 1 июня 1788 года Львов с горечью вынужден был сообщить Державину: «Вот еще, милый друг, хлопоты: купец ваш, который вез нам твой хлеб, а сам и уехал в Тамбов; прочего же хлеба мы не видали. Если тут есть возможность что воротить, так не худо бы». Однако «воротить» так ничего и не удалось...

Неосуществленным оказался и самый последний архитектурный проект Львова, связанный с заданием Александра I построить на Черноморском побережье Кавказа некие дачи или, может быть, дворцы для царской семьи вблизи источников минеральных вод. Не сохранился даже эскизный проект этих сооружений, составленный Львовым во время его путешествия на юг в 1803 году. Не был издан и львовский трактат «О сельском строении», над которым архитектор работал в ходе того же южного путешествия.

Что же касается Державина, то он по крайней мере дважды составлял утопические по своей сути сочинения. Так, в 1797 году по приказу Павла I он ездил в Белоруссию с целью выявления причин охватившего этот край голода и выявления и наказания виновных. По итогам поездки им была составлена записка, именуемая «Мнение сенатора Державина об отвращении в Белоруссии недостатка хлебного обузданием корыстных промыслов евреев, об их преобразовании и о прочем»²⁷. Главным его предложением стала программа исправления уклада жизни, а затем и образа мыслей малороссийских евреев. Согласно наблюдениям Державина, они скупали хлеб у тамошних крестьян уже заранее, по весне заключая купчие и потом отбирая у поселян зерно даже несмотря на неурожай, а затем гнали из этого хлеба самогон и продавали его втридорога все тем же крестьянам в шинках, таким образом намеренно спаивая местное население.

Путем организации для белорусских евреев системы обязательного образования и профессионального ремесленного обучения Державин надеялся превратить евреев в полезных для Российского госу-

дарства членов общества. К сожалению, на практике «Мнение» Державина учтено не было.

Позднее, уже при Александре I, окончательно выйдя в отставку и живя летом в Званке, Державин накануне вторжения в Россию полчищ Наполеона направил императору записку о мерах, которые, по его мнению, необходимо было принять: усилить существовавшие древнерусские крепости, создать в них достаточный запас боеприпасов и продовольствия, организовать народное ополчение и т. д. и т. п. Однако его величество император Александр Павлович на записку Державина даже не ответил. На практике же, независимо, надо полагать, от предложений Державина, все (или почти все) было сделано именно так, как говорилось в записке Гаврилы Романовича.

Таким образом, тяга членов львовско-державинского кружка к утопическим идеям, проектам, зачастую выливавшаяся в романтическую мечтательность с оттенком сентиментализма в духе В. А. Жуковского, стала своего рода связующим звеном между ломоносовско-сумароковским классицизмом и поэзией А. С. Пушкина и Е. А. Баратынского, у которых, впрочем, были свои, еще более тонкие, но уже не столь очевидно проявлявшиеся утопические устремления.

Примечания

¹ См.: Лапто-Данилевский К. Ю. Новые данные к биографии Н. А. Львова (1770-е годы) // Русская литература. 1988. № 2. С. 139.

² См.: Дмитриева Г. М. Документы Государственного архива Тверской области о Н. А. Львове // Гений вкуса: Материалы науч. конф., посв. творчеству Н. А. Львова. Тверь, 2001. С. 9.

³ Львов Н. А. Русская пиростатика, или Употребление испытанных уже печей и каминов <...>. СПб., 1795. С. 24.

⁴ См.: Шмелев И. С. Лето Господне / Сост., вступ. ст. и коммент. Б. Н. Любимова. М., 1990. С. 48; 65.

⁵ Размеры погреба-ледника в Никольском-Черенчицах оптимальны. В погребах меньшего размера не удавалось столь же успешно поддерживать отрицательную температуру, тогда как погреба больших размеров, наоборот, оказывались в плане сохранения холода еще более продуктивными. Последнее подтверждается опытом существования гигантской многоярусной митинской пирамиды в усадьбе Львовых Митино под Торжком.

⁶ Запечатлена на известном рисунке И. А. Иванова, являющемся виньеткой к стихотворению Г. Р. Державина «Память другу».

⁷ Подробнее см.: Калинин Н. Н. Загадки «Аристипповой бани» // Державинские чтения: Сб. науч. докладов. Вып. 1. СПб., 1997. С. 85–92.

⁸ Альбом с 199 иллюстрациями к «Метаморфозам» Публия Овидия Назона хранится в Отделе русского рисунка ГРМ.

⁹ Никулина Н. И. Николай Львов. Л., 1971. С. 77.

¹⁰ Там же. С. 50.

¹¹ Знаки этого ордена «начертаны», придуманы и нарисованы опять же Н. А. Львовым.

¹² Соч. Державина с объяснит. примеч. Я. Грота. Т. 1. СПб.: В Тип. Императорской Академии наук, 1864. С. 162.

¹³ Там же. С. 161–163.

¹⁴ Там же. С. 111.

¹⁵ Там же. С. 550.

¹⁶ Там же. С. 129–131.

¹⁷ Там же. С. 148.

¹⁸ Там же. С. 86.

¹⁹ Подробнее см.: Татаринов А. В. Сказка Екатерины II «О царевиче Хлоре» и ее архитектурная иллюстрация — Александрова дача под Павловском // Екатерина Великая: эпоха российской истории: Междунар. конф. в память 200-летия со дня смерти Екатерины II (1729–1796) к 175-летию Академии наук. Тезисы докладов. СПб., 1996. С. 277–280.

²⁰ Соч. Державина с объяснит. примеч. Я. Грота. Т. 2. СПб.: В Тип. Императорской Академии наук, 1865. С. 632.

²¹ Львов Н. А. Избр. соч. / Предисл. Д. С. Лихачева; Вступ. ст., сост., подг. текста и коммент. К. Ю. Лаппо-Данилевского; Перечень архитектурных работ подг. А. В. Татариновым = *L'vov N. A. Ausgewählte Werke / Mit einem Geleitwort von D. S. Lichacev; Hrsg. und komment. von K. Ju. Lappo-Danilevskij; Zur architektonischen Tätigkeit von A. V. Tatarinov*. Кёльн, Веймар, Вена; СПб., 1994. С. 69. (Новая русская словесность и культура. Т. I = *Neue russische Literatur und Kultur*. Bd. I).

²² Письмо Н. А. Львова к Г. Р. Державину от 13 августа 1786 г. // Львов Н. А. Избр. соч. С. 328.

²³ Львов Н. А. Избр. соч. С. 40–41.

²⁴ С момента подписания устава школы в 1797 года по кончине Н. А. Львова в конце 1803 года.

²⁵ Львов Н. А. Избр. соч. С. 94.

²⁶ Письмо Н. А. Львова к Г. Р. Державину от 13 ноября 1786 г. // Львов Н. А. Избр. соч. С. 332.

²⁷ Соч. Державина с объяснит. примеч. Я. Грота. Т. 7. СПб.: В Тип. Императорской Академии наук, 1872. С. 229–332.

С. О. Кузнецов

**МЕЖДУ ДВУМЯ ПОХОДАМИ НА ТИФОНА
(ГОСУДАРСТВЕННОЕ И ЛИЧНОЕ —
ДВЕ ГРАНИ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ
Г. Р. ДЕРЖАВИНА И СТРОГОНОВЫХ)**

В 1805 году Г. Р. Державин написал стихотворение «Страны Российски, ободряйтесь!..». Оно было опубликовано в журнале «Друг просвещения», причем текст сопровождался замечанием: «Кантата на скорую руку при первом получении известия о победах над французами, пета в доме графа Строгонова, музыка сочинения г-на Бортнянского»¹. В том же самом году поэт сочинил басню «Жмурки», в которой высмеял участников Негласного комитета при императоре Александре I². Лидером этого кружка являлся граф П. А. Строгонов (1772–1817). С одной стороны, Державин написал его отцу, графу А. С. Строгонову (1736?–1811), в 1791 году знаменитую оду «Любителю художеств», музыку к которой позднее написал Д. Бортнянский, с другой — оставил нелестную, хотя и менее известную характеристику, которая будет приведена ниже. Суммируя эти сведения, можно констатировать, что отношения между Державиным и Строгоновыми складывались непросто и лишь чрезвычайные события примирили их в 1805 году.

Какова же была предыстория взаимоотношений клана меценатов и Г. Р. Державина?

Обстоятельства написания оды «Любителю художеств» не установлены, но можно предположить, что события развивались так. В 1786 году вместе со своим воспитателем Жильбером Роммом граф П. А. Строгонов отбыл за границу для прохождения курса наук в Женеве и познавательного путешествия по Европе. К возвращению Павла Александровича в начале 1791 года его отец Александр Сергеевич закончил переустройство в доме на Невском проспекте в Санкт-Петербурге. Обратившись к истории рода, мы можем заключить, что А. С. Строгонов следовал отцовскому образцу. В 1750-е годы за время его пребывания в Женеве, Италии и Франции Ф.-Б. Растрелли подверг «Строгонов дом» крупнейшей модернизации. Именно с тех

времен сохранился фасад здания и Большой зал с плафоном работы Дж. Валериани.

В центре композиции художник представил Минерву в развевающейся красной тунике с копьем и эгидой, в которой Медуза-Горгона видит свое отражение. Вокруг нее — олицетворение зла: Мидас с маковым венком и ослиными ушами, Сизиф, прикрытый лисьей шкурой и прижимающий к себе шар, и гигант — падающий в бездну персонаж со змеями вместо ног³. Пороки разделяют Добродетелей (слева) и Муз (справа). В левой группепредставлены Справедливость с весами Правосудия, Благоразумие с зеркалом, Храбрость с колонной. Несколько в стороне Умеренность с кувшином, а также Верность с ключом в руке и собакой⁴. К ней обращается мужчина в лавровом венке, указующий на Пороки. В правой группе центральной фигурой является История, готовая записать деяния героя в книгу, которую поддерживает Сатурн. Ее окружают Музы Живописи, Скульптуры, Музыки и Литературы.

Теперь вернемся к главным героям, за которыми на втором плане изображен храм на горе.

Над Телемаком находится Меркурий,покровитель путешественников, посланник богов и мастер герметических таинств. В его руке — кадуцей, жезл с переплетенными змеями, символ преобразований и великого процесса, который осуществляется в союзе и борьбе противоположностей. Этот фрагмент дает основание предполагать, что на картине представлен персидский царь Кир Великий, или Старший, который царствовал с 558 по 529 годы до н. э. По мнению Ксенофонта (430 или 425 — после 355 до н. э.), афинского историка и писателя, он был идеальным правителем, поскольку отличался смелостью, добротой и терпимостью к покоренным народам. В частности, он освободил иудеев из вавилонского плена и восстановил Иерусалим. Именно последний факт, как мне представляется, привлек внимание французского писателя-масона Андре-Мишеля Рамзея (1686–1743), который, подобно Фенелону, был воспитателем. Рамзей использовал для своих целей «пробел» Ксенофонта. Античный писатель ничего не говорит о том периоде, когда его герою было от 16 до 40 лет. По версии Рамзея, соединившего в своей книге «Новое Киронаставление, или Путешествия Кирова» (1727) античный миф со своим текстом, персидский принц до до-

стижения совершеннолетия путешествовал по Египту, Греции, Криту и Вавилону.

В историософской книге Рамзея Кир первоначально должен восстановить храм, которому предстоит стать предзнаменованием прихода Мессии, или Иисуса Христа. Строительству предшествует излияние на героя божественного света, после чего он возвращается на родину. Пророк Даниил говорил Киру: «О Кир! Вера не есть составление философских мнений и не чудесная история чрезвычайных приключений; но знание того, что Бог открывает чистым душам, которые правду ищут, чтоб ее иметь и чтоб правда в них пребывала. Надлежит низойти верховной силе, а не человеческой и обладать вашим сердцем и отделить вас самих от себя. Тогда сердцем вашим ощутите, что теперь не ясно видите слабым светом духа вашего. Сие благополучное время еще не пришло, но приближается. Между тем будьте довольны тем, что *Бог Израилев* вас любит, предъидет пред вами, и исполнит чрез вас свою волю. Поспешайте оправдать его пророчества, и возвратитесь скоро в Персию, где присутствие ваше необходимо»⁵. Открыв книгу пророка Исайи, пророк Даниил показывает Киру, что тот победил всех врагов и действительно построил храм (это был так называемый Второй Храм, построенный персидским царем не в Иерусалиме, а в Вавилоне). В этом месте мифология смыкается с историей.

Согласно Рамзею, в далеком прошлом Юпитер с помощью других богов, в том числе и Минервы, победил сначала гигантов, а затем и Тифона. В тот момент порядок, нравственные законы, сознательная и умственная жизнь одержали верх над страшными силами природы, незаконной и беспричинной силой. В настоящем происходит борьба сил зла и добра. Но в будущем вернется золотой век, который будет выражаться, в частности, в соединении Муз и Добродетелей, разделенных в результате мирового хаоса и присутствующих на полотно Валериани по разные стороны от Минервы. Свою книгу Рамзей завершил своего рода резюме античной мифологии, один из фрагментов которого гласит: «Все стихотворцы описывают нам золотой век, или Сатурнов век, благополучным состоянием, в котором не было ни несчастий, ни злодейств, ни трудов, ни мучений, ни болезней, ни смерти. Напротив того, изображают нам железный век началом чувственного и нравственного зла. Страдание, пороки и всякое зло про-

исходят из коробки Пандориной и наводняют землю. Они говорят нам о возобновлении золотого века как о таком времени, когда Астрея придет на землю, когда правосудие, мир и непорочность примут прежние свои права и когда все приведет к первообразное совершенство. Наконец, поют везде дела сына Юпитерова, оставляющего Олимп, чтобы жить между людьми. Они придают ему разные имена, по разным его действиям. Иногда он Аполлон, побивающий Тифона и Титанов; иногда Геркулес, истребляющий чудовища и великанов и очищающий землю от злодейств и пороков; временами ж он Меркурий, или посланник богов, летающий повсюду для исполнения их воли. Иногда же Персей, избавляющий Андромеду, или естество человеческое, от чудовища, происходящего из бездны морской, чтобы ее поглотить. И так всегда <он> один из сынов Юпитера, дающий бой и одерживающий победы»⁶. Таким же резюме, по моему мнению, является плафон в Строгоновском дворце, в котором представлены алхимические превращения. Рядом с главным героем, который одновременно и Кир, и Телемак, и Эней, находится Заратустра, хотя в то же самое время это и Елеазар, и Даниил, подобно тому как Минерва может рассматриваться в качестве Аполлона, а Медуза-Горгона — это и Тифон, и даже архангел Михаил.

Через отсылку к литературному тексту в живописной композиции Большого зала Строгоновского дворца присутствует намек на путешествие А. С. Строгонова, то есть на конкретную ситуацию в истории рода. С другой стороны, исключительно важное место принадлежит храму Соломона (каким он представлялся в античные времена) в левом верхнем углу плафона. Это указание является связующим элементом между прошлым и будущим династии Строгоновых — Аникой Федоровичем (1497–1569), построившим первый храм в XVI веке, и его потомками (прежде всего, Александром Сергеевичем, которому удалось построить Казанский собор и тем самым вернуть «золотой век» рода). Масонская аллегория, использованная Валериани, позволила перенести древнерусскую идею в художественный мир XVIII века. В данный момент для нас более всего важно, что трактовка сюжета плафона допускает возможность увидеть в главном герое Телемака, под которым подразумевался путешествовавший по Европе А. С. Строгонов⁷.

Барон С. Г. Строгонов умер в сентябре 1756 года и потому не успел представить плафон сыну, который прибыл в Россию летом 1757 года. Кроме картины, Александру Сергеевичу досталось стихотворное завещание, созданное Кириаком Кондратовичем.

Любезный сын, домой днесь поспешать старайся,
Уже ты видел свет; в Россию возвращайся,
Отечество тебя с плодами ждет к себе,
Чтоб совершенну мзду дать за труды тебе.
Наследник ты моих именьев всех остался;
Смотри ж, чтоб жребий мой душе твоей достался;
Я око был слепым, нога хромым, всем друг,
Для пользы же чужой отверг свой недосуг.
Моя отверста дверь была всем приходящим,
Трапеза всем честным, военным и судящим,
Сим средством я всегда везде имел сто рук.
Припомни ты и сам: какой ты бабки внук?
Щедротами она Россию удивила,
Не я; Москва сия — по смерти возгласила.
Тебе даю, приняв наследство то ея,
Внутрь совести всегда имей ты твоея.

Не преходи предел, отцами положенных,
Не бойся же и всех злых, в совести сожженных,
Великодушен ум на деле покажи,
А малодушну скорбь в случаях отложи,
Старайся обращать (как сыны все благии)
Учения плоды на пользу всей России.
Священным музам друг во всем ты верен будь,
Любовию ко всем любить себя принудь.
У наших ты друзей в брак избери невесту,
Которая была б по времени и месту.
Служителей люби, которых я любил,
Смотри, чтоб всех из них ты щедро наградил.
Намерения все мои кончать потщися,
Кто древний доброхот, ты оных не лишился;
Те облегчат трудов все бремя в твой успех,
Так будешь провождать всю жизнь без всех помех,
О мне престань тужить, спокойнее я ныне —
Где всех полезней нет, но жизнь вся в благодистине.

Молись о мне Творцу, а больше не рыдай,
В другом я царстве есмь, любезный сын, прощай,
Монархия тебя всещедро не оставит
И чести к твоему степени вдруг прибавит,
Ты в сердце навсегда потщись то соблюдать,
Что Бог тебе отец, Монархия же мать⁸.

Как можно видеть, никаких ссылок к плафону Валериани в этом тексте нет. Объединяет два произведения лишь наличие дидактических инвектив.

Александр Сергеевич не только также затеял «ремонт» в старинном доме на Невском проспекте⁹, но и, вероятно, подготовил праздник, для которого, возможно, были сочинены два текста. Первым из них является «Надпись, сочиненная 1791 года на случай приезда из чужих краев в С.-Петербург гр. Павла Александровича Строгонова», которую автор обнаружил в семейной архиве. Вот ее полный текст:

Отколе Телемак к нам юный вновь явился
Прекрасен, столько же и взором и душой?
Я зрю уже, что ток слез радостных пролился,
Из нежных отческих Улиссовых очей!
Се юный Строгонов, полсвета обозревший,
В дом ныне отческий к восторгу всех пришел,
Граф юный, трудности путей своих презревший,
Родителя в дому во здравии обрел.
Почто же Ментор с ним уж более не зрится?
Как Фенелонова Минерва, он исчез,
Да тако баснь сия во яве совершится,
Он Телемаковых достоин будет слез¹⁰.

Есть, думается, небольшая возможность того, что автором сочинения был сам А. С. Строгонов, поддерживавший отношения со многими литераторами своего времени — А. П. Сумароковым, А. А. Ржевским, А. А. Нартовым, И. П. Елагиным, гр. А. П. Шуваловым и другими и сам не чуждавшийся литературного труда. В 1755 году он стал членом знаменитого «*Adunanza dei pastori Arcadi*» («Собрания аркадских пастухов») и получил особое имя «*Aristagora Peloponesio*». Под Ментором здесь разумеется Ж. Ромм, с которым Строгонов расстался в Париже. Хотя история Телемака получила очень широкое распространение в XVIII веке по всей Европе, возможно, что именно

в 1791 году плафон Дж. Валериани вновь оказался к месту, ибо Большой зал, где он находился, был обычным местом проведения самых торжественных актов «Строгонова дома». К таковым, безусловно, должен был относиться праздник по случаю возвращения П. А. Строгонова. А. С. Строгонов обратился к Державину, который, разумеется, знал о графе-алхимике. В оде «На счастье» (1789) у него есть такие строки:

Всегда прехвально, предпочтенно,
Во всей вселенной обоженно
И вожденное от всех,
О ты, великомерно Счастье!
Источник наших бед, утех,
Кому и в ведро и в ненастье
Мавр, Лопарь, пастыри, цари
Моляся в кущах и на троне,
В восклицновениях и стоне,
В сердцах их зиждут алтари!
Сын время, случая, судьбины,
Или неведомой причины,
Бог сильный, резвый, добрый, злой!
На шаровидной колеснице,
Хрустальной, скользкой, роковой,
Вослед блистающей деннице
Чрез горы, степь, моря, леса
Вседневно ты по свету скачешь,
Волшебною ширинкой машешь
И производишь чудеса.

<...>

В те дни людского просвещения
Как нет кикиморов явленья,
Как ты лишь всем чудотворишь,
Дев и дам магизируешь,
Из камней золото варишь.

В своих «Объяснениях» поэт уточнил, что последнее «выражение <...>» относится к графу А. С. Строганову, который хотел быть великим алхимиком, открыть золотую тинктуру (микстуру. — С. К.) и философский камень, и на счет которого императрица сочинила особую комедию»¹¹. Заказ, надо думать, относится к ноябрю–декабрю 1790 года, когда стал очевиден приезд «гражданина Очера» (фран-

цузский псевдоним графа) в Россию. За возвращение Павла шла борьба, обстоятельства которой описаны В.М. Далиным¹². Он должен был стремиться (и мог вполне успеть) прибыть к новому 1791 году, который почти совпадал с днем рождения Александра Сергеевича (3 января). По письмам Павла к Ромму известно, что 9 декабря по новому стилю он находился уже в Меце. Одиннадцатого граф прибыл в Страсбург, где его задержала поломка коляски, но уже пятнадцатого (то есть только четвертого по петербургскому счету) он планировал отправиться в Вену¹³. Месяца-полтора, думается, было достаточно, чтобы добраться до российской столицы. Тем временем Державин продолжал работу над текстом, в котором он описывал некое торжество. Е. Я. Данько усмотрела праздник в следующих стихах:

Радостно, весело в день сей
Вместе собирайтесь, други!
Бросьте свои недосуги,
Скачите, пляшите смелей!
Бейте в ладоши руками,
Щелкайте громко перстами,
Черны глаза поводите,
Фертиком руки вы в боки,
Делайте мелкие скоки,
Чобот о чобот стучите,
С наступью смелой свищите,
Молвте спасибо душею
Мужу тому, что снисходит
Лаской, любовью своею,
Всем нам веселье находит.
Здравствуй же, муз днесь любитель!
Здравствуй, их всех покровитель!¹⁴

Эти заключительные строки произведения если и описывают праздник, то, разумеется, какой-то иной, не связанный с событиями рубежа 1790 и 1791 годов. По мнению Данько, в тексте Державина присутствуют две ссылки на реалии «Строгонова дома». В частности, ее внимание привлекли следующие строки:

Я вижу, вижу Аполлона
В тот миг, как он сразил Тифона
Божественной своей стрелой:

Зубчата молния сверкает,
Звенит в руке священный лук;
Ужасная змея зияет
И вмиг свой испускает дух,
Чешуйчатым хвостом песок перегребая
И черну кровь ручьем из раны испуская.
Я зрю сие и вмиг себе представить мог,
Что так невежество сражает света бог.

Исследовательница считала, что «Державин, вероятно, видел статую греческого бога своими глазами, — иначе он не включил бы этот образ в свои стихи», и указала на существование в коллекции Строгоновых статуэтки Аполлона-Боэдромиса¹⁵. Это произведение появилось во дворце лишь в середине XIX века (история приобретения бронзовой вещи подробно описана Ф. И. Буслаевым¹⁶). Но главное — Аполлон у Державина поражает не Пифона, как в античном мифе, а Тифона. К. Ю. Лаппо-Данилевский отрицает возможность ошибки и признает намеренным обращение поэта к традиции вольных каменщиков, согласно которой «борение Зевесова сына со стоглавым Тифоном, понимаемым как воплощение мирового зла, имело высшее, символическое значение»¹⁷. Вывод из этой трактовки следующий: «Державин, обращаясь к Строгонову <...> ввел <...> образ, связанный с масонской историософией, и допустил таким образом в свой текст голос адресата стихотворения»¹⁸. Замечу со своей стороны, что если победа «солнечного бога» имеет символическое значение, то она могла сопоставляться Державиным с удачным преодолением юным графом Строгоновым всех злоключений и препятствий во время путешествия.

В следующем пассаже Данько считала возможным видеть описание плафона в Большом зале:

Полк бледных теней окружает
И ужасает дух того,
Кто кровью руки умывает
Для властолюбья своего;
И черный змей то сердце гложет,
В ком зависть, злость и лесть живет,
И кто своим добром жить может,
Но для богатства мзду берет.
Порок спокоен не бывает;

Нрав варварский его мятет,
Наук, художеств не ласкает
И света свет ему не льет.
Как зверь, он ищет места темна;
Как змей, он, ползая, шипит;
Душа, коварством напоенна,
Глазами прямо не глядит.
Черные мраки,
Злые призраки
Ужасных страстей!
Бегите из града,
Сокройтесь в дно ада
От наших вы дней!
Света перуны,
Мирные струны,
Минервин эгид!
Сыпьте в злость стрелы:
Брань за пределы
От нас да бежит!¹⁹

С этим мнением можно согласиться, если принять правомерность отнесения «зависти, лести и злости» к группе «пороков». Таким образом, можно констатировать, что А. С. Строгонов подготовил для встречи сына праздник, с которым связано по крайней мере два текста, авторы которых эксплуатировали содержание плафона Дж. Вальериани.

Теперь пришло время остановиться на взаимоотношениях А. С. Строгонова и Г. Р. Державина.

Несмотря на то что произведение носило заказной характер, Державин вполне искренне воспевал Строгонова как любителя искусств и мецената. Об этом свидетельствуют особенности личности Державина. По той же причине характеристику, данную поэтом А. С. Строгонову в «Записках», вероятно, следует трактовать как следствие столкновений в Сенате (Александр Сергеевич был сенатором с 1780 года, Гавриил Романович — с 1793-го). Итак, Державин писал: «Граф Строгонов <...> по малодушию своему всегда был угодником двора и в дела почти не входил, а по привычке своей или по умышленной хитрости при начале чтения оных шутил и хохотал чему-нибудь, а при конце, когда надобно было давать резолюцию, закашливался: то

и решали дела другие; а он, не читая их и не зная, почти все то, что ему подложат или принесут, подписывал; но когда он чью брал сторону и пристрастен был к чему-либо по своим, а паче по дворским видам, то кричал из всей силы и нередко превозмогал прочих своею старостию, знатностью и приближенностью ко двору»²⁰. Очевидно, что слова Державина были результатом неизвестной нам ссоры со старшим Строгоновым. Хотя поэт откликнулся на помолвку его сына с княжной С. В. Голицыной в 1793 году стихотворением «О, сколь, София, ты приятна...»²¹, последующие годы были временем охлаждения между поэтом и кланом, что связано, прежде всего, с политической борьбой, так как они оказались в разных лагерях.

Еще в начале 1790-х годов поэт сблизился с Зубовыми и оставался верен им в годы правления императора Павла I. В этот период существовало несколько оппозиционных монарху кружков. Державин и Строгонов принадлежали к разным. 25 марта 1801 года, спустя две недели после убийства отца, император Александр I создал Государственный совет, в котором ведущие роли играли Зубовы — Платон, поселившийся в Зимнем дворце, и Валериан, а также Н. П. Панин, возглавивший ведомство иностранных дел, П. А. Пален, военный губернатор столицы, и близкий ему А. А. Беклешов, генерал-прокурор Сената. Павел Строгонов, единственный из «молодых друзей» встретивший переворот в Петербурге, не был включен в состав нового учреждения. Узнав о перевороте, Н. Н. Новосильцев, его двоюродный брат, решил продолжить свое пребывание в Англии. А.-Е. Чарторийский, еще 17 марта вызванный в Россию письмом Александра I, не торопился прибыть на берега Невы. И только В. П. Кочубей, опрометчиво давший монарху обещание приехать, действительно прибыл в столицу 18 апреля и в тот же день присутствовал на обеде в Зимнем дворце. Спустя четыре дня, 22 апреля, он встретился со Строгоновым, а на следующий день состоялась первая аудиенция графа у императора. Она была бы невозможна без участия А. С. Строгонова. Старый граф впервые после смерти Павла I был приглашен на обед к монарху 31 марта. В дальнейшем он появлялся у него не часто, но 16 апреля был там вместе с сыном, что, видимо, и сыграло свою роль в дальнейших событиях.

На первой встрече с Александром I П. А. Строгонов предложил его вниманию записку под названием «Опыт изложения системы,

которой надо следовать в реформе управления Империей». В дальнейшем он сочинил громадное количество бумаг, большая часть которых сохранилась и позволяет подробно проследить за началом «Александровых дней». Необходимость реформ признавалась всеми. Борьба шла вокруг того, каким путем их проводить. Строгонов настаивал на том, что реформа есть исключительно дело императора, желая при этом удалить от него группировку Зубова, которая забрасывала монарха конституционными проектами. Граф предложил создать специальный комитет для тайной работы над «восстановлением бесформенного здания нашего общественного договора на правильных принципах». Таким образом он хотел нейтрализовать значение Государственного совета, в котором никто из его клана не был представлен. Наконец, последний тезис бывшего якобинца был следующим: преобразование администрации должно предшествовать созданию конституции, работа над которой, однако, и была ему поручена. Император и граф П. А. Строгонов согласились, что России необходимо иметь неизменяемые фундаментальные законы. Спустя еще шесть дней, 28 апреля, Павел Александрович был назначен обер-прокурором Первого департамента Сената, и лишь с того момента начался процесс постепенного возвращения им и его друзьям утраченных позиций. Его противники не дремали. Со своей стороны, Державин также на аудиенции у императора сделал заявление о самовластии генерал-прокурора Сената. Поэт желал вернуть учреждению то положение, которое оно имело при Петре Великом и Екатерине II, но утратило при Павле I.

16 мая в Петербург прибыл Новосильцев, но вскоре заболел Кочубей, и это новое обстоятельство дало возможность монарху, который пытался лавировать между придворными партиями, отложить начало работы Негласного комитета. Спустя три недели, 5 июня, в ведение графа П. В. Завадовского, также бывшего екатерининского фаворита, который был введен в Государственный совет в качестве противовеса Платону Зубову, перешла Комиссия о составлении законов, которая была учреждена в 1796 году императором Павлом. В тот же день Александр I подписал указ, в котором пообещал утвердить права и преимущества Сената как незыблемый закон. Державин, посчитав принятие документа своей заслугой, обратился к монарху с благодарственным письмом. Спустя десять дней Зубовы добились

действительно весомого успеха — отставки Палена. По дороге в свои прибалтийские имения он вполне мог встретиться с Чарторийским, который прибыл в российскую столицу 18 июня, и именно тогда, после появления в Петербурге последнего члена бывшего оппозиционного кружка, начался новый этап борьбы за место у трона. Обсудив положение, друзья Строгонова согласились с его мыслью о том, что следует ожидать успокоения умов и лишь затем начинать преобразования. Граф написал записку «О необходимости нам конституироваться»²². Из этого сочинения становится понятно, что в тот момент в России скорее шла борьба не за проведение реформ, а за то, кто будет их проводить.

24 июня в Каменноостровском дворце состоялось первое заседание Негласного комитета. На нем кроме монарха присутствовали Строгонов, Чарторийский и Новосильцев (Кочубей продолжал болеть). Согласно замыслу графа, предполагалось в течение длительного времени рассматривать состояние империи: начав с внешней политики, затем не спеша перейти к внутренним делам, дожидаться такими средствами успокоения умов и удерживать монарха от преждевременных реформ; при удобном случае изменить положение в администрации и, наконец, подготовить конституцию. Таким образом, эксплуатируя тему реформ, Строгонов желал как можно дольше удерживать императора в сфере своего влияния. Этот план если и удался, то лишь отчасти, хотя обзору были посвящены три первые заседания комитета. К досаде молодых друзей, монарх настаивал на немедленном обсуждении конституции и втайне от них вел об этом переговоры с Зубовым. Ему было необходимо держать равновесие до коронации, намеченной на середину сентября. В июле обсуждался проект сенатской реформы, подготовленный Завадовским. Вместе с ним вниманию Строгонова и его спутников монарх предложил проект Державина, который полагал необходимым ввести выборность сенаторов, сделать звание сенатора пожизненным и настаивал на подсудности себя и своих коллег только суду Сената. Поэт писал о том, что Россия должна управляться только самодержцем. Петр I на время отъезда учредил Сенат и вверил ему четыре власти — законодательную, судебную, исполнительную и оберегательную (так обозначались им функции генерал-прокурора), которые в самодержавном государстве заключаются в государе. Однако основатель империи так

и не разделил власти, и они сосредоточились в руках генерал-прокурора, в то время как многие учреждения вышли из подчинения Сената и действовали несогласованно. Таким образом, Сенат фактически потерял власть. 5 и 12 августа записка Державина обсуждалась «молодыми друзьями», которые, разумеется, выступили против нее, ибо хотели сохранить свое влияние на монарха.

К торжественной коронации, которая состоялась 15 сентября, были подготовлены три документа — «Грамота Российскому народу», особый манифест по крестьянскому вопросу и проект преобразования Сената. Ни один из них обнародован не был. Однако после узаконения своего положения на троне монарх мог действовать более решительно против тех, кто привел его на престол. 21 и 30 октября он встретился с Лагарпом, и тот на вопрос бывшего воспитанника о том, что ему делать с Зубовыми, посоветовал удалить их из столицы или предать суду. 24 декабря последовало прошение Платона Зубова об отпуске, а на следующий день Державин был отправлен в длительную командировку. Любопытно, что вскоре такой близкий к А. С. Строгонову скульптор, как Л. Гишар, сделал для него портрет А. В. Суворова, а также надгробные изображения Валериана и Николая Зубовых в Александро-Невской лавре.

27 мая в столицу прибыл С. Р. Воронцов, который, рассмотрев сенатский проект, составленный братом А. Р. Воронцовым и его молодыми единомышленниками, остался от него в восторге. 22 июня состоялся обед на даче А. С. Строгонова, куда были приглашены молодые друзья и С. Р. Воронцов, который произнес речь о сенатской реформе²³. Ее смысл заключался в восстановлении авторитета учреждения, которое должно было осуществить реформы. В результате 8 сентября монарх подписал указы о правах Сената и о министерствах. Державин занял пост министра юстиции. Однако он всего год оставался на этом посту. В 1803 году получил полную отставку и с тех пор в летние месяцы жил преимущественно в имении своей жены Званка (Новгородская губерния). Его сменил П. В. Лопухин, товарищем которого стал Новосильцев. Эпитафией деятельности Негласного комитета стала басня Державина «Жмурки», сочиненная в 1805 году.

Хозяин молодой единожды, из шутки,
Был прошен от детей,

Своих друзей,
Чтоб с ними поиграть немножко в жмурки.
Он, согласясь на то, позволил им повязку,
Как водится, иль темну маску
Надеть на свой прекрасный зрак,
И стал ему чрез то в его чертогах мрак.
Друзья-ребяточки вокруг его обстали,
А он в кругу у них
С жгутом.
Потом
Играть они, как должно, стали.
Известно, что сперва всяк в уголку притих,
Тулился, прятался, — а он им вслед гонялся,

Ударить тех, ловить других старался.
Кто мышкой где вдали тихонько заскребет,
Мяукнет кошкой там, тут петухом вспоет.
Они ж, чтоб поострить шаги его пытливы,
Манили пуще всяк к себе чрез гласы лживы;
А он упрямился, повязки не скидал,
То о печь, то о дверь, то лбом, то носом попадал.
Ребята слепотой его смелее стали:
Со всех сторон они его щипали
И громко вкруг его над ним же хохотали,
Что он руками врозь ходил, а их не поймал,
И стулья и столы лишь только повалил,
А наконец уж так устал,
Что, закружась, запнулся,
Упал и растянулся
И тем во всем дому
Такую поднял кутерьму,
Что описать ее не можно никому.

Не надо допускать класть на себя повязку
И вслед друзей своих будто слепцу ходить
Или глядеть на них тихонько из-под маски;
А иначе — голову сломить²⁴.

Вскоре поэт написал кантату, которая упоминалась в начале статьи.

Что же произошло?

30 августа 1805 года, в день св. Александра Невского, император Александр I объявил Франции войну. Сенат постановил благодарить монарха и послал к нему особых депутатов. Ими были избраны фельдмаршал Н. И. Салтыков и граф А. С. Строгонов, которые являлись главарями «партии войны». 5 сентября они были приняты Александром I в Таврическом дворце. Спустя две недели, 21 сентября, монарх сам отправился на войну. Державин воспел это событие в стихотворении «Поход Озирида», где есть сцена поражения Тифона Аполлоном. В данном случае поражение французов должно было стать победой над тьмой.

Боевые действия начались удачно для союзников. 21 октября английский флот одержал победу близ Трафальгара. В этот момент тридцатипяти тысячная русская армия, преследуемая стотысячным войском Бонапарта, находилась в Австрии. Враждебно встречаемая жителями, испытывавшая недостаток продовольствия, она поспешно отступала вниз по Дунаю, отбиваясь «арьергардными делами». Всего этого не знали в Петербурге, где вспоминали о старых победах и ждали новых успехов. Прекрасно характеризует настроения столичного общества письмо, отправленное П. И. Багратионом 19 октября А.-Е. Чарторийскому: «В сию минуту я приехал от авангарда моего в главную квартиру, где получены разные неприятные известия, которым, однако, мало верю. <...> По слухам французы роятся со всех сторон как пчелы; они сильны, а с нами – Бог. Только того и прошу, чтобы с ними повстречаться; надеюсь с ними иначе разделаться. <...> С нами Бог, милость Государя; войско храброе, усердия много; ожидаем только нетерпеливо повеления ударить. <...> Скоро, скоро повеселимся»²⁵.

Самые первые известия с полей сражений в 1805 году действительно были благоприятными. 24 октября русский арьергард с успехом отразил натиск французов. 28 октября М. И. Кутузов с армией неожиданно перешел на левый берег Дуная, который оказался рубежом между русскими и французами, и при Кремсе атаковал находившуюся на левом берегу дивизию противника, разбив ее. В этом деле впервые были взяты в плен два неприятельских генерала и знамя с орудиями в качестве трофеев. Державин откликнулся на эти события кантатой «Страны Российски, ободряйтесь!..», которая представляется своего рода ответом на приведенное выше письмо Багратиона.

Страны Российски, ободряйтесь!
Ликуй, и церковь, и чертог!
Языциз, покоряйтесь,
Внуши, вселенна: с нами Бог!

Меч только АЛЕКСАНДРОВ
Извлекся из ножен,
Огнь страшный Саламандров
В минуту охлажден.
Бегут Наполеониты;
О, Россы! с вами Бог!

Как ураганы свирепея,
Летя, все пламенем палят;
Но дрогнут, встретивши Борея:
Так тыл нам обратил Мюрат.
Меч только АЛЕКСАНДРОВ
Извлекся из ножен,
Огнь страшный Саламандров
В минуту охлажден.
Бегут Наполеониты;
О, Россы! с вами Бог!

Держай, сонм войнов благородных:
Твои знамены впереди.
Нет в мужестве тебе подобных, —
Непобедимых победы.

Меч только АЛЕКСАНДРОВ
Извлекся из ножен,
Огнь страшный Саламандров
В минуту охлажден.
Бегут Наполеониты;
О, Россы! с вами Бог!

Вняв душ великих гласу в плаче
И нежности и красоте,
Мы не хотим вас зреть иначе,
Как со щитом иль на щите.

Меч только АЛЕКСАНДРОВ
Извлекся из ножен,
Огнь страшный Саламандров

В минуту охлажден.
Бегут Наполеониты;
О, Россы! с вами Бог!²⁶

Очевидно, что патриотический подъем общества объединил прежде враждовавших людей и вернул поэта к образу и тематике пятнадцатилетней давности. Следует заметить в заключение, что затем наступило прозрение. 13 ноября французские войска вступили в Вену. Кутузов, командовавший русскими войсками, понимал всю опасность решающего сражения. Но он все же уступил давлению Александра I и австрийского императора Франца I, требовавших от полководца решительных действий. И 2 декабря в 120 километрах к северу от Вены близ деревни Аустерлиц произошло сражение, в котором русские войска потерпели одно из самых чувствительных поражений в национальной истории.

Личные взаимоотношения Строгоновых и Державина складывались наилучшим образом до того момента, пока поэт не оказался на государственной службе. В 1791–1793 годах Гавриил Романович откликнулся на семейные события в доме Строгоновых и, в частности, в оде «Любителю художеств» воспел Александра Сергеевича как покровителя искусств. В последующие годы государственная служба вначале разделила поэта и род меценатов, а затем привела к столкновениям вследствие принадлежности к разным кланам в период дворянской оппозиции императору Павлу I и в период борьбы за реформы в самом начале правления императора Александра I. В результате появилась отрицательная характеристика главы клана в «Записках» и басня «Жмурки». Начало войны с Наполеоном примирило враждующие стороны, и в «Строгоновом доме» была исполнена кантата «Страны Российски, ободряйтесь!..».

Примечания

¹ Друг просвещения. 1805. № 12. С. 228.

² См.: Соч. Державина с объяснит. примеч. Я. Грота. Т. 3. СПб., 1866. С. 439–440.

³ А. Н. Бенуа в статье «Строгоновский дворец и Строгановская галерея в С.-Петербурге» назвал эту группу пороками, среди которых указал на коварство, властолюбие, клевету и зависть, не описывая каждую фигуру (см.: Художественные сокровища России. 1901. № 9. С. 165–166). М. С. Коноп-

лева считала, что «легко распознаются Гнев, Невежество, Хитрость», игнорируя, таким образом, четвертую фигуру (Коноплева М. С. Джузеппе Вальериани. Л., 1948. С. 22–23).

⁴ По Бенуа, это Сила, Правосудие, Храбрость, Правда, Стойкость и Верность. В трактовке Коноплевой фигура с весами обозначает Справедливость, у ее ног — Сила и Правда, то есть фигуры с колонной и зеркалом соответственно. За Справедливостью стоит фигура с мечом — Мужество и женщина, льющая воду в кувшин с вином, — Умеренность.

⁵ Рамзей А.-М. Новая Киропедия, или Наставления Кировы. Ч. II. СПб., 1765. С. 78–79.

⁶ Там же. С. 214–215.

⁷ Подробнее см. в кн.: Кузнецов С. О. Пусть Франция поучит нас «танцевать»: Создание Строгоновского дворца в Петербурге и своеобразие придворной культуры России первой половины XVIII века. СПб., 2003. С. 188–198.

⁸ Завещание родительское Господину Барону Александру Сергеевичу Строгонову, чрез питомца Кириака Кондратовича объявленное. СПб., 1756.

⁹ Архитектор, приглашенный А. С. Строгоновым, неизвестен. Нет также очевидных свидетельств произведенных перемен. Сохранилось лишь одно упоминание о проводимых работах в письме П.А. Строгонова к отцу от 23 февраля 1789 года: «Мы здесь (в Париже. — С. К.) очень часто видим господина de Mailli и у него видели часть привезенных им из России руд, кои доказывают чрез их драгоценность его великим охотником и бывшим в дружестве с теми, которые имеют лутчия рудники в Сибири. По описанию, которое он нам сделал о перестройках в вашем доме в Петербурге, я думаю, что оныя весьма хороши». Это сообщение Н. В. Мурашова считает доказательством того, что Ф. И. Демерцов отделал ряд залов строгоновского дома, ранее считавшихся примерами творчества А. Н. Воронихина (подробнее см. в ее статьях и в ее же кн.: Ф. И. Демерцов. СПб., 2002. С. 80–120). Это мнение представляется мне ошибочным. Краткое изложение аргументов можно найти в моей статье «Новые материалы о творчестве Андрея Воронихина в первой половине 1790-х годов» (Петербургские чтения 99. СПб., 1999. С. 555–559).

¹⁰ РГАДА, ф. 1278, оп. 1, д. 348, л. 173.

¹¹ Соч. Державина с объяснит. примеч. Я. Грота. Т. 1. СПб., 1864. С. 171–172.

¹² См.: Далин В. М. Жильбер Ромм, Павел Строгонов и Санкт-Петербургский двор // Вопросы истории. 1966. № 6. С. 207–213.

¹³ Николай Михайлович, вел. кн. Граф Павел Александрович Строгонов (1774–1817): Историческое исследование эпохи Императора Александра I. СПб., 1903. Т. I. С. 362.

¹⁴ *Данько Е. Я.* Изобразительное искусство в поэзии Державина // XVIII век: Сб. 2. Л., 1940. С. 204.

¹⁵ Там же. С. 203.

¹⁶ *Буслаев Ф. И.* Мои воспоминания. М., 1897. С. 174–175.

¹⁷ *Лаппо-Данилевский К.* Пифон или Тифон? (Из комментария к стихотворению Державина «Любителю художеств // Новое лит. обозрение. 2002. № 3. С. 143.

¹⁸ Там же. С. 145.

¹⁹ Соч. Державина с объяснит. примеч. Я. Грота. Т. 1. СПб., 1864. С. 257–258. Курсив автора статьи. — С. К.

²⁰ Записки Гавриила Романовича Державина. 1743–1812 / С лит. и ист. примеч. П. И. Бартенева. М., 1860. С. 352–353.

²¹ Соч. Державина с объяснит. примеч. Я. Грота. Т. 3. С. 263.

²² См.: *Сафонов М. М.* Проблема реформ в правительственной политике России на рубеже XVIII и XIX вв. Л., 1988. С. 123.

²³ См.: Мемуары князя Адама Чарторижского. Ч. I. М., 1913. С. 268–269.

²⁴ Соч. Державина с объяснит. примеч. Я. Грота. Т. 3. С. 439–440.

²⁵ Цит. по: *Богданович М. И.* История царствования императора Александра I и России в его время. Т. II. СПб., 1869. С. 13–14.

²⁶ Соч. Державина с объяснит. примеч. Я. Грота. Т. 3. С. 296–297.

Д. В. Болотов

**ПОРТРЕТНЫЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ НА ВИНЬЕТАХ,
ПРИЛОЖЕННЫХ К СТИХОТВОРЕНИЯМ
Г. Р. ДЕРЖАВИНА**

Г. Р. Державин вынашивал план издания своих сочинений с виньетами с начала 1790-х годов. Этот замысел так и не был осуществлен, но почти все виньеты для подобного издания были подготовлены. Рисунок для каждой виньеты выполнялся по программе, составленной либо самим Державиным, либо его ближайшим окружением (например, Н. А. Львовым)¹. Я. К. Грот в своем издании сочинений Державина напечатал эти виньеты, но при этом придерживался строгой хронологии, а не того порядка, в котором собирался расположить свои произведения сам поэт². Из всех виньет, сопутствующих державинским стихотворениям, нами выбраны только портретные изображения. Выбор сделан исходя из значения, которое имеет *реальное лицо* в поэзии Державина. Почти каждое его стихотворение связано с тем или иным «лицом»: обращено к нему, посвящено ему, упоминает его, намекает на него. Мы рассматриваем портретные изображения на виньетах в том порядке, какой предусмотрел для них сам Державин.

Всего в издании Я. К. Грота мы находим тридцать одну виньету, содержащую портретные изображения; на них изображены тридцать четыре лица. Трое из них оказались изображенными дважды на разных виньетах. Одно лицо (Сафо) изображено трижды. На трех виньетах даны двойные изображения. Наконец, на одной из виньет изображены сразу шесть лиц: великие князья и княжны. Девятнадцать виньет с портретами Державин предполагал разместить в первой части своих сочинений, восемь во второй части и только три — в третьей.

Реальные лица, изображенные на портретах, находятся в определенных иерархических отношениях: царская фамилия, вельможи, поэты, друзья. Эти иерархические отношения связаны с последовательностью и характером изображений. Например, на первом порт-

рете, встречающемся на виньетах, изображен цесаревич Павел с супругой Марией Федоровной (1, 61). Особенность данного портрета в том, что он является *элементом* виньеты, тогда как в других случаях портреты — *средоточие* виньет, т. е. прочие элементы группируются вокруг портретов. Портрет Павла и Марии держит в руках женщина, олицетворяющая Человеколюбие. Очевидный смысл виньеты — человеколюбивость конкретного деяния венценосных супругов, учреждения ими инвалидного дома. В то же время центральный образ виньеты, «женщина — Человеколюбие», ассоциируется и с образом императрицы Екатерины II, чьим мудрым царствованием изначально обусловлены все человеколюбивые деяния. Сюжет виньеты таким образом связан с отношением «Екатерина II — цесаревич Павел». Известно, что реальные взаимоотношения между ними были весьма непростыми. Изображая портрет наследной четы в руке «Человеколюбия», Державин высказывает пожелание идеальных отношений между Екатериной II и будущим императором.

Хотя портретное изображение Екатерины II отсутствует на виньетах, обращение к ее образу для нас необходимо. Значимо как присутствие портретного изображения, так и его *отсутствие*. Образ императрицы — один из главных в державинской поэзии, но как в стихотворениях Екатерина II изображена по преимуществу аллегорически, так и на виньетах мы находим исключительно ее аллегорические изображения. Причину отсутствия ее портретов можно усмотреть в особом статусе императрицы, который оказался слишком высоким для того, чтобы поместить на виньете ее портрет. Во-первых, облик Екатерины II подразумевается слишком известным. Во-вторых, такое изображение уравнило бы ее с другими изображенными лицами. Портретные изображения на виньетах создают иерархический ряд. Выпадение из этого ряда (отсутствие портретного изображения) может происходить как по причине высокого статуса, так и в случае низкого статуса, при недостаточной необходимости изображения. Например, при стихотворении «Осень» предполагался портрет А. С. Ярцова, друга Державина (2, 554). Для непомещения портрета должна была быть причина — отсутствие оригинала портрета или невозможность привлечь для его написания художника. Но более значимой причиной в данном случае могло явиться выпадение А. С. Ярцова из ряда лиц, более важных по статусу. Таким образом,

присутствующие на виньетах портреты составляют определенную иерархию, прерванную «сверху» и «снизу».

О портретах Екатерины II сохранился такой «анекдот»: «На рынках в царствование Екатерины продавалось чрезвычайное множество Ее портретов, очень дурно гравированных и еще хуже раскрашенных. Простой народ раскупал эти портреты, тем более что они продавались дешевою ценою. Приближенные Императрицы, узнав об этом, докладывают Ей: не угодно ли будет Ее Величеству запретить продажу подобных портретов, не имеющих в себе решительно ни малейшего сходства? «Оставьте их, — отвечала Екатерина, — если не могут купить хороших портретов, пусть покупают худые! Мне очень приятно знать, что Мои подданные любят Меня не за красоту лица Моего, но за Мою любовь к ним и за попечение об их благе!»³

Если, с одной стороны, необходимо учитывать *отсутствие* изображения того или иного лица, то, с другой, особую значимость приобретают случаи, когда лицо изображено не один раз. Несколько необычен подбор таких лиц: это император Петр I, вельможа и меценат граф И. И. Шувалов, поэт и архитектор Н. А. Львов (они изображены дважды) и знаменитая эолийская поэтесса Сафо, чьи изображения встречаем на трех виньетах. Портреты И. И. Шувалова и Н. А. Львова, первый и второй, предполагалось поместить в разных частях сочинений. Два изображения Петра I следуют одно за другим (1, 29; 1, 37). Первое изображение — монумент «Медный всадник», второе — голова Петра I на медали. Здесь второе изображение можно рассматривать как фрагмент первого. О подобном изображении фрагмента можно говорить еще в одном случае: А. В. Суворов представлен в виде бога войны Марса; его головной портрет можно рассматривать как фрагмент памятника работы скульптора М. И. Козловского в Петербурге близ Марсова поля (1, 636).

В случае с «Медным всадником» речь идет об изображении бронзового памятника, а не реального лица, т. е. об *изображении изображения*. К подобным случаям можно отнести и изображения на гробницах и бюсты. Правда, не всегда можно с точностью определить, реальны эти гробницы и бюсты или они являются вымыслом художника, автора виньет. Проблема оригинальности виньет или их заимствования решена в рамках нашего исследования лишь отчасти. С определенностью можно указать на некоторые оригиналы портрет-

ных изображений. Кроме «Медного всадника» и памятника Суворову это император Павел I с супругой, А. А. Безбородко, Н. В. Репнин, П. А. Румянцев, А. И. Бибииков, а также великие князья и княжны⁴. Данные оригиналы позволяют предположить, что и многие другие портретные решения не сочинены авторами этих виньет, а ориентированы на уже известные изображения. Если это так, то художник оказывался менее свободен в своем выборе, — и тем рельефнее выступал замысел самого поэта, который самостоятельно выбирал оригиналы для нужных ему портретов.

Помещая портретные изображения на виньеты, Державин стремился увековечить память определенного лица. Увековечение может относиться как к умершему, так и к живому. Для пояснения приведем отрывок из «Записок» Державина: «<В Сенате> рассуждаемо было, чем возблагодарить и *увековечить* (здесь и далее курсив в цитатах мой. — Д. Б.) Императрицыно попечение о благе ее Империи, как то за расширение пределов, за законы и прочее. Одни говорили, что надобно повторить и поднести вновь те титула, которые были подносимы при открытии комиссии нового уложения, но ею не приняты; другие поставить статую, и тому подобное. Но как при жизни государей учиненные им таковыя почести почитаются в потомстве ласкательством, то Державин говорил, чтоб со вступления ея на престол из всех указов и рассуждений, ею изданных, сделать кратчайшую выписку, из коей бы точно видны были все ея труды, попечения и предусмотрения о благе Империи, и, дополняя оную безпрестанно новыми ея подвигами, хранить оную в нарочно устроенном для того ковчеге <...>»⁵.

Речь идет об увековечении памяти Екатерины II, причем если другие сенаторы предлагают отнести его к персоне императрицы (титла, статуя), то Державин предлагает увековечить именно ее заслуги, деяния. Разделение между памятью «лица» и памятью деяний лица представляется существенно важным. Например, портрет А. А. Безбородко приведен при стихотворении «На приобретение Крыма». В своих «Объяснениях» Державин говорит: «Здесь облик его (Безбородко. — Д. Б.) представляет как *соучастника в делах*, касательных до приобретения Крыма без военных действий» (1, 181). При этом в тексте стихотворения Безбородко даже не упомянут.

Г. А. Потемкину посвящено несколько стихотворений Державина, самое значительное из них — «Водопад». Однако его портрет помещен при первом из них по времени написания и порядку в собрании сочинений — стихотворении «Решемыслу» (1, 170). При этом отношение изображения к этому стихотворению выступает как *контрастное*: описан живой персонаж, а изображен — на гробнице. Изображение Потемкина — пример увековечения памяти собственно лица, а не его конкретных деяний, как, например, в случае с Н. В. Репниным — «победителем турок» или М. М. Херасковым — «творцом Россиады».

Статус лица в связи с увековечением его памяти бывает отражен уже в заглавии стихотворения. Это может быть имя лица: Румянцев, Людовик XVI, Петр Великий и др. — или качество лица: Решемысл / Потемкин; герой (Репнин), любитель художеств (Строганов) и пр. Можно выделить три случая включения имени лица в заглавие стихотворения:

1. стихотворения «на смерть»: Румянцева, Библикова;
2. перевод стихотворений Пиндара, Сафо;
3. послание: «К Львову», «Капнисту», «Оленину».

Стихотворение «К Н. А. Львову» следует за стихотворением «Петру Великому», в котором Державин обращается к образу давно умершего императора. Соседство двух «посланий» образует жанровый контраст: обращение к умершему — послание к живому. Петр I, как и Н. А. Львов, изображен на виньетах дважды, причем второе изображение является фрагментом первого. Оба изображения Н. А. Львова — *силуэты*, этим они выделяются среди прочих портретов. Их можно рассматривать как *изображение отсутствия изображения*. Если Петр Великий является самым каноничным из изображенных лиц, то Н. А. Львов по своему статусу находится на противоположном полюсе — он ближайший друг Державина. Расположив эти стихотворения по соседству, Державин уравнивает жанр похвальной оды и жанр дружеского послания. Случай подобного «уравнения» можно встретить и в рамках одного стихотворения: «На рождение царицы Гремиславы» с подзаголовком «Л. А. Нарышкину». Так Державин смешивает и деформирует жанры, эту особенность его творчества отметил еще Г. А. Гуковский⁶. Напряжение между двумя полюсами: Петр I — Н. А. Львов — на виньетах выражено

следующим образом. Петр изображен на коне, атрибутика Медного всадника связана с деятельностью царя по преобразованию России. Н. А. Львов изображен с супругой в окружении «знаков дружеского общества» (1, 518). Интересно, что конь присутствует на заставке к стихотворению «К Н. А. Львову»: «Крестьянин с гудком за плечами и смычком в руке пашет на лошади» (1, 515).

Два наименования лиц, которые будут соответствовать выделенным нами полюсам, — это «герой» и «друг». В стихотворении, написанном на смерть Н. А. Львова, одно из этих наименований вынесено в заглавие: «Память другу». Заглавие стихотворения, посвященного Н. В. Репнину, идеально обозначает другой полюс: «Памятник герою». Отношение «память — памятник» столь же значимо, как отношение «герой — друг». Оба они для Державина ключевые: герой достоин коллективной памяти, друг — частной; силуэт — идеальное выражение частной памяти, а памятник (монумент) материально выражает память коллективную.

«Друзья герои человеков» — так выражено соотношение двух полюсов памяти в стихотворении «Памятник герою» (1, 433). «Друг мой!» — обращается Державин к умершему Н. А. Львову в стихотворении «Память другу» (2, 461). Н. А. Львов обращается к Державину в послании к нему: «О друг Отечества и мой!». Таким образом он объединяет «две дружбы», тогда как в поэзии Державина они чаще всего существуют раздельно.

В стихотворении «Памятник герою» Державин дает следующий образ героя:

Увы! и честь сия героев,
Приступов монументы, боев,
Не суть ли знаки их свирепства?
Развалины, могилы, пепел,
Черепья, кости им подобных
Не суть ли их венец и слава?
(2, 432–433)

Абстрактному герою противопоставлен «прямой герой»:

Такого мужа обелиски
Не тем славны, что к небу близки,
Не мрамором, не медью тверды;
Пусть их разрушает время,

Но вовсе истребить не может:
 Живет в преданьях добродетель.
 (2, 434–435)

Рассуждение Державина близко к высказанному им в Сенате мнению об увековечении деяний Екатерины II. Но в том случае материальному воплощению памяти (статуя) был противопоставлен ковчег с выписками из ее трудов, т. е. воплощение памяти в *письменном* слове. Память «прямого героя» должна воплотиться в «предании», т. е. в слове устном. При этом можно выделить два вида памяти, которые будут актуальны для Державина: *память-памятник* и *память-слово*. Державин преодолевает первый ради торжества второго и посредством второго. При верности наших рассуждений смысловую нагрузку портретных изображений на виньетах можно определить как отрицательную — как то, что нужно преодолеть.

Отсутствие на виньетах портретного изображения Екатерины II можно интерпретировать как случай подобного «преодоления изображения» — портрет замещается аллегорией. Иным образом «преодолено» изображение Н. А. Львова. На заставке к стихотворению «Память другу» изображен вид села Никольского — имения Львова, построенного по его собственному архитектурному проекту. Смысл этой виньеты аналогичен ковчегу с выписками из трудов Екатерины II, поскольку Н. А. Львов в своей деятельности прежде всего архитектор, его имение — памятник, воздвигнутый им себе самому. В стихотворении по этому поводу говорится: «И зодчества блестя челом» (2, 461).

На пьедестале «Медного всадника» — надпись «Петру Первому Екатерина Вторая». Она воспроизведена и на виньете. Державин в своих сочинениях воздвигает «памятник» Екатерине II, а Н. А. Львов — самому себе. Значимым оказывается субъект увековечения памяти. Либо им является сам Державин, либо он заручается авторитетом другого субъекта: Екатерина — Петру, либо сам субъект увековечивает память о себе (Н. А. Львов).

В 1795 году Державин обращается к переводу Горация:

Я памятник себе воздвиг чудесный, вечный,
 Металлов тверже он и выше пирамид <...>.
 (1, 785)

В «Памятнике герою» обелиски «прямого героя» «не мрамором, не медью тверды». Державин осознает свою поэзию как увековечивание собственной памяти. В том же году он пишет «Приношение монархине». Стихотворение написано тем же шестистопным ямбом, что и «Памятник», — размер редкий у Державина в этот период. В «Памятнике» поэт обращается к Музе, в «Приношении» — к императрице: «И Музе будь моей опорой и щитом» (1, 715). Стихотворение заканчивается так:

Под именем твоим громка она (лира Державина — Д. Б.) пребудет;
Ты славою — твоим я эхом буду жить.
Героев и певцов вселенна не забудет;
В могиле буду я, но буду говорить.

(1, 716–717)

Увековечивая память императрицы, Державин увековечивает и собственную память. В стихотворении «Память другу», посвященном Н. А. Львову, он также обращается к образу эха:

И лебедь солнца так при восходе,
Под красный вечер на водах,
Раздавшись кликами в природе,
Вещай, тверди: тут Львова прах.
Довольны ль эхом сим хариты,
Чтоб персть вам милую найти?

(2, 462)

На виньете в концовке стихотворения силуэт Львова изображен на урне. Урна — аллегория смерти. Стихотворение на смерть И. И. Шувалова, своего благодетеля с молодых лет, Державин так и назвал — «Урна»:

Кого средь воющих здесь роц
Печальная сокрыла урна
Во мрачну, непробудну ночь?

(2, 138–139)

На виньетах и Н. А. Львов, и И. И. Шувалов изображены дважды. Вторые их изображения даны в концовке стихотворений, написанных на их смерть. Подобие этих двух стихотворений поддерживает вопросительная интонация:

Над кем? Кого сия могила,
 Обросши повиликой вкруг,
 Под медною доскою скрыла?
 Кто тут? Не муз ли, вкуса друг?
 («Память другу»; 2, 460–461)

Кому на ней (на урне. — Д. Б.) чудес картина
 Во мраморе изражена?

<...>

Над кем сей мавзолей священный
 Вкруг оттеняет кипарис
 И лира гласы шлет плачевны?
 Кто, Меценат или Медицис,
 Тут орошается слезами?
 Чьи бледные лица черты
 Луной блистают меж ветвями?
 Кто зрится мне?

(«Урна»; 2, 139–140)

В обоих стихотворениях присутствует образ тени от дерева: в «Урне» — от кипариса, в «Памяти другу»:

Плакущие березы воют,
 На черну наклоняся тень <...>.
 (2, 459)

Далее в этом стихотворении появляется образ дуба:

Кто памятник над мной поставит,
 Под дубом тот сумрачный свод <...>.
 (2, 463)

Речь идет о памятнике, который Н. А. Львов собирался поставить на могиле Державина; однако Львов умер раньше.

Портретное изображение И. И. Шувалова выступает как белое на черном фоне: мрамор — бледные черты лица — луна / ночь — тень. Такое изображение контрастно по отношению к силуэту Н. А. Львова — черному на светлом фоне. Сходным элементом двух описаний будет «блеск». «Бледные черты лица» Шувалова «блистают луной меж ветвями», Львов «блистает зодчества челом». Блеск — аллегория славы; в то же время, как говорит Державин в стихотворении «Вельможа», «Сияют добрые дела» (1, 626).

Не встречается ни одного случая, когда бы портретное изображение было помещено и в заставке, и в концовке одного стихотворения. Большинство портретных изображений помещены в заставке, во второй же части сочинений большинство, пять из восьми, предполагалось поместить в концовку.

Если портретное изображение помещено в концовке стихотворения, то присутствие второй виньеты (в заставке) обязательно; если же портрет помещен в заставке — в концовке виньета может отсутствовать. Можно отметить следующую закономерность: с первой виньеты по двенадцатую портретному изображению в заставке не соответствует виньета в концовке. Исключение — П. А. Зубов. Далее такая виньета есть. Исключение — А. В. Суворов.

Два выделенных исключения имеют один общий отличительный признак: и Суворов, и Зубов изображены в виде античных персонажей. Суворов представлен в виде бога войны Марса, Зубов — в виде фракийского певца Орфея (1, 598). Эти изображения можно назвать переходными между портретными и аллегорическими. Исторический облик двух изображенных лиц представляет полную противоположность: Суворов выступает как полупопальный, нередко удаленный от двора полководец-герой, а Зубов — фаворит последних лет царствования Екатерины II, за которым современники не находили реальных заслуг. Он находится при императрице безотлучно, над чем иронизирует Державин в «Приглашении к обеду»:

А если ты иль кто другие
Из званых милых мне гостей,
Чертоги предпочтя златые
И яствы сахарны царей,
Ко мне не срядитесь откушать <...>.
(1, 669)

Державин намекает на то, что вельможа (Зубов) не может покинуть императрицу не только ради «славных дел», но даже для посещения дружеского обеда. Напротив, каждое появление Суворова при дворе является событием.

В третьей части своих сочинений Державин предполагал поместить три изображения Сафо (1, 581; 2, 39; 2, 349). Первое изображение — голова на медали, два следующих имеют сюжетный характер. Сравним их с двумя изображениями Петра I. На первом император

изображен в виде памятника, конной статуи на каменном постаменте. Второе изображение — фрагмент первого, голова на медали. Изображения Сафо следуют в обратной последовательности: в первом случае дано изображение ее головы в профиль на медали, на втором изображении она бросается со скалы, на третьем Сафо изображена коленопреклоненной перед статуей Венеры.

Воспевание Петра и перевод из Сафо — две темы, конфликт которых в русской поэзии был задан еще М. В. Ломоносовым в «Разговоре с Анакреоном»:

Мне петь было о нежной,
Анакреон, любви.
<...>
Мне струны поневоле
Звучат геройский шум⁸.

В стихотворении «К лире» Державине переворачивает ситуацию:

Петь Румянцова собирался,
Петь Суворова хотел <...>.
<...>
Петь откажемся героев,
И начнем мы петь любовь.
(2, 135)

Но этот конфликт может решаться Державиным и по-иному, как в стихотворении «На взятие Варшавы»:

Я всему предпочитаю
За отечество лить кровь;
И Плену забываю
И пою к нему любовь.
(1, 650)

В обоих случаях Державин говорит не вполне от своего лица, выступая под авторской маской. «К лире» — вольный перевод оды Анакреона, здесь Державин — «русский Анакреон». В оду «На взятие Варшавы» поэт вводит образ Ломоносова:

И се — в небесном ветрограде
<...>
Пред сонмами блаженных Россов
<...>

Наш звучный Пиндар, Ломоносов
Сидит и лирою своей
Бесплотный дух их утешает,
Поет бессмертные дела,
Уже, как молния, пронзает
Их светлу грудь его хвала.

(1, 643)

С введением образа Ломоносова вся ода приобретает новый смысл: именно так Ломоносов воспел бы взятие Варшавы. Ломоносов спорит с Анакреоном, а Державин отводит себе роль третейского судьи: с Ломоносовым он поет героев, а с Анакреоном — любовь. Не случайно Державин называет Ломоносова «нашим звучным Пиндаром». Пиндар и Сафо — два античных поэта, изображенные на виньетах. При этом если изображение Сафо по своему характеру соотносимо с изображением Петра, то наиболее близким к изображению Пиндара (бюст на постаменте) будет изображение Е. Я. Державиной, первой жены поэта, которую он в своих стихах называет Пленирой. Подобно тому как в своих стихах Державин любит выступать под авторской маской, он может использовать в качестве такой маски и портретное изображение. Выступая в оде «На взятие Варшавы» под маской Ломоносова, он оспаривает у него роль «русского Пиндара». Он закрепляет за собой это звание тем, что переводит песнь Пиндара (2, 329–341), и Державина поддерживает в этом Н. А. Львов в послании к нему:

Он (Державин. — Д. Б.) душу Пиндара вмещает
В российскую алмазну грудь⁹.

В стихотворении «Сафе», помещенном за стихотворением «Сафо», в заставке которого Сафо изображена на медали, Державин сравнивает себя с другим античным поэтом, Фаоном:

О! если бы я был Фаоном
<...>
Как ты свою, так я Пленеры
Изобразил бы жизнь и смерть.

(1, 583)

В заставке этого стихотворения изображена Сафо, бросающаяся со скалы. В «Объяснениях» Державин пишет: «Изображение го-

рести по смерти первой жены автора <...>» (1, 581). Е. Я. Державина умерла 15 июля 1794 года, в том же году были написаны стихотворения «Сафе» и «На взятие Варшавы», где образ Плениры выступает в неожиданном сочетании с образом императрицы Екатерины II. За стихами «Я Плениру забываю / И пою к нему (Отечеству. — Д. Б.) любовь» следует рефрен:

Славься сим ЕКАТЕРИНА,
О великая жена!

(1, 650)

Императрица и жена Державина — тезки. Отношение «Пленира — императрица» выступает здесь как отношение «умершая жена» — «великая жена».

Виньеты, помещенные в концовке стихотворений, посвященных Петру I, Сафо и Е. Я. Державиной, имеют один общий признак — на них изображены птицы. образу Петра I соответствует орел, Сафо — горлицы, Плениры — ласточки. Соотнесение образа героя с птицей в поэзии Державина не редкость. В стихотворении «Прогулка в Сарском селе», посвященном Н. М. Карамзину, историк сравнивается с соловьем (1, 427), а на смерть Суворова Державин пишет стихотворение «Снигирь» (2, 344–348). В нашем случае орел и горлицы — дополнительные атрибуты, служащие сближению тем любовной и героической.

Стихотворение «Ласточка» заканчивается следующей строфой:

Душа моя! гостя ты мира:
Не ты ли перната сия (т. е. ласточка. — Д. Б.)?
Воспой же бессмертие, лира!
Восстану, восстану и я,
Восстану, — и в бездне эфира
Увижу ль тебя я, Пленира?

(1, 573)

Стихотворение было написано в 1792 году, а последние два стиха добавлены двумя годами позже, когда умерла Е. Я. Державина. Отметим, что прежде в поэзии Державина слово «бессмертие» употреблялось в другом смысле. В 1790 году поэт завершил стихотворение «Видение Мурзы», а вместе с ним и целый стихотворный цикл, где Екатерина II выведена под именем Фелицы, следующими стихами:

Превознесу тебя, прославлю
Тобой бессмертен буду сам.

(1, 168)

Бессмертие здесь означает славу, увековечение земной памяти. А потеря любимой жены заставляет Державина говорить о бессмертии души и возможной встрече за пределами этого мира.

Русские императоры на виньетах представлены двумя персонами — Петра Великого и Александра I. Портрет Людовика XVI открывает ряд изображений, который заслуживает особого рассмотрения. П. А. Зубов, В. А. Зубов; Я. Ф. Долгоруков и П. А. Румянцев на одной виньете, два изображения Петра I. Начиная с портрета П. А. Зубова виньеты даны при стихотворениях, которые следуют друг за другом.

Стихотворение «Вельможа», при котором помещены портреты Я. Ф. Долгорукова и П. А. Румянцева, основной темой имеет отношение «монарх — подданный»:

Болярин — коль за всех болею,
Царю, закону, церкви друг.

(1, 629)

Я. Ф. Долгорукову в стихотворении посвящены следующие строки:

Здесь дал бесстрашный Долгоруков
Монарху грозному *ответ*.

(1, 634)

К П. А. Румянцеву обращены стихи:

И, опочив на лоне мира,
Возвесели еще *царя*.

(1, 635)

Отметим, что Румянцев выступает в отношении к обобщенному образу «царя», а не к конкретному царствующему монарху — Екатерине II. В стихотворении «Вельможа» заданы два типа отношения «монарх — подданный»:

1. Я. Ф. Долгоруков — подданный, послушавшийся монарха из чувства справедливости;

2. П. А. Румянцев — подданный, равно стойчески переносящий и милость монарха, и его охлаждение к себе.

Портретные изображения образуют в порядке их следования определенный сюжет. Отметим тяготение Державина при составлении им собрания своих сочинений к построениям, объединяющим в группы несколько стихотворений. При этом одной из функций виньета является скрепление сюжетных связей между разными стихотворениями. Одним из приемов построения подобных сюжетов может выступать контраст. Приводим два примера проявления контраста в последовательности портретных изображений:

1. П. А. Румянцев (стихотворение на его смерть) — А. С. Строганов (на день рождения) — И. И. Шувалов (на выздоровление) — Людовик XVI (на панихиду);

2. А. И. Бибиков (на смерть) — А. В. Суворов (на победу) — Е. Я. Державина (на смерть) — Л. А. Нарышкин (на рождение Екатерины II).

В порядке следования своих стихотворений Державин отказывается от строго хронологического принципа, жанровый критерий его также не устраивает. Он выстраивает свои стихотворения тематически, но не по отдельным темам, а нередко сталкивая конфликтные темы и для этого прибегая к контрасту.

Примечания

¹ См.: Петрова Е. Н. Иллюстрации к анакреонтике Г. Р. Державина: Замысел и история создания // *Державин Г. Р. Анакреонтические песни*. М., 1987; Григорьева Е. Г. О назначении виньет, приложенных к поэтическим произведениям Г. Р. Державина // *Труды по знаковым системам*. [Т.] XXIII: Текст — культура — семиотика нарратива. Тарту, 1989 (Уч. зап. ТГУ. Вып. 855).

² См.: Соч. Державина с объяснит. примеч. Я. Грота. СПб., 1864–1883. Т. 1–9. В дальнейшем все ссылки на это издание даются в скобках в тексте: арабскими цифрами том, арабскими — страница.

³ Анекдоты о императрице Екатерине Великой, собранные П. Ш. М., 1853. С. 51–52.

⁴ Брикнер А. История Екатерины Второй. СПб., 1885. Т. 3. С. 765 (медаль, выбитая по случаю бракосочетания Павла и Марии); Т. 2. С. 471 (А. А. Безбородко, гравюра Валькера с портрета Лампи); Т. 2. С. 469 (Н. В. Репнин, портрет, принадлежавший А. Б. Лобанову-Ростовскому); Т. 2. С. 329 (медаль, выбитая в честь графа П. А. Румянцева-Задунайского); Т. 1. С. 230 (фамильный портрет А. И. Бибикова, принадлежавший Д. Г. Биби-

кову); Т. 3. С. 773 (Великие князья и княжны, гравюра Валькера с камня, исполненной Марией Федоровной).

⁵ Державин Г. Р. Избр. проза. М., 1984. С. 161.

⁶ Гуковский Г. А. Г. Р. Державин // Державин Г. Р. Стихотворения. М., 1935. С. 47.

⁷ Львов Н. А. Избр. соч. / Предисл. Д. С. Лихачева; Вступ. ст., подг. текста и коммент. К. Ю. Лаппо-Данилевского; Перечень архитектурных работ подг. А. В. Татариновым = *L'vov N. A. Ausgewählte Werke / Mit einem Geleitwort von D. S. Lihachev; Hrsg. und komment von K. Ju. Lappo-Danilevskij; Zur architektonischen Tätigkeit von A. V. Tatarinov*. Кельн; Веймар; Вена; СПб., 1994. С. 69. (Новая русская словесность и культура. Т. 1 = *Neue Russische Literatur und Kultur*. Bd. 1).

⁸ Ломоносов М. В. Избр. произведения. Л., 1986. С. 270.

⁹ Львов Н. А. Избр. соч. С. 65.

А. А. Краснов

ОБРАЗ ФЕЛИЦЫ И ИЛЛЮСТРАЦИИ ДАНИЕЛЯ ХОДОВЕЦКОГО К СОЧИНЕНИЯМ ЕКАТЕРИНЫ II

Знаменитая ода Г. Р. Державина «Фелица» (1783) была написана вскоре после выхода в свет «Сказки о царевиче Хлоре», автором которой была российская императрица Екатерина II. Сюжет сказки сводится к тому, что юный царевич Хлор, преодолев нелегкий путь, взойшел на гору, где нашел розу без шипов, олицетворяющую добродетель. Царевич пришел к добродетели благодаря советам, которые дала ему перед дорогой мудрая дочь киргизского хана Фелица.

Современники признали в образе Фелицы саму Екатерину II; Державин начал свою оду следующим обращением:

Богopodobная царевна
Киргиз-Кайсацкия орды!
Которой мудрость несравненна
Открыла верные следы
Царевичу младому Хлору
Взойти на ту высоку гору,
Где роза без шипов растет,
Где добродетель обитает:
Она мой дух и ум пленяет,
Подай, найти ее совет¹.

За Державиным утвердилась слава «певца Фелицы»; к ее образу поэт неоднократно обращался и впоследствии. Но впервые образ Фелицы — Екатерины был создан выдающимся немецким художником Даниелем Ходовецким. «Сказка о царевиче Хлоре» была издана в 1782 году — в России на русском языке и в немецком переводе в Германии. Для фронтисписа немецкого издания Ходовецкий исполнил гравюру, являющуюся иллюстрацией к следующему месту сказки: «Хлор, выслушав речь Фелицы, сказал: “Разве так трудно сыскать розу без шипов, что не колется?” — “Нет, — ответствовала ханша, — не так чрезвычайно трудно, буде кто прямодушен и твердо пре-

бывает в добром намерении» <...> Сказав сие, ханша простилась с царевичем, старшина же дядька отвел дитя искать розу без шипов, которая не колется <...>»².

Гравюра имеет небольшие размеры и удлинненную по вертикали форму, что объясняется заданными художнику условиями. Такие условия вызывают определенные трудности при создании композиции, но Ходовецкий, мастер книжной иллюстрации, напел удачное решение.



Д. Ходовецкий. Фронтиспис к немецкому переводу «Сказки о царевиче Хлоре» (в кн.: *Das Märchen vom Zarewitsch Chlor*. Berlin u. Stettin, 1782. — Без указ. имени авт.).
Офорт. 11,6 × 6,3 см

В центре изображения — царевич Хлор и Фелица, пожилая женщина, дающая ему руку. Это рукопожатие — замок композиции; здесь находит свое концентрированное выражение идея напутствия и направления на истинный путь, исходящих от Фелицы. При наличии композиционного центра и ритмического соответствия в изображении (по два объекта в левой и правой частях) акцент, тем не менее, смещен в правую часть, так как фигура Фелицы выше фигур царевича и дядьки. Смещение масс усилено помещением справа раскидистого дерева. Благодаря этим приемам взгляд зрителя направляется на Фелицу; ее образ приобретает особую значимость.

Высокая и стройная Фелица облачена в одеяние, лишь отдаленно напоминающее киргизское и более близкое к русскому; прическа же ханши уже бесспорно европейская. Буквальное следование тексту и наделе-

ние царевны специфическими азиатскими чертами³ искажило бы ее сущностный образ. Лицо героини не оставляет никаких сомнений в том, что Ходовецкий представил аллегорическое изображение российской императрицы, которая обладала красивым, близким к классическому греческому профилем и поэтому любила свои профильные изображения.

В противоположность Фелице, в облачениях и чертах лица Хлора и его слуги азиатское начало выступает явственно. Таким образом, иллюстрация имеет подтекст — европейски образованная монархиня проводит идеи Просвещения во вверенной ей полуазиатской стране.

Созданный немецким художником образ отвечал тому, какой хотела себя видеть Екатерина. С ним соотносится и образ Фелицы в оде Державина. Кроме того, определенные параллели с изображением Ходовецкого имеет и прославленное живописное произведение Д. Г. Левицкого «Екатерина II — законодательница» (1783), в котором Екатерина также простирает руку, указывая на сей раз на алтарь Правосудия. И здесь царица выступает как проводница справедливости и добра.

Скромная гравюра Ходовецкого не является выдающимся произведением, равнозначным творениям Державина и Левицкого, но она предвосхитила их и, возможно, оказала некоторое влияние на художественный замысел российских поэта и художника.

В свою очередь, в композиции гравюры прослеживается сходство с всемирно известной картиной Рембрандта «Возвращение блудного сына», где тоже на первый план выведены три фигуры, расстановка которых в трансформированном виде повторяется в иллюстрации к «Сказке о царевиче Хлоре». Как известно, Ходовецкий нередко обращался к копированию других мастеров, в частности, работ англичанина Уильяма Хогарта и русского графика Михаила Махаева⁴, поэтому обращение к творчеству Рембрандта представляется вполне вероятным. Выбор в качестве образца картины великого голландца (вернее, гравюры с нее, ибо саму картину Ходовецкий не мог видеть) объясняется общностью сюжетных мотивов. Царевич Хлор, как и блудный сын, покинул дом своего отца (правда, уже не по своей воле), но после странствий вернулся обратно. Если Рембрандт запечатлел момент возвращения, то Ходовецкий — момент отправле-

ния в путь, но Фелица являет собой как бы синтезированный образ, берущий начало от двух рембрандтовских персонажей. Расположение ее фигуры и весь ее облик аналогичны изображенному на картине справа мудрому мужчине с понимающим взглядом, а протянутая к царевичу рука вызывает в памяти руки отца, обнимающего сына.

Следовательно, Фелица — Екатерина у Ходовецкого не только наставница, но и любящая мать своих подданных. Данная аналогия

могла быть замечена и оценена Екатериной II, в эрмитажной коллекции которой находилась приобретенная в ее царствование картина Рембрандта.

Другим предшествующим образцом явилась гравюра самого Ходовецкого «Русские пленные в Берлине» 1758 года, где немецкая дама подает милостыню русскому пленному, а европейская добродетель, с одной стороны, противопоставляется российскому «варварству», а с другой — получает у него благодарный отклик⁵. Развивая эту идею, художник через двадцать четыре года показал уже полный успех немецкой «миссии».

Очевидно, фронтиспис к «Сказке о царевиче Хлоре» имел успех, ибо в следующем, 1783 году берлинский мастер исполнил иллюстрацию еще к одному произведению Екатерины II — «Сказке о царевиче Февее». Эта сказка, как и «Сказка о царевиче Хлоре», была нравоучительной; она написана им-



Д. Ходовецкий. Фронтиспис к немецкому переводу «Сказки о царевиче Февее» (в кн.: Märchen vom Zarewitsch Fevei. Berlin u. Stettin, 1784. — Без указ. имени авт.). 1783. Офорт. 11,6 × 6,2 см

ператрицей для своих малолетних внуков Александра и Константина. В литературном отношении «Сказка о царевиче Февее» менее удачна, так как повествование лишено цельности и разбивается на слабо связанные друг с другом части. Однако Ходовецкий сумел выбрать для иллюстрации такой эпизод, в котором, пожалуй, наиболее отчетливо выражается основная идея сказки — необходимость самовоспитания человека, выработки в себе характера.

Юный царевич Февей решил прокатиться по озеру в маленькой рыбацкой лодке. Придворные стали отговаривать его, выдумывая многочисленные опасности, якобы грозящие ему. «Февей же между тем взял у рыбака весла и сказал им: “Ведь рыбак человек, ехал в лодке — не тонул; Февей человек же, ехать может, не утонув; в страхе Божии я воспитан, иного же теперь не знаю”; сел на лодку и поехал по озеру на гребле и парусе <...>»⁶.

Гравюра исполнена в том же формате, что и предыдущая, и имеет сходную композицию — выстроенные в ряд три фигуры (четвертая показана фрагментарно), из которых крайняя слева — снова сопровождающий человек; в правой части вновь изображено дерево. В центральной части обеих гравюр — фигуры царевичей. Но если маленький Хлор всецело руководствуется Фелицей, то мужающий Февей, напротив, принимает волевое решение и отстраняет рукой придворных, один из которых грозит ему пальцем. Рукопожатие сменилось разрывом. Главный герой здесь уже не напутствующий, а путник. Ярко освещенный, он противопоставлен погруженным в тень мрачноватым фигурам, пытающимся сбить его с правильного пути.

Художник вслед за писательницей развивает идею первого произведения: если человеку и необходим сначала мудрый наставник, то в дальнейшем он все же должен стать хозяином своей воли и быть сам себе руководителем. Кстати, эта идея близка к высказанной в «Полождениях Телемака» — популярнейшем в XVIII веке романе французского писателя Фенелона; герой романа Телемак руководствуется советами богини мудрости Минервы (в образе наставника Ментора), но в финале Минерва покидает Телемака, ибо ее миссия выполнена и она воспитала Личность, ответственную за свои поступки.

Около 1786 года Ходовецкий создал третью гравюру к сочинениям русской императрицы. Из ее рассказов по российской истории он выбрал сюжет о смерти новгородского правителя Гостомысла. Как

пишет Екатерина, «в 860 году <...> Гостомысл, быв при конце своей жизни, созвал старейшин земли от Славян <...>, говорил им, “что видит между ими несогласие, всяк из них по своей мысли и прихоти правит и судит, от чего правление земель и дел медлится и разорение Великому Новуграду воспоследовать может, сами собою править не могут; и для того надобно им Князя, которой бы над ними владел <...>»⁷. И Гостомысл объявил свою волю о призвании на княжение иноземца — варяга Рюрика. Этой легенде, не являющейся истори-

чески достоверной, Екатерина придавала большое значение, ибо проводила параллель между Рюриком и собой, уроженкой Германии, тем самым получая дополнительное обоснование правомочности своей власти.

Ходовецкий и на сей раз проиллюстрировал одну из ключевых мыслей Екатерины, причем опять выбрал тот же формат изображения и композицию, перекликающуюся с предыдущими. Место Фелицы в первой гравюре здесь занимает Гостомысл, лежащий в кровати под балдахин и делающий жест рукой, обращаясь к старейшинам. Однако движение его руки схоже не с рукопожатием Фелицы, а с предостережением боярина, обращающегося к Февею на второй гравюре. По реакции старейшин видно, что они отрицательно относятся к решению Гостомысла⁸, хотя и неспособны



Д. Ходовецкий. Фронтиспис к немецкому переводу рассказов Екатерины II (в кн.: *Erzählungen und Gespräche. Dritter Theil*. Berlin u. Stettin, 1786. — Без указ. имени авт.). Офорт. 11,2 × 6,2

«сами собою править», в отличие от Февея. Третья гравюра выступает как антитеза второй:

Сегодня властвую собою,
А завтра прихотям я раб⁹.

Старейшины ассоциируются с мурзами, сатирически описанными в оде Державина. Но где же выход? Он виден в первой гравюре, которая разрешает антитезу и опять же вызывает в памяти державинские строки:

Тебе единой лишь пристойно,
Царевна! свет из тьмы творить;
Деля Хаос на сферы стройно,
Союзом целость их крепить;
Из разногласия — согласие
И из страстей свирепых счастье
Ты можешь только созидать¹⁰.

Итак, Даниель Ходовецкий глубоко воспринял основные мысли сочинений российской самодержицы¹¹ и мастерски исполнил серию гравюр, обладающую идейным и композиционным единством и прославляющую Екатерину II. Как первая гравюра, так и весь триптих созвучен оде Державина «Фелица». Произведения Ходовецкого и Державина имеют определенную внутреннюю связь.

Примечания

¹ Державин Г. Р. Соч. Л., 1987. С. 34.

² Соч. императрицы Екатерины II: Произведения литературные. СПб., 1893. С. 370.

³ Невыполнение чего ставит в вину Ходовецкому В. Богуславский в статье «Ходовецкий» (Русский библиофил. 1912. № 1. С. 50).

⁴ О копировании Ходовецким произведений Махаева см. наш доклад в готовящихся к печати материалах XIV международного семинара «Немцы в России» (2003). Ср. программу конф.: XIV международный семинар «Немцы в России»: Русско-немецкие научные и культурные связи. Санкт-Петербург, 10–11 апреля 2003 г. С. 5.

⁵ Подробно о гравюре «Русские пленные» говорится в нашей статье «Русская военная тема в гравюрах Даниила Ходовецкого» (Материалы Международной научной конференции VICTORIA. GLORIA. FAMA, по-

священной 300-летию Военно-исторического музея артиллерии, инженерных войск и войск связи. 9–11 сентября 2003 года. Секция «Войны и военные конфликты в истории человечества: опыт современного изучения». СПб., 2003. С. 116–120).

⁶ Соч. императрицы Екатерины II. С. 379.

⁷ Записки [Екатерины II] касательно российской истории. Ч. I. СПб., 1787. С. 31.

⁸ После вокняжения Рюрика в Новгороде произошло восстание под предводительством Вадима, что отражено в написанной Екатериной II пьесе «Из жизни Рюрика».

⁹ Державин Г. Р. Соч. С. 34.

¹⁰ Там же. С. 37.

¹¹ Невозможно согласиться с бездоказательным утверждением В. Богуславского о том, что «Ходовецким совершенно не понят был их смысл <...>» (Богуславский В. Ходовецкий. С. 50).

Я. Э. Ахапкина

ГРАММАТИЧЕСКАЯ ДОМИНАНТА ОДЫ XVIII ВЕКА

В отечественном литературоведении сформировались два подхода к интерпретации жанра оды. Один восходит к трудам Л. В. Пумпянского, трактовавшего оду как систему суждений, цепь ассоциаций и сентенций, текст-размышление, формульную — о чем пишет и Л. Я. Гинзбург¹, — в основе своей статичную логическую конструкцию²; а другой — к работам Ю. Н. Тынянова, описывавшего оду как динамическое образование, построенное на смене картин, в котором началу «наибольшего воздействия» сопутствует начало «словесного развертывания»³. Ода при таком ракурсе рассмотрения попадает в парадигму сюжетных текстов, так как цепь картин прекрасно описывается и как череда событий; о такой разновидности лирического сюжета пишет Т. И. Сильман⁴.

Цель данной статьи — показать лингвистическую обоснованность тыняновской традиции. Опираясь на традицию этого подхода, так как именно он отвечает грамматической (вербоцентрической, а следовательно, динамической) природе оды, рассмотрим некоторые особенности организации текстов торжественной (похвальной) оды, точнее, частного случая этой жанровой разновидности — оды на победу, демонстрирующей едва ли не предельную для оды сюжетную насыщенность, *динамику* в тыняновском понимании, уже в силу тематической ориентации. Материалом исследования послужили следующие оды: «Ода торжественная о сдаче города Гданска» 1734 г. В. К. Тредиаковского, «На победу над турками и татарами и на взятие Хотина, 1739 года» М. В. Ломоносова, «На взятие Хотина. 1769» В. П. Петрова и «На взятие Измаила» (1790) Г. Р. Державина.

Ода Тредиаковского служит для анализа точкой отсчета, она призвана продемонстрировать ту исходную модель, от которой оттолкнулась в своем развитии русская ода XVIII века. Ломоносовский текст представляет собой оду нового типа, определившую развитие одо-

писания на последующие десятилетия (сумароковская ода исключена из анализа как явление принципиально иного плана и в собственно литературном, и в грамматическом аспекте; она требует особого изучения, так как представляет оппозиционное ломоносовскому направление, сформировавшее свою школу и свою традицию). Текст Петрова показывает развитие ломоносовской традиции в сторону усиления эпического компонента⁵, а державинская ода демонстрирует противоположную тенденцию — лиризацию оды⁶.

Читательское сознание ассоциирует Державина с реформой оды, уничтожением ее как замкнутого канонического жанра при сохранении стилистических особенностей, определенных витийственным началом⁷. Ключевыми признаются следующие элементы трансформации одического текста:

1. введение в поэзию повседневной речи⁸ и, следовательно, называемых ею реалий — по словам В. Г. Белинского, никакой предмет не кажется поэту низким⁹; ср.: А. С. Пушкин сопоставлял поэтическую дерзость Державина с новаторством Кальдерона и Шекспира¹⁰;

2. предметность, мощная эмпирическая конкретность (в том числе биографизм) державинской оды¹¹;

3. изображение конкретного человека, сына века, хотя и не выражавшего еще общественное сознание¹²;

4. появление личности автора в тексте (что особо отмечал Н. В. Гоголь)¹³;

5. отказ от классицистической и сентиментальной нормативности¹⁴;

6. восьмистишная державинская строфа вместо классической десятистишной¹⁵;

7. качественное изменение природы «поэтического восторга» (как отмечает Н. Ю. Алексеева, у Ломоносова он рождался сознанием величия мира, у Державина — погружением в себя)¹⁶.

Этим изменениям сопутствует грамматическое переосмысление структуры одического текста. Доломоносовская стадия развития жанра, фиксируемая в тексте Тредиаковского, отражает номиницентрическое построение текста, сопоставимое с принципами организации классицистической трагедии и требующее описания в терминах философии имени, так как ода этого типа является текстом именно этого стиля. Данная особенность наследуется ранней одой у панегири-

ческой силлабической поэзии (эту цепь преемственности жанров подробно анализирует В. М. Живов в статье о языке оды и церковнославянского панегирика)¹⁷. Под именным стилем понимается стиль, в котором личные глагольные формы редуцированы количественно и по своему значению¹⁸, а семантический центр составляют имена. Концепт при этом может выявляться на метатекстовом уровне, а каждая конкретная реализация актуализирует определенные оттенки значения при помощи соответствующих микроконтекстов, как правило — эпитетов. У Тредиаковского эта особенность реализуется следующим образом: «Воспевай же, лира, *песнь сладку*, / *Анну*, то есть *благополучну*, / *К вящему* всех *врагов упадку*, / *К несчастью* в веки тем *скучну*. / О ее и *храбрость* и *сила*! / О всех подданных *радость мила*! или Европска неба и азийска / Солнце красно, благоприятно! / О самодержица российска! / Благополучна многократно! / Что тако подданным любезна, / Что владеешь толь им полезна! / Имя уж страшно твое свету, / А славы не вместит вселенна, / Желая ти быть покоренна, / Красоты вся дивится цвету»¹⁹. Это классическая форма панегрика, ориентированная на именной стиль.

Ломоносов взрывает эту традицию, переключая центр тяжести на предикативный компонент текста. Глагольная структура ломоносовской оды отражает мировой хаос, поскольку представляет множество одновременно совершаемых, но разнообразно ориентированных действий. Эта противонаправленность может быть пространственной (вперед — назад, вправо — влево, вверх — вниз) и временной (положение действия относительно начала, продолжения или завершения, результата). Она может выражаться чисто семантически или с опорой на грамматические характеристики.

В грамматике эта векторность выражается на уровне словообразования (соположением глаголов с приставками типа вос-/нис- или пре-/с- в случае пространственного расположения, типа за-/с- или вос-/ис- в случае временного) и морфологии (чередованием времен, особенностями соположения разных фазовых, предельных и непредельных, разновидовых глаголов). Таким образом, можно отметить разноплановое противопоставление глагольных форм, отражающее грамматический хаос одического текста. За счет грамматической динамики создается впечатление, что «все, что происходит в его (Ломоносова. — Я. А.) одах, возникает перед умственным взором поэта, как

мгновенно проносящиеся картины»²⁰. На примере ломоносовского «Хотина» (первой редакции) это положение иллюстрируется следующим образом (для наглядности возьмем фрагмент, воспевающий Петра, соотносимый с восхвалением Анны Тредиаковским, которое мы рассмотрели выше): «Не сей ли при Донских струях / *Рассыпал* вредны россам стены? / В Иранских жаждущих степях / Не сим ли персы *низложены*? / Он так *взирал* к врагам лицом, / Он так *бросал* за Бельт свой гром, / Он сильну так *взносил* десницу; / Так быстрый конь его *скакал*, / Когда он те поля *топтал*, / Где *зрим* *всходящу* к нам денницу»²¹. Помимо соположенных приставок *низ-вз* обращает на себя внимание соседство предельных и неопредельных глаголов (*взносил* — *скакал*), разнородных (*низложены* — *совершенный*, *всходяща* — *несовершенный вид*) и разновременных глаголов (*взирал* — *зрим*).

Грамматическая структура, раздираемая «глагольными противоречиями», пытается стабилизироваться в самой себе за счет выработки временной модели, гармонично распределяющей глаголы разных типов в разновременных плоскостях (в нашем примере — перфект, претерит, то есть результативное — нерезультативное прошедшее; такое соположение времен позволяет развернуть ретроспективу от обозначения факта петровских побед, осязаемого результата, к картине победных действий, процессуально разворачивающейся на глазах у зрителя). Однако последовательной картины — временной строфической модели — в ломоносовской оде еще не получается. Ее можно найти в текстах поэтов «ломоносовской школы». Идеально этот принцип воплощается в одах В. П. Петрова, выработавшего временную строфическую модель: модель задается образцом, не совпадающим с общезыковым временным членением в русском языке. Вместо традиционного прошедшего-настоящего-будущего получаем претеритальное прошедшее (не ориентированное на результат) — перфектное (ориентированное на результат) прошедшее — настоящее + будущее + императив, то есть противопоставление видов становится семантически равнозначно противопоставлению времен, а временное противопоставление настоящего и будущего, напротив, нейтрализуется. Для «Хотина» это выглядит следующим образом. Претерит в финале первой строфы сменяется перфектом в начале второй: «Кто кротку севера царицу на строгость мести *преклонил*»; презенс возникает в финале второй строфы: «Опять ты наш покой

тревожишь» — и продолжается в начале третьей: «То злобой он и мщеньем *дышит*»²². Далее динамика повествования нарастает, и временная модель реализуется практически в рамках одной строфы (на границе с предыдущей строфой остается только претерит): «Хотин упадши *разрушился* / и звук ко звуку *приложен* (перфект), он ризы в гнев *раздирает*, / в Медину руки *простирает* (презенс), *восставь, кричит*, падушу мочь / *отбей* Российски силы прочь» (настоящее + императив)²³. Следует обратить особое внимание на позиции появления перфекта и императива в этой модели. Как отмечал М. Л. Гаспаров, анализируя горацянскую оду, «императив как стык настоящего и будущего (а также перфект как стык настоящего и прошлого) часто играет особенно важную роль во временной перспективе стихотворения»²⁴. Об устойчивом одическом синтаксисе (правда, организованном не строфически, а тематически, но это часто совпадающие аспекты) писал и Л. В. Пумпянский²⁵.

Державинский текст (которому предпослан эпиграф из Ломоносова) демонстрирует иной путь разработки ломоносовской традиции, неслучайно охарактеризованный исследователями как лиризация. Петровской оде с доминирующим эпическим, повествовательным компонентом Державин противопоставил лирическую оду. Сохраняя ломоносовскую глагольную насыщенность текста, Державин, с другой стороны, нейтрализует процессуальную интенсивность глагола. Достигается это за счет следующих приемов:

1. активное употребление глаголов статального способа действия, лишенных значения процессуальности: «Столп огненный во тьме стоит; Дрожит земля»²⁶;

2. соположение глаголов, ориентированных на чувственное восприятие; акцентирование цветового и звукового плана, подчеркнутое интенсивной звукописью: «Краснеет понт, ревет гром ярый, ударам вслед звучат удары; Клокочут реки рдяной лавы»²⁷;

3. композиционно-синтаксическая нейтрализация глагольного компонента: акцентное положение финала строфы в подавляющем большинстве случаев — 25 против 14 — занимает имя, причем концептуально осмысляемое (свет, гром, враг, кровь, дым, царь, заря, Бог, росс, небеса, мир, творцы)²⁸.

Таким образом, восстанавливается равновесие имени и глагола, что сближает державинскую оду с собственно лирическими жанра-

ми. Итак, наблюдения над грамматической природой жанра подводят к рассмотрению оппозиции глагола и имени. Противопоставление именного и глагольного стиля, введенное в работы Вяч. Вс. Иванова и R. Wells'a²⁹, реализуется в текстах разных эпох в разных ключах. Так, по наблюдениям Е. В. Маркасовой, к сожалению, пока не опубликованным, для древнерусских текстов данное противопоставление коррелирует с понятием прозрачности текста: нанизывание концептов именного стиля создает темный, усложненный текст, тогда как развитая глагольная структура делает текст понятным, легко усваиваемым, лишенным мистической замутненности, что используется средневековыми авторами при создании функционально четко дистрибутированных текстов. Д. Н. Ахапкин соотносит оппозицию глагольный/именной стиль с лотмановской оппозицией горячей/холодной культуры (то есть культуры, ориентированной на выражение, — барокко, акмеизм, — в противовес культуре, ориентированной на содержание, — классицизм, футуризм)³⁰. К именному стилю, по его мнению, тяготеют тексты *культуры готового слова* (термин А. Н. Веселовского, активно используемый А. В. Михайловым)³¹, при которой между автором и действительностью стоит *слово* со шлейфом предшествовавших данному употреблений, и это слово оказывается важнее как действительности, так и самого автора. Такая культура оперирует концептами, то есть именами (это относится к эпохе барокко и к некоторым авторам начала XX века, в первую очередь — к акмеистам), в отличие от «инструктирующей» вербоцентрической традиции, ориентированной на содержание, для которой важна не рефлексия над словом, а непосредственное употребление; это культура, которой необходимо установить отношения между объектами, а следовательно, первостепенным для нее оказывается глагольный компонент текста (в эту парадигму попадают, прежде всего, нормативные классицистические тексты и произведения футуристов — Маяковского, Пастернака и т. д.). Таким образом, разработка данной оппозиции (глагольный/именной стиль) идет в хронологическом ключе. Не менее интересным представляется ее проекция на корпус текстов одной эпохи, в частности, второй половины XVIII века, культуры с четким жанровым сознанием. Как показали наблюдения, магистральные тексты так называемого высокого стиля — трагедия и ода — представляют собой четкую реализацию данной оппозиции.

Для описания этого явления предлагается понятие грамматической доминанты жанра, каковой для трагедии оказывается имя, для оды — глагол, что мы и попытались показать в настоящей статье.

Примечания

- ¹ См.: Гинзбург Л. Я. О лирике. М., 1997. С.40–41.
- ² См.: Пумпянский Л. В. «Медный всадник» и поэтическая традиция 18 века // Временник Пушкинской комиссии. Т. 4–5. М.; Л., 1939. С. 91–124.
- ³ Тынянов Ю. Н. Ода как ораторский жанр // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 230.
- ⁴ Сильман Т. И. Заметки о лирике. Л., 1977. С. 8, 33.
- ⁵ Об этом см.: Алексеева Н. Ю. Державинские оды 1775 года: (К вопросу о реформе оды) // XVIII век: Сб. 18. СПб., 1993. С.75–93; Бараг Л. Г. О ломоносовской школе в русской поэзии 18 века (В. Петров) // Уч. зап. кафедры литературы и языка Минского педагогического института. Вып. 1. Минск, 1940. С. 68–92.
- ⁶ См.: Алексеева Н. Ю. Державинские оды 1775 года... С. 92.
- ⁷ См.: Тынянов Ю. Н. Ода как ораторский жанр. С. 245.
- ⁸ См.: Гинзбург Л. Я. О лирике. С. 12.
- ⁹ См.: Там же. С. 200.
- ¹⁰ См.: Там же. С. 37.
- ¹¹ См.: Там же. С. 52, 153; Кочеткова Н. Д. Литература русского сентиментализма. СПб., 1994. С. 14.
- ¹² См.: Гинзбург Л. Я. О лирике. С. 188.
- ¹³ См.: Там же. С. 171.
- ¹⁴ На это обстоятельство неоднократно указывает В. А. Западов; ср. также точку зрения Г. П. Макогоненко: Русская литература XVIII века. Л., 1970. С. 36.
- ¹⁵ См.: Гинзбург Л. Я. О лирике. С. 130.
- ¹⁶ См.: Алексеева Н. Ю. Державинские оды 1775 года... С. 88.
- ¹⁷ См.: Живов В. М. Язык оды и церковнославянский панегирик // Живов В. М. Язык и культура в России XVIII века. М., 1996. С. 243–264.
- ¹⁸ См.: Лотман М. Ю. Мандельштам и Пастернак (попытка контрастивной поэтики). Таллинн, 1997. С.23–24.
- ¹⁹ Русская литература XVIII века. С. 81.
- ²⁰ Морозов А. А. Ломоносов и барокко // Русская литература. 1965. № 2. С. 76.
- ²¹ Ломоносов М. В. Соч. в стихах. СПб., 1893. С. 36.
- ²² Петров В. П. Соч.: В 3 ч. Т. 1. СПб., 1811. С.41–43.
- ²³ Там же. С. 43.

²⁴ Гаспаров М. Л. Топика и композиция гимнов Горация // Поэтика и композиция древнеримской литературы: жанры и стиль. М., 1989. С. 113.

²⁵ См.: Пумпянский Л. В. «Медный всадник» и поэтическая традиция 18 века. С. 95.

²⁶ Державин Г. Р. Соч. М., 1985. С. 90.

²⁷ Там же.

²⁸ Там же. С. 90–100.

²⁹ Обзор этих работ см.: Лотман М. Ю. Мандельштам и Пастернак... С. 23.

³⁰ Мы благодарим Е. В. Маркасову и Д. Н. Ахалкина за предоставленную возможность ознакомиться с их неопубликованными работами.

³¹ Михайлов А. В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 326–391.

И. В. Розина

**САКРАЛИЗАЦИЯ ВЛАСТИ
В РУССКОМ ИСКУССТВЕ
(ПОЭЗИЯ Г. Р. ДЕРЖАВИНА
И РУССКАЯ ЖИВОПИСЬ XVIII ВЕКА)**

В науке последнего времени — как культурологии, так и литературоведении — значительно возрос интерес к проблеме сакрализации власти в России; появилось значительное число работ по этой проблематике¹.

В фундаментальных трудах В. М. Живова, Б. А. Успенского, Ю. М. Лотмана, Ю. В. Кагарлицкого были расширены рамки научного поиска, выработан теоретико-методологический инструментарий, предоставлен богатый иллюстративный материал. В работах отечественных ученых сакрализация рассматривается как некая доминанта русской культуры имперской эпохи. В. М. Живов и Б. А. Успенский, авторы статьи «Царь и Бог. Семиотические аспекты сакрализации монарха в России», выявили связь гражданского культа монарха с христианским религиозным сознанием русских поэтов и рассмотрели проблему сакрализации в контексте историко-культурного развития России².

Признавая актуальность изысканий авторитетных исследователей, предпримем попытку внести дополнительные нюансы в общую картину феномена сакрализации власти на примере творчества одного из значительных имен русской культуры — поэта Г. Р. Державина.

В XVIII веке Россия превратилась в одно из самых могущественных государств в Европе. Начали бурно развиваться экономика, культура, политика. Русская жизнь этого столетия — это эпоха величайших контрастов, время становления, борьбы, примирения, больших преобразований, бурных событий, столкновений; век смелости, новизны и блеска русского столичного искусства.

По мере укрепления Российского государства неизбежно развивался культ монарха с соответствующей сакрализацией высшего

представителя верховной власти. Власть монарха воспринималась как сакральная, обладающая «божественной природой»³.

В. М. Живов и Б. А. Успенский подчеркивают, что сакрализация обязательно предусматривает не только обязательное уподобление монарха Богу, но и приобретение «особой харизмы, особых, благодатных даров, в силу которых он (т. е. монарх) начинает восприниматься как сверхъестественное существо»⁴. Однако элементарное сравнение (сопоставление) монарха с Богом никак не связано с сакрализацией. Царь никоим образом не сближался с Богом как личность. Это считалось неэтичным. В русской культуре установилась традиция, подразумевающая, что царь своим тленным естеством подобен всем людям, а только властью — подобен Богу. Подразумевалось, что власть праведного царя дана от Бога. Царь неправедный, ложный, «неправильный» получает власть от дьявола. Идея богоустановленности царской власти четко определяет, что «правильная», праведная власть естественным образом должна подчиняться данному Богом закону.

Сакрализация монарха тесно связана с политическими воззрениями и религиозным сознанием общества. Формирование новой государственной модели влекло за собой глубокие изменения в общественном сознании, находило отражение во всех сферах жизни, в художественной культуре и искусстве. Элемент сакрализации верховной власти, непременная часть государственных торжеств, отражается как в ритуальных действиях и праздниках, так и в особых словесных формах обращения к венценосцу в панегириках и одах.

Приемы сакрализации монаршей власти восходят еще к творчеству Феофана Прокоповича. В его речах и произведениях других публицистов петровской эпохи власть царя мыслится как данная Богом. При этом все-таки существует принципиальная оговорка, что царь вступает в договор с Богом, обязуясь править исключительно на благо подданных. Образ венценосной особы, царствующей ради благоденствия подданных, возникает в поэзии Симеона Полоцкого, а законченное, поистине монументальное величие приобретает в творчестве М. В. Ломоносова.

В русской панегирической традиции одописцы при изображении венценосной особы использовали сакральную терминологию, сравнивая монарха с античными и библейскими героями. Для М. В. Ло-

моносова, А. И. Сумарокова, В. К. Тредиаковского было особенно важно показать деятельность монарха и его радение о делах государства. Сакрализация власти напрямую была связана с теми грандиозными политическими целями и задачами, которые ставили перед собой русские императоры.

В созвездии русских писателей и поэтов XVIII столетия имя Державина — одно из самых значительных, а в массовом культурном сознании поэт воспринимается преимущественно как «певец Фелицы». Державину принадлежит целая серия од, посвященных императрице Екатерине II. Это «Фелица» (1782), «Видение Мурзы» (1783), «Благодарность Фелице» (1783), «Изображение Фелицы» (1784), «Кантата» (1789), «Развалины» (1797), а также менее известные широкому кругу читателей — «На маскарад» (1767), «Ода Екатерине II» (1770), «Песнь Екатерине Великой» (1779), «Приношение монархине» (1795), «Победа красоты» (1796), «Надгробная императрице Екатерине II» (1796), «Эпитафия Екатерине II» (1796).

В стихотворениях екатерининского «цикла» поэт использует античную терминологию, именуя императрицу Палладой, Астреей, Фемидой, Минервой, Кипридой: «Со ужасом дела вселена вникает, / Как падшу Грецию Минерва поднимает»⁵; «Минерва мудрая познала <...>» (I, 96); «Киприда тут средь мирт сидела <...>» (I, 98) Эти номинации встречаются в значительном количестве, и множить примеры едва ли имеет смысл.

Оговорим особо, что явление на престоле женщины, уже ввиду проблематичности ситуации как таковой (до эпохи «женского периода» правления Россией трон наследовался только по мужской линии), а также весьма спорная ситуация с правами немецкой принцессы Екатерины на русскую корону, вынуждали задаться непростыми вопросами: насколько выдающимися качествами обладает носительница верховной власти, достойна ли она своего места. Приобретая в наследство результаты хаотичных смен на российском престоле, германофильства, непопулярного царствования Петра III, Екатерина должна была вновь превратить власть в источник закона, многое оправдать в своем воцарении на трон, обратившись к иным методам, чем столь популярные доселе арест, дыба, конфискация, заточение, ссылка.

В ранней оде «На маскарад» (1767) Державин оговаривает один из распространенных приемов сакрализации и поясняет частое ис-

пользование мифологических имен, мотивируя подобную практику тем, что дела тогда еще молодой императрицы, ее государственная политика вполне могут соответствовать деяниям греческих богинь разума и справедливости: «Достойно мы тебя Минервой называем, / На мудрые твои законы мы взираем, / Достойно мы тебя Астреею зовем: / Под скипетром твоим златые дни ведем» (III, 240)⁶. При этом на синтаксическом уровне причинно-следственная связь между деяниями богинь и Екатерины II закрепляется двоеточием.

Идея справедливой государственной власти и мудрого правления монарха получила свое дальнейшее развитие и в других одах Державина, посвященных императрице Екатерине II. В оде «Фелица» (1782) публике был представлен поэт-новатор, впервые в русской одической поэзии отошедший от устоявшихся традиций изображений монарха. Именно в «Фелице» проявилась качественная переориентация эстетического идеала. Изображая императрицу как харизматичную личность, Державин прямо призывает венценосную особу: «Будь на троне человек» (I, 84). Декларируя достоинства правления императрицы, поэт подробно перечисляет не только политические, но и личностные качества Екатерины: «...Ты народу смело / О всем, и въявь и под рукой, / И знать и мыслить позволяешь / И о себе не запрещаешь / И быть и небыль говорить <...>». И далее: «Там можно пошептать в беседках / И, казни не боясь, в обедах / За здравие царей не пить» (I, 143).

С творческой задачей поэта соотносится обильное использование в одах «Фелица», «Изображение Фелицы», «Видение Мурзы» библейских реминисценций, античной терминологии, сложных эпитетов, сравнений, семантических конструкций «богоподобная», «ветвь небесная», «ангел кроткий, ангел мирной», «богиня». Однако сакральная терминология, столь характерная для торжественных панегириков XVIII века, получила у поэта новое функциональное осмысление. Державин изображает императрицу как Идеал правящего монарха, акцентируя свое внимание на нравственном аспекте. В этом проявилось новаторство Державина по отношению к предшествующей традиции. М. В. Ломоносов, В. П. Петров, Е. И. Костров и другие одописцы главную свою задачу видели в изображении монарха — Героя, Победителя. Отображение духовной сущности венценосной особы не входило в их творческую программу.

По убеждению Державина, социальный статус великой императрицы должен полностью соответствовать ее нравственному облику. Другими словами, императрица, занимая высшую ступень в государственной иерархии, должна обладать столь же высокой степенью нравственности. Этот постулат вполне соответствует древнерусской традиции осмысления проблемы прав царя на престол: царь обязан быть праведником.

В оде «Видение Мурзы» (1783) Державин продолжает свою интерпретацию образа императрицы. Обращение поэта к жанру «видения» представляется в этом смысле не случайным. Видение описывает чудесное явление ангелов или святых, представляя их как неких вестников. Таким объектом сакрального внимания становится императрица Екатерина II. И самый ритм оды «Видение Мурзы», и напряженный рефрен обращений к «кроткой царевне» и «чудесной жене» позволяют сделать предположение о возможном сближении ее стилистики со стилистикой молитвы.

«Видение Мурзы» включает в себе и биографический факт: после выхода в свет оды «Фелица», так восхитившей одних читателей и столь неприязненно встреченной другими, Державин находился в крайне напряженных, неблагоприятных обстоятельствах. Поэт восклицает: «Довольно нажил я врагов!» (I, 167). И в оде «Видение Мурзы» Державин апеллирует к императрице с молитвой — прошением о поддержке и защите. Таким образом, Державин, используя жанр видения, прибегает к сложной, культурологически обусловленной сакрализации императрицы.

Явление «чудесной жены» в «Видении Мурзы» описывается богатыми колористическими мазками. Особую динамику и экспрессию образу добавляет само качество стиля Державина — яркого и подчеркнуто живописного. Необходимо добавить, что с XVIII века в России начинается история активного взаимного влияния живописи и литературы. Примечательно, что оды «Видение Мурзы» и «Развалины» являются своеобразными аналогами живописных полотен Д. Г. Левицкого и В. Л. Боровиковского, запечатлевших императрицу в разные периоды ее царствования. Речь идет о портретах «Екатерина II — Законодательница в храме богини Правосудия» (1783) и «Екатерина II на прогулке в Царскосельском парке» (1794).

Известно, что в оде «Видение Мурзы» Державин подробно воспроизводит «богиню» с репрезентативного полотна Д. Г. Левицкого

«Екатерина II — Законодательница в храме богини Правосудия». Давно также установлено, что программу портрета составил Н. А. Львов — разносторонне одаренный человек, друг и наставник многих деятелей искусства. В программе портрета императрицы Львов выразил представления образованной части русского общества об идеальном — праведном, справедливом и деятельном — монархе, первом гражданине своего Отечества.

Живописный шедевр Д. Г. Левицкого тесно связан с традициями классицистического парадного портрета, для которого характерно обильное использование античной эмблематики. Но работа отражает и влияние барочной культуры, с присущей этому стилю игровой сменой смыслов. На картине Левицкого императрица изображена во всем блеске просвещенной, справедливой власти. Живописный язык переводил христианские сакральные понятия в область языческой мифологии, что и служило наглядным утверждением имперского культа. Облик высокой, статной стройной молодой женщины на портрете лишь отдаленно напоминает Екатерину II. Но для художника важнее было не внешнее сходство. Он создавал образ идеального монарха. Символы, аллегории, эмблемы, определенная колористика, детали и атрибуты, орденская лента, зажженный жертвенник, орел, оливковая ветвь, стопка книг, лавровый венец, статуя Фемиды служат одной главной цели — прославлению просвещенного служения государству и деяний великой императрицы. Живописец воспел благородный идеал гражданственного служения монарха обществу и государству.

Специального внимания заслуживает процесс демократизации изображения Екатерины II в дальнейшем творчестве Державина и в живописи конца XVIII века. Наиболее ярко он отразился в державинском стихотворении «Развалины» и в картине В. Л. Боровиковского «Екатерина II на прогулке в Царскосельском парке». Отечественные искусствоведы уже отмечали явные параллели между этими произведениями⁷. В частности, отмечался тот факт, что Боровиковский принципиально по-новому изобразил государыню, привыкшую за десятилетия победного царствования к парадно-хвалебным портретам и одам⁸. Портрет Екатерины на прогулке в Царскосельском парке, как теперь достоверно известно, тоже был создан по идее и разработанной программе Н. А. Львова. Боровиковский при изоб-

ражении императрицы отказывается от античной атрибутики. И это вполне закономерно, так как эпоха «парадности» прошла, на смену классицизму спешил сентиментализм. Менялись вкусы, моды, взгляды. Модель Боровиковского предстала перед зрителем более как человек, чем монарх, творящий Правосудие. В образе простой «казанской помещицы», которой так любила казаться императрица в последние годы жизни, ничто не напоминает нам классицистический возвышенный идеал.

Сходная концепция изображения Екатерины II как человека вполне «обыденного» наблюдается и у Державина. В оде «Развалины» ее образ значительно демократизируется, а императрица предстает прежде всего земной женщиной, прекрасной в своих повседневных делах и занятиях. «Развалины» вполне можно назвать стихотворением-воспоминанием, своеобразной эпитафией усопшей государыне, в память о ней созданной. Поэт вспоминает не только о самой правительнице, но и о великом «веке Астреи» как одном из значительных периодов русской истории. Вместе с тем для Державина остается важным показать повседневные дела императрицы, описать ее частную жизнь в Царскосельском дворце. В оде «Развалины» Екатерина II представлена дамой средних лет со своими чувствами, эмоциями, привязанностями, привычками. И хотя Державин по-прежнему именует императрицу «богиней» (I, 95, 98, 101), эта номинация не несет в себе той смысловой нагрузки, которая наблюдалась в его ранних «екатерининских» одах. С оттенком искренней грусти поэт пишет о Екатерине как о великой государыне, которая, как и все люди, увя, смертна.

Императрица изображена преимущественно в атмосфере частной жизни. Известно, что в Царском Селе она обыкновенно проводила лето. Одевалась просто, рано утром совершала прогулки с собаками по раскидистому парку. Просителей принимала на открытом воздухе, в беседках⁹. Державин описывает Екатерину почти «по Боровиковскому», когда императрица «Под вечер красный собиралась / В прогулку с легким посошком» (I, 97). Картина Боровиковского, выдержанная в спокойных серо-зеленых и серо-голубых тонах, изображает почтенную женщину, которая вышла на неспешную прогулку в парке. Мотив покоя и умиротворяющей тишины прослеживается и в державинских строках. Продолжая описывать повседневные

занятия хозяйки Царского Села, поэт переносит смысловые акценты в эмоциональный план, изображая императрицу в обстановке повседневности, не упуская мельчайших подробностей ее «негосударственной» жизни в Царскосельском дворце: «Смеялась, глядя на детей, / <...> / На восклицающих смотрела / Поднявших крылья лебедей, / Иль на станицу сребробоких / Ей милых, сизых голубков» (I, 98).

Но художник и поэт не забывают и о заслугах императрицы. На полотне Боровиковского характерен «говорящий» жест модели, левой рукой указующей на колонну в дальнем углу картины¹⁰. Колонна была установлена в честь побед А. Орлова-Чесменского, и этот жест подсказывает зрителю, что перед ним не обыкновенная женщина, а императрица-победительница. Державин также упоминает о Чесменской колонне: «На памятник своих побед / Она смотрела — на Алкида, / Как гидру палицей он бьет; / Как прочие ея герои, / По манию ея очес / В ужасные вступали бои» (I, 99).

Державинская концепция личности императрицы в оде «Развалины» близка живописному образу, созданному Боровиковским. Такое сближение в принципах изображения венценосной особы представляется вполне закономерным, поскольку Державин и Боровиковский входили в один творческий союз — так называемый львовско-державинский кружок. Добавим, что поэт и художник, создавая свои произведения, также определенно сближаются еще в одном важном аспекте. Изображая Екатерину без каких-либо явных атрибутов власти, они сумели создать камерные портреты императрицы.

Концепция сакрализации обязательно подразумевает наличие связной системы представлений, определенного типа культурной целостности. В творчестве Державина представлены две ипостаси императрицы. Екатерина II предстает перед читателем его сочинений не только великой государыней, но и нравственным человеком на троне, личностью, чья харизма рассматривается поэтом в соединении неповторимых качеств императрицы с ее принципиальной незаметностью как государственной деятельницы.

Сакрализация императрицы и монаршей власти в произведениях Державина являет собой процесс органичного слияния традиций классицизма с национально-народными традициями отношения к

царю. Но, кроме этого, поэт акцентирует свое творческое внимание на нравственно-религиозном начале носителя государственной власти, что было, несомненно, новым словом в изображении монарха.

Творчество Державина, превратившее его в первого поэта и новатора своей эпохи, избежало стагнации и превращения в застывшую, тяжеловесную авторитарную идеологию сакрализации власти. Поэзия Державина устремлена, прежде всего, от человека-творца к человеку, наделенному властью — практически безграничной и незыблемой. Порой поэт выступает в своем творчестве и в роли советника императрицы¹¹.

Державин начинал свой путь как поэт массовый, но превратился в создателя высокой литературы. В то время как раз начинался мощный рост национального самосознания, а государство постепенно стало превращаться в неразложимое и неделимое целое. Сакрализация монаршей власти охватила самые разные сферы жизни общества, государственного управления, национального самоуправления, богослужения, культуры, став важнейшим механизмом социальной консолидации.

Историк В. О. Ключевский замечает парадоксальную деталь, характерную для воспоминаний и записок современников Екатерины II. Будучи вполне осведомленными в неоднозначных и темных сторонах эпохи правления Северной Семирамиды, при обобщении итогов царствования авторы восклицали о всемирной славе Екатерины, мировом значении Российского государства, о национальном достоинстве и гордости, о небывалом подъеме духа¹². Любопытно, что в подобных сентенциях мемуаристы нередко использовали тоналность торжественных панегириков. И в этом случае мы сталкиваемся с общественной психологией, с массовым настроением, общий характер которого тесно связан с сакрализацией.

Смена государственных задач, новая историко-культурная ситуация, сложившееся состояние российской имперской властной структуры не могли не оказать влияния на представителей творческой элиты. Творцы новой отечественной культуры стремились идти вместе с государством, властью. И не только из-за определенных выгод и возможных наград. Для дворянства, за единичными исключениями, было исключительно важно ощутить свою сопричастность к государственным событиям, проявить свою лояльность и преданность.

Под влиянием идеологии европейского Просвещения возникла и широко декларировалась идея служения Отечеству, с одной стороны, и служения государя народу, с другой. Осознание себя как активного участника строительства государства отличает нашего соотечественника той эпохи. Таким государственнымником был и поэт Державин. Для него связь с монаршей властью стала судьбой. Одаренный блестящим талантом, он моделировал образ идеального монарха, которому Екатерина II со временем должна была бы полностью соответствовать¹³.

Если русские государи допетровского периода накопили значительный инструментарий власти, а первостроитель Российской империи Петр I обогатил ее новыми принципами и задачами, то Екатерина II выработала новый идеал власти. Ей удалось взрастить то зерно, которое лишь привил к российской почве Петр I, — а именно твердое убеждение в едином, совместном деле государства и власти.

Используя оду как один из элементов официальной идеологии, поэт тонко прочувствовал сложный дуализм нравственности и государственности, заложенный в структуре русской культуры. По этому поводу уместно вспомнить совершенно справедливое замечание Ю. М. Лотмана: «Державин отменил антитезу государственного и частного тем, что полностью подчинил положительную сферу первого второму»¹⁴.

Творческое наследие Державина ставит перед исследователями новые задачи, интригует неразгаданными тайнами, нераскрытыми связями. Имя поэта не перестало звучать в новом XXI столетии, и сегодня мы возвращаемся к таланту Державина, вспоминаем и ценим поэта и государственного деятеля, по-новому переосмысливая проблему сакрализации власти, роль литературы и искусства в их взаимоотношениях с государственной идеологией.

Примечания

¹ См., например: *Кагарлицкий Ю. В.* 1) Текст Св. Писания в проповедях Феофана Прокоповича // *Известия РАН: Сер. языка и лит.* 1997. Т. 56. № 5. 39–48; 2) Сакрализация как прием: ресурсы убедительности и влиятельности имперского дискурса в России XVIII века // *Новое лит. обозрение.* 1999. № 38. С. 66–78; *Андреева Л. А.* 1) Христианство и власть в России и на Западе: компаративный анализ // *Общественные науки и современность.* 2001. № 4. С. 85–102; 2) «Местник Божий на царском троне». М., 2002;

3) Сакрализация власти посредством догмата о Наместничестве Христа как евразийская модель политической культуры // *Цивилизации*. Вып. 6. М., 2004; Сакрализация власти в истории цивилизаций: [Сб.] (Серия «Цивилизационное измерение»). М., 2005.

² См.: Языки культуры и проблемы переводимости. М., 1987. С. 47–153.

³ *Успенский Б. А.* Царь и самозванец: самозванчество в России как культурно-исторический феномен // *Успенский Б. А.* Этюды о русской истории. СПб., 2002. С. 150.

⁴ *Живов В. М., Успенский Б. А.* Царь и Бог: Семиотические аспекты сакрализации монарха России // *Языки культуры и проблемы переводимости*. С. 48.

⁵ Соч. Державина с объяснит. примеч. Я. Грота. Т. 1. СПб.: В Тип. Императорской Академии наук, 1864. С. 13. В дальнейшем все ссылки на произведения Державина приводятся в тексте по этому изданию с указанием в скобках номера тома (римская цифра) и страницы (арабская цифра).

⁶ В римской мифологии Минерва — богиня разума, дочь Юпитера, «могучая дочь могучего отца», как ее обычно называл Гомер. Сильная, воинственная, рассудительная, с серьезным, почти мужским характером, Минерва всегда на стороне правого дела, помогает храбрым героям одерживать победы над врагами. Греческая богиня Астрея олицетворяет правду и справедливость.

⁷ См., например: *Алексеева Т. В.* Боровиковский. М., 1960. С. 99.

⁸ Известно, что императрица не одобрила работу В. Л. Боровиковского.

⁹ Подобную сцену беседы неузнанной императрицы с искательницей монаршей милости Машей Мироновой описывает А. С. Пушкин в повести «Капитанская дочка».

¹⁰ Существует еще один вариант картины — на фоне Румянцевского обелиска. Портрет был написан по заказу Румянцевых, и вместо Чесменской колонны на ней изображен Кагульский обелиск в честь побед Румянцева-Задунайского.

¹¹ Здесь стоит задуматься над не менее интересной и перспективной темой, непосредственно связанной с сакрализацией, — таком явлении, как цареучительство. Среди работ, посвященных этому вопросу, особого внимания заслуживают две недавно опубликованные статьи. См.: *Агамалян Л. Г.* Цареучительство как феномен русской культуры эпохи Просвещения // В. А. Жуковский и русская культура его времени: Сб. науч. ст. СПб., 2005. С. 168–174; *Иезуитова Р. В.* «Вот как русский поэт говорит русскому царю» (послание Жуковского «Императору Александру») // Там же. С. 175–180.

¹² См.: *Ключевский В. О.* Императрица Екатерина II // *Ключевский В. О.* Исторические портреты. Деятели исторической мысли. М., 1991. С. 282–341.

¹³ Интеллектуальные собеседники-корреспонденты Екатерины II Вольтер и Д. Дидро видели именно в ней идеал правительницы, надеясь на успех императрицы как главы либеральной империи.

¹⁴ *Лотман Ю. М. Литература в контексте русской культуры XVIII века // Лотман Ю. М. О русской литературе. СПб., 2005. С. 133.*

И. В. Сивенцева

**КНИГИ ФАВОРИТА ЕКАТЕРИНЫ II
В БИБЛИОТЕКЕ ИМПЕРАТОРСКОГО
АЛЕКСАНДРОВСКОГО ЛИЦЕЯ**

Восстановление и изучение состава частных библиотек, формировавшихся в XVIII веке, представляется чрезвычайно интересной проблемой, позволяющей судить о художественных вкусах этой эпохи, о принципах подбора и систематизации литературы и методах работы с книгой представителей различных культурных и социальных слоев.

Книжные собрания литераторов и деятелей науки более изучены, а некоторые даже реконструированы на уровне каталогов¹. Однако не всем книжным собраниям повезло в одинаковой мере. Некоторые из них оказались рассеянными по различным хранилищам, поэтому и восстановление информации о них требует совместного труда работников различных библиотек. Одним из таких книжных собраний является библиотека Александра Дмитриевича Ланского (1758–1784), который с 1780 года до своей смерти был фаворит Екатерины II.

Книги А. Д. Ланского попали в Библиотеку Императорского Александровского (б. Царскосельского) лицея в 1817 году в составе книжного собрания Александровского дворца. В Екатеринбург лицейская библиотека была передана в 1920 году, положив начало книжным фондам только что открывшегося Уральского государственного университета.

Александр Ланской принадлежал к русскому графскому и дворянскому роду (в старину — Лонские, бывшие выходцами из Польши). Будучи сыном армейского капитана, он начал свою службу кавалергардом. Ему улыбнулся случай и в возрасте двадцати трех лет Ланской был произведен во флигель-адъютанты. С этого момента чины и награды посыпались на голову молодого человека, как из рога изобилия. Он стал действительным камергером и генерал-майором и был награжден орденами Белого орла, Св. Станислава, Св. Александра Невского и Св. Анны².

В 1784 году Ланской был произведен в генерал-поручики и назначен шефом Кавалергардского корпуса и Смоленского драгунского полка.

Положение, которое Ланской занимал при Екатерине II, позволило ему стать обладателем огромных по тому времени богатств. По свидетельству историка XIX столетия, Ланской «получил от Екатерины деньгами 3 миллиона рублей, бриллиантов на 80 тысяч рублей, на уплату долгов 80 тысяч рублей и дом, стоивший 100 тысяч рублей»³.

Четырехлетний успех Александра Дмитриевича закончился неожиданно и трагически. Тяжело заболев, он скончался летом 1784 года в возрасте двадцати шести лет.

Смерть фаворита потрясла императрицу. Французский уполномоченный в делах Кайяр отмечал, что «все дела стали со времени смерти Ланского; в настоящее время все заняты только одной императрицей, здоровье которой вначале внушало большие опасения»⁴. Через некоторое время сама Екатерина в письме к М. Гримму так описывала свое состояние в этот час: «Дела идут своим чередом; но я, наслаждавшаяся таким большим личным счастьем, теперь лишилась его. Утопаю в слезах и в писании, и это все... Если хотите узнать в точности мое состояние, то скажу вам, что вот уже три месяца, как я не могу утешиться после моей невознаградимой утраты. Единственная перемена к лучшему состоит в том, что я начинаю привыкать к человеческим лицам, но сердце так же истекает кровью, как и в первую минуту. Долг свой исполняю и стараюсь исполнять хорошо; но скорбь моя велика; такой я еще никогда не испытывала в жизни; вот уже три месяца, что я в этом ужасном состоянии и страдаю адски»⁵.

А. Д. Ланской был похоронен в двух верстах от Царского Села в сооруженной им церкви во имя Казанской Божьей матери.

В письмах Екатерины к М. Гримму, написанных в 1780–1784 годах, А. Д. Ланской упоминается довольно часто. В каждом письме императрица передает адресату горячую благодарность и слова признательности Ланского за участие в судьбе брата и кузена фаворита, путешествующих в это время по Европе. Интересы Ланского, отраженные в этих письмах, касаются в основном живописи и камей, покупку которых осуществлял Гримм в Европе на деньги Екатерины. Императрица выражает беспокойство по поводу здоровья фаворита

после лихорадки, его падения с лошади и пр. Кроме того, известны и шесть писем фаворита, написанных рукой императрицы, вероятно под диктовку.

Сделал А. Д. Ланской довольно много хорошего, помогая устроить судьбы разных людей, и даже Е. Р. Дашкова, которая в своих «Записках» отзывается о нем очень неприязненно, говорит в одном из писем: «...Ланской устроил это; он в самом деле делает много добра; лучше всего вам обратиться к нему»⁶. Нарочитое неучастие А. Д. Ланского в политической жизни, отсутствие честолюбия, привязанность к императрице вызывали у его современников разные комментарии. Одни считали его глупым и недалёковидным: «...был большого роста, стан имел прекрасный, мужественный, черты лица правильные, цвет лица показывал здорового и крепкого сложения человека <...>. <...> <его> считали не слишком дальновидным»⁷; «Г. Ланской самый невежественный из придворных Екатерины, и сама императрица краснела, когда он заговаривал с нею»⁸; другие — искренним и лишенным корысти: «Ланской с красивой наружностью соединял доброе сердце, нрав кроткий, обходительный, был предан Императрице без всяких своекорыстных видов, покровительствовал многим художникам»⁹; «Ланский, фаворит настоящей минуты, кажется, добрый малый. Он приятен, скромен, любит заниматься немецким языком и выслушивать за это похвалы»¹⁰; «Она (императрица. — И. С.) была к нему очень привязана, и, говорят, он того стоил по искренности и верности, свободной от честолюбия. Он успел убедить ее, что привязанность его относилась именно к Екатерине, а не к императрице»¹¹; «Вскоре он (Ланской. — И. С.) был самым обожаемым из любовников и оказался наиболее достойным этого. Он был красив, полон обаяния и изящества, человечный, благодетельный, он любил искусства, покровительствовал талантам: все, по-видимому, соглашалось с предпочтением, которая оказывала ему государыня. Благодаря своему уму он приобрел, может быть, столько же влияния, сколько качества его сердца снискали ему сторонников»¹². Высоко отзывается о нем и автор статьи в «Русском энциклопедическом словаре»: «...отличался бескорыстием и простотою в обращении»¹³. Наиболее точно сказал про Ланского историк К. Валишевский: «Лень, а может быть, здравый смысл, мешали ему принимать какое-либо участие в государственных делах»¹⁴.

Корберон пишет в своих мемуарах, что Екатерина предполагала привлечь Ланского к государственной службе. «Письмо Екатерины (к Ланскому. — И. С.) полно советов и увещаний не делать глупостей и намереваться служить своей стране, потому что она хочет сделать его государственным человеком. Из книг императрица рекомендует своему фавориту, в частности, письма Цицерона. Письмо называется “*Mes propheties*” (Мои пророчества)... Я сомневаюсь, мой друг, что эти пророчества сбудутся, потому что бедный Ланской глуповат и его блестящая подруга изменит его не больше, чем Зорича»¹⁵. Автор статьи об А. Д. Ланском в «Русском биографическом словаре» пишет: «Государственными делами он не занимался, хотя не раз имел случай оказать влияние на императрицу; при нем приезжали в Россию Иосиф II, Фридрих Вильгельм, наследник Фридриха II, и, наконец, Густав II, на свидание с которым Ланской сопровождал Екатерину в Фридрихсгамм. Каждый из них старался привлечь на свою сторону Ланского, но он себя вел очень сдержанно и своих взглядов не высказывал. Вообще, Ланской обладал большим тактом. Он избегал придворных интриг <...>»¹⁶.

А вот как пишет о своем любимце сама императрица: «Молодой человек, как бы тактичен он ни был, легко увлекается, а особенно, если имеет такую горячую душу, как он. Чтобы вы могли составить себе понятие об этом молодом человеке, надо вам сказать, что сказал о нем князь Орлов одному из своих друзей: “Увидите, какого человека она из него сделает!...” Он все поглощает с жадностью! Он начал с того, что проглотил всех поэтов с их поэмами в одну зиму; а в другую — нескольких историков. Романы нам прискучили, и мы пристрастились к Альгаротти с братиею. Не изучая ничего, мы будем иметь бесчисленные познания и находить удовольствие в общении со всем, что есть самого лучшего и просвещенного. Кроме того, мы строим и сажаем; к тому же мы благотворительны, веселы, честны и исполнены кротости»¹⁷.

Едва сделавшись фаворитом (июль 1780), в сентябре, как свидетельствует современник, Ланской уже становится обладателем довольно большой (судя по цене) библиотеки: «Год 1780, понедельник 4 сентября. Ему только что купили библиотеку за десять тысяч рублей, которую он, разумеется, не читал»¹⁸.

Непосредственно составлением библиотек Ланского и его предшественника Корсакова занимался известный петербургский кни-

готорговец и книгоиздатель Иоганн Якоб Вейтбрехт (1744–1803). С мая 1781-го по январь 1782 годов он ежедневно выписывал для Ланского книги, число которых за восемь месяцев составило 2305 томов. В 1781 году Вейтбрехт отправил во дворец к Ланскому 255 французских и немецких и 396 русских книг. Здесь были представлены с исчерпывающей полнотой труды классиков мировой литературы, философии и общественной мысли, сочинения современных русских писателей, пособия по военному делу, архитектуре, домостроительству и медицине. По словам исследователя, «императрица уплатила Вейтбрехту 16 тысяч рублей за энциклопедическую библиотеку, а затем выписала для фаворита из Англии микроскоп и телескоп»¹⁹.

На каждую книгу личный библиотекарь генерал-поручика Гварди наклеивал экслибрис по эскизу самого Ланского. После смерти фаворита Екатерина II, его наследница по завещанию, оставила все имущество сестрам Ланского, выкупив у них за 400 тысяч некоторые картины, серебряную посуду, библиотеку и часть поместий. Книги из собрания А. Д. Ланского были разделены между царскосельской и эрмитажной библиотеками.

Книжное собрание А. Д. Ланского, находящееся в Отделе редкой книги Научной библиотеки Уральского государственного университета, состоит из 50 названий (204 тома). Это книги на французском языке, изданные в Европе в 60–70-е годы XVIII века. На всех книгах проставлен гербовый экслибрис А. Д. Ланского, а также штамп и экслибрисы Императорского Александровского лицея. На корешке имеется владельческое тиснение «А. D. L.». На некоторых книгах присутствуют рукописные цифры типа «3. 6», «3. 8», «3. 9». Эти пометы сделаны одной рукой и есть только на книгах с экслибрисом Ланского.

Бульшую часть составляют книги по истории. Это труды как древних, так и современных владельцу библиотеки авторов: Габриэль Даниель, «История Франции» в 23 томах; Диодор Сицилийский, «Всеобщая история» в 7 томах; Г.-А. Гайар, «История Карла Великого» в 4 томах; Шарль де Ле Бо, «История Восточной Римской империи со времен Константина Великого» в 22 томах; Тацит, «Анналы»; Жак-Огюст де Ту, «Всеобщая история» в 11 томах; Луи Кузен Депрео, «Всеобщая и частная история Греции» в 7 томах. Значительное место в нашей части коллекции книг Ланского составляют опи-

сания путешествий в разные страны — Швейцарию, Россию, Китай, Америку, Мексику, — а также обычаев и нравов народов, их населяющих. Из произведений общего историко-философского и историко-литературного характера можно назвать следующие: сочинения д'Аламбера в 5 томах; Я. Фр. Де Билфелд, «Универсальная эрудиция, или Краткий анализ всех наук, искусств и литературы» в 4 томах; П. Лоншамп, «Историческая картина писателей, или Краткий критический и хронологический очерк французской литературы» в 6 томах. Художественная литература представлена произведениями П. Корнеля, Гомера, М. Монтеня, М. Ренье, Ж.-Фр. де Сен-Фуа, С. Ричардсона, Л. Стерна. Отдельно нужно остановиться на книгах, связанных с театром: это «Драматические анекдоты» в 3 томах, освещающие французскую театральную жизнь XVIII века, великолепное издание «Французский театр» в 14 томах, которое включает комедии и трагедии П. Корнеля, Ж. Расина, Мольера, Вольтера, Мармонта и других французских драматургов, а также отдельные издания драматических произведений П. Корнеля, Ж.-Фр. де Сен-Фуа. Из книг естественнонаучного содержания отметим прекрасное издание «Спектакль природы» на четырех языках, с гравюрами к каждой статье; двухтомное собрание раскрашенных гравюр, изображающих растительный и животный мир, изданное П.-Ж. Бюшо, «Историю электричества» Дж. Пристли, «Всеобщий словарь естественной истории» Ж.-К. Вальмона де Бомар.

На сегодняшний день книги с экслибрисом Александра Ланского имеются в Эрмитажной библиотеке (Отдел редких книг и библиотека Отдела Востока), в Отделе редких книг Государственного музея-заповедника «Царское Село», в Отделе редких книг Библиотеки Московского государственного университета, в фондах Российской Национальной библиотеки, в книжном собрании Музея-Лицея и в Отделе редких книг Научной библиотеки Уральского государственного университета.

**Каталог книг из библиотеки
Александра Дмитриевича Ланского,
хранящихся в Отделе редких книг Научной библиотеки
Уральского государственного университета**

1. Addison, Joseph (1672–1719), Steele, Richard (1671–1729) e. a. *Le Mentor moderne, ou Discours sur les mœurs du siècle*, trad. de l'angl. du Guardian de mrs. Addison, Steel et autres auteurs du Spectateur. T. 2–4. — 2-e éd., rev., corr. et augm. — Amsterdam: chez Pierre Humbert, 1727.

2. [Alembert, Jean Le Rond, d' (1717–1783)]. *Mélanges de littérature, d'histoire et de philosophie*. T. 1–5. — Nouv. éd., augm. de plusieurs notes sur la traduction de quelques morceaux de Tacite. — Amsterdam: chez Zacharie Chatelain et fils, Impr.-Libr., 1766–1770.

3. [Altmann, Johann Georg]. *Etat et délices de la Suisse, ou Description historique et géographique des treize cantons Suisses et de leurs alliés*. T. 1–2. — Nouv. éd., corr. et considérablement augm. par plusieurs Auteurs célèbres, et enrichie de Fig. en taille-douce et de Cartes géographiques. — Neuchatel: chez Samuel Fauch, Impr.-Libr., 1778.

4. [Clément, Jean-Pierre-Bernard (1742–1812), La Porte, Joseph, de (1714–1779)]. *Anecdotes dramatiques, contenant 1. Toutes les piéces de théâtre... qui ont été joués à Paris ou en province... depuis l'origine des spectacles en France jusqu'a l'année 1775, rangés par ordre alphabétique <...>*. T. 1–3. — Paris: chez la veuve Duschesne, Libr., 1775.

5. Barrow, John (1764–1842). *Abrégé chronologique, ou Histoire découvertes faites par les européens dans les différentes parties du monde, extrait des relations les plus exactes et des voyageurs les plus véridiques*. Par m. Jean Barrow <...>; trad. de l'angl. par m. Targé. T. 1, 2, 4–12. — Paris: chez Saillant, Delormel, Desaint, Panckouckl, 1766.

6. Beccaria, Cesare (1738–1794). *Traité des délits et des peines*. Par m. le marquis Beccaria <...>; trad. de l'ital. par mr. l'abbé Morellet. — Nouv. éd., avec augmentations de l'auteur <...>; et a laquelle on a ajouté le commentaire sur ce livre, fait par m. Voltaire. — Amsterdam: chez E. Van Harrevelt, 1771.

7. Bielfeld, Jacobe Friedrich, de (1716–1770). *L'érudition universelle, ou Analyse abrégée de toutes les sciences, des beaux-arts et des belles-lettres* par m. le baron de Bielfeld. T. 1, 3–4. — Berlin, 1768.

8. [Bletterie, Jean-Philippe-René, de la (1698–1772)]. Vie de l'empereur Julien. Avec deux cartes géographiques, dressées pour l'intelligence des événemens qui y sont rapportées. Part. 1. — Amsterdam: chez François L'Honoré, 1735.

9. Buchoz, Pierre-Joseph (1731–1807). Première centurie de planches enluminées et non enluminées représentant au Naturel ce qui se trouve de plus Intéressant et de plus Curieux parmi les animaux, les végétaux et les minéraux. Pour servir d'intelligence à l'Histoire Générale des trois Règnes de la Nature. Par m. Buchoz, <...> Décades 1–10. — Paris: chez Lacomb, Libr., et chez l'auteur, [1747].

10. Colardeau, Charles-Pierre (1732–1776). Œuvres complètes de m. Colardeau. T. 1–2. — Liège: chez Lemarié, Libr., 1778.

11. Corneille, Pierre (1606–1684). Théâtre de Pierre Corneille avec des commentaires [de Voltaire] et autres morceaux intéressants. T. 6–8. — Nouv. éd., augm. — Genève, 1774.

12. Cousin Despréaux, Louis (1743–1818). Histoire générale et particulière de la Grèce, contenant l'origine, le progrès et la décadence des loix, des sciences, des arts, des lettres, de la philosophie etc. Précédée d'une description géographique... par m. Cousin Despréaux... T. 1–5, 7. — Rouen et Paris: chez Lebouchez, le jeune, Libr.; chez Durand, neveu, Libr., 1780–1781.

13. Daniel, Gabriel (1649–1728). Histoire de France, depuis l'établissement de la monarchie française dans les Gaules par le P. G. Daniel <...>. T. 3–20, 22–23. — Nouv. éd., rev., corr. et enrichie d'une Table générale des matières. — Amsterdam; Leipzig: chez Arkstée et Merkus, 1755–1758.

14. Dictionnaire des synonymes français. — Paris: chez Saillant, Libr., 1767. — В кн.: XV, [1], 565, [2] p.

15. Diodore de Sicile (I siècle av. J.-C.). Histoire universelle de Diodore de Sicile. Trad. en franç. par m. l'abbé Terrasson. T. 1–4, 6–7. — Amsterdam: chez Françoise Changuion, 1743.

16. Echard, Laurence. Dictionnaire géographique-portatif, ou Description des royaumes, provinces, villes... des quatre parties du monde... Trad. de l'angl. sur le 3-ème éd. de Laurent Echard, avec des additions... Par m. Vosgien, Chanoine de Vaucouleurs. — Nouv. éd., rev., augm. et corr. — Paris: chez les Libraires associés, 1770.

17. Gaillard, Gabriel-Henri (1726–1806). Histoire de Charlemagne, précédée de Considérations sur la première Race, et suivie de Considérations sur la seconde. Par m. Gaillard... T. 1–4. — Paris: chez Moutard, Impr.-Libr. de la Reine, 1782.

18. [Genlis, Stéphanie-Félicité Ducrest de Saint-Aubin, comtesse, de (1746–1830)]. Théâtre à l'usage des jeunes personnes. T. 1–2. — En Suisse: chez Libraires associés, 1779–1780.

19. Grotius, Hugues (Hugus van Groot, connu sous le nom; 1583–1645). Le droit de la guerre et de la paix, par Hugues Grotius. Nouv. trad. par Jean Barbeyrac... Avec les notes de l'auteur meme, qui n'avoient point encore paru en franç.; et de nouvelles notes du traducteur. T. 1–2. — Nouv. éd.; faite d'après un exemplaire corr., retouché, et augm. de la main de m. J. Barbeyrac. — Leyde: chez J. de Wetstein; Lyon: chez Jean-Marie Bruiset, Impr.-Libr., 1768.

20. [Hénault, Charles-Jean-François (1685–1770)]. Nouvel abrégé chronologique de l'histoire de France, contenant les Evénemens de notre Histoire, depuis Clovis jusqu'à Louis XIV, les Guerres, les Batailles, les Sièges, etc. Nos Loix, nos Mœurs, nos Usages, etc. Part. 1–2. — 5-ème éd., rev., corr. et augm. — Paris: chez Pault pere, Pault fils, Desaint et Saillant, 1756.

21. Histoire naturelle des oiseaux. T. 4–5. — Paris: de l'Imprimerie Royale, 1777–1778.

22. Histoire des découvertes faites par divers savans voyageurs, dans plusieurs contrées de la Russie et de la Perse, relativement à l'Histoire civile et naturelle, à l'Économie rurale, au commerce etc. Avec fig. T. 1–2. — Berne: chez la Société Typographique; La Haye: chez Pierre Frederic Gosse, Libr. de la Cour, 1779–1781.

23. Homere (IX siècle av. J.-C.). Les Œuvres d'Homere, trad. du Grec par Mad. Dacier avec l'Introduction, en 7 vol. T. 1–2, 6. — Leyde: chez J. de Wetstein et fils, 1766.

24. Hutcheson, Francis (?–1747). Systeme de philosophie morale, de Hutcheson; trad. de l'angl. par M. F***. T. 1–2. — Lyon: chez Regnault, Libr.-Impr., 1770.

25. Isocrates (406–338 av. J.-C.). Œuvres complètes d'Isocrate... Trad. en franç. par m. l'abbé Auger... T. 2. — Paris: chez De Bure, fils aîné, 1781.

26. Le Beau, Charles, de (1701–1781). Histoire du Bas-Empire, en commençant à Constantin le Grand, par Monsieur Le Beau <...>. T. 1–22. — Paris: chez Desaint et Saillant; chez Nyon; chez la veuve Desaint, 1757–1781.

27. Le Blond, Guillaume (1704–1781). Éléments de fortification, contenant la construction raisonnée des ouvrages de la Fortification; les Systemes des Ingénieurs les plus célèbres <...> pour former les jeunes Officiers dans la science militaire. Par m. Le Blond <...>. — 7-ème éd., augm. — Paris: chez Charles-Antoin Jombert, pere, Libr. du Roi pour l'Artillerie et le Génie, 1775.

28. Le Clerc, Jean (1657–1736). Histoire des Provinces-Unies des Pays-Bas, par m. Le Clerc, depuis la Naissance de la République jusqu'à la paix d'Utrecht et le Traité de la Barriere conclu en 1715. Avec les principales medailles et leur explication. T. 2, 3. — Amsterdam: chez Z. Chatelain, Libr., 1728.

29. Le Clerc, Jean. Histoire des Provinces-Unies des Pays-Bas, par m. Le Clerc, depuis la Naissance de la République jusqu'à la paix d'Utrecht et le Traité de la Barriere conclu en 1715. Avec les principales medailles et leur explication. — 2-e éd., rev. et corr. T. 1, 4. — Amsterdam: chez Z. Chatelain, Libr., 1736–1737.

30. Lolme, Jean-Louis, de (1740–1806). Constitution de l'Angleterre, ou Etat du gouvernement anglois comparé avec la forme républicaine, et avec les autres monarchies de l'Europe; Par m. de Lolme <...>. — Nouv. éd., corr. et augm., d'après la traduction angl. faite sous les yeux de l'Auteur. — Amsterdam: chez E. van Harrevelt, 1778.

31. Lonchamps, Pierre Charpenntier, de (1740–1810). Tableau historique des gens de Lettres, ou Abrégé chronologique et critique de l'histoire de la littérature françoise, considérée dans ses diverses Révolutions, depuis son Origine, jusqu'au dix-huitième Siècle. Par m. l'Abbé de Longchamps. T. 1, 4–6. — Paris: chez Ch. Saillant, Libr., 1767–1770.

32. Mably, Gabriel Bonnot, de (1709–1785). Observations sur les grecs. Par m. l'abbé de Mably. — Genève: par la Compagnie des Libraires, 1749.

33. [Mairobert, Matieu-François Pidansant, de (1707–1779)]. L'espion anglois, ou Correspondance secrete entre milord All'eye et milord Alle'ar. T. 3: Lettres. — Nouv. éd., rev., corr. et considérabl. augm. — Londres: chez John Adamson, 1780.

34. Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les arts, les mœurs, les usages, etc. des chinois. Par les Missionnaires de Pékin [Amiot, Bourgeois, Cibot, Poirot. Publiés par Ch. Batteux et L.-G. Oudart Feudrix de Bréquigny]. T. 1–3, 5. — Paris: chez Nyon, Libr., 1776–1780.

35. Montaigne, Michel Eyquem, de (1533–1592). Essais de Montaigne, avec les Notes de m. Coste. — Nouv. éd. T. 1–2, 5, 7, 9–10. — Londres: chez Jean Nourse et Vaillant, 1771.

36. Premier et second voyages de Mylord de *** à Paris, contenant la Quinzaine Anglaise, et le retour de Mylord dans cette Capitale d'après sa majorité. Par le Ch. R***. T. 1–3. — Yverdon: de l'Imprimerie de la Société Litt. et Typ., 1777.

37. Priestley, Joseph (1733–1804). Histoire de l'électricité. Trad. de l'angl. de Joseph Priestley, avec des Notes critiques. Ouvrage enrichi de Fig. en Taille-Douce. T. 1–3. — Paris: chez Herissant le fils, 1771.

38. [Raynal, Guillaume-Thomas-François (1713–1796)]. Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des européens dans les deux Indes. T. 2–4, 6–7. — La Haye: chez Gosse, fils, 1776.

39. Regnier, Mathurin (1573–1613). Les Satyres et autres œuvres de Regnier, avec des remarques. — Amsterdam: chez Pierre Humbert, 1730.

40. [Richardson, Samuel]. Nouvelles lettres angloises, ou Histoire du chevalier Grandisson. Par l'auteur de Paméla et de Clarisse. T. 1–6. — Amsterdam, 1772.

41. Rollin, Charles (1661–1740). De la maniere d'enseigner et d'étudier les Belles-Lettres par rapport à l'esprit et au cœur par m. Rollin, ancien recteur de l'Université de Paris <...>. — Éd. nouv. améliorée. T. 2–3. — Leyde: chez J. de Wetstein, 1759.

42. Saint-Foix, Germain-François Poullain, de (1698–1776). Œuvres de théâtre de m. de Saintfoix. T. 1. — Nouv. éd., rev., corr. et augm. de plusieurs Comédies. — Paris: chez Prault, petit fils, Libr., 1762.

43. Saussure, Horace-Bénédict, de (1740–1799). Voyages dans les Alpes, précédés d'un Essai sur l'histoire naturelle des environs de Genève. Par Horace-Bénédict de Saussure <...>. T. 1. — Neuchatel: chez Samuel Fauche, Impr. et Libr. du Roi, 1779.

44. Schauplaâ der Natur und der Kunste, in vier Sprachen, deutsch, lateinisch, französisch, und italieisch. = Spectacle de la nature et des arts

en quatre langues: savoir allemand, latin, françois, et italien. T. 2–5, 7. — Wien: verlegt von Joseph Rurzboct, 1775–1781.

45. Stern, Lawrence (1713–1768). Voyage sentimental, par m. Stern, sous le nom d'Yorick; trad. de l'angl. par m. Frenais. Part. 2. — Neuchatel: de l'Imprimerie de Samuel Fauche, Libr. du Roi, 1776.

46. Tacitus, Publius (Gaius) Cornelius. Œuvres de Tacite, trad. en franç. avec des notes politiques et historiques par m. Amelot de la Houssaye. — 4-ème éd. T. 1–4. — Amsterdam: chez J. Wetstein, 1748.

47. Tacitus, Publius (Gaius) Cornelius. Tacite avec des notes politiques et historiques. Par m. L. C. d. G***. Part. 5–10. — La Haye: chez Henri Scheurleer, 1731–1735.

48. Théâtre français, ou Recueil de toutes les pieces françaises restées au Théâtre. Avec les Vies des Auteurs, des Anecdotes sur celles des plus célèbres Acteurs et Actrices, et quelques Dissertations Historiques sur le Théâtre. T. 1–8, 11–14. — Genève: chez P. Pellet et fils, Impr., 1767–1769.

49. Thou, Jacques-Auguste, de (1553–1617). Histoire universelle de Jacques-Auguste de Thou, avec la suite par Nicolas Rigault; les Mémoires de la vie de l'auteur <...>. Le tout trad. sur la nouvelle éd. latine de Londres et augm. de remarques historiques et critiques de Casaubon, de Du Plessis Mornay, G. Laurent, Ch. de L'Ecluse, Guy Patin, P. Bayle, J. Le Duchat, et autres. — Suivant la Copie imprimée à Londres. T. 1–11. — Basle: chez Jean Louis Brandmuller, 1742.

50. Valmont de Bomare, Jacques-Christophe (1731–1807). Dictionnaire raisonné universel d'histoire naturelle, contenant l'histoire des Animaux, des Végétaux et des Minéraux <...>. Par m. Valmont de Bomare <...>. — 3-ème éd., rev. et considérabl. augm. par l'Auteur. T. 1–9. — Lyon: chez Jean-Marie Bruyset, pere et fils, 1776.

Примечания

¹ См. каталоги библиотек Я. В. Брюса, В. А. Жуковского, К. Н. Батюшкова, Вольтера и др.

² См.: Исторический очерк российских орденов и сборник основных орденских статуты. СПб., 1891. С. 26, 10, 25, 9.

³ Карнович Е. П. Замечательные богатства частных лиц в России. СПб., 1874. С. 332.

⁴ Цит. по: *Валишевский К. Ф.* Вокруг трона: Екатерина II, Императрица Всероссийская. Ее любимые сотрудники, друзья, фавориты. Интимная жизнь / Полн. пер. с франц. А. Ф. Гретман. М., 1911. С. 370–371.

⁵ Цит. по: Там же. С. 371. Впервые опублик. на французском языке; см.: Екатерина II. Письма императрицы Екатерины II к Гримму (1774–1796), изд. с пояснит. примеч. Я. Грота // Сб. Имп. Рус. ист. о-ва. 1878. Т. 23. С. 322.

⁶ Записки княгини Дашковой / Пер. с франц. по изд., сделанному с подлинной рукописи, под ред. и с предисл. Н. Д. Чечулина. СПб., 1907. С. 292.

⁷ Записки Льва Николаевича Энгельгардта (1766–1836). М., 1868. С. 54.

⁸ *Валишевский К. Ф.* Вокруг трона: Екатерина II, Императрица Всероссийская... С. 367.

⁹ Словарь достопамятных людей русской земли, сост. [Д. Н.] Бантыш-Каменским. СПб., 1847. Ч. 2: Е–П. С. 264.

¹⁰ *Гёри, фон.* Русский двор в 1780 году // Древняя и новая Россия. 1879. Т. 15. Окт. С. 87.

¹¹ Записки графа Сегюра о пребывании его в России в царствование Екатерины II (1785–1789) / Пер. с франц. СПб., 1865. С. 14.

¹² *Массон III.* Секретные записки о России времени царствования Екатерины II и Павла I: Наблюдения француза, жившего при дворе, о придворных нравах, демонстрирующие незаурядную наблюдательность и осведомленность автора. М., 1996. С. 71–72.

¹³ Русский энциклопедический словарь, издаваемый профессором С.-Петербургского университета И. Н. Березиным. СПб., 1873. Отд. III. Т. 1: Л–М. С. 119.

¹⁴ *Валишевский К. Ф.* Вокруг трона: Екатерина II, Императрица Всероссийская... С. 369.

¹⁵ *Un diplomate français à la cour de Catherine II (1775–1780): journal intime du chevalier de Corberon chargé d'affaires de France en Russie, publiée d'après le manuscrite, avec une introduction et des notes par L.-H. Labande.* Paris, 1901. Т. 2. Р. (? – Ред.).

¹⁶ Русский биографический словарь. СПб., 1914. [Т. 10]. С. 66–67.

¹⁷ *Валишевский К. Ф.* Вокруг трона: Екатерина II, Императрица Всероссийская... С. 366.

¹⁸ *Un diplomate français à la cour de Catherine II (1775–1780)...* Р. (? – Ред.).

¹⁹ *Мартьянов И. Ф.* Петербургский книготорговец и книгоиздатель XVIII века Иоганн Якоб Вейтбрехт // Книгопечатание и книжные собрания в России XIX в.: Сб. науч. тр. Л., 1979. С. 45. Ср.: «...усердным и любознательным читателем был, по отзывам современников, боготворимый Екатериной красавец А. Д. Ланской» (Там же).

М. Д. Ромм

ТРИ ПОРТРЕТА Н. И. НОВИКОВА

Портрет Н. И. Новикова работы Д. Г. Левицкого (х., м.) широко известен — он воспроизводился во множестве изданий.

Миниатюрный портрет Новикова (мет., м.; 8,2 × 6,5 см; овал), хранящийся в Эрмитаже, опубликован только в каталоге выставки из фондов музея (1981) и в издании портретной миниатюры (1986)¹.

Миниатюра — несомненное произведение самого Левицкого. Портрет написан с тем великолепным, удивительным мастерством и вдохновением, которое тотчас выдает крупного мастера. В собрание Эрмитажа миниатюра поступила еще в 1824 году, прекрасно сохранилась, и потому видны все особенности живописной техники. Лицо — густая масляная краска, положенная мелкими мазками жесткой кисти, как всегда писал Левицкий. Характерна линия носа — одним мазком — и блики. На нижней части лица тени, которыми лепится объем; как всегда (и очень своеобразно!) на его портретах, — красно-коричневые. Волосы — четкими раздельными мазками, а освещенные их части — постоянного у Левицкого дымчатого цвета. Пряди волос, ниспадающие до самого воротника кафтана, писаны обычными для него легкими движениями кисти. Особенно левая, так часто встречающаяся на женских портретах. Кисть руки имеет ту розоватость и прозрачность, какой отличается тело на портретах этого мастера, а краска — такую же фактуру и консистенцию². В свое время портрет был известен — в 1820-х годах гравирован А. Осиповым для издания П. П. Бекетова «Собрание портретов россиян знаменитых <...>». Но на гравюре изменено выражение лица, так что Д. А. Ровинский в описании заметил: «В пожилых годах»³.

Еще один миниатюрный портрет Новикова: эмаль на меди, 6,1 × 6,1 см, круг — находится в собрании Государственного Русского музея. Миниатюра — превосходная, одна из лучших среди созданных в XVIII столетии. В каталоге она значится работой неизвестного ху-

дожника конца XVIII века по оригиналу Д. Г. Левицкого⁴. Аналогичная миниатюра в той же технике и тоже без подписи мастера — в Женеве, в Музее искусства и истории. Ее автором считается Никола Соре (1759–1830), женевский мастер, специализировавшийся в миниатюрной живописи на эмали. Н. Соре длительное время работал в России, и миниатюра поступила в музей от его прямых потомков⁵. Среди художников, писавших на эмали (или финифти, как ее называли в России), Соре, бесспорно, принадлежит одно из первых мест. По технологическим условиям писать на эмали с натуры невозможно, — Соре был несравненным копиистом. Сохранились его подписанные миниатюрные портреты на эмали Екатерины II (с оригинала Ф. С. Рокотова), А. С. Строганова, Г. А. Потемкина и А. А. Безбородко (с полотен И.-Б. Лампи)⁶. Все эти станковые портреты известны, так что, сравнивая, можно видеть особенности работы Соре. Он умеет без потерь «перевести» станковый портрет в миниатюрную копию. Абсолютно точен в рисунке, цвете и фактуре красок каждой детали. Передает не только внешнюю сторону портрета, но, главное, его душу, даже когда оригинал выполнен блистательным мастером. Все эти особенности наличествуют в миниатюрном портрете Новикова, поэтому нет оснований сомневаться в авторстве. И среди его работ портрет Новикова — лучший.

Данный миниатюрный портрет — не копия с известного станкового. Наоборот, все говорит о том, что миниатюра выполнена ранее. Она охватывает большее пространство. По сравнению с миниатюрой на станковом портрете с одной стороны срезано плечо, с другой — край манжета и частично кисть руки. Снизу портрет уменьшен почти до груди. Чуть различно и выражение лица на обоих портретах.

Ряд данных позволяет предположить, что Соре писал миниатюру с другого, несохранившегося портрета Новикова работы Левицкого. Здесь зафиксировано несколько особенностей его художественной манеры и техники. Лицо и кисть руки имеют характерную для работ Левицкого тональность — такую же, как на эрмитажной миниатюре. Волосы писаны обычными для Левицкого четкими мазками, а освещенные пряди имеют постоянный на его портретах дымчатый оттенок (тот же, что на эрмитажной миниатюре). До мельчайших деталей совпадает рисунок кафтана, камзола и кружевного жабо на обе-

их миниатюрах. Этот несохранившийся портрет работы Левицкого мог быть как станковым, так и миниатюрным.

Эрмитажная миниатюра и тот портрет, который дошел до нашего времени в великолепной копии Соре, — детали единого процесса работы Левицкого над портретом замечательного просветителя. Портреты соотносятся как этюд с законченной работой. На эрмитажной миниатюре каждая деталь зафиксирована четким мазком. Между затененными и освещенными частями кафтана четкая граница; правая рука несколько эскизна. На миниатюре Русского музея — везде мягкий, плавный переход; правая рука тщательно выписана. Ярче стала вся тональность портрета: появился пейзаж за окном, кафтан вместо коричневого стал светло-горчичным. И — главное! — портрет проникнут новым чувством, новой мыслью. На эрмитажном — Новиков изображен с плотно сжатыми губами, задумчивый, наблюдающий, размышляющий. На портрете Русского музея — говорящий, убеждающий. Положение правой руки, такое естественно-домашнее, сменилось энергичным жестом, придающим портрету гражданское звучание.

По всему видно, что промежуток во времени между двумя портретами очень небольшой — измеряется если не днями, то неделями, может быть — немногими месяцами. В возрасте Новикова на обоих портретах не заметно разницы. Он в одном и том же кафтане по моде 1780-х годов. В точно таком же — граф А. И. Воронцов, портрет которого Левицкий писал в конце десятилетия⁷. В кафтане того же покроя и франтовато одетый двадцатисемилетний граф Н. П. Румянцов на гравюре Г. И. Скородумова 1781 года⁸. Судя по этому, Левицкий писал оба портрета в середине 1780-х годов.

Здесь Новиков изображен в прекрасную пору своей деятельности, в эпоху, которую впоследствии В. О. Ключевский назовет «новиковским десятилетием русского Просвещения». Фон портрета — утренняя заря освещает сельский пейзаж, силуэт далекого, в дымке города, плывущие по небу облака... образ этого времени.

Задумав портрет Новикова, человека выдающегося, близкого ему по духу, Левицкий, естественно искал момент, наиболее ярко рисующий его образ⁹. Так возникли два варианта портрета. Точно так десятью годами ранее он работал над портретом Дени Дидро. «У меня было сто различных физиономий в день, смотря по тому предмету,

каким я был занят, — писал Дидро об одном из своих портретов. — Глаз художника не находит меня одинаковым в течение двух минут, следующих одна за другой, и задача его становится гораздо труднее, чем он полагал»¹⁰. В бытность Дидро в Петербурге (с 28 сентября 1773-го по 22 февраля 1774 годов) Левицкий писал его дважды. В одном и том же ракурсе, в том же шелковом халате, оба раза написанном до малейших деталей одинаково. Но в каждом портрете запечатлено различное уmonoстроение¹¹.

Известный портрет Новикова работы Левицкого (х., м., 59,7 × 47,6 см), хранящийся в Государственной Третьяковской галерее, в каталоге юбилейной выставки художника 1985 года значился как написанный в 1797 году, но со знаком вопроса¹². В новейшем каталоге Третьяковской галереи твердо стоит 1797 год¹³. Такая датировка никак не сообразуется ни с обликом Новикова, ни с данными его биографии.

С середины 1780-х годов начинается трудная, трагическая пора жизни Новикова. Планомерное преследование со стороны властей предержащих, инспирируемое самой императрицей. Разгром его детища — «Типографической компании». Вынужденное прекращение столь широко и успешно развернувшейся филантропической деятельности. Наконец, арест в 1792 году, изнурительное следствие, угроза смертной казни, осуждение на пятнадцатилетнее заключение. Четыре года в каменном каземате Шлиссельбургской крепости — полуголодное существование, непрерывные болезни. Из крепости Новиков вырвался чудом — на следующий день после смерти Екатерины II его освободил новый император. Вышел из крепости Новиков «стар, дряхл и согбен».

Освобожденный в начале ноября 1796 года, Новиков тотчас отправился к детям, в свое село Авдотьино Бронницкого уезда Московской губернии, куда приехал 19 ноября. А 5 декабря он уже в Петербурге — в дорожном платье, обросший бородой, представляет Павлу I. В середине февраля следующего, 1797 года Новиков снова уехал в Авдотьино, где прожил, никуда не выезжая, до конца своих дней (1818)¹⁴. За столь короткое время пребывания на свободе не мог он обрести прежний облик. Не мог за это время Левицкий успеть написать новый портрет.

В начале 1987 года этот портрет оказался на выставке «Россия — Франция: Век Просвещения» в Эрмитаже, и стало возможно деталь-

но сравнить его с миниатюрой. На портрете Новиков (р. 1744) лишь немногим старше. Чуть мягче стали черты лица. На нем все тот же кафтан, камзол, то же кружевное жабо. Миниатюра выполнена в более сильном освещении, потому на станковом портрете тени на лице темнее и кафтан имеет иную тональность. Свет в изображениях падает в одном направлении, так что освещенные и затененные части одни и те же. Все детали одежды до малейшей складки совпадают с обеими миниатюрами. Здесь нет четких мазков, как на миниатюрном эрмитажном портрете. Следовательно, одежда писалась с того неизвестного нам портрета, который копировал Соре. Скорее всего, этот последний портрет Новикова, выполненный около 1790 года или сразу после ареста как воспоминание для тех, кто его любил и ценил, кто скорбел о выпавшей ему тяжелой доле¹⁵. Не случайно фон портрета: в пейзаже за окном сгущающиеся темные, грозовые тучи затягивают небо — это облик новой, злой эпохи.

Таким образом, работы Д. Г. Левицкого и Н. Соре образуют уникальную в портретном искусстве скоуту, и обе миниатюры должны занимать равное со станковым портретом место в прижизненной иконографии Н. И. Новикова.

Примечания

¹ См.: 1) Миниатюра в России XVIII — начала XX века: Каталог выставки из фондов Эрмитажа. Л., 1981. С. 68; 2) Портретная миниатюра в России XVIII — XX веков из собрания Государственного Эрмитажа / Авт. вступ. ст. и кат. Г. Н. Комелова и Г. А. Принцева. Л., 1986. Кат. № 145. Табл. 60.

² Об авторстве Д. Г. Левицкого см.: *Котельникова И. Г.* Атрибуция двух портретов Н. И. Новикова из собрания Эрмитажа // Эрмитажные чтения памяти В. Ф. Левинсон-Лессинга (1893–1972): Краткое содержание докладов. СПб., 1994. С. 48–52. Аргументация там иная, нежели в публикуемой статье. Раздел данной статьи об эрмитажной миниатюре был представлен на указанную конференцию (см.: Там же. С. 51, прим.).

³ Подробный словарь русских гравированных портретов: В 4 т. / Сост. Д. А. Ровинский. Т. 2. СПб., 1887. Стб. 1384 (здесь гравюра воспроизведена). Что гравюра выполнена именно с этого портрета, видно по положению рук.

⁴ См.: Портретная миниатюра из собрания Государственного Русского музея, XVIII — начало XX века: [Альб.] / [Вступ. ст. К. В. Михайловой и Г. В. Смирнова]. 2-е изд. Л., 1979. С. 386. Табл. 66. Портрет Н. И. Новикова поступил в ГРМ из Эрмитажа в 1930 г.

⁵ См.: Часы и расписные эмали Женевы, 1650–1850: Каталог выставки / [Авт. введ. и статей Х. Бекк и Ф. К. Штурм]. М., 1983. Н. Соре был в России в 1780-х (уехал летом 1788 года) и в 1792–1800 годах.

⁶ См.: Sotheby: The Russian Sale. London. 14–15th December 1995. № 33, 35 (воспроизведены в цвете).

⁷ См.: Дмитрий Григорьевич Левицкий. 1735–1822: Каталог. [Л.], 1987. С. 82.

⁸ См.: Подробный словарь русских гравированных портретов: В 4 т. / Сост. Д. А. Ровинский. Т. 3. СПб., 1888. Стб. 1882 (здесь портрет воспроизведен).

⁹ См.: *Киселев Н.* Левицкий и масонство // Среди коллекционеров. 1923. № 5. С. 26–28; *Столбова Е. И.* Д. Г. Левицкий и масонство // Д. Г. Левицкий: Сб. науч. тр. Л., 1987. С. 27–35.

¹⁰ Цит. по: Д. Г. Левицкий: 1735–1822 / Сост. С. П. Дягилев. [СПб., 1902]. С. 87. (Рус. живопись в XVIII в. Т. 1.)

¹¹ Второй портрет Дидро (х., м., 69,5 × 52,3 см) стал известен только недавно — выплыл на аукционе в Лондоне в 1997 году. Воспроизведен в цвете в каталоге аукциона; см.: Sotheby: Old Master Paintings. London. 3 July 1997. № 265.

¹² См.: Дмитрий Григорьевич Левицкий. 1735–1822: Каталог. С. 103.

¹³ См.: Государственная Третьяковская галерея: Каталог собрания. Серия «Живопись XVIII–XX веков». Т. 2: Живопись XVIII века. М., 1998. С. 160.

¹⁴ См.: *Вернадский Г. В.* Николай Иванович Новиков: (Отд. оттиски из «Биогр. словаря»). Пг., 1918. С. 128–129. (Переиздано в сост. кн.: Рус. биогр. словарь: Николай I — Новиков. М., 1998.)

¹⁵ В настоящее время известно семь копий портрета различного качества; см. перечень: Дмитрий Григорьевич Левицкий. 1735–1822: Каталог. С. 103.

И. А. Бочкарева

**ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ
НОВОТОРЖСКОГО УЧЕНОГО-САМОУЧКИ
XVIII ВЕКА
ИВАНА ЕВСТРАТОВИЧА СВЕШНИКОВА***

О XVIII столетии Г. Р. Державин писал: «Нет, ты не будешь забвенно, Столетье безумно и мудро». «Столетье мудро» доказало, что «может собственных Платонов и быстрых разумов Невтонов Российской земля рождать».

Новоторжская земля только в XVIII столетии дала России выдающегося архитектора Петербурга Савву Ивановича Чевакинско-го, ученого-энциклопедиста Николая Александровича Львова и человека недюжинных способностей Ивана Евстратовича Свешникова.

После Свешникова не сохранилось никаких бумаг (по крайней мере они неизвестны), и о жизни его известно немного. Не прояснены окончательно и обстоятельства его кончины: мы знаем лишь, что он умер где-то на юге России во время холеры.

«Река времен в своем стремлении** / Уносит все дела людей / И топит в пропасти забвенья / Народы, царства и царей». Из «пропасти забвенья» имя Ивана Свешникова извлек молодой тогда Федор Глинка. Он записал рассказы современников, которые встречались со Свешниковым, знали его. Он упоминает имя одного из рассказчиков — Лев Федорович Людоговский, директор Смоленской гимназии. Глава «Русский крестьянин-философ Иван Евстратьевич Свешников» вошла в книгу Ф. Глинки «Письма русского офицера» (1815).

Вот как описывает автор «Писем...» появление Ивана Свешникова в Петербурге: «Иван Иванович Шувалов¹, вельможа счастливого века премудрой Екатерины, достойный названия российского Мecenата, имел похвальный обычай, скрывая сан свой, прогуливать-

* Автор благодарит за содействие Валентину Федоровну Кашкову.

** В статье «Последнее стихотворение Державина» (Петербургская библиотечная школа. 2003. № 2. С. 19–24) Г. Г. Мартынов доказывал, что исторически достоверным является иной вариант первой строки: «Река времен в своем теченье...». — *Прим. ред.*

ся по утрам на площадях и рынках Санкт-Петербургских <...>. <...> В одно утро, проходя Щукин двор, заметил он молодого крестьянина, занятого разбором книг близ одной из тех лавочек, где продаются на рогожках подержанные книги. Переодетый вельможа, увлекаясь любопытством, подходит к лавочке — и вообразите его удивление: вместо какого-нибудь «Бовы-королевича» он видит в руках крестьянина: Ливия, Тацита и Курция на латинском языке!..»² Глинка был удивлен разносторонностью и глубиной знаний Свешникова как в естественных, так и в гуманитарных науках. Он рассказывает, как, поспорив с раввином, Иван Евстратьевич за полгода в совершенстве освоил еврейский язык и на экзамене, в присутствии архимандрита Моисея Гумилевского, «сверх исправного перевода (Библии, Талмуда и т. д. — И. Б.) во всем давал верный отчет»³. Ф. Глинка отмечает еще один талант новатора: Свешников создавал картины из природных материалов — «соломы и цветных мхов — и делал их очень удачно. Три небольшие картины сего нового мозаика заслужили всеобщее одобрение <...>»⁴. Автор считает, что «Свешников <...> достоин <...> занимать место в ряду отличнейших мужей Отечества нашего»⁵.

Прошло двадцать лет, и в 1835 году А. С. Пушкин записал «разговоры» Натальи Кирилловны Загряжской. Среди событий минувших дней та припомнила встречу полувековой давности с удивительным ученым-самоучкой из Торжка. Как вспоминала Загряжская, великосветский екатерининский Петербург «только что про него и говорил»; правда, подлинную фамилию торжокского ученого она запомывала и называла его Ветошкиным.

Недавно вышневолоцкий журналист З. Тверецкий (псевдоним) привел фрагмент письма аббата Пикара к одному из братьев кн. Куракиных, относящийся к Свешникову: «Он совершенно свободно владеет греческим, латинским, французским языками, с легкостью объясняет Демосфена и других греческих философов, обладает такими обширными сведениями в физике, что опровергает многое в Ньютоновых и эйлеровских системах. Хорошо понимает самые отвлеченные формулы математики и так здоров судит о богословии, что изумляет самых ученых членов Святейшего Синода. Он обладает такой чудной логикой и такой удивительной памятью, что ответы на задаваемые ему вопросы остаются всегда без возражения»⁶. На-

писано это в 1781 году. Свешников недавно приехал в Петербург, и было ему тогда двадцать пять лет. Судьба отмерила ему лишь двадцать восемь лет жизни.

На основании документов Государственного архива Тверской области (в дальнейшем сокращенно — ГАТО) нам удалось установить ряд новых сведений об И. Е. Свешникове — даты жизни, место жительства, социальный статус, социальное положение. В нашей статье предпринята попытка сравнить данные ГАТО с информацией из ранее известных вышеупомянутых источников.

1. Место рождения.

Из документов местного архива следует, что Свешников родился в «г. Торжке, Егорьевской слободе»⁷ (т. е. на ул. Гражданской, б. Георгиевской). Эти сведения являются уточнением по отношению к информации аббата Пикара и Н. К. Загряжской, называющим местом рождения ученого г. Торжок, тогда как Ф. Н. Глинка именовал Свешникова «уроженцем Тверской губернии», «из Вышнего Волочка или Нового Торжка».

2. Время рождения.

В «Книге о купцах» упомянут Евстрат Леонтьевич Свешников, у которого был сын Иван. Относительно возраста Ивана в «Книге о купцах» за 1779 год в графе «возраст» записано: 23 года; в «Книге» за 1780 год — 24 года; за 1781 год — 25 лет⁸.

Следовательно, Свешников 1756 года рождения, что совпадает с оценкой аббата Пикара («молодой русский парень»; «ему 25 лет»).

3. Социальный статус, род занятий.

Если, согласно аббату Пикару, Свешников «промышлял хлебом на маленьких судах»; «родился», по утверждению Ф. Н. Глинка, «в крестьянском звании» и был «крестьянином экономических волостей Тверской губернии; был «приказчиком на барках», по свидетельству Н. К. Загряжской, — то документы ГАТО содержат дополнительные сведения на сей счет. Вдова купца Е. Л. Свешникова (1728–1772) Авдотья в 1779, 1780 и 1781 годах объявляла капитал семьи соответствующим 600, 1050 и 1050 рублям соответственно. Каждый раз в книге новоторжских купцов проставлена подпись: «По повелению матери своей подписал сын ее Иван Евстратович Свешников»⁹. Очевидно, что Иван, будучи старшим сыном, вел дела семьи по по-

ручению матери. Коль скоро объявленный капитал превысил тысячу рублей, можно говорить о принадлежности Свешниковых к купцам второй гильдии¹⁰. Итак, И. Е. Свешников был потомственным новоторжским купцом.

4. Семейное положение.

После смерти отца И. Е. Свешникова, последовавшей в 1772 году, в семье его вдовы Авдотьи Свешниковой осталось трое сыновей и дочь. Дочери Елизавете было четыре года, а сыновьям Александру и Алексею — три и один год соответственно¹¹. Прав был Ф. Н. Глинка, сообщавший о возникшей после смерти отца обязанности И. Е. Свешникова «доставлять пропитание многочисленному семейству и престарелой матери».

5. Покровители.

Материалы ГАТО косвенно подтверждают сообщение Ф. Н. Глинки о том, что «Потемкин предлагал <Свешникову> чины и почести». В архиве Новоторжского магистрата сохранилось дело под названием «Стол о раздаче пожалованных от его светлости князя Григория Александровича Потемкина вдове Авдотье Свешниковой с ее детьми 5000 рублей», датированное мартом 1784 года¹². В этом деле имеется сообщение новоторжского городничего Львова от 18 апреля 1784 года о том, что «деньги, пожалованные сиятельным графом Г. А. Потемкиным в награждение вдове Свешниковой с детьми» «ассигнациями 4 тысячи 197 рублей» получены¹³.

6. Время смерти.

И Ф. Н. Глинка, и Н. К. Загряжская сходятся в том, что причиной смерти И. Е. Свешникова стала болезнь (по их версиям, «горячка» в Херсоне и «лихорадка» в Молдавии, куда Свешников попал по приглашению кн. Потемкина).

В деле «О раздаче пожалованных денег» говорится о том, что были «распределены сполна умершего новоторжского купца Ивана Свешникова» 1160 рублей¹⁴. Авдотья Ивановна брала «ссуду и заимоборазно у разных людей» на строительство каменного дома. В деле имеются расписки о раздаче денег. Так, мещанину Ивану Морозову было отдано 250 рублей (брали в марте 1783 года), Сергею Глазунову — 200 рублей (брали в сентябре 1783 года) и купцу Грузинову — 120 рублей (брали в декабре того же года)¹⁵. Авдотья Свешникова была, вероятно, неграмотная, так как за нее расписывались то ее брат

Александр Иванович, то средний сын Александр Евстратович. Поскольку все расписки с марта по декабрь 1783 года подписаны не старшим сыном Иваном, можно предположить, что в течение этого времени его не было в Торжке. И домой он, вероятно, так и не вернулся — в марте 1784 года в Новоторжский магистрат пришло сообщение о пожаловании матери «умершего новоторжского купца Ивана Свешникова» от светлейшего князя Потемкина 5000 рублей.

Представляется вероятным, что Иван Свешников умер не позднее февраля — начала марта 1784 года, потому что Потемкин выехал на юг России в конце января — начале февраля 1784 года.

Любопытно, что все пожалованные деньги (за вычетом вышеупомянутых 1660 рублей) Авдотья Свешникова отдала в сиротский суд¹⁶.

Быть может, когда-нибудь мы узнаем и внешний облик нашего земляка. Ведь Ф. Н. Глинка рассказывает, что И. И. Шувалов, «желая передать черты сего удивительного человека потомству, приказал снять с него портрет. Портрет сей при жизни Ивана Ивановича всегда стоял наряду с изображениями знаменитейших мужей в свете <...>»¹⁷.

Нельзя исключать возможности, что портрет И. Е. Свешникова хранится в запасниках какого-нибудь музея как портрет неизвестного лица. Будь он разыскан и атрибутирован, этот портрет мог бы быть прекрасным. Ибо, как писал аббат Пикар, «физиономия его (Свешникова. — И. Б.) обнаруживает большие умственные способности, глаза у него сверкают огнем, а нрав его самый кроткий; словом, если бы он решился сбрить бороду, то был бы совершенством»¹⁸.

Примечания

¹ Шувалов Иван Иванович — фаворит Елизаветы Петровны; содействовал развитию русской науки, искусства, поддержал М. В. Ломоносова, первый куратор Московского университета, президент Академии художеств (до 1763).

² Цит. по: *Глинка Ф. Н. Письма русского офицера* / Текстол. подг. изд. С. Серкова; Сост., вступ. ст. и коммент. С. Серкова и Ю. Удерева. [М.], 1985. С. 137.

³ Там же. С. 141.

⁴ Там же. С. 143.

⁵ Там же. С. 137.

⁶ *Тверецкий З.* Тверской посох. Тверь, 1993. С. 11.

⁷ ГАТО, ф. 172, оп. 2, д. 591, л. 31.

⁸ Там же. Д. 596, л. 32; д. 591, л. 31; д. 595, л. 33.

⁹ Там же.

¹⁰ Однако уже в 1785 году необходимый объявленный капитал второй гильдии составил 5000 рублей (см. Грамоту на права и выгоды городам Российской империи, 21 апреля 1785 года).

¹¹ ГАТО, ф. 172, оп. 2, д. 1011, л. 2 об.

¹² См.: ГАТО, ф. 172, оп. 2, д. 1011, л. 1.

¹³ Там же. Л. 5.

¹⁴ Там же. Л. 2.

¹⁵ Там же. Л. 8 — 8 об; 9, 10.

¹⁶ Там же. Л. 1; 2 об; 15.

¹⁷ *Глинка Ф. Н.* Письма русского офицера. С. 143.

¹⁸ Цит. по: *Тверецкий З.* Тверской посох. С. 11.

Н. Л. Вершинина

**ДЕРЖАВИНСКИЙ «КОМПОНЕНТ»
В ПОЭТИКЕ «ЕВГЕНИЯ ОНЕГИНА»:
К ПРОБЛЕМЕ ЛИРО-ЭПИЧЕСКИХ
СООТВЕТСТВИЙ**

В суждениях критики, в разное время высказанных по проблеме «Пушкин — Державин», прослеживается одна примечательная тенденция: сопоставление явно выходит за рамки собственно поэтики: оно поднимает поэтику до субстанциональных уровней, причем, при всех (уже и Пушкиным осознанных) различиях, между поэтами улавливается некая глубинная *эквивалентность*. Эквивалентны даже не конкретные тексты (хотя исследователь и называет «Жизнь Званскую» Державина и пушкинскую «Осень» «звеньями одной цепи»¹), а типы мироощущения, опосредованно выражающие себя далеко не равнозначными художественными средствами. Онтология творчества — вот тот исходный универсальный вопрос, который позволяет говорить о лиро-эпических соответствиях, сближающих Державина и Пушкина.

Имея частный характер, эти соответствия восходят к общим началам, тяготея, помимо жанровых границ, к воплощению в бытийственно-родовых структурах. Поэтому, в частности, Ю. Н. Чумаков мог с полным основанием усмотреть аналог «Жизни Званской» не только в «Осени» Пушкина, но и в «Евгении Онегине»: «Державин пишет:

Возможно ли сравнять что с вольностью златой,
С уединением и тишиной на Званке? —

таких слов у Пушкина нет, но такое настроение наполняет всю «Осень», ибо только внутренняя свобода, нескованность обеспечивают истинное творчество. Впрочем, и слова бывали, но в другом произведении:

Уединенье, тишина:
Вот жизнь Онегина святая...»².

Г. П. Макагоненко, в свою очередь, убежден, что «описание одного дня жизни Онегина с утра и до глубокой ночи непосредственно связано с первым в поэзии описанием одного дня жизни поэта в “Жизни Званской”»³. По мысли другого исследователя, «Державин создал жанровые образования, предваряющие “пестрые главы” пушкинского “Евгения Онегина”...»⁴.

Выясняется, что в свободном соотношении соприкасаются мир авторского «я» в поэзии Державина и бытие литературного, созданного Пушкиным героя и, шире, сотворенный поэтом романный универсум: «собрание пестрых глав». Эквивалентными оказываются область лирических переживаний и роман как «опоэтизированная история» (Н. И. Надеждин), «я» и «не-я». Онтологическое сродство становится возможным постольку, «поскольку там и там говорится о человеке и мире, о времени и пространстве»⁵.

Прежде всего, следует попытаться определить границы «я» и «не-я» (условно говоря, лирики и эпоса) применительно к поэзии Державина. Заслуживает внимания суждение С. С. Аверинцева о том, что «его (Державина. — Н. Л.) положение между эпохами дает ему одновременно свободу от риторики, которой не было у его предшественников, и свободу пользоваться риторической техникой самого традиционного образца, которой уже не будет у его наследников»⁶. «Свобода от риторики» выразилась, в первую очередь, в той пронзающей лирической эмоции, которую сам поэт именовал «вдохновением»: «Поэт... схватывает лиру и поет, чту ему велит сердце». В «Рассуждении о лирической поэзии или об оде» Державин доказывал нерегламентированность «вдохновения» посторонними для него риторическими правилами: «В прямом вдохновении нет ни связи, ни холодного рассуждения...». Вместе с тем, здесь же, не замечая того, поэт вступал с собой в противоречие, точнее, освещал вопрос в иной, совершенно противоположной плоскости. «...в превосходных лириках всякое слово есть мысль», — писал Державин. «Чувство» переходит от поэта к читателю через созданные мыслью картины: «Всякая мысль картина». Только пройдя по цепочке сквозь «мысль» и порожденную ею «картину», чувство достигает «выражения», которое при этом подлежит риторической классификации: «то высокое, то пламенное, то сильное, то особую краску и приятность в себе имеющее».

Два начала, которые совместились в «первостепенной, священной Оде» — «первом глазе» человека, «восхищенного чудесами мироздания», — уже открыли во «вселенной» общее и единственное в своем роде, вечное и сиюминутное. Высший смысл творения постигается через упорядочение чувства мыслью, «вдохновения» — «наукой». Но одновременно есть и высший смысл прозрения — потрясающего, мгновенного проникновения в суть вещей, в то, что поэт определил как «прикосновение случая к страсти...»⁷. Очевидно, что само соположение личного и внеличного как система мироотношения было характерным для эпохи, когда творил Державин. «...нельзя не сказать о том, — пишет Т. Е. Автухович, — что особенностью XVIII в. было неравноправное сосуществование двух тенденций: внимание к эмпирике жизни, своеобразный натурализм изображения <...> дополняли тенденцию к универсальному мышлению, представленную риторической культурой <...>. Особенностью литературного процесса второй половины XVIII в. является начавшееся взаимодействие “телескопического” и “микроскопического” зрения...»⁸.

«Объяснения на сочинения Державина...» как риторическое сопровождение лирического образа явно свидетельствует о том, что лирическая эмоция и ее рациональное классифицирование мыслились как взаимодополняющие; иными словами, как рассудочно-чувственное равновесие⁹, достигаемое только в творчестве.

Если взглянуть на структуру «Евгения Онегина», можно заметить, что ее важнейшей особенностью также является взаимодействие метатекста и текста как такового. В понятие «метатекста» Ю. М. Лотман включает представление об искусстве, которое творится на глазах читателя и при его участии, систематически сопоставляясь с безыскусной сферой быта. Собственно литературная реальность актуализуется, чтобы показать идеальную проекцию этого объекта: «Жизнь, становясь искусством, как бы повышается в ранге, делается более истинной, более насыщенной жизнью»¹⁰. Тот же быт осознается как прошедший апробацию духовным опытом человечества (поэтов-предшественников), закрепившийся в универсальных формулах, «общих местах», которые несут в себе непреходящий смысл сущности. Онтологические константы воспринимаются как стимулирующие эстетическое воздействие и вместе с тем как неотъемлемые от жизни, ее естественной сути. В ряд таких констант

входит и державинское начало: будучи преломлено в его живом единстве, в обращенности явлений к общему и частному, оно становится метатекстовой структурой и в этом качестве входит в духовный мир героев «Онегина», в их реальное (сотворенное автором) бытие и в лирический образ мироздания, сопряженный с самим Автором.

В наше время И. З. Серман справедливо обратил внимание на роль анафоры в поэзии Державина — принцип организации текста, который из «композиционного» (у Ломоносова) превратился в «стилистический»¹¹. То, что анафора структурирует эмпирию жизни, словно накладывая на нее «скрепы», разделяющие разные онтологические пласты (подобно делению на строфы, которое представлено в «Онегине»), могло быть воспринято Пушкиным именно через Державина — но воспринято уже как личное, субъективное качество преломления действительности.

Анафора: «В те дни...» (ода «На Счастье», 1789), воспроизводящаяся, по наблюдению И. З. Сермана, в десяти строфах; «В те дни людского просвещения...», «В те дни, как всюду скороходом...», «В те дни, как Вену ободряешь...» и т. д. — вплоть до заключающей перечень строфы: «В те дни и времена чудесны...» (I, 245–251) — воспринималась Пушкиным как реализовавшаяся эстетическая, а значит, и жизненная данность. Именно в силу этого она органично входит в кругозор авторского лирического «я»: «В те дни, когда в садах Лицея...» и внутри строфы: «В те дни, в таинственных долинах...»¹². Усилению анафоры в стихотворении Державина служебным словом «как» у Пушкина соответствовало повторяющееся «когда». В черновых редакциях: «Когда ленился и проказил...», «Когда тре-~~во~~жить начинала...», «Когда та<инственная> даль...», «Когда влюблялся я впервые...» и т. д. (507). Чтобы сделаться лирическим мотивом, эпическая панорамность должна была захватывать какую-то сущностную сторону жизни и, закрепленная поэтической формулой, сделаться компонентом реальности, войти в духовный мир.

Констатируя некую надындивидуальную истину в отмеченной Пушкиным оде «На возвращение графа Зубова из Персии» (1797): «Цель нашей жизни — цель к покою» (II, 28), — Державин постигает ее через риторический диалог с самим собой, где предлагаемые вопросы только подчеркивают заранее известное:

Кого же разум почитает
Из всех, идущих сим путем,
По самой истине счастливым?
Не тех ли, что, челом к звездам
Превознеся горделивым,
Мечтают быть равны богам;
Что в пурпуре и на престоле
Превыше смертных восседят?
Иль тех, кто в хижине, в юдоле
Смирненно на соломе спят?

(II, 30)

Рассмотренные варианты необходимы, чтобы, отвергнув их, прийти к заключению, что контрасты «страхов злых» и «приятных грез» не в состоянии составить «счастья» — его дает лишь «средняя стезя»:

Но тот блажен, кто не боится
Фортуны потерять своей,
За ней на высоту не мчится,
Идет среднею стезей
И след во всяком состояньи
Цветами усыпает свой.

(II, 31)¹³

Совсем иную функцию выполняет сходная структура во второй главе «Онегина» (строфа XVII), где тема путей, ведущих к счастью, обретает лирический драматизм и дается на стыке неоднозначных устремлений Ленского, Онегина и Автора:

Но чаще занимали страсти
Умы пустынных моих.
Ушед от их мятежной власти,
Онегин говорил об них
С невольным вздохом сожаленья:
Блажен, кто ведал их волненья
И наконец от них отстал,
Блаженней тот, кто их не знал,
Кто охлаждал любовь — разлукой,
Вражду — злословием; порой
Зевал с друзьями и с женой,
Ревнивой не тревожась мукой,

И дедов верный капитал
Коварной двойке не вверял.

Обозначенная «средняя стезя» в этом случае характеризует тех, о ком поэт сказал с грустной иронией: «Смиренные не без труда...». В черновиках непредусмотренная (с позиций философии «умеренности») реакция Онегина на излияния «страстей чужих» была выражена сильнее:

Какие страсти ни кипели
В его измученной груди
Давноль на долголь присмирели
Они проснутся — подожди —

От себя Автор шутливо добавлял к «разумно» расчисленным путям путь «губительной страсти» — «*страсти к банку*» (280–281), который иронически оттенял бытийную державинскую иерархию и в то же время придавал ей «новое измерение» (В. В. Набоков).

Пушкин вновь вернулся к данной иерархии в восьмой главе романа (строфы X–XII) для того, чтобы включить ее в интимное авторское переживание, в котором медитация по-державински переходит в сатиру. Однако державинский приговор «слабым смертным» обрел у Пушкина социально-типические контуры, значимость которых, по наблюдению Ю. В. Стенника, выявилась в дальнейшем процессе развития литературы, вплоть до «Смерти Ивана Ильича» Л. Н. Толстого:

Блажен, кто смолоду был молод,
Блажен, кто вовремя созрел,
Кто постепенно жизни холод
С летами вытерпеть умел;
Кто странным снам не предавался,
Кто черни светской не чуждался...¹⁴

Сравним у Державина:

Ах нет! Не те и не другие
Любимцы прямо суть небес,
Которых мучат страхи злые,
Прельщают сны приятных грез...
(I, 31)

В конечном счете Автор по-своему приходит к державинской мысли о счастье как свершившемся «покое», порядке вещей. Только теперь эта нравственная идея, пережив социальную и философскую эволюцию, прилагается к индивидуальной судьбе, становится мерой счастья Онегина. Характер страданий героя, предпринявшего «странствия без цели», обнаруживается яснее на фоне той внеличной морали, которую Державин предлагал как должное и в то же время как желаемое. В персонифицированном виде она позднее переадресуется Онегину. У Державина:

Как страннику в пути встречаться
Со многим должно и идти
И на горах и под горами,
Роскошничать и глад терпеть, —
Бывает так со всеми нами;
Премены рока долг наш зреть.
Но кто был мужествен душою,
Шел равнодушной сим путем,
Тот ближе был к тому покою,
К которому мы все идем.

(II, 37)

У Пушкина:

Кто постепенно жизни холод
С летами вытерпеть умел...

Наблюдается и такая характерная закономерность: одическое «я» Державина более отвлеченно и универсально, чем его же «мы». Очевидно, не только проявление самозащиты следует усматривать в известном замечании: «...обыкновенные людские слабости в оде Фелице оборотил я собственно на меня самого» (V, 377)¹⁵. Эпической масштабности авторского «я» противостоит более частная и локальная позиция, выраженная скромным «мы». Поэтому риторическая декларация:

Таков, Фелица, я развратен!
Но на меня весь свет похож.
Кто сколько мудростью ни знатен,
Но всякий человек есть ложь. —

сменяется тоном задушевной беседы:

Не ходим света мы путями,
Бежим разврата за мечтами...
(I, 139)

У Пушкина же, скорее, наблюдается обратное явление: «мы» определеннее тяготеет к риторическому обобщению — «я» же воспринимается в слиянии с неповторимым «я» поэта. «Мы» постоянно сопутствует не столько Автору, сколько героям, предполагая дедуктивное скольжение от общего к частному:

Мы все учились понемногу
Чему-нибудь и как-нибудь,
Так воспитанием, слава богу,
У нас немудрено блеснуть.
Онегин был по мнению многих...
(Гл. 1, строфа V)

Или:

Мы все глядим в Наполеоны;
Двуногих тварей миллионы
Для нас орудие одно,
Нам чувство дико и смешно.
Сноснее многих был Евгений...
(Гл. 2, строфа XIV)

Или:

Чем меньше женщину мы любим,
Тем легче нравимся мы ей,
И тем ее вернее губим
Средь обольстительных сетей...
.....
Так точно думал мой Евгений...
(Гл. 4, строфы VII–IX)

Выражение «мой Евгений» вновь сближает автора с предметом повествования, устанавливает между ними не только эпическое, но и лирическое соответствие.

Итак, система соответствий, выстроенная Пушкиным с учетом державинского универсума, отличалась оригинальностью в том смысле, что снимала риторику именно тем, что сохраняла в первозданно-

сти знакомую образность и «общие места». Державинское начало составило «компонент» той идеальной содержательности, которую Пушкин избрал для соизмерения с действительностью; при этом оно не потеряло ни концептуальности изображения, ни «индивидуальной выразительности» (Г. А. Гуковский), явившихся одинаково ценными для Пушкина-поэта.

Примечания

¹ *Макагоненко Г. П.* Пушкин и Державин // Державин и Карамзин в литературном движении XVIII — начала XIX века. Л., 1969. С. 123.

² *Чумаков Ю. Н.* «Осень» Пушкина в аспекте структуры и жанра // Пушкинский сборник. Псков, 1972. С. 30. (Уч. зап. ЛГПИ им. А. И. Герцена. Т. 483).

³ *Макагоненко Г. П.* Пушкин и Державин. С. 120.

⁴ *Чередниченко М. В.* Державин // А. С. Пушкин. Школьный энциклопедический словарь / Под ред. В. И. Коровина. М., 1999. С. 419.

⁵ *Чумаков Ю. Н.* «Осень» Пушкина в аспекте структуры и жанра. С. 30.

⁶ *Аверинцев С. С.* Поэты. М., 1996. С. 135.

⁷ Соч. Державина с объяснит. примеч. Я. Грота. СПб., 1872. Т. VII. С. 517–523. В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы в скобках.

⁸ *Автухович Т. Е.* Риторика и русский роман XVIII в.: Взаимодействие в начальный период формирования жанра. Учебное пособие по спецкурсу... Гродно, 1996. С. 87–88.

⁹ В связи с проблемой «жизни и смерти» в поэзии Державина о «равновесии» пишет современный исследователь: «Ни открытое радостное приятие мира, ни аскетическое отречение от него, а нечто третье, уравнивающее эти крайности...» (*Николаев Н. И.* Внутренний мир человека в русском литературном сознании XVIII века. Архангельск, 1997. С. 135).

¹⁰ *Лотман Ю. М.* Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки 1960–1990; «Евгений Онегин»: Комментарий. СПб., 1995. С. 453.

¹¹ *Серман И. З.* Русский классицизм: Поэзия. Драма. Сатира. Л., 1973. С. 83–88.

¹² *Пушкин [А. С.]* Полн. собр. соч.: В 17 т. М.; Л., 1937–1949. Т. VI. С. 165. В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы в скобках.

¹³ Я. К. Грот отмечает, как аналог «Средней стези», «златую посредственность», воспетую Горацием. Вместе с тем он указывает на универсальный характер горацианских мотивов в поэзии XVIII века (II, 31; I, 491).

¹⁴ По поводу этих строк Ю. В. Стенник замечает: «Ироничность стихов помогает уловить несоотнесенность провозглашаемого идеала пошлости с внутренним миром автора, и последующая исполненная грусти строфа снимает ощущение иронии. Но существенно, что сама форма воплощения поэтической мысли, заключенной в этом авторском отступлении, была фактически задана стихами Державина:

Блажен, воспел я, кто доволен
В сем свете жребием своим...»

(Стенник Ю. В. Пушкин и русская литература XVIII века. СПб., 1995. С. 195–196).

¹⁵ Сравним в письме Г. Р. Державина О. П. Козодавлеву (май 1783): «Я добродетели царевны противоположил моим глупостям» (V, 369).

В. В. Петрович

Г. Р. ДЕРЖАВИН В ОЦЕНКЕ А. МИЦКЕВИЧА

Наблюдения, предлагаемые вниманию читателя, являются лишь предварительным подступом к теме достаточно широкой и чреватой любопытными выводами. Описательно ее можно сформулировать следующим образом: «Русская словесность глазами Адама Мицкевича». В основу наших наблюдений положен курс лекций, прочитанный А. Мицкевичем в 1840–1844 годах в Париже в Collège de France¹.

Заявленная тема разветвляется на целый ряд более узких тем, каждая из которых в свою очередь перспективна. Позволю себе перечислить некоторые из них: 1) особенности конфессионального и национального восприятия словесности друг друга народами Польши и России; 2) Адам Мицкевич — критик-пророк: историко-теологическая перспектива; 3) панславизм и славянофильство Мицкевича; 4) Ода Г. Р. Державина «Христос» как поэтический комментарий к Новому Завету; 5) восприятие Мицкевичем творчества Державина: эстетика и богословие.

В связи с последней темой нас будет в первую очередь интересовать лекция, прочитанная польским поэтом 11 февраля 1842 года². Однако для понимания того, как формировался взгляд Мицкевича на русскую словесность, необходимо обратиться к некоторым биографическим реалиям.

После пребывания под арестом с ноября 1823-го по апрель 1824 года Мицкевич был выслан 25 октября 1824 года из Литвы. 16 ноября он прибыл в Петербург, где находился в свой первый приезд до 5 февраля 1825 года. Окончательно Мицкевич покинул Россию только в мае 1829 года.

О судьбоносности для России этого пятилетия говорить не приходится. Но и для польского поэта это был период духовного и творческого созревания.

26 сентября 1826 года Мицкевич приехал в Москву, где находился почти полгода, служа в канцелярии московского генерал-губернатора князя Д. В. Голицына. Вскоре он начал сотрудничать в «Московском вестнике» М. П. Погодина.

О том, как приняли Мицкевича в литературной среде, сохранилось высказывание П. А. Вяземского: «...поэту, то есть степени и могуществу его дарования, верили пока на слово: только весьма немногие, знакомые с польским языком, могли оценить Мицкевича-поэта, но все оценили и полюбили Мицкевича-человека»³.

В октябре 1926 года в Москве состоялось знакомство Мицкевича с А. С. Пушкиным.

В 1827 году Мицкевич напечатал в «Варшавском курьере»⁴ письмо о русской литературе. Значительная часть письма была посвящена анализу творчества Пушкина. Позднее, 25 мая 1837 года, Мицкевич опубликовал в журнале «Глобус» под псевдонимом «Приятель Пушкина» статью «Пушкин и литературное движение в России»⁵.

В Москве Мицкевич находился до 1 декабря 1827 года. В том же месяце он ненадолго приезжал в Петербург, а в начале 1828 года переехал туда окончательно. 15 мая 1829 года Мицкевич выехал из Петербурга за границу.

За время своего пребывания в России Мицкевич, помимо Пушкина, общался с А. С. Грибоедовым, А. А. Дельвигом, П. А. Вяземским, познакомился с В. А. Жуковским и И. И. Козловым. В Петербурге польский поэт готовил к изданию двухтомник своих произведений. Во время пребывания в Москве он сделал попытку начать издание польского журнала «Ирис»⁶.

С отъездом из России тесная связь Мицкевича с русскими писателями и, следовательно, с русской литературой не прекратилась. В ноябре 1836 года для знакомства с Мицкевичем в Париж приехал Н. В. Гоголь. Его биограф В. И. Шенрок сообщает: «В последнее время Гоголя только и удерживала (в Париже) — по сообщению современника — разве возможность видаться часто с Мицкевичем»⁷.

В 1832 году Мицкевич пишет третью часть «Дзядов», а в 1834-м — публикует эпопею «Пан Тадеуш». С 1834 года до конца жизни он занимается преимущественно публицистикой. 26 ноября 1855 года Мицкевич умирает в Константинополе от холеры.

Лекции Мицкевича по истории славянских литератур вызвали неоднозначную реакцию в среде русской общественности. Это может быть объяснено как сложностью русско-польских отношений, так и неожиданностью оценок. Однако пристальное и сочувственное внимание к творчеству, общественной деятельности и личности Мицкевича среди его русских современников устойчиво сохранялось⁸.

Текста своих лекций Мицкевич не писал, едва ли к ним готовился, полагаясь на память, мастерство импровизатора и беспокоясь лишь об одном — о сохранении на протяжении всего курса осевой идеи, связанной со славянским мессианизмом и ролью Польши как «Христа наций»⁹.

Лекции читались по-французски, записывались слушателями, а затем были переведены на польский и немецкий языки. Мицкевич имел возможность просмотреть позднейшее, 1849 года, французское издание и признал его «более исправным» по сравнению с польским и немецким¹⁰. Немаловажны еще два обстоятельства. Во-первых, в своих лекциях Мицкевич постоянно жалуется на невозможность адекватно выразить на французском языке суть ряда идей, рожденных славянской ментальностью. Во-вторых, большинство его слушателей составляли славяне, жившие в Париже и, вероятно, не владевшие в совершенстве французским языком. В предисловии к немецкому изданию своих лекций Мицкевич прямо указывает: «Не располагая, по большей части, историческими документами, я должен был довольствоваться для начала тем, что сохранила моя память. Я делился с аудиторией чувствами и наблюдениями, вынесенными во время моего пребывания в славянских землях, результатами моих прежних работ над их историей и литературой; воспринятым мной духом этих народов»¹¹.

Лекции Мицкевича нельзя назвать формальным историко-литературным курсом. Ему одинаково важно любое историческое, легендарное или литературное событие, если оно способно передать понятие, именуемое им «духом народа». Вниманию слушателей предлагалось, скорее всего, свободное философствование, некое христианское богословие, пытающееся совместить панславянские мотивы с идеями мессианизма. Ряд подобных идей в то же самое время возникает в среде русских славянофилов, а позднее подробно разрабаты-

вается русской религиозной философией. Разумеется, с существенной разницей: роль мессии отводится ими России.

Этапы развития русского языка и литературы излагаются Мицкевичем фрагментарно, но в соответствии с представлениями его времени. Но и при этом точкой отсчета в его системе доказательств выступает Польша и католицизм, отчего век Екатерины оказывается одновременно и веком Станислава-Августа, польского короля. «Однако у него не хватило нравственной силы, чтобы противостоять влиянию Екатерины», — утверждает Мицкевич¹².

Именно нравственная сила русского самосознания, несмотря на все оговорки, продиктованные политической конъюнктурой, вызывает ничем не прикрытое восхищение Мицкевича.

Мицкевич отдает должное талантности и политической проницательности молодой русской императрицы, которая, по его мнению, была «старше 18-го века»¹³. Это проницательное замечание можно отнести и к тому, о ком идет речь в его лекции, — к Державину: «В это время родились два человека, которых можно считать представителями тогдашнего литературного движения: у поляков, в 1733 г., Нарушевич; у русских, в 1743 г., Державин. Мы начнем с Державина, который имел большое влияние на свое время и, смело можно сказать, оставался хозяином на русском Парнасе вплоть до Карамзина»¹⁴.

С последующим утверждением, даже понимая, что оно не покрывает всего спектра поэтической палитры Державина, нельзя не согласиться: «Державин был одарен сильным умом: ум преобладает в его произведениях. Он в каждой из своих поэм отдавал себе отчет в философской стороне вопроса»¹⁵.

Мицкевич полемически заостряет свою позицию, когда переходит к анализу оды Державина «Бог»: «Я не разделяю мнение русских писателей, которые ставят это стихотворение во главе державинской музыки и считают его лучшим произведением русской поэзии»¹⁶.

Мицкевич отдает себе отчет в том, что «...в переводе теряется сила и великолепие державинского слога <...>»¹⁷, но это никак не отражается на развиваемой русским поэтом богословской стороне вопроса.

Разбор оды служит своего рода вступлением к изложению теологических посылок Мицкевича, которые, в свою очередь, наводят на

размышление об эволюции богословских представлений самого Державина: «Какого Бога воспеваешь в этой оде поэт? Конечно, не израильского Бога, с которым совещались непосредственно; это и не христианский Бог, а какое-то отвлеченное существо, которому воскуряют фимиам в длинных и тяжеловесных стихах, наполненных математическими идеями»¹⁸.

Выводы Мицкевича безапелляционны: «Эти оды, как вообще вся поэзия 18 в., свидетельствуют о безверии того времени»¹⁹.

Неприятие оды «Бог» для Мицкевича не вопрос вкуса, а повод высказать ряд фундаментальных идей о роли славянского поэта как выразителя народной души и о его мистической, мессианской роли. Личное, наболевшее, сокровенное резко меняет стилистику высказывания. Страстная апофатическая инвектива диалогически заострена и как бы адресована не слушателю, а самому Державину: «Неужели Державин не мог найти в истории, в чувствах своего народа более осязательное доказательство существования Бога, чем абстрактные идеи? Он в этом случае не является национальным поэтом, так как, без сомнения, славянский народ имеет более душевное понятие о Боге. Ему весь мир кажется воодушевленным; все с ним говорит: деревья, скалы, стихии; все у него имеет бессмертную душу и находится в тесной связи с божеством. А наш поэт в некоторых местах своей оды спрашивает себя: существует ли Бог? Таким образом, он как будто возвращается к безверию греческих философов. Он ищет Бога в рассуждениях, а не в истории своего народа, не в анализе своих собственных чувств»²⁰.

Очевидно, что в анализе Мицкевича доминируют два не противоречащих одно другому представления. Одно связано с эстетикой романтизма, второе — с восприятием христианства как становящейся, обращенной в вечно длящееся настоящее религии. Этими представлениями и опосредствована роль, отводимая в его богословии славянскому народу и поэту как выразителю народной души.

Недооценка Мицкевичем оды «Бог» симптоматична. Трудно поверить, что столь проникновенное переживание бытия, каким проникнута ода Державина, да и многие стихи ее — упругие, телесные, творимые из самого вещества жизни, — не задели чувств польского поэта. Причина негативной оценки, скорее всего, находится в другом: Мицкевич не увидел в творении Державина Христа — высокую

жертву, которой только и оправдана связь Творца и твари. Необходимо помнить, что одним из основополагающих условий славянско-го, в особенности польского, мессианизма Мицкевич выдвигает жертвенность. Богословие Мицкевича последовательно христоцентрично.

Этим и объясняется его пристальное внимание к двум другим произведениям Державина — к оде «Бессмертие души» и к оде «Христос».

Из первой оды он приводит следующую строфу:

Дух тонкий, мудрый, сильный, сущий
В единый миг и там и здесь,
Быстрее молнии текущий
Всегда, везде и вкупе весь.
Неосязаемый, незримый,
В желаньи, в памяти, в уме
Непостижимо содержимый,
Живущий внутри меня и вне <...>²¹.

«Тут, — заключает Мицкевич, — Державин действительно является поэтом своего народа. Чтобы доказать бессмертие души, он анализирует внутренние свои чувства и говорит о душе, об этом неведомом начале, которое славяне называют *духом*»²².

Мицкевич, понимая, что в западноевропейской мифологии и теологии трудно найти понятие, адекватно выражающее славянское многовалентное понимание слова «дух», делает попытку дать свое толкование.

Понятие «дух» он выводит из анализа «порывов души», спонтанных чувств, противопоставленных уму, то есть рассудку. Внимание Мицкевича обращено на духовное существо «внутреннего человека», на его идеальную, не отягченную телесным субстанцию. Рассуждения Мицкевича о «духе» тавтологичны и не проясняют существа поставленного им вопроса. Было бы более логично, если бы он обратился к анализу славянской мифологии, но это, вероятно, выходило за пределы основной темы лекции. Тем более удивителен его вывод, в котором Державину отдается приоритет в выражении одной из основных идей славянского мессианизма: «Наш поэт понимает дух согласно чисто славянским воззрениям и чувствам <...>. Нигде эта глубоко славянская идея не выражена лучше, чем в этих произведениях Державина»²³.

В емком анализе оды «Христос», сделанном Мицкевичем, можно выделить несколько положений, организующих восприятие текста критиком и выступающих отправными моментами для реконструкции богословских воззрений как критика, так и автора оды. Это в первую очередь явление «божественного света», «пресвятой Девы», «единородного Слова», выражение идеи, состоящей в том, что мир должен страдать и бороться вместе с человеком, «пока его душа не отрешится от тела». Представленный анализ вступает в диалогические отношения с текстом оды и, соответственно, с ее автором, то есть создается атмосфера богословского диспута, отсылающая к неоднократно упоминаемому в лекциях Мицкевича средневековью.

Отсутствие цитат из оды, подтверждающих те или иные положения, создает своеобразную предпосылку для читательского восприятия: читатель волен подбирать отсутствующие цитаты по своему усмотрению и тем самым выступать активным участником богословского диспута.

Мицкевич отмечает не только философскую мысль, пронизывающую оду, но указывает, что «встречаются стихи, прелестные по чистосердечию и простоте, ничего подобного я не нахожу в других произведениях Державина»²⁴.

Я позволю себе привести одну строфу, которая могла бы быть отмечена Мицкевичем как образцовая, тем более что она и по развитию богословской мысли, и по ритмическому использованию глагольных форм перекликается со знаменитой краткой проповедью, приписываемой Иоанну Златоусту.

Державин:

Адам бы падши не восстал,
Когда б в Христе не воскресил,
Не воскресясь — не воссиял,
Не воссияв — не возродился
В блаженство первородно вновь.
Се, как смирением, терпеньем,
Страданьем, скорбью, умерщвленьем
Возводит всех к себе Любовь!²⁵

Иоанн Златоуст: «Никто же да убоится смерти, свободи бо нас Спасова смерть; угаси ю, иже от нея держимый; плени ада, сошедший во ад. <...> И сие предвозвещающий Исаия возопи: ад, глаголет,

огорчися, сред Тя доле. Огорчися, ибо упраснися; огорчися, ибо поруган бысть; огорчися, ибо умертвися; огорчися, ибо низложися, огорчися, ибо связася! <...> Где твое, смерте, жало? Где твоя, аде, победа? Воскресе Христос, и ты низвергся; воскресе Христос, и падоша демони; вокресе Христос, и радуются ангели; вокресе Христос, и жизнь жительствоует; воскресе Христос, и мертвый не един во гробе!»²⁶

Высказывания Мицкевича об оде «Христос» свидетельствуют не только о признании польским поэтом высоких поэтических достоинств произведения Державина, в котором «заключается философская мысль»²⁷, но и о далеко не поверхностном его знакомстве с основным корпусом произведений русского поэта. Свидетельством последнего факта могут быть повторяющиеся на протяжении лекций попытки обращения к произведениям Державина в связи с изложением ряда основополагающих для концепции как польского, так панславянского мессианизма положений.

Одно из них связано с личностью Наполеона, для победы над которым русским пришлось «обратиться к религиозному энтузиазму народа»²⁸. Мицкевич отводит Наполеону роль возбудителя умственного движения Востока, вне зависимости от отношения к нему как освободителю либо узурпатору: «Народ, следовательно, смутно сознает громадное значение этого человека. Это чувство внушило Державину одну из замечательнейших его од. В ней русский поэт возвышается до таинственного. Он считает Наполеона антихристом, зверем апокалипсиса апостола Иоанна»²⁹. Имеется, вероятно, в виду ода «Атаману и войску Донскому», написанная в мае 1807 года.

Мицкевич возвращается к своей излюбленной идее, связанной с ролью *духа* в становлении личности при анализе развития польской национальной поэзии. В подтверждение ранее предложенного славяноцентристского толкования этого понятия он вновь ссылается на русского поэта: «Мысль, что всякая сила исходит от человеческого духа, предчувствовал уже Державин <...>»³⁰.

Одним из самых значительных моментов поэтического высказывания Мицкевич признает *тон*. И в этом случае он пытается дать свое собственное толкование. Его одновременно интересует как речевая, так и этическая сторона вопроса: «Тон — одно из существенных условий жизни. Он может исходить только от человека, стоящего выше, чем те, которые должны ему повиноваться»³¹. В этом выска-

зывании, хотя и отнесенном к рассуждению о состоянии национальной польской поэзии, слышны отголоски мыслей Мицкевича о Наполеоне и о гуманистической тенденции мессианизма. И тем более удивительно, что он вновь прибегает к авторитету Державина: «В свое время мы сравнивали тон Державина с тоном современных ему польских поэтов и пришли к заключению о превосходстве русского поэта в этом отношении»³².

Необходимо помнить, что Мицкевич смотрел на себя как на духовного вождя своей нации, поэтому его высказывания — часть последовательно развиваемой системы взглядов, где каждый термин опосредствован его местом в цепи доказательств. И привязанность его рассуждений о *духе, внутреннем человеке, воплощенном Слове, тоне и народном поэте* к поэзии Державина не случайна.

Внимательное отношение к существу ключевых для Мицкевича понятий поможет нам освежить взгляд на характер русско-польских литературных связей и внести коррективы в зачастую предвзятое представление об отношении Мицкевича к русской поэзии и к русской словесности в целом.

Примечания

¹ Collège de France — одно из самых престижных гуманитарных заведений Франции. Основан в 1530 году. Адам Мицкевич занимал в нем профессорскую должность с 1840-го по 1844 год.

² См.: *Мицкевич А.* Собр. соч.: В 4 т. / В пер. рус. писателей под ред. П. Н. Полевого. 3-е изд. СПб.: Т-во М. О. Вольф, 1913. Т. 4. С. 141 («Из курса славянской литературы, читанного в Collège de France»). На этой лекции присутствовал А. И. Тургенев, о чем он сообщил 25 февраля 1842 года в письме П. А. Вяземскому; см.: *Живов М. С.* Адам Мицкевич: Жизнь и творчество. М., 1956. С. 313.

³ *Вяземский П. А., кн.* Полн. собр. соч. Т. VII. СПб., 1882. С. 327.

⁴ Ежедневная газета «*Kurier Warszawski*», выходившая в Варшаве в 1821–1939 годах.

⁵ Написанная после гибели Пушкина на дуэли, эта некрологическая статья опубликована по-французски, см.: *Le Globe*. 1837. 25 мая. Подпись: *Un ami de Pouchkine*.

⁶ Издание журнала не было осуществлено.

⁷ *Шенрок В. И.* Материалы к биографии Гоголя. Т. 3. М., 1895. С. 166.

⁸ См.: Самарин Ю. Ф. Статьи. Воспоминания. Письма, 1840–1876 / [Сост., автор вступ. ст. и коммент. Т. А. Медовичева]. М., 1997. С. 22; Герцен А. Былое и думы. Ч. 1–5. М., 1969. С. 566–570.

⁹ См.: Underhill, Karen C. Aux Grands Hommes de la Parole: On the Verbal Messian in Adam Mickiewicz's Paris Lectures // Slavic and East European Journal. 2001. Vol. 45. N 4. P. 716–731.

¹⁰ Мицкевич А. Собр. соч. Т. 4. С. 5.

¹¹ Там же. С. 3.

¹² Там же. С. 144.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же. С. 144–145.

¹⁵ Там же. С. 145. В системе доказательств Мицкевича понятия «философский» и «богословский» взаимозаменяемы.

¹⁶ Там же. С. 146.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Там же. С. 147.

²⁰ Там же. Как бы перекликаясь с критикой Мицкевича, Б. А. Грифцов говорит о близости Державина к античному «политеистическому учению», а Б. М. Эйхенбаум называет его «огнепоклонником» (цит. по: Ходасевич В. Державин / [Вступ. ст., сост. приложения, коммент. А. Л. Зорина]. М., 1988. С. 287, 303).

²¹ Мицкевич А. Собр. соч. Т. 4. С. 148; Державин Г. Р. Духовные оды / [Сост., подг. текста, вступ. ст. и примеч. Б. Н. Романова]. М., 1993. С. 104.

²² Мицкевич А. Собр. соч. Т. 4. С. 148.

²³ Там же. С. 149.

²⁴ Там же. С. 150.

²⁵ Державин Г. Р. Духовные оды. С. 237. В связи с этой строфой уместно вспомнить стихотворение В. С. Соловьева «Бедный друг, истомил тебя путь...». Любопытно и употребление союза «когда» в значении «если», что позднее встречается в первой строфе пушкинского романа в стихах «Евгений Онегин».

²⁶ Цит. по: Аверинцев С. Собр. соч. Киев, 2005. С. 158–159. Издание выходит без указания нумерации томов.

²⁷ Мицкевич А. Собр. соч. Т. 4. С. 150.

²⁸ Там же. С. 156.

²⁹ Там же. С. 188.

³⁰ Там же. С. 178.

³¹ Там же.

³² Там же. С. 189.

II. ДЕРЖАВИНСКИЕ МЕСТА В ПЕТЕРБУРГЕ И В НОВГОРОДСКОЙ ГУБЕРНИИ

М. А. Тачкова

ГОСТИНАЯ «ДИВАНЧИК» В ПЕТЕРБУРГСКОМ ДОМЕ Г. Р. ДЕРЖАВИНА НА ФОНТАНКЕ КАК УНИКАЛЬНЫЙ ОБРАЗЕЦ ОТДЕЛКИ ИНТЕРЬЕРА XVIII ВЕКА

В связи с открытием Музея Г. Р. Державина и русской словесности его времени представляется немаловажным уточнить, каким именно был художественный облик наиболее значимых мемориальных интерьеров бывшей городской усадьбы поэта.

Известно, что на двух этажах петербургского дома Державина было не менее четырех гостиных. Такое их количество вполне соответствовало традициям того времени. В первом этаже в анфиладе парадных залов была устроена Голубая гостиная, или Диванная, а рядом с нею, в самом центре дома, — уникальная овальная Соломенная гостиная. Во втором этаже точно над нею была еще одна гостиная, но уже квадратная в плане, с балконом над полуциркульным выступом в сад Соломенной гостиной. А за ней, уже над Голубой гостиной, находилось, пожалуй, самое необычное помещение дома Державина — так называемый «Диванчик».

Это небольшая, квадратная в плане комната площадью немногим более 25 квадратных метров, расположенная в южной анфиладе жилых комнат второго этажа. Двумя окнами она обращена в сад. Из трех дверей комнаты две расположены друг против друга (из-за анфиладности общей планировки дома). Одна из них ведет в гостиную, находящуюся в центре дома, вторая в столовую жилой половины, а третья, размещенная напротив одного из окон, — в спальню супругов.

Описание этой комнаты приведено в воспоминаниях Марии Федоровны Ростовской, внучки поэта и архитектора Н. А. Львова, который был автором проекта городской усадьбы Державина и его ближайшим другом. Она родилась в этом доме в Красной, или Боскетной, спальне первого этажа. Здесь, в доме «бабушки» Дарьи Алексеевны

(Мария Федоровна была ее внучатой племянницей), прошли ее детские годы. Воспоминания М. Ф. Ростовской были опубликованы уже после смерти второй жены Державина, когда дом находился в распоряжении Римско-католической коллегии, которая полностью изменила уникальный характер всех интерьеров, а заодно и фасадов.

«Вот как устроен был этот “Диванчик”, — вспоминала Ростовская. — В самой комнате о двух окнах к противоположной от них стене был приделан род четырехугольного храма, весь из белой кисеи, драпированной на розовой подкладке. Драпировка поднималась к потолку сводом, в центре которого над самыми головами вставлено было небольшое зеркало. Храмик был сплошной <...>. <...> поддерживали его колонны; вообще он был похож на красивую розовую ложу, вокруг которой был по стенам сплошной розовый же диван, замкнутый с концов деревянными точеными балясинами, возле которых лежали маленькие подушки. Вход в “Диванчик” по двум ступеням и весь пол устлан был парадным ковром. В глубине этой ложи висело большое зеркало; ровно против него, на стене между окон, такое же другое. Перед зеркалами стояли столы. <...> Стол перед “Диванчиком”, в глубине ложи, был красного дерева, круглый, с сфинксами и жертвенниками <...>»¹.

Из приведенного описания и плана второго этажа дома, исполненного в конце 1790-х годов, становится понятно, что основным предметом мебели этой гостиной являлся большой П-образный диван², который был обращен средней спинкой к стене, противоположной окнам. По центру дивана находился упомянутый Ростовской изящный круглый стол для рукоделия, под настенными зеркалами (у противоположных стен) — столики-консоли. На том из них, что расположен в простенке между окнами, помещались два бюста, изображавшие Гаврилу Романовича и его первую супругу Екатерину Яковлевну, оба работы французского мастера Жан-Жака Доминика Рашетта. Он не раз работал в содружестве с Н. А. Львовым, по проектам которого Рашеттом были выполнены рельефные десюдепорты на античные сюжеты в парадной столовой и аванзале первого этажа. В объяснениях на свои сочинения Державин указывает: «У автора в одной комнате был диван, обитый серпанкой, где перед зеркалом стояли два бюста: его и его первой жены, деланные Рашеттом»³.

Об этих же бюстах Державин упоминает в стихотворении «Мой истукан»:

А ты, любезная супруга!
Меж тем возьми сей истукан;
Спрячь для себя, родни и друга
Его в серпанный свой диван;
И с бюстом там своим, мне милым,
Пред зеркалом их в ряд поставь <...>⁴.

В настоящее время местонахождение мраморных оригиналов неизвестно. Об этом же пишет исследователь творчества Рашетта Е. В. Карпова в статье, посвященной этим бюстам⁵.

В стихотворении «Гостю», посвященном другу-литератору П. Л. Вельяминову, Державин с нежностью пишет:

Сядь, милый гость! здесь на пуховом
Диване мягком отдохни;
В сем тонком пологу перловом
И в зеркалах вокруг усни;
Вздремли после стола немножко,
Приятно часик похрапеть:
Златой кузнечик, сера мошка
Сюда не могут залететь⁶

<...>

Хоть девушки мои домашни
Рукой тебе махнут, — я рад:
Любовные приятны шашни,
И поцелуй в сей жизни — клад⁷.

К этому стихотворению в «Сочинениях Державина» приложены два рисунка и объяснено их значение: 1. Эрот, останавливая рудокопа, который в земле ищет золото, показывает ему, что «и поцелуй в сей жизни — клад»; 2. бабочка на розе, окруженная сиянием солнца, означает, что для истинного счастья души не много надобно.

Данные рисунки помогают понять предназначение гостиной «Диванчик» и еще раз доказывают, что эта комната служила дамской гостиной, то есть будуаром. Не случайно Ростовская называет ее «бабушкиной гостиной»⁸.

Принимали здесь только самых близких родных и ближайших друзей семьи. Поэтому и упоминание об этой гостиной встречается в воспоминаниях только узкого круга современников поэта.

В. Ф. Ходасевич отмечал: «...вечера, провождаемые дома, в *диванчике*, нравились ему (Державину. — М. Т.) все более. Даша играла на арфе, племянницы пели»⁹. Не раз бывавший в доме на Фонтанке писатель С. П. Жихарев, рассказывая о встрече с Державиным в 1806 году, говорит о своей неудавшейся попытке увидеть «бюст, изваянный Рашеттом» («...он по желанию поэта находился наверху, в диванной его супруги»)¹⁰.

Гостиная «Диванчик» — уникальный интерьер дома Державина, созданный по проекту Н. А. Львова. Прямым свидетельством причастности Львова к насыщению отделанного по его проекту дома поэта предметами мебели и декоративно-прикладного убранства является дошедший до нас контракт от 22 января 1792 года на изготовление мебели, где Державин требует от исполнителя, столярного мастера-краснодеревщика Иоганна Гратца, «все оное сделать так, как договаривался я с Николаем Александровичем Львовым»¹¹. Однако первоначальная идея не только «Диванчика», но и многих других замечательных интерьеров дома на Фонтанке вполне могла принадлежать самому Гавриле Романовичу, выступавшему в роли заказчика. Это подтверждает бывавший в гостях у поэта В. И. Панаев, уверявший, что сей дом был построен «...в особенном вкусе по поэтической идее Державина»¹².

Дополнительным свидетельством авторства Львова в отношении «Диванчика» может служить его авторский лист с проектом бу дуара в московском доме графа А. А. Безбородко, который не был осуществлен из-за смерти заказчика. Здесь, как и в гостиной державинского дома, есть зеркало за диваном. Есть и второе напротив — это подтверждается изображением в первом зеркале многократных повторений отражения другого, висящего на противоположной стене. Здесь видны те же драпировки, что и в «Диванчике», они так же шатром ниспадают с потолка, и цвет их опять же розовый — правда, на более темной красной подкладке.

Аналогичная гостиная с подобным П-образным диваном под шатром и зеркалами друг против друга была осуществлена Н. А. Львовым в усадебном доме новгородского имения Державиных Званка.

Племянник Дарьи Алексеевны Александр Павлович Кожевников, автор рисунка, на котором запечатлен вид кабинета Державина в доме на Фонтанке, в 1847 году написал очерк «Черты званской жизни», рукопись которого ныне хранится в Пушкинского Дома. Прекрасной иллюстрацией к очерку служит серия рисунков того же А. П. Кожевникова. Среди них акварель с изображением сидящих на диване восьми дам в халатах и чепцах и собаки Медузы в помещении званского «Диванчика». Одни читают, другие заняты рукоделем. Поскольку и петербургский, и званский дома строились по проектам Львова, они имели много общих черт, вплоть до повторения набора помещений. Именно этот рисунок несохранившегося «Диванчика» на берегу Волхова позволил уточнить при реставрации дома на Фонтанке, каким был его аналог.

В отделке Н. А. Львовым Березового домика в Гатчинском парке также использованы подобные мотивы. За оригинальной аркой алькова в главном помещении домика представлен единственный предмет мебели — вытянутый во всю заднюю стену семиметровый диван, обитый голубым шелком. Над ним огромное зеркало во всю длину дивана, от верха его спинки до потолка. Немалую роль в декоративном оформлении домика играют также пышные драпировки ткани по стенам, в углах и, особенно, в проеме при входе в альков. Надо отметить, что альковы характерны для русских дворцовых интерьеров 1750–1760-х годов, есть они в Большом Петергофском дворце (диванная, опочивальня), а также в Китайском дворце Ораниенбаума.

Некоторые из элементов, примененных Н. А. Львовым в оформлении «Диванчика», встречаются в творчестве и других архитекторов того времени. Так, Ч. Камерон, задумывая оформление опочивальни Екатерины II в пристроенном к Екатерининскому дворцу в Царском Селе Zubовском флигеле, напротив окна за спинкой дивана также установил зеркало. Там же, в Голубом кабинете императрицы, или «Табакерке», в глубине комнаты было сооружено возвышение в одну ступень и на нем установлен широкий, во всю стену, мягкий диван.

Таким образом, державинский «Диванчик» при всей его конструктивной уникальности и художественной индивидуальности — один из возможных вариантов решения гостиной-будуара в русской

архитектуре последней четверти XVIII века. Заказанный Державиным и осуществленный его ближайшим другом Н. А. Львовым стал достойным украшением городской усадьбы поэта на Фонтанке. Мастерски восстановленный петербургскими реставраторами, он занял свое достойное место в экспозиции Музея Г. Р. Державина и русской словесности его времени.

Примечания

¹ Ростовская М. Ф. Воспоминания о Д. А. Державиной // Семейные вечера. 1864. № 3. С. 154.

² «Диван» — слово, пришедшее к нам с Востока; происходит от персидского «диван» — собрание, совет. Позднее так стали называть помещения, где собирался совет государственных деятелей, затем парадные залы для приемов, обставленные той мебелью, которая, в конечном итоге, и стала называться «диваном». О таком же происхождении этого термина говорит и поэт И. И. Дмитриев: «И эта выдумка диванов / По чести мечь нам от султанов».

³ Соч. Державина с объяснит/ примеч. Я. Грота. Т. 3. СПб.: В Тип. Императорской Академии наук, 1866. С. 649.

⁴ Державин Г. Р. Стихотворения. Л., 1957. С. 266.

⁵ Карпова Е. В. О скульптурных портретах Г. Р. и Е. Я. Державиных // Державинские чтения: Сб. науч. докладов. Вып. 1. СПб., 1997. С. 171–180.

⁶ Назначение полога — в летние дни при открытых в сад окнах препятствовать проникновению насекомых в пространство «Диванчика».

⁷ Державин Г. Р. Стихотворения. С. 228–229.

⁸ Ростовская М. Ф. Воспоминания о Д. А. Державиной. С. 154.

⁹ Ходасевич В. Державин / [Вступ. ст., сост. приложения, коммент. А. Л. Зорина]. М., 1988. С. 205.

¹⁰ Жихарев С. П. Записки современника. М.; Л., 1934. Т. 1. С. 371.

¹¹ ИРЛИ, ф. 96, оп. 11, № 38, л. 25, № 12.

¹² Воспоминания В. И. Панаева // Вестник Европы. 1867. № 9. С. 245.

И. В. Лузинова

**«СЛУЖИТЕЛИ ЕВТЕРПЫ —
ПОКЛОННИКИ ТЕРПСИХОРЫ»**

Муза поэзии редко пребывала в одиночестве. Как правило, ей сопутствовали музыканты и танцоры. «Летописцы» русского балета конца XVIII — начала XIX века были не только рецензенты, постоянно следившие за событиями балетной сцены. По-своему запечатлелся балет в русской поэзии. Державин, Карамзин, Вяземский, Давыдов, позже — Грибоедов и Пушкин в своих художественных произведениях оставили ценные для истории русского балета воспоминания об искусстве танца современных им мастеров балета.

В России балет появился в середине XVII столетия и окончательно закрепился как жанр в XVIII веке, а в XIX русский балет занял ведущее место в мировой хореографии. Первый балетный спектакль в России был осуществлен при царе Алексее Михайловиче в 1673 году. Это был балет об Орфее и Эвридике, подготовленный по приказу «тишайшего» всего за семь дней. Царь смотрел представление, сидя перед самой сценой. Царица с детьми находилась за досчатой перегородкой в ложе, придворные стояли прямо на сцене¹. Балет того времени включал в себя помимо танца и пантомимы пение и декламацию². Спустя четверть века, в 1718 году Петр I издал указ об ассамблеях, положивших начало публичным балам в России. Сами Петр и Екатерина принимали участие в танцах, и, по словам современников, танцевали очень грациозно; «выделывали каприоли так искусно, что им мог позавидовать и профессиональный танцмейстер»³. Обязательным общим церемониальным танцем был полонез. В нем из-за медленного темпа и несложной техники исполнения могли участвовать все присутствующие. Уже тогда проявилась характерная особенность отношения русских ко всему иноземному. Основываясь на своей древней танцевальной культуре, россияне сразу переиначивали зарубежные танцы на свой лад. Так сам Петр, темпераменту которого мало подходили чинные церемониальные танцы,

изобрел свой танец, типа немецкого «гроссфатера». Он состоял в том, что сначала танцующие двигались очень медленно, затем по указу маршальского жезла и стар и млад пускались в неистовый пляс; толкались, бегали, при этом кавалеры должны были ловить уклонявшихся от них дам. Кто оставался без дамы, тот по окончании танца обязан был в виде штрафа осушить кубок «большого» или «малого орла»⁴. Об этом танце поэт И. П. Мятлев написал бойкое стихотворение:

Эй, ну, вы дяди, матери!
Смотрите же, в гроссфатере,
Чур, не зевать!⁵

Благодаря введению ассамблей танцы вошли в число обязательных предметов при воспитании молодежи, сыграли важную роль как в жизни русского дворянского общества, так и в истории отечественного балета.

Дальнейшее развитие русского балета связано с открывшимся в Петербурге в 1731 году Сухопутным Шляхетским или Кадетским Корпусом, которому суждено было стать колыбелью русского балета. С самого основания Корпуса танцы были введены в его учебную программу. В 1734 году сюда на должность танцмейстера был приглашен Жан Батист Ланде, прежде танцевавший на сценах Парижа, Дрездена и Стокгольма⁶. Обучение танцам в Шляхетском Корпусе он поставил так, что его ученики-кадеты вскоре танцевали не хуже профессиональных исполнителей и могли выступать наравне с ними в придворных спектаклях. Видя замечательную одаренность молодых людей в танцевальном искусстве, Ланде задумал создать специальную школу, где бы «девочки и мальчики простого звания обучались хореографии для пополнения петербургской сцены отечественными талантами»⁷. В 1738 году Ланде подал Анне Иоанновне челобитную, в которой просил дать ему в обучение шестерых мальчиков и столько же девочек простого звания. В течение трех лет он брался довести искусство этих учеников до такого совершенства, чтобы они ни в чем не уступали любым из иностранных мастеров.

Разрешение императрицей было дано, а число учеников даже удвоено. И 4 мая 1738 года состоялось открытие первой в России балетной школы, успехи учеников которой, по свидетельству

современников, «привели зрителей в изумление»⁸. Именно от этой балетной школы Шляхетского корпуса ведет свою родословную Петербургская Академия Танца им. А. Я. Вагановой.

Елизавета Петровна всем театральным жанрам предпочитала балет и больше всего на свете любила танцы. Ланде говорил: «Кто хочет видеть, как правильно, нежно и непринужденно менуэты танцевать надобно, должен приехать к императорскому российскому двору»⁹.

В 1742 году Елизавета Петровна издает указ об учреждении в Петербурге русской балетной труппы, основу которой составили как раз выпускники балетной школы Ланде. Несмотря на то, что наши танцовщики зачастую превосходили иноземцев своим искусством, они, тем не менее, должны были, за редким исключением, довольствоваться положением дублеров и нищенской оплатой.

Еще одна балетная школа была учреждена в 1755 году великим князем Петром Федоровичем при театре в его летней резиденции Ораниенбауме, куда были отобраны восемь мальчиков и девочек из «садовниковых и бобыльским детей, кои б были лицами недурны, от 10 до 13 лет». Однако после гибели Петра III в 1762 году штат школы был распушен, а воспитанники определены в петербургскую труппу. Самым талантливым из них был знаменитый впоследствии Тимофей Бубликов, исполнитель заглавных партий во многих спектаклях; он, выступая в 1764 году в Вене, первым прославил за рубежом искусство русского танца¹⁰.

В середине XVIII века русский балетный театр перешел от эпизодических выступлений гастролеров к спектаклям постоянной труппы, ядром которой были отечественные танцовщики¹¹. Первый русский публичный театр в Петербурге, дававший общедоступные спектакли, был основан в 1756 году. Туда, в отличие от придворного, мог прийти каждый, купивший билет. Создал этот театр великий драматический актер Федор Волков. К этому же времени относится и первая попытка организовать в России общедоступный оперно-балетный театр.

С воцарением Екатерины II количество театров в Петербурге возросло, а вместе с тем увеличилось число балетных спектаклей. В 1764 году во вновь открытом дворцовом театре был поставлен балет «Ацисс и Галатея». «В нем принимали участие придворные, офицеры и знатные лица. Особенно талантливы были княжны Хованская,

Алсуфьева, Шереметева. Из среды их выделялся отрок великий князь Павел Петрович, который исполнял роль Гименея. Мнения о таланте Павла были различны. По словам одних современников, будущий император «удивил зрителей своими благородными танцами». Воспитатель же его Н. И. Панин находил, что великий князь «выступал очень на солдатскую статью»¹².

Суущественно повлияла на балет русская драма. Пьесы — сценарии писали для балетных спектаклей видные русские драматурги, в их числе создатель первых русских трагедий А. П. Сумароков¹³, бывший воспитанником Шляхетского Корпуса. Хорошо знавший вкусы двора, он стал поборником панегирического балета. В тесном сотрудничестве с австрийским хореографом Францем Гильфердингом, работавшем в России с 1759 по 1765 годы, Сумароков выступил как первый балетный либреттист, написав сценарии синтетических представлений «Новые лавры» и «Прибежище добродетели», прославлявших императрицу Екатерину II и ее окружение. Драматической основой этих постановок, где помимо танца широко использовались диалог и пение, не отличались особой сложностью, но отражали интересы придворного общества. Этим объясняется большой успех, выпавший на долю новых балетов, которые через несколько лет после их первой постановки были возобновлены.

В 1765 году Гильфердинг покинул Россию и на должность балетмейстера придворного театра был приглашен итальянец Гаспаро Анджьолини, который в 1772 году поставил по трагедии Сумарокова Семира» балет, музыку к которому написал сам. Это был первый русский балет, где воплощалась национальная героическая тема. Главную партию в нем исполнял Тимофей Бубликов. Кроме того, Сумароков был автором текста первой русской комической оперы «Мельник — колдун, обманщик и сват» на музыку Александра Аблесимова. Державин считал ее лучшей из комических опер по «естественному ее плану, завязке и языку простому»¹⁴.

Побывав в 1767 году вместе с Двором в Москве и познакомившись там с народными песнями и плясками, Анджьолини поставил балет «Забавы о Святках», построенный исключительно на русском национальном танце. Для этого спектакля он написал музыку, широко используя русские народные мелодии. Один из современников, вспоминая это представление, писал о том, что балетмейстер «вмес-

тя в музыку балета русские мелодии, сим новым ума своего произведением удивил всех и приобрел всеобщую себе похвалу». В своей последующей деятельности Анджьолини выступил как создатель панагирико-аллегорических балетов, прославлявших царский Двор. Таковыми спектаклями были: «Побежденное предрассуждение», поставленное по случаю благополучного выздоровления Екатерины и Павла после прививки им первым в России оспы, «Новые аргонавты», воспевавшие победу русского флота над турецким при острове Хиос; и «Торжествующая Россия», посвященная разгрому турок русскими войсками при Ларге и Кагуле. Из них наиболее характерным для Анджьолини был балет «Побежденное предрассуждение», поставленный в 1768 году. В нем главными действующими лицами были Минерва (Екатерина), Рутения (Россия), Алцид (Павел), Суеверие, Невежество и Русский народ.

В первой картине Химеры (оспа) пожирали детей. Рутения в страхе и смятении не знала, что делать и была в отчаянии. Во второй картине появлялись русская Минерва и Алцид, которые изгоняли Суеверие и Невежество. Балет заканчивался прославлением Екатерины и радостным, величественным танцем народа. Императрице, однако, балет не понравился, и она приказала директору театра Василию Бибикову впредь в балете «не употреблять аллегория» и не заставлять «гнилую горячку»¹⁵. Подобные спектакли были своеобразными хореографическими одами, перекликавшимися с одами, в те годы звучавшими в литературе.

Одновременной развивались и художественные вкусы публики. «Никогда еще у нас так ревностно не занимались театром, как в царствование Екатерины»¹⁶. Театр, который при Петре Первом посещался почти по принуждению, теперь стал любимым развлечением сначала столичного, а затем и провинциального общества. Это способствовало появлению в российских городах общедоступных коммерческих театров. В Петербурге первый такой театр появился на Царицыном Лугу в 1777 году. Он назывался поначалу «Вольным театром», что подчеркивало его демократичность. Через четыре года после открытия этот театр, сохранив свою общедоступность, перешел в казну и стал именоваться «Городским». Таким образом, в Петербурге образовались уже два театра — Придворный и Городской. Надо отметить, что придворные актеры зачастую выступали на сцене Городского те-

атра, а из артистов Городского театра нередко комплектовалась придворная труппа. На сцене Городского театра шли первые русские комические оперы и балеты, пользовавшиеся большим успехом у зрителей, чем трагедии и балет серьезный. Рост популярности театра среди петербуржцев вызвал необходимость сооружения более обширного театрального здания. Так в 1783 году был открыт новый — Каменный театр. Уже с момента его основания в его творческий коллектив входила и балетная труппа. Изначально она состояла из тринадцати мужчин и девяти женщин. Все они были русскими. Здесь отсутствовало засилие иностранцев, однако руководство балетом осуществлялось все тем же Анджелини, вплоть до 1786 года, когда он ушел с поста балетмейстера петербургских театров и покинул Россию.

Его сменил Шарль Ле Пик, французский балетмейстер и танцовщик. Он начал свою артистическую карьеру в Большой Парижской Опере, затем уехал в Англию. В 1781–1782 годах работал в Неаполе, на сцене знаменитого Сан-Карло, где его увидел путешествовавший летом 1781 года по Италии Н. А. Львов, оставивший в своем дневнике восторженные отзывы об увиденном: «...Зрелище театра в Неаполе... это нечто изумительное; если же видишь его к тому же еще украшенным танцем Пика и Росси... с лицом Венеры и телом Евтерпы, обладающей легкостью Сильфиды...»¹⁷. В 1786 году Ле Пик вместе с Гертрудой Росси прибыли в Петербург, где вскоре поженились, поселившись в Павловске. В память о них один из переулков близ Театральных ворот Павловского парка до революции носил название «Пиков» (ныне переулок 9-го января).

В 1790 году именно Ле Пиком была осуществлена танцевальная часть в постановке исторического представления Екатерины II «Начальное управление Олега» на музыку Сарти, Каноббио и Пашкевича, премьера которой состоялась на сцене Эрмитажного театра. Это было грандиозное сценическое действо с участием драматических, оперных и балетных актеров, где наряду с «греческим» балетом исполнялись русские хоры и пляски.

В екатерининские времена интерес к театральным зрелищам возрос настолько, что существование в столице двух-трех официальных балетных трупп оказывалось явно недостаточным, спрос, что называется, опережал предложение. И тогда все большее распространение стали приобретать так называемые «благородные балеты». Они ста-

вились во дворцах вельмож, и исполнителями их были исключительно представители богатого дворянства. Но наряду с «благородным балетом» широкое распространение получил крепостной балет, зародившийся в помещичьих усадьбах. В последней четверти XVIII века ряд русских вельмож располагал собственными балетными труппами и даже балетными школами. Ставили балеты и обучали танцоров русские репетиторы и балетмейстеры из числа лучших артистов придворного театра. В 1795 году в шереметевском театре преподавал Тимофей Бубликов. «За учение русского балета танцмейстеру Тимофею Семеновичу Бубликову выдать триста рублей», — распорядился граф Шереметев. К концу XVIII века крепостной театр начал распадаться. Крепостные актеры стали выгодной статьей дохода: помещики, отпуская их работать в профессиональные театры, взимали за это оброк или просто продавали их. Труппы императорских театров пополнялись «танцорами» и «танцорками», которые продолжали оставаться крепостными. Некоторые владельцы давали своим артистам «вольную» и даже помогали им устроиться в тот или иной театр. Так, Иван Александрович Загряжский, дед Н. Н. Гончаровой, владелец усадьбы Кареевна в Тамбовской губернии, в 1805 году «привез <в Москву> собственную свою балетную труппу и через балетмейстера своего <...> уже поладил с будущим антрепренером Александром Муромцевым насчет определения своих танцоров к немецкому театру за известную плату, с тем условием, чтоб первая его танцовщица, Наташа, и славный прыгун, Иваницын, отпущенные на волю, получали особое жалованье»¹⁸.

Тяга дворянства к культурным развлечениям постепенно стала охватывать всю Россию. Вслед за Петербургом и Москвой во второй половине XVIII века и в некоторых провинциальных городах стали возникать публичные театры, в состав которых обыкновенно входили небольшие балетные труппы. Это были и любители из горожан, и крепостные, отпущенные на оброк, и простые крестьяне — искусники плясать. Открытию подобных театров нередко способствовали не только богатые вельможи, но и крупнейшие писатели и поэты России. Так, во второй половине 1780-х годов в Тамбове Г. Р. Державин в бытность тамошним губернатором создал домашний театр. В работе над подготовкой спектаклей помогала «губернаторша» Екатерина Яковлевна. Под ее наблюдением, по свидетельству поэта, девицы

«рисовали и шили для себя театральные костюмы, а также учились представлять разные роли»¹⁹. Вскоре по заказу Державина Н. А. Львов построил деревянное здание городского театра. Основу этой труппы составили актеры-любители державинского домашнего театра.

К концу XVIII столетия русский балет прошел большой и сложный путь формирования, стремясь определиться как самостоятельный театральный жанр, независимый от оперы и драмы. Значительно изменился внешний вид спектаклей, обогатилась техника танца, особенно женского. Развивалась и балетная драматургия. Балет покинул узкие и стеснительные дворцовые покои и стал достоянием широкой публики, заинтересованной в обновлении и расширении репертуара.

Напуганная французской революцией, Екатерина II уволила с казенной службы всех иностранных подданных. Даже придворная балетная труппа была очищена от неблагонадежных в политическом отношении французов и итальянцев. В таких условиях перед русскими деятелями балета неожиданно открылись широкие возможности для самостоятельной работы. Именно в этот период (середина 1790-х годов) началась активная деятельность первого отечественного балетмейстера Ивана Ивановича Вальберха. На петербургской сцене ему довелось поставить тридцать шесть балетов и возобновить десять спектаклей других хореографов. Кроме того, он был постановщиком почти всех танцев в драматических и оперных спектаклях того времени. Многое ему дали встречи с драматургами И. А. Крыловым, В. А. Озеровым, А. А. Шаховским. Он стремился сотрудничать с композиторами С. Давыдовым, К. Кавосом, братьями Титовыми и, кроме того, ставил балетные сцены в комических операх Евстигнея Фомина.

С воцарением Павла I балет в России приостановился в своем развитии, несмотря на то что талантливых исполнителей было достаточно. Особенно усложнилось положение Ивана Вальберха как ведущего балетмейстера. Император потребовал, чтобы в спектаклях участвовали одни танцовщицы, потому что здоровые мужчины, по его мнению, с большей пользой могли бы служить в армии. Он обязал артистов балета присутствовать на разводах караула, якобы имеющих практическое значение для их искусства. Исполнение вальса было повсеместно запрещено. Особым указом Павел I

запретил аплодировать во время представления, если только это не делал он сам.

В начале царствования Александра I театральная жизнь России ознаменовалась приездом в Петербург известного в Европе балетмейстера Шарля Луи Дидло, которому русский балет обязан мировой славой. Первая его встреча с русскими зрителями состоялась в апреле 1802 года на сцене Эрмитажного театра, где был дан одноактный балет-дивертисмент «Аполлон и Дафна». На премьере присутствовал сам Александр I и вся императорская фамилия. Спектакль восхитил «прелестными своими танцами и живописными группами»²⁰. Двумя годами позже на той же сцене Дидло поставил свой второй балет «Зефир и Флора». Спектакль произвел большое впечатление и прочно вошел в репертуар как Эрмитажного, так и Большого театра в Петербурге. Его благожелательно приняли деятели русской культуры, включая Державина. В 1808 году творец «Фелицы» присутствовал на спектакле. «Державин сидел в креслах во время представления этого балета. Невозможно описать того, что изображалось на лице поэта в продолжение всего очаровательного зрелища. “Нет! — воскликнул он по окончании спектакля. — Нет! самое пламенное изображение поэта никогда не может породить подобного”»²¹. Под впечатлением балета он написал стихотворение «Дифирамб»:

Что за прелести прелестны
Легки, светлы существа,
Сонм эфирный, сонм небесный,
Тени, лица, божества
В неопisanном восторге
Мой лелеют, нежат дух?
Не богов ли я в чертоге?

Державин дает точное и яркое описание сценической обстановки:

Вижу холм под облаками,
Осеньемый лучом,
Осеньемый древами,
Ожурчаемый ключом,
Средь серебристых вод и брегу,
Лебедей, детей зрю вдруг;
Вижу всю эдемску негу.

Далее воспроизводятся образы спектакля:

Слышу: дышит повсеместно,
Порхает вокруг роз Зефир,
Улыбается прелестно
Красота от звуков лир...

В 1804 году Державин написал игривое стихотворение «На пастуший балет», возможно после увиденного им спектакля «Аполлон и Дафна» или какого-либо иного анакреонтического балета:

На дерну лежа зеленом,
Я в свирель мою играл;
В сердце цельном, не плененном
Я любви еще не знал.
Но, откуда ни возьмися,
Подбежал ко мне дитя:
«Дай свирелку, потрудися,
Поучи», — сказал шутя.
Отдал я ему свирелку,
Начал он в нее играть;
Поиграв, мне кинул стрелку,
Стал я с стрелкой той плясать;
И со стрелкой таковою
Шестьдесят уж лет пляшу:
Не скучаю красотою
И любовь в душе ношу²².

Еще ранее, в 1791 году, Державин сочинил стихотворение «Любителю художеств, или Песнь дому любящего науки и художества» на день рождения графа А. С. Строгонова, сразу же положенное на музыку Д. С. Бортнянским и превращенное в самостоятельный ди-вертисмент, напоминающий пастораль. В этом произведении есть описание пасторального балета:

Вослед тебе забав собор,
Певиц приятных хор,
Наяды пляшут и фауны <...>.

В заключительной части стихотворения представлена картина разудалой русской пляски:

Скачите, пляшите смелей:
Бейте в ладоши руками,
Щелкайте громко перстами.
Черны глаза подводите,
Станом вы всем говорите;
Фертиком руки вы в боки,
Делайте легкие скоки;
Чобот о чобот стучите,
С наступью смелой свищите <...>²³.

Так постепенно служители Евтерпы становятся служителями Терпсихоры. Впечатления, полученные от балетов, находят отражение и в стихотворении Державина «Евгению. Жизнь званская» (1807):

Амурчиков, харит плетень иль хоровод,
Заняв у Талии игру и Терпсихоры,
Цветочные венки пастух пастушке вьет, —
А мы на них и пялим взоры.

Там с арфы звучныя порывный в души гром,
Здесь *тихо грома* с струн смягченны, плавны тоны
Бегут, — и в естестве согласия во всем
Дают нам чувствовать законы²⁴.

Уже на закате жизни, будучи автором нескольких оригинальных и переводных трагедий, драм, комедий, Державин пишет оперу «Рудокопы», вымышленный сюжет которой затрагивает историю освоения богатств Урала и Сибири. После текста сугубо оперного либретто следует «Программа балета» с пожеланием: «После Оперы, ежели рассудится, может быть следующий приличный балет»²⁵. Далее следует описание балетных сцен, в которых участвуют коренные жители Сибири и Урала, гномы, добывающие руду, и некий великан Россиянин, долженствующий обратить присутствующих к цивилизации и просвещению. В конце представления все вместе пляшут «разнородные сибирские танцы» — что-то отдаленно напоминающее нам «половецкие пляски» из оперы А. К. Бородина «Князь Игорь».

Примечания

- ¹ Красовская В. М. История русского балета. Л., 1978. С. 9.
- ² Там же.
- ³ Худеков С. Н. Танцы и балет в России. Пг., 1912. С. 5.
- ⁴ Там же. С. 6.
- ⁵ Там же. С. 7.
- ⁶ Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века. Л., 1935. С. 152.
- ⁷ Красовская В. М. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. М.; Л., 1958. С. 38.
- ⁸ Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века. С. 152.
- ⁹ Светлов В. Придворный балет в России от его возникновения до воцарения императора Александра I. СПб., 1901–1902. С. 15–16.
- ¹⁰ Борисоглебский М. В. Материалы по истории русского балета. Л., 1938. Т. 1. С. 340.
- ¹¹ Красовская В. М. История русского балета. С. 15.
- ¹² Худеков С. Н. Танцы и балет в России. С. 19.
- ¹³ Бахрушин Ю. А. История русского балета. М., 1977. С. 37.
- ¹⁴ Повский Л. Столетие театра в Тамбове. 24 ноября 1886 года. Тамбов, 1886. С. ненум.
- ¹⁵ Гозенпуд А. А. Музыкальный театр в России. Л., 1959. С. 13.
- ¹⁶ Плещеев А. Наш балет (1673–1899). СПб., 1899. С. 44.
- ¹⁷ L'vov N. A. Italienisch Tagebuch / Итальянский дневник / Hrsg. und komment. von K. Ju. Lappo-Danilewskij. Köln; Weimar; Wien, 1998. S. 17. К. Ю. Лаппо-Данилевский в «Комментарии» к тексту «Итальянского дневника» высказывает мнение, что своим приглашением в Россию Ле Пик мог быть обязан той высокой оценке, которая была дана его искусству Львовым (см.: L'vov N. A. Italienisch Tagebuch / Итальянский дневник. S. 18).
- ¹⁸ Жихарев С. П. Записки современника / Ред., статьи и комментарии Б. М. Эйхенбаума. М.; Л., 1955. С. 149. (Серия «Лит. памятники»).
- ¹⁹ Повский Л. Столетие театра в Тамбове. 24 ноября 1886 года. С. ненум.
- ²⁰ Скальковский К. А. Балет: Его история и место в ряду изящных искусств. СПб., 1882. С. 171.
- ²¹ В память 50-летия сценической деятельности артиста балетной труппы Николая Осиповича Гольца. СПб., 1872. С. 27.
- ²² Державин Г. Р. Соч. / Вступ. ст., сост., подг. текста и примеч. Г. Н. Ионина. СПб., 2002. С. 469–470. («Новая 6-ка поэта»).
- ²³ Там же. С. 136–137.
- ²⁴ Соч. Державина с объяснит. примеч. Я. Грота. Т. 2. СПб.: В Тип. Императорской Академии наук, 1865. С. 642.
- ²⁵ Там же. Т. 4: Драматические сочинения. СПб., 1867. С. 741.

Л. М. Солдатова

**К ИСТОРИИ ХРАМА
ВО ИМЯ ВОСКРЕСЕНИЯ ГОСПОДНЯ
В НОВГОРОДСКОМ ИМЕНИИ ДЕРЖАВИНЫХ
ЗВАНКА**

I

Г. Р. Державин, сын своего времени, человек XVIII века, был «из детства напоен страхом Божиим, яко началом всякой премудрости»¹. Для него посещение храма по воскресным и праздничным дням, строгое соблюдение постов, ежедневное молитвенное обращение к иконам было естественным. Настольными книгами Державина были Новый Завет и Псалтирь, любимым занятием — истолкование отдельных мест Священного Писания. Как вспоминал племянник Д. А. Державиной А. П. Кожевников, «религиозный разговор, особенно с человеком, равносильным ему (Державину. — Л. С.) взглядом на высокий сей предмет, был для него неистощим, но никогда он в нем не увлекался, а искал только света истины»².

Во многих имениях Державина были возведены храмы. В селе Сокуры (Покровском) Казанской губернии находилась деревянная церковь во имя Покрова Богородицы, в которой венчались родители поэта в 1742 году. В херсонском имении, полученном в награду за участие в военных действиях по поимке Пугачева, в 1778 году поэт построил деревянный храм во имя Рождества Богородицы (дер. Гавриловка). В селе Бутыри Казанской губернии³ после смерти Ф. А. Державиной при участии ее сына выстроили церковь во имя образа Казанской Богоматери.

На храм Богоявления Господня в селе Егорьевском, возле которого были похоронены отец, мать, дед, «родные и праотцы» Державина, поэт постановил ежегодно, «елико возможно в вечность», выдавать «по семь рублей из доходов имения в селе Бутыри» для поминовения родителей. В 1814 году по рисунку поэта на могиле его отца и матери настоятель храма установил скромный памятник в виде двух гробниц.

Значительные перемены в судьбе Державин объяснял вмешательством Божественного Провидения, и ему всегда было за что воссылать благодарение Господу: и за «уцеление» в битве с диким вепрем в степи в 1763 году, и спасительную остановку перед провалом строящегося театрального зала во время несения дозорной службы в Зимнем дворце в 1765 году, и возвращение матери из пугачевского плена в разоренной Казани, и окончание военной кампании по усмирению пугачевского бунта, и получение всех причитающихся наград, вопреки неприязни начальства.

Зимой 1778 года, после свадьбы, Державин, новоиспеченный экзекутор Второго департамента Сената, вместе с молодой женой Екатериной Яковлевной (урожденной Бастидон) приехал на родину, чтобы повидаться с матерью после долгих лет разлуки. Он увидел заново отстроенный ею дом в Казани и впервые по-хозяйски осмотрел свои наследственные владения в ближних губерниях.

Оренбургское имение на реке Кутулук было получено отцом поэта Романом Николаевичем Державиным в 1753 году за верную службу. Через шесть лет, в 1759 году, уже после смерти мужа, Фекла Андреевна, с разрешения казанской консистории, построила на новом месте деревянный храм во имя Смоленской Богородицы с приделом во имя Знамения Божией Матери⁴. За двадцать лет храм обветшал.

Гавриил Романович решил приумножить родительскую благодарность Господу собственной лептой и на месте деревянного храма выстроить каменный во имя Воскресения Господня, с двумя приделами — во имя Смоленской Богородицы и во имя образа Знамения. Для исполнения своего обета он испросил благословение митрополита казанского Вениамина и получил разрешение на строительство — «храмозданную грамоту»⁵.

Для Державина посвящение храма Воскресению Господа было преисполнено глубокого личного смысла.

Каменный храм в Оренбургской губернии в селе Державино возводили восемнадцать лет. Строитель не имел возможности посещать столь отдаленное имение из-за своей государственной и придворной службы, поэтому наблюдать за работами поручал наемным и часто случайным людям. В 1784 году умерла мать Гавриила Романовича, в 1794 году — скоропостижно скончалась жена, Екатерина Яковлевна.

Храм в селе Державино был достроен в 1796 году и освящен по воле покойной матери поэта, как и прежде, во имя Смоленской Богородицы, а его придел — во имя образа Знамения Божией Матери.

II

Державин, как сообщает Я. К. Грот, с гимназических лет обнаружил способности к черчению, рисованию и копированию эстампов⁶, но за годы солдатской службы его художественные интересы не могли получить развития и применения.

В Петербурге в конце 1770-х годов, будучи в статской должности экзекутора Сената, Державин познакомился с архитектором Н. А. Львовым, который был приглашен перестроить зал для заседаний сенаторов. Круг архитектурных идей Львова, этого «гения вкуса», его поэтический талант и разносторонняя одаренность навсегда покорили Державина. Он стал горячим поклонником всех начинаний Львова, его разнообразных инженерных и хозяйственных затей, любителем «сдвоенных колоннад», домов с бельведерами и широкими полуциркульными окнами.

Державин, занимая высокие посты в Петрозаводске и в Тамбове, деятельно занимался не только воспитанием малочисленного дворянского населения, но и обустройством городских служебных зданий, иногда... за счет собственных средств. Львов «переправлял» из Петербурга по его просьбам планы тамбовского архитектора Усачева и посылал «в помощь» ему своего «верного человека», итальянца Лукини⁷.

Державин по просьбе графа А. Р. Воронцова лично «наблюдал» за перестройкой колокольни в его имении в слободе Алабухи, недалеко от Тамбова⁸.

В 1790-е годы в Петербурге, в собственном доме на Фонтанке, по советам Львова и с помощью его жены Марии Алексеевны Екатерина Яковлевна Державина создавала оригинальные интерьеры гостиных — «соломенной», голубой штофной, «диванчика». Также по чертежам друга-архитектора поэт заказывал для кабинета стол, диван и книжные шкафы особой конструкции, с хитроумными затеями.

Можно допустить, что каменный храм в селе Державино на реке Кутулук создавался в 1780-е годы если не по чертежам Львова, то под влиянием его архитектурных идей. В пользу этого свидетель-

ствуют некоторые особенности архитектуры здания, сохранившиеся до наших дней, как, например, сдвоенная колоннада вокруг алтарной апсиды. Упоминания в переписке Державина о внутреннем убранстве храма также имеют соответствие с вкусами и почерком Львова.

Основной иконостас в храме был с позолоченной резьбой на алом фоне. Иконы для него «наилучшим образом» написал В. Л. Боровиковский. «Стень» для придела была заказана в Петербурге на стекольном заводе. Образа для нее исполнила сама Е. Я. Державина. Для украшения храма из петербургского дома были отправлены иконы в окладах. По просьбе поэта сенатор Д. Б. Мертваго⁹, его сосед-помещик и друг, привез из Москвы хрустальные люстры.

Храм стали перестраивать уже в 1806 году из-за колокольни, которая стала клониться в сторону¹⁰. Тогда его надстроили и расширили, растесали узкие окна, переделали иконостасы. В течение XIX века, пока храм был действующим, его несколько раз подновляли, и сейчас трудно представить, каким его видел сам поэт и что от первоначального замысла сохранилось в его архитектуре, кроме колоннады вокруг апсиды.

III

В 1798 году в новгородском имении Званка по советам и, возможно, чертежам Н. А. Львова Державин и его вторая жена Дарья Алексеевна, урожденная Дьякова, построили на высоком берегу Волхова удобный деревянный господский дом. Он был украшен бельведером и полуциркульными окнами, инженерными затеями, которые так полюбились хозяевам в петербургском доме, колоннадой на высоком крыльце, лестницей, уступами спускавшейся к Волхову. В Званку Державины приезжали ежегодно в мае с родственниками, домочадцами и многочисленной челядью, а возвращались в столицу лишь поздней осенью.

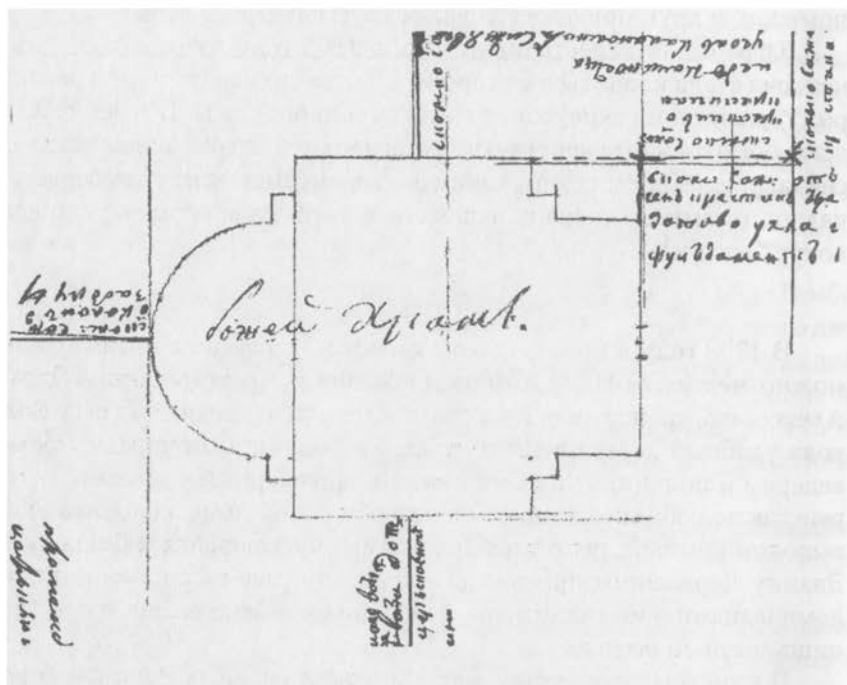
В этом благословенном месте и решил Гавриил Романович исполнить свой обет, данный в 1778 году, — выстроить храм во имя Воскресения Господня.

В стихотворении «Евгению. Жизнь Званская», написанном в 1807 году и обращенном к Евгению Болховитинову, в то время новгородскому викарию и духовному писателю, который несколько раз посе-

щал поэта в его любимом имении, Державин рассказал, как он выбирал место для строительства храма в имении:

...Ищу красивых мест между лилей и роз
Средь сада храм жезлом чертяще¹¹.

Этому стихотворному фрагменту нашлось подтверждение — схематический набросок, сделанный рукой поэта на грубом синем листе бумаги. На нем нарисован абрис храма, внутри которого написано: «Божий храмъ». Алтарная апсида обращена в сторону дома, отмечено: «Божей храмъ». Алтарная апсида обращена в сторону дома, отме-



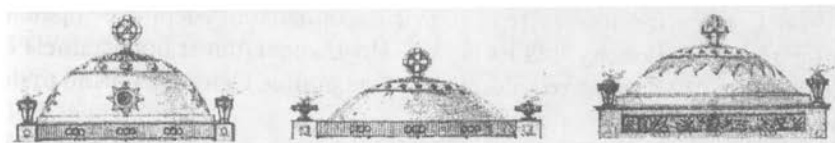
План размещения храма в Званке
с пометами Г. Р. Державина. Нач. XIX в.
Чертеж на синей бумаге. 430 x 350 см

ченного на чертеже лишь наполовину — в 4 сажени. Вокруг алтарной апсиды намечена колоннада. Ниже и справа надпись: «Промежду церкви и дома 4 сажени 2 аршина»¹².

Почти в центре схемы (точкой, внутри квадрата) обозначен «ваз» — так в имении называли фонтан, устроенный посреди двора между домом и конюшнями. На схеме «ваз» служит пунктом для отсчета места расположения всех строений на участке. Например, «от двери дома до самого ваз» — 8 сажень 12 аршин, вверх «от самого ваз до ворот конюшенных» — 9 сажень 1 аршин. Налево «от самого ваз до первой ступени церковной» — 7 сажень 2 аршина.

Закладка фундамента под колокольню на схеме намечена на расстоянии 5 сажень 8 вершков от западного входа в храм. Каменный забор отстоит от церкви с восточной стороны на 4 сажени, с южной стороны — на 6 сажень.

Схема, нарисованная Державиным, могла быть предназначена для подрядчика или архитектора, нанятого для воплощения замысла.



80 x 80 см

60 x 100 см

50 x 104 см

Варианты купола храма в Званке. Неизв. архитектор. Нач. XIX в.

В этом же архивном деле находится фронтальное изображение купола без барабана (в трех вариантах) и кружал (стропил)¹³ купола. Эскизные чертежи прорисованы вполне профессионально, но не подписаны. По бумаге и характеру изображения можно сделать вывод, что чертежи выполнены примерно в то же время, что и схема.

Дарья Алексеевна, как свидетельствовал А. П. Кожевников, при жизни мужа «не хотела строить церковь, по какому-то предрассудку», но после его кончины отправила в новгородскую консисторию соответствующее прошение о своем желании «иметь в доме церковь с подвижным антиминсом»¹⁴. Оно было рассмотрено в Синоде 15 ноября 1816 года по указу Его Императорского Величества. После «до-

ношения» митрополита Новгородского и Санкт-Петербургского Амвросия Синод решил «тайной советнице Дарье Державиной, по уважению изъясненных ею причин¹⁵, иметь в доме ее, находящемся в сельце Званке, церковь с подвижным антиминсом дозволить», приготовив «для этого приличный покой и все относящиеся для священнослужения вещи». Однако в решении Синода особо было подчеркнуто, что «существование сей церкви имеет продолжаться токмо по кончину ея (так. — Л. С.), госпожи Державиной», а «после, уничтожив оную», следовало «принадлежащие священнодействию вещи предоставить в пользу приходской церкви»¹⁶. Указ Синода от 14 декабря за № 4174 был отправлен Д. А. Державиной¹⁷ 18 декабря 1816 года митрополитом Амвросием.

После смерти Державина в его имениях начались волнения крестьян, мечтавших о свободе от крепостной зависимости. В 1817 году взбунтовались крестьяне села Антушево, расположенного против Званки, на другой стороне Волхова¹⁸. Дарья Алексеевна готова была даже продать их в казну за неповиновение. На основании именного указа Сената от 4 апреля 1817 года Новгородское губернское правление назначило опеку над имением. Но Высочайшим повелением от 22 августа 1818 года это «замечание, сделанное Сенатом» было отменено¹⁹.

В 1818 году в министерстве юстиции рассматривалось еще одно дело по имени Д. А. Державиной и ее наследников — «О наказании за неповиновение крестьян имения села Смоленского Бузулукского уезда Оренбургской губернии»²⁰.

Возможно, эти чрезвычайные обстоятельства и заставили суеверную Дарью Алексеевну добиться у церковной власти разрешения точно исполнить христианский обет и волю покойного супруга и построить в Званке рядом с господским домом храм во имя Воскресения Господня.

IV

Имением Дарья Алексеевна руководила из столицы, получая подробные отчеты управляющего, проявляя свойственную ей твердость характера и завидное знание как мельчайших подробностей хозяйства, так и строительного дела.

Храм строили по тем временам быстро, чуть более трех лет.

По сохранившимся письмам управляющего Званкой Викентия Бржегоржевского²¹ за 1818–1826 годы можно увидеть все этапы строительства, с момента закладки фундамента в 1818-м до внутренних отделочных работ в 1820–1821 годах.

В это время голодало и бедствовало, бунтовало и покорствовало воле барыни пестрое и забитое крепостное население небольшого имения, затерянного в бездорожной Новгородской губернии и разорванного на две части полноводным Волховом. Мужчины четырех деревень: Дымно, Почивалово, Залузье, Антушево — с великим трудом добывали строительные материалы (булыжный камень, песок, известь, строительный лес) и доставляли их к месту постройки «своим тяглом», на собственных полутолодных лошадях. Управляющему приходилось пользоваться и наемным трудом, договариваясь с крестьянами близлежащих деревень, принадлежавших другим помещикам.

12 февраля 1818 года Бржегоржевский известил помещицу, что письмо, в котором «соблаговолили предписать, чтоб непременно подрядить десять сажень камня булыжника» для фундамента, он получил. «Во исполнение оного, — отчитывался Бржегоржевский, — Ефремовский булыжник я оставил, с той причины, что хотя оной и близок, но оной несходен, а в деревне Ямно крестьянин Василий Макаров обязуется сколько будет нужно, хотя 10 сажень, или и 30 сажень, то иметь, крупного и мелкого <камня>, какого угодно. Его же и приствба, но не иначе как по вскрытии реки, барками, от каждого сажень (так. — Л. С.) не дороже и не дешевле, как по 30 рублей; ежели же гужом, то вовсе охотников не имеется на сию цену»²².

Из донесения далее следовало, что «на первый случай для начала фундамента под строение до десяти сажень булыжнику на горе у места, где имеется строить, уже в готовности состоит, и остановки работы не предвидится, то по сему и нет надобности лишние деньги переплачивать, чтобы гужем камня доставать, а пока на фундамент рвы копать будут и начнут фундамент делать»; работа «начаться имеет не раньше как к 15-го ж числа апреля, булыжник же не причинит никакой остановки, и препятствия не будет»²³.

В этом же письме Бржегоржевский просил урезонить приказчика деревни Антушево Максима Федоровича, который отказывался высылать крестьян с лошадьми в Званку на гужевые работы, а ис-

пользовал их только для заготовки дров, в то время как было крайне необходимо, «чтоб антушевские крестьяне выезжали бы до вскрытия вод на барщину в Званку, с той причины, что на Званке еще 200 саженой дров осиновых и еловых, как для парной машины, равно и на *выжигу кирпича*²⁴, нужно запастись и навозить, также и песку довольное число, к работе самая пора»²⁵.

Для закладки фундамента было необходимо еще заготавливать камень «около себя, набрать сколько подастся, шестоколу приготовить, что необходимо, 50 балок из лесу вывезти, что непременно нужно, ледник набить — а Антушева (так. — Л. С.) и не думает»²⁶.

Как бы между прочим, чтобы не испугать госпожу, но заставить ее оценить его старания и опасность пребывания в Званке, Бржегоржевский сообщал, что в селе Антушево «какие-то 6 крестьян из повиновения выходят и бунт какой-то взымают»²⁷. Несмотря на это, управляющий сумел собрать 87 рублей оброка («назначенная частица») с крестьян деревень Антушевка, Дымно, Залузье и Почивалово. Он отправил в Петербург обоз «полумесячной провизии»²⁸, известив госпожу о покупке «мешка крупичатой муки» и щепетильно сообщив при этом подробности ее упаковки: «в порожний мешок с мешком вложили, зашили, и Логин Сергеев²⁹ своею печатью опечатывал, чтобы сомнения не было о целости и чтобы не была переменена»³⁰.

К этому письму Бржегоржевского для отчета был приложен важный финансовый документ и «записка» полученной «плиты и цоколю, на Званке»³¹.

Меньше чем через месяц, 5 марта 1818 года, управляющий известил Дарью Алексеевну об отправке в Петербург для продажи подвод с сеном и с пшеницею (20 антушевских и 20 дымнинских). Из-за этого доставка строительных материалов на Званку была приостановлена, так как антушевских крестьян в деревне осталось «38 тягл» и их, сокрушался управляющий, приказчик Максим Федорович не дает, «а потому некоторые работы останутся несделанными, ибо пора уходит»³². «Почему осмеливаюсь просить Вашего Высоко Превосходительства (так. — Л. С.), — писал он, — не благоволите ли повелеть почиваловцев на одну неделю употребить для возки песку, а ежели одну неделю повозят — то на всю церкву будет довольно»³³.

Судя по подробным донесениям управляющего, весной 1818 года к месту строительства «на горе у Званки у места, где церква будет

строиться» «на первое время» был заготовлен булыжный камень для фундамента, известка, песок, 172 воза («...только же это на первый случай, а оного будет мало <...>»), дрова для обжига кирпича на месте, строевой лес в большом количестве. Предстояло еще «заторговать» 10 сажень булыжника и «непременно с первою водою приставить»³⁴.

Через две недели, 17 марта, во время ледохода, Бржегоржевский заверил хозяйку в том, что «камень булыжный будет 20 сажень приставлено, 10 сажень с Ямно Василий Макаров, а с Коломны Николай Корнелий приставит также 10 сажень, по 30 рублей за сажень, в Званку к заплеску реки, прочие работы буду стараться, сколько наших сил хватит, выполнить», но не все, «ибо время уже ушло, ныне антушевы не будут на Званку, пока река не очистится»³⁵.

В письме от 8 мая Бржегоржевский сообщил о приезде наемных каменщиков и о начале первого строительного сезона: «Псковские появились сего 8-го дня и лодку просили до Коломны, ибо в Коломне остановились которые до 9-го числа сего мая прибудут на Званку, а 10-го числа вступают в работу»³⁶.

16 мая управляющий сообщил, что «за известкою послан Прохор медник с наставлениями»³⁷, а 31 мая, что «240 рублей получены на доплату извести», а сам он срочно собрался «ехать в деревню Мелково в Руссы, для принятия 20 сажень камня *булыжника*, а оттоле в Новгород для сдачи последнего рекрута»³⁸.

Начались посевные работы на господских полях, заботы о содержании на постое роты солдат в селах Дымно и Залузь, очередной бунт крестьян Антушево по поводу рекрутского набора. Все это полностью занимало время и внимание управляющего. За строительство отвечали подрядчик и архитектор (имени которого нет ни в документах, ни в письмах Бржегоржевского).

26 мая в 9 часов вечера Званку постигло стихийное бедствие, — как выразился Бржегоржевский, «неограниченная буря», в результате которой «до ста с лишним полениц дров унесло, купальню верху дном опрокинуло и поломало, от старой бани предбанник разломало и разнесло», а вода сделалась «так велика, что в новом строении лавы и пол плавают, и ту работу, что зимой делали, водой снесло»³⁹.

Все лето на строительстве храма работали по подряду вольнонаемные каменщики. Следить за ними не входило в обязанности управля-

ющего, и только 27 сентября, возможно на запрос хозяйки, он отпрапортовал: «В церкви 28-го кончат (так. — Л. С.) под четыре колонны камень бутить, и уже сего 27-го числа принялись крышу крыть над церковью на зимовку, все ожидают приезде Вашего Превосходительства!»⁴⁰

К началу октября, по его словам, «каменщики учинили под восемь колонн бут, сделали камень из поля за ранжереями (так. — Л. С.), обирали, на лошадях возили. Амосов старался, на полях разбивал камни большие, о двух саженьях толщины, и разные обирали; ныне церковь покрыта, и окошки заколочены до предбудущего времени»⁴¹. Сезонный расчет с ними был произведен 5 октября 1818 года через подрядчика, и «деньги сполна по раскладке, и с подаренными 685 рублями, оные каменщики получили и дали Андрею от себя расписку, которую Андрей сам представит Вашему Высокопревосходительству. А 6 числа оные каменщики просили пропуск для свободного проходу домой, которым я оных снабдил с повеления Вашего Высокопревосходительства!»⁴²

По донесениям управляющего можно судить, что летом 1818 года был заложен фундамент, выложен цокольный этаж, сложена часть стен. Незаконченная стройка была покрыта деревянной крышей для сбережения от дождя и снега в осеннее и зимнее время.

Отчитавшись об отправке в Петербург очередного обоза с сезонными продуктами натурального хозяйства, Бржегоржевский сообщил, что «Василий-резчик оставлен на Званке», как и было приказано, но «отговаривается, что нечем работать ему, ибо его инструмент состоит в Петербурге, просит, чтобы оный прислать, а так работы от него никакой не будет без его инструменту. Ныне он помогает клеить доски Ивану-столяру»⁴³.

Осенью 1818 года закончили строительство деревянной часовни возле дома, но управляющий, не зная воли хозяйки, не смел проявлять инициативу и поэтому подробно ей доложил о причине задержки: «Об часовни (так. — Л. С.). Колонны обшивкою кончены, и внутри обшиты, только остается около окошек, и дверей отделка нужна. Шар круглый сготовлен, но не знают, как оный прикажете наверх часовни ставить и какова образца крест поставить»⁴⁴. Дарья Алексеевна не терпела своеволия слуг, требовала подробнейшего отчета о каждой мелочи в хозяйстве и все до мельчайших подробностей решала сама.

Зимой 1818–1819 годов основной неусыпной заботой Бржегоржевского стало добывание кирпича для храма и доставка его к месту. Подробнейшим образом в письмах к Дарье Алексеевне он рассказывал о своих мытарствах и подвигах — в частности, о том, как он съездил в село Пшеничище и узнал у «старшин деревни», принадлежавшей помещику Путятину, что кирпич у их барина есть, 60 тысяч, «но им не велено продавать, и они вовсе не слыхали, будет ли продаваться или нет. У Яхонта имеется 50 тысяч и у Свечина, — сообщал он 28 октября, — не нужно ли будет там осведомиться?»⁴⁵

20 декабря Бржегоржевский описал Дарье Алексеевне свои мучения по организации доставки купленного кирпича к месту строительства: «Приглашал пристаньских ямщиков об вывозе на лошадях кирпича из дачи господина Свечина. Тои берутся с тысячи по 6 рублей приставить на гору в Званку, а ежели весной от берегу и в берег у заплеска, то по 2 рубля 20 копеек. Да за вывозку с сараев к берегу по 2 рубля с тысячи, то оно хотя и есть дешево, то кажется, что так несходно, а сходнее, ежели бы на лошадях прямо с места на место приставили бы, кирпича не столько бы спорчено, меньше ломки, давал я оным ямщикам по 4 рубля, то не берутся, сказывая, что не с чего трудиться, а кирпич дают брать на выбор с тем, что половинок имеет быть только 10 тысяч, а девятьсот девяносто цельного, и тут сходнее кирпич брать, нежели в Новгороде, с той причины, что в Новгороде станет в 30 рублей тысяча, а от Свечина с поставкой на гору 22 рубля тысяча. Сто тысяч хорошего кирпича можно будет выбрать, и пристаньские ямщики берутся вывезть на гору и в клетки поставить»⁴⁶.

В конце января 1819 года кирпич начали возить от помещика Свечина. «Честь имею донести Вашему Высокопревосходительству об кирпиче, — отчитывался Бржегоржевский 28 января, — 27 числа почиваловцы начали возить. В первый день приставили три тысячи цельного кирпича, а 28-го числа до дня согласны выехать и два раза в день вывезти 6 тысяч и просются (так. — Л. С.), чтоб дозволить оным, с сеном собственным, отпустить их в Санкт-Петербург, а как возвратятся, то обещаются все вдруг вывозить. Свечин согласен подождать денег за кирпич и кирпич дозволил возить. Мы и возим, ныне цельный, а за половинки примемся после»⁴⁷. «Об кирпиче, — продолжает он 10 февраля, — выбираем хороший и прочный, сырца не при-

нимаем. Ныне на гору навезено 13 тысяч, то еще без клетки, и кирпич годный»⁴⁸.

Рядом с господским домом крестьяне заготавливали для храма строевой лес, и за этим также следил управляющий: «27-го числа балок 5 саженой длины, 7 и 8-ми верхов (т. е. вершков. — Л. С.) в обруб дыминцы вывезли к церкви 8 штук, а 28-го вторично поехали в лес за таковыми»⁴⁹.

Находясь в Петербурге, Дарья Алексеевна узнавала не только о том, как заготавливаются строительные материалы и ведется хозяйство, но получала отчет, исправно или нет несут свою службу ее крепостные. «Записка на балки и какой лес к церкви возить, Анисим отвечал, что утеряна», — жаловался на крестьянина, вернувшегося из Петербурга, Бржегоржевский и просил «таковую другую прислать».

Ежегодные рекрутские наборы и — как следствие — бунты крестьян, судебные тяжбы о самовольной порубке селянами господского леса несказанно удручали ответственного и докучливого управляющего, но он, как истинный польский шляхтич, не забывал галантно поздравить Дарью Алексеевну с днем Святого Ангела, а ее племянницу Прасковью Николаевну — со «сговором» и предстоящим замужеством.

Приближался строительный сезон 1819 года.

«Кирпич почиваловцы возят, выбирая лучший, и имеем вывезенного 50 тысяч, а там что еще наберется, а на остальное число до ста тысяч; что будет недоставать, в каждое время и на всех местах найдем, — хвалился Бржегоржевский 12 марта 1819 года. — В Новгороде тож трисортный железняк алый, а половинки все гуртом, прочный и непрочный, а как с печи выйдет, за тысячу 22 рубля без wyboru, а на счастье. В другой клетке мало кусков, а в другой наполовину и больше худого. Только с их вывозкой из заводу версты три до Волхова, где можно в барку грузить нашим коштом. Сверх сего недостаточное число кирпича можно найти по Волхову, за кирпичом останки не будет»⁵⁰.

20 марта 1819 года, перед началом второго строительного сезона, Бржегоржевский озаботил саму Дарью Алексеевну приобретением гвоздей, так как скобяных товаров в новгородской глуши найти было негде: «Ваше Высокопресходительство! Нужно! Гвоздей

тритесного — 1000, двутесного — 5000, однотесного — 2000 (так. — Л. С.), костылей маленьких — 1000 (вершковых), побольше вершка — 500»⁵¹.

В хозяйственных документах Дарьи Алексеевны сохранился листок прихода и расхода сумм, в котором перечислены деньги, истраченные на отделочные работы в храме: «Кафель для печей (232 рубля 50 копеек), плита на Званку для храма (100), стекла белые, ящик (65), стекла большие белые, ящик (200), плотнику (50 + 170 + 100 + 85), мраморщику на материал (200), за плиту еще (400), мостовщику (25 + 100 + 500), Матвею-штукатуру (25 + 200 + 200 + 200), на расход Андрею и Ивану (несколько раз 800), Федору-живописцу (100), каменщикам (500), печнику Матвею (200)»⁵².

Указано, что деньги истрачены с 1 июня по 1 августа. Год на документе не отмечен, но можно предположить, что отделочные работы в храме производились летом 1821 года.

Сохранился счет на малярные работы:

1. Выкрашен иконостас под лак, внутри скипидарной белой краской, по договору — 700 р.

2. Колонны сделаны под желтый мрамор и под лак, числом — 32 колонны, с каждой по 45 р. Всего по договору — 1440.

3. На хорах балюстрад с тумбою выкрасить скипидарной белой краской с жилками под мрамор, по договору с каждой погонной сажени по 24 р. 27 коп. Итого — 108 р.

4. За расписание оной церкви клеевыми красками, то есть потолок, стены и риз, по договору — 800 р.

Получено в счет работы — 1000 р.

Следует по договору получить — [1748] 2048 р.

Сверх того, по приказанию г-на архитектора выкрашено масляной желтою краскою у колонн и на хорах полы квадратных сажень 74 по 1 р. 50 коп. — всего 111 руб. А всего [1859 рублей] 2159 рублей⁵³.

Этот документ не только подтверждает, что строительством руководил архитектор, но позволяет увидеть праздничную, солнечную и цветовую гамму наружных и внутренних стен храма, символически отражающую праздник Воскресения Господня.

Представление о внутреннем облике храма обогащает документ, сохранивший имя художника, который украсил иконостас иконами.

31 марта 1819 года были составлены «Условия между художником 14 класса Матвеем Ильиным, сыном Белоусовым, и Дарьей Алексеевной Державиной» о написании восемнадцати образов для церкви в Званке⁵⁴.

Я, нижеподписавшийся, художник 14 класса, Матвей Ильин, сын Белоусов, заключил сие условие с Ея Высокопревосходительством госпожей действительной тайной советницей Дарьей Алексеевной Державиной в том, что я обязуюсь для церкви Воскресения Христова, находящейся в Званке, принадлежащей госпоже Державиной, написать масляными красками на холсте 18 образов следующего содержания и мерою.

1. Шесть образов, а именно местный образ Спасителя, местный образ Божией матери, в Северных и Южных дверях образа Архангела Михаила и Гавриила, образ Воскресения Христова и образ Святыя Дарьи, все оные 6 образов равной величины, каждый вышиною в рамках по 2 аршин по 6 вершков, шириною 1 аршин 2 вершка.

2. Образ Распятия вышиною 2 аршин, 2 вершка, шириною 1 аршин, 4 вершка.

3. Образ Тайной вечери, шириною 1 аршин, 14 вершков, вышиною 1 аршин.

4. В алтаре запрестольный образ Моления Чаши вышиною 2 аршин, 8 вершков, шириною 1 аршин 8 вершков.

5. Образ Спасителя для плащаницы вышиною 2 аршин, шириною 1 аршин.

6. Для царских врат Благовещение в двух образах, каждый вышиною 1 аршин 4 вершка, шириною 11 вершков.

7. Для царских врат четыре Евангелистов (так. — Л. С.) в двух образах, каждый вышиною 14 вершков, шириною 11 вершков.

8. Четыре образа для двух хоругвей вышиною и шириною каждый по 8 вершков. — Все эти образа обязуюсь я кончить сколько могу лучшим письмом в течение 18 месяцев, то есть в будущем 1820 года (так. — Л. С.) к 1-му числу октября.

Для писания образов холст, краски, палитры и другие материалы должны быть мои собственные.

За всю сию работу получить мне от Ея Высочайшего величества действительной тайной советницы Дарьи Алексеевны Державиной денег государственными ассигнациями 2 тысячи 500 рублей, а именно, при начале работы на заготовление красок, холста и про-

чего в задаток 800 рублей, другие 800 рублей получить мне по написании половинного числа образов; остальные же 900 рублей по окончании всей работы.

Сие условие хранить с обеих сторон свято и ненарушимо, подлинному условию за моим подписанием быть у нее, г-жи Державиной, а мне с оного получить за подписанием ее копии.

Художник 14 класса Матвей Ильин сын Белоусов⁵⁵.

Много икон в окладах Дарья Алексеевна перенесла из дома, приобрела у иконописцев. На свои средства она купила книги, церковную утварь, одеяния для священнослужителей.

1 октября 1821 года, через пять лет после смерти Державина, домовый храм в имени Званка был освящен во имя Воскресения Господня преосвященным епископом Дамаскином, викарием Новгородской митрополии⁵⁶.

V

В 1834 году Д. А. Державина решила сделать домовую церковь в Званке приходской. На это она испросила благословение митрополита Новгородского и Санкт-Петербургского Серафима.

В одном из первых черновых проектов своего прошения в консисторию Дарья Алексеевна назвала своего супруга «Строителем» храма в Званке. «С разрешения Духовного Начальства устроена покойным мужем моим д. т. с. Г. Р. Державиным Новгородского уезда в сельце Званка каменная, железом покрытая домовая, во имя Обновления Христа Воскресения Господня, церковь, которая и причислена к Николаевской, что в Полиском погосте, церкви, — писала она. — Желая увековечить навсегда в Сельце сем церковь в память Строителя⁵⁷ оной, а более убеждаясь в затруднительном положении 180 душ мужеского пола крестьян моих, кои имеют жительство почти близ самой Званки, в деревнях Дымне, Залозье, Антушеве и Опочивалове, принадлежат к приходу <...> Николаевской Полиской церкви, отстоящей от первых двух означенных селений в 8-ми, а от последних в 12-ти верстах, от самой Званки, где постоянно также имеют пребывание 15 душ дворовых людей моих, в 7-ми верстах и при разлитии вод совершенно отделяющейся, как от Званки, так и от помянутых деревень, многими небольшими речками и ручьями, впадающими в Волхов, а равно и болотами; от чего прихожане крес-

тьяне и дворовые люди мои лишаются в течение немалого времени не токмо слушания Божественной Литургии, но даже и совершения у них необходимейших христианских треб так, что часто больные умирают без покаяния, а младенцы без крещения; ибо проезд к приходской означенной церкви в весеннее время бывает токмо на лодках, да и то соединен с чрезвычайными опасностями, — я решаюсь ныне, в отвращение прописанного неудобства, помянутую Званскую домовую церковь обратить в приходскую»⁵⁸.

Чтобы не лишить Полисский храм дохода, Дарья Алексеевна решила внести «в одно из кредитных установлений 35 тысяч рублей на вечные времена для обращения из процентов»⁵⁹, с таким перечислением, чтобы из суммы сей отделено было 5 тысяч рублей на удовлетворение священнослужителей Никольской Полис<с>кой церкви взамен имеющихся отчислиться от прихода их помянутых 195 душ крестьян и дворовых людей моих»⁶⁰.

Проценты с остальной суммы, в размере 1200 рублей ежегодно, она обещала производить на содержание при Званке священника и двух причетников. «Сверх же прописанного денежного оклада, — писала Дарья Алексеевна, — выстроен будет мною священнику с дьячком новый деревянный двухэтажный на каменном фундаменте дом с необходимыми службами, а для пономаря оный уже и выстроен, да для огородов и сенных покосов отведено будет до 3-х десятин близ церкви земли, равно и под кладбище потребное количество оной. Землю сию и дома для причта обязуюсь я утвердить на вечное владение за Званскою церковью и представить духовному начальству надлежащие законные на них акты, а на 35 тысяч сумму билет сохранной казны»⁶¹.

Из прошения Дарьи Алексеевны видно, что после 1834 года храм Воскресения Господня принял другой, более современный, «типовой» облик. «А как означенная, состоящая в сельце моем Званке домовая церковь довольно обширна, то, не распространяя более оную, *намерена я дать ей иной только вид*, — писала она, — *сообразный с видами приходских церквей по составленному плану и фасаду*, которые прилагая при сем, покорнейше прошу Ваше Высокопреосвященство дозволить оную церковь, на вышеописанном основании и по уважению изложенных мною в прошении сем причин, из домовой обратить в приходскую, с причислением к ней означенных 195 душ мужеского пола крестьян и дворовых людей моих»⁶².

Делая храм приходским, Дарья Алексеевна решила возвести колокольню над куполом храма. «При сем устройстве на Званке церкви имелось в виду сделать в куполе оной колокольню, — писала она, — для того под оным тогда же сложен плотный глухой свод, остающийся неприкосновенным, почему и ныне при устройстве купола я предполагаю поместить в оном колокольню, по примеру таковой же, находящейся вблизи столицы при церкви в Новой Деревне, и во многих других местах»⁶³. (Подобная колокольня была построена Н. А. Львовым в имении графа Р. С. Воронцова Мурино, под Петербургом.)

«Впрочем, ежели в натуре окажется сие по каким-либо причинам неудобным или для строения опасным, — продолжала Дарья Алексеевна, — то со временем мною будет выстроена и особенная колокольня, что прошу епархиальное начальство отдать на собственное мое рассмотрение и распоряжение»⁶⁴.

Прошение Д. А. Державиной о превращении домового церкви в приходскую рассматривалось в Синоде.

В 1838 году колокольня была возведена отдельно от храма, над въездными воротами в имение, в модном в то время готическом стиле.

Для священника и дьячка были выстроены дома и положено им жалованье. В реестре денежного награждения и жалования дворовым Званки (без указания года) обозначено: «Священнику жалованье с 1 июня по 1 ноября — 133, дьячку с 1 июня по 1 ноября — 100, награда садовнику Герасиму — 10, Федору-машинисту — 5, Федору-скотнику — 2 рубля 50 »⁶⁵.

В 1839 году, составляя свое завещание и благословляя в нем святыми образами своих воспитанниц, племянниц и внучатых племянниц, дочерей и внуков Н. А. Львова и М. А. Львовой, Дарья Алексеевна самую дорогую икону Богоматери Одигитрии в золотом окладе, осыпанном бриллиантами, велела поставить в церковь Воскресения Господня на Званке⁶⁶.

VI

Изображения внешнего облика храма Воскресения Господня не сохранились. План имения, начертанный А. П. Кожевниковым без топографической съемки в 1839 году, показывает место храма и колокольни по отношению к дому⁶⁷. На рисунке П. А. Кожевникова, запечатлевшем похоронную процессию, перевозившую по Волхову гроб

с телом Д. А. Державиной в Варлаамо-Хутынский монастырь, на противоположном берегу виден господский дом и слева от него, среди деревьев, купол храма без барабана с крестом⁶⁸.

Незадолго до своей кончины Дарья Алексеевна испросила у митрополита Новгородского и Санкт-Петербургского Серафима благословение устроить в Званке мужской монастырь. Решение вдовы поэта было поддержано ее наследниками и встретило одобрение епархиального начальства.

В завещании Д. А. Державиной имение Званка и сто пятьдесят тысяч рублей были отказаны духовному ведомству для устройства монастыря и епархиального училища.

В 1850 году Званку посетил один из первых паломников, известный педагог и литератор В. Я. Стоюнин. Он застал разрушающийся дом поэта, прошел по нему и сделал несколько интересных наблюдений о характере комнат и сохранившейся обстановке, но на церковь почти не обратил внимания: «...за домом квадратный дворик, посреди его еще заметно место, где стояла большая чаша, из которой бил фонтан, с левой стороны дома, в виде флигеля, — домашняя *деревянная* (?! — Л. С.) церковь, построенная уже после Державина»⁶⁹.

В 1863 году, завершая свою поездку «по державинским местам», Я. К. Грот, с трудом добравшись до Званки, застал в имении поэта еще большее запустение и разруху. Господский дом был разобран, годные к вторичному употреблению строительные материалы сложены под навесом. Сохранилась часовня на берегу, старая баня, каретный сарай, дом священника, в котором жило его бедное семейство. Г. Р. Державина здесь помнили и почитали.

«Единственное здание, возвышающееся в величии и славе, — писал Я. К. Грот, — церковь, построенная уже после Державина в 1821 году, но еще им самим заложенная»⁷⁰.

По поводу создания обители и епархиального училища в столь отдаленном месте в обществе шли горячие споры. Новгородское епархиальное начальство склонно было продать имение и употребить средства на содержание Деревяницкого монастыря. Наследники Державина были не согласны с этим и настаивали на исполнении последней воли Дарьи Алексеевны. Биограф поэта поддержал их в печати.

«Нельзя не пожелать, — заключил свои размышления о прошлом и будущем Званки Я. К. Грот, — чтобы на такие огромные средства

наконец сооружен был памятник благотворительности, достойный и усердия дарительницы и славного имени бывшего владельца Званки. Державинским должно бы по всей справедливости называться будущее учреждение. А как бы хорошо было, если бы из этих денег возникло училище! До сих пор на берегах Волхова не щеголяют грамотностью»⁷¹.

Спустя пятьдесят лет после смерти Державина, в 1866 году, по настоятельным требованиям наследников поэта в Званке был организован монастырь — не мужской, а женский, во имя образа Знамения Божией Матери, а при нем — трехклассное епархиальное училище. Его первой настоятельницей и, по существу, устроительницей была Поликсена, дочь генерал-лейтенанта Н. А. Ушакова. Против ожидания епархиального начальства она так «экономически» повела строительство, что из завещанной Д. А. Державиной суммы более половины оставила в неприкосновенности, положив ее в банк и доставив этим на содержание монастыря неплохие проценты. Спустя десять лет после организации монастыря в нем было девять монахинь и пятнадцать послушниц. В училище было сорок шесть воспитанниц, три учителя с семинарским образованием и три воспитательницы, окончившие курс в местном училище. Об этом читающей публике сообщил архимандрит Иосиф в статье «Державинская Званка»⁷².

«Существенная задача каждого училища (мужского, женского, светского, духовного), — писал он, — состоит в пробуждении духовного стремления к высшему миру; а жизнь монастырская немислима без сердечного сокрушения и слезных молитв. <... > Этим религиозно-нравственным стремлениям человеческого духа, сознанным и глубоко прочувствованным великим поэтом, вполне соответствует возникшее в его любимой Званке учреждение женский монастырь и училище девиц духовного происхождения»⁷³.

В 1887 году в монастыре был построен второй каменный храм во имя иконы Знамения Божией Матери, родовой иконы Державина. В эти годы перестроить могли и Воскресенский храм, со дня основания которого к тому времени прошло больше шестидесяти лет.

Почти полвека в новгородском имении поэта находился женский монастырь во имя иконы Знамения Божией Матери и епархиальное училище. В конце декабря 1924 года обе церкви и монастырь были «ликвидированы» большевиками.

В связи с новыми идеологическими установками «в одной из церквей предполагали оборудовать клуб физкультуры, театр, библиотеку и читальню»⁷⁴.

В материалах «Комиссии по регистрации памятников архитектуры, подлежащих охране» (образованной декретом Совета народных комиссаров еще в 1918 году) сохранилась записная книжка ее председателя, члена Совета по делам музеев и охране памятников искусства и старины К. К. Романова, хранителя Русского музея. На одной из страничек есть карандашная запись — «Выписка из журнала заседания Комиссии по регистрации памятников архитектуры, подлежащих охране, от 15/VII 25 г. за № 70, под председательством К. К. Романова, присутствовали М. Т. Преображенский, Г. И. Котов, Л. М. Шуляк». Вот ее текст:

«Заслушаны дополнительные свидетельства о Знаменском Званском монастыре (осн<ован> 1869 г.), полученные из Новгородского Губмузея К. К. Романовым. Знаменская (? — Л. С.) церковь построена вдовой Г. Р. Державина по его завещанию в 1820 году и выполнена в классических формах. Своды украшены хорошо написанными кессонами. Барабан ложный. Внутри пилоны обработаны трехчетвертными колоннами коринфского ордера. Фасады обработаны колоннами дорического ордера, которые образуют портики с трех сторон и *двойную колоннаду вокруг апсиды*. Интересна колокольная у врат монастыря, слегка носящая готический характер. Вторая церковь поздней постройки и не интересна. В Новгородском музее имеется 8 фотографий с вышеупомянутых зданий»⁷⁵.

22 июля 1925 года эти сведения о Знаменском монастыре Новгородской губернии (за № 5161) из Российской Академии истории материальной культуры были отправлены в Ленинградский отдел Главнауки для постановки на учет «памятника, представляющего историческую и художественную ценность и нуждающегося в охране государства».

Храм, заложенный Державиным, в 1925 году опустел и утратил свое имя. К началу XX века он, несмотря на перестройки, все-таки сохранил портики с трех сторон и двойную колоннаду вокруг апсиды — детали, характерные для архитектора Н. А. Львова, которые любовно повторял поэт при строительстве церквей в своих имениях.

Война, прокатившаяся по этим местам, завершила разрушение. Благословенный некогда холм до сих пор искорежен воронками от артиллерийских снарядов. Нет и следа от храма Воскресения Господня, от монастыря, но остались руины храма, построенного в 1880-е годы.

Волхов, проводив Державина и его вдову к месту последнего упокоения, в Хутынский монастырь, мощно и спокойно огибает то место, где стоял некогда дом поэта, заложенный им храм во имя Воскресения Господня и монастырь, названный в честь родовой иконы Знамения Богородицы.

В стихотворении «Евгению. Жизнь Званская» поэт высказал надежду, что, несмотря на неотвратимое разрушительное действие времени, проходящий мимо Званки странник все-таки будет знать: «Здесь Бога жил певец, — Фелицы»⁷⁶.

Памятник в виде креста, недавно поставленный в Званке на самом высоком месте берега, виден с Волхова. Редким паломникам он напоминает о том, что здесь находилось имение, в котором жил и умер Гавриил Романович Державин.

Приложение

Опись церковному имуществу Новгородского уезда села Званки, Воскресенска тож, Церкви обновления Христа, Воскресения Господа нашего Иисус Христа⁷⁷

1. Церковь каменная, покрыта железом, с колоннами с Западной, Южной и Северной стороны каменными, с таковою же колокольнею, построена Действительной Тайной Советницей Г-жей Державиной в 1821 году.

2. Пол в Церкви из плит, две печки изразцовые с чугунными дверцами, а третья чугунная, величиною в два с половиною аршина [величины]; стены в Церкви выштукатурены и покрыты живописью лепной работы, по обеим сторонам клиросов столбы каменные выштукатуренные.

Престол в Церкви:

3. во имя обновления Христа, Воскресения Господа нашего Иисус Христа.

4. Иконостас резной работы, вызолоченный по местам золотом червонным.

5. Царские двери вырезные, позлащенные червонным золотом, на них образа Благовещения Божией матери и Евангелистов и два висящие маленькие образка серебряные, один Георгия Великомученика, а другой Феоктиста Архиепископа Новгородского Чудотворца.

Наверху оных дверей:

6. Образ тайныя вечери, пред ним лампада серебряная на бисерной ленте, весу в ней один фунт двадцать золотников.

По правую сторону Царских дверей:

7. Образ Спасителя Господа Бога нашего Иисус Христа на полотне, пред ним лампада медная, посребренная, висящая на бисерной ленте, с двумя бронзовыми херувимами.

8. Южная дверь, на ней образ Архистратига Михаила на полотне.

9. Образ Воскресения Господа Бога нашего Иисус Христа в рамке позлащенной, пред ним лампадка серебряная, весу в ней сорок восемь золотников, висящая на бисерной ленте, с двумя бронзовыми Херувимами, и большой подсвечник медный посребренный.

По левую сторону Царских дверей:

10. Образ Божией матери на полотне, пред ним лампада медная, посребренная, висящая на бисерной ленте.

11. Северные двери, на них образ Архистратига Гавриила на полотне.

12. Образ Святыя Мученицы Дарьи в рамке позлащенной, на полотне, пред ним лампадка серебряная, висящая на бисерной ленте, с двумя бронзовыми Херувимами, и большой подсвечник медной посребренный.

13. Вверху иконостаса образ распятия Господа нашего Иисус Христа.

Прямо правого клироса на стене:

14. Образ Спасителя в рамке за стеклом, на нем одежда серебряная с позлащенным венцом, величина этого образа <...>^{*}.

15. Святцы двенадцати месяцев бумажные в рамке за стеклом, пред ними подсвечник медной посребренной.

* Здесь текст обрывается.

Прямо левого клироса на стене:

16. Нерукотворенный образ Спасителя в рамке за стеклом, на нем одежда сребренная, с позлащенным венцом, величина того образа <...>''.

17. Образ Божия матери Казанския в рамке за стеклом, на нем фольговая одежда с таким же венцом.

18. Образ Божия матери Неопалимыя купины.

19. Образ Святителя Митрофана Епископа Воронежского в стеклянном футляре, нее нем одежда фольговая белая.

Перед сими образами находятся:

20. Подсвечник медный посребренный.

21. Из Орехового дерева футляр искусной работы, в коем хранятся от святителя Митрофана колпачек и башмачки.

За правым клиросом:

22. Образ Покрова Пресвятыя Богородицы.

23. Налойной образ дванадесяти праздников.

24. Образ скорбящия Божия матери.

25. Образ Николая Чудотворца.

26. Образ Благовещения Божией матери.

27. Пред сими образами подсвечник большой медной посребренный.

28. По ту и другую сторону клиросов две хоругви на красном штофе, вокруг обложены желтою шелковою бахромою, из коих на первой изображены Воскресение Господа нашего Иисус Христа и нерукотворенный образ, а на другой Богоявление Господне и образ Святыя Мученицы Дарьи.

29. Посреди церкви люстро бронзовое с хрустальными цепочками и таким же шариком, о осьми подсвечниках.

В Алгаре:

1. Занавес (так. — Л. С.) у царских врат гарнитуровая полосатая, малинового цвету.

На престоле две одежды:

2. Одна исподняя, Московской желтой парчи.

3. Другая желтой полупарчи, с голубыми цветами, обложена золотым гасом, крест на ней того же гаса.

'' Здесь текст обрывается.

4. Покров на престоле той же полупарчи.

5. На Горнем месте образ Спасителя нашего Иисус Христа в Вертограде, в рамке позлащенной, на полотне, пред ним лампадка серебрянная, весу в ней один фунт тридцать два золотника^{***}.

Евангелий три:

6. Евангелие малинового бархату, верхняя крышка вся покрыта серебрянным листом под позолотою, на коем посреди изображено Воскресение Христово на финивти (здесь и далее так. — Л. С.), а по углам четыре Евангелиста также на финивти, а на другой крышке середина и наугольники серебрянные позлащенные.

7. Евангелие малинового бархату, на нем посреди верхней крышки образ Воскресения Христова, а по углам четырех Евангелистов серебрянные позлащенные, на нижней крышке середина и наугольники также серебрянные позлащенные.

8. Евангелие маленькое в кожаном переплете.

Напрестольных крестов три:

9. Крест серебрянный позлащенный лучшей работы, на нем изображены на финивти: посреди распятие, а внизу Спаситель в Вертограде, весу в нем один фунт сорок четыре золотника.

10. Крест серебрянный позлащенный, весу в нем пятьдесят три золотника.

11. Крест серебрянный, весу в нем тридцать девять золотников.

12. Ковчег серебрянный позлащенный, покрытый стеклянным колпаком, весу в нем три фунта двадцать пять золотников.

13. Дароносица серебрянная позлащенная с серебрянным потирцем и лжицею, весу в ней сорок два золотника.

14. За престолом выносные кресты, по обеим сторонам оных подсвечники выносные медные посребренные.

Жертвенник:

15. На нем одежда Московской парчи и покров той же парчи.

16. Потир серебрянный позлащенный лучшей работы, обложенный серебрянной сеточкой, наподобие жемчуга, на нем изображены страдания Иисус Христа, Матерь Божия и Иоанн Предтеча на финивти, весу в нем один фунт восемьдесят пять золотников.

17. Потир серебрянный позлащенный, весу в нем шестьдесят два золотника.

^{***} Данные вписаны в скобках.

18. Дискос сребренный позлащенный, весу в нем шестьдесят два золотника.

19. Звезда сребренная позлащенная, весу в ней двадцать девять золотников.

20. Лжица сребренная позлащенная, весу в ней восемь золотников.

21. Два блюда сребренные позлащенные, весу в них тридцать восемь золотников.

22. Ковшик сребренный позлащенный, весу в нем двадцать восемь золотников.

23. Губка и два копия стальных с деревянными ручками.

24. Две тарелки медных посребренных.

25. Пред жертвенником распятие Господне бронзовое позлащенное.

26. Плащаница на полотне.

27. Кадило сребренное, весу в нем один фунт и тридцать один золотник.

28. Кадило сребренное, весу в нем восемьдесят два золотника.

29. Кадило медное.

Ризница.

Ризы:

1. Риза пунцового бархату, золота, на ней крест и звезда золотом же вышиты, подложка (так. — Л. С.) желтою тавтою (здесь и далее так. — Л. С.).

2. Риза зеленой шелковой материи, золотом шита, крест и звезда на ней золотом же вышиты, подложка желтою тавтою.

3. Риза черного плису, по оплечью и подолу обложена сребренным гасом, крест и звезда на ней того же гаса, подлож крашениной.

4. Риза красного плису, по оплечью и подолу обложена желтыми лентами, крест и звезда на них тех же лент, подложена красною китайкою.

5. Риза рытаго голубаго плису, по оплечью и подолу обложена мишурным гасом, крест и звезда на них того же гасу, подложена голубым коленкором.

6. Риза полупарчевая вишняго цвету, по оплечью и подолу обложена мишурным гасом, крест и звезда на ней того же гасу, подложена вишневым коленкором.

7. Риза желтой полупарчи и голубыми цветами, по оплечью и подолу обложена золотым гасом, крест и звезда того же гасу, подложена голубым коленкором.

8. Риза золотой парчи, с оплечьем сребренной парчи, по оплечью и подолу обложена сребренными гасами, крест и звезда на них того же гасу, подложена коричневым коленкором.

Стихари:

1. Стихари пунцового бархату, по оплечью и подолу и рукавам шитой золотом, крест и звезда на нем также шиты золотом, подложен белым коленкором.

2. Стихари желтой полупарчи, обложен по оплечью и подолу мишурным гасом, крест и звезда на нем того же гасу, подложен крашеиной.

3. Стихари черного плису, по оплечью и подолу обложен гасами сребренными, крест и звезда на нем того же гасу, подложен крашеиной.

4. Стихари красного плису, по оплечью и подолу обложен желтыми лентами, крест и звезда на них тех же лент, подложен красною китайкою.

5. Стихари голубаго рытаго плису, по оплечью и подолу обложен мишурным гасом, крест на нем того же гасу, подложен голубым коленкором.

6. Стихари вишневой полупарчи, по оплечью и подолу обложен мишурным гасом, крест на нем того же гасу, подложен вишневым коленкором.

Подризники:

1. Белой шелковой, с сребренными и золотыми полосками, по подолу обложен гасом мишурным, подложен холстом.

2. Подризник желтаго штофу, по подолу обложен мишурным гасом, подложен желтым домикатоном (так. — Л. С.).

3. Подризник белаго штофу, по подолу обложен мишурным гасом, подложен полотном.

4. Черной камлотовой, по подолу обложен мишурным гасом, подложен полотном.

5. Подризник зеленой камлотовой, по подолу обложен желтою лентою, подложен полотном.

Епитрахили:

1. Епитрахиль пунцового бархату, золотом шита, вокруг обложена золотым гасом, кресты того же гаса, подложена желтою тавтой.

2. Епитрахиль полосатой шелковой, обложен вокруг золотым гасом, кресты на нем того же гаса, подложен желтою тафтою (так. — Л. С.).

3. Епитрахиль черного плису, обложен вокруг сребренным гасом, кресты на нем того же гасу, подложен крашениной.

4. Епитрахиль голубаго рытаго плису, обложен вокруг мишурным гасом, кресты на нем того же гасу, подложен голубым коленкором.

5—6. Две епитрахили вишневаго цвету, обложены вокруг мишурными гасами, кресты на них тех же гасов, подложены вишневым коленкором.

7. Епитрахиль желтой полупарчи, обложен вокруг гасом мишурным, кресты на ней того же гасу, подложен полотном.

Поясы:

1. Пояс пунцоваго бархату, обложен золотым гасом.

2. Пояс малиноваго бархату, с черными полосами, обложен золотым гасом.

3. Пояс черного плису, обложен сребренным гасом.

4. Пояс малиноваго плису, обложен желтыми лентами.

5. Пояс шелковой полосатой, обложен голубыми лентами.

6. Пояс синий шелковый, обложен золотым гасом.

Поручи:

1—2. Поручи двои пунцоваго бархату, обложены золотыми гасами.

3. Поручи зеленаго бархату, золотом шиты, по концам обложены золотым гасом.

4. Поручи голубаго рытаго плису, обложены мишурными гасами.

5. Малиноваго плису, обложены желтыми ленточками.

6. Поручи вишневой полупарчи, обложены мишурными гасами.

Орари:

1. Орарь сребренной парчи, обложен золотыми гасами, кресты на них того же гаса.

2. Орарь черного плису, обложен сребренными гасами, кресты на нем того же гаса.

3. Орарь шелковый синий, обложен вокруг золотым гасом, кресты на нем того же гаса.

Воздухи:

1. Воздухи сребренной парчи, обложены золотыми гасами и золотою бахромою, посреди их кресты того же гаса с золотыми блестящими, подложены белою тавтою.

2. Воздухи золотой парчи, с бордюром из зеленого бархата и синели, обложены золотою бахромою, кресты на них золотом вышиты, подложены желтою тавтою.

3. Воздухи сребренной парчи, обложены золотою парчею, кресты на них газа (так. — Л. С.) золотого, у них по углам кисти золотые, подложены розовою тавтою.

4. Воздухи черного бархату, обложены сребренными гасами, кресты на них того же гаса, подложены черным коленкором.

5. Воздухи шелковые синие, обложены желтыми лентами, кресты на них тех же лент, подложены желтою тавтою.

Напрестольные одежды:

1. Одежда голубаго штофу, спереди шита по канве шелком и шерстью, обложена спереди золотым гасом, крест на ней того же гасу, подложена полотном.

2. Одежда золотой парчи, обложена золотыми гасами, крест на ней того же гасу, подложена полотном.

3. Одежда черного плису, обложена сребренными гасами, крест на ней того же гасу, подложен крашениной.

Одежда на жертвенник:

1. Голубаго штофу, задняя часть полотняная, с золотым вокруг гасом, крест того же гаса, подложена полотном.

2. Одежда золотой парчи, обложена золотыми гасами, крест на ней тех же гасов, подложена полотном.

Пелены:

1. Пелена золотой парчи, обложена сребренным гасом, крест на ней того же гаса, подложена белою тавтою.

2. Пелена белого атласа, вышита шелком, крест и углы у ней пунцового бархата, обложена золотым гасом, с золотою вокруг бахромою (так. — Л. С.), подложена красною тавтою.

3. Пелена полупарчи малиновой, обложена мишурными гасами, крест на ней того же гаса, подложена желтым демикотоном.

4. Пелена шелковая полосатая, с блестками, обложена в два ряда золотыми гасами, крест на ней того же гаса, подложена розовой тавтой.

5. Пелена пунцового бархата, вышита по краям серебром, крест на ней также вышит серебром, подложена желтою тавтою.

6. Пелена шолковая (так. — Л. С.), по ней белые полосы, обложена мишурными гасами, крест на ней того же гаса, подложена зеленою тафтою (так. — Л. С.).

7. Пелена черного бархата, обложена сребренными гасами, крест на ней того же гаса, подложена вишневым коленкором.

8–9–10. Три пелены желтой полупарчи, обложены мишурными гасами, кресты на них тех же гасов, подложены вишневым коленкором.

11. Пелена под крест маленькая сребренной парчи, шитая шелком по канве, обложена вокруг золотою бахромою, крест на ней гаса золотого, подложена белою тавтою.

12–13–14. Три шелковых пелены маленьких полосатых.

15–16–17–18. Четыре чехла на налои, из коих два, красного плиса, обложены желтыми ленточками, кресты на них тех же лент, подложены набойкою, а другие два, голубой парчи, обложены золотым гасом, кресты на них тех же гасов, подложены полотном.

19. Титла к плащанице, написаны золотыми литтерами (так. — Л. С.) на малиновой шелковой материи, с шелковою желтою бахромою (так. — Л. С.) и четырма (так. — Л. С.) такими же кистями.

Церковныя книги:

в пол-листа:

1. Апостол.
2. Устав.
3. Воскресныя и праздничныя поучения.
4. Два осьмогласника.
5. Четыре месячные минеи.
6. Последовательная псалтирь.
7. Праздничная минея.
8. Постная минея.
9. Цветная минея.
10. Минея общая.
11. Требник.

В четвертую долю листа:

12. Два нотных ирмолога.
13. Два нотных обихода разных распевов.
14. Молебная книга на разные случаи.
15. Ирмолог.
16. Псалтирь.

В осьмую долю листа:

17. Служебник.
18. Требник.
19. Часослов.
20. Служба на Святую Пасху.

Вещи, входящие в состав церковного имущества:

1. Зеркало полированное, большое, в раме красного дерева.
2. Венцы жестяные посребренные.
3. Блюдо для освящения хлебов медное посребренное.
4. Чаша водосвятная медная посеребренная.
5. Три маленьких подсвечника медные посеребренные.
6. Подсвечник выносной большой медный посребренный.
7. Умывальник медный.
8. Таз медный.
9. Чайник медный для теплоты.
10. Кружка медная.
11. Купель белого железа.
12. Два деревянных налоя под Евангелие.
13. Маленькой налойчик, на нем одежда нанковая полосатая.
14. Два клиросных кожаных налоя.
15. Стол для риз в Алтаре, на нем две одежды, одна шелковая голубая, а другая малинового гардинапелю.
16. На правом клиросе большой деревянный налой для книг.
17. Ящик и стол, где хранятся свечи.
18. Шкаф для хранения риз, с внутренним замком.
19. Комод о шести ящиках, для хранения ризницы, с шестью внутренними замками и одним ключом.
20. Финик.
21. Два ковра к Алтарю, один красный, другой белой.
22. Пять небольших ковров.
23. Щипцы двои, одни большие, другие маленькие.

24. Четыре жестяных свечных футляров (так. — Л. С.), по ним цветы золотые.

25. Кресла в Алтаре, обитые желтым штофом.

26. Возле престола наложник, к нему полотенцов (здесь и далее так. — Л. С.), миткальных два, полотняных два, холстинных два, — ручных полотенцов полутканья одиннадцать, ручных простых десять.

27. Качерга (так. — Л. С.).

28. Колоколов четыре, большой в 20 пудов 18 фунтов, другой 5 пудов 15 фунтов, третий 2 пуда 9 фунтов, четвертый 1 пуд четыре фунта.

12-го числа пожертвованы

Ея Высокопревосходительством Дарьей Алексеевной:

— кружок серебряной парчи с шолковыми цветами, тканой;

— поручьи малинового бархата, кругом обшиты золотым гасом, и кресты на них — того же гаса;

— пелена под крест светло-малинового бархата, в середине сияне (так. — Л. С.), золотом шито и обшито бархамою (так. — Л. С.) золотую, подшито желтою тавтою.

Примечания

¹ Державин Г. Р. Избранная проза. М., 1984. С. 19.

² Кожевников А. П. Некоторые черты Званской жизни / Публ. Н. Н. Калинин // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник 1993. М., 1994. С. 27.

³ Села Казанской губернии Бутыри, Сокуры, Кормачи принадлежали нескольким помещикам. Державины имели в каждом селе свое имение — несколько крестьянских дворов.

⁴ О значении образа Смоленской Богородицы в семье Г. Р. Державина и образа Знамения Богородицы для рода Державина см.: Солдатова Л. М. 1) «Я родился в Казани...»: (К вопросу о месте рождения Державина) // Г. Р. Державин и его время: Сб. науч. тр. Вып. 2. СПб., 2005. С. 52–58; 2) Икона-складень, которая принадлежала Г. Р. Державину // Предметный мир религий: Материалы XII Санкт-Петербургских религиозно-научных чтений. СПб., 2005. С. 23–25.

⁵ Храмовданная грамота Г. Р. Державину из Оренбургской консистории // ИРЛИ, ф. 96, оп. 11, № 1, л. 1–3.

⁶ См.: Грот Я. Жизнь Державина: [Биография]. М., 1997. С. 39–40. (Серия «Гений в искусстве»). Ср. также: «Веревкин привез Державину известие, что он в награду за свои успехи в рисовании и черчении объявлен коп-

дуктором Инженерного корпуса, после чего гимназист носил даже мундир этого ведомства» (Там же. С. 44).

⁷ См. письма Н. А. Львова к Г. Р. Державину от 23 марта, 5 мая и 19 июня 1786 года: Соч. Державина с объяснит. примеч. Я. Грота. СПб.: В Тип. Императорской Академии наук, 1869. Т. 5. С. 447, 479, 493.

⁸ См. письмо А. Р. Воронцова к Г. Р. Державину от 24 августа 1786 года: Там же. С. 550.

⁹ См.: Солдатова Л. М. О храме во имя образа Смоленской богородицы в селе Державино Оренбургской (впоследствии Самарской) губернии // Краеведческие записки. Вып. XII / Самарский областной историко-краеведческий музей им. П. В. Алабина. Самара, 2005. С. 175–192.

¹⁰ Первая основательная перестройка храма состоялась в 1806–1809 годах по плану, на котором было написано: «Строить по сему. Державин». Впоследствии храм перестраивался в 1860-е, 1880-е и 1910 годы. В 1912 году из иконостаса осталось лишь шесть икон работы В. Л. Боровиковского.

¹¹ Державин Г. Р. Стихотворения. Л., 1957. С. 327. Здесь и далее курсив мой. — Л. С.

¹² План с пометами Г. Р. Державина (чертеж на синей бумаге, б. д.) // ИРЛИ, ф. 96, оп. 11, л. 1.

¹³ Чертежи купола церкви; чертеж кружал церкви (б. д.) // Там же. Л. 2–5.

¹⁴ Антиминс — частица святых мощей, вшитая в вышитую или расписанную ткань. Всегда лежит в алтаре храма, где происходит богослужение.

¹⁵ В прошении в консисторию Дарья Алексеевна, объясняя свое желание устроить в имении домовую церковь, ссылалась на слабое здоровье, отдаленность приходской церкви Николаевского Полиского погоста от Званки на семь верст и неудобный к ней путь (через Волхов).

¹⁶ РГИА, ф. 796, оп. 97, № 1066, л. 3.

¹⁷ Там же. Л. 4.

¹⁸ Там же. Оп. 2, № 73, л. 8.

¹⁹ Там же. Оп. 1, № 136, л. 87. Об этом более подробно по архивным материалам РНБ и ИРЛИ см. в статье Г. Г. Мартынова «Переписка двух помещиков» (Г. Р. Державин и его время... Вып. 2. СПб., 2005. С. 167–178).

²⁰ РГИА, ф. 1263, оп. 1, № 157, л. 59 — 62 об.

²¹ Викентий Бржегоржевский был по происхождению поляк. Управлял имением Д. А. Державиной с 1816 по 1826 год.

²² ИРЛИ, ф. 96, оп. 11, № 92, л. 1.

²³ Там же. Л. 1 об.

²⁴ Судя по всему, кирпич на первое время Бржегоржевский собирался выжигать самостоятельно, но потом от этой идеи отказался из-за трудосмкости процесса и отсутствия специалистов, и большую часть кирпича купил в 1819–1820 годах у соседей и на новгородском заводе.

²⁵ Там же. Л. 2 об.

²⁶ Там же. Л. 2 об.

²⁷ Там же. Л. 4 об.

²⁸ Там же. Л. 3 об.

²⁹ Логин Сергеев — выборный староста и правая рука управляющего.

³⁰ Там же. Л. 3.

³¹ Там же. Л. 3 об.

³² Там же. Л. 5.

³³ Там же. Л. 5 об.

³⁴ Там же. Л. 6 — 6 об.

³⁵ Там же. Л. 7.

³⁶ Там же. Л. 9 об.

³⁷ Там же. Л. 17.

³⁸ Там же. Л. 13 об. — 14.

³⁹ Там же. Л. 21 об.

⁴⁰ Там же. Л. 29 об.

⁴¹ Там же. Л. 23.

⁴² Там же. Л. 22 об.

⁴³ Там же. Л. 28. Дворовые у Державиных были обучены разным ремеслам. Среди лакеев были художник и портной, кондитер и повар. Были и музыканты, которых давали напрокат знакомым во время праздников. Как видно из писем Бржегоржевского, дворовые знали и плотницкое дело, и резьбу по дереву. Василию-резчику, упомянутому в письме управляющего, предстояло делать для храма иконостас и украшать часовню.

⁴⁴ Там же. Л. 26.

⁴⁵ Там же. Л. 31 об. Путятин и Свечин — соседи-помещики. Н. П. Яхонтов, сосед и родственник Д. А. Державиной. Он жил в селе Антоньеве, по другую сторону Волхова.

⁴⁶ Там же. Л. 48.

⁴⁷ Там же. Л. 50.

⁴⁸ Там же. Л. 55.

⁴⁹ Там же. Л. 50–51.

⁵⁰ Там же. Л. 65, 67 об.

⁵¹ Там же. Л. 73.

⁵² ИРЛИ, ф. 96, оп. 11, № 142. л. 57–58.

⁵³ Там же. Л. 16.

⁵⁴ ИРЛИ, ф. 96, оп. 11, № 96, л. 1 — 1 об.

⁵⁵ Матвей Ильич Белоусов родился 9 августа 1795 года в семье губернского регистратора. В Императорскую Академию художеств он был определен в 1806 году, одиннадцати лет от роду. Во время обучения он получил за свои успехи две малые и одну большую серебряные медали в 1812, 1813 и

1815 годах, а в 1816 и 1818-м — две большие серебряные медали за рисунки с натуры. В 1818 году он окончил Академию художеств со званием художника исторической живописи и аттестатом второй степени. Белоусов был хорошим портретистом. За время своего обучения в Академии художеств он нарисовал портреты Н. И. Уткина и М. И. Уткиной, К. П. Брюллова, С. И. Гальберга, А. И. Зауэрвейда. С 1822 года он преподавал рисование в Ришельевском лицее в Одессе. См.: Императорская Академия художеств 1764–1914. Ч. 2: Список русских художников к юбилейному справочнику Императорской Академии художеств / Сост. С. Н. Кондаков. Пг., 1914. С. 28; Художники народов СССР: Биобиблиогр. словарь. Т. 1. М., 1970. С. 346.

⁵⁶ *Державина Д. А.* Обращение к митрополиту Новгородскому и Санкт-Петербургскому Серафиму (черновик) // ИРЛИ, ф. 96, оп. 11, № 334, л. 13. А. П. Кожевников в своих записках утверждает, что храм был освящен архиереем и архимандритом Фотием (см.: Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник 1993. С. 27).

⁵⁷ И в других черновых вариантах обращения в консисторию, написанных в 1834 году, Дарья Алексеевна также называет Г. Р. Державина «Строителем» церкви. См.: ИРЛИ, ф. 96, оп. 11, № 334, л. 2 — 2 об.

⁵⁸ Там же.

⁵⁹ В оригинале: 40 тысяч рублей (Там же. Л. 18).

⁶⁰ В окончательном варианте: 200 душ крестьян (Там же. Л. 18).

⁶¹ Там же. Л. 3 об.

⁶² Там же. Л. 2 — 3 об.

⁶³ Там же. Л. 20 об. — 21.

⁶⁴ Там же.

⁶⁵ Там же. № 96, л. 36.

⁶⁶ *Петров М. Н.* Крест под молотом. Великий Новгород, 2000. С. 161.

⁶⁷ ИРЛИ 6949 / XXXV 6 44 («Общий план усадьбы с описанием места и строений на Званке»). Впервые опубл. в статье А. Б. Никитиной «Об усадьбе Г. Р. Державина Званка» (Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник 1984. Л., 1986. С. 509–522).

⁶⁸ *Кожевников П. А.* Погребальное шествие с телом Д. А. Державиной. 16 июня 1842. Акв. 12 Ч 16 см. Опубл. Н. Н. Калининым: Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник 1993. М., 1994. С. 23.

⁶⁹ *Стоюнин В. Я.* Званка: Из путевых впечатлений // Библиотека для чтения. 1850. № 1. С. 33.

⁷⁰ *Грот Я. К.* Званка и могила Державина // Совр. летопись. 1863. № 33. С. 5.

⁷¹ Там же. С. 5.

⁷² Иосиф, архимандрит. Державинская Званка // Церковно-общественный вестник. 1879. № 94. С. 4–6.

⁷³ Там же. С. 4. Ср.: «Каменная церковь, устроенная в прежние времена для села Званки, стоит отдельного от училищного и монастырского помещения» (Там же. С. 5).

⁷⁴ *Петров М. Н.* Крест под молотом. Великий Новгород, 2000. С. 160.

⁷⁵ Архив Института истории материальной культуры, ф. 2, 1925, № 47, д. 36. Новгородский уезд. Запись от 15 июля 1925 года, л. 79.

⁷⁶ *Державин Г. Р.* Стихотворения. С. 334.

⁷⁷ ИРЛИ, ф. 96, оп. 11, № 122, л. 1 — 4 об. «Опись» могла быть составлена после превращения храма из домового в приходский, после 1838 года и до 1842 года, то есть еще при жизни Д. А. Державиной. Ее составителем мог быть настоятель храма. На документе нет пагинации, дата не указана. Текст воспроизводится в соответствии с современными нормами пунктуации, но с сохранением всех характерных особенностей орфографии подлинника, включая ошибки, отражающие образовательный и социальный статус автора «Описи». Особое внимание обращено на точную передачу неустоявшихся норм в написании флексий.

М. Я. Айзенштадт, В. Б. Айзенштадт

**К ИСТОРИИ ОСОБНЯКА НА ФОНТАНКЕ, 46.
КОМПОЗИТОР Ф. М. ДУБЯНСКИЙ**

С 28 ноября по 13 декабря 2000 года в Мемориальной библиотеке князя Г. В. Голицына на Фонтанке, 46, проходила выставка книг, подаренных библиотеке Кириллом Львовичем Зиновьевым, проживающим в Лондоне.

Сам даритель, его дар и то, что направлен он именно сюда, дают прекрасный повод оглянуться на прошлое дома.

В сентябре 1777 года в газете «Санкт-Петербургские ведомости» было опубликовано объявление о том, что в доме Дубянского на Фонтанке близ Троицкого подворья открыта выдача на дом русских и иностранных книг учителем Августом Вицианом¹. Общедоступная библиотека! В доме, где она вновь появилась уже в наше время.

Тогда этот дом принадлежал егермейстеру Двора Его Императорского Величества Михаилу Федоровичу Дубянскому, старшему сыну духовника императриц Елизаветы Петровны и Екатерины II.

В литературе по истории Петербурга этот дом носит имя графини Н. Ф. Карловой, вдовы герцога Георга Георгиевича Мекленбург-Стрелицкого. Мекленбург-Стрелицкие, прямые потомки хозяев Михайловского дворца, освободили дворец для организации там Музея Александра III, приобрели дом на Фонтанке у Кабинета Императорского двора в 1895 году, и владели им до его национализации после революции.

До этого, почти 150 лет, начиная с 1742 года, он представлял собой единое наследственное владение семьи Дубянских, а затем — Зиновьевых.

Но кто такие Дубянские и как их дом перешел в наследство Зиновьевым?

В известной книге М. Н. Пыляева «Старый Петербург» о первом Дубянском, Федоре Яковлевиче, сказано, что он был священником «украинской вотчины цесаревны Елизаветы, села Понорницы, Черниговской губернии, Новгород-Северского уезда, некогда отобранно-

го у Шафирова»; «придворные считали его недалеким простачком, которого никто не боялся, но на самом деле это был ловкий и умный царедворец; по его представлениям совершались все перемены в составе духовенства, а также объявлялись разные распоряжения по церковному ведомству. По преданию, Дубянский жил очень открыто на своей даче; в записках <...> встречаются следующие заметки: “Бывали у отца духовного Дубянского <...> бокалов по десяти венгерского выпивали”»².

Дача, о которой говорит Пыляев, это подаренная Елизаветой Петровной своему духовнику бывшая дача Густава Бирона, брата некогда всесильного временщика герцога Иоганна-Эрнста Бирона, современный адрес которой — набережная р. Фонтанки, 46.

Федор Яковлевич Дубянский был женат на дочери Константина Шаргородского, предыдущего духовника цесаревны Елизаветы Петровны. Он многократно упоминается в «Записках Екатерины Второй», в том числе: «В 1762 году, три дня спустя после моей коронации, ко мне пришел мой духовник, отец Федор Дубянский, который был также духовником императрицы Елизаветы <...>». А несколько раньше приводится подробный рассказ о том, что в результате дворцовых интриг над автором «Записок» нависла угроза высылки. Камер-юнкфер Екатерины Екатерина Константиновна Шаргородская, предложила ей тогда: «“Позвольте мне пойти сегодня к моему дяде, духовнику Императрицы и Вашему; я с ним поговорю, передам ему все, что Вы мне прикажете, и обещаю Вам, что он сумеет так поговорить с Императрицей, что Вы этим будете довольны <...>”»³. И в результате инцидент действительно был исчерпан.

«Федор Яковлевич Дубянский, — сообщается в «Русском биографическом словаре», изданном под наблюдением председателя Русского исторического общества А. А. Половцева, — отличался редкой для своего времени ученостью среди белого духовенства <...>, был очень близок императрице Елизавете Петровне, имел значение при дворе Екатерины II»⁴.

Правда, дальше у Пыляева в его книге «Старый Петербург», говорится: «По смерти Дубянского загородный дом его поступил во владение его племянников, и в сороковых годах здесь жили его наследники. Вероятно, петербургские старожилы помнят <...> камергера Дубянского, низенького бодрого старичка, в легком пальто и всегда со шляпой в руках, несмотря ни на какой мороз <...>»⁵.

Но здесь возникают вопросы. Отец Федор Дубянский, принадлежавший к «белому» духовенству, был женат и имел многочисленное потомство. С чего бы дому было переходить во владение его племянников? В Центральном государственном историческом архиве С.-Петербурга на чертежах дома 46 по Фонтанке указаны его прежние владельцы, предшествовавшие переходу дома во владение герцога Г. Г. Мекленбург-Стрелицкого⁶. И наша проверка этого адреса убедительно показала, что у Пыляева здесь вкралась ошибка.

Любопытные данные о потомках Дубянского приводят родословные книги, «Русский биографический словарь» и «Петербургский некрополь», составленный великим князем Николаем Михайловичем.

Указом императрицы Елизаветы Петровны в 1761 году протоиерей Федор Дубянский был возведен в потомственное дворянство. Сыновья его служили в гвардии. Яков Федорович был майором, а кроме того, он был великим магистром масонской ложи «Астрей»⁷. Его дети не оставили потомства. Два других сына протоиерея, Михаил и Захар, принимали активное участие в июньском перевороте 1762 года, в результате которого на российский престол взошла Екатерина II⁸. Активный участник июньских событий 1762 года, Захар Федорович умер через три года холостым в чине капитан-поручика лейб-гвардии Преображенского полка.

Второй участник событий, Михаил Федорович, старший сын Федора Яковлевича, стал при Екатерине II унтер-шталмейстером и егермейстером Двора Е. И. В.

В книге Т. Ливановой «Русская музыкальная культура XVIII века», со ссылкой на «Камер-фурьерский журнал», рассказывается об одном из концертов, состоявшемся в Зимнем дворце в 1773 году, «при котором пели арии дочь Г. Н. Теплова и две дочери его играли <...>, а на скрипках играли: принц Гессен-Дармштадский, А. А. и Л. А. Нарышкины, кн. И. В. Несвицкий, граф А. К. Разумовский, Михаил Федорович Дубянский, <...> потом младшая дочь Теплова <...> миновала танцевала и плясала по Русски с пажем Дубянским»⁹. Вот такая компания любителей! Кроме титулованных особ в ней фигурируют Григорий Николаевич Теплов, член Академии наук, впоследствии сенатор, и, кстати, автор текста отречения Петра III (он еще известен и как композитор, выпустивший еще при Елизавете Петровне сборник песен «Между делом безделье», не утративший популярность и в наши

дни), и интересующие нас Дубянские. М. Ф. Дубянский — это тот самый, в доме которого и была в 1777 году открыта библиотека.

Что же касается пажа, с которым «плясала по Русски» дочь Теплова, то им мог быть только старший сын Михаила Федоровича Федор, будущий композитор, вошедший в русскую историю и литературу обращением к нему Г. Р. Державина и И. И. Дмитриева, а также упоминанием его романа «Стонет сизый голубочек...» у А. С. Пушкина в поэме «Домик в Коломне».

Федор Михайлович Дубянский, внук протоиерея, родился в 1760 году. Он был старшим из трех сыновей Михаила Федоровича. К концу жизни служил в чине бригадира советником правления Государственного заемного банка¹⁰. Как и его отец, он прекрасно играл на скрипке и гитаре и был автором ряда романсов на стихи В. В. Калништа и И. И. Дмитриева.

В середине 1790-х годов вышли из печати две «Карманные книжки для любителей музыки» со сведениями о И.-С. Бахе, Моцарте, Гайдне и со статьей Н. А. Львова — во второй. В приложении к первой из них были приведены шесть «Российских песен» Ф. М. Дубянского. Среди них был и романс «Стонет сизый голубочек...» на стихи И. И. Дмитриева¹¹.

Этот романс стал очень популярен. И. И. Дмитриев в связи с этим писал: «...начался уже новый период в моей поэзии: песня моя “Голубок” и сказка “Модная жена” приобрели мне некоторую известность в обеих столицах. Любители музыки сделали на песню мою несколько голосов. Она полюбилась прекрасному полу <...>. С той поры и в обществе Державина уже я перестал быть авскультантом и вступил, так сказать, в собратство с его членами»¹².

Вот его стихотворное обращение:

К Ф. М. ДУБЯНСКОМУ, СОЧИНИВШЕМУ МУЗЫКУ НА СТИХИ «ГОЛУБОК»

Нежный ученик Орфея!	Вдруг навеяли зефиры,
Сколь меня ты одолжил!	Где лежал он, на лужок,
Ты, смычком его владея,	Глас твоей волшебной лиры —
Голубка мне возвратил.	И воскреснул Голубок!
Бедный сизый Голубочек	Он вспорхнул и очутился

Долго всеми был забвен; Милой Грации в руках:
Лишь друзей моих веночек На клавир ее спустился
Голубку был посвящен. И запрыгал на струнах.

Я глядел и сомневался,
Точно ль он передо мной:
Мне пригожей показался
И милей Голубчик мой.

1793¹³

2 августа 1796 года при переправе через Неву лодка, в которой находился Федор Михайлович, перевернулась, и он погиб в возрасте тридцати шести лет, не оставив потомства. На его гибель откликнулись стихами и И. И. Дмитриев, и Г. Р. Державин.

В письме Державина к И. И. Дмитриеву от 5 августа 1796 года говорится: «Без тебя и в наших знакомых не один, но несколько человек успели уже отправиться на тот свет»¹⁴. Первым называет он своего шурина А. Я. Бастидона, вторым — Дубянского: «Третьего дни Федор Михайлович Дубянский, переезжая с дачи своей через Неву, с компанией потонул <...>»¹⁵.

Стихотворение Державина «На гроб Дубянского» при жизни поэта не печаталось.

Что смертно было в нем, поглощено волной
И скрыто здесь землей;
Бессмертное живет в огне, в эфире.
Не плачьте же о нем, потоки слез лия,
О нежна мать, сестра и братья и друзья!
Вы узрите его в лучах в воздушном мире.

1796¹⁶

Над другим же стихотворением, «Потопление», он много работал и в последующие годы, внося изменения и трижды публикуя его.

Уже после гибели Дубянского был издан в обработке И. Прача сборник русских песен, собранных и записанных Н. А. Львовым. Среди подписчиков на него были и два брата покойного, один из которых, Дмитрий Михайлович, вскоре стал директором Императорской Певческой капеллы.

Музыкальное наследие Ф. М. Дубянского, фактически основоположника русского городского романса, не забыто и в наши дни. В 1946 году была опубликована его «Русская песня с вариациями» на тему

популярной песни «По всей деревне Катенька красавицей слыла...», а в позднейшей «Истории русской музыки в нотных образцах» приведены три песни Дубянского¹⁷.

Сестра Федора Михайловича фрейлина императрицы Екатерины II Варвара Михайловна Дубянская вышла замуж еще при жизни старшего брата. 17 февраля 1790 года в большой придворной церкви Зимнего дворца в присутствии цесаревича Павла Петровича и великой княгини Марии Федоровны состоялось ее бракосочетание с представителем старинного и знатного рода камергером Василием Николаевичем Зиновьевым¹⁸.

Он был президентом медицинской коллегии и автором любопытнейшего документа «Журнал путешествия Василия Николаевича Зиновьева по Германии, Италии, Франции и Англии в 1784–1788 годах»¹⁹.

Появление Василия Николаевича в семье Дубянских определило дальнейшую судьбу этого дома. В 1843 году, через пятьдесят три года после бракосочетания Варвары Михайловны с Василием Николаевичем и по прошествии чуть более ста лет пребывания в собственности Дубянских, вся усадьба на Фонтанке, 46 перешла по наследству от Александра Михайловича, последнего и бездетного брата Варвары Михайловны, к ее сыну Николаю Зиновьеву²⁰.

А. М. Дубянский скончался в 1843 году; похоронен на Лазаревском кладбище Александро-Невской лавры. На памятнике, поставленном ему Николаем Зиновьевым, есть надпись — «Любезному дяде моему»²¹.

Говорить о самих Зиновьевых и об их периоде в истории дома — это уже другая и вполне самостоятельная тема.

Сейчас же хочется закончить тем, с чего и начали: даром потомка владельцев дома Кирилла Львовича Зиновьева. «Все возвращается на круги своя», и в данном случае — произошло возвращение библиотеки.

Примечания

¹ См.: Санкт-Петербургские ведомости. 1777. 5 сент. № 71; Прибавление к Санкт-Петербургским ведомостям. 1777. № 85. 24 окт.

² Пыляев М. И. Старый Петербург: [Рассказы из бывлой жизни столицы] / Репринт. воспроизведение с [2-го] изд. А. С. Суворина [1889 г.]. М., 1990. С. 142, 251, 472.

³ Записки императрицы Екатерины Второй / Репринт. воспроизведение изд. [А. С. Суворина] 1907 г. М., 1989. С. 553, 447–449.

⁴ Русский биографический словарь. Т. 6. СПб., 1905. С. 715.

⁵ Пыляев М. И. Старый Петербург... С. 251.

⁶ См.: ЦГИА СПб., ф. 513.

⁷ См.: Новые документы по делу Новикова: (Сообщ. А. Н. Поповым) // Сб. Русского исторического о-ва. Т. 2. СПб., 1868. С. 133; Русский биографический словарь. Т. 6. С. 715.

⁸ См.: [Лобанов-Ростовский А. Б., кн.] Русская родословная книга: [В 2 т.]. [Т. 1]. СПб.: «Русская старина», 1873. С. 155.

⁹ Ливанова Т. Н. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом: Исследования и материалы: [В 2 т.]. Т. 2. М., 1953. С. 412.

¹⁰ См.: Соч. Державина с объяснит. примеч. Я. Грота. Т. 1. СПб.: В Тип. Императорской Академии наук, 1864. С. 750–751.

¹¹ См.: Карманная книга [Кн. 2: книжка] для любителей музыки. [Кн. 1–2]. СПб.: Иждив. книгопр. И. Д. Герстенберга с товар.; Печ. в тип. И. К. Шнора, 1795–1796.

¹² Дмитриев И. И. Соч. / [Сост. и коммент. А. М. Пескова, И. З. Сурат; Вступ. ст. А. М. Пескова]. М., 1986. С. 309.

¹³ Там же. С. 166.

¹⁴ Соч. Державина с объяснит. примеч. Я. Грота. Т. 6. СПб.: В Тип. Императорской Академии наук, 1871. С. 54.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же. Т. 3. СПб.: В Тип. Императорской Академии наук, 1866. С. 361.

¹⁷ См.: История русской музыки в нотных образцах. Т. 1. М., 1968. С. 423–426.

¹⁸ См.: Воспоминания Василия Николаевича Зиновьева // Русская старина. 1878. Т. 23. № 9–12. С. 593–630.

¹⁹ См.: Журнал путешествия Василия Николаевича Зиновьева по Германии, Италии, Франции и Англии в 1784–1788 годах // Русская старина. 1878. Т. 23. С. 207–240; 399–440; 593–630.

²⁰ См.: Смирнова-Россет А. О. Дневник. Воспоминания / Изд. подг. С. В. Житомирская. М., 1989. С. 148–150. (Серия «Лит. памятники»).

²¹ См.: [Саитов В. И.] Петербургский некрополь. Т. 2. СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1912 (издатель: вел. кн. Николай Михайлович). С. 95.

III. ХРОНИКА

М. Л. Гольденберг

ОРГАНИЗАЦИЯ ДЕРЖАВИНСКИХ ЧТЕНИЙ В КАРЕЛЬСКОМ ФИЛИАЛЕ СЕВЕРО-ЗАПАДНОЙ АКАДЕМИИ ГОСУДАРСТВЕННОЙ СЛУЖБЫ ПРИ ПРЕЗИДЕНТЕ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Карельский филиал Северо-Западной Академии государственной службы существует с 1995 года. Основная специальность, получаемая по окончании этого учебного заведения, дает право работать в сфере государственного и муниципального управления.

Специфика профиля и незначительный срок функционирования побудили руководство филиала, преподавательский состав задуматься о поддержании историко-культурных традиций. С этой целью было принято решение о проведении Державинских чтений.

Главными задачами Чтений были признаны:

1) формировать у студентов положительное отношение к позитивным традициям российского чиновничества, таким как неподкупность, добросовестное отношение к делу, интеллектуальная развитость, творческий подход к своей работе;

2) использовать информацию о том периоде в жизни Г. Р. Державина, который связан с его пребыванием на посту губернатора Олонецкой губернии, в целях наполнения содержания образования региональным и национальным компонентом;

3) способствовать расширению кругозора студентов на примере жизни и деятельности Державина, тесно связанным с развитием русской литературы, культуры и искусства.

С 2000 года Державинские чтения проводятся в первую неделю октября ежегодно. Участниками Чтений обычно являются студенты первого и второго курсов. Это объясняется стремлением сплотить только что поступивших в академию первокурсников в коллектив: лучшим средством для этого является общее дело.

Для организации Державинских чтений создан постоянно действующий оргкомитет, в который входят руководители филиала и преподаватели.

Проведение Чтений, посвященных Державину, становится год от года все более крупным культурным и научным событием в Петрозаводске. Помимо студентов в работе Чтений участвуют министры Республики Карелия, глава городского самоуправления Петрозаводска, ученые Карельского научного центра Российской Академии наук, преподаватели и аспиранты Петрозаводского университета, преподаватели и студенты Петрозаводской консерватории, а также известные артисты, музыканты и художники Карелии. Традиционными стали встречи студентов с народным художником Карелии Г. А. Стронком. В 2001 году студенты посетили его персональную выставку, на которой демонстрировалась картина «Г. Р. Державин на водопаде Кивач». Художник рассказал о своей работе над ней, а на будущий год, уже в стенах Академии, Стронк показал студентам варианты эскизов к этой картине. В том же 2002 году заведующий Отделом поэзии XVIII века Всероссийского музея А. С. Пушкина А. В. Татаринов выступил по Карельскому радио (передача продолжалась 50 минут) и вместе со студентами посетил памятные державинские места.

Конечно, в ходе Державинских чтений звучит много стихов. Обычно их исполняет народный артист Карелии О. А. Белонучкин. Подбор текстов, как правило, таков, чтобы показать отношение поэта к служению государству, общественному долгу и нравственному облику чиновников.

В Чтениях принимают участие и сотрудники Национального архива Республики Карелия, где хранятся многие документы, связанные с пребыванием Державина в Карелии. В фойе Академии устраиваются выставки документальных и печатных материалов.

Державинские чтения широко освещаются в прессе, по радио и на телевидении. На пленарном заседании используются видеofilмы (например, «Венчает время след»).

Экскурсионные мероприятия Чтений проходят обычно по уже сформированной модели — возложение венков к памятной доске, поездка студентов на водопад Кивач, возложение цветов к памятнику Державину у гимназии в городе Кондопога, посещение Марциальных Вод и часовни в деревне Царевичи. В ходе автобусной поездки экскурсоводы из Петрозаводского бюро путешествий рассказывают студентам о памятных местах, связанных с путешествием Державина по Карелии, в ходе которого он составил Поденную записку. В Кондо-

поге студенты также посещали дворец культуры с органным залом, ледовый дворец, целлюлозно-бумажный комбинат, на котором изготавливают треть всей газетной бумаги России.

Результаты Чтений всегда благотворно сказываются на росте духовного самосознания студентов и расширяют их кругозор. Их отзывы о проведении Чтений не только учитываются, но и публикуются в специальном альбоме, который выпускается ежегодно.

В 2003 году Петрозаводск отмечал свое 300-летие. В связи с этим юбилеем были восстановлены губернаторский сад и губернаторский зал и установлен памятник Державину (скульптор В. Сойни, архитектор Э. Кулдавлетов). Интересно, что Державинские чтения 2002 года оказали определенное влияние на улучшение проекта памятника. В ходе пленарного заседания через компьютер демонстрировался эскиз будущего памятника. При его обсуждении А. В. Татаринов высказал ряд конструктивных критических замечаний, которые были опубликованы на страницах газеты «Петрозаводск». Несмотря на то что скульптор живет в Финляндии, статья дошла до него. Приехав в Петрозаводск, В. Сойни связался с автором этой статьи, а затем выехал в Петербург для беседы с А. В. Татариновым. После встречи и последовавшего обсуждения в проект памятника были внесены коррективы. Таким образом, Чтения имеют подчас полезную практическую направленность.

В планах проведения Чтений предполагается расширить географию их участников, искать новые формы проведения и сохранять накопленные традиции.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ГАТО — Государственный архив Тверской области (Тверь).

ГРМ — Государственный Русский музей (Санкт-Петербург).

ИРЛИ — Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) Российской Академии наук (Санкт-Петербург).

РГИА — Российский государственный исторический архив (Санкт-Петербург).

РНБ — Отдел рукописей Российской Национальной библиотеки (Санкт-Петербург).

ЦГИА СПб. — Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга.

СОДЕРЖАНИЕ

С. М. Некрасов

Проблемы экспозиционного воплощения биографии поэта в архитектурно-мемориальном пространстве	3
---	---

I. Проблемы изучения биографии и творчества**Г. Р. Державина и его современников****А. В. Ильичев**

Поэтика противоречия в творчестве Г. Р. Державина	12
---	----

О. Г. Лазареску

Вставная миниатюра в поэтике Г. Р. Державина	25
--	----

Н. Н. Калинин

Саратовский эпизод в жизни Г. Р. Державина	35
--	----

А. В. Татаринов

Идеи утопизма в львовско-державинском кружке	42
--	----

С. О. Кузнецов

Между двумя походами на Тифона (Государственное и личное — две грани взаимоотношений Г. Р. Державина и Строгоновых)	59
---	----

Д. В. Болотов

Портретные изображения на виньетах, приложенных к стихотворениям Г. Р. Державина	79
--	----

А. А. Краснов

Образ Фелицы и иллюстрации Даниеля Ходовецкого к сочинениям Екатерины II	95
--	----

Я. Э. Ахапкина

Грамматическая доминанта оды XVIII века	103
---	-----

И. В. Розина

- Сакрализация власти в русском искусстве. (Поэзия Г. Р. Державина и русская живопись XVIII века) 111

И. В. Сивенцева

- Книги фаворита Екатерины II в Библиотеке Императорского Александровского лицея 123

М. Д. Ромм

- Три портрета Н. И. Новикова 136

И. А. Бочкарева

- Штрихи к портрету новоторжского ученого-самоучки XVIII века Ивана Евстратовича Свешникова 142

Н. Л. Вершинина

- Державинский «компонент» в поэтике «Евгения Онегина»: к проблеме лиро-эпических соответствий 148

В. В. Петроченков

- Г. Р. Державин в оценке А. Мицкевича 158

II. Державинские места**в Петербурге и в Новгородской губернии****М. А. Тачкова**

- Гостиная «Диванчик» в петербургском доме Г. Р. Державина на Фонтанке как уникальный образец отделки интерьера XVIII века 168

И. В. Лузинова

- «Служители Евтерпы — поклонники Терпсихоры» 174

Л. М. Солдатова

- К истории храма во имя Воскресения Господня в новгородском имении Державиных Званка 186

М. Я. Айзенштадт, В. Б. Айзенштадт

К истории особняка на Фонтанке, 46. Композитор Ф. М. Дубянский	222
--	-----

III. Хроника

М. Л. Гольденберг

Организация Державинских чтений в Карельском филиале Северо-Западной Академии государственной службы при Президенте Российской Федерации	229
--	-----

Список сокращений	232
-------------------------	-----

ДЕРЖАВИНСКИЕ ЧТЕНИЯ

Выпуск 2

Редактор А. Г. Тимофеев

Компьютерная верстка О. В. Фокиной

Подписано в печать 20.07.07. Формат 60 × 90.
Гарнитура «Petersburg». Усл. печ. л. 14,75.
Тираж 200 экз.

Отпечатано в ООО «Геликон Плюс»
199053, Санкт-Петербург,
В.О., 1-я линия, д. 28
тел./факс: (812) 327-4613; (812) 328-2040;
(812) 328-5575; (812) 328-6329
E-mail: helicon@mail.ru