

МАРИЯ НЕСТЕРЕНКО

Проблема женского
литературного творчества
в России в первой трети XIX в.
Случай А. П. Буниной



МАРИЯ НЕСТЕРЕНКО

Проблема женского
литературного творчества
в России в первой трети XIX в.
Случай А. П. Буниной



Отделение славистики колледжа иностранных языков и культур
Тартуского университета

Диссертация допущена к защите на соискание ученой степени доктора философии по русской литературе 1 октября 2021 г. решением совета по защите докторских диссертаций по программам германо-романской филологии и русской и славянской филологии Тартуского университета.

Научный руководитель: Татьяна Степанищева, PhD, лектор по русской литературе

Оппоненты: Ирина Савкина, PhD, научный сотрудник отделения русского языка, литературы и перевода Университета Тампере, Финляндия

Татьяна Китанина, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Отдела пушкиноведения ИРЛИ (Пушкинского Дома) РАН, С.-Петербург, Россия

Защита состоится 22 ноября 2021 года в 12.15 в зале Сената в главном здании Тартуского университета (Ülikooli 18–202)

ISSN 1406-0809

ISBN 978-9949-03-745-2 (print)

ISBN 978-9949-03-746-9 (pdf)

Copyright: Mariia Nesterenko, 2021

University of Tartu Press
www.tyk.ut.ee

Посвящается моим родителям

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	9
0.1. Статус писателя в первой трети XIX века и женское присутствие в литературе	12
0.2. Первые опыты концептуализации и историографии женской литературы	16
0.3. Краткий обзор современных исследований женской литературы начала XIX века.....	19
0.4. Структура работы	28
Глава 1. Карамзинисты о женском литературном творчестве	31
1.1. Проблема женского творчества в публицистике Н. М. Карамзина	31
1.2. Сентименталистская периодика: издатель и читательницы.....	44
1.3. Е. Н. Пучкова на страницах «Аглаи»	60
1.4. Проблема женского сочинительства на страницах «Вестника Европы» после Н. М. Карамзина.....	64
Глава 2. Позиция «архаистов» и женское литературное творчество	71
2.1. Об отношении А. С. Шишкова к участию женщин в литературе	71
2.2. «Похвала женам» И. С. Захарова: неудавшаяся апология	77
2.3. Структура «Беседы» и участие женщин в обществе	80
Глава 3. «Неопытная муза» Анны Буниной как выражение авторской позиции	92
3.1. Состав и архитектоника первой части сборника «Неопытная муза» (1809).....	92
3.2. Состав и архитектоника второй части сборника «Неопытная муза» (1812).....	118
3.3. «Падение Фазтона» А. П. Буниной в историко-литературном контексте 1810-х годов.....	129
Глава 4. Формирование авторской репутации Анны Буниной	140
4.1. Начало литературной деятельности. «Русская Сафо».....	140
4.2. Новый этап в формировании репутации А. П. Буниной: участие в «Беседе любителей русского слова»	161
4.3. «Взгляд на текущую словесность» В. К. Кюхельбекера и его отношение к женскому литературному творчеству	169

4.4. А. П. Бунина в восприятии В. Г. Белинского: эволюция взглядов критика на женское творчество	178
Заключение	186
Использованная литература	194
Kokkuvõte	203
Abstract	208
Curriculum vitae	213
Elulookirjeldus	214
Публикации по теме диссертации	215

ВВЕДЕНИЕ

За последние десятилетия появился целый ряд исследований, посвященных женскому литературному творчеству в России XIX в. и определению его места в национальной культурной истории. Эти работы вписываются, с одной стороны, в контекст изучения феномена «женского письма» и «женской литературы» в целом (и поэтому наследуют в определенной мере понятийный аппарат и методологию Gender Studies), а с другой — в контекст историко-литературных исследований эпохи, оперирующих понятиями «направления», «школы», «канона» и т. д. Выделение «женской литературы» как специфического объекта требовало своего обоснования, и потому исследователи акцентировали именно ее своеобразие, отличительные особенности, что в ряде случаев приводило к обособлению писательниц в культурной истории. На эту аберрацию указала И. Л. Савкина в методологическом введении к своей монографии «Провинциалки русской литературы (женская проза 30–40-х годов XIX века)», анализируя подходы к изучению «женской литературы»:

...в излишнем акценте именно на особости женской традиции таится, на наш взгляд, некоторая опасность: сосредоточенность исключительно на женских произведениях может привести к аберрации: мы будем воспринимать и оценивать как специфически женские такие особенности текста, которые имеют не гендерную, а, например, национальную, жанровую и т. п. природу или связаны с индивидуальным стилем автора.

То есть мы видим, что, хотя история русской женской литературы уже активно создается, вопрос о том, *как* писать такую историю, не дублируя канон и не создавая «миниканон» или «антиканон», остается еще открытым [Савкина 1998: 18].

Пути решения вопроса исследовательница видит в обращении к более узким и конкретным задачам — рассмотрению женских произведений в историко-культурном контексте, что позволит избежать упрощений и неточных выводов. В монографии она обращается к материалу 1830–1840-х годов, так как именно в это время «женское присутствие в литературе ясно ощущается, <...> женщины входят в профессиональную литературную сферу, а в критике возникает понятие “женская литература”» [Там же].

Однако в России женщины обращались к сочинительству и ранее. Уже в XVIII веке, согласно «Словарю русских писателей XVIII века», насчитывается несколько десятков поэтесс, прозаиков и переводчиц [Словарь русских писателей XVIII века]. В первые десятилетия XIX в., когда формируются новые направления, развивается новая лирика, трансформируется литературное поле в целом, появляются и новые писательницы — при том, что понятие «женской литературы» в критике еще не сложилось, а профессиональная литературная сфера только формируется. Внимание же исследователей женской литературы сосредотачивалось, как правило, на более позднем времени — 1830-е, 40–50-е годы, так как эти периоды отмечены яркими сюжетами, более податливыми для интерпретации. Так,

например, не раз становилась объектом изучения Александра Васильевна Зражевская (1805–1867), автор знаменитого в свое время памфлета «Зверинец» (1842), направленного против дискриминации женщин в литературе¹. Вообще можно сказать, что в исследованиях русской женской литературы составилась ряд «общих мест» — сюжетов, хорошо известных, но, как правило, проанализированных избирательно и неполно. Из более ранних сочинений исследователи часто упоминают вступление к поэме «Полион, или просветившийся Нелюдим» (1774) Екатерины Урусовой и стихотворение Александры Мурзиной «К читателям» (1799) как симптоматичные образцы авторской метарефлексии. В экскурсах в начало XIX в., с одной стороны, отмечается, что сентименталисты способствовали вовлечению женщин в литературное производство, но при этом оценивали их сочинения с «комплиментарной снисходительностью», которую в гендерных исследованиях принято рассматривать как проявление патриархатных установок. С другой стороны, старшим «архаистам» отводится традиционная роль консерваторов, не видевших необходимости в вовлечении женщин в литературу, хотя именно в «Беседу любителей русского слова», литературное общество «архаистов», писательницы были включены в качестве почетных членов. Историки литературы, которые анализировали программу и деятельность общества, этот факт обходили вниманием.

Отмеченные особенности истории русской женской литературы обусловили проблематику нашей работы. Мы обратились к первой трети XIX в., так как именно в этот период в России были заложены представления о «женской литературе», получившие выражение в позднейшей критике; именно в это время начала складываться профессиональная литературная сфера, в которую наряду с писателями входили и писательницы. В настоящей работе мы попробуем рассмотреть отношение литераторов и журналистов разных направлений к женскому сочинительству в первой трети XIX в. более системно, привлекая недостаточно учтенные до сих пор источники. Контекст основных литературных споров, полемики «архаистов» и «новаторов», шишковистов и карамзинистов представляется нам необходимым фоном описания женского участия в русской словесности начала века. Его значимость демонстрирует творческая биография Анны Петровны Буниной (1774–1829), которая стала основной героиней настоящей работы. Авторскую репутацию Буниной определяло в значительной степени не ее собственное творчество, а «внешние» факторы: полемика карамзинистов и шишковистов, отношение к профессионализации литературного труда, меняющиеся оценки женского писательства. Бунина была одной из первых русских поэтесс, стремившихся сделать литературную деятельность своей профессией, — в пору, когда соответствующая профессиональная сфера в России едва начинала складываться, — что делает ее случай прецедентным и в этом отношении.

¹ Отметим здесь лишь некоторые из них, наиболее подробные: [Савкина 2000: 14–31; Файнштейн 1989: 125–137; Грин: 262–263].

Так как представления о литературном творчестве женщин как специфическом в тематическом, сюжетном и жанровом отношении лишь начинают оформляться в интересующий нас период, мы будем понимать под «женской литературой» сочинения, написанные женщинами, сознавая ограниченность такого «нейтрального» подхода, на которую указала И. Л. Савкина в монографии [Савкина 1998]. Здесь он представляется нам оправданным, так как позволяет избежать предзаданных оценок, обусловленных исследовательским определением «женского письма» и «женской литературы» применительно к эпохе, когда содержание этих понятий только устанавливается. Концептуализация женской литературы как сочинений, обладающих набором определенных характеристик (дневниковый характер, исповедальность, сосредоточенность на сфере чувств), произойдет позже, в 30–40-е годы XIX столетия:

Женское писательство может существовать как саморефлексия, как фиксация ощущений, впечатлений и фантазий собственной души, но оно не может и не должно выходить в публичность, во внешние сферы, где происходит борьба за пространство и власть. <...> Интересно, что модель дневника является ключевой в большинстве критических текстов этого времени, посвященных женской литературе. Критики отмечают, что женские стихи фиксируют мгновения, зеркально отражают впечатления. Белинский в рецензии на книгу Е. Ростопчиной (1841) предостерегает от того, чтобы женская поэзия перебиралась бы из будуара в кабинет; он замечает, что Ростопчина напрасно пытается заниматься рассуждениями, ибо ее стихотворения выиграли бы «больше в поэзии, если бы захотели оставаться поэтическими откровениями мира женственной души, мелодиями мистики женственного сердца» [Савкина 1998: 37].

Заостренное суммарное описание «женского письма» в понимании, сформированном русской критикой XIX в., дал поэт и эссеист В. Ф. Ходасевич:

Именно женщины особенно расположены к непосредственным излипаниям из области личных переживаний, значительность которых именно они особенно склонны измерять степенью напряженности и правдивости; именно женщинам свойственно более полагаться на личный опыт, нежели на доводы, созданные теорией. Отсюда — почти неизбывный интимизм женского стихотворства, так же как его формальный дилетантизм, нередко подчеркиваемый умышленно, не без капризного оттенка. Не отрицаю, во всем этом есть нечто подкупающее, ибо всякая непосредственность подкупает; есть и своеобразное очарование. Но и то и другое — порядка более человеческого, может быть — даже слишком человеческого, нежели художественного. Как человеческий документ «женская поэзия» содержательнее и ценнее, чем как собственно поэзия [Ходасевич: 210].

Если обратиться к жанровому и тематическому репертуару женских сочинений рубежа веков (см. ниже), то мы не обнаружим в нем четкой специфичности. В начале XIX века критики еще не связывают женскую поэзию с репертуаром устойчивых тем и мотивов, их внимание сосредоточено, скорее, на поведенческом и репутационном аспекте: насколько занятия

литературой вообще дозволительны девицам и матерям семейств. Как отмечала Урсула Штолер, «женщины, претендовавшие на профессиональное участие в литературе, особенно противоречили ожиданиям мужчин-сентименталистов, которые видели их исключительно в роли дилетантов» [Stohler: 89]. Гетерогенный образ «девицы-поэта», согласно наблюдениям А. Мартыненко, формируется лишь к концу 1830-х годов².

Нам также близко определение женской литературы, которое дает Катриона Келли. С ее точки зрения, женская литература — та, которая отражает специфически женский опыт:

Я делаю акцент на женской репрезентации в сочинениях женщин, поскольку именно здесь проявляются наиболее серьезные проблемы и конфликты русского женского письма [Kelly 1998: 31].

Если продолжить мысль Келли, то отсутствие ясной женской репрезентации в произведениях писательниц тоже вписывает их в категорию женской литературы, поскольку сокрытие гендера также указывает на проблемы и конфликты, с которыми пришлось столкнуться сочинительницам, — и здесь мы возвращаемся к «нейтральному» определению женской литературы как произведений, написанных женщинами, и останавливаемся на нем как на рабочем.

0.1. Статус писателя в первой трети XIX века и женское присутствие в литературе

Рубеж XVIII–XIX веков был временем важных перемен в русской культуре, которые затронули и «женский мир». Если говорить о предшествовавшей дворянской культуре, то следует отметить, что еще в эпоху Петра закрепилось разделение на мужские и женские области. Об этом как об одной из характерных черт эпохи писал Ю. М. Лотман: «...женский мир сильно отличался от мужского, прежде всего тем, что он был выключен из сферы государственной службы. Женщины не служили, чинов не имели» [Лотман 2001: 41]. Историк Мишель Ламарш Маррезе следующим образом суммировала изменения роли женщины, происходившие на протяжении XVIII века:

Судя по историческим документам, роль женщины-дворянки в жизни русского общества попеременно то возрастала, то уменьшалась и, достигнув вершины в XVIII столетии, пошла на убыль после царствования Екатерины Великой [Маррезе: 11].

Так или иначе, области самореализации для мужчин и женщин были строго разделены и закреплены. Линн Абрамс в своей книге «Формирование европейской женщины новой эпохи. 1789–1918» так определяет

² Мы благодарим Антонину Мартыненко за возможность ознакомиться с текстом ее статьи «Юные стихотворицы и мистификатор(ы): корпусный взгляд на женскую поэзию 1830-х годов и “Сочинения Анны Смирновой”» до публикации.

эти разделенные области (separate spheres): для женщины — домашнее пространство, для мужчины — общемировое (государственная служба, политика, культура) [Абрамс: 9].

Ограничение «женского мира» способствовало тому, что женщины гораздо реже самостоятельно выступали в интеллектуальной сфере, в том числе, и в литературе. Хотя писательниц и переводчиц в XVIII в. в России насчитывается уже несколько десятков, никто из них, в отличие от их современников-мужчин, не закрепился в литературном каноне. Под каноном, вслед за Дианой Грин, мы понимаем «совокупность тех авторов и текстов, которые, согласно общепринятому мнению, являются ключевыми для понимания литературы и, соответственно, занимают центральное место в научных исследованиях, литературно-исторических обзорах и образовательных программах» [Грин: 12]. Социолог литературы Джон Гиллори в ставшей классической работе «Культурный капитал: Проблема образования литературного канона» (1993) обосновал понимание канона как инструмента социального контроля. Отсутствие в нем авторов, представляющих те или иные группы, в том числе и по гендерному признаку, не причина, а следствие такого контроля [Guillory: VII]. Непopaданию в канон способствовало отсутствие значительного символического капитала. В мужской литературной среде подобный капитал включал «не только богатство и статус, но и образование, наличие высоких покровителей, место жительства (столичный город или провинция), личные знакомства с критиками, редакторами, издателями» [Грин: 12], иными словами, доступ «к средствам литературного производства и потребления» [Guillory: 17]. И. Л. Савкина отмечала, что проблема женской литературы тесно связана именно с ее представленностью в каноне. Она определяет канон как корпус текстов,

...считающихся особенно ценными и достойными сохранения в культурной памяти и передачи из поколения в поколение. Наряду с этим материальным каноном, как замечает Ренате фон Хайдербанд, существует канон критериев и толкований. И тот и другой канон претендует на универсальность и если не на «вечность», то на долгую жизнь во времени. Литературный канон формируется прежде всего путем разного рода экспертных оценок со стороны профессиональных читателей (литературных критиков и литературоведов) и поддерживается той же критикой и традициями университетского и школьного образования [Савкина 2006: 11].

Если посмотреть с такой точки зрения на биографии русских поэтесс XVIII века, во многих из них обнаруживается характерная общая черта, особенность их социального статуса — родство с известными литераторами: Елизавета Долгорукова была сестрой Ивана Долгорукова, Елизавета Хераскова (ур. Неронова) — женой Михаила Хераскова, Александра Ржевская (ур. Каменская) — женой Николая Ржевского и т. д. Таким образом, можно заключить, что именно семейные связи с признанными литераторами способствовали их приобщению к литературе, однако в то же время это был единственный символический капитал, которым они обладали. Вполне вероятно, что родство с именитыми писателями было

главным фактором, определявшим возможности публикации. В России XVIII века женщины пользовались некоторой свободой: представительницы «российской элиты все же составляли исключение <по отношению к их европейским современницам. — М. Н.>, и не только с точки зрения диапазона их имущественных прав, но и в смысле широкого использования привилегий, дарованных им законом» [Маррезе: 14]. Однако в контексте культурного производства они находились в тени своих патронов. Кроме того, следует учитывать, что

...не было и литературной профессии — писатели находились на государственной службе <...> либо пользовались поддержкой сановников-меценатов... [Рейтблат: 7].

Дворянки, занимавшиеся литературой, получали поддержку уже через «вторые руки» — через родственников-писателей. Потенциал женщины развивался там, где для этого имелись условия, то есть в тех семьях, где осознавалась важность качественного образования.

В русской женской поэзии XVIII в. отразились общие литературные процессы и тенденции: формирование, а затем и постепенный отход от нормативной поэтики и становление национальной поэтической традиции. Опираясь на содержание сборника «Предстательницы муз. Русские поэтессы XVIII в.», составленного М. Ш. Файнштейном [Файнштейн 1998], в который вошли практически все известные опубликованные сочинения поэтесс XVIII века, можно выделить следующие тематические группы стихотворений, написанных женщинами:

Дидактические стихи, басни: Е. С. Урсова «Полион, или просветившийся нелюдим»; П. Свинына «Пчела. Басня», «Любовь и дружба», «Невинная пастушка»; Н. И. Старова «Пчела и змей, или Добрый и вредный ум»; Е. К. Нилова «Три басни из Флориана, посвященные моему супругу. Вольный перевод» («Баснь 1. Воспитание льва», «Баснь 2. Голубка и сорока», «Баснь 3. Зеркало правды»).

Философская лирика: А. Л. Магницкая «На смерть жаворонка»; Е. В. Хераскова «Стансы» («Не должен человек в бедах отчаиваться...»), «Будь душа всегда спокойна...», «Чтоб избежать мученья...», «Молитва», «К чему желаешь ты, о смертный, долгий век...», «Потоп», «Стансы» («Взирая на поля, на златные луга...»); А. А. Турчанинова «Достоинства смерти», «Глас смертного к Богу», «Уединение»; М. А. Поспелова «Гимн Всемогуществу», «Молитва», «Непостоянство счастья». М. Обрютина «Преложение псалма»; Е. М. Долгорукова «Стихи, писанные в жестокой и опасной болезни»; «Элегия», «На кончину любезной сестры графини А. М. Ефимовской»; «Эпитафия».

Стихи, обращенные к детям, семье (что интересно, стихи эти составляют меньшинство): В. А. Караулова «Разговор матери с маленьким ее сыном»; А. С. Жукова «Чувства матери»;

Пейзажная лирика: М. А. Поспелова «Майское утро», «Весна»; Е. С. Урсова «Весна» и т. д.

Любовная лирика: А. С. Жукова «Супругу моему, с которым я в разлуке».

Тематика женских сочинений в целом отражает поэтический репертуар эпохи, интересное, но не многочисленное исключение составляют стихи, посвященные детям. Обращение поэтесс к этой тематике в лирическом, а не дидактическом ключе, могло бы мыслиться как естественное продолжение их материнских обязанностей, эти тексты могли бы составить оригинальную группу, характерную именно для женщин-поэтесс. Однако, видимо, именно по причине отсутствия прецедентов в предшествующей традиции эта тематическая группа осталась немногочисленной.

На рубеже XVIII и XIX веков наметились некоторые изменения, женщина начала играть более заметную роль в культурном строительстве:

...роль женщины в дворянском быту и культуре в течение рассматриваемых лет становится все заметнее. Женщина не могла выполнять чисто мужских ролей, связанных со службой и государственной деятельностью. Но тем большее значение в общем ходе жизни получало то, что культура полностью передавала в руки женщин [Лотман 2001: 41].

В сфере эстетики и искусства также произошли значительные изменения, повлиявшие на культурный статус женщины:

Участие женщин в литературе расширилось с утверждением сентиментализма в конце XVIII века. Оппозиция классицизму, постулировавшему литературу, по сути, как гражданское занятие для высокообразованных (и, следовательно, выходящее за рамки досягаемости большинства женщин). Сентиментализм вывел на передний план более интимный подход к акту письма, который был тесно связан с некоторыми из основных культурных моделей того времени: идеализация «нежного пола», женской чувствительности. На рубеже XVIII–XIX веков женщины (или, скорее, их мужской идеал) были помещены в центр ключевой культурной парадигмы, пронизывающей как личное поведение элиты, так и ее эстетические ценности. Образцом послужили вежливые, этически и эстетически чуткие дамы. Этот феномен часто называют *феминизацией* русской культуры [Tosi: 41].

Исследователи неоднократно отмечали, что в этот период «язык женщины привлекал к себе самое пристальное внимание при обсуждении судеб русского литературного языка» [Алексеев 1984: 82]. В то же самое время шло переосмысление статуса писателя как такового. В первой трети XIX в. литератор стал объектом особенного интереса — в связи с переменами внутри литературы и вне ее. Авторство постепенно приобретало статус профессии, менялся его общественный вес, расширялись границы литературного поля. Авторский цех становился более разнообразным по составу, а читательская аудитория дифференцировалась. Это требовало учета интересов приобщенных к культуре групп, из которых выходили и новые авторы (так, в 1820–1830-е гг. появился ряд поэтов-самоучек — преимущественно из крестьян и мещан). Как отмечал А. И. Рейтблат, в первой трети XIX века

меняется и роль литератора. В конце XVIII — начале XIX в. в дворянской среде (а именно из этой среды вышло подавляющее большинство литераторов того времени) доминировала установка на литературное творчество

как на развлечение в часы отдыха, а не труд, за который можно получить денежную компенсацию. Но у разночинных литераторов уже в конце XVIII в. формируется иное отношение к литературному труду, среди них появляются авторы (переводчики и создатели низовой прозы), для которых продажа литературных произведений становится основным источником средств к жизни [Рейтблат: 8].

Все эти изменения обусловили бурное развитие литературной периодики. Ее издатели, заинтересованные в национальном культурном строительстве, зачастую старались предложить свой сценарий участия женщин в нем. Тем не менее, хотя Карамзин обосновал особую роль женщины в культуре (о чем речь пойдет в первой главе), писательницы еще долго воспринимались как исключение, а их сочинения критики разбирали особо.

0.2. Первые опыты концептуализации и историографии женской литературы

Н. И. Новиков, предпринимая первый «Опыт исторического российского словаря о российских писателях» (1772), включил в него и ряд русских писательниц, не выделяя их в отдельную категорию. Всего в словаре названо восемь женщин-литераторов: Е. Р. Дашкова, М. В. Зубова, Е. А. Княжнина, А. Ф. Ржевская, Н. И. Титова, Е. В. Хераскова, М. В. Храповицкая, Е. С. Урусова и непоименованная императрица, с которой, по мнению исследовательницы, «Новиков ведет своего рода беседу и которая является едва ли не главным адресатом этого словаря — Екатерина II» [Пуряева 2016: 108]. Как было отмечено выше, статус писательниц не оговаривался особо автором словаря, видимо, именно потому, что присутствие женщин в литературе пока еще не было проблематизировано.

Особый характер отношений женщины к словесному искусству будет осознан позже — в первое десятилетие XIX века. Журнальная критика эпохи сентиментализма активно занималась конструированием образа идеальной просвещенной женщины, женское писательство явилось одним из частных проявлений этой задачи. Однако, несмотря на общую позитивную установку, журналисты и писатели не были единодушны в определении границ участия просвещенных дам в литературе. Если чтение новой словесности единогласно поощрялось, то отношение к женскому сочинительству варьировалось от однозначного отрицания до признания, что оно все-таки может быть полезно для общества и самой литературы. Современные исследователи, как правило, позитивно оценивают влияние карамзинистов на приобщение женщин к литературному труду, но рассматривают его обобщенно и суммарно, не вдаваясь в анализ различий, которые обнаруживаются в позициях журналистов и писателей. Между тем, как мы собираемся показать, карамзинисты по-разному смотрели на возможность участия женщин в культурном строительстве.

В 1800-е годы старшее поколение карамзинистов комплиментарно поощряло участие женщин в литературе; младшие карамзинисты, как

правило, скептически оценивали литературные притязания женщин. Если в самом начале века «дамский вкус» как эстетический ориентир для писателей, как правило, оценивался положительно, то в 1810–1820-е годы фигура того, «кто пишет так, как говорит, / Кого читают дамы», вызывала скорее насмешку. Так, например, показательна динамика суждений А. С. Пушкина, чья оценка творчества того или иного автора часто была решающей в формировании репутации. В позднейшем восприятии поэтессы Анны Буниной, изначально благожелательно встреченной критиками, несомненно, сыграли свою роль иронические упоминания ее Пушкиным. Пушкин не раз, публично и в письмах, высказывал сомнения и в способностях читательниц, ср., напр., реплику в «Отрывках из писем, мыслей и замечаний» (1827):

Жалуются на равнодушие русских женщин к нашей поэзии, полагая тому причиною незнание отечественного языка: но какая же дама не поймет стихов Жуковского, Вяземского или Баратынского? Дело в том, что женщины везде те же. Природа, одарив их тонким умом и чувствительностью самой раздражительною, едва ли не отказала им в чувстве изящного. Поэзия скользит по слуху их, не досягая души; они бесчувственны к ее гармонии; примечайте, как они поют модные романсы, как искажают стихи самые естественные, расстроивают меру, уничтожают рифму. Вслушайтесь в их литературные суждения, и вы удивитесь кривизне и даже грубости их понятия... Исключения редки [Пушкин: 52].

Резкость оценки здесь обусловлена жанром, предполагавшим заостренность суждений и формулировок, и общей публицистической направленностью «Отрывков». За ней стоит реакция на карамзинистскую эстетическую программу, к тому времени устаревшую. Полемическая острота пушкинских оценок, как видно из следующей цитаты, способствовала местами тенденциозной интерпретации их исследователями: поэт «время от времени <...> сочинял посвящения и содействовал публикациям поэтесс, он относился к этому более как к светской обязанности быть любезным (“а мадригалы им пиши!”), рифмы их всерьез не принимал» [Брио: 191]. Однако обращение к другим пушкинским текстам, художественным (напр., «Роман в письмах» и «Рославлев») и литературно-критическим (отзывы о сочинениях Н. Дуровой, К. Павловой, А. Ишимовой), демонстрирует иной подход поэта к «женскому вопросу», не опосредованный полемическими задачами. Представляется, что это не было обусловлено лишь позицией самого Пушкина. Именно в 1830-е годы начинается переосмысление статуса женщин-литераторов: они постепенно входят «в профессиональную литературную сферу, а в критике возникает понятие “женская литература”» [Савкина 1998: 18]. По замечанию современного исследователя, «[о]добрительное отношение к женскому творчеству времен сентиментализма и предромантизма уходит в прошлое. Сама по себе “невинная чистота” к 1830 году не становится достаточной, чтобы обрести поэтическую славу» [Хайдер]. Уже в 1847 году писатель и педагог Николай Билевич, автор одного из первых обзоров русской женской литературы, определит 1830-е годы как

переломные: «едва ли когда-нибудь столько мыслила и писала русская женщина» [Билевич: 225].

В свете истории женского сочинительства показательны издания «Учебной книги российской словесности» Н. Греча. В первом издании (1819) в качестве писательниц упомянуты царица Софья, Е. Р. Дашкова, А. П. Бунина, последняя охарактеризована как главная русская писательница. В дальнейшем содержание этой части книги претерпело изменения: «перечень писательниц значительно меняется в третьем издании (1844): статья о Буниной заметно сокращена, а о царице Софье и Дашковой вовсе отсутствуют упоминания» [Пуряева 2020: 104].

В 1826 году вышло первое специальное издание, посвященное русским женщинам-литераторам, «Библиографический каталог российским писательницам» С. В. Руссова, «до этого момента дифференциации по гендерному принципу между авторами литературных произведений в кодифицирующих изданиях (словарях) не делалось» [Пуряева 2018: 146]. В книгу включен перечень из 87 авторов, с указанием сочинений, опубликованных в журналах или отдельными изданиями. Как явствует из предисловия, этот труд явился результатом каталогизации библиотеки некой NN:

Ваше превосходительство, держась правильного мнения, что число писательниц какой-либо страны показывает особую степень просвещения оной, изволили возложить на меня все творения российских писательниц, находящиеся в прекрасной вашей библиотеке, отобрать в особое отделение и составить тем писательницам исторический словарь. Первую часть поручения вашего я исполнил; но другую, относительно составления исторического словаря, нашел совершенно невозможною; кроме других препятствий, одно собрание сведений требует переписки бесконечной. Посему вместо исторического словаря подношу вам библиографический каталог российским писательницам и то не совершенно исправный [Руссов: 3–4].

Это предисловие весьма симптоматично. Во-первых, из него становится ясно, что инициатором проекта является женщина (предисловие имеет название «Письмо ея превосходительству NN») ³, именно по ее просьбе Руссов принимается за работу, во-вторых, количество писательниц здесь преподносится как показатель просвещения (и заказчица труда становится, таким образом, еще и «двигателем просвещения»). «Библиографический каталог» Руссова стал первым серьезным трудом, который демонстрировал наметившийся интерес к истории женской литературы.

Через четыре года после выхода «Библиографического каталога» в «Дамском журнале» начнет публиковаться серия статей М. Н. Макарова о русских писательницах. В общей сложности Макаров написал о 63 писательницах, большая часть из которых были переводчицами. Критик описывает деятельность женщин-литераторов, начиная с XVIII века и за-

³ Н. Пуряева полагает, что за инициалами NN могла стоять Е. А. Карамзина [Пуряева 2018: 147].

канчивая 1820 годом, что можно рассматривать как попытку исторической оценки их деятельности. К. Хайдер в своей статье «"В сей книжке есть что-то занимательное, но..."»: Восприятие русских писательниц в "Дамском журнале"» проанализировала принципы, которыми руководствовался Макаров при работе над циклом:

Макаровым проблематизируются практические помехи в творчестве женщин-писательниц, например, то, что женщины имели фактически меньше шансов получить образование и были обременены семьей и домашней работой. <...> Большинство поэтесс были незамужними «девицами». <...> Предубеждения против пишущих женщин, существовавшие в XVIII веке, представляются с легкой иронией как проявление отсталости прошедшего века: мужья и отцы скрывали литературную деятельность своих жен или дочерей, так что поэтессы должны были публиковаться под псевдонимами [Хайдер: 132].

В целом цикл статей Макарова носил, скорее, энциклопедический характер, их автор занимает сдержанную позицию, но, безусловно, приветствует женское литературное творчество. Он старается сохранить объективность, не вдаваясь в чрезмерные похвалы, а недостаткам сочинений найти объяснение. Вот как Макаров комментирует творчество сестер Москвиных:

Стихи Г-ж Москвиных не везде чисты, не всегда ясны: то и другое должно извинить тем (если б однако ж мы не имели уже Княжны Урусовой), что они писаны <...> девицами, учившимися только по букварю природы: и так честь и слава им! [Дамский журнал: 1830, 27, 8].

Критик объясняет несовершенство стихотворений («не везде чисты, не всегда ясны») недостаточным образованием их создательниц, с его точки зрения, читатели должны помнить об этом при оценке этих стихотворений.

Все эти примеры демонстрировали, с одной стороны, интерес критиков и историков литературы к явлению женского творчества, с другой — тенденцию к обособлению их и выработке для их оценки особой шкалы. Таким образом, писательницы выделялись в отдельную группу внутри писательского цеха, наделялись особым статусом, поэтому критики, а затем и исследователи чаще всего не считали нужным вписывать женщин-литераторов в контекст эпохи, если только речь не шла социальных связях (покровительство и проч.). Таким образом появились работы, посвященные сугубо женской литературе, закреплявшие ее статус как явления, существующего параллельно с основным литературным процессом.

0.3. Краткий обзор современных исследований женской литературы начала XIX века

Изучение женского литературного труда в России возможно с разных методологических позиций: историко-литературной, гендерной, социологической. Наиболее продуктивным, на наш взгляд, является синтез трех подходов, что мы и постараемся осуществить в нашей работе.

Корпус исследований, посвященных истории женской литературы в России XIX века, весьма обширен⁴, одно перечисление их займет не одну страницу, поэтому наш обзор будет избирательным. Мы остановимся именно на тех работах, которые оказались методологически важны для нашего исследования⁵. Если пытаться охарактеризовать направление научной мысли в целом, то можно сказать, что

Эти работы, несмотря на тематическое многообразие, тем не менее имеют ряд общих характеристик, которые позволяют увидеть, что в развитии этого поля науки есть свои закономерности. Некоторые из этих тенденций — частные, результат развития именно этой дисциплины, а некоторые — общие, типичные в целом для развития гуманитарных наук в Европе и Северной Америке⁶.

Ирина Савкина в статье «Кто и как пишет историю русской женской литературы?» [Савкина 1997] выделяет в изучении женской литературы в целом два этапа. Изучение литературы с гендерных позиций в англоязычной среде началось в 1960-е, а в славистике — в 70-е годы. На первом этапе авторы видели свою задачу «в расшатывании, разрушении патриархатных моделей <...> в литературоведении, где они прежде всего занимались ревизией и ниспровержением литературных канонов, в первую очередь в произведениях мужских авторов» [Савкина 1997: 359]. Этот этап в российском литературоведении был отмечен публикаторским прорывом, когда читателю был возвращен целый ряд забытых поэтесс и писательниц XIX века. Сочинения поэтесс появлялись в комментированных научных изданиях, составители которых стремились обратить внимание на «нерезализованные возможности, тенденции, которые могли бы развиваться, хотя

⁴ Назовем наиболее значительные из них: Andrew J. «A Crocodile in Flannel or a Dancing Monkey»: The Image of the Russian Woman Writer. 1790–1850 [Andrew]; Engel B. Women in Russia. 1700–2000 [Engel]; Ewington A. Russian Women Poets of the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries [Ewington]; Hammarberg G. The Feminine Chronotope and Sentimentalist Canon Formation [Hammarberg]; Harussi Y. Women's Social Roles as Depicted by Women Writers in Early Nineteenth-Century Russian Fiction [Harussi]; Heldt B. Terrible Perfection: Women and Russian Literature [Heldt]; Savkina I., Rosenholm A. «How Women Should Write»: Russian Women's Writing in the Nineteenth-Century Russia [Savkina, Rosenholm]; Vowles J. The «Feminization» of Russian Literature: Women, Language, and Literature in Eighteenth-Century Russia [Vowles 1994]; Vowles J. The Inexperienced Muse: Russian Women and Poetry in the First Half of the Nineteenth Century [Vowles 2002]; Rosslyn W. Conflicts over Gender and Status in Early Nineteenth-Century Russian Literature: the Case of Anna Bunina and Her Poem *Padenie Faetona* [Rosslyn 1996]; Women and Russian Culture. Projections and Self-Perceptions [Women and Russian Culture]. Ряд не упомянутых здесь работ присутствует в следующем далее обзоре.

⁵ Критический обзор новейших работ в области гендерных исследований на материале русской литературы XIX века готовится к печати в журнале «Новое литературное обозрение» автором настоящей работы совместно с Маргаритой Вайсман — в составе блока «История женской литературы в России XIX века».

⁶ Вайсман М., Нестеренко М. Вступление к блоку «История женской литературы в России XIX века» (в печати).

этого и не произошло» [Лотман 1971: 5] — например, в антологиях «Поэты 1790–1810-х годов» (1971), «Поэты 1820–1830 годов» (1972), «Поэты 1840–1850 годов» (1972). Во второй половине 1980-х гг. В. В. Ученовой было подготовлено несколько сборников, ориентированных на широкую аудиторию и способствовавших популяризации малоизвестных писательниц: «Дача на Петергофской дороге: Проза русских писательниц первой половины XIX века» [Ученова 1986]; «Свидание: Проза русских писательниц 60–80-х годов XIX в.» [Ученова 1987]; «Только час: Проза русских писательниц конца XIX — начала XX в.» [Ученова 1988], антологию женской лирики XIX века «Царицы муз» [Ученова 1989].

Особую роль как в популяризации забытых поэтесс, так и в теоретическом осмыслении их наследия, сыграл историк и литературовед М. Ш. Файнштейн. В 1989 году он издал книгу «Писательницы пушкинской поры: Историко-литературные очерки» (о ней ниже), в 1990-е годы подготовил несколько антологий женских сочинений, а также выступил редактором-составителем сборников статей, посвященных женской литературе XIX века: «Русские писательницы 1820–1840-х годов» [Файнштейн 1992], «Русские писательницы и литературный процесс в конце XVIII — первой трети XX в.» [Файнштейн 1995]. Благодаря публикаторской деятельности Файнштейна было введено в оборот множество текстов, написанных женщинами. Они представлены в сборниках «Предстательницы муз. Русские поэтессы XVIII в.» [Файнштейн 1998], «Мы благодарны любезной сочинительнице. Проза и переводы русских писательниц конца XVIII века» [Файнштейн 1999], монография, посвященная Каролине Павловой — «Меня Вы назвали поэтом... Жизнь и литературное творчество К. К. Павловой в ретроспективе времени» [Файнштейн 2002]. М. Рюткёнен в статье «Гендер и литература: проблема «женского письма» и «женского чтения» связала интерес к женской литературе и ее обсуждению с активизацией феминистического движения и с «открытием» «литературоведами-феминистами “неравенства” в литературоведческом исследовании текстов, написанных мужчинами и женщинами. При изучении литературы, входившей в канон, оказалось, что женщин-авторов намного меньше, чем мужчин» [Рюткёнен]. Таким образом, на первом этапе гендерно ориентированные исследования в славистике преимущественно восполняли лакуны в материале, следующий этап был озаглавлен попытками его научного осмысления.

Если российские филологи, так или иначе, осваивали творческое наследие писательниц и поэтесс XIX века в самом конце XX века, в западной славистике гендерные исследования появились раньше, в 70-е годы. Массив работ, посвященных русским писательницам XIX века, более чем обширен, поэтому мы остановимся только на наиболее значительных из них, важных для нашего исследования не только в плане методологической генеалогии, но и в плане возможностей для полемики.

Книга М. Ш. Файнштейна «Писательницы пушкинской поры» [Файнштейн 1989] представляет собой сборник биографических очерков и рассчитана, скорее, на широкую аудиторию, что не отменяет ее

первопроходческого характера. В предисловии автор пишет: «Мы знаем, как нелегко складывалась судьба поэта <Пушкина. — М. Н.> И все же творческий путь женщин — его коллег по поэтической и писательской лире более тернист. <...> Почти все они были забыты» [Там же: 3]. Он ограничивается лишь общими замечаниями об обстоятельствах, осложнявших занятия женщин словесностью: «Груден был путь русской женщины в литературу. В России недоброжелательно относились к любым проявлениям социальной активности “слабого пола”, особенно в литературе. Этот взгляд разделяли и многие лучшие люди того времени» [Там же]. Тем не менее, в коротком предисловии автору удалось, пусть и конспективно, описать основные причины того, почему писательницы XIX века остались в тени. Файнштейн насчитывает в 1810–1830-е годы около 30 женщин-литераторов. Очерк, открывающий книгу, под заглавием «Ее поэзия любила», посвящен Елизавете Кульман, которая стоит как бы особняком в силу своего юного возраста и разносторонности дарований (она также выступала как переводчица).

Файнштейн выделяет в отдельные группы детских писательниц (А. П. Зонтаг, А. О. Ишимова, Л. А. Ярцова); «салонных» поэтесс (он называет их «Московский Монпарнас») — З. А. Волконская, Е. П. Ростопчина, К. К. Павлова, Е. А. Тимашева, Н. С. и С. С. Тепловы, М. А. Лисицина. Отдельные главы посвящены А. Зражевской, Н. Дуровой и провинциальным поэтессам (О. П. Крюкова, А. И. Готовцева, А. А. Фукс). Деятельность А. П. Буниной никак не упоминается, вероятно, потому что Файнштейна, в первую очередь, интересуют те, кто был связан «дружескими и творческими узами с великим Пушкиным» [Файнштейн 1989: 161]. То есть исследователь рассматривает выбранных им писательниц и поэтесс на фоне Пушкина. И. Л. Савкина в уже названной нами выше статье «Кто и как пишет историю русской женской литературы» определяет позицию Файнштейна как нейтральную, а саму книгу — как попытку найти женщинам «скромное, но достойное» место в существующем каноне, не подвергая при этом сомнению сам канон. С ее точки зрения, Файнштейн в своем исследовании старается занять «положение между двумя стульями и говорить об особой ситуации женщин, в то же время уходя от постановки и обсуждения вопросов о сущности этой “особости”, такой методологический эклектизм не способствует исполнению декларируемых целей» [Савкина 1997: 361]. Однако нельзя не отметить, что работа Файнштейна вводит в научный оборот новые тексты и документы, а также привлекает внимание к проблеме женского литературного творчества впервые за долгое время.

Исследование Катрионы Келли «A History of Russian Women's Writing 1820–1992» (1998) охватывает почти два века, нас по понятным причинам будет интересовать его первая часть, в которую входит очерк женского литературного творчества первой четверти XIX столетия. В предисловии к книге Келли пишет: «Все довольно хорошо знают, что означают понятия “женское творчество” или “женская поэзия”, и так же хорошо

знают, что это отнюдь не комплиментарная формулировка» [Kelly 1998: I]⁷. Анализируя общее представление о женской литературе как о литературе низкого качества, она реконструирует его формирование, а затем и историю женского писательства:

Подразумевается, если не прямо утверждается, что «женское творчество» является противоположностью «мужского» письма: огромные, страстные, разрастающиеся агрессивные массивы прозы с одной стороны, и интеллектуальная глубина творчества, с другой [Там же: II].

Келли отмечает, что, несмотря значительную временную дистанцию, подобные суждения по-прежнему сохраняются (как минимум, в отношении женской литературы прошлого), что обусловлено «консерватизмом русской культуры» и стремлением наделять мнения литературных авторитетов прошлого статусом «бесспорной истины» [Там же: III].

Выбор нижней хронологической границы Келли объясняет тем, что «писательство русских женщин было наиболее живым и разнообразным в периоды политических дебатов и социальных потрясений» [Kelly 1998: IV]. Поскольку исследование охватывает большой период, 170 лет, это объясняет неизбежный в таких случаях «побочный эффект» — фрагментарность и иногда отсутствие подробной проработки исторических аспектов, так как для Келли, в первую очередь, важно объединить почти два века женской литературы в единый сюжет.

Келли описала общую траекторию, которой, как правило, придерживаются исследователи при разговоре о ранней женской русской литературе:

Утверждается, что на рубеже XVIII–XIX веков наблюдался медленный, но неуклонный прогресс в освобождения женщин от дискриминации — законодательной, в обществе и в семье. Неудивительно, что это сопровождалось медленным, но неуклонным улучшением качества женского письма, которое начиналось робко и слабо, но примерно с 1830 года стало набирать силу и уверенность. Этот аргумент имеет недостатки на двух уровнях, первый из которых — это то, как он устанавливает связь между литературой и социально-экономическим фоном. Некоторые социально-экономические факторы, безусловно, оказали непосредственное влияние на писательство женщин [Там же: 23].

Катрионе Келли принадлежит ряд важнейших наблюдений по поводу женской литературы, в частности, именно она первой из современных исследователей установила, что женская литература в России существовала как бы параллельно «большой» литературе. Традиционное описание истории литературы XIX века как поступательного движения от сентиментализма через романтизм к реализму не позволяет, с точки зрения Келли, уложить в эту схему женские сочинения, потому что черты романтизма появляются в них лишь в 40-х годах и сохраняются до 60-х. О самом начале XIX века Келли пишет, что этот период

⁷ В результате, как заметила, в частности, Торил Мои, сами писательницы-женщины зачастую не желают быть отнесенными к этой категории [Moi].

писательства русских женщин труднее всего проанализировать, хотя политическая и социальная подоплека в некотором смысле была более прямолинейной, чем в более поздние времена. <...> В первой половине XVIII века писательницы время от времени публиковали творческие тексты. Примерно с 1780 г. начала формироваться последовательная, хотя и далеко не обширная традиция женского письма, появление которой более или менее совпадало с восшествием на престол Екатерины II [Там же: 21].

В силу выбранной Келли исследовательской стратегии начало XIX века описано лишь схематически и в общих чертах.

Чрезвычайно важным для нашей работы является исследование Венди Росслин «Anna Bunina (1774–1829), and the Origins of Women’s Poetry in Russia» [Rosslyn 1997], изданное в 1997 году и целиком посвященное жизни и творчеству Анны Петровны Буниной. Росслин привлекает почти все известные архивные источники, чтобы реконструировать в возможной полноте жизнь поэтессы. Во введении исследовательница делает важное концептуальное обобщение. Хорошо известно, что именно в начале XIX века облик писателя начинает приобретать индивидуальные черты, однако никто не обращал внимание, как это сказывалось на писательницах. Росслин продемонстрировала, что в случае женских биографий эта закономерность работает иначе, чем в случае мужских:

Начало XIX века было периодом в русской литературе, когда у публики стал проявляться интерес к личности писателя. Поэзия «дополнялась» поведением, личностью и литературной политикой поэта, которые стали частью текста. Это было особенно характерно для женщин-писателей: почти во всех современных поэтессе комментариях Бунина рассматривалась как исключительная женщина, а не как писатель [Rosslyn 1997: XIV].

Многие исследователи до Росслин обращались к биографии Буниной, чтобы проиллюстрировать определенные положения собственных работ, имя поэтессы также часто упоминается в ряду других, но именно Росслин принадлежит первая целостная концепция жизни и творчества поэтессы, на которую мы будем опираться в своем анализе.

Основная линия, которую выстраивает исследовательница в своей работе, это оппозиция женщины-творца и патриархатной культуры. Все главы книги так или иначе высвечивают стороны этой проблемы. Несмотря на определенную тенденциозность, большинство построений помещены Росслин в широкий культурный контекст. Так, например, в главе, посвященной «Неопытной музе», рассказывая, почему Бунина находилась в крайне стесненном материальном положении, исследовательница не ограничивается интерпретацией биографических фактов, но также характеризует положение литератора в этот период в целом [Rosslyn 1997: 91–92]. Многие сведения, приведенные в этом исследовании, явно адресованы западному читателю и очевидны для читателя, находящего внутри русской культуры (например, что долгое время писателями в России были исключительно дворяне, что женщины в России не служили и находились в подчиненном положении по отношению к мужчинам и т. д.).

Автор книги, кроме того, декларировала в преамбуле, что ее интерпретация поэзии Буниной носит внеисторический характер [Там же: XV], поэтому некоторые ее положения нуждаются, на наш взгляд, в уточнении или даже опровержении. Ярким примером внеисторичности интерпретации Росслин служит разбор идиллии «Циклоп» — вольного перевода Феокрита. Исследовательница считает, что образ Полифема — метафора женщины-сочинительницы:

Любовное чувство Полифема к нимфе Галатее может быть прочитано как женское желание писать. Такое прочтение возможно, если учитывать, что Полифем одновременно и влюбленный, и певец. <...> Полифем встречает отказ, как женщины-писательницы — от доминантной культуры [Там же: 108].

Отвергать подобное прочтение нельзя, однако нам оно кажется маловероятным в силу отдаленности ассоциаций. Подобный метод трактовки Росслин использует и при разборе других текстов Буниной, поэтому мы не можем согласиться со многими выводами исследовательницы. Здесь нам кажется нужным прояснить свою позицию относительно гендерных исследований в целом.

Пер Факснелд в работе, посвященной совсем другому вопросу, оставаясь в русле гендерных и феминистских исследований, позволил себе критику ангажированности некоторых работ, и мы приведем его замечание. Обращаясь к классической работе Сандры Гилберт и Сьюзен Губар «The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination» (1979), отдавая ей должное и не отрицая влияния на него как исследователя, Факснелд пишет:

Эта книга задала тон для многих позднейших феминистских исследований, и, не стану скрывать, она повлияла и на меня на раннем этапе. Чтобы довести до читателя свою мысль, авторы прибегают к своему излюбленному приему: вырывают из контекста подходящие им цитаты. Так, например, они приводят пафосную строку из стихов Мэри Элизабет Кольридж (1861–1907) «нет друга в Боге — нет и в стане Сатаны врагов». В действительности же вся строфа целиком из процитированного стихотворения («Сомнение», 1896) гласит: «Тех стало жаль до слез мне, кто не зрит / Ни друга в Боге, ни в стане Сатаны — врагов». Иными словами, Кольридж вовсе не солидаризировалась с Сатаной, а испытывала жалость к тем, кто неспособен разглядеть своего истинного друга (Бога). Гилберт и Губар делают много огульных заявлений, почти не обременяя себя поиском подтверждающего материала для них [Faxneld: 20]⁸.

Говоря о собственной методологической позиции, нам хотелось бы подчеркнуть стремление синтезировать лучшие достижения гендерных исследований в литературоведении и традиционного исторического подхода.

⁸ Здесь и далее работа Пера Факснелда цитируется в переводе Татьяны Азаркович, однако страницы приведены по оригинальному изданию, так как русское издание «Satanic Feminism» в настоящий момент лишь готовится к печати.

Невозможно оспаривать важность таких задач, как анализ канона и изучение выключенных из него авторов, однако нам также хотелось бы избежать искажений, подобных тому, которое мы усматриваем в процитированном выше рассуждении В. Росслин. Как пишет Факснелд, «всегда важно уважать источник таким, каков он есть, и противостоять соблазну переиначить в нем то, что по какой-то причине не нравится» [Там же: 22]. Вслед за феминистской исследовательницей Кэтрин Янг мы считаем главной целью академических гуманитарных исследований в гендерной области вклад в научные дебаты и видим его «отличия от отстаивания феминистских позиций» [Young: 279].

И. Л. Савкина в монографии «Провинциалки русской литературы (женская проза 30–40-х годов XIX века» (1998) определяет свою работу как попытку «включиться в обсуждение <...> сложных и спорных вопросов» о месте женской литературы в русском каноне. Выбор периода она обосновывает тем, что в 1830–40-е годы женское присутствие в русской литературе концептуализируется, в критике появляется понятие «женской литературы», а писательницы входят в профессиональный цех [Савкина 1998: 18]. Анализируя, «как работают гендерные технологии внутри текста», исследовательница использует категорию гендера, что определяет выбор материала для анализа: она сосредотачивалась «на таких [произведениях], где авторы так или иначе обнаруживают, подчеркивают или создают свой женский и писательский идентитет».

В предисловии И. Л. Савкина ставит важный вопрос, не решенный и на сегодняшний день. Хотя исследователи уже давно осознали «особое» положение женской литературы, среди них нет единодушия в выборе методологического подхода к ней, и в результате конкурируют два основных решения. Первое заключается в том, чтобы

включить женщин в существующий канон. Это значит «легализовать» их существование, опираясь на авторитет литературных патриархов. Например, в статье Н. Мостовской «Тургенев и женщины-писательницы» действует принцип «вокруг Тургенева»: писательницы достойны упоминания лишь благодаря тому, что о них когда-нибудь высказался сам Тургенев [Там же: 15].

Подобный подход появился еще в XIX веке, но нередко используется и сейчас. Другое решение, по мнению Савкиной, наиболее ярко проявлено в классической работе Барбары Хельдт 1989 г. «Terrible perfection: Women and Russian Literature» [Heldt]:

...с ее точки зрения, литературный процесс в XIX веке полностью контролируется патриархатными институциями <...> в русле доминирующей литературной традиции (а такой для XIX века в России она считает прозу) женщина не в состоянии выразить себя, она может только в большей или меньшей степени адаптироваться, мимикрировать к мужским стандартам, если вообще хочет иметь возможность писать и публиковаться. Но, по мнению Хельдт, у женщин существовала своя, специфическая литературная традиция, <...> которая выражала себя в таких моделях письма как лирика и автобиография [Савкина 1998: 16].

Свою методологическую позицию Савкина определяет как эклектическую, она стремится «соединить новые исследовательские стратегии, предлагаемые феминистской критикой, с традиционным для русского литературоведения „историко-типологическим анализом“. Наверное, такая позиция может быть названа эклектической, но, как кажется, сознательный эклектизм (в определенных рамках) все же лучше, чем выбор одного „учения“, которое „всесильно, потому что оно верно“» [Там же: 19].

Исследование И. Л. Савкиной является одним из самых значительных в своем роде, автор привлекает большое количество как художественных текстов и эгодокументов, так и исследований по теме. Однако, как нам представляется, гендерная оптика в нем иногда несколько сужает интерпретацию. Так, например, первая глава «„Поэзия — опасный дар для девы“ (Критическая рецепция женской литературы и женщины-писательницы в России первой половины XIX века)» строится на тезисе, что мужчины выступали в качестве учителей начинающих писательниц и всячески оберегали их от приобщения к авторскому делу, тем самым устраняя лишних конкурентов. Чаще всего это было именно так, однако некоторые предписания, которые исследователи традиционно рассматривают как проявление патриархатных установок, в действительности имели более универсальный характер. Савкина аргументирует рассматривает женский литературный труд в таком контексте, ярким примером является, например, глава, посвященная Марии Жуковой. Несмотря на это, «Провинциалки русской литературы» остаются важнейшим исследованием по интересующей нас проблеме. Материал монографии выходит за рамки интересующего нас периода, но мы обратимся к нему не раз, поскольку в ней содержится ряд наблюдений, важных и для нашего исследования.

Диана Грин в своей работе «Иное лицо романтической поэзии. Русские женщины-поэты середины XIX века» (2004, рус. пер. — 2008), обосновывая выбор гендерного подхода, пишет:

Если мы рассмотрим творчество женщин сквозь призму гендера, то сможем не только понять, почему эти поэты остались безвестными, но и обрести свежий взгляд на Золотой век и эпоху романтизма в России. Какое воздействие оказывали на женщин-поэтов середины XIX века различные реалии социальной жизни и ситуация, сложившаяся в литературе?.. [Грин: 20].

Работа Грин важна для нашего исследования как пример анализа женской поэзии XIX века. Исследовательница считает, что мир поэзии был по определению мужским, и в качестве доказательства приводит список наиболее распространенных поэтических тем и жанров («пирушки», дружеские послания и проч.), наконец, персонификация вдохновения, муза, представляла в женском обличье. Поэтому поэтессы «вынуждены были выработать собственные, отличные от мужских, способы обращаться к воображению <...> да и просто заявить о себе как о поэте, они должны были видоизменить созданные мужчинами традиции...» [Грин: 8]. Грин

анализирует сочинения только тех писательниц, чьи произведения были изданы в виде книг (Каролина Павлова, Евдокия Ростопчина, Надежда Теплова, Елизавета Шахова, Любовь Гарелина и др.). Их творчество она рассматривает на фоне творчества современников-мужчин, так как «лишь сопоставительный подход может дать исчерпывающий ответ на тот вопрос, который Элейн Шоултер называет основополагающим для феминистской критики: в чем состоят отличительные особенности женского литературного творчества?» [Грин: 14]. В работе Дианы Грин детально рассматривается система тем и мотивов, свойственных женской романтической поэзии, но, к сожалению, иногда исследовательница, увлекаясь критикой «патриархатной литературы», делает обобщения, весьма отдаленные от реальности.

Мы рассмотрели лишь некоторые работы из огромного массива литературы по интересующей нас теме, именно те, к которым мы будем так или иначе обращаться в диссертации⁹. Однако все представленные исследования более или менее отражают наш тезис, что литературоведов, занимавшихся изучением женского литературного творчества, преимущественно интересовали более поздние эпохи, начиная с пушкинской, начало XIX века пока оставалось не описанным в своих особенностях.

0.4. Структура работы

Хронологические рамки исследования, ограниченные первой третью XIX века, объясняются отсутствием системных работ по проблеме женского сочинительства в это время. Задача нашего исследования — заполнить существующую лауну и наиболее полно описать то, как разрабатывалась проблема женской литературы. Для этого мы обратились к трем взаимосвязанным исследовательским сюжетам. Мы проанализировали высказывания сентименталистов и их противников, шишковистов, чтобы восстановить общий фон, выявить сходства и различия в их позициях. И те, и другие были достаточно влиятельной интеллектуальной силой, определявшей современные взгляды на женское сочинительство. Что бы ни провозглашалось со страниц журналов или на собраниях, это имело влияние на самих поэтов, вписывавшихся в рамки конвенциональных представлений о них или выбивавшихся из этих рамок. Чтобы проследить эти отражения, мы

⁹ Особого внимания, безусловно, заслуживает анализ современного западноевропейского контекста проблематики, связанной с женским писательством в России. Типологические сопоставления тематики и литературного инструментария русских и западноевропейских писательниц присутствуют во многих исследованиях (особенно англоязычных), затрагивающих историю русской женской литературы. Для генетического анализа пока накоплено недостаточно материала, особенно применительно к началу века: сведения о круге чтения, содержании образования и круге общения сочинительниц отрывочны, если вообще сохранились, — основательных исследований в этом направлении пока явно недостаточно. Оно представляется нам весьма перспективным, но выходящим за рамки настоящей работы.

обратились к творчеству и биографии Анны Петровны Буниной — именно в такой последовательности. Сначала мы рассмотрим сами тексты, чтобы по возможности выявить авторскую позицию поэтессы, а затем обратимся к рецепции ее творчества и репутации среди современников. Таким образом, мы увидим, как отражались установки «архаистов и новаторов» в конкретном случае.

Определению темы диссертации способствовала работа — совместно с М. А. Амелиным — над подготовкой тома сочинений А. П. Буниной, который вышел из печати в 2016 г. под заглавием «Неопытная муза». В диссертации мы будем опираться на летопись жизни и творчества поэтессы, опубликованную в издании, а также составленное нами предисловие.

В первой главе нами исследуются периодические издания сентименталистов. Как уже было отмечено выше, в исследовательской литературе, как правило, не принято различать позиции издателей периодики. Однако при внимательном рассмотрении оказывается, что, несмотря на постулируемое радушие, политика издателей в отношении писательниц могла быть различной. Каждое из рассматриваемых изданий — «Вестник Европы», «Патриот», «Московский Меркурий», «Аглая» — так или иначе становились объектом исследования с точки зрения феминизации литературы, но никогда их история не соединялась в единый нарратив. Журнал «Патриот» в целом и, например, некоторые отдельные тексты, опубликованные в других названных журналах, подвергаются рассмотрению впервые. *Вторая глава* посвящена проблеме рецепции женского творчества в кругу «Беседы любителей русского слова». Принято считать, что Н. М. Карамзин объявил язык образованной женщины мерилom изящного вкуса, а А. С. Шишков отказал новоявленным судьям в праве на суждения. Однако именно «Беседа» стала первым литературным обществом, принявшим в свои ряды женщин. Мы попытаемся ответить на вопрос, как идеологические установки «Беседы» соотносились с возможностью принятия в ее ряды женщин.

Третья глава нашей работы посвящена анализу поэтического сборника «Неопытная муза». Название сборника Буниной неизменно упоминается в очерках по истории женской литературы в России как симптом неуверенности писательницы, обусловленной «режимом мужской дисциплины». Однако при внимательном чтении книги становится очевидно, что для поэтессы это был своего рода манифест, и ее позиция была куда сложнее, чем согласие играть по правилам, предписанным женщинам-сочинительницам.

Четвертая глава посвящена репутации Буниной в русской критике. Случай Буниной показателен для нашего сюжета. Если в первой и второй главах мы постараемся показать то, какой критика хотела бы видеть абстрактную писательницу, то здесь мы продемонстрируем то, как критика обходилась с реально существующей поэтессой. Узкий (точнее — почти отсутствующий) набор доступных амплуа принуждал Бунину к выбору того, которое не вполне отвечало характеру ее дарования, интересам и особенно биографии. В результате возникал «зазор» между литературной маской и лицом поэта, что само по себе располагало к пародии,

а в сочетании с арзамасской мифологией «дряхлой» «Беседы» — делало пародию неизбежной. В четвертой главе заявленные хронологические рамки исследования расширяются — ради полноты описания: мы обратимся к критическому наследию В. К. Кюхельбекера и В. Г. Белинского для того, чтобы показать, как менялась оценка Буниной в 1820–1840-е. Фоном для анализа станут общие суждения критиков о женском литературном творчестве. Так, впервые в исследовательской литературе будет затронута проблема восприятия Кюхельбекером женской литературы, которая, по всей видимости, занимала его, хотя и не была для критика магистральной. В *Заключении* мы подведем итоги проделанной работы и наметим перспективы ее продолжения.

Принципы передачи орфографии и пунктуации: источники XIX в. в работе приводятся в современной орфографии, в архивных документах сохраняются морфологические и пунктуационные особенности источника.

ГЛАВА 1.

КАРАМЗИНИСТЫ О ЖЕНСКОМ ЛИТЕРАТУРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ

Как писал Ю. М. Лотман, характеризуя литературу 1790–1810-х годов, «господствующей литературной системой эпохи был карамзинизм. Он смог занять такое положение в силу своей теоретической и практической широты, граничившей с эклектизмом» [Лотман 1971: 14]. «Теоретическая и практическая широта» предполагала интерес ко многим проблемам: язык новой литературы, статус писателя в обществе, наконец, расширение читательской аудитории. Роль женщины как реципиентки новой культуры и потенциальной полноценной участницы литературного процесса стала одним из самых обсуждаемых вопросов на страницах карамзинистской периодики. Вопреки сложившемуся среди исследователей мнению, между сентименталистами не существовало единого мнения по этому вопросу, а среди высказываний не все были однозначно позитивными. Даже позиция главного идеолога — Н. М. Карамзина, была сложнее, чем однозначное приятие или неприятие писательниц. В настоящей главе мы постараемся показать, как эволюционировали представления о женском литературном творчестве у Карамзина и его последователей.

1.1. Проблема женского творчества в публицистике Н. М. Карамзина

Н. М. Карамзин, который первым из русских писателей нового времени отважился стать писателем-профессионалом и зависеть от успеха продаж своих сочинений, связывал дело просвещения и развитие культурной экономики. К. Ключкин, автор специальной статьи об экономических аспектах «Писем русского путешественника», так характеризовал представления Карамзина об экономике просвещения:

Образ литератора-торговца — часть широкой модели торговли, валютного обмена и коммерции, выступающей у Карамзина в качестве распространенной метафоры литературной деятельности <...> Модель торговли занимала важное место в предприятии писателя, импортировавшего продукты европейской культуры, популяризовавшего и распространявшего их среди растущей читающей публики в России. Само понимание Карамзиным механизма морального и эмоционального прогресса общества соответствовало идеям меркантилистской экономики XVIII века [Ключкин: 86].

Периодические издания, то есть газеты и журналы, служили прогрессу во всех отношениях: позволяя автору доносить свои мысли и идеи до публики, они при этом являлись инструментом капитализации литературного труда. Для Карамзина журнальные проекты были одновременно просветительскими и коммерческими предприятиями. Первые его журналистские опыты относятся к 1787–1789 годам и появились в изданиях Н. И. Новикова: в журнале «Беседы с Богом, или Размышления в утренние часы», который состоял преимущественно из переводов сочинений пастора

К. Х. Штурма и И. Ф. Тиде¹; и «Детское чтение для сердца и разума». В последнем появилась и первая оригинальная повесть Карамзина, «Евгений и Юлия» (1789, ч. 18). Как самостоятельный издатель Карамзин дебютировал в «Московском журнале», который он выпускал с января 1791 до декабря 1792 г. В «Заключении», помещенном в последнем номере, Карамзин уведомляет публику о своем новом предприятии:

«Аглая» заступит место «Московского журнала». Впрочем, она должна отличаться от сего последнего строжайшим выбором пьес и вообще чистейшим, то есть более выработанным, слогом; ибо я не принужден буду издавать ее в срок. Может быть, с букетом первых весенних цветов положу я первую книжку «Аглаи» на алтарь граций; но примут ли сии прекрасные богини жертву мою или нет, не знаю [Карамзин 1982: 120].

«Жертва» была, очевидно, «принята» — «Аглая» просуществовала с 1794 по 1796 год. В 1802 году Карамзин начал издание «Вестника Европы», которое вел почти единолично до 1804 года. История и авторская концепция этого журнала изучены довольно подробно (См. например: [Кросс]; [Лотман 1997]; [Сапченко]), нас же будет интересовать проявившееся в публикациях журнала отношение Карамзина к литературному труду и женскому сочинительству как таковому.

В статье «О книжной торговле и любви к чтению в России», впервые опубликованной в «Вестнике Европы» (1802, № 9), он призвал к расширению книгоиздания — в целях укрепления финансовой независимости писателей, что, в свою очередь, должно было стать залогом их авторской независимости. Для привлечения более широкой читательской аудитории Карамзин полагал нужным использовать беллетристику:

И романы, самые посредственные, — даже без всякого таланта писанные, способствуют некоторым образом просвещению. <...> Как скоро между автором и читателем велико расстояние, то первый не может сильно действовать на последнего, как бы он умен ни был. Надобно всякому что-нибудь поближе [Карамзин 1982: 179].

Он ориентировался на читателей из различных социокультурных групп: «Самые бедные люди подписываются, и самые безграмотные желают знать, что пишут из чужих земель!» [Там же: 177]. Увеличение читательской аудитории свидетельствовало как о прогрессе просвещения, так и о росте экономической состоятельности литературы. Как известно, карамзинские издания, изменившие культурный ландшафт России, имели финансовый успех [Ключкин]. Карамзин был заинтересован, с одной стороны, в расширении аудитории, а с другой — в привлечении новых «агентов», способных нести его идеи. Именно такую роль он отводил женщинам.

Первый случай публикации женского сочинения в издании Карамзина относится к 1791 году. Это был стихотворный ответ на «Стихи госпоже

¹ Редактором издания был протоиерей И. Г. Харламов; в подготовке материалов участвовали А. Петров и Д. И. Дмитревский.

Ан.» А. Петрова, помещенный в «Московском журнале» без указания имени сочинительницы:

Когда ты лестную хвалу мне соплетаешь
Напрасно ты меня прекрасной называешь
<...>

Душевна красота одна меня пленяет;
Такою красотой хочу блистать всегда;
Сияние ее не меркнет никогда

(Цит. по: [Владимиров: 35]).

Уже в альманахе «Аониды» (выпуски 1796, 1797 и 1798–1799 гг.) Карамзин уделил гораздо больше внимания сочинениям поэтесс. Такой выбор был обусловлен стремлением к расширению аудитории альманаха, ориентированного не просто на абстрактных читателей, а на читательниц: даже формат книжек, «карманный», должен был сделать его удобнее для женского чтения. Стихотворения, созданные женщинами, Карамзина интересовали как симптом изменений в литературном процессе. По замечанию исследователя, издатель

не ограничивался демонстрацией достойных образцов современной поэзии, его задачей было показать процесс развития литературы, выражающийся в смене и сплаве форм, направлений, смысловых акцентов в содержании художественных произведений, поиске новых средств художественной выразительности [Николайчук: 67].

Помещение стихотворения в альманахе, таким образом, не означало признания его эстетических достоинств. Диалог издателя с читателями на страницах «Аонид» демонстрирует критерии отбора:

«Для чего между многими хорошими стихами помещаются в “Аонидах” и некоторые... очень не совершенные, слабые... или как угодно назвать их?» Отчасти для ободрения незрелых талантов, которые могут созреть и произвести со временем нечто совершенное; отчасти для того, чтобы справедливая критика публики заставила нас писать с большим старанием; чтобы читатели имели удовольствие видеть, как молодые стихотворцы год от году очищают свой вкус и слог; наконец и для того, чтобы не очень хорошее тем более возвышало цену хорошего. Одним словом, «Аониды» должны показать состояние нашей поэзии, красоты и недостатки ее [Аониды: II, IV].

В «Аонидах» опубликовались следующие поэтессы: Елизавета Хераскова (Стансы [Там же: 70–72]), Наталья Старова (Милонова печаль [Там же: 84–86]), Александра Магницкая (Нищий [Аониды: II, 70–73]), Екатерина Свинына (Пчела (басня) [Аониды: I, 217]; Любовь и дружба [Там же: 258–260]); Екатерина Урусова (Весна [Там же: 67–69]; Чувство дружбы [Там же: 122–124]; Ручей [Там же: 131–134]; Уединенные часы [Там же: 135–137]; Степная песнь [Аониды: III, 27–30]).

Надо полагать, что эти сочинения попали на страницы карамзинского альманаха неслучайно: так или иначе, все их сочинительницы были близки

к масонскому кругу. Екатерина Свиньина ранее публиковалась в «Живописце» Новикова, Елизавета Хераскова была супругой Михаила Хераскова, который, в свою очередь, был литературным наставником Екатерины Урусовой. Александра Магницкая тоже состояла в переписке с Херасковым. Как известно, в 1785–1789 гг. Карамзин был близок московскому кругу масонов и находился под влиянием Новикова и Кутузова. Позднее, в Симбирске Карамзин принадлежал сначала к ложе «Золотого венца», а затем был членом «Дружеского ученого общества». Идея распространения просвещения была одной из ключевых для движения. Д. Г. Николайчук указывала на наличие специфических масонских мотивов в сочинениях поэтов, опубликованных в «Аонидах», так, например, «Стансы» Е. Херасковой сочетают «в своей проблематике идеи масонства и программу Львовского кружка (частная жизнь как центр мира, душевное здоровье и покой как главные ценности, “театрализация” жизни)» [Николайчук: 68]. Таким образом, в выборе поэтов, чьи сочинения публиковались на страницах «Аонид», Карамзин руководствовался «идеологической» близостью женщин-авторов.

Наибольшее количество публикаций принадлежит Екатерине Урусовой, что вполне соответствовало ее статусу известной стихотворицы. В альманахе Карамзина она выступила после длительного перерыва, возвращение в печать вызвало отклик в писательском кругу. П. И. Голенищев-Кутузов откликнулся на «Ручей» Урусовой посланием «К сочинительнице *Ручья*, стихи тою же мерою писанные» (Иппокрена. 1799. Ч. 3), в свою очередь, он получил «От сочинительницы *Ручья*, ответ на ответ. Стихи», опубликованный в том же номере. В третьей книге «Аонид» стихотворение Урусовой «Степная песнь», обращенное к «трем милым пастушкам» у «Невских берегов», означенным в примечании буквами «В...К...М...», вызвало стихотворный «Ответ» за подписью «Н...П...» [Аонида: III]. Таким образом, публикация в альманахе Карамзина способствовала актуализации поэзии Урусовой.

Между «Московским журналом» и первым выпуском «Аонид» прошло всего пять лет. Резкое увеличение числа опубликованных текстов, принадлежащих перу женщин, свидетельствует, возможно, о том, что идеи об особом месте просвещенных дворянок в формировании культурного ландшафта появились у Карамзина именно в этот промежуток времени.

В его концепции женщине отводилась особая роль — потребителя культуры и воспитателя нации². Карамзинские журналы предлагали читательницам идеальный сценарий поведения и развития хорошего вкуса. В первом номере «Вестника Европы» издатель объяснял, что «Ювена-

² В. М. Живов в статье «Чувствительный национализм: Карамзин, Ростопчин, национальный суверенитет и поиски национальной идентичности» относит формирование представления о русской нации как о *body politic* к концу XVIII — началу XIX века [Живов 2008], поэтому мы считаем возможным использовать этот термин в данном контексте.

лов бич не годится в разговоре с прекрасным полом, которого ошибки происходят всегда от слабости, от воспитания, а чаще всего, от нежной чувствительности» [Вестник Европы: 1803, 1, 39] — следовательно, для женщин нужна была особая программа воспитания вкуса. По словам Лотмана, у Карамзина «дамский вкус делался верховным судьей литературы, а образованная, внутренне и внешне грациозная, приобщенная к вершинам культуры женщина — воспитательницей будущих поколений просвещенных россиян» [Лотман 1992: 360]. Литературно-публицистическая работа Карамзина способствовала этому приобщению, разумеется, он был не единственным двигателем, а катализатором процесса воспитания «читательницы» и ее превращения в «писательницу».

Интерес издателя «Вестника Европы» к женщине как участнице культурного строительства, как нам видится, был обусловлен его представлениями об историческом процессе, субъектами которого были и мужчины, и женщины. В этом отношении Карамзин явился наследником современных идей, которые подкреплялись российскими культурно-политическими реалиями:

Участие женщин в делах управления не было явлением исключительным и для Карамзина: выросший, сформировавшийся как личность в эпоху Екатерины II, ориентировавшийся на достижения исследователей англо-шотландской исторической школы, трудами Робертсона показавшей возможный блеск и величие женского правления, историк в данном отношении также следовал духу и букве века Просвещения [Рудковская: 236].

В 1802 г. он опубликовал статью «О случаях и характерах в российской истории, которые могут быть предметом художеств» (Вестник Европы. 1802. № 24), адресованную гр. А. С. Строганову, президенту Академии художеств. Строганов внес в устав Академии рекомендацию студентам писать картины на сюжеты из русской истории. Карамзин откликнулся статьей, в которой предлагал живописцам исторические сюжеты и героев, достойных, по его мнению, увековечения; наряду с Рюриком, Олегом, Святославом, Владимиром и другими князьями он указывал на княгиню Ольгу, Рогнеду-Гориславу, Анну Ярославну.

В отборе сюжетов с их участием Карамзин руководствовался эстетическими и морально-дидактическими аргументами. Самые известные деяния княгини Ольги пришлись на годы, когда она «была уже немолода», а «художники не любят старых женских лиц», поэтому Карамзин предлагает выбрать не «одно из десяти возможных представлений», а «изобразить ее сговор» [Карамзин 1964: 2, 191]. В предлагаемой для картины сцене Игорь играет второстепенную роль, на первом плане находятся будущая княгиня и ее мать:

...[Игорь] с восхищением радостного сердца смотрит на красавицу, невинную, стыдливую, воспитанную в простоте древних славянских нравов. За нею стоит мать ее, о которой нет хотя ни слова в летописях, но которая присутствием и благородным видом своим должна дать нам хорошую идею

о нравственном образовании Ольги: ибо во всяком веке и состоянии одна нежная родительница может наилучшим образом воспитать дочь [Там же].

Введя этот образ, Карамзин подчеркнул свою излюбленную мысль о значении женщины как воспитательницы, ведь своими исключительными качествами Ольга была обязана именно матери. В статье Ольге отведено больше места, чем другим героиням, сообразно ее роли в исторических преданиях и ее оценке Карамзиным; И. Е. Рудковская отметила особенности изображения Ольги в «Истории Государства Российского»:

...полулегендарное правление той, которую он <Карамзин. — М. Н.> буквально через несколько строк назвал «бессмертною супругою Игоря», оценивалось им выше, чем все предшествовавшие мужские правления, ибо «Великие Князья до времен Ольгиных воевали: она правила Государством» и «мудрым правлением доказала, что слабая жена может иногда равняться с великими мужами». Говоря «может иногда», историк признавал, скорее, *проблематичность закрепления феномена женских правлений на Руси* <курсив наш. — М. Н.> в силу специфики положения женщины в традиционном славянском обществе, где жены считались «совершенными рабами» [Рудковская: 243].

Другие героини статьи, Рогнеда-Горислава и Анна Ярославна, находятся в тени мужчин — Владимира, Ярослава Мудрого и Генриха I, но для Карамзина они важны как обладательницы исключительных нравственных качеств. Заметим, что еще одну героиню, жену боярина Кучки, которая стала объектом страсти Юрия Долгорукого и сыграла свою роль (легендарную) в основании Москвы, Карамзин выводит за рамку предполагаемой картины — по соображениям морали:

Мне хотелось бы представить начало Москвы ландшафтом <...> небольшое селение дворянина Кучки, <...> князя Юрия, который, говоря с князем Святославом, движением руки показывает, что тут будет великий город, <...>. Художник, наблюдая строгую нравственную пристойность, должен забыть прелестную хозяйку: но вдали, среди крестов кладбища, может изобразить человека в глубоких, печальных размышлениях. Мы угадали бы, кто он, — вспомнили бы трагический конец любовного романа, — и тень меланхолии не испортила бы действия картины [Карамзин 1964: 2, 196–197].

Безусловно положительную оценку Карамзин дает Екатерине II, неслучайно первым крупным историческим сочинением стало именно «Похвальное слово Екатерине II». В величии Карамзин уравнивает ее с Петром I и относит к тем «любимцам Неба», которые

...рассеянные в пространствах времен, подобны солнцам, влекущим за собою планетные системы: они решают судьбу человечества, определяют путь его; неизъяснимою силою влекут миллионы людей к некоторой угодной Провидению цели; творят и разрушают царства; образуют эпохи, которых все другие бывают только следствием; они, так сказать, составляют цепь в необозримости веков, подают руку один другому, и жизнь их есть История народов [Карамзин 2002: 284].

Устойчивая положительная оценка деятельности Екатерины должна была как минимум способствовать формированию представления «о возможности позитивного взгляда на проблему женских правлений» [Рудковская: 245].

Однако вмешательство женщины в политику Карамзин не всегда оценивал положительно. В повести «Марфа Посадница, или Покорение Новгорода» (Вестник Европы. 1803. № 1–3) он создал впечатляющий образ героини-«римлянки». Марфа Борецкая, «славная дочь Новгорода», вопреки установленным правилам «дерзает говорить на вече», обосновывая выступление заслуженным «правом»:

...скажу истину народу новгородскому и готова запечатлеть ее моею кровию. Жена дерзает говорить на вече, но предки мои были друзья Вадимовы, я родилась в стане воинском под звуком оружия, отец, супруг мой погибли, сражаясь за Новгород. Вот право мое быть защитницею вольности! Оно куплено ценою моего счастья... [Карамзин 1964: 1, 687].

Своей речью она вдохновляет новгородцев на защиту «прав новгородских» от князя Иоанна, исполненного «похвальных свойств и добродетелей», но несправедливого и властолюбивого. В финале повести Борецкая гибнет на эшафоте. Ее героическая смерть — добровольный выбор, но также и наказание, постигшее Марфу за фанатическую защиту новгородской вольности от власти Иоанна (красноречиво сравнение ее с Катонем в начале повести; уподобление Вадиму Новгородскому проходит через весь текст), за призыв «к войне» и кровопролитию (что у Карамзина героиня сама ставит себе в вину и характеризует как не подобающее жене и матери). Как отметила Рудковская, характеристику Марфы в «Истории Государства Российского» Карамзин дает в том же ключе: «жена гордая, честолюбивая», которая «предприяла решить судьбу отечества» вопреки «древним обыкновениям и нравам славянским, которые удаляли женский пол от всякого участия в делах гражданства» [Рудковская: 249]. Примеры осмысления женщины как субъекта истории показывают всю сложность отношения Карамзина к роли женщины в обществе и культуре.

Как мы отмечали выше, став издателем «Вестника Европы», Карамзин принялся за «формовку» современной просвещенной дворянки. В первом же номере была помещена переводная статья «Портрет одной милой женщины». Хотя перевод не принадлежал издателю, публикация в первом номере указывала на его программный характер. «Портрет» изображал «чувствительную читательницу» — идеального реципиента новых литературных произведений:

N. N. никого не ослепит с первого взгляда: ум ее не столько блестящ, сколько тонок и основателен; однако довольно жив, приятен и способен к острым ответам; но все это покрывается беспримерной скромностью... Я уже сказал о склонности ее к романам; но это не одно ее чтение: она знает всех лучших французских поэтов, и почерпнула из разных сочинений нравоучительных и принадлежащих до воспитания все то, чем только может пользоваться приятная в обществе женщина, добрая жена и нежная мать [Вестник Европы: 1803, 1, 57].

Статья задавала модус социального поведения женщины: ее ум, «не блестящий, но тонкий», должен сопрягаться с «беспримерной скромностью»; пищей ему должны служить «сочинения нравоучительные и принадлежащие до воспитания», и только; женщины не предназначены интеллектуально «блистать» и не должны слишком явно демонстрировать свою образованность. «Милая женщина» — идеальная слушательница: «Стихотворство было — не скажу, моим талантом, по крайней мере любимым моим упражнением; она с удовольствием слушала незрелые первенцы моих опытов» [Там же: 55]. Сравним с тем, что Карамзин писал десятилетием раньше, в «Письмах русского путешественника»:

Стихи свои, еще в рукописи, читает он <Геснер. — М. Н.> одной приятельнице, которая, не будучи ученою, имеет природное нежное чувство изящного. «Иногда, — сказал он мне, — я спорю с нею, когда она находит что-нибудь противное в моих сочинениях. «Говорите что хотите, — отвечает она, — я не могу опровергать вас, но остаюсь при своем чувстве». Наконец, подумав хорошенько, нахожу, что она права, и винюсь перед нею». — Мне пришла на мысль Аспазия, которой афинские певцы отдавали на суд свои творения; ушам ее верили они более, нежели своим, — и я думаю, что женщины вообще могут чувствовать некоторые красоты поэзии живее мужчин [Карамзин 1984: 44].

Образованная, тонко чувствующая поэзию, женщина выступает как слушательница и собеседница, поглощенная интересами мужчины.

Очень сходная с приведенными в «Портрете» суждениями об образовании, программа обнаруживается в педагогическом трактате Ж.-Ж. Руссо:

Софи обладает умом приятным, но не блестящим, и основательным, хотя не глубоким; умом, о котором не говорят, потому что никто не находит его больше или меньше своего. Она обладает умом, который нравится всякому, кто с ней говорит, хотя и не украшен соответственно нашим понятиям о воспитании женского ума; ее ум образовался не в чтении, а только в беседах с отцом и матерью, в размышлениях и наблюдениях [Руссо 1912: 399].

Ученость не к лицу женщине: «кто захочет вообразить Граций с пером в руке, закапанных чернилами и погруженных ночью в авторское глубокомыслие? Розовая гирлянда украшает женщину; лавровый венок делает ее старше» [Вестник Европы: 1802, 21, 15]. Женщина должна оставаться в предписанных обществом рамках — женой, матерью и хозяйкой, а не стремиться к славе — несмотря на свои таланты или их отсутствие.

Именно тщеславие ставится в вину маркизе дю Шатле, печатавшей труды по математике и физике: «Не имея от природы ни талантов, ни вкуса, ни памяти, ни воображения она сделалась Геометром, чтобы выйти из круга обыкновенных женщин, странность помогла ей возвыситься» [Вестник Европы: 1802, 7, 243]. Публикуя перевод из французского журнала, Карамзин, разумеется, мог не разделять или разделять не вполне мнения автора, маркизы дю Деффан, тем более что в том же номере был опубликован «Спор о Вольтере», где философу были даны весьма

резкие оценки, с которой статья о дю Шатле образовывала смысловую связь. Однако, каковы бы ни были первоначальные намерения издателя, текст о маркизе включался в общий контекст высказываний о женщинах на страницах «Вестника Европы».

Стремление маркизы «выйти из круга обыкновенных женщин» и прославиться автор статьи объявляет ее главным пороком. Ему важно подчеркнуть, что хотя не все женщины бездарны, именно эта не была в состоянии произвести ничего оригинального, он прямо обвиняет ее в плагиате: «Славная книга, изданная под ее именем, есть сочинение какого-то пономаря, именем Кенига, <...> она учится теперь геометрии, чтобы разуместь собственную книгу свою» [Там же: 243]. Статья завершается иронической оценкой: «...женщине надобно быть *славимой*, чтобы сделаться *славной*. Она <дю Шатле> достигла до своей цели через любовь г. Вольтера. Он сделал ее предметом общего внимания и разговоров; он сделает ее бессмертною в будущих веках, и (что имеет также свою цену) дает ей способы жить и в настоящем» [Там же: 245] — «божественная Эмилия» хотя и смогла прославиться, но лишь за счет чужой славы, что ее дезавуирует. Эту цитату из дю Деффан переводчик-издатель не снабдил никакими оговорками, вероятно, разделяя ироническую оценку стремления женщины «быть славной». Действительно, в другой статье того же номера «Вестника Европы» Карамзин, ссылаясь на «древних», предлагал женщине раскрывать свои таланты внутри семьи и дома: «...домашняя жизнь есть, по закону Природы, святилище ее достоинств, непроницаемое для глаз любопытных: в нем она сияет и красотой, и любезностью; в нем печется о супруге и детях; в нем услаждает сердце первого и образует юную душу последних» («О легкой одежде модных красавиц девятого-надесять века», подписана псевдонимом *В. Мулатов* [Там же: 250]).

Таким образом, Карамзин в «Вестнике Европы» задавал довольно четкие рамки программы эстетического воспитания женщин. «Французское» образование уже развило в них «природную» чувствительность, познакомиться с русским языком они должны были через новую словесность, именно женщины были ее главным адресатом. Апеллируя к женскому вкусу и женскому вниманию, Карамзин привлекал к чтению новую (и обширную) аудиторию.

В статье «Отчего в России мало авторских талантов» Карамзин увязал женскую «неразвитость» и неумение говорить по-русски с медленным развитием литературы: «Милые женщины, которых надлежало бы только подслушивать, чтобы украсить роман или комедию любезными, счастливыми выражениями, пленяют нас нерусскими фразами. Что ж остается делать автору? Выдумывать, сочинять выражения...» [Карамзин 1982: 102]. Сформулировав новую миссию просвещенной русской женщины, Карамзин предложил средства к ее реализации — новую словесность. Женщине в его концепции отводилась важная, но четко ограниченная роль — проводника просвещения, читательницы, т. е. потребителя литературы. При этом женщина у Карамзина не пассивна: она прививает детям любовь к чтению, но также и преображает свой облик и душу. Она творит в жизни, а не на

бумаге. Эти взгляды нашли подтверждение и в художественном творчестве Карамзина. Так, в повести «Юлия» (1796) показано, как впитав лучшие просветительские идеи, главная героиня, чувствительная и прекрасная, употребляет все свои силы и таланты на воспитание сына.

В центре повести — светская красавица Юлия, которая после некоторых колебаний вышла замуж за кроткого Ариса, безмерно любившего ее. Супруги уезжают в деревню, наслаждаются природой, читают Руссо, но Юлия начинает скучать, и они возвращаются в город. В семейном доме появляется князь N, которым Юлия была увлечена до замужества. Арис, однажды застав их вместе, решает оставить уклонившуюся от добродетели жену. Юлия раскаивается и изгоняет князя, а вскоре понимает, что беременна, и хочет стать добродетельной матерью. Главной книгой, которой она руководствуется при воспитании сына, становится роман-трактат Руссо о воспитании: «Юлия хотела приготовить себя к священному званию матери. “Эмиль” — книга единственная в своем роде — не выходила из рук ее» [Карамзин 1979: 116]. Чтение Руссо и материнство благотворно влияют и на саму Юлию:

«Я мать», — думает она и смелыми шагами идет по лугу. Удовольствия, которых Юлия искала некогда в свете, казались ей теперь ничтожным, обманчивым призраком в сравнении с существенным, питательным наслаждением матери [Там же: 117].

Важно отметить, что главным транслятором идей Руссо в этой повести представлен благородный супруг Юлии: «Арис вздохнул, взял том “Новой Элоизы”, развернул и прочитал несколько страниц... о блаженстве взаимной любви» [Там же: 112]. В карамзинской повести мужчина выступает в роли воспитателя женщины, а женщина — в роли идеальной матери и воспитательницы ребенка, это ее главная «творческая» задача. Таким образом, Карамзин проиллюстрировал свои теоретические установки в этой повести и представил сценарий, показывавший созидательные возможности женщины при условии наличия мудрого наставника.

В пригодности женщин к литературному труду Карамзин все же сомневался. Как мы писали выше, он публиковал женские сочинения в своих изданиях, но число публикаций явно снижалось со временем. Напомним, что в первом номере «Аонид» пять имен писательниц: Е. Урусова, Е. Хераскова, А. Магницкая, А. и Е. Свиньины, в третьем номере — лишь одно; в карамзинском «Вестнике Европы» — одна анонимная публикация А. Буниной; остальные публикации, подписанные женскими именами, были переводами с французского и английского, о чем мы скажем ниже. Женщина могла проявлять свой вкус и душевные достоинства — в детской литературе (что рассматривалось как естественное продолжение материнских обязанностей) и в эпистолярном жанре, но настоящий литературный труд Карамзин считал пагубным для слабого пола. В № 20–21 «Вестника Европы» за 1802 г. он опубликовал переведенную им «сказку» С. Ф. Жанлис «Женщина-автор», героиня которой, чувствительная и великодушная,

но лишенная «твердой основательности» Эмилия, не одолела искушения славой и, только пройдя через разнообразные испытания, смогла вернуть душевный покой. Особенно примечательно, что написана эта «сказка» была женщиной, что могло прочитываться как исповедь.

Карамзин перевел и опубликовал (в «Вестнике Европы» и затем отдельной книгой) несколько десятков сочинений С. Ф. Жанлис — повестей, сказок, мемуаров, писем и т. д.³ Очевидно, многочисленность публикаций способствовала популяризации Жанлис: она представляла и как автор текстов (для детей, юношества и для женщин, разумеется), и как «ролевая модель» для тех чувствительных россиянок, которые захотели бы ступить на опасный путь литератора. Посредником же между русским читателем и Жанлис являлся переводчик Карамзин (который, как известно, нередко «адаптировал» оригинальный текст под свои нужды), «русская Жанлис» являлась, по сути, его созданием.

Как пишет О. Б. Кафанова, «для Карамзина переводы сказок Жанлис были лабораторией формирования жанрово-стилистических принципов сентиментальной повести» [Кафанова: 96]. К творчеству Жанлис Карамзин обращался в разные периоды: и в начале литературного пути, и уже будучи зрелым писателем. В новиковском журнале «Детское чтение для сердца и разума» он поместил пятнадцать повестей, объединенных в цикл «Деревенские вечера» (1787–1788). Источником двенадцати из них послужил цикл Жанлис «Вечера в замке» («*Les Veillées du chateau*», 1784), в котором она излагала свои педагогические взгляды.

Вновь к творчеству Жанлис Карамзин обратился пятнадцать лет спустя. Почти в каждой части журнала «Вестник Европы» на протяжении 1802–1804 гг. он помещал переводы из Жанлис или материалы о ней. О. Б. Кафанова прослеживает у Карамзина двойственную переводческую позицию в этот период. В некоторых произведениях «он полно и тщательно воспроизводил подлинник, но чаще всего французские сказки-повести претерпевали в его интерпретации серьезные изменения» [Кафанова: 100]. В отношении французской писательницы Карамзин использовал прием «идеологического» редактирования. Жанлис была известной противницей философии просвещения и в своих произведениях часто нападала на Вольтера и Руссо. В переводе повести «*L'Apostasie ou la D evote*» («Вольнодумство или набожность») Карамзин устранил все критические упоминания Вольтера и Руссо, а также убрал замечание о безнравственности романа «Новая Элоиза». Вместе с тем Карамзин поместил в «Вестнике Европы» заметки о знакомстве госпожи Жанлис с Руссо и Вольтером — «Свидание Госпожи Жанлис с Вольтером» [Вестник Европы: 1803, 15, 161–173]; «Знакомство Госпожи Жанлис с Жан-Жаком Руссо» [Там же: 1803, 21–22, 59–70]. И та, и другая носят анекдотический характер, однако в «Воспоминаниях», посвященных Вольтеру, недоброжелательное,

³ Картоотека А. Д. Умирян, находящаяся в Российской национальной библиотеке, насчитывает более 50 русскоязычных изданий и публикаций произведений Жанлис.

точнее — ироническое отношение мемуаристки к герою более ясно артикулировано. Это заставило Карамзина сделать примечание:

Разумеется, что это свидание было очень давно; но описание его напечатано в нынешнем году Французской Библиотеки. Нет нужды замечать, как оно любопытно... Госпожа Жанлис еще в молодых годах бросила перчатку великой тени фернейского мудреца и сражается донныне с его славою. Не мудрено, что он является здесь не в светлых лучах, а в некоем затмении! [Там же: 1803, 15, 161].

Несмотря на иронический пассаж в адрес Жанлис, публикация этого текста была полемически заострена против самого фернейского патриарха и является отголоском размышлений о значимой для Карамзина проблеме (см. об этом [Лотман 1987]).

Средние и посредственные — именно так часто характеризовали и произведения самой Жанлис. Так, например, П. И. Макаров писал о ней:

Посредственные романы ее всегда будут нравиться, всегда с приятностию станут читать их. Сохраняя строго благопристойность, она умела дать цену действиям самым маловажным; у нее один взгляд, одно слово, одно пожатие руки — значат более, занимают читателя более, нежели у других авторов последняя жертва любви [Московский Меркурий: 1, 60–61].

Посредственность и благопристойность произведений Жанлис маркируется как достоинство: они безопасны (в них нет тлетворных идей, как у того же Вольтера) и понятны многим. Не в последнюю очередь именно эти качества привлекали в ней Карамзина, ведь его задачей было привлечение новых читателей: «Не знаю, как другие, а я радуюсь, лишь бы только читали! И романы самые посредственные, — даже без всякого таланта писанные, способствуют некоторым образом просвещению» [Карамзин: 179].

Собственное отношение Карамзина к плодовитой писательнице (и ее коллегам) было окрашено иронией — это видно из заметки в разделе «Смесь» шестого номера «Вестника Европы» за 1802 г., сообщавшей о реакции публики на смерть парижского слона (вероятно, речь идет о смерти слона в Парижском зоопарке):

...госпожи Жанлис, Кондорсет⁴, Талльен⁵, Бертен⁶, приходили изъявлять ей <«овдовевшей» слонихе> сожаление; <...> первая рассыпала у ног ее

4 София Кондорсе (1764–1822) — писательница, переводчица, хозяйка литературного салона, жена ученого и философа Никола Кондорсе. В ее салоне бывали Томас Джефферсон и Адам Смит, Олимпия де Гуж; в ее доме собирался «Социальный кружок».

5 Тереза Тальен — светская дама, одна из *merveilleuses*, жена Жана-Ламбера Тальена (согласно легенде, ее записка из тюрьмы ускорила восстание 9 термидора; ее дочь от Тальена звали Rose Thermidor Thérèse). М-м Гонкур сказала о ней: «Прелестная Тальен примиряла женщин с Революцией, мужчин с модой, буржуа с Республикой, Францию с велением сердца».

6 Мари-Жанна Бертен (1747–1813), владелица модного магазина «Великий Могол» на ул. Фобур-Сент-Оноре, была законодательницей мод, пополняла гардеробы герцогини Шартрской и Марии-Антуанетты.

40 томов сочинений своих; <...> вторая философствовала с ней; <...> третья советовала ей снова выйти замуж и тотчас развестись; <...> четвертая критиковала наряд ее, фигуру хобота и проч. [Вестник Европы: 1802, 6, 191].

Конечно, эти наблюдения, принадлежащие «французскому журналисту», расценены как «не очень остроумные», однако, зная о склонности Карамзина к литературной игре и его культурном скепсисе, можно предположить, что ироническая оценка Жанлис в заметке близка его собственной. Пропаганда Жанлис отвечала его просветительским задачам: ее сочинения были поучительны и безопасны для читательниц, особенно для тех, которые хотели писать сами, — в отличие от более радикальной мадам де Сталь.

Имя мадам де Сталь тоже являлось на страницах «Вестника Европы», но гораздо реже, отношение Карамзина к ней было сдержанным. Он перевел ее роман «Zulma», в русском варианте получивший заглавие «Мелина». В этом романе де Сталь еще остается в рамках сентиментальной чувствительности:

Для того, чтобы описать любовь, я хотела показать картину горя самого ужасного и характер самый страстный. Когда горе бывает бесповоротным (безвозвратным), тогда душа находит какое-то хладнокровие, которое позволяет думать, не переставая страдать. Вот в таком состоянии страсть должна стать самой выразительной. Я пыталась поставить в такое положение Зюльму. Это писание более всех других близко моей душе (Цит. по: [Крестова: 269]).

Роман был близок Карамзину: «В переводе он не только воспроизвел зарождение и развитие глубокого чувства Мелины, ее самопожертвование ради Фернанда, трагический, горестный исход этой любви. Он также внес в стиль произведения дополнительную лирическую тональность» [Крестова: 269]. Как отмечала О. Б. Кафанова, «это сочинение в переводном наследии Карамзина любопытно по многим параметрам, но прежде всего в связи с парадоксальным расширением понятия чувствительности» [Кафанова 2020: 214].

Однако уже в рецензии на роман де Сталь «Дельфина» Карамзин заключил: «Сей роман есть волшебный замок, в котором нельзя жить; стены его блистают алмазами, а нет ни одного стула» [Вестник Европы: 1803, 2, 140], а характер главной героини — женщины, идущей против общественных предрассудков — счел надуманным. Чем более «радикализировалась» де Сталь как писательница, тем более сдержанным становилось отношение Карамзина к ней.

Карамзин проблематизировал женское присутствие в литературе и вывел рефлексию над ним на страницы периодики. Еще в конце XVIII века поэт и издатель обратил внимание на присутствие женщин в литературе: в альманахе «Аониды» он публиковал сочинения поэтесс, близких к масонскому кругу. Спустя десять лет размышления Карамзина о роли женщины

в формировании культурного ландшафта приобретут новый характер. Он перестанет публиковать сочинения женщин (исключения составят лишь переводы) и сосредоточится на артикуляции просветительских задач.

1.2. Сентименталистская периодика: издатель и читательницы

Под сентименталистской периодикой мы здесь понимаем журналы, издававшиеся сентименталистами и ориентированные на женскую аудиторию. В первую очередь нас будут интересовать «Московский Меркурий» (1803), который издавал писатель и литературный критик П. И. Макаров (1765–1804)⁷, «Патриот» (1804) В. В. Измайлова, «Аглая» (1808–1812) П. И. Шаликова.

Всплеск интереса к женской читательской аудитории исследователи считают одним из «ярких проявлений так называемой “феминизации” русской культуры того времени — актуализации “женского”, “женственности” в литературе и языке, определявшей во многом направление и специфику развития литературного процесса XVIII — начала XIX веков» [Дементьева: 4]. В отличие от Западной Европы, где в первой трети XIX века журналы для женщин были уже сложившимся типом периодики (подробнее об этом см.: [White]), «в России этот вид издания находился на стадии становления» [Жукова: 38]. Тем не менее уже тогда некоторые журналы уделяли особое внимание женской проблематике и даже заявляли о себе как о специальных изданиях для женщин. Эта проблематика: вопросы женского воспитания, норм социального поведения, формирования эстетических вкусов читательниц — раскрывалась в статьях, эссе и художественных текстах, а также в материалах, посвященных сферам, традиционно считавшимся женскими (воспитание детей, содержание дома, моды). Именно так позиционировался в начале издания «Московский Меркурий» П. И. Макарова, журнал, который стал более известен в истории литературы как площадка для важных литературных дискуссий. Макаров был влиятельным литературным критиком, таким же влиятельным стало и затеянное им периодическое издание.

В объявлении о подписке издатель перечислял основные разделы нового журнала:

- 1) Критика на книги;
- 2) Все рассуждения относительно какой-нибудь части словесности;
- 3) Новейшие анекдоты;
- 4) Сатиры на пороки века;

⁷ Петр Иванович Макаров был известен современникам прежде всего как критик: «Лицо журнала, продолжавшего традиции “Моск. Журнала” Карамзина, определял критич. раздел: за год существования журнала, ставшего расцветом деятельности М., он опубликовал в нем ок. 50 рецензий. Нередко они имели форму краткого, но исчерпывающего впечатления и оценки» [Уварова: 473]. «Московский Меркурий» был масштабным проектом и заслуживает глубокого изучения, но мы рассмотрим только один из аспектов позиции издателя.

- 5) Краткие переводы;
- 6) Мелкие стихотворения [Сводный каталог: 310].

Кроме них, в журнале содержался раздел «Моды», но он занимал подчиненное положение. Главной задачей «Московского Меркурия» Макаров представлял образование и воспитание аудитории: следует «связать учение с забавами», употребить «науки на пользу забав, а забавы на пользу наук», то есть сочетать приятное с полезным. Исследовательница «Московского Меркурия» А. Дементьева, посвятившая ему диссертацию, отметила как специфическую черту ранней русской периодики для женщин, свойственную и «Московскому Меркурию», дидактичность, которая вообще в периодике того времени уже отступала и в целом выглядела архаично:

Дидактический элемент, столь явно выраженный как в «Московском Меркурии», так и в последующих дамских изданиях раннего периода развития женской периодики в России <...> в значительно меньшей степени ощущим в иных литературных периодических изданиях того же времени <...> Журналы для женского чтения первой трети XIX в. не только сохраняют его в полном объеме, но даже усиливают, что позволяет рассматривать присущий журналам для женского чтения первой трети XIX в. дидактический, назидательный, морализаторский элемент в качестве их конститутивного признака [Дементьева: 34–35].

В статье «Некоторые мысли издателей Меркурия» (в «Сочинениях и переводах» 1805 года Макарова эта статья опубликована под другим названием, из которого становится очевиден ее предмет, — «Мысли о воспитании»). Макаров, открывая новый журнал, писал:

<...> у нас молодой человек весьма рано перестает учиться <...> Во Франции женщины упражнялись в литературе <Здесь и далее в цитате курсив наш. — М. Н.>; <...> ученые стекались к ним со всех сторон; дома их были лучшими школами вкуса и просвещения; там в отборных собраниях судили сочинения и авторов <...> От того цвет литературы во Франции сделался столь общим <...> они <дамы. — М. Н.> заставили бы всякого учиться [Московский Меркурий: 1, 5–6].

Однако женские занятия литературой издатель считает нужными для того, чтобы женщины, «овладев единожды полем литературы, <...> пошли бы самыми скорыми шагами <...> и в короткое время сделались бы нашими учительницами» [Там же: 6]. Идея, высказанная Макаровым, конечно, перекликается с сеговением Карамзина в статье «Отчего в России мало авторских талантов», что женщины пока плохо владеют русским языком, при том, что именно их писателям надлежало бы «подслушивать» и у них перенимать стиль. Как отмечала исследовательница «Московского Меркурия»,

идейный остов статьи «Некоторые мысли издателей Меркурия» — слепок с карамзинской просветительской программы: в ней отражены сведенные воедино выработанные сентиментализмом идеи относительно роли женщин в развитии образования и воспитании общества, изложенные Макаровым в эмоциональном, даже патетическом ключе [Дементьева: 53].

Однако если Карамзин выступал за то, чтобы женщина усвоила новый язык и активно использовала его в устной речи (чтобы авторы «подслушивали» и сами учились), то Макаров с теми же целями желал женщинам, по меньшей мере на уровне журнальных деклараций, освоить и ремесло литератора — и это, согласно нашему предположению, можно расценить как следующий этап женского просвещения. Продолжая идеи Карамзина, Макаров распространяет их на новые культурные территории, но важнейшим и неизменным остается одно — роль женщины как посредника и педагога.

В то же время, рассуждая о занятиях литературой для женщин, Макаров использует комплиментарные формулировки:

...то же упражнение <литература. — *М. Н.*>, которое весьма часто тираниит нас острейшими иглами, представляет молодой женщине одне только розы без шипов <...> какой варвар осмелится не похвалить того, что нежная, белая, прекрасная рука написала? По крайней мере, мы <...> уверяем любезную сочинительницу, что ко всем произведениям пера ея наша критика всегда будет иметь самое набожное почтение [Московский Меркурий: 1, 12–13].

Он выводит женское творчество за рамки «серьезной» литературы, видимо, разделяя сентименталистскую идею, что женщина — существо нежное и деликатное, которое необходимо оберегать, в том числе, и от критики.

Несмотря на такие заверения издателя, за год существования в «Московском Меркурии» не было опубликовано ни одного сочинения, написанного женщиной. Видимо, таковые присылались для печатания, однако Макаров не выпустил к читателю ни одного, а отделался обещанием напечатать их в будущем:

Благодарим — чувствительно благодарим за присланные к нам сочинения и переводы — в стихах и в прозе. Почитаем их весьма хорошими; и однако ж, по некоторым обстоятельствам, не могли их поместить в первой своей книжке — может быть поместим после [Московский Меркурий: 1, 71].

Действительные мотивы такой политики «Московского Меркурия» остаются пока не проясненными, однако вслед за Е. Дементьевой можно признать, что «как издатель журнала, выбирающий сотрудников и материалы, Макаров нисколько не способствует развитию женской литературы» [Дементьева: 76].

Защита женщин в литературе была лишь одной из составляющих журналистской стратегии Макарова. Вероятно, его интерес к «женской» теме был обусловлен стремлением укрепить новые принципы, сформулированные Карамзиным. В «облагораживании» читательской аудитории Макаров видел часть своей культурной миссии. Именно поэтому его журнал был ориентирован на традицию Новикова и не был похож на стереотипные издания для женщин («Магазин английских, французских и немецких новых мод», 1791, «Модный вестник», 1816), уделявшие большее внимание

моде, светским новостям и литературе низкого качества. Хотя в «Московском Меркурии» модный раздел тоже существовал (и включал картинки с объяснениями), он был данью традиции: представление европейских мод рассматривалось издателями как обязательная компонента журнала, адресованного дамской аудитории. Впоследствии похожий раздел моды Шаликов введет в «Дамском журнале».

Одна из особенностей позиции Петра Макарова заключается в том, что он выступает не только как просветитель, но и как «адвокат» женщин. В одном из номеров (№ 7) он помещает «Критику на Сегюрову книгу о Женщинах (из парижского журнала)»⁸, снабжая ее примечаниями, в которых подчеркивает отличия своей позиции от позиции рецензента. По мнению последнего, де Сегюр неправильно выбрал объект «исследования»: «кокетка не дает никакого понятия о женщине, равно как и петиметр не дает понятия о человеке» [Московский Меркурий: 3, 59]. Далее рецензент объясняет, что удел женщины — не охота и война: «<...> Натура образовала их для другого дела: — для дела наполнять вселенную людьми, возобновлять род человеческий, носить, родить, кормить, воспитывать детей <...>» [Там же: 61]. Макаров возражает рецензенту, когда тот указывает на слабость женщины и необходимость ее подчинения: «Слабость женщины не доказывает власти мужчин: слон сильнее человека, однако ж повинуется ему» [Там же: 60]. В другом месте, где рецензент замечает, что женщины не могут сражаться, издатель восклицает: «Извините, г. рецензент: женщины сражались — и геройски!» [Там же]. Как нам представляется, эти примечания должны были показать, что Макаров стоял на более прогрессивных позициях. Собственно, и сама статья была опубликована с этой целью: чтобы подчеркнуть, насколько издатель «Московского Меркурия» стремится стать на защиту женщин.

На страницах журнала Макаров время от времени обращается к великим женщинам прошлого и настоящего. Так, в «Некоторых мыслях издателя», помещенных в первом номере, он выстраивает целый пантеон выдающихся женщин: писательницы Генриета де ла Сюз и Мари Мадлен де Лафайет, основательница первой в Европе светской женской школы Франсуаза д'Обинье Ментенон, хозяйки интеллектуальных салонов Маргарита де ла Саблиер и Гортензия Манчини, — и во главе его ставит Нинон Ланкло, писательницу, хозяйку литературного салона и куртизанку. Издатель «Московского Меркурия», заметив, что с нею «ни одна женщина не сравнилась в любезности», тут же делает осторожную оговорку: «правила ее, несколько свободные, делают опасным образцом для подражания» [Московский Меркурий: 1, 16–17]. Как отмечала Дементьева, подобный экскурс в «историю <...> также становится вполне традиционным в культурном

⁸ Имеется в виду книга Ж. А. де Сегюра (Joseph Alexander Comte de Ségur, 1756–1805) «Les femmes, leur condition et leur influence dans l'ordre social», вышедшая в 1803 году.

пространстве XIX в. способом доказывания позитивности участия женщин в интеллектуальной жизни общества» [Дементьева: 58].

Разумеется, Макаров не может обойти стороной и женщин-сочинительниц. Больше всего внимания он уделил двум писательницам — Анне Радклиф и мадам Жанлис. В этом отношении он был верным последователем Карамзина и предпочитал «посредственность» второй, которая в его глазах не являлась недостатком или качеством, свойственным только женским сочинениям. В «Уведомлении» к первому номеру «Московского Меркурия» Макаров сообщает: «Мы не обещаем ничего кроме *посредственного*; но и посредственное имеет свои степени: иное ближе к *хорошему*, другое к *дурному*» [Московский Меркурий: 1, 70]. По всей видимости, сочинения Жанлис находятся «ближе к хорошему»:

Госпожа Жанлис принадлежит к тем авторам, от которых не надобно ожидать ничего чрезвычайного, ничего превосходного, но которые, однако ж, никогда не напишут дурно. Посредственные романы ее всегда будут нравиться, всегда с приятностию станут читать их. <...> у нее все приличности общежития свято соблюдены; она знала свет, знала его очень хорошо и как немногие знают; а потому, когда читаешь роман или повесть ее, то кажется, что видишь и слышишь живых людей. Строгие критики найдут, может быть, что в ее сочинениях слишком много сентенций, слишком много выставки ума, слишком много метафизики сердца. Чтобы сократить: это не Руссо, однако ж и не Радклиф [Там же: 1, 60–61].

В. Э. Вацуро полагал, что именно Макаров «положил начало сопоставлениям Радклиф и Жанлис как двух типов романистов; его афористически выраженное предпочтение последней» [Вацуро 2002: 264]. Произведения Анны Радклиф отражают дурной вкус их автора, издатель «Московского Меркурия» подчеркивает это при каждом удобном случае. Например, его рецензия на «Дельфину» де Сталь заканчивалась утверждением: «Что касается двух последних романов <...> они, по крайней мере лучше *Радклифиных*» [Московский Меркурий: 1, 162]. В рецензии на «Пожар Капа, или царствование Гуссеня Лувертюра...» Макаров вновь вспоминает о Радклиф: «На 58 странице собрано столько происшествий, что даже Госпожа Радклиф с неисчерпаемым своим воображением позавидовала бы славному Эккертсгаузену» [Там же: 214]. Радклиф становится чем-то вроде имени нарицательного для сочинителей безвкусных романов. Свое отношение к романам Радклиф Макаров суммирует в рецензии на перевод романа «Монах, или Пагубные следствия пылких страстей»:

Скажем единожды свое мнение о всех Радклифиных романах вообще. Книга тогда хороша, когда она приятна или полезна. — А еще лучше, когда приятна и полезна вместе.

В рассуждении приятности, мы не думаем, чтобы картины убийств, насилий, пыток и всех злодеяний могли кому-нибудь нравиться. В рассуждении о пользе романы госпожи Радклиф — не имея никакой цели, не сообщая никакого справедливого понятия о свете <...>, не открывая новой моральной истины <...> ни с которой стороны не полезны, а вред-

ными быть могут! Они действуют на нервы <...>. Все романы госпожи Радклиф, если смеем так сказать, имеют один *характер*, одну *физиономию* [Там же: 218–219].

«Монах...» М. Г. Льюиса был приписан переводчиками, Павленковым и Росляковым, Анне Радклиф, но они «скорее всего не знали имени Льюиса; они приписали популярной писательнице не заведомо чужое, а анонимное для них сочинение <...> Эта издательская уловка, по-видимому, принесла книгопродавцам дополнительное число подписчиков на книгу» [Вацуро 2002: 210]. Именно поэтому издатель «Московского Меркурия» столь подробно останавливается на характеристике Радклиф.

В восприятии Макарова Радклиф лишена ровно тех качеств, которыми обладает Жанлис: в ее романах нет приятности и пользы. Издатель замечает, что Анна Радклиф не стала родоначальницей направления (это имело бы положительную коннотацию), но лишь породила множество эпигонов, ср. начало рецензии на «Сочинение Англичанки Мари Маккензи»: «Из всех подражаний Радклифиных, это, кажется, самое неудачное» [Московский Меркурий: 3, 127]. Обращение Макарова к этим писательницам лишено снисходительной окраски, но часто носит иронический оттенок, как и в рецензиях на произведения, написанные мужчинами.

Обратимся к другим рецензиям на женские сочинения. Во второй части «Московского Меркурия» была помещена рецензия на роман «Елисавета де S***, или История россиянки, изданная в свет одною из ея соотечественниц». Автором и переводчицей на русский «Истории россиянки» была графиня Наталья Петровна Головкина (1769–1849), в рецензии не названная. В выходных данных книги сообщалось, что перевод принадлежит автору, а оригинал был издан в Париже в 1802 году. В своем отклике Макаров нарушает постулируемый им принцип хвалить все, что написано соотечественницами, и дает роману амбивалентную оценку: «Сие творение, хотя довольно слабое, показывает однако же в сочинительнице женщину умную» [Московский Меркурий: 2, 43]. Ум Головкиной выражается в отклике претендовать на «ученость»:

...писала без всякого требования на ученость, на метафизику, на скучную, площадную мораль и на чувствительность. Здесь действующие лица не на ходулях — не герои греческие или римские — не изверги, рожденные только воображением госпожи Радклиф — не селадоны, иссохшие от слез, и которым замаранная крестьянская девка в грязных онучах кажется пастушкой божественной Аркадии: — здесь люди такие, каких можно видеть всякий день! [Там же]

Макаров суммирует недостатки, присущие массовому сентименталистскому роману (среди сочинителей таких романов было довольно много женщин): излишняя чувствительность, искусственность персонажей, морализаторство; а главным достоинством «Истории россиянки» называет естественность ситуаций и поведения героев. Здесь же Макаров определяет

общие особенности женского письма, которые связывает со спецификой женского восприятия: «Надобно отдать справедливость женщинам: они гораздо лучше нас умеют приметить и описать странности некоторых оригиналов, движения зависти, ревности, самолюбия и всех страстей, обыкновенных в обществе» [Московский Меркурий: 2, 43–44]. Особая авторская чувствительность и уклон в психологические описания впоследствии будут представляться едва ли не главными чертами женской литературы. Например, С. А. Венгеров писал о прозаике Е. И. Апелевой: «Дарование характерно дамское... Останавливаясь необыкновенно подробно на мелочах второстепенного свойства, она забывает мотивировать главные моменты своих повествований» [Венгеров: 374]. Мы намеренно привели пример из другой эпохи, чтобы показать «живучесть» подобных стереотипов в отношении женской литературы.

Таким образом, Макаров считал возможными занятия литературой для женщин, хотя и с некоторыми оговорками. Рассуждая о женском просвещении, он писал:

Кто не желает Женщинам просвещения, тот враг их <...> тот хочет удержать себе право сказать некогда жене своей (в которой он искал ключницу или няньку): я тебя умнее! <...> красота скоро вянет <...> что будет с женщиной <...> если не заготовит себе утешений на старость [Московский Меркурий: 1, 11–12].

Макаров не предлагал женщине утешаться исключительно семейными заботами, а ратовал — как минимум, на уровне деклараций — за расширение женской образованности. В предисловии к журналу он не только изъяснял выгоды женского просвещения для общества, но и указывал, что его отсутствие пагубно в первую очередь для самих женщин. Однако центральной идеей «Нескольких мыслей издателя» было все-таки не просвещение женщин, а их роль в культурном посредничестве.

На страницах «Московского Меркурия» Петр Макаров не только формировал положительный идеал просвещения, но и высмеивал крайность образования — педантство, а также поверхностную моду на просвещенность. В своей диссертации А. Дементьева предположила, что Макаров мог подвергать сомнению транслируемые им же самим идеи, и указала на рассказ «Провинциал и артисты. Из Парижского дамского журнала»:

В рассказе высмеивается и традиционный способ доказывания благотворности женского влияния на науки, искусства, даже политику, необходимости высокого положения женщины в обществе для его процветания, признания ее равенства с мужчиной в интеллекте, силе ума, способности к творчеству, — способ, к которому ранее прибегнул Макаров в «Некоторых мыслях», а именно, приведение примеров из истории [Дементьева: 62].

Исследовательница настаивает, что рассказ был написан самим издателем «Московского Меркурия»: «По сути, перед нами — пародия на заглавную вроде как программную статью журнала, а с учетом того, что оба сочинения принадлежат перу Макарова, — самопародия» [Дементьева: 62].

Однако это предположение ничем не подтверждено. Безусловно, редактор журнала формировал его облик не только оригинальными сочинениями, но и переводами, с этой точки зрения «Провинциал и артисты» не утрачивает своей значимости, но при этом акценты в интерпретации этого сочинения все же смещаются.

Героиня рассказа Флориза, знатная дама, «образец подражания молодых женщин», приблизила к себе «провинциального Ловеласа, великого педанта, который знает латинской язык, и не умеет сказать каламбура, занимается нарядом, и одевается как деревенской Нотариус» [Московский Меркурий: 2, 83–84]. Флориза, чтобы скрыть любовную связь, объявила своего поклонника поэтом, который приглашен ею в столицу якобы лишь затем, чтобы «читать ей романы». Но ее связь с Рафиларом стала для всех очевидна, к тому же во Флоризе проснулась ревность, поэтому она решила «подкрепить права свои законным браком». Травестируя идею благотворного женского влияния на мужчин, Флориза требует от супруга не совершенствоваться в искусствах или добродетелях, а одеваться «по моде». Она должна бы внушать мужчине высокие устремления, но вместо этого заставляет мужа выполнять ее светские прихоти. Автор иронически описывает нежелание Рафилара следовать наставлениям супруги:

...имея хотя несколько разсудка, можно ли противиться тем, которых создала Natura быть нашими повелительницами? Человек с нежным сердцем находит величайшую сладость в исполнении даже прихотей женщины любимой! каким преимуществом отличим прелестной пол, естли будем покорны только благоразумию, которое тогда заставляет слушаться, когда оно говорит устами мущины? [Там же: 85]

Снижение фабулы (образованная женщина берет себе в любовники грубого, неотесанного провинциала, что вызывает насмешки, и пытается его «облагородить», переодевая в модные наряды) на первый взгляд противопоставляет этот рассказ «Некоторым мыслям издателя». В рассказе можно увидеть тот же прием, что и в программном тексте: автор подкрепляет свои мысли примерами из истории, но на сей раз в травестийном варианте:

По счастью он вспомнил (примеры взятые из Истории, особливо из древней, более на него действовали, нежели нравы обычаи настоящего времени), что Геркулес прят у Омфалы, что Перикл слушался Аспазии, что Александр для женщины зажег город; вспомнил, присягнул Богине своей в повиновении [Там же].

Из трех перечисленных легендарных пар А. Дементьева сосредотачивается на паре Геркулес и Омфала:

Как видно из содержания мифа, в рамках культурной ситуации начала XIX в. он вполне мог использоваться, и был использован Макаровым, как аллегория предлагаемой сентименталистской эстетикой модели гендерных отношений — служение женщине, сочинительство с целью ее услаждения (Геракл не только прислуживает Омфале, он развлекает ее своими рассказами о далеких странствиях, трудных походах и грозных

битвах, которые та слушает «как сказки»). В мифе показано смещение традиционных гендерных ролей (мужчина здесь подчиняется, женщина повелевает), приобретение мужчиной феминных поведенческих форм (Геракл лишается возможности заниматься «мужским» делом — совершать подвиги, одерживать победы, Омфала отбирает у него меч и лук со стрелами и заставляет пряхть) и женоподобной внешности [Дементьева: 64].

Однако сам прием — использование примеров из истории — не был изобретением Макарова, он действительно был «традиционным» для просветителей, как охарактеризовала его Дементьева. В рассказе высмеивается не сама женская ученость, а мода на нее; публикация программных «Мыслей издателя» и сатирического рассказа взаимно дополняют друг друга: издатель не только предлагает читательницам положительную программу, но и высмеивает тех, кто воспринял ее поверхностно.

В переведенной с французского повести «Торжество истинной любви (Отрывок из Вернова путешествия)» вновь показываются пагубные следствия мнимого просвещения. На сей раз это не сатирический, а прочитывающийся как исповедь рассказ. Мелькур, от чьего имени идет повествование, сетует, что провел годы юности в праздности и развлечениях. Ему покровительствовала госпожа Мерпёль, которая желала «слыть философою»⁹:

...была знакома с учеными; читала новья сочинения в праздныя минуты, которыя оставались от туалета и кокетства; ездила в Лицеи, в Музеумы; слушала физику, Анатомию, Ботанику, Астрономию; срывала верхки со всего; удивляла невежд, и приобрела глубокия знания только в Науке Хитрости. Можно представить себе быстрые мои успехи в школе такой учительницы [Московский Меркурий: 3, 8].

Мелькур рисует отталкивающий портрет «ученой дамы», поверхностной, порочной и тщеславной. Именно ее «уроки» развратили неопытного юношу и стали залогом несчастий, которые случились с ним впоследствии. Но прежде он попал к другой «просвещенной» женщине, «сочинительнице романов»:

Она отдала меня с рук на руки Госпоже Валанкур, сочинительнице дурных романов и довольно приятных стихов, которые не редко поправляло чужое перо. Эта рассталась со мною за то, что я сказал ей Лебрёнев стих <...> чернила не украшают нежных пальцев; бог любви не обмакивает в них стрел своих [Там же: 9].

Намек на плагиат (стихи, которые «нередко поправляло чужое перо») еще более снижает образ писательницы: она лишь притворяется сочинительницей, истинные писательницы и просвещенные женщины — другие.

⁹ О. А. Валькова в книге «Штурмья цитадель науки: женщины-ученые Российской империи» интерпретировала появление слова «философка» в русском лексиконе первого десятилетия XIX в. как симптом растущего интереса женщин к наукам. Довольно скоро слово начало появляться в ироническом контексте [Валькова: 41–43]

Мелькур поддается развращающему влиянию госпожи Мерпёль, нанимается учителем музыки и соблазняет учениц:

Это ремесло усовершенствовало меня в знании женщин и любовной их тактики. Музыка всего скорее воспламеняет страсти, и всего сладостнее питает их. <...> Величайшее мое удовольствие было раздувать огонь в сердце молодой ученицы [Там же: 10].

Все изменилось, когда он влюбился в чистую душу Кларису: чтобы жениться на возлюбленной, Мелькур оставляет маску учителя и вновь является тем, кто он есть — богатым дворянином из Бордо. На какое-то время он забывает дурные привычки и наслаждается семейной жизнью. В повести как бы два героя: «артист» Мелькур, ведущий порочный образ жизни, и добродетельный дворянин, любящий жену и своих детей. На путь порока Мелькура подтолкнули именно две «ученые» дамы.

Таким образом, публикация на страницах журнала не только апологетических сочинений, но и сочинений, показывавших пагубные последствия неправильно истолкованного просвещения (увлечение модой, тщеславие и щегольство), делала позицию Макарова не противоречивой, как старалась показать Дементьева, а наоборот — целостной. «Московский Меркурий» «поучал» не только положительным примером, к которому следует стремиться, но и с помощью сатиры.

Издатель журнала «Патриот. Журнал воспитания» (1804) Владимир Васильевич Измайлов (1773–1830), сохраняя приверженность сентименталистским идеям в целом, в отношении к женскому сочинительству занимал более консервативную позицию. Основными для Измайлова были, как замечает В. В. Костюкова, «проблемы просвещения и воспитания» [Костюкова: 320], а его понимание женского сочинительства подчинялось издательской концепции.

Журнал имел три отдела: для воспитателей, для детей, для молодых людей (мораль, литература, философия). Измайлов, находившийся под сильным воздействием идей Руссо и Карамзина, «пытался воплотить их идеи в своей жизненной практике, сознательно строя свою биографию как биографию “философа” и „чувствительного человека“» [Лобанова: 408]. Журнал о воспитании был одним из просветительских проектов Измайлова, который считал, что «Наука воспитания есть наука счастья» [Патриот: 1, 5], а новый журнал должен «утверждать в юных сердцах все добрые правила» [Там же: 23]. В. В. Костюкова, характеризуя издательскую позицию Измайлова времен «Вестника Европы», отмечала, что его интересовали

проблемы именно женского воспитания, влияние светского общества на становление женского характера. Поэтому особое внимание в журнале уделено женской теме: помещаются материалы о знаменитых женщинах XVIII столетия, многочисленные повести, представлявшие разные женские характеры и судьбы [Костюкова: 321].

Однако интерес к женской проблематике был свойственен Измайлову уже в период издания «Патриота». В первом номере журнала Измайлов опубликовал программную для него статью, перевод из Бернардена-де-Сен-Пьера, об идеальном воспитании юношей и девушек. Различия социальных ролей мужчины и женщины обуславливали принципиальные различия в подходе к их воспитанию и образованию:

...девушки учились бы совсем другому, не для того чтобы не знать никогда того, что знают мужчины, но чтобы иметь удовольствие найти учителя в миллом друге сердца. Есть та разница между мужчиной и женщиной, что мужчины обязаны служить отечеству, а женщины обязаны жить для счастья супруга [Патриот: 1, 70].

Женское просвещение Бернарден-де-Сен-Пьер представлял специфически: учителем девушки должен быть ее будущий супруг, а будущая жена должна сосредоточиться на приличных ей занятиях: «Никогда девушка не достигнет до цели сего определения <жить для счастья супруга. — *М. Н.*> без любви к мирным рукоделиям своего пола» [Там же]. Занятия же науками лишь отвлекают женщину от ее предназначения:

Сколько ни набивайте голову наукой, философией, богословием, муж не любит находить в своей жене соперника или профессора. Книги и учителя помрачают у нас, еще на заре, тот душевный цветок, который так радуется любимца молодой девушки: невинность чувств и мыслей <...> Они разрушают прекраснейший закон природы, которая хотела, чтобы сладкое согласие сердец основывалось на противных свойствах полов [Там же: 70–71].

Свою позицию автор подкрепляет ссылками на исторические примеры, вроде берлинского обычая молодых девиц собираться за мирными женскими занятиями под надзором матери одной из них. От городского общества он устремляет взгляд на «поселян наших»: «любовь, украшаемая честностью, услаждает их жребий», и, наконец, ссылается на свой опыт путешественника: «...видал в Иль-де-Франс, как черные невольники, утомленные дневною работою, отправляются <...> к милым предметам сердца» [Там же: 74]. Автор заключает, что «нет и не будет надежд к счастью нравов, пока женщины не возвратятся к домашней жизни» [Там же: 77].

В том же номере «Патриота» Измайлов поместил перевод нравоучительной сценки Жанлис «Разговор матери с восьмилетней дочерью». Мать и дочь заняты шитьем, и девочка начинает задавать вопросы об устройстве окружающего мира: «Маменька, из чего сделаны иголки? — Постарайся угадать», — отвечает ей мать и заключает: «Стыдно не иметь понятия о тех вещах, которые всегда перед глазами» [Там же: 96–97]. Мать поощряет стремление дочери к знаниям, но их разговор не ведет к осознанию важности точных наук (например, химии или физики, чтобы знать, из чего сделаны иголки). Показывая дочери в микроскоп разные предметы, природного происхождения и созданные людьми, мать заключает, что первые всегда более искусно «сделаны», чем вторые, и указывает причину:

Бог достоин столько удивления, столько и любви <...> гордость человеческая безумна; ибо человек, самый остроумный и самый искусный, не может ничего сделать совершенно прекрасного и совершенно правильно-го... [Там же: 106–107].

Дочь подхватывает: «Нам должно очень почитать Бога и быть смиренными» [Там же: 108]. Таким образом, разговор об устройстве предметов и свойствах металлов приводит к выводу о необходимости смирения перед Божьим промыслом. В слове от издателя Измайлов поставил сочинения Жанлис в один ряд с сочинениями Локка и Руссо и выделил религиозность как главную черту ее педагогической концепции: «Жанлис утверждает корень нравственного воспитания на таинствах откровения и на чувстве веры» [Там же: 20]. Именно об этом *корне* и идет речь в «Разговоре Матери...». В этом отношении женское воспитание мало отличалось от мужского, религиозность была важным инструментом внушения покорности и скромности. Так, показательны рассуждения А. П. Керн, родившейся в 1800 году (следовательно, ее детство пришлось как раз на 1800-е годы) и исходившей прежде всего из собственного опыта:

Дайте только характер твердый и правила укрепите; но, к несчастю, пока все или почти все родители и воспитатели на это-то и хромают; они почти сознательно готовы убивать, уничтожать до корня все, что обещает выработаться в характер самостоятельный в их детях. Им нужна больше всего покорность и слепое послушание, а не разумно проявляющаяся воля... [Керн: 338–339].

Квинтэссенция взглядов на женское воспитание помещена в третьем номере «Патриота» — перевод из французского журнала “Archives Litteraries”, и вновь разговор матери с дочерью (уже взрослой, которая сама стала матерью), на сей раз — в форме письма: «О воспитании девиц, и об ученых женщинах. Письмо матери к дочери». Цель воспитания девушки, с точки зрения автора, состоит в том, чтобы «в двадцать лет» она была бы «милая женщина и достойная мать семейства» [Патриот: 3, 294]. Для этого девочка должна привыкнуть «повиноваться беспрекословно», выработать «кроткий характер и трудное искусство повелевать собою», а, «привыкнув заниматься, она сохранит склонность к рукоделию» [Там же]. Автор, противопоставляя кокеток и «тщеславных женщин», отдает предпочтение первым, а к последним относит ученых женщин и писательниц:

Кокетство, мой милый друг, не есть важнейший из пороков наших: естли шестнадцатилетняя кокетка хочет только казаться хорошей, то она узнает скоро, что надобно еще быть любезной, для того чтобы нравиться. <...> и женщины под старость доводят иногда страсть к кокетству до того, что оно делает их добрыми <...> Одна желает привлечь на себя внимание всех тех, с кем она знакома; для другой хочется особливо быть известною <курсив наш. — М. Н.> <...> последняя видит в них <окружающих. — М. Н.> одно то, что они могут способствовать ея известности [Там же: 298].

Для русской культуры первой половины XIX века типично уподобление поведения «ученой женщины» аморальному поведению. Наиболее ярко это проявилось в устойчивом соотношении «публичного» характера женской литературы и распутства: «продажа» писательницей ее «тончайших» эмоций и «интимнейших» чувств неявно, но отчетливо сравнивается с моральной распущенностью:

Но я не понимаю, как желать разговора женщины, которая сказала конечно все, что она имела лучшего, в книге, напечатанной числом до двух тысяч экземпляров; которой чувства самые нежные, и мысли самая тонкая продаются за сходную цену во всех книжных лавках, и которая наконец всем, что могло удивить в уме ее или пленит в ее характере, великодушно пожертвовала успеху своего сочинения. <...> и для самого мужчины, восхищенного более других живостию ее идей и откровенности ее характера, не лестно думать, что расставшись с ним, она войдет, может быть, в такое же свободное сообщение со всею публикою через руки своего типографщика [Там же: 300–301].

Публикация женских сочинений под псевдонимом, с точки зрения автора, была более извинительна, но все же достойна порицания, так как эти сочинительницы имеют «еще более гордости, нежели скромности». Любопытно, что в примечании издатель толкует возможное расширение круга писательниц как угрозу общественной морали:

Хотя это и не касается до нас, ибо мы не имеем еще 150 женщин авторов, как теперь во Франции, по исчислению любопытных; но не худо предупредить зло, которое, может быть, нас ожидает скоро [Там же: 303].

Исключением была только мадам Жанлис, педагогические сочинения которой Измайлов часто публиковал на страницах «Патриота».

В отличие от Макарова, издателя «Аглаи» (1808–1810) П. И. Шаликова литературная акклиматизация женщин не беспокоила, по крайней мере, на уровне журнальной рефлексии. Следует отметить, что его позиция вряд ли всерьез учитывалась современниками. Личность Шаликова, его творения и литературные вкусы были предметом постоянных насмешек: «московский Граф Хвостов», «Вралев», «Вздыхалов», «писатель Нуликов», «кондитер литературы» — вот неполный список прозвищ, которыми награждали его современники. Однако для историка литературы позиция Шаликова-издателя, безусловно, представляет интерес. Ему неизменно покровительствовал Карамзин, вероятно, отдавая должное неустанным трудам. Впрочем, говоря о том, что Шаликов был последователем Карамзина, следует помнить, что это не исключало расхождений с главой русского сентиментализма.

«Женская» проблематика возникала на страницах журнала неоднократно:

...идеал женщины обрисовывается в журнале в многочисленных произведениях разных жанров, большую роль играют авторские ремарки и под-

строчные примечания, тематическую направленность характеризует и сам круг оригинальных и переводных сочинений, отбравшихся Шаликовым для публикации [Жукова: 40].

Мы же остановимся подробнее на тех текстах, где поднимался вопрос об участии женщин в литературе и женском просвещении в целом.

Шаликова, вслед за Карамзиным и его последователями, занимало состояние русского языка; издатель «Аглаи», как и они, полагал, что женщины могут способствовать его развитию. Одну из заметок Шаликов завершил призывом к читательницам обратиться к русскому языку, так как в своем очищенном и облагороженном виде — в виде «языка Карамзина» — он может сравниться с французским:

Грации-россиянки! Не страшитесь звуков Русского языка! Клянусь вам вместе с людьми самого нежного слуха, что язык Карамзина в ваших устах так же приятен, как и Парижской! [Аглая: 1808, 1, 36].

В то же время Шаликов подчеркивал несостоятельность женщин даже в качестве литературных судей (как мы помним, это была одна из основных ролей, которые Карамзин предписывал просвещенной женщине). Стихотворение «К женщинам — судьям стихотворства» в этом отношении можно считать манифестом Шаликова — оно было опубликовано в первом номере «Аглаи». Сочинитель размышляет о том, что женщины слишком озабочены впечатлением, которое производят на окружающих, поэтому их суждения о стихах часто бывают неверны:

Чтоб удивление в одном,
Чтоб хохот произвесть в другом
(Не льстиву истину питомцу Муз простите!)
Все это делает на час
Прекраснейших вещей дурным судьбою вас! [Аглая: 1, 71].

Зачин стихотворения Шаликова:

О вы, которых мне улыбка одобренья
И строгий взор суда священнее всего!
Для вас в душе моей огонь пылает рвенья
К успехам слабого таланта моего! [Там же: 70]

явно перекликается со стихотворением Н. М. Карамзина «Послание к женщинам»:

О вы, которых мне любезна благосклонность
Любезнее всего! которым с юных лет
Я в жертву приносил, чего дороже нет:
Спокойствие и вольность [Карамзин: 170].

Но если издатель «Вестника Европы» уверяет, что

Взял в руки лист бумаги,
Чернильницу с пером,

Чтоб быть писателем, творцом,
Для вас, красавицы, приятным <...> [Там же],

— и сосредотачивается на задачах писателя, обращающегося к женской аудитории (поиск языка для описания тонких чувств, служение дамскому вкусу), то Шаликов, наоборот, переносит все внимание на читательниц: они, с его точки зрения, не так, как следует, воспринимают поэзию — читают ее поверхностно, заботясь о производимом ими впечатлении.

В статье «Прекрасный пол», напечатанной в седьмой части «Аглаи» (август, 1809), Шаликов на правах «писателя — не льстеца» обращается к женщинам с разговором «только о тех приятностях и тех удовольствиях, которые должны составлять всегда и везде свиту прекрасного пола» [Аглая: 1809, 7, 5]. Под ними он понимает «любезность и остроумие, которыми вообще Природа наградила женщин, и которых мужчины по справедливости ожидают от женщин» [Там же: 8]. Автор сокрушается о том, что они прячут эти качества за кокетством, холодностью, стремлением «возвысить свое достоинство», и наставляет читательниц: «Вы должны быть жизнью общества, и действовать в нем, но сия жизнь, сие действие не могут состоять ни в чем ином, кроме приятностей и удовольствий, ожидаемых от вашего морального характера» [Там же: 9]. Шаликов апеллировал к Руссо, подчеркивая необходимость критики женщин: «Руссо любил женщин страстно и бескорыстно... <и потому> объявлял войну прекрасному полу чаще и пламенней всякого ненавистника» [Там же: 3]. Женщины, с точки зрения издателя «Аглаи», должны выказывать полное повиновение своим покровителям. Шаликов подражает Руссо в статье «О влиянии женщин на характер мужчин», где, используя естественнонаучные метафоры, сравнивает женщину с природной силой, которой необходимо управлять: «...самые сильные влияния атмосферы на царства животных, растений и минералов должны уступить силе влияния женщин на характер мужчин» [Там же: 60]. Согласно Руссо, мужчины, которые постоянно общаются с женщинами, становятся безвольными, растрачивают свои таланты на завоевание их благосклонности. Изоляция от женского общества, наоборот, способствует развитию наук: «...мужчины, оставшись одни и не имея надобности принижать свои мысли до уровня, доступного женщинам, могут, не одевая разум в наряд галантности, вести важные серьезные беседы» [Руссо 1961: 150].

Руссоистский вектор мысли Шаликова проявляется и в следующем отрывке: «Характер мужчины обнаруживается только в обществе мужчин: там он предается стремлению главных склонностей; но в присутствии женщины, с которой имеет какую-либо связь, удерживает их, так сказать, против своей воли» [Аглая: 1808, 2, 61]. Руссо считал, что сам по себе мужчина не агрессивен, ему присуще естественное сострадание, а «насилие и непрерывное состязание <...> является результатом знания и гор-

дости *among people*, развившегося в социальных отношениях» [Лейндж: 147]. Шаликов буквально интерпретирует слова философа:

Зато нет ничего достойней сожаления мужчины умного и доброго, когда судьба назначила ему жизнь под влиянием женщины хитрой и злобной. Как стеснены все его действия! Как сжаты воля, свобода, желания! Как смешаны мысли его! Как угнетены чувства его! Зловредные качества моральной атмосферы, которою он дышит, делают его злым и вредным, вопреки благой природе [Аглая: 1808, 2, 63].

Шаликов, назвав журнал «Аглая», тем самым подчеркнул его преемственность по отношению к изданию и, как следствие, идеям Карамзина¹⁰. Он довольно много размышляет о характере женщин, который занимает его не в пример сильнее их потенциального участия в литературе. Более того, он ставит под сомнение их миссию «судей стихотворства», важную и для Карамзина, и для Макарова. Идеи Руссо он интерпретирует почти буквально.

Если Макаров постулировал привлечение женщин к литературной деятельности, но на практике никак не подкрепил свою позицию, то с Шаликовым происходит обратное: он сдержанно рассуждает в статьях о гипотетической возможности женского литераторства, но при этом поддерживает писательниц и предоставляет им площадку для публикаций. Ниже мы рассмотрим роль Шаликова в формировании литературной репутации Буниной. Позднее, став издателем «Дамского журнала» (1823–1833), Шаликов часто публиковал сочинения женщин, что демонстрировало его чуткость к запросам времени. Интересно отметить, что сестра Шаликова, Александра Ивановна, и его дочь, Наталья Петровна, также занимались литературой. Вполне вероятно, что здесь не обошлось без его влияния. Е. Н. Пучкова прямо признавалась, что многим обязана именно князю Шаликову:

Никогда не забуду, как вы одобряли первые, робкие шаги мои на пути к словесности; как вы радовались маленьким моим успехам, как, со свойственным вам благородностью и откровенностью, говорили мне в глаза правду... [Дамский журнал: 1830, 16, 13].

Итак, принято считать, что деятельность сентименталистов (в первую очередь — создание ориентированной на женщин-читательниц периодики) ознаменовала собой начало процесса феминизации литературы. Внутри этого тезиса позиции издателей обычно не различают, все сводится к тому, что Карамзин считал необходимым вовлечение женщин в культурный процесс, а его последователи продолжили это дело. Однако на самом деле границы культурного пространства, в котором могла проявить себя женщина, очерчивались по-разному. Петр Макаров, Владимир Измайлов и Петр Шаликов продолжали идеи Карамзина и развивали их, однако

¹⁰ Ю. В. Жукова в своей статье, посвященной «Аглае», оспаривает этот тезис, утверждая, что если на это нет прямых указаний, то считать «Аглаю» Шаликова «премницей» «Аглаи» Карамзина некорректно (подробнее см. об этом: [Жукова]). С нашей точки зрения, все-таки выбор названия Шаликовым не был случаен.

каждый делал это по-разному. Для Макарова журнал, ориентированный на дамскую аудиторию, прежде всего, давал возможность распространять новую литературу, вовлечение женщин в литературную работу — уже следующий этап просвещения. Однако в основе позиции Макарова лежит также представление о посреднической роли женщины. Для Измайлова, судя по публиковавшимся в «Патриоте» материалам, участие дам в литературе было неприемлемо. Задача сентименталистской периодики — чувствительное воспитание молодого поколения, которым должны заниматься просвещенные дворянки. Шаликов же активно вовлекал писательниц в работу над «Аглаей».

1.3. Е. Н. Пучкова на страницах «Аглаи»

Екатерина Наумовна Пучкова (1792–1867) была регулярной сотрудницей «Аглаи». В конце 1800-х и начале 1810-х она жила в Москве и довольно много публиковалась — что отчасти объясняется стесненными обстоятельствами, вынуждавшими искать если не литературного заработка, то покровительства. Она печатала разнообразные переводы с французского, а также свои стихи, очерки и статьи в «Аглае», «Вестнике Европы», «Российском музее» и др. В 1812 г. вышел авторский сборник «Первые опыты в прозе», вступление к которому отсылало к названию сборника А. П. Буниной «Неопытная муза»: «первые опыты мои в прозе, или лучше сказать, *опыты моей неопытности*» [Лямина 2007: 187]. С Буниной Пучкову связывал не только общий интерес к поэзии, но и дружба, а также покровительство А. С. Шишкова. Социальные траектории двух поэтесс вообще были схожи: обе не имели состояния и прибегали к покровительству влиятельных (во всяком случае, более влиятельных, чем они сами) литераторов, Шаликова (устраивавшего их публикации) и Шишкова (хлопотавшего о пенсиях). Пучкова адресовала Буниной стихотворение «Любезной путешественнице, А. П. Буниной, при отъезде ее в Англию», когда та уезжала на лечение в Бат, Бунина посвятила Пучковой одно из последних своих стихотворений, «К. Н. Пучковой», опубликованное уже после смерти поэтессы в № 47–48 «Дамского журнала» за 1830 год: «А для тебя была всегда моя любовь! / Желаньем благ тебе душа моя согрета!» [Бунина: 396]. Как следует из предисловия к «Первым опытам...», для Пучковой Бунина была также и литературным учителем.

Свои литературные занятия Пучкова определяла как «удовольствие, сопряженное с пользою» [Лямина 2007: 187]. В. Л. Пушкин в одном из писем так характеризовал поэтессу:

Известная девица Пучкова только что выпустила в свет небольшой сборник рассказцев и размышлений; я его лишь перелистывал. Сей автор женского пола — величайшая почитательница Шишкова, Шахматова, Глинки и компании. Это ей хвала. Ей не полных 20 лет, она носит очки (двукружие), повидимому, чтобы казаться более красивою, так как она очень безобразна. Говорят, что она умна; об этом ничего не знаю [Пушкин В.: 3].

В 1818 году Пучкова писала императрице Елизавете Алексеевне:

...по кончине родителя моего я жила в доме одной нашей родственницы <...> она скончалась, и я увидела себя без имущества, родства и покровительства, совершенно одну в мире сем <...>. Я нахожусь теперь в самой крайней бедности и тем еще ужаснее мое состояние, что я и трудами рук своих не могу снискивать себе пропитание, ибо от природы имею весьма слабое зрение [Цит. по: Рейтблат: 142].

Видимо, крайняя нужда заставила Пучкову стать агентом III отделения (см. об этом: [Рейтблат])¹¹.

Как мы отметили выше, Пучкова была не только постоянным автором «Аглаи», но и одной из самых часто публиковавшихся в периодике писательниц на рубеже 1800-х–1810-х годов¹². Позиция Пучковой действительно формировалась под влиянием идей шишковистов. В своих статьях поэтесса выступала за право женщины на образование и участие в интеллектуальной жизни, но просвещение как таковое, с ее точки зрения, состояло в чтении церковных книг и изучении русского языка.

Так, весьма интересен ее ответ А. Ф. Воейкову на его «Речь о влиянии женщин на искусство и искусства на благоденствие общественное» (Вестник Европы. 1810. Ч. XLIX. № 4; текст «Речи» в журнале предшествовал «Пекинскому ристалищу» А. П. Буниной). Воейков развивал в этой статье уже хорошо знакомую мысль о благотворном влиянии женщин на искусство и общество. Согласно авторскому примечанию, речь была произнесена в доме К. К. А. В., почтенной ученой дамы. Там собиралось избранное общество, в котором

¹¹ По всей видимости, хотя она и являлась тайным осведомителем, но старалась не навредить своей деятельностью кому-либо. В одном из опубликованных в «Русской Старине» за 1881 г. донесений агентов тайного надзора, датированных 1826 г., сообщалось, что Пучкова следила за Н. И. Тургеневым в Париже: «М-ле Пучкова, — писательница, и умная женщина, рассказывает, что в бытность ее в Париже, она часто встречала, в прошлом январе месяце, Николая Тургенева, который казался проникнутым самым лучшим духом и принял обе присяги, требовавшиеся после смерти императора Александра <...> Сестра девицы Пучковой, Наталья, отправилась в Москву с г-жою Верещагиною. Обе эти дамы служат полиции под покровительством князя Алекс. Голицына» [Русская старина 1881: 312].

¹² Согласно «Сводному каталогу сериальных изданий», в «Аглае» были опубликованы следующие сочинения Пучковой: «Жано и Колин. Повесть господина Вольтера» [Аглая: 1809, 5, 28–51]; «О воображении» [Аглая: 1809, 7, 42–44]; «Письмо к приятельнице [О русском языке и словесности]» [Аглая: 1809, 8, 15–21]; «О чтении» [Аглая: 1809, 8, 16–18]; «Ко Всемиле» [Аглая: 1809, 8, 18–19]; «К ней же» [Аглая: 1809, 8, 19–20]; «Стихи, выписанные по просьбе удалившейся от света особы и призываемой опять в оной» [Аглая: 1809, 8, 21]; «Искренность и скромность» [Аглая: 1810, 9, 47–49]; «Песня» [Аглая: 1810, 9, 71–72]; «Разговор старой женщины с молодою» [Аглая: 1810, 9, 48–52]; «Мысли старика о старости» Ш. Сент-Эвремона [Аглая: 1810, 9, 52–55]; «О женщинах» [Аглая: 1810, 10, 43–54]. Кроме того, в «Вестнике Европы» была напечатана статья Пучковой «Нужны ли женщине науки и познания» [Вестник Европы: 1811, 57, 9, 58–59].

...дарования ума раскрывались легко и приятно; рассудок доходил до важнейших истин <...>. Питая в душе любовь к Отечеству, читали образцовые творения и переводы отечественных наших писателей; разбирали их критически; творцов одного рода сравнивали между собою; переводы сверяли с подлинниками и радовались <...> всякому, самому малому, успеху сограждан [Воейков: 271].

Воейков отмечает особую роль салонов (он называет их собраниями), хозяйками которых всегда выступали женщины, в формировании особой интеллектуальной среды: «Вам, Милостивыя Государыни! обязаны мы заведением сих вечеров, которые столь приятно провели мы, и которые проведем еще приятнее, потому что они будут — полезнее, занимательнее» [Там же]. Автор использует уже устоявшуюся композицию рассуждений о культурной миссии женщин: обращается к античности, напоминая, что греки были «изобретательны в искусствах, мужественны на войне» благодаря женщинам, что «великие люди Греции учились в школе умных и нежных женщин», а французы и англичане величием словесности обязаны женщинам:

Нет ничего невозможного для женщин, скажем мы: Француженки любили свою словесность, ободряли писателей, говорили по-Французски — и Французы отвыкая мало по малу от Латинского языка, образовали свой отечественной. — Почти все Англичанки знают, но никогда не говорят по-Французски. Неужели Руской язык хуже и Англинского и Французского? Неужели Россиянки меньше Француженок и Англичанок любят свое Отечество? [Там же: 275]

Воейков развивает карамзинскую мысль о благотворном влиянии женщин на науки и искусство и призывает дам «продолжать... любить словесность» во имя славы отечества. По мнению исследовательницы истории женщин-ученых в XIX веке О. Вальковой, автор воспекает успехи женщин

совсем не для того, чтобы призвать государство к введению женского равноправия. Просто есть дело, с которым, по мнению А. Ф. Воейкова, могут справиться только женщины. Но для того чтобы они захотели этим делом заняться, им следует объяснить, что их жизненное предназначение несколько шире узких рамок семейной жизни, что чувства патриотизма, ревности к славе своего отечества не должны быть им чужды [Валькова: 44].

И хотя сочинение Пучковой «О женщинах» было заявлено как ответ Воейкову, она вступает в спор не с ним, а с «Господином ненавистником женского пола» [Аглая: 1810, 10, 47], не согласившимся с тезисами Воейкова. «Речь» Воейкова, наоборот, «все хвалили» за «мысли и слог сочинителя; все желали вместе с ним размножения женщин-любительниц наук и искусств» [Там же: 44]. Ипполит, «не умея льстить», выступил против общего мнения: «И что такое ученая женщина, философка, женщина со вкусом? Чем разнятся оне от обыкновенных женщин? Сии просты, скучны, сварливы, а другие притворны, хитры и мстительны: вот плоды просвещения» [Там же: 46]. Он считает женщин не только не-

искренними, но и корыстными: «каждая желает супружества выше своего состояния — для чего? Для выгод; для большей удобства наслаждаться светскими удовольствиями. Женщины, налагая на себя священные обязанности супруг, редко советуются с сердцем своим...» [Там же: 45]. Только одна из дам, Всемила (вероятно, альтер-эго самой Пучковой), решилась на возражение Ипполиту. «Со свойственной ей кротостию и веселостию» она говорит, что «...не будучи ни философкою, ни ученою, даже не имея славы назваться женщиною со вкусом, смею однако ж заметить, что рассудок и просвещение равно нужны как мужчинам, так и женщинам» [Там же: 48]. В этой характеристике проявляется не только предписанная этикетом скромность, далее Всемила объясняет, что именно отсутствие должного образования причиной тому, что она не является «ни ученою», «ни женщиной со вкусом». Однако способность Всемилы рассуждать подтверждает ее правоту в том, что «природа, как нежная мать, всех равно наделяет своими дарами», и что «женщины не глупее мужчин» [Там же: 51–53]. Причиной «вкоренившегося убеждения», что мужчины умнее и просвещеннее женщин, Всемила называет неравенство в образовании: «...у нас отнимают все способы к приобретению сведений; можно сказать, что с первую каплею молока поселяют в нас обо всем ложные понятия и притворство» [Там же: 53]. О. Валькова отмечает, что подобной логике «будут следовать споры о характере женского образования. Объяснение неспособности женщин к какому-либо профессиональному труду крайне поверхностным характером женского образования, а также тем, что у женщин “отнимают все способы к приобретению сведений“, станет очень популярным в 50–60-е годы XIX века» [Валькова: 46].

Впрочем, у Пучковой были особые взгляды на то, каким должно быть просвещение. В «Письме приятельнице», опубликованном в восьмой части «Аглаи» в 1809 г., она писала:

Что может быть злее и безумнее как вооружаться на веру, на все законы, гражданские и церковные и, так сказать, — во имя нового просвещения разрывать все связи общественные. Такова цель новой философии. Но кто привязан душевно к стране родной и языку русскому, тот будет упражняться в чтении славянских книг — следственно <...> познакомится с добродетелью и прямодушием предков своих; полюбит их и сам делается добродетелен... [Аглая: 1809, 8, 19–20]

По приведенному фрагменту можно судить, как повлияли на позицию Пучковой идеи Шишкова о просвещении. Вслед за ним поэтесса связывает умственное развитие с любовью к отечеству («кто привязан душевно к стране родной») и русскому языку. Чтение «славянских книг» должно сделаться главным инструментом воспитания и насаждения добродетели.

Участие Пучковой в «Аглае» показательны по нескольким причинам. С одной стороны, оно подтверждает желание Шаликова поддерживать женщин-литераторов, давать им возможность для публикаций. Отсутствие каких-либо издательских ремарок (их использовал, например, Макаров,

когда хотел подчеркнуть, что его точка зрения отлична от точки зрения автора) позволяет предполагать согласие Шаликова с идеями, которые отстаивала Пучкова. С другой стороны, сами мысли, высказанные поэтессой, демонстрируют влияние двух направлений (сентименталисты и «архаисты»), которые впоследствии будут рассматриваться исследователями как взаимоисключающие. Взгляды Пучковой на характер просвещения (любовь к родному языку и старине) действительно укоренены в шишковской идеологии, а идея о необходимости женского образования восходит уже к сентименталистской традиции.

1.4. Проблема женского сочинительства на страницах «Вестника Европы» после Н. М. Карамзина

После того, как Карамзин отошел от издания «Вестника Европы» в 1804 г., его работу выполняли сотрудники журнала, однако не всегда понятно, кто из них был издателем. Согласно Сопикову, после ухода Карамзина «Вестник Европы» издавал М. Т. Каченовский. Смирдин утверждал, что журналом руководил П. П. Сумароков. Есть также указания, что главным редактором в этот период был П. И. Макаров. В 1805 году заведовать изданием начал М. Т. Каченовский, который занимался этим до конца 1807 г. С 1808 г. по № 20 за 1809 г. «Вестник Европы» редактировал Жуковский, затем деливший (по 1811 г.) работу над журналом с прежним издателем Каченовским.

Количество публикаций, посвященных женской проблематике, в журнале менялось: в 1805 году оно заметно снизилось, по сравнению с количеством, опубликованных в карамзинский период. Несколько заметок появилось в 1807 году, и на рубеже 1800-х–1810 годов произошло их незначительное увеличение.

За время своей деятельности в «Вестнике Европы» Карамзин сформировал положительный образ просвещенной женщины, владеющей устным и письменным языком, но не стремящейся к славе; его отношение к женскому литературному труду (если не считать публикации «сказки» Жанлис «Женщина-автор») не было эксплицировано. Фигура писательницы явилась на страницах «Вестника» в 1805 году (№ 4. Ч. 19) в сатирическом «Начертании уложения республики литераторов». Переведенное с французского М. Т. Каченовским «Начертание...» в иронической форме регламентировало литературные отношения. Прежде всего, каждый член республики должен был «предъявить письменное свидетельство в том, что он имеет посторонний доход, и что без помощи прибитков, получаемых им от своих дарований и прилежания, может содержать себя приличным образом: это нужно для того, чтобы оградить безопасностью честь и достоинство ученой республики» [Вестник Европы: 1805, 4, 282]. Это утверждение соотносилось с бытовавшим представлением о литературе как о свободном занятии, которое не может и не должно становится про-

фессией. В «Начертании...» осмеивались начинающие поэты, графоманы, а также женщины:

Мать семейства, которая часто отлучается из дома и нерадит о своем хозяйстве, желая в республике литераторов блистать дарованиями, остроумием и глубокомыслием, и которая сочиняет метафизические и философические романы, осуждается на три месяца мыть белье и полоскать столовую посуду [Там же: 284].

«Наказанию» подвергалась лишь замужняя женщина, уклонявшаяся от своих обязанностей. При этом автор «Уложения» осуждает не собственно занятия литературой, а желание «блистать», то есть тщеславие, ведь главной женской добродетелью считалась скромность (о чем говорилось, например, в «Портрете одной милой женщины», опубликованном в первом номере «Вестника Европы» за 1802 год). Именно желанием поразить объясняется и специфический выбор жанра: «метафизические и философические романы». Вспомним рецензию, опубликованную в «Московском Меркурии» на сочинение Натальи Головкиной «Елисавета де S***, или История россиянки, изданная в свет одною из ея соотечественниц», где главным достоинством писательницы назывался ее отказ от претензии на ученость.

Таким образом, в «Начертании» женское сочинительство выведено такой же угрозой литературе, как, например, графомания или юношеские стихи. Но есть одно важное различие: все прочие «провинившиеся» могли исправиться и все-таки вступить в республику литераторов: например, «недостигший до двадцатипятилетнего возраста не может быть впущен в область республики» [Там же: 281], однако после наступления этого возраста он может быть «впущен»; «Всех молодых людей, живущих в провинциях, тайным образом уходящих из домов отцов своих и родственников с тем намерением, чтобы, под предлогом врожденного отвращения от промыслов купеческих, от звания приказного или земледельческого, поселиться в столичном городе республики литераторов, надлежит обратно отсылать в их дома за караулом и иметь над ними строгий присмотр до тех пор, пока не выучатся ремеслу или промыслу, которым занимаются их родители» [Там же]. И только для «матери семейства» не предусмотрена возможность вступления в республику литераторов, даже при условии ее «исправления».

Иное осмысление «женская» тема получила в переведенной с французского анонимной статье (переводчик тоже неизвестен) «О сказках и об английских писательницах» с подзаголовком «Взято из письма одной немки к ее приятельнице» (№ 14 за 1807). Чтение женщинами художественной литературы (сказок) представлено в этом «письме» как полезная альтернатива праздности:

Сколько опасных прихотей, сколько нелепых затей исчезнет, может быть, при самом начале своем; сколько времени сбережется от сплетней, от сиденья за уборным столиком и за картами, ежели нравоучительный дар

вымысла в счастливую минуту даст возвышенный полет воображению, возбудит в сердце благородные и нежные чувства и бросит в голову искру философических понятий! [Вестник Европы: 1807, 14, 89].

Отсюда автор делает вывод, что было бы весьма полезно, чтобы женщины «сами взяли на себя труд доставлять обществу сии необходимые для жизни припасы, как делается в Англии» [Там же], то есть стали не только читательницами, но и писательницами. Автор письма делится со своей собеседницей соображениями о недостатках существующей женской литературы:

Сказки женского рукоделья и благопристойны, и нравоучительны, но к сожалению однообразны, слишком правильны. В них описываются не существа живые и свободные, разнообразные оттенками в свойствах и наружном виде, но куклы хорошие и дурные, искусно сделанные со строжайшим наблюдением правильности. Женщины стесняются приличностями общежития; притом же знания их бывают весьма часто необширны, недостаточны; все сие препятствует им, даже в вымыслах, возноситься выше посредственности. Им остается только завидовать мужчинам, которые напитавшись классическою словесностью, смелою и свободною кистью изображают разительные картины [Там же: 90].

По сути, в этом фрагменте автор восстает против того, какой сентименталистская критика предписывала быть женской литературе: ограниченной «приличностями общежития», с исключительно высокоморальными героями, посредственной (о категории посредственности мы говорили в этой главе, выше), — и усматривает причины такого положения дел в недостаточности женского образования («остается только завидовать мужчинам, которые напитавшись классическою словесностью, смелою и свободною кистью изображают разительные картины»). Далее автор сосредотачивается на «английских сказках», которые интересны прежде всего тем, что созданы женщинами. Соглашаясь с тем, что «нелепые бредни г-жи Радклиф» также родом из Англии, автор письма обращается к «старым повестям английским». В качестве достойной альтернативы Радклиф, способной продемонстрировать величие английских писательниц, автор письма называет г-жу Бюрней (Фанни Бёрни), чьи романы ценились современниками, г-жу Беннет, Елизавету Инчбальд, проявившую себя как прозаик, драматург и актриса, г-жу Робинзон, автора нравоучительных романов Шарлотту Смит, поэтессу Анну Ярслей, молочницу, которая «есть то между женщинами, что Бернс между мужчинами», писательницу и эссеистку «г-жу Барбаулд» (Анна-Летиция Барбо). Все упомянутые писательницы являются представительницами английского сентиментализма, в своих сочинениях они часто рассуждают о пороках общества. Однако наиболее интересно упоминание английской феминистки Мэри Уолстонкрафт (1759–1797) — вероятно, одно из первых в российской прессе. Приведем этот фрагмент полностью:

Наконец скажу что-нибудь о Марии Волстонкрафт. С самого приезда сюда я беспрестанно занимаюсь ее сочинениями, ее несчастьями, ее странными приключениями. Во время революции попалась мне в руки книга ее: Защищение прав женских; такое название подало мне сперва

не очень выгодное мнение. Я подумала, что найду в книге сей подражание Томасу Пену. Как же я ошиблась! Какая чудесная сила повлекла душу мою к той, которая открывалась ей! Какая разительность! Сколько новых, точных мыслей о достоинстве и судьбе женщин! С какою проникательностью рассмотрены самые начала развращения общества! Не скрою однако, что жесткость, грубость и несвязность не нравятся в сем сочинении. Впрочем сии недостатки по моему мнению, не помрачают высокого дарования писательницы. Невозможно мне было не полюбить ее. Признаюсь, что почтение и любовь моя к г-же Волстонкрафт мало-помалу должны были исчезнуть, когда мне сказали, что она душевно предана стороне демократов; что всем сердцем благоприятствует ненавистным начальникам Жиронды; что незаконным союзом своим подавала явный соблазн обществу; что поднимала руки на собственную жизнь свою; что чудесным образом спасена будучи от смерти, свела знакомство с новым любовником, и что не иначе согласилась принять благословение брачное, как по неотступной его просьбе... [Там же: 96–97]

Книга, которую подробно характеризует автор письма — «Защита прав женщины с критикой на моральные и политические темы» (*A Vindication of the Rights of Woman with Strictures on Moral and Political Subjects*. London: Joseph Johnson, 1792), была воспринята большей частью европейского общества как крайне радикальная (об этом см., например: [Janes]), кроме того, Уолстонкрафт в своих художественных сочинениях критиковала излишнюю чувствительность женщин (об этом см. подробнее: [Cogner]). Поэтому ее появление в одном ряду с нравоучительными и сентименталистскими сочинениями было достаточно неожиданным. Недостатки стиля Уолстонкрафт, отмечаемые в письме, весьма симптоматичны: «жесткость, грубость и несвязность» не должны осквернять страницы книги, написанной женщиной. Однако главными объектами недовольства корреспондентки (по всей видимости, она транслировала точку зрения автора этого сочинения) стали политические взгляды Уолстонкрафт («душевно предана стороне демократов; что всем сердцем благоприятствует ненавистным начальникам Жиронды») и ее личная жизнь.

В статье «О сказках и об английских писательницах» сформировано позитивное представление о женской литературе. Тот факт, что письмо написано по-французски, адресовано немке, а речь в нем идет об английской литературе, как представляется, могло создавать впечатление общей для просвещенной Европы заинтересованности в женском сочинительстве. Опубликованное в «Вестнике Европы», письмо задавало «правильные» эстетические ориентиры тем русским читательницам, которые, возможно, хотели примерить на себя новое амплуа: они должны отдать предпочтение назидательной литературе с ярко выраженной дидактической установкой, а не «ужасам Радклиф».

Как мы отмечали выше, на рубеже 1800–1810-х годов произошло незначительное увеличение числа публикаций, посвященных женской проблематике. Эта динамика прослеживается после того, как в 1811 году Каченовский стал главным редактором «Вестника Европы», увеличилось

также количество сотрудниц¹³. Авторы этих материалов, как правило, продолжали рассуждать о необходимости умеренного женского образования. Так, в статье «Нужны ли женщине науки и познания» (1811. Ч. 57. № 9), опубликованной в разделе «Смесь», Пучкова задавалась вопросом: «неужели семейное счастье не может цвести при науках и просвещении?» [Вестник Европы: 1811, 9, 58]. Необходимость женского образования поэтаппа объясняла тем, что жена и мать семейства должна «быть надежной подругой умного и образованного» мужчины, а образование ей необходимо, чтобы «удержать навсегда почтение и дружбу своего супруга» [Там же: 59]. В следующем номере был напечатан полемический ответ на размышления Пучковой (на что указывает примечание) — выдержки из педагогического сочинения госпожи Воклен (Г. Л. Вокелень — французский педагог), которая писала о том, что

Никогда еще столько не заботились о воспитании женщин, как ныне, и несмотря на то, никогда еще женщины не имели столь худых познаний о должностях своих, возлагаемых на них самую природою [Вестник Европы: 1811, 10, 147].

Модное воспитание, включающее обучение танцам и игре на фортепиано, иностранные языки и рисование (для него Воклен делает исключение, поскольку этот навык полезен при вышивании), внушают женщине ощущение превосходства над будущим супругом:

Скажите мне, как можно хотеть, чтобы девица, которая провела первые годы свои посреди искусств, посреди художников, посреди похвал и ласкательств, не была горда и тщеславна? Как хотеть, чтобы она повиновалась мужу, не столь как она сама обработавшему свои способности, потому что юношеские годы свои провел он в армии? [Там же: 149]

Согласно Воклен, желание не выпускать «пера из рук своих от утра до вечера, подобно ученикам лицеев», продиктовано тщеславием, ведь в дальнейшей жизни «весьма нечасто надобно будет приниматься за перья» [Там же: 147].

Автор фрагмента не только разоблачает тщеславие женщин, но и старается вызвать жалость к мужчинам: они исполняют гражданский долг, а их потенциальные избранницы развлекаются, — «конечно, публицисты здесь немного лукавят: в том возрасте, в котором дворянские юноши отправлялись служить в армию, дворянские девушки уже выходили замуж и вскоре становились матерями» [Валькова: 61]. Таким образом, на страницах «Вестника Европы» возникла полемика о женском образовании. Пучкова выступала за такое образование женщин, которое поможет им

¹³ Вот некоторые из публикаций, авторами которых были женщины: Пучкова Е. Н. Нужны ли женщине науки и познания // Вестник Европы. 1811. Ч. 57. № 9. С. 58–59; А...а Д...а. О воспитании женщин // Вестник Европы. 1811. Ч. 57. № 10. С. 146–150; Жанлис. Краткая история славнейших французских женщин // Вестник Европы. 1811. Ч. 59. № 17. С. 37–54; Пучкова Е. Н. О женщинах // Вестник Европы. 1812. Ч. 63. № 10. С. 129–136 (повторная публикация).

стать хорошими супругами и матерями. Однако с точки зрения Вокелен и переводчицы (судя по форме псевдонима, вероятно, это была именно женщина), даже с таким образованием родителям девиц следует быть осторожными. Парадоксальным образом оба автора говорят об одном и том же: что женское образование необходимо для семейной жизни (А...а Д...а в завершающем абзаце пишет, что все, что нужно, это «сделать молодых девиц добрыми супругами и матерями семейства» [Вестник Европы: 1811, 10, 150]), но они расходятся в трактовке его содержания. Науки, упоминаемые в одном ряду с танцами и занятиями музыкой, с точки зрения Вокелен, вызывают лишь «плачевные следствия», такое воспитание «повидимому нарочно изобретено с намерением противным и супружеству, и счастью семейному» [Там же]. Пучкова же, напротив, видела в таком образовании залог благоденствия и крепкого семейного союза равных людей. Эмоциональность отклика А...а Д...а, как и в целом поляризация мнений, показывала, что вопрос о женском образовании и о литературных занятиях как его составляющей по-прежнему был актуальной проблемой.

Проблема женского сочинительства была поднята в анонимной полемической (переводной) рецензии на «Краткую историю славнейших французских женщин» «неутомимой» Жанлис (1811. Ч. 59. № 17. С. 37–54). Издатель сопроводил публикацию предисловием, где сообщал, что новое произведение «посеяло ужасный раздор между сочинительницей и критиками», и что она «дала отпор журналистам». О том, что Жанлис желала «вступить в ручной бой», говорит уже и сам автор рецензии, он замечает, что хотя «все это показывает высокие качества душевные; однако ж они более приличны мужчине, чем женщине» [Вестник Европы: 1811, 17, 37]. Рецензент не согласен с утверждением Жанлис, что «женщины превзошли мужчин во многих частях словесности» [Там же: 44], он упоминает «Кларису», «Тома Джонса» и «Новую Элоизу» — созданные мужчинами шедевры, которые еще никому не удалось превзойти, а дальше предсказуемо задается вопросом:

Упражнение в науках и словесности есть ли необходимая принадлежность женщины? Власть ее не ограничивается ли кругом домашнего хозяйства и семейственных обязанностей? <...> Ученая женщина захочет ли заниматься мелочами домашнего хозяйства? Имея мужа, не столь как сама просвещенного, не вздумает ли иногда нарушить закон, предписывающий ей почтение и покорность? [Там же]

Вновь на первый план выходит проблема «уместности» женских занятий литературой и вопрос о том, как они скажутся на семейной жизни писательницы и ее отношениях с мужем, из которых могут исчезнуть «почтение и покорность».

Таким образом, можно сделать следующие выводы об эволюции представлений о женском литературном творчестве на страницах сентименталистской периодики. Н. М. Карамзин был одним из первых, кто проблематизировал

женское присутствие в литературе. На страницах «Вестника Европы» он никогда не говорит об этом прямо, но создает образ идеальной реципиентки новой культуры: чувствительной образованной женщины, говорящей по-русски, с умом «не блестящим, но тонким», не стремящейся к писательской славе, но при этом упражняющейся в сочинительстве на досуге. П. И. Макаров развивал идеи, предложенные Карамзиным, на страницах «Московского Меркурия», уже прямо приглашая женщин к участию в издании, однако за год существования журнала к нему не присоединилась ни одна сотрудница, в отличие от журнала «Аглая», издатель которой на уровне рефлексии был весьма сдержан, зато в его издании женщины все-таки участвовали.

В начале 1810-х годов риторика несколько меняется. Если ранее издатели однозначно видели в женском просвещении и литературных занятиях пользу (пусть и ограниченную), то теперь из публикации в публикацию кочевал вопрос о том, не слишком ли они развивают тщеславие и не отвлекают ли женщину от ее обязанностей. На первый план выходит этическая составляющая: не испортит ли занятия литературой характер «любезных сочинительниц», а если да, к каким последствиям это может привести общество (разрушение института семьи, поскольку женщина непременно пожелает возвыситься над мужчиной). Занятия литературой для женщин допускались лишь в одном случае — если она имела педагогический характер. Недаром единственной писательницей, более или менее постоянно удостаивавшейся положительных отзывов и постоянной публикации, была Жанлис. Однако ее «Краткая история славнейших французских женщин» была воспринята куда менее благосклонно, ведь «упражнение в науках и словесности есть ли необходимая принадлежность женщины?» Отдельного порицания заслуживало неженственное поведение, поскольку существовали правила, которые «более приличны мужчине, чем женщине». Однако в целом литературная периодика, даже если ее издатели не всегда желали этого, способствовала вовлечению женщин в литературу. Публикуя статьи апологетического характера, издатели побуждали светских дам братья за перо или уж во всяком случае быть более активными читательницами. Публикуя полемические материалы, они вовлекали женщин в эту полемику, тем самым способствуя рефлексии (потенциальных) писательниц.

В дальнейшем, с ростом профессионализации литературы, риторика будет становиться еще более жесткой, направленной на вытеснение женщин из литературного процесса. Этот процесс был сопряжен с зарождением и укреплением эстетики романтизма, который «возрождает идею неравенства полов, которое строилось по моделям рыцарской средневековой литературы. Женщине, возвышенной до идеала, отводилась область высоких и тонких чувств. Мужчина же должен был быть ее защитником-служителем» [Лотман 2001: 59]. Впрочем, консервативные идеи не полностью определяли эволюцию взглядов на женское сочинительство, число писательниц в России постепенно увеличивалось.

ГЛАВА 2

ПОЗИЦИЯ «АРХАИСТОВ» И ЖЕНСКОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ТВОРЧЕСТВО

Идея о необходимости развития литературного языка была первостепенной и для Карамзина, и для его противника А. С. Шишкова. Оба воспринимали язык как инструмент идеологического и культурного строительства, однако по-разному представляли и строительство, и сам инструмент. Карамзин предлагал обновление русского языка с опорой на стилистические принципы, используемые во французской словесности: «Стараясь привить русскому языку отвлеченные понятия и тонкие оттенки выражения мысли и чувства, выработанные западноевропейской культурой, Карамзин расширял круг значений, соответствующих русским или обрусевшим церковнославянских слов <...>» [Виноградов: 198]. Шишков, как известно, искал опору в отечественной «традиции» и церковно-славянском языке¹, путь развития литературы ему виделся в движении «от старославянских духовных книг к силлабике Кантемира и поэзии Ломоносова, которая <...> прочно связана со стихией славянского языка» [Альтшуллер: 32].

2.1. Об отношении А. С. Шишкова к участию женщин в литературе

На первый взгляд, Карамзин и Шишков по-разному смотрели на роль женщины в процессе обновления литературного языка. В 1803 г. А. С. Шишков издал «Рассуждение о старом и новом слоге российского языка», в котором открыто полемизировал с Карамзиным, критиковал основные положения его концепции, опираясь, в первую очередь, на статью «Отчего в России мало авторских талантов». Шишков не обошел вниманием и особую роль, которую Карамзин отводил женщинам в формировании национального языка. Карамзин считал, что «кандидаты авторства» могли бы совершенствовать свой стиль, разговаривая с «любезными дамами», если бы те больше говорили по-русски, не пренебрегали богатствами родного языка и не «пленяли нас нерусскими фразами». В «Рассуждении...» Шишков цитировал тезисы оппонента, снабжая их ироническими комментариями:

Милые дамы, которых надлежало бы только подслушать, чтобы украсить роман или комедию любезными счастливыми выражениями, пленяют нас не Русскими фразами. (Милые дамы, или по нашему грубому языку женщины, барыни, барышнии, редко бывают сочинительницами, и так пусть их говорят, как хотят. А вот несносно, когда господа писатели дерут

¹ О лингвистических аспектах полемики неоднократно писали как литературоведы, так и лингвисты, укажем здесь лишь основные исследования: «Очерк стилистики русского литературного языка конца XVIII — нач. XIX века (Лексика)» В. Д. Левина [Левин]; «Споры о языке в начале XIX века...» Ю. М. Лотмана и Б. А. Успенского [Лотман, Успенский]; «Очерки по истории русского литературного языка XVII–XIX веков» В. В. Виноградова [Виноградов].

уши наши не Русскими фразами!) <...> что светские дамы не имеют терпения слушать или читать их, находя, что так не говорят люди со вкусом? Если спросите у них: как же говорить должно? То всякая из них отвечает: не знаю, но это грубо, несносно! (Не спрашивайте ни у светских дам, ни у монахинь, и зачем у них спрашивать, когда они говорят: не знаю?) [Карамзин. Pro et contra: 29].

С «барынь и барышень» Шишков перенес акцент на фигуру писателя. Карамзин считал, что литература в России находится в стадии становления («истинных писателей было у нас еще так мало, что они не успели дать нам образцов во многих родах» [Карамзин 1984: 124]), Шишков же, наоборот, подчеркивает, что писателей было достаточно, и духовных, и светских («между тем и в светских писателях имеем мы довольно примеров» [Карамзин. Pro et contra: 28]). Отвечая на карамзинский пассаж: «недовольный книгами должен закрыть их и слушать вокруг себя разговоры, чтобы совершеннее узнать язык. Тут новая беда: в лучших домах говорят у нас по-французски», — Шишков переносит ответственность за неупотребление русского языка и его «порчу» на современных литераторов:

(Стыдно и жаль) да пособить нечем. <...> А виноваты писатели. Мольер многие безрассудные во Франции обычаи умел сделать смешными [Там же: 29].

Они не владеют русским языком: «писать без знания языка, будешь нынешний писатель», — резюмирует будущий основатель «Беседы». Равняться, по его убеждению, нужно не на французских писателей, а на русских авторов прошлого века, которые заведомо превосходят иностранцев:

Лирика равного Ломоносову, конечно, нет во Франции: Мальгерб и Руссо их далеко уступают ему; откуда же брал он образцы и примеры? Природа одарила его разумом, науки распространили его понятия, но кто снабдил его силою слова? [Там же: 31].

Как отмечала Л. Н. Киселева:

Ссылки на разного рода авторитеты были вполне обычным явлением в критике XVIII — начала XIX вв. Однако у Шишкова они носили особый характер. Книги Шишкова строились как произведения отчетливо полемические, цель которых — реставрация утраченных национальных ценностей, а ближайшая задача — сокрушение противника [Киселева: 16].

Именно литератор, с точки зрения Шишкова, должен влиять на происходящие в языке и литературе процессы, а не «барыни, барышни», которых не стоит слушать именно потому, что они «редко бывают сочинительницами» и потому не способны благотворно влиять на литературу.

Полемика между карамзинистами и шишковистами сохраняла накал на протяжении 1800-х годов (и дальше), ср. реплику С. П. Жихарева: в 1807 году «посещая в Петербурге шишковский литературный круг и удивляясь презрительному отношению его к московским писателям», он заметил: «Карамзиным восхищается один только Гаврила Романович, и стоит за него горою» [Жихарев: 438]. Она свидетельствует как о про-

должении споров вокруг новой литературы, так и об отсутствии единых эстетических принципов у Шишкова и его сторонников. Державин, конечно, выделялся среди них своей независимостью, но говорить об общей литературной программе этого круга было бы натяжкой. Кроме того, были и случаи, когда участники «Беседы» переходили на сторону «Арзамаса», как например, Степан Жихарев, впоследствии «отпевавший» самого себя на одном из собраний арзамасцев [Гиллельсон: 58].

В 1808 году Шишков опубликовал «Перевод двух статей из Лагарпа», обозначивший новый виток полемики «архаистов» и «новаторов». Тем не менее, сразу после основания «Беседы любителей русского слова» он пригласил Карамзина стать ее почетным членом, ответное «письмо от утвержденного в почетных членах Карамзина было представлено на заседании общества 10 апреля — его ответ был зарегистрирован под № 9» [Панов]². Этот жест означал не примирение с литературным противником, а признание его растущего политического авторитета. Карамзин-историограф, признанный двором и образованным обществом, Карамзин-собеседник императора в глазах Шишкова был совсем не равен Карамзину-носителю определенной литературной программы. Эта позиция Шишкова оставалась неизменной и в дальнейшем, когда он пригласил Карамзина стать членом Российской Императорской Академии (1818 г.). Как показала Л. Н. Киселева³, Шишков продолжал полемику с оппонентами практически накануне избрания Карамзина — в ходе подготовки и представления нового Устава Академии. Этот эпизод наглядно демонстрирует разницу в отношении основателя «Беседы» к Карамзину — идеологу новой словесности и влиятельному деятелю.

Карамзин сдержанно принимал знаки внимания, очевидно сознавая их подоплеку. В переписке (1811) с другом и единомышленником И. И. Дмитриевым он высказывался о действиях нового литературного общества довольно раздраженно: «О Беседе Шишковской слышал. Желая ей успеха, но только в добре. Для чего сии господа не хотят оставить меня в покое? Впрочем, мое правило не злиться» [Карамзин. Письма Дмитриеву: 139]⁴.

В «Речи при открытии Беседы» Шишков повторяет свои идеи предшествовавшего десятилетия — с поправкой на жанр торжественной речи.

² К сожалению, ответное письмо Карамзина — как можно ожидать, содержащее официальное изъяснение благодарности за прием, — осталось нам недоступно.

³ Статья «"Я написал самую Карамзинскую речь для Российской академии и А. С. Шишкова!" (полемиическая речь Карамзина 1818 года)» в настоящий момент находится в печати. Мы выражаем глубокую признательность Л. Н. Киселевой за возможность ознакомиться с еще не опубликованным исследованием.

⁴ Познакомиться лично Шишкову и Карамзину удалось лишь в 1816 году. В письме от 12 февраля Державин писал Шишкову: «Московский приезжий автор, Николай Михайлович Карамзин, будет ко мне в наступающий вторник обедать: не угодно ли и вам будет ко мне пожаловать и составить приятную компанию. Мне чрезвычайно хочется познакомиться с вами» [Шишков, записки: II, 336]. В письме к жене от 14 февраля 1816 Карамзин писал по поводу этого события: «Нынешний день буду у Державина обедать со всеми моими смешными неприятелями и скажу им: емь один посреди вас не утрушуся» (цит. по: [Державин 1987: 496]).

Он рассуждает о том, что именно язык делает человека человеком, что любовь к родному языку — залог просвещения. Шишков указывает на «превеликую разность» между «огромными афинскими зданиями и едва покрытыми шалашами диких; между огнедышущим кораблем европейца и едва выдолбленным челноком американца; между древним греком или римлянином и современным ирокойцем или караибом» [Чтения: I, 6–7], обусловленную именно различным отношением народов к языку. Различия, хотя и менее выраженные, существуют и между просвещенными народами:

...у одних науки, искусства и словесность более процветают, нежели у других. Следовательно, степень просвещения определяется большим или меньшим числом людей упражняющихся и прилежащих к полезным знаниям и наукам [Чтения: I, 7].

Просвещение основано и распространяется на «природном своем языке», то есть родном языке того или иного народа. Именно язык через поэзию помогает сохранить в народной памяти подвиги героев и величие царей и всего народа. Чтобы подкрепить свой тезис о языке как хранилище исторической памяти, Шишков разбирает стихотворения Державина, посвященные Екатерине, после чего переходит к восхвалению русского языка. В этой части Шишков стремится доказать, что русский язык богат выразительными средствами, какой бы жанр ни выбрал автор:

Он <язык. — М. Н.> способен ко всему. <...> Надобно ли глубокую философическую мысль <...> представить не пышными, не величавыми, но простыми <...> стихами. <...> Надобно ли в краткой басенке уколоть крючкотворство приказных людей <...> Язык наш так обширен и богат, что чем долее кто упражняется в оном, тем больше открывает в нем новых сокровищ [Там же: 34–36].

В «Речи...» Шишков утверждает, что словесность может процветать, только когда «все вообще любят свой язык, говорят им, читают на нем книги; тогда только рождается в писателях ревность посвящать жизнь свою трудам и учению» [Там же: 41]. Особую роль в «возбуждении рвения» к писательству Шишков отводит читательницам:

Особливо же рвение сие возбуждается в нем <писателе. — М. Н.>, когда он еще при жизни своей слышит, что облеченные им в красоту слога превосходные мысли повторяются нежнейшими устами прекраснейшего пола. Какая превеликая происходит из сего польза для словесности! Женщины, сия прелестная половина рода человеческого, сия душа бесед, сии любезные учительницы, внушающие в нас язык ласки и вежливости, язык чувств и страсти, женщины, говорю, суть те высокие вдохновения, которые воспаляют дух наш к пеннию. <...> Трудолюбивые умы вымышляют, пишут, составляют выражения, определяют слова: женщины, читая их, научаются чистоте и правильности языка; но сей язык, проходя чрез уста их, становится яснее, глаже, приятнее, слаще. Таким образом возрастает словесность, гремит стихотворная труба, и раздаются сладкие звуки свирелей [Там же: 42–43].

Если в «Рассуждении...» 1803 года Шишков писал, что женщины могут говорить так, как хотят, потому что они не занимаются сочинительством, то в «Речи...» 1811 года он обращается к категории читательниц, видимо, переосмысляя тезисы Карамзина. Как заметил Ю. Н. Тынянов, «"Читательница" была оправданием и призмой особой системы эстетизированного, "приятного" литературного языка» [Тынянов: 64], — однако автор «Речи...», скорее, утверждает универсальность карамзинской модели (женщины читают новую, «правильную» литературу, осваивают ее язык, используют его в повседневной речи, совершенствуя и тем самым влияя на судьбу словесности). У Шихкова на первый план выходит понятие пользы. Е. Э. Лямина указывала, что Шишков, организуя литературное общество, главной его задачей считал всеобщее распространение *пользы*, то есть морально-политическое воспитание общества. В своей речи он обращается к этому понятию неоднократно, напр.: «Пользы, происходящие от языка и словесности, бесчисленны. Никакое перо описать, никакие уста изречь их не могут. На них основаны безопасность, спокойство, благоденствие, величие и слава человеческая» [Чтения: I, 10]. Современники также свидетельствовали, что основатель «Беседы» заботился в первую очередь о пользе, которую она принесет. Жихарев, прибывший в 1807 году в Петербург и вскоре представленный Державиным Шишкову, сделал следующую запись в дневнике: Шишков

...очень долго толковал о пользе, какую бы принесли русской словесности собрания, в которые бы допускались и приглашались молодые литераторы для чтения своих произведений, и предлагал Гавриле Романовичу назначить вместе с ним попеременно, хотя по одному разу в неделю, литературные вечера [Жихарев: 317].

Е. Э. Лямина обращает внимание на то, что «литературно-теоретические сочинения Шихкова 1803–1811 гг. адресовывались в первую очередь начинающим авторам», а одну из задач Российской академии он видел в том, чтобы «рассуждать и толковать о свойствах и красотах русского языка, дабы молодые люди, ищущие подкрепить природные дарования свои основательными в языке познаниями, имели достаточные к тому руководства» [Лямина 1995: 57]. Таким образом, официальное приглашение женщин к участию в литературном обществе свидетельствует, что Шишков видел в них и тех, кого следует образовывать (наряду с начинающими авторами), так и тех, кто способен принести пользу.

Примечательно, что процитированный фрагмент «Рассуждения» содержит явные отсылки к сентименталистской стилистике и лексике, в отличие от остальной «Речи», выдержанной в высоком торжественном стиле:

...сии любезные учительницы, внушающие в нас язык ласки и вежливости, язык чувств и страсти [Чтения: I, 41];

Трудолюбивые умы вымышляют, пишут, составляют выражения, определяют слова: женщины, читая их, научаются чистоте и правильности языка; но сей язык, проходя чрез уста их, становится яснее, глаже, приятнее, слаще [Там же: 42];

Сравним с тем, что писали сентименталисты:

Макаров: они <дамы. — *М. Н.*> заставили бы всякого учиться <...> овладев единожды полем Литературы, <...> пошли бы самыми скорыми шагами <...> и в короткое время сделались бы нашими учительницами [Московский Меркурий: 1, 6].

Карамзин: Милые женщины, которых надлежало бы только подслушивать, чтобы украсить роман или комедию любезными, счастливыми выражениями, пленяют нас нерусскими фразами. Что ж остается делать автору? Выдумывать, сочинять выражения <...> [Карамзин 1982: 102].

Шишков не только использует ставший уже общепринятым стилевой регистр обсуждения женской темы, сформированный сентименталистами. Основатель «Беседы» старается найти убедительные аргументы против Карамзина, и на этом фоне использование карамзинской лексики выглядит как попытка обратить против оппонента его же оружие. Так, заглавие речи Шихкова «Рассуждение о любви к Отечеству», которой он открывал Беседу, вторит названию статьи Карамзина «О любви к отечеству и народной гордости», но сходство ограничивается лишь заглавием:

Отечество (сказала мне одна из почтенных наших женщин) требует от нас любви даже пристрастной, такой, какую природа вложила в один пол к другому. Отними у нас слепоту видеть в любимом человеке совершенство, дай нам глаза посреди самого сильнейшего племени нашего усматривать в нем некоторые недостатки, некоторые пороки, возбуди в нас желание сличить их с преимуществами других людей: ум начнет рассуждать, сердце холодеть, и вскоре человек сей, ни с кем прежде несравненный, делается для нас не один на свете, но равен со всеми, а потом и хуже других. Так точно отечество [Шишков: 165–166].

По Шишкову любовь к Отечеству слепа, и именно женщина внушает оратору концепцию пристрастной любви.

Карамзин выступал за то, чтобы женщина усвоила новый язык и активно использовала его в устной речи (чтобы авторы «подслушивали» и сами учились), и предоставлял ей инструмент для этого — новую словесность. Однако он писал об этом как о проекте, который еще только должен осуществиться: апеллируя «к дамскому вкусу в литературе или к языку светского общества, он имел в виду не реальных дам и не реальное светское общество своей эпохи: в свете говорили по-французски, а современницы Карамзина русских книг не читали» [Лотман 1997: 274]. Поэтому прежде чем писатель сможет опереться на вкус просвещенных читательниц и читателей, он должен будет воспитать этот вкус, привить аудитории знание отечественного языка, который прежде должен будет обработать:

...давать старым некоторый новый смысл, предлагать их в новой связи, но столь искусно, чтобы обмануть читателей и скрыть от них необыкновенность выражения! Мудрено ли, что сочинители некоторых русских комедий и романов не победили сей великой трудности и что светские

женщины не имеют терпения слушать или читать их, находя, что так не говорят люди со вкусом? [Карамзин 1982: 102].

У Карамзина женщины «не имеют терпения слушать», в то время как Шишков пишет об идеальном «сотрудничестве» писателя и читательницы как о деле состоявшемся.

В 1811 году Шишков, определяя роль женщины в совершенствовании литературного языка, использовал явные отсылки к Карамзину и Макарову, потому что участие женщин в литературе в предшествующие годы обсуждали, прежде всего, карамзинисты, что связало эту тему именно с сентименталистской стилистикой. При этом у Шишкова «теория» не расходилась с «практикой»: женщины присутствовали на беседных собраниях в качестве слушательниц и в качестве авторов. В «Беседу любителей русского слова» были кооптированы три пишущие дамы в качестве почетных членов: Анна Петровна Бунина (1774–1829), Анна Алексеевна Волкова (1781–1834) и Екатерина Сергеевна Урусова (1847–1817?), — при том, что до того момента «лишь одна женщина состояла в официально признанном литературном объединении — Е. Р. Дашкова» [Лямина 1995: 135]. Последователи Карамзина, в частности, Михаил Макаров, хотя и манифестировали привлечение женщин к литературной работе, но лишь в теории, до «практики» в их случае дело не дошло, а во второй половине 1810-х и в 1820-е новое поколение литераторов и вовсе боролось с «остатками литературной культуры старших карамзинистов» [Тынянов: 147], в том числе, и с женским влиянием на литературу как одним из ее проявлений.

2.2 «Похвала женам» И. С. Захарова: неудавшаяся апология

Своеобразная «апология» женщин была предпринята Иваном Семеновичем Захаровым: на одном из заседаний «Беседы» была прочитана его «Похвала женам», по «мыслям г. Томаса» (она предшествовала чтению бунинского «Падения Фазтона» Крыловым). В. П. Степанов, автор биографической статьи о Захарове, отмечает, что «Похвала» представляла собой «проповедь добродетелей по Домострою» [Словарь писателей XVIII века]. Однако с нашей точки зрения позиция, выраженная в «Похвале», была несколько сложнее.

Во вступлении Захаров обращается к присутствующим в беседном собрании женщинам, не только к почетным членам, но и к слушательницам, и просит их уделить «частицу того нежного вкуса, который всеми действиями их управляет» [Чтения: IV, 5]. Сначала он выражает сожаление по поводу того, что «благотворительницам бытия» находятся в более уязвимом положении, чем мужчины:

Во всем мире жены, под предлогом слабости состава их, удалены способов к изучению тех познаний, каковым посвятил себя род мужеский; никогда не участвуют оне в должностях общественных. Быв только матери

и супруги, укрепляют только нежные союзы крови, чужды корысти; не управляют даже собственностью [Там же: 8].

Истинное предназначение женщин Захаров видит в выполнении «сладчайших забот»:

...управление домом, воспитание детей, надзор за младенчеством; руководство в юношеском, ободрение в мужеском возрасте; наблюдение за поведением и честью сынов; тщание осчастливить дочерей своих браком благословенным [Там же: 9].

Однако вместе с этим он замечает, что женщины способны на большее и стоят на более высокой ступени развития, чем мужчины, потому что кротки и способны покоряться обстоятельствам. Захаров ставит в вину «кичение некоторых мужчин», которые считают повседневные женские занятия «маловажными» [Там же: 16]. Автор призывает не судить «о целой половине человеческого рода по настоящему веку» и [Чтения: IV, 11]. Он обращается к истории, чтобы подкрепить свой тезис, что так было не всегда и упоминает «амазонок, соплеменных и соседственных россам» [Там же].

Захаров рассуждает и о преимуществах писательниц:

Силою воображения избылиуют жены-писательницы с богатством неистощимым. В умах их начертывается всякая вещь с быстротою; пронизательные чувства объемлют все предметы в образованиях многообразных. Преданные во власть такого воображения, поражаются они больше чрезвычайностями: — недовольно им мира настоящего; любят созидать мир мысленный. <...> Все, что составляет чаровательное и выступающее из обыкновенных естества законов, пленяет их, и производит восторг душ чувствительных. <...> Но из всех страстей жены-писательницы лучше чувствуют и изображают любовь. <...> Быв однакож ограничены врожденною скромностью пола своего, осторожностью по должности, целомудрием по законам собственного сердца, не живописуют порывов ея во всем исступлении. Они изображают в ней чувствования только приятные и нежные [Там же: 23–24].

Захаров, хотя и «принял деятельное участие в сплочении сил архаистов» в 1800-х годах, но этому предшествовала «своего рода “позитивная” борьба и соревнование с карамзинистами» [Словарь русских писателей XVIII в.]. Как видно из этого фрагмента, да и из всей «Похвалы» в целом, автор перенял позитивное отношение к женской интеллектуальной деятельности (возможно, здесь не последнюю роль сыграл биографический фактор: в 1786 году Захаров по рекомендации Е. Р. Дашковой был избран в члены Российской Академии, таким образом, именно женщина посодействовала его продвижению). В этой части, рассуждая о специфике женского сочинительства, он использует обороты, успевшие стать клише к 1811 году: что писательницы наделены более богатым воображением, чем писатели, что для них естественно писать о чувствах (в силу их врожденной *чувствительности*), и что их удел — изображать «чувствования приятные и нежные». Захаров упоминает и о значении женщин-«судей стихотворства»: «Произведения мужей оценивают жены, мужи дарования свои красотам

посвящают: и только тогда славятся ими, когда нежные чувствования жен находят в них собственных мыслей оттенки» [Чтения: IV, 27–28].

Наконец, автор очерчивает пантеон «жен», знаменитых своей ученостью или литературными трудами (Захаров объединяет две эти категории): среди них Анна Всеволодовна, дочь киевского князя, и императрица Елизавета, содействовавшие просвещению, Екатерина II, которая «сама беседовала с музами, сама писала и щедрою рукой возвела на позорище России многих писателей» [Там же: 30]; княгиня Дашкова, преступившая «черту, положенную между полов» [Там же: 31]; а также собственно писательницы:

Супруга творца Россияды, добродетельная Хераскова, брала иногда лиру мужа своего, и бряцала на ней любомудрого изложения звуки. Дщерь отца феатра нашего Сумарокова, жена поэта Княжнина, училась у первого, второму подавала советы, и заняв от обоих стихотворства дар, заняла между российских писательниц почетное место. Сокровная семье поэтов Херасковых, Княжна Урусова, и доньне на скромной цевнице износит унылые гласы; до ныне не перестает воспевать в нежных стихах сладчайшаго души ея друга [Там же].

В отличие от Екатерины II и Дашковой, обладавших исключительно высоким общественным статусом, и представленных в «Похвале» через характеристику их деяний, писательницы представлены через их социальные (точнее, семейные) связи: Хераскова — супруга «творца Россияды», Сумарокова — дочь «отца феатра» и «жена поэта Княжнина», Урусова — «сокровная семье поэтов Херасковых». Захаров подчеркивает, что для Херасковой занятия литературой не были главным: она лишь *иногда* брала «лиру мужа своего» («лира мужа» в то же время указывала, что Хераскова писала в тех же жанрах, что и ее супруг). Здесь и в остальных двух характеристиках на первый план выходит фигура мужчины-творца, автор «Похвалы» отводит пишущим женщинам вторые роли в литературном деле: Елизавета Хераскова подражает своему мужу (недаром она берет его лиру), Сумарокова-Княжнина — учится у отца и подает советы мужу. Урусова воспевает «в нежных стихах» «друга», то есть М. М. Хераскова — Захаров упоминает именно эту деталь неслучайно: он показывает таким образом вовлеченность Урусовой в большую литературу, но делает посредником в этом вовлечении известного и авторитетного писателя. Примечателен сам принцип упоминания поэтесс: и Сумароков, и Херасков чрезвычайно важные фигуры для «Беседы», вероятно, именно этим объясняется выбор Захарова.

Вторая, самая объемная часть «Похвалы» воспевает «благоразумную жену», большую часть времени проводящую «в недрах своего семейства» [Там же: 60]. Она

всемерно уклоняется излишества, дабы не обременить мужа своего издержками безнуждными, <...> не гоняется с жадностию за модами. <...> В доме своем составляет действительную помощницу мужа, когда сей часы утренние посвящает на службу отечеству. Блюдет хозяйство; содержит порядок. <...> По полудни печется принять супруга с милыми

друзьями. <...> Шумные забавы, многолюдная собрания.. не привлекают ее любопытства. Она любит лучше веселиться должностями своими, и в нежнейших узах невинности и любви находит для себя паче пленительное зрелище [Там же: 60–61].

Слушатели и читатели Захарова были бы вправе после первой части ожидать развития тезиса о важности просвещения среди «прекрасного пола». Однако прославление просвещенных женщин сменилось идеализацией более консервативных ценностей, сохранение которых возможно через отказ от «любви к чужезычию»: «От нея рождаются несвойственные Русским нравы, переменяются обычаи, внедряются в умы прекословныя оным понятия; своеземная промышленность гибнет; науки и художества презираемы» [Там же: 67]. Женщинам в борьбе с «чужезычием» отводилась важная роль, Захаров закончил свое сочинение призывом: «Полюбите же, почтеннейшия соотечественницы, словесность Русскую!» [Чтения: IV, 67].

Таким образом, содержание «Похвалы...» противоречиво: в первой части Захаров рассуждает о положении женщин и великих женщинах, прославившихся благодаря своей просвещенности, однако во второй части он говорит совсем о другом идеале женщины. Можно предположить, что именно вторая часть была смысловым ядром этой речи, выражала авторскую позицию более отчетливо, чем первая, комплиментарная часть, ориентированная на присутствующих поэтесс и слушательниц. Часть, посвященная проповеди «добродетелей по Домострою» [Степанов], значительно больше по объему, да и от современников, вероятно, истинный смысл «Слова» не укрылся. «Похвала женам» не нашла отклика ни у других беседчиков (Хвостов отозвался о чтении в своих «Записках»: «На посмеяние здравого рассудка и вкуса было чтение в Беседе г. Захарова. Смотри его “Хвалу женам“» [Хвостов: 378]), ни у сочувствовавших «Беседе». Так, М. Милов вывел Захарова в сатире «К Луказию» (1812) под именем Мидаса, который, «мстя женам в бессмыслии суровом, / Недавно их морил своим похвальным словом» [Поэты 1790–1810: 515]. Краткая оценка Хвостова более красноречива: он отмечает и чрезмерную напыщенность (посмеяние вкуса) и бессмысленность этого сочинения (посмеяние здравого смысла).

2.3. Структура «Беседы» и участие женщин в обществе

Структура и организация «Беседы» были тщательно продуманы ее организаторами: число полноправных действительных членов было ограничено 24 персонами, к ним «присовокуплены еще попечители, почетные члены, члены-сотрудники» [Чтения: I, VI]. «Беседа» была создана по модели Российской Академии, ее создатель стремился подчеркнуть характер государственного учреждения этого объединения. Общество мыслилось Шишковым ориентированным на строгий порядок и традиции, противостоящим либеральным тенденциям первого десятилетия правления Александра I. Отсюда и строгая регламентация структуры объединения (иерархия участников согласно табели о рангах). Мотивация членов при

вступлении в общество была разной и отнюдь не всегда исчерпывалась солидарностью с идеологией Шишкова⁵.

Действительные члены и члены-сотрудники «Беседы» были разделены по четырем разрядам ради

...удобнейшего соблюдения порядка и облегчения забот каждого из членов. <...> Распоряжение сие найдено нужным для того, дабы сии разряды могли вести между собою очередь <...> Однако ж главное попечение о приготовлении чтения и напечатании оного лежит на нем <разряде. — М. Н.> [Там же: VII].

Вопрос о расположении участников «Беседы» по разрядам был решен с помощью Табели о рангах:

...алфавитный порядок был слишком демократичен: он уравнивал бы всех <...>, попытка провести деление по «табели о талантах» началась бы разногласиями, закончилась бы серией ссор и обид... Табель о рангах была спасительным выходом — именно в силу своей всеобщности [Лямина 1995: 134].

Помимо служебной иерархии существовала также возрастная:

И для вечеров, предшествовавших созданию «Беседы», и для нее самой очень значимо деление на «старших» и «младших». Роль последних в качестве обязательных элементов включала молчание, почтение, благоговейное внимание, стремление перенимать опыт старших [Там же: 88].

Вслед за Е. Э. Ляминой мы считаем, что строгая иерархичность служила внутренним каркасом «Беседы», однако при ее формировании основополагающее значение имели дружеские связи, проверенные временем приятельские отношения. Жихарев, описывая один из «добеседных» вечеров, назвал «младших» участников (себя он также включал в эту группу) «наша братья, мелкотравчатые стиходеи» [Жихарев: 435]. В первую, «влиятельную» группу входили литераторы с высоким социальным статусом, обусловленным не только и не столько чинами и должностями, сколько авторитетом в обществе. Е. Э. Лямина пишет, что при взгляде на словесность

как дело государственной важности параметры качества, собственно литературных достоинств и т. п. могли отходить на второй план. С. П. Жихарев вспоминал: услышав как-то раз, что Шишков назвал Л. И. Голенищева-Кутузова «хорошим литератором», он осведомился о его трудах, которые были ему неизвестны. В ответ Шишков перечислил сочинения и переводы своего свойственника (главным образом книг по морскому делу и путешествий), закончив тем, что «во всяком случае», эти труды полезнее плохих од и других стихотворений брата его, Павла Ивановича [Лямина 1995: 55–56].

Державина и Шишкова, корифеев беседного общества, помимо их статуса, «объединяло самосознание вельмож, вышедших из бедных дворянских

⁵ Подробный анализ деятельности «Беседы» в том числе в этом аспекте провел М. Г. Альтшуллер в монографии «"Беседа любителей русского слова": У истоков русского славянофильства» [Альтшуллер].

семейств и добившихся почестей, званий и чинов собственными усилиями» [Там же: 79].

Для «Беседы» были характерны отношения «патрон — клиент». У крупных деятелей общества были свои клиенты, которых они выделяли среди остальных: «Державин хвалил Жихарева, Захаров — Шулепникова и Д. И. Пименова, Шишков — Шихматова и А. П. Бунину» [Там же: 95]. Однако похвала покровителя — не единственное, что определяло эти отношения.

Жихарев, находившийся под покровительством Державина, в «Дневнике чиновника» подробно описывает, как поэт с первой встречи принялся хлопотать о нем, внуке его приятеля С. Д. Жихарева: «Я могу попросить князя Петра Васильевича (Лопухина) и даже графа Николая Петровича (Румянцева)» [Там же: 277]. Обычная дворянская филантропическая практика у беседчиков переносится на литературу.

Впоследствии Державин «продвигал» Жихарева как литератора, представлял его различным деятелям, которые могли быть полезными для него. В воспоминаниях Жихарев приводит несколько таких случаев:

У Державина нашел я великого Дмитревского, которому был представлен в качестве трагика. Певец Фелицы заставил краснеть меня похвалами моему «Артабану» [Там же: 33];

...после ужина Гаврила Романович пожелал, чтобы я продекламировал что-нибудь из «Артабана», которого он, как я подозреваю, успел, по расположению ко мне, расхвалить Шишкову и Захарову [Там же: 227].

Жихарев прекрасно осознавал значимость такой поддержки. Описывая один из тех вечеров у Шишкова, из которых впоследствии вырастет «Беседа», он отметил, что уже прибытие в одной карете с Державиным добавило ему веса в его собственных глазах и глазах окружающих [Там же: 348].

Поэтессы Бунина, Волкова и Урусова были отнесены к «почетным членам» Беседы, поскольку их нельзя было принять в действительные члены наряду с мужчинами, имеющими чины. Они участвовали в литературной жизни общества наравне с мужчинами: их сочинения читали и разбирали во время заседаний. Бунина и Волкова включаются также и в отношения «патрон — клиент»: их покровителем выступил сам А. С. Шишков⁶. Более

⁶ Е. Э. Лямина в диссертации отмечает, что Шишкову в высшей степени было свойственно помогать тем, кто нуждался в его помощи: «Сохранившаяся семейная переписка — это по большей части просьбы, пожелания, ходатайства, поклонны и благодарности бесчисленных племянников, племянниц, более дальних родственников... Трогательны его заботы об осиротевшей дочери его племянника А. А. Шишкова Софье: еще до гибели отца она была определена в Смольный институт, потом Шишков исхлопотал, чтобы в ее пользу продавалось оконченное печатанием в 1839 г. его «Собрание сочинений и переводов» и отказал ей значительную часть своего состояния. «Другу моему Сонюшке» посвящено одно из последних сочинений Шишкова — «Разговоры старца с юной девицею» (1834)» [Лямина 2005: 87].

всего внимания исследователей удостоивалась деятельность в «Беседе» Анны Буниной, Волкова и Урусова, как правило, только упоминались (как, например, в классической работе М. Г. Альтшуллера «Беседа любителей русского слова. У истоков русского славянофильства»).

Об Анне Алексеевне Волковой известно крайне мало. Даже у мемуаристов, на которых принято ссылаться при изучении Беседы, сведения о Волковой почти отсутствуют. Она дебютировала в печати в 13 лет с сочинением «Весна» (Новые ежемесячные сочинения, 1794, Часть 95). В 1794–1796 годах в том же журнале потесса опубликовала цикл стихотворений о сельской жизни, в которых, по замечанию А. Л. Зорина,

...наряду с традиционными условно-поэтическими пейзажами и прославлением добродетели, уединения и душевной невозмутимости, встречаются не лишённые известной свежести конкретные зарисовки русского деревенского быта (устранённые при переиздании) [Зорин 1989: 467].

В 1807 году Шишков издал по подписке сборник «Стихотворения девицы Волковой» (СПб.) со своим предисловием, чтобы облегчить бедственное положение, в котором осталась ее семья после смерти отца. Помимо описания социального статуса потессы, необходимого для получения финансовой поддержки, которая, как мы видим, была актуальна на протяжении всего творческого и жизненного пути Волковой, при печатании ее книги в 1807 году Шишкову нужна была еще мотивировка эстетическая — чем объяснить издание стихов никому не известной потессы, а главное — как убедить потенциальных читателей подписаться на издание.

Предисловие Шихова — чуть ли не единственный биографический источник, из которого известно, что Анна Волкова была дочерью статского советника Алексея Степановича Волкова, который ослеп за десять лет до своей смерти, и что еще при жизни отца Волкова сочинила оду Павлу I:

...государь сей, призвав ее к себе, разговаривал с нею и, узнав от ней о долговременной и усердной службе отца ея, також и о состоянии их весьма недостаточном, пожаловал ему по смерти пенсiон, но воспоследовавшая чрез несколько потом времени кончина господина Волкова лишила добрых и почтенных сирот сих вместе с отцом семейства и благодеяния монаршего, которое составляло почти все их имущество [Волкова: 1–2].

В этом предисловии Шишков формирует образ потессы — талантливой девицы, претерпевшей лишения, преданной своему отцу. О самих же стихах Волковой Шишков отзывается следующим образом:

...увидел я в одах ея певицу с дарованиями; в стихах ея, называемых ручеек, нежнейшую дочь, оплакивающую отца своего, <...> в других ея стихотворениях, таковых как утро, дружба, весна, осень, вечерняя беседа, гимн добродетели, и прочих, искусную описательницу природы, умеющую в легких и приятных стихах изливать нежные чувствования, к каковым женское сердце всегда способнее бывает, нежели мужское [Там же: 3–4].

Шишков характеризует преимущественно не стихи (стихи ее «легки и приятны»), а качества самой поэтессы: она «нежнейшая дочь», «искусная описательница природы», обязанная своим искусством сердцу, способному изливать «нежные чувствования». Таким образом, личность Волковой в предисловии Шишкова представляла перед читателем как обоснование для знакомства с ее стихами, которые отходили на второй план.

К стихотворению «Ручеек», которое особо выделяет Шишков, сделано следующее примечание:

Известное некоторой российской писательницы творение, изданное под названием *отрывки*. Девушка Волкова преложила оное в стихи, изъясняясь притом следующим образом: «читая *отрывки*, заключающие в себе *камни* и *ручеек*, была я столь сильно тронута живостию чувств детской нежности, изображенной в листах последнего из сих прелестных творений, что не могла преодолеть желания преложить оныя в стихи, надеясь, что почтенная сочинительница простит мне смелость моего предприятия, тем более, что состояние души моей соответствует чувствованиям ея сердца» [Волкова: 74].

Сочинение, о котором здесь идет речь, — прозаический этюд «Ручеек» (1795) Александры Хвостовой, пользовавшийся в свое время популярностью. Отдельным изданием «Ручеек» и еще один прозаический этюд вышли в 1796 году под названием «Отрывки»:

Сочинение это имело большой успех и в рукописях распространилось в обеих столицах. По словам одного современника, «во всех ученых кабинетах, во всех будуарах» можно было встретить это сочинение в рукописи, а когда оно было напечатано, то в течение года его разошлось 2400 экзempl. и оно было переведено на французский, немецкий и английский языки [Сиповский: 293–294].

В 1806 году «Отрывки», куда входил «Ручеек», выдержали очередное переиздание. Как отмечал А. Л. Зорин, «во второй половине XVIII столетия производство “публичных образов чувствования” все в большей степени берет на себя литература, предлагавшая образцы эмоционального кодирования для широкого круга образованных читателей» [Зорин 2016: 46]. Можно предположить, что «Ручеек» Хвостовой, в котором предметом размышления была смерть отца, стал таким образцом для Волковой, задал модус эмоционального переживания сходной ситуации. Волкова нашла в прозе Хвостовой соответствие «чувствованиям ея сердца», и это побудило ее к творческой переработке исходного текста.

Шишков отмечает, что

...сочинения сей девицы ни мало не уступают сочинениям многих немецких, английских и французских стихотвориц, которые рукоплесканиями и похвалами соотечественников своих сделались известными в свете [Волкова: 74].

Акцентируя внимание на том, что сочинения русской поэтессы ничуть не уступают европейским, Шишков как бы приглашал читателей, отдававших предпочтение иностранной литературе, оценить и их соотечественницу.

В судьбе Волковой (равно как и Буниной, и Шихматова — все они лишились своих отцов и находились в крайне стесненном финансовом положении⁷) Шишков, вероятно, мог находить параллели с собственной судьбой, поэтому он особенно охотно помогал «молодым талантам». Кроме того, в истории поэтессы Шишкова не могла не привлекать ее преданность отцу: уважение и почитание младшими старших были чрезвычайно важны для него.

Следует отметить, что обращение литераторов к монарху за помощью было явлением распространенным, но в интересующем нас случае не Волкова получила пенсион за оду, а ее отец за «долговременную и усердную службу»: «Государь сей, призвав ее к себе, разговаривал с нею и узнав от ней о долговременной и усердной службе отца ея, також и о состоянии их весьма недостаточном пожаловал ему по смерти пансион» [Волкова: 1].

В случае Волковой «семейный фактор» стал, по всей вероятности, решающим. Для Шишкова было важно не только поддержать «талант», но и выказать сословную солидарность, позаботиться о семье дворянина (отец Волковой состоял на дипломатической службе; после его смерти мать Волковой жила в доме Шишкова). В письме от 8 июня 1827 года (уже в николаевскую эпоху) Шишков сообщал поэтессе:

Еще в прошлом году поднес я Государю Императору сочиненные вами стихи, которые Его Величество изволил принять благосклонно, без всякого однако ж назначения вам какой либо милости; но когда я представил ему, что вас две дочери у престарелой и бедной матери, живущей у меня в доме, то Государь, по сему объяснению моему, приказал пожаловать не лично вам, но вообще семейству вашему, подарок, которой ныне только прислан мне из кабинета; а потому препровождая к вам оный, прошу, по продаже или по оценке оного, половину вырученных за него денег отдать сестрице вашей, Вере Алексеевне, как исходатайствованный на общее ваше имя, и следовательно сколько вам, столько же и ей принадлежащий [Шишков: II, 431–432].

В данном случае модель меценатства (поэтесса — император) не сработала: «стихотворный панегирик или вступительное посвящение говорят, что сочинитель был вдохновлен великим человеком; а вознаграждение, в свою очередь, говорит, что великий человек испытал эстетическое наслаждение при знакомстве с текстом» [Виала: 12]. Николай I «изволил принять благосклонно» творения Волковой, однако не вознаградил сочинительницу. Только дополнительное ходатайство Шишкова позволило добиться «подарка», но уже «на общее имя», то есть в помощь сиротам почтенного отца.

Согласно требованиям этикета, Волкова благодарила патрона в стихах. Тема благодарности Шишкову звучала у Волковой как до «Беседы», так

⁷ Значимость этого сюжета для Шишкова подтверждает его появление в педагогическом сочинении «Беседа мудрого старца с девицей юной о чувствах и словах»: «мудрый старец» обращается к внучке, которая «на девятом году жизни осталась круглой сиротою».

и после ее распада: «Благодетелям моим А. С. и Д. А. Ш.<ишковым>» (Российский Вестник. 1809, № 5), «Его высокопревосходительству А. С. Шишкову» (Сын Отечества, 1824, № 23). Стихи «К Беседе любителей русского слова», прочитанные на первом заседании общества, также исполнены выражения благодарности беседчикам:

А здесь пииты дозволяют
Нам так же действовать пером;
На тихие ума забавы
Они нам право здесь дают
И нас с собой к жилищу славы
Стезей цветущею введут [Чтения: I, 83].

«Пииты» позволяют упражняться женщинам в стихах, в отличие от «гордых масонов», так же упоминаемых в этом стихотворении, которые не допускали женщин в ложи. В рамках сложившихся этикетных формул Волкова характеризует женское писательство как «тихие ума забавы», тем самым «принижая» его, подчеркивает ученический статус поэтессы, ставя женщин и молодых людей в один ряд: «В сем храме юноши и жены / Бессмертия вкушают плод». Юношам и женам противопоставлен «мужей отличнейший собор». Именно составляющие его «почтенные российские пииты» будут руководить «вновь прибывших» на пути поэзии:

Дав пищу новую сердцам,
Путь наш к Парнасу освещайте
Небесным знания огнем [Там же: 82].

Их ученики, в свою очередь, обязуются быть достойными продолжателями дела учителей, главным образом, *подражая* им:

И, вам в усердьи подражая,
Дань слову русскому дадим [Там же].

Как уже отмечалось выше, для «Беседы» была принципиальной иерархия старших и младших. Последним надлежало, прежде всего, внимать учителям и перенимать их опыт, чтобы приносить отечеству *пользу*.

Знакомство Волковой и Шишкова относится к добеседному периоду. Их отношения четко укладываются в схему «благодетель — объект благодеяний». Вероятно, приглашая Волкову в Беседу, Шишков руководствовался идеями распространения пользы: Волкова как поэтесса могла стать ее распространителем. Однако ее участие в обществе, как можно судить по литературной полемике того времени, не привлекло особенного внимания литературных кругов — в отличие от второй протезе Шишкова, Анны Петровны Буниной.

Бунина приехала в Санкт-Петербург в 1802 году и занялась восполнением пробелов в образовании: изучением иностранных языков, а также русской словесности. Ее педагогом стал Петр Иванович Соколов (1764–1835),

к тому времени — член Императорской российской академии, один из составителей Академического словаря (за что был награжден золотой медалью), автор «Начальных оснований российской грамматики» (1788), преподаватель российской грамматики, логики и риторики в Училище корабельной архитектуры. В 1802 году он стал непременным секретарем академии; позднее являлся действительным членом третьего разряда Беседы. Вероятно, именно он познакомил Бунину с кругом литераторов, в том числе, с Шишковым.

27 марта 1807 года на одном из регулярных литературных вечеров в доме Державина, предшествовавших созданию Беседы, Шишков прочел раннюю редакцию «Песни смерти», Буниной, а 30 марта во время литературного вечера в доме сенатора И. С. Захарова, писателя и будущего председателя IV разряда Беседы, — еще несколько стихотворений. В дальнейшем Бунина стала почетным членом «Беседы», ее сочинения неоднократно читались и обсуждались на заседаниях общества.

В начале 1813 года, уже благодаря непосредственному участию Шишкова (при поддержке М. И. Кутузова), Бунина получила от Александра I пенсию в 2000 рублей⁸. Шишков покровительствовал поэтессе, часто выступал посредником между нею и императорской семьей. В одном из писем к жене он так характеризовал свое отношение к Буниной:

Ты знаешь, что я очень ее люблю и таланты ея ценю как должно; а потому во всяком случае готов об ней стараться. Действительно, она по талантам своим заслуживает не меньше награждена быть, как и другие награжденные за таланты [Шишков: I, 316].

Эта реплика свидетельствует не только о теплом личном отношении адмирала к поэтессе, но и указывает, в частности, на его убеждение, что всякий талант должен быть вознагражден. В данном случае патрон входил не только в финансовые дела своего клиента, но и в литературные. Шишков лично читал стихи Буниной на заседаниях «Беседы», высказывал критические замечания о них не только публично, но и в частной переписке. Так, в одном из писем Шишков писал поэтессе:

Я прочитал ваши стихи под названием Весна. Признаюсь, что вся песнь показалась мне чем-то не имеющим достаточной целостности, как бы чем-то таким, что начато, но еще не окончено. Надобно бы подумать, чего тут недостает. Когда-нибудь мы вместе прочитаем. Вы скажете мне ваши мысли, а я сделаю вам мои примечания... [Письмо Шишкова Буниной: Л. 1].

Или другой фрагмент:

Не стесняйтесь, не принуждайте себя, дайте волю вашему воображению; но только после не упрямитесь согласить оное с чистейшим течением здравого рассудка; не ленитесь переправлять, не влюбляйтесь в те места, которые он одобрять не будет. Лучше три, четыре раза переделать их,

⁸ Более подробно об этом — в последней главе настоящей работы.

нежели испортить ими прекраснейшее произведение. Вот вам мысли того, кто с отменным услаждением прочитал ваши стихи [Там же].

Так или иначе, за Буниной закрепилась репутация любимицы Шишкова. Как любимый ученик основателя Беседы воспринимался и С. С. Ширинский-Шихматов. Сюжет «учитель и его любимец» неоднократно обыгрывался противниками Шишкова: применительно к Шихматову — в сатире Измайлова «Шут в парике» (1811; по определению В. Э. Вацура — «жесточайший памфлет на Шишкова»).

Еще одной женщиной, входившей в «Беседу», была Екатерина Сергеевна Урусова (1747–1817). У нее был совсем иной статус, нежели у Буниной и Волковой. Она принадлежала к старшему поколению поэтов, дружила с Херасковым и Державиным и была, вероятно, первой русской поэтессой, затронувшей в своих сочинениях проблему женского писательства. Еще в 1774 году вышла ее поэма «Полион, или Просветившийся нелюдим», а в 1777 — «Ироида, музам посвященные». Уже Н. И. Новиков в «Опыте словаря» (1772) сообщал, что она «писала прекрасные элегии, песни и другие мелкие стихотворения, которые за чистоту слога, нежность и приятность изображения достойны похвалы». М. Н. Макаров в биографической статье приводил другие свидетельства признания Урусовой как со стороны литераторов и ученых, так и самой императрицы (по замечанию Н. Д. Кочетковой, легендарные [Кочеткова 2002]):

В Москве и Петербурге тотчас зашумели о таком необыкновенном труде женщины, обратившем на себя особенное внимание современных ей писателей и Екатерины, а Поповский и Барсов, ученейшие профессора тогдашнего времени, не утерпели, как говорит предание, чтоб не отписать друг другу: «Смотри пожалуй!» [Дамский журнал: 1830, 7, 98]

Урусова состояла в дружеских отношениях с М. М. Херасковым (ее двоюродным братом), которого считала своим руководителем на поэтическом поприще. В предисловии к поэме «Полион, или Просветившийся Нелюдим» (1774) Урусова благодарила непоименованного сочинителя за поддержку и руководство в литературном труде:

Никогда бы не отважилась я издать в свет сего моего творения, ежели бы руководство, советы, и некоторыя поправки одного известного в России сочинителя мне к тому не вспомоществовали. Я ласкаю себя надеждою, что мои читатели, уважая пол мой, и первые мои опыты в роде сего песнопения, могут извинить находящиеся здесь погрешности: чем ободрят робкую Музу мою к дальним упражнениям [Урусова 1774: 2].

Н. Д. Кочеткова указывает, что этим советчиком и наставником Урусовой был именно Херасков: «Поощряя ее литературные занятия, маститый поэт давал ей свои рекомендации для выбора тем и жанров» [Кочеткова: 95]. Урусова апробирует этикетную формулу, к которой будут прибегать многие поколения поэтесс: она ссылается на свой пол и неопытность

и апеллирует к «известному в России сочинителю», высокий авторитет которого представляет пропуск в мир литературы. Урусова подчеркивала роль Хераскова не единожды. Так, в стихотворении «Восписание М. х. л. М. т. в. ч. Х. р. с. к. в. <Михаилу Матвеевичу Хераскову>» она писала:

Я лиру взять дерзаю,
Любя ее сверх мер,
Парнаса досягаю
Х***** мне пример! (цит. по: [Кочеткова 2002: 95])

Апелляция к образцовым авторам, конечно, была общим местом русской поэтической топики конца XVIII — начала XIX вв., и молодые авторы, вступая на литературное поприще, стремились к обозначению преемственности, т. е. обращались к своим наставникам (действительным или воображаемым), заявляли об ориентации на авторитеты. В случае с писательницами этот литературный жест приобретал дополнительное значение — не только подтверждения дарования и обозначения групповой идентичности, но и вообще «лицензии» на литературный труд. В «Ироидах» (1777) Урусова обращалась к музам, прося у них вдохновения, но не так, как поступают другие классицистические поэты, «просившие» лишь для себя. Урусова высказывается от лица целой группы — женщин: «Музы, вы мой дух ко песням вспламените /И пола нашего вы голосу внемлите!». Начало женского просвещения в России Урусова связывает с просвещенным правлением Екатерины, благодаря ей являются образованные женщины, писательницы, творящие в разных жанрах:

... чтобы окружать священных муз престол,
То начал воспевать и женский пол,
Они ко нежностям во песнях прибегают,
И добродетелям венцы приготавлиют
С приятностью они веселости поют
И действие страстей почувствовать дают.
В России видимы Сапфоны, де ла Сюзы,
За ними я стремлюсь.... О, вы прекрасны музы [Урусова 1777: 3]

Здесь не столько робкая попытка рефлексии, сколько объяснение, почему женщины взялись за перо. Вновь присутствует обращение к высокой фигуре покровителя, хотя и не конкретно ее, Екатерины Урусовой, а к Екатерине II — просвещенной женщине на троне, как бы легитимировавшей участие женщин в интеллектуальной жизни.

С Державиным Екатерину Урусову связывали длительные дружеские отношения. Как отмечает Н. Д. Кочеткова,

Урусова хорошо известна биографам Г. Р. Державина прежде всего историей несостоявшегося сватовства. Нередко цитируются его слова, сказанные по этому поводу незадолго до женитьбы на Е. Я. Бастидон в 1777 г. княгине Вяземской, прочившей в жены свою двоюродную сестру Урусову: «Она пишет стихи, да и я мараю, то мы все забудем, что и шей сварить некому будет» [Кочеткова 2002: 94].

Впоследствии Урусова и чета Державиных состояли в переписке, а в бумагах поэта находятся рукописные и печатные стихи Урусовой. Вероятно, именно Державин был инициатором приглашения поэтессы в «Беседу».

В первом номере «Чтений...» было опубликовано стихотворение Урусовой на смерть М. М. Хераскова «К творцу Кадма». Весьма симптоматично, что первое выступление поэтессы в «Беседе» было связано с именем Хераскова, которого, как известно, беседчики ценили очень высоко. Оценка авторского дарования Хераскова в надгробном стихотворении Урусовой обусловлена не этикетными или моральными предписаниями, а неоспоримым его достоинством:

Везде ты таинства глубоки,
Из сердца глубины извлек,
Везде оставил нам уроки:
Сколь слаб и тщетен человек

Ты ведал тайны всей природы,
Изгибы знал людских сердец,
Твой дух парил в небесны своды
И славился тобой Творец! [Чтения: I, 78–79].

Поэтесса признает авторитет Хераскова не только в творческой, но и в нравственной области:

...души для просвещенья,
Для обуздания страстей,
Читаю я твои творенья,
В них вижу свет души твоей [Там же: 78].

— что вполне соответствовало программе литературного общества, по замечанию М. Г. Альтшуллера, «основной пафос “Беседы” заключался в проповеди высокой учительной роли литературы» [Альтшуллер: 96]. Для Урусовой именно учительное начало в поэзии Хераскова было наиболее важно: «И самая твои творенья / <...> Ты ими смертных род учил» [Чтения I: 81]. Участие Урусовой в «Беседе» удивительным образом никак не отразилось в воспоминаниях современников. Возможно, это следствие того, что поэтесса, вероятно, не присутствовала лично на заседаниях.

Таким образом, в «Беседе любителей русского слова» пересеклись траектории трех совершенно непохожих поэтесс, при этом, к сожалению, совершенно неизвестно, в каких отношениях они находились между собой. Бунина претендовала на авторское признание, а кроме того литература была для нее источником дохода. Урусова представляла старшее поколение, ее сочинения также были признаны кругом этих литераторов, при этом, сколько можно судить по имеющимся сведениям, литература оставалась для нее формой культурного досуга, а не делом жизни. Сочинения Волковой критики обошли стороной, а своей литературной

«карьерой» она, видимо, полностью обязана Шишкову, который и пригласил ее в «Беседу». Включение трех поэтесс в деятельность общества может быть объяснено несколькими причинами. Возможно, таким образом Шишков демонстрировал уважение к женщинам-литераторам, которым он покровительствовал (приглашение Урусовой, вероятно, было инициативой Державина). Однако вероятнее, что Шишков стремился привлечь новых культурных агентов, о возможностях которых заявили сентименталисты, но они, как известно, не спешили наделять их полномочиями. Среди последователей Карамзина не было женщин, чье творчество ассоциировалось бы с этим направлением. И хотя поэтесса Волковой и Буниной вполне соотносилась со сентименталистской стилистикой (как и других представительниц Беседы), привлекая их в свои ряды Шишков как бы обыгрывал противника на его же поле: у Карамзинистов женщины в лучшем случае выступали робкими дебютантками, Беседа же наделяла их полноценными правами.

ГЛАВА 3

«НЕОПЫТНАЯ МУЗА» АННЫ БУНИНОЙ КАК ВЫРАЖЕНИЕ АВТОРСКОЙ ПОЗИЦИИ

3.1. Состав и архитектоника первой части сборника «Неопытная муза» (1809)

Свой первый поэтический сборник Бунина выпустила в 1809 г. — под красноречивым этикетным заглавием «Неопытная муза». Следующий сборник появился спустя три года, в 1812 г. (в той же петербургской типографии И. К. Шнора¹), как соименный первому — таким образом, издание стало двухчастным, хотя, судя по отсутствию каких-либо пометок на титуле первой книги, изначально таким не планировалось. «Неопытная муза» несколько раз становилась объектом исследования: о ней писали Венди Росслин, Катриона Келли, Джудит Вовелс. Самая подробная работа принадлежит Венди Росслин: в 1997 она издала книгу «*Anna Bunina (1774–1829) and the Origins of Women’s Poetry in Russia*», в которой проанализировала, в частности, это собрание стихотворений.

Бунина включила в сборник 1809 г. как опубликованные ранее в журналах стихотворения, так и прежде не печатавшиеся. Его композиция и жанровый состав представляются нам не вполне типичными для того времени: стихотворения разных жанров расположены в нем без видимого порядка, отсутствуют обычные жанровые разделы. Нет сведений, что в подготовке сборника участвовал кто-либо, помимо автора, и это позволяет трактовать его состав и композицию как отражение авторской воли. «Неопытная муза» была первой поэтической книгой Буниной, поэтому резонно предположить, что она стремилась продемонстрировать свои умения в разных жанрах. Такое разнообразие было вполне конвенциональным, однако обычно внутри сборника стихотворения располагались в порядке, предписанном жанровой иерархией (оды, послания, элегии, смесь). Иерархический принцип распространялся и на тематику (Бог, цари, вельможи и т. д.). Отказ Буниной от следования ему можно объяснить прокламированной в заглавии авторской «неопытностью» (и именно так, как правило, исследователи трактуют это название, см., например, [Vowels 2002]), однако оно являлось скорее данью литературному этикету: поэтесса к тому времени была уже достаточно начитанна, штудировала и переводила Батте и Буало, следовательно, имела представление о литературных конвенциях и установках. Более вероятно другое объяснение — располагая стихотворения в собственном порядке, Бунина создавала внутренний сюжет книги, который должен был представить ее читателям.

¹ Венди Росслин обращает внимание на тот факт, что в Типографии Шнора выходили книги и других сочинительниц [Rosslyn 1997: 100].

Первые попытки уйти от традиционной схемы в построении авторских поэтических сборников относятся к концу XVIII в. М. Н. Муравьев, собирая стихотворения в книгу, расположил их по времени создания, однако его сборники, «Новые лирические опыты Михаила Муравьева. 1776» и сборник стихотворений предположительно 1789 года, так и остались в рукописи. Как отмечает А. В. Западов, поэт «разместил отобранные стихи в хронологическом порядке, что было тогда не принято» [Западов 1999: 311]². Вероятнее всего, сборники так и не стали известны современникам, но важно, что тенденция к нарушению традиции уже проявилась. К тому же времени относится сборник И. Ф. Богдановича «Лира, или Собрание разных в стихах сочинений и переводов некоторого муз любителя» (1773). Он открывается одами и другими стихотворениями, обращенными к монаршей фамилии, после которых без видимого порядка следуют тексты разных жанров, оригинальные и переводные. Таким образом жанровый принцип в сборнике оказывается соблюден, но не выдержан последовательно. Первенство оды не оспаривается, однако в обращении с жанрами за рамками «высоких» уже проявляется авторская воля. В последние годы XVIII в. вышли двухчастные «Мои безделки» Карамзина (первое издание в 1794, второе — в 1797 г.), включавшие стихотворения и прозу, ранее напечатанные в «Московском журнале». Таким образом, на рубеже XVIII–XIX вв. формируется тенденция к созданию поэтических сборников по более свободному принципу. Хотя иерархия жанров и тем продолжала существовать как композиционный фактор, писатели в конце XVIII — первом десятилетии XIX в. уже открывали семантические возможности композиции сборника. Бунина пошла по этому пути.

Приведем оглавление первой части «Неопытной музыки» (вторая часть будет представлена ниже):

Циклоп. Идиллия (вольный перевод Феокрита)
 Ливия. Идиллия (перевод)
 Молитва Линданы (перевод)
 К богине сновидений (перевод)
 На выступление российско-императорских войск
 При взгляде на гробницы великих: императора Петра I и императрицы
 Екатерины II в Петропавловской крепости
 На смерть друга моего
 Ей же
 Ангел смерти
 Сумерки
 Видение Дамона
 К портретам двух братьев Айю
 Брату моему
 На случай смерти Николая Петровича Хлебникова
 С приморского берега (перевод)

² Сборники Муравьева остались в рукописи, но важна сама тенденция к обновлению композиции поэтического сборника.

Юному Поллуксу (перевод)
Разговор между Аполлоном и музою бедного стихотворца
Разговор у общества со временем
Прохожий и господский слуга. Басня
Вол, осел и конь. Басня
Ивану Ивановичу Дмитриеву, при посвящении ему следующих I сказки
и III басен
Добрый человек и золото. Сказка
Смерть и ея придворные. Басня
Чугунные и глиняные горшки. Басня
Русская пословица. Басня
Тем, которые предлагали мне писать гимны
Мой портрет, списанный на досуге в осенние ветры для приятелей
При встрече весны
Наука о стихотворстве из г. Боало. Песнь I
Отречение (перевод)

За видимой пестротой и разнородностью сборника можно усмотреть внутреннюю композицию: стихотворения в нем располагаются блоками, которые объединяет либо жанр, либо сквозная тема.

Одной из главных тем, пронизывающих весь сборник, является тема авторской неопытности. Она сопряжена с темой отношений начинающего автора и признанных литературных авторитетов. В первую часть «Неопытной музы» Бунина включает стихотворения, обращенные к известным литераторам: Г. Р. Державину («Сумерки», к ним примыкает «Видение Дамона», «Разговор между Аполлоном и музой бедного стихотворца»), И. И. Дмитриеву («Ивану Ивановичу Дмитриеву, при посвящении ему следующих I сказки и III басен»), И. А. Крылову («Разговор у общества со временем»). Со всеми ними поэтессу связывало не только внимательное чтение их сочинений, но и личное знакомство. Державин, Дмитриев и Крылов не были единственными адресатами стихотворений в «Неопытной музы», но среди адресатов только они были поэтами. Важно отметить, что ни в этой книге, ни в других сборниках Буниной нет текстов, адресованных А. С. Шишкову, принявшему, пожалуй, наибольшее участие в жизни поэтессы. Возможно, что Бунина сделала это сознательно, не желая, чтобы ее сочинения ассоциировались с тем, что делал Шишков как литератор. Обращение к трем названным выше поэтам на фоне отсутствия адресации Шишкову подчеркивает эстетические ориентиры Буниной.

Следует отметить, что такая тактика имела успех. Державин был слишком масштабной фигурой, чтобы сравнивать с ним «начинающего» стихотворца, а вот в одном ряду с Дмитриевым и Крыловым Бунину все же видели. Так, А. Е. Измайлов писал в рецензии на «Неопытную музу»:

Г-жа Бунина имеет истинный дар к стихотворству; можно без лести сказать, что многие произведения пера ея принесли бы честь и лучшим нашим поэтам. С особенным успехом, по мнению нашему, может она упражняться в том самом роде поэзии, в котором прославился у нас теперь более всех г. Дмитриев, и по нем г. Крылов. — Мы бы советовали

г-же Буниной продолжать путь свой к Геликону по следам сих писателей, которым она подражает столь удачно [Измайлов: 103–104].

Это подтверждает предположение, что Бунина конструирует авторский образ в «Неопытной музе», апеллируя к авторитетам, — поскольку критик сумел рассмотреть в сборнике эту конструкцию и подтвердил ее «правильность».

Пожалуй, центральное место в писательском «пантеоне» Буниной занимает Г. Р. Державин. Именно обращением к нему в стихотворении «Сумерки» открывается условный блок посвящений поэтам в «Неопытной музе». При этом необходимо отметить, что внутри блока оно единственное не обозначено как посвящение в заглавии или подзаголовке. Кроме того, другие адресации к поэтам писались «на случай». Например, поводом для написания «Разговора между Аполлоном и музою бедного стихотворца», также обращенного к Державину, явилось «немаловажное пособие одному бедному стихотворцу», которое «Его превосходительство Гавриил Романович Державин оказал» в присутствии поэтессы. «Разговор у общества со временем», обращенный к Крылову, был написан после того, как в одном из собраний баснописец читал свои сочинения. Наконец, особым поэтическим посвящением «Ивану Ивановичу Дмитриеву» предварен в сборнике блок текстов, написанных в ключевых для этого автора жанрах — сказки и басни. «Сумерки» выделяются среди других обращений Буниной к поэтам, и это заставляет обратиться к отношениям Буниной и Державина, чтобы рассмотреть их более подробно.

Знакомство двух литераторов состоялось во второй половине 1800-х годов. Согласно имеющимся свидетельствам, 23 марта 1807 года Шишков читал стихи Буниной в доме Державина, но тогда знакомство осталось заочным: поэтесса, скорее всего, в зале не присутствовала [Жихарев: 436]. Вскоре произошло личное знакомство, которое можно датировать лишь приблизительно, основываясь на словах самой Буниной. Она сопроводила первую публикацию (1808) «Сумерек» в «Драматическом вестнике» примечанием: «Сочинительница сих стихов не имела еще тогда чести знать почтенного творца Фелицы» [Драматический вестник: 168].

Стихи Державина были предметом активной поэтической рефлексии авторов самого разного достоинства, а сам он — адресатом стихотворных посвящений, создававшихся с разными целями: кто-то выражал таким образом восхищение, кто-то надеялся получить помощь и покровительство маститого литератора. В Российской национальной библиотеке (Санкт-Петербург) хранится собрание «Бумаг Державина», большой раздел которого составляют посвящения поэту. Уникальность этого материала отмечал еще Г. А. Гуковский:

В «Бумагах Державина» сохранилось в рукописях множество стихотворений, ему посвященных и адресованных <...>. Эти стихотворения, как написанные настоящими поэтами, так и составленные дилетантами или же просто неискусными виршеслагателями, интересны и сами по себе,

и для характеристики значения Державина как деятеля и поэта, характеристики отношения к нему тех или иных групп его читателей и современников [Гуковский: 388].

Бунинские посвящения в этом собрании отсутствуют, но они безусловно попадают в широкий контекст обращений к поэту.

Творчество Державина было привлекательно для молодых авторов по многим причинам. Поэт впервые представил в стихах не только образ частного человека (например, «На смерть князя Мещерского»), но и создал такой образ автора, за которым угадывался сам Державин:

Когда Ломоносов в своих одах говорил «я», то это «я» обозначало вовсе не реального М. В. Ломоносова, а «пиита» вообще, некий обобщенный голос нации. А у Державина «я» — это совершенно конкретный живой человек, сам Державин, с его личными горестями и радостями, с его частной жизнью, размышлениями и делами [Западов 1981: 6].

Новаторская поэтика Державина, безусловно, также стала важным фактором рецепции его творчества. Так, например, о специфике новой визуальной образности у поэта писал Л. В. Пумпянский:

...окрашенный зрительный мир у Державина весь как будто видим нами чрез «оптику», так что стихотворение становится волшебным фонарем, а гrotовское издание — паноптикумом. Быть может, из бессознательного психологического *lanterne magique* вытекает склонность к литературным формам с «явлениями» («Фонарь» — «Явись! / И бысть»; «Целение Саула») или рядом картин («Утро», «Жизнь Званская») [Пумпянский: 131].

Хотя Державин не оставил по себе поэтической школы своего имени, не имел прямых поэтических наследников (хотя стремился найти их и «вручить лиру»), наиболее яркие приемы авторской поэтики были взяты на вооружение младшими поэтами и маркировались как «державинские», т. е. ассоциировались с образом поэта. Особенно часто можно наблюдать «державинские» оттенки именно в живописных образах, в визуальной поэтике. В своих «Сумерках» Бунина характерным образом использовала «видение» как ключевой сюжетный прием.

Именно Державин создал предпосылку для ситуации, когда фигура учителя-современника, поэта-наставника стала возможной. До этого времени принято было лишь символическое сравнение автора с великими предшественниками: «русский Расин», «российский Омир», «наших стран Малерб» — Ломоносов и т. д. Такая ситуация стала возможна с появлением категории авторской оригинальности (опять же, во многом благодаря именно самому Державину) и с уходом от риторики классицизма. Бунина в «Сумерках» обращалась к Державину как к великому поэту-современнику, а не абстрактному пииту прошлых времен.

Впервые «Сумерки» были опубликованы в журнале «Драматический Вестник» в 1808 г. (Ч. I. С. 163–168) за подписью «— а — а» и с пометкой: «Прислано». Предпоследнюю строку («Хоть час один!.. но ах! сокрылося виденье») сопровождало авторское примечание, что на момент

написания стихотворения поэтесса еще не была знакома с Державиным. Таким образом Бунина сообщала читателю о значимых событиях авторской биографии: она написала «Сумерки» под впечатлением от стихов Державина, как бы предвосхищая личное знакомство с ним, а последнее, как мог предположить читатель, случилось не без влияния стихов адресанта. Точное время личного знакомства Буниной с Державиным неизвестно, однако «Сумерки» он, скорее всего, знал до публикации. С. П. Жихарев, заноса в дневник свежие впечатления от чтений, происходивших в доме писателя и сенатора И. С. Захарова 30 марта 1807 г., среди прочитанных сочинений отметил: «Стихотворение А. П. Буниной “Видение в сумерки” <...> великолепный набор слов, предпринятый, кажется, в намерении польстить Державину» [Жихарев: 453]. Так как в «Бумагах Державина» этого стихотворения нет, скорее всего, Бунина не послала его поэту. Она пошла другим путем, опубликовав «Сумерки» в журнале и сделав, таким образом, обращение публичным литературным жестом. Рассчитывала она при этом, вероятно, не только на рядовую аудиторию журнала: Державин печатался в «Драматическом вестнике», который издавал А. А. Шаховской, — соответственно, можно было полагать, что «Сумерки» попадутся ему на глаза и будут прочитаны.

Стихотворные посвящения поэтам часто содержат отсылки к ключевым приемам их поэтики и к наиболее репрезентативным для авторской манеры текстам. Использование этого приема Буниной тем более оправдано, что ее «Сумерки» построены как загадка³ — с последующей расшифровкой («Где я?.. / От изумления к восторгу преходя, / Спросила я у тех, которые тут стояли? / “На Званке”, — со всех стран ответы раздались»), соответственно, державинские аллюзии и приемы являлись в нем подсказками для читателя. Описывая свое «видение», поэтесса апеллировала к ключевым сочинениям Державина: строки «...воспел причину мира / Воспел, — и заблистал в творениях Творец» отсылают к оде «Бог» (1784); «Рассеялось неверие, как прах», «Открылись в будущем для скорбного надежды...» — к стихотворению «Успокоенное неверие» (1779), в котором Державин описывал ситуацию скорбного отчаяния, размышления о бренности и конечности жизни, рассеявшиеся после того, как лирическому герою явился Бог: «О вы, что мысли остротой, / Разврата славьтесь мечтой! / Последуя сему примеру, / Придите, обнимите Веру: / Она одна спокоит вас / Утешит в самый смертный час» [Державин 1993: 10]; «...велик в твореньях Бог» — «Величество Божие» (1789). Стих «Воспел великую из смертных на престоле», конечно, должен был напомнить о цикле державинских стихов к Екатерине-«Фелице»: ода «Фелица» (1782), «Благодарность Фелице» (1783), «Видение мурзы» (1783, 1790) и «Изображение Фелицы» (1789). Бунина не ограничивается «высокими» жанрами в поэзии Державина:

³ На этом приеме построено стихотворение А. С. Пушкина «Кто на снегах возрастил Феокритовы нежные розы...», написанное по поводу выхода «Стихотворений барона Дельвига».

Спустились грации, переменяли строй,
Смягчился гром под гибкою рукой,
И сельские послышались напевы,
На звуки их стеклися девы

— этот фрагмент отсылал уже к державинской анакреонтике: «Хариты» (1795), «Русские девушки» (1799), «На пастуший балет» (1804). Многочисленные отсылки к стихотворениям Державина фиксировали его жанровый и риторический репертуар, приемы визуальной поэтики, и позволяли читателю опознать, кто именно тот «почтенный муж с открытой головою». Таким образом, «Сумерки» можно прочитывать как «динамический консект» державинского творчества — в понимании Буниной.

Начало стихотворения восходит к многочисленным аллегориям: «Блеснул на западе румяный царь природы, / Скатился в океан — и загорелись воды» [Булнина: 84]. В стихотворении «Евгению. Жизнь Званская» описывается утренняя заря:

Дыша невинностью, пью воздух, влагу рос,
Зрю на багрянец зарь, на солнце восходяще,
Ищу красивых мест между лилей и роз,
Средь сада храм жезлом чертяще [Державин 1957: 327].

Булнина тоже останавливается на переходном времени, но выбирает вечернюю зарю, ср.: «...утренняя заря <...> лишь возвышенна или прекрасна; вечерняя — истинно романтична» [Манн: 24]. Таким образом возникает корреляция с предромантической традицией «вечерней поэзии».

В стихотворении описывается ситуация видения, грезы, в которые погружается лирическая героиня. Бунина использовала в «Сумерках» приемы «явления» и «смены ряда картин», о которых писал Пумпянский как о характерных для державинского репертуара [Пумпянский: 131]: Державин является в виде «почтенного мужа», увенчанного лаврами, он берет «златую лиру» и поет (дважды сменяя «напев»); в финале является «пришелица», венчающая певца «из мирт венком». Визуальная поэтика «Сумерек» действительно построена на принципе смены картин. Экспозиция представляет заход солнца, настраивающий героиню на мечтательный лад. Этот фрагмент заканчивается буквально «затемнением»: «Усни, царь дня! тот путь, который описал, / Велик и многотруден», — героиня остается в темноте, которую нарушает луч света: «Откуда яркий луч с высот ко мне сверкнул, / Как молния, по облакам скользнул?» — таково начало второй «картины». Она вмещает в себя описание Державина и его поэзии. Наконец, третья «картина» — явление жены и награждение поэта миртовым венком.

Сам поэт «узнается» постепенно:

Почтенный муж с открытой головою
На мягких лилиях сидит,
В очах его небесный огонь горит,
Чело, как утро ясно,
С устами и с душой согласно,

На коем возложен из лавр венец;
У ног стоит золотая лира [Бунина: 85].

Бунина создает образ идеального поэта: вдохновение («в очах его небесный огонь горит») соединено в нем с чистотой помыслов и ясностью мыслей; разум в ладу с сердцем, поэтому и его поэзия столь искренна и гармонична.

Наконец, в финале указывается «привидевшееся» автору «Сумерек» место — Званка. Таким образом, на протяжении текста происходит постепенное узнавание того, о ком идет речь, упоминание Званки (безусловно, здесь изображена воображаемая «небесная» Званка, а не конкретное имение) должно было окончательно развеять сомнения у читателя, что речь идет именно о Державине.

Показательна для смысловой конструкции «Сумерек» оппозиция «венец» — «венок». При первом появлении поэта он увенчан «из лавр венцом», у ног его стоит «золотая лира» — традиционные аллегорические атрибуты возвышенного поэта. В конце же стихотворения является некая скромно одетая «жена», «без перл, без пурпура, без золота», и венчает поэта другим венком:

Пришелица простерла руки,
И миртовый венок за сельских песней звуки,
Едва свила,
Ему с улыбкой подала [Там же: 87].

Ю. В. Манн писал по поводу этой оппозиции в романтической поэзии:

Если венец — знак общественного могущества, официальной власти, вплоть до власти царской (в «Песне» Дмитриева, 1794: «Видел славный я дворец Нашей матушки-царицы; Видел я ее венец И золотые колесницы»), то венок олицетворяет жизнь отъединенную, частную, среди друзей, с возлюбленной, на лоне природы. Венец — атрибут славы, чаще всего военной; венок — знак отказа от громкой славы ради жизни неприметной, но исполненной естественных чувств, искренней приязни и любви [Манн: 17].

Именно такой образ жизни — отказ от светской суеты и почестей в пользу естественной жизни — манифестировал Державин в стихотворении «Тишина» 1801 г. (именно в 1801-м он вышел в отставку), затем в сборнике «Анакреонтические песни» (1804) и закрепил в стихотворении «Евгению. Жизнь Званская» (1807; в нем также представлены различные амплуа автора — певец Фелицы, певец Бога, певец естественной жизни).

О намерении поэта сменить поэтическое амплуа знало и его окружение. 5 мая 1807 года Жихарев сделал в дневнике следующую запись:

Вчерашний литературный вечер А. С. Хвостова был последним из литературных вечеров, и до осени их более не будет. Гаврила Романович уезжает в свою Званку, на берега Волхова, и хочет на досуге заняться стихотворным описанием сельской своей жизни. «Лира мне больше не по силам, — говорит он, — хочу приняться за цевницу» [Жихарев: 504].

Цевница — разновидность пастушеской флейты, в поэзии она связывалась с пасторалью, выступала как атрибут пасторальной поэзии, в то время как лира служила знаком одической традиции, ср., напр., у Л. В. Пумпянского:

...при переходе к антологии естественно перейти к другому строю звуков, и нет ничего характернее для ненормальности audition <так. — М. Н.> Державина, как эта «звуковая» характеристика двух миров поэзии: громы — нежность = ода — анакреонтика [Пумпянский: 134].

В своей аллегории («пришелица» подает поэту миртовый венок, символ наслаждения и покоя) Бунина «закрепляла» именно такой образ поэта, каким он примерял на себя сам. Поэтесса, вероятно, невольно воспроизвела сценарий, отыгранный некогда самим Державиным. Хорошо известно, что одной из причин успеха Державинской оды было совпадение облика Фелицы с тем, который стремилась создать сама императрица. Екатерине чрезвычайно понравилось ее изображение в «Фелице», поэт получил в подарок от императрицы золотую табакерку и 500 червонцев и был лично представлен ей. Однако неизвестно, удалось ли Буниной «полюстить Державину», как предполагал язвительный Жихарев. Стихотворение «Евгению. Жизнь Званская» было опубликовано в 16-м номере «Вестника Европы» за 1807 год (август), когда бунинские «Сумерки» уже были написаны. Стихотворение Державина подтвердило «догадки» поэтессы и, возможно, повлияло на решение о публикации «Сумерек» в журнале.

Таким образом, перепечатка стихотворения «Сумерки» в «Неопытной музе» преследовала несколько целей: с одной стороны, она должна была продемонстрировать эстетические ориентиры Буниной, с другой — этот публичный жест (то есть помещение стихотворения в сборник) выводил ее из ряда адресантов, отправлявших личные послания. В известной степени это подчеркивало ее независимость как литератора, но в то же время — исключительную почтительность по отношению к великому современнику.

В сборнике 1809 г. к «Сумеркам» примыкает «Видение Дамона», снабженное пометой «перевод». Размещенный сразу после «Сумерек», «Дамон» связан с ними еще и формой видения, что вновь отсылает к Державину. «Видение Дамона» становится своего рода контрастным отражением «Сумерек».

В «Видении Дамона» Бунина устами персонажа раскрывает свои представления о природе поэтического творчества:

Поэт — и труженик — не могут вместе быть:
Он рифм, как ты, искать не станет,
И на перо лишь взглянет,
То сонями оне садятся на него:
Не он их раб — оне рабы его [Бунина: 91]

— поучает Дамона «гений» знаменитого стихотворца. На первый план выходит идея вдохновения, без которого немислимо, по идее автора, по-

этическое творчество. Дамон жаждет славы, но бездарен, а потому его попытки писать стихи обречены. Тяжесть бессмысленного труда противопоставлена легкости, с которой пишет истинный гений. Древняя идея вдохновения как божественного дара актуализировалась в новой ипостаси, в державинской поэзии уже были заметны те оттенки, которые станут основными в романтическую эпоху (поэзия как высший дар приближает художника к богу, равняет с ним и т. п.). А. В. Западов заметил, что Державину «близок образ певца, слагающего строки по наитию, свободного от правил, обязательных для других, не мастера или ученого, а поэта милостию божией» [Западов 1979: 264]. Действительно, поэт в «Рассуждении о лирической поэзии или об оде» пишет следующее: «Вдохновение есть не что иное, как живое ощущение, дар неба, луч Божества. Поэт в полном упоении чувств своих, разгораясь свышним оным пламенем или, простее сказать, воображением, приходит в восторг, схватывает лиру и поёт, что ему велит его сердце» [Державин: VII, 523]. Как показал С. И. Николаев, на рубеже XVIII–XIX веков в русской литературе появилась «оппозиция "труженик — гений"», связанная с противопоставлением труда и таланта: «"потеющий" за столом писатель стал синонимом литературного поденщика» [Николаев: 96]⁴.

Как было сказано выше, в стихотворении «Видение Дамона» воспроизводится ситуация литературного соперничества или, точнее, неудачного подражательства. Можно предположить, что сюжет стихотворения был иронической проекцией размышлений Буниной о своем месте в литературе, об отношениях начинающего поэта с маститыми. Ее «неопытная муза» вступала в «соревнование» и проигрывала гению, за которым угадывался Державин — на это намекает короткий парафраз державинского «Памятника», вложенный в уста неумелого поэта, который пытается встать в один ряд с великими:

В творениях себя прославим,
Потомству памятник оставим:
Жить мертвые не перестанем в них [Бунина: 88].

В этом коротком фрагменте Бунина затрагивает еще одну тему — тему поэтического самовосхваления. Как показал на примере державинских «Памятника» и «Лебеда» (1804) И. Клейн в статье «Поэт-самохвал: „Памятник“ Державина и статус поэта в России XVIII века», стремление поэта писать о собственной славе воспринималось в России 1800-х годов неоднозначно: «один из читателей ответил на “Лебеда” эпиграммой, которая так задела Державина, что он написал ответную эпиграмму» [Клейн: 159]. В парафразе «Памятника», вложенном в уста незадачливого поэта, можно услышать отзвук современной читательской реакции,

⁴ Николаев пишет об оппозиции «труженик — гений» как о соотношении науки и таланта. У Буниной Дамон не наделен истинным талантом, он лишь постигает «науку стихотворства», но безуспешно.

но для поэтессы право Державина на бессмертную поэтическую славу неоспоримо. Она иронизирует над теми, кому недостает таланта, но кто, тем не менее, претендует быть большим поэтом.

Дамон у Буниной задумал повторить путь великого поэта, но уже само намерение выглядит смешным, поскольку цель его — слава. У Державина наоборот: памятник является следствием уже совершенных деяний, поэтому введение державинского парафраза в «Видении» порождает комический эффект. Конечно, Бунина не отождествляла себя с Дамоном, но сознавала, что литературный этикет требует смирения перед великими современниками, и именно над этой ситуацией иронизировала в «Видении Дамона». Подзаголовок «перевод», видимо, позволял избежать прямолинейных толкований.

В конце концов неудачливый подражатель отрекся от идеи соперничества с великим поэтом:

Дамон пред ним пал ниц лицом,
И в то ж счастливое мгновенье
Престав о славе помышлять,
Благому гению, рассудку в угожденье,
Клялся стихов вовеки не писать [Бунина: 91].

Далее тема соревнования слабого поэта с сильным будет продолжена в стихотворении «Ивану Ивановичу Дмитриеву, при посвящении ему следующих I сказки и III басен».

Не забыла Бунина и о другой стороне личности Державина. В авторском примечании к «Разговору между Аполлоном и музою бедного стихотворца» (1809) она указала: «Его превосходительство Гавриил Романович Державин оказал в моем присутствии немаловажное пособие одному бедному стихотворцу, что самое было поводом к начертанию следующего разговора» [Бунина: 101]. В этом стихотворении Аполлон наставляет музу обратиться к Державину, который «амброзией питает» и «хламидой согревает» [Бунина: 102]. О каком «бедном стихотворце» пишет Бунина, установить невозможно, но склонность Державина к филантропии была известна. После смерти своего близкого друга Н. А. Львова и его жены М. А. Дьяковой поэт приютил у себя трех их дочерей — Веру, Елизавету и Прасковью. В «Записках современника» Жихарев свидетельствует о «благодеении» старушке, которой Державин платил пенсион и сам его приносил, поскольку она была уже не в состоянии приходить за ним [Жихарев: 280–281], и т. д. Бунина посвятила Державину-благотворителю отдельное стихотворение. У нее он выступает и как покровитель поэзии, и как филантроп, поддерживающий бедняка.

Другим важным адресатом стихов Буниной является И. И. Дмитриев. Стихотворное послание «Ивану Ивановичу Дмитриеву, при посвящении ему следующих I сказки и III басен» (1809, впервые было опубликовано в «Неопытной музе») вместе с названными четырьмя сочинениями образует центральную, самую заметную часть в блоке посвящений поэтам.

Знакомство Буниной и Дмитриева состоялось, видимо, около 1805 года — если верно предположение, что его «Стихи на получение от неизвестной особы вышитого по канве гения», напечатанные в «Вестнике Европы», адресованы именно Буниной. К. Я. Грот считал, что их связывали даже более близкие отношения:

Очень вероятно, что Бунина была влюблена или неравнодушна к Дмитриеву (она вообще была натура увлекающаяся, даже страстная), но, несомненно, прежде всего она была горячая почитательница его поэтического творчества и после его отставки послала ему однажды (анонимно) в дар вышитого на канве гения. На этот случай Дмитриев, наверно, догадывался, от кого дар, написал известное шестистишие [Грот].

Косвенным подтверждением мнению Грота может служить письмо Г. Р. Державина к Дмитриеву от 10 ноября 1808 г.:

...С Анной Петровной мы иногда видимся и беседуем о вас; и как она застенчива и скромна, то всякий раз при имени вашем заикается и дрожит: это, я думаю, оттого что столь нежного и приятного стихотворца, как вы, иначе невозможно вспомнить... [Державин: VI, 192].

Прямых подтверждений тому, что Бунина испытывала к Дмитриеву романтические чувства, нет, однако то, что она считала его одним из крупнейших современных поэтов, не подлежит сомнению. Бунина почитала Дмитриева своим учителем в баснописании, что явствует из посвящения ему в сборнике. Басенная пара «соловей — стрекоза» в тексте очевидно проецируется на отношения адресата и адресантки:

«Умолкни, соловей! спорхни с высокой ивы, —
Сказала стрекоза, стрекомча под травой,
Певцу, гремящему у ней над головой, —
Умолкни — перерви раскаты, переливы:
Послушай песенок моих,
Я у тебя перенимала их» [Бунина: 108].

Как и в случае с «Сумерками», обращенными к Державину, стихотворное посвящение Дмитриеву содержит отсылки к его поэтике. Прежде всего, Бунина выбрала жанровую рамку басни: хотя стихотворение не имеет жанрового подзаголовка, но его сюжет — по сути басенный. Дмитриев, как отмечал Г. П. Макогоненко, умел «создавать маленькие драматические сценки, в которых проявляют себя характеры действующих лиц» [Макогоненко: 22], и это выделяло его среди других современных баснописцев. Бунина в своем посвящении прибегла к приему, который принес успех Дмитриеву, причем сценка, построенная на нем, задавала лестное для адресата распределение ролей: стрекоза, дерзнувшая соревноваться в пении с соловьем, умолкает при звуках его песни и признает его безусловное первенство. Конечно, басенная аллегория прочитывалась ясно: «соловьем» был прославленный баснописец, а «стрекозой» — поэтесса, представляющая свои первые опыты в этом жанре. Бунина, как предпи-

сывал литературный этикет, склонялась в почтительном поклоне перед учителем; как и во многих других стихотворениях, она представляла себя неопытной, робкой ученицей, использовала общие этикетные формулы, принятые при обращении «младшего» поэта к «старшему».

Образы соловья и стрекозы в посвящении восходят к литературной традиции. Рассуждая о басне «Осел и соловей» Крылова (басня была написана в 1811 году, несколько позднее басни Буниной), В. Э. Вацуро заметил, что в ней Крылов «включился в целую цепь подобных же описаний <трелей соловья. — М. Н.>, очень хорошо ему известных» [Вацуро 1989: 164]. Эта традиция, по мысли ученого, шла от державинского «Соловья» и продолжалась «Соловьём» Карамзина и «Соловьём» М. Л. Магницкого: Карамзин соревновался с Державиным, Магницкий попытался совместить

державинскую звукопись с сентименталистской лирической смягченностью; песнь его соловья начинается, как у Карамзина, «приятным, тихим, нежным свистом», который «как будто вдалеке По ветру тонкому несется»; далее следует попытка имитировать Державина [Там же: 165].

Бунинское описание соловьиной песни короче, оно составляет всего четыре строки:

Взвился пернатый к небесам,
И звонкий глас его, в утесах вторя звоны,
Из дола в дол, из леса в лес
Помчался вихрем без препоны.
Певицын гимн исчез —
Напрасно криком истощает силы
Исчезли все и виды горделивы! [Булнина: 108].

Если у Карамзина «"Приятный свист и трель" переходят в крещендо сливающихся рулад, вновь затихающих» [Вацуро 1989: 165], то у Буниной это длительное крещендо (несмотря на компактное описание, процесс пения достаточно протяженный: соловей поднимается в небо, перелетает «из дола в дол, из леса в лес»). «Звонкий глас» его контрастирует с «криком» певички-стрекозы, искусное пение — с беспомощным подражательством. Как и в «Видении Дамона», затеявший соревнование слабый поэт вынужденно признает свою посредственность перед лицом гения.

Булнина знала басенную традицию, поэтому хорошо ориентировалась в жанровом репертуаре. В «Правилах поэзии» Шарля Батте, вышедших за год до «Неопытной музыки», поэтесса иллюстрировала принципы написания басни примерами из русской литературы. Звания лучших образцов жанра, с ее точки зрения, были достойны не только сочинения Дмитриева, но и Хемницера (к нему же восходит сюжет буниной басни «Прохожий и господский слуга»). Кроме того, она знала и переводила французских баснописцев — Флориана и Лафонтена. На внимательное отношение к басенной традиции указывает и выбор стрекозы в качестве соперницы соловья. Очевидно, поэтесса хотела противопоставить традиционному символу поэтического вдохновения кого-то менее «талантливого». К мо-

менту написания посвящения в русской литературе уже существовал ряд стрекоз, чьей прародительницей была цикада Лафонтена — из басни «La cigale et la fourmi». Стрекоза появляется в притче А. П. Сумарокова «Стрекоза», в басне И. И. Хемницера (1782) и, конечно, у Крылова (1808). Как и у этих авторов, стрекоза Буниной поет, хотя

стрекоза по своим морфологическим характеристикам совершенно не способна петь <...>. Все эти погрешности легко объяснимы, если помнить о том, что в лафонтеновской басне фигурировала цикада, которая может прыгать, подолгу сидеть в траве и считается лучшим певцом среди насекомых [Успенский: 64–65].

Кроме того, стрекоза была ассоциативно закреплена именно за жанром басни, в то время как, например, кузнечик был связан с одой. Но если у Сумарокова, Хемницера и Крылова пение было противопоставлено труду как легкомысленное занятие, то у Буниной эта коннотация полностью отсутствует.

Посвящение поэту, указанное в заглавии стихотворения, не дает усомниться в том, что под стрекозой Бунина имеет в виду саму себя. Нечто подобное делал и Дмитриев, например, в басне «Пчела, шмель и я» (1792), его басня заканчивалась ироническим признанием лирического субъекта:

И мне такая ж участь, Шмель, —
Сказал ему я, вздыхая:
Лет десять, как судьба лихая
Вложила страсть в меня к стихам.
Я, лучшим следуя певцам,
Пишу, пишу, тружусь, потею,
И рифмы, точно их, кладу,
А всё в чтецах не богатею
И к славе тропки не найду! [Дмитриев: 374].

Конечно, Дмитриев иначе расставил акценты: ученичество у «лучших певцов» не приводит поэта к славе, в то время как Бунина сознает всю тщетность попыток угнаться за гением: «Боясь, что сказку в быль мою ты обратишь: / Тогда пою, как ты молчишь» [Бунина: 108]. Вероятно, она не случайно заканчивает посвящение этими словами. Вторая половина 1800-х была отмечена молчанием Дмитриева: «...он перестал ощущать себя литератором в 1806 г. Именно к этому периоду следует отнести условную, но тем не менее концептуализированную современниками Дмитриева его “отставку из литературы”» [Велижев: 123]. Поэт на время отказался от публикации своих сочинений⁵, что было вызвано различными биографическими обстоятельствами. В 1809 году Дмитриев по-прежнему не печатал свои сочинения. Завершая стихотворение именно так, Бунина подчеркивает, что писать и публиковать басни она может, лишь покуда первый баснописец «молчит».

⁵ Только три стихотворения Дмитриева появились в первом номере «Вестника Европы» за 1808 г.; подробнее об этом см.: [Зыкова].

Таким образом, в посвящении «Ивану Ивановичу Дмитриеву...» поэтесса соединяла приемы, использованные ею в «Сумерках» и «Видении Дамона». Она вновь опирается на узнаваемые черты поэтики того, к кому обращается; сравнивает себя с великим современником не в свою пользу, подчеркивая тем самым статус неопытного стихотворца — но иронический оттенок послания выдает, что для Буниной сравнение было литературной игрой, правила которой необходимо соблюдать (более подробно об этом мы скажем ниже).

В «Неопытной музе» Бунина посвятила Дмитриеву четыре текста — сказку «Добрый человек и золото» и басни «Смерть и ея придворные», «Чугунные и глиняные горшки» и «Русская пословица». Они публиковались впервые, как и не вошедшие в этот блок басни «Прохожий и господский слуга» и «Вол, осел и конь». Две басни из обращенных к Дмитриеву восходят к Флориану («Добрый человек и золото», «Смерть и ея придворные»), еще две — к Лафонтену («Чугунные и глиняные горшки», «Русская пословица» — во французском источнике “Les Loups et les Brebis”). Можно полагать, что такой выбор не был случайным. Хорошо известно, что Дмитриева называли русским Лафонтеном⁶, благодаря его ориентации на французского баснописца: «...если Хемницер ориентировался преимущественно на басенный опыт Х.-Ф. Геллерта, то Дмитриев — на французскую традицию, связанную прежде всего, конечно, с именем Ж. Лафонтена» [Кочеткова 2010: 10] (Флориан также входил в круг поэтических интересов баснописца). Посвящая Дмитриеву сочинения, восходящие к французским авторам, Бунина, во-первых, демонстрировала общность эстетических позиций, во-вторых, как бы приглашала более опытного и авторитетного баснописца оценить ее мастерство. При этом поэтесса выбирала сюжеты, которые сам Дмитриев не использовал, таким образом избегая подозрений в поэтическом состязании с прославленным баснописцем.

Третьей важной фигурой, к которой обращалась Бунина в «Неопытной музе», был Крылов. Поэтесса адресовала ему короткое стихотворение «Разговор у общества со временем». Впервые оно было напечатано в 1808 году, в «Драматическом вестнике». Авторское примечание проясняет контекст создания стихотворения: «Иван Андреевич Крылов, читая в некотором доме свои басни, так сократил время, что я, по расположению своему, никуда не успела съездить» [Бунина: 103]:

Общество

Как, время, ты могло промчаться столь мгновенно?
Вчера ты тише шло, и тише несравненно.

Время

Крылов мне крылья дал,
Тогда как басенки тебе свои читал [Бунина: 103].

⁶ О реконструкции репутации Дмитриева как русского Лафонтена см.: [Кочеткова 2010].

В этом стихотворении нет попытки соотнести себя с поэтом, Бунина не задействует узнаваемые черты поэтики Крылова, как в случаях, рассмотренных выше. «Разговор» — это фиксация уважительного отношения поэтессы к баснописцу. Если в остальных стихотворениях, адресованных литераторам, Бунина выступает с позиции «поэт — поэту», то здесь «читатель (слушатель) — автору».

Важно отметить, что к моменту написания стихотворения Крылов еще не был тем литературным мэтром, каковым он стал позже. Бунина выделила занимательность как главное достоинство «басенок» Крылова. Она опубликовала это «стихотворение на случай» в периодическом издании, а затем — в «Неопытной музы» (позднее оно вошло в собрание ее сочинений), следовательно, поэтесса сочла важным продемонстрировать свое отношение к Крылову, сделать его фактом собственной поэтической позиции.

Таким образом, стихотворные обращения к поэтам-современникам в первой части «Неопытной музыки» выполняли, как нам представляется, несколько функций. Прежде всего, они фиксировали эстетические ориентиры Буниной: в баснях ее привлекала линия Дмитриева, в одической поэзии — Державина. Кроме того, они работали на образ неопытной стихотворицы, которой стремилась создать поэтесса. С одной стороны, Бунина осознавала свой статус и начинающего литератора, и женщины, дерзнувшей выступить на литературном поприще, — статус, который предполагал соблюдение литературного этикета. Заглавием сборника и рядом стихотворений она демонстрировала принятие его правил, подчинение конвенциям. Однако, с другой стороны, ее позиция не была так проста и однозначна. Бунина, видимо, не была готова принять конвенциональные формулы себе в закон и смириться со статусом начинающего стихотворца, ведь к моменту выхода «Неопытной музыки» в 1809 году она уже восемь лет как публиковалась в периодике (дебютировав в 1801 году в журнале «Иппокрена, или Утехи любословия»), а в 1808 году вышел «Курс изящной словесности» Ш. Батте в ее переводе, который к тому же был выполнен «в пользу девиц», следовательно, Бунина претендовала на статус «учительницы». Поэтому в стихотворениях, обращенных к великим современникам, поэтесса выбирала тактику литературной игры: признавая, что никогда не достигнет их вершин, и соблюдая почтительный тон, она в то же время иронизировала над поэтической табелью о рангах.

Условность этикетных формул для сочинительницы «Неопытной музыки» проясняется в контексте сборника. После стихотворений, в которых Бунина фиксировала свое положение в иерархии литературных отношений, следуют несколько текстов, где она осмысляла собственное авторство, подход к поэзии вне «отражения» в образе другого сочинителя: «Тем, которые предлагали мне писать гимны», «Мой портрет, списанный на досуге в осенние ветры для приятелей», а также перевод первой песни из «Науки о стихотворстве» Буало. Последний хотя и не является оригинальным сочинением, но тоже носит манифестный характер: поэтесса заявляет о знании правил поэтики.

Стихотворение «Тем, которые предлагали мне писать гимны» датировано 1809 годом и не печаталось до выхода в первой части «Неопытной музыки». Обстоятельства, подтолкнувшие поэтессу к написанию этого стихотворения, неизвестны. Бунина использовала в нем необычную строфу: ямбические пятистишия с рифмовкой АббАб, где на фоне четырехстопных стихов последняя строка в строфе выделялась удлинением до шести стоп; а вторая и пятая строки рифмовались тавтологически: «Творца миров?» — «Творцу миров»; «Хвалы царям» — «Гимн царям»; «Утехи петь родства» — «Гимн в хвалу родства» и т. д. Дополняет затейливую композицию строфическая анафора-рефрен «Отвсюду бедством утесненна».

В стихотворении последовательно объясняется отказ автора от тех или иных тем в его поэзии. Каждая строфа репрезентирует жанр или тематику потенциального «гимна»: «Могу ль воспеть Творца миров?» — духовная ода, «Могу ль слагать хвалы царям?» — ода торжественная и т. д. Последняя строка каждой строфы содержит утверждение, что «гимном» является нечто другое, не имеющее отношения к литературе: «Покорность страждущих есть гимн Творцу миров»; «Народа счастье есть лучший гимн царям»; «Семейны радости есть гимн в хвалу родства» и т. д. Венди Росслин отмечала по поводу этого стихотворения, что

фактически в нем переосмысливается высокий жанр гимна. Этим объясняется использование пятистрочной строфы. В пятой строке Бунина противопоставляет собственную ситуацию и более конвенциональную, привычную для этого жанра. Пятая строка длиннее, чем все остальные, что довольно необычно, поскольку конец строфы обычно обозначался более короткой строкой. <...> Метрическая дифференциация строк, содержащих вопрос, и следующих, содержащих ответ, создает эффект контраста в третьей и четвертой строфе, а последняя строфа, таким образом, становится кульминацией стихотворения [Rosslyn 1997: 127–128].

В стихотворении создан образ автора, за которым угадываются биографические черты самой поэтессы («Отвсюду бедством утесненна»; «Я знаю скорбь лишь сиротства»; «С напастью утвердя союз, Хлад душ я ведать осужденна»), и можно предположить, что Бунина стремится здесь дополнить авторский образ, уже представленный в посвящениях литераторам, показать другую сторону своей личности, трагичную. Вероятно, именно для этого она использует оригинальную строфу, за которой не закреплена никакая-либо определенная семантика, но которая ассоциируется с духовной поэзией, напоминает псалмические формы. Бунина создает образ бедной, обездоленной стихотворицы, а, по замечанию исследователя, подобная трактовка образа поэта не была традиционной для рубежа XVIII — XIX веков [Шруба: 304]⁷.

⁷ У исследователя речь идет о стихотворении Карамзина «К бедному поэту» (1797). Шруба считает, что «Бедный поэт» Карамзина беден потому, что нигде не служит и служить отказывается, в отличие от его коллег XVIII века, состоявших на государственной службе.

Последовательно используя оригинальную строфу, Бунина говорит о себе как о художнике, мастере, способном создавать формально сложные стихотворения (ведь неопытность, которую она постулирует в «Неопытной музе» — лишь дань литературному этикету), что коррелирует с отказом писать на заданные темы (гимны). Таким образом, поэтесса заявляет о своем умении сочинять, но и о нежелании этим заниматься в силу «бессмысленности» поэзии в ее «гимническом» изводе.

В истории русской поэзии это не первый случай, когда поэт пишет о своем нежелании «писать гимны». В первой книжке «Аонид» за 1796 год Карамзин опубликовал «Ответ моему приятелю, который хотел, чтобы я написал похвальную оду великой Екатерине». Ю. М. Лотман считал, что это стихотворение «является демонстративным отказом от сочинения официозных стихов» (цит. по: [Там же: 300]); М. Шруба, разделяя его точку зрения, развивает мысль:

Думается, что дело здесь не в отказе от официоза, а в отказе от классицистской поэтики, одним из ведущих жанров которой была торжественная ода. <...> Карамзин не отказывается писать похвалу, он отказывается писать похвальную оду [Там же].

Это справедливо и для случая Буниной. Название стихотворения, помещенного в «Неопытной музе», отсылает к сочинению Карамзина, ср.: «Тем, которые предлагали писать мне гимны» и «Ответ моему приятелю, который хотел, чтобы я написал похвальную оду великой Екатерине». Конечно, здесь ощутима разница в регистрах: у Карамзина — это более частное высказывание, адресованное «приятелю», у Буниной — более патетическое. Карамзин пишет:

Что богине наши оды?
Что Великой песнь моя?
Ей певцы — ее народы,
Похвала — дела ея [Карамзин: 127].

— ср. у Буниной: «Народа счастье есть лучший гимн царям» [Бунина: 119]. Несмотря на различие в метафорах — «народ — певец», «народное счастье — гимн», нельзя не отметить общность идеи двух стихотворений: демонстративный отказ писать хвалебное сочинение (стоит отметить, что у Карамзина за ним все же следует похвала Екатерине). Различны также и сами тексты, к написанию которых побуждают, у Карамзина — это ода правящей монархии, у Буниной — гимны вообще. Сходство здесь отдаленное и типологическое, но общее у них то, что авторы отказываются писать по чьему-то желанию. Можно осторожно предположить, что в стихотворении Буниной также фиксируется отказ от жанровой поэзии, по причине ее неспособности охватить весь спектр переживаний поэтессы.

Стихотворение «Мой портрет, списанный на досуге в осенние ветры для приятелей» также было впервые опубликовано в «Неопытной музе».

Оно интересно еще и тем, что это одно из двух стихотворений Буниной, в котором создается авторский образ, дается автопсихологический очерк, разумеется, с поправкой на то, что это поэтический текст (ср. со стихами из письма к А. С. Шишкову «Хоть бедность не порок...», первоначально не предназначавшимися для распространения, но впоследствии разошедшимися в списках. В письме поэтесса рассказывает о своем детстве и дополняет рассказ стихотворным очерком. Последний, очевидно, писавшийся без расчета на публикацию, лишен лирического пафоса и находит параллели в «домашней» поэзии, шутивной и свободной от поэтических условностей эпохи).

«Мой портрет» представляет собой монолог с вкраплением реплик условных собеседников, явно меняющихся на протяжении стихотворения. Сначала это домашние, дающие советы, чем можно унять скуку: «Здесь пальцы и с канвой!»; «Так книгами — вот шкап! лишь шаг сюда». Именно они побуждают поэтессу к сочинительству: «”Ну вот чернилица!” — Прекрасно! точно так!» [Бунина: 121]. Эти строки, поясняющие решение поэтессы взяться за перо, коррелируют с тем, что Бунина писала в предисловии к «Правилам поэзии» Шарля Батте, переведенном ею «в пользу девиц»:

Истинная цель моего предприятия <перевода и издания сочинения Батте. — *М. Н.*> заключается в желании занять часы, оставшиеся от домашних трудов тех, кои из вас обременены хозяйственными попечениями, и похитить несколько минут от туалета праздных. Слишком почту себя вознагражденною, естли сия книга будет посредницею между вами и музами, доставя вам способ к союзу с сими нежными усладительницами нашей горестей [Правила поэзии: V].

Фраза «естли сия книга будет посредницею между вами и музами», да и само название перевода «Правила поэзии <...> в пользу девиц», свидетельствует о том, что Бунина рассматривала этот перевод как руководство к литературным занятиям, но, как следует из предисловия, лишь в минуты досуга. Занятие поэзией позиционируется как досуг после выполнения дворянкой своих основных обязанностей, либо как полезная альтернатива праздности. Идея поэзии как приятной забавы, которой можно предаться в свободное от службы время, очень характерна для дворянской литературы XVIII и начала XIX веков. Так, И. Клейн упоминает журнал «Вечера», издававшийся литераторами, группировавшимися вокруг Хераскова:

...авторы особо отмечают, что предаются литературным занятиям только на досуге, на что указывает название журнала «Вечера». В редакционном введении неоднократно упоминается, что для совместных литературных занятий писатели собираются только в вечерние часы (раз в неделю) [Клейн: 157].

Подчеркивая «досуговый» характер этого стихотворения, Бунина акцентирует его «несерьезность», маскируя тем самым важность поднимаемых в «Портрете...» тем.

Тональность ответных реплик в стихотворении меняется: «домашние» сменяются «критиками». Они появляются в тот момент, когда лирическая героиня размышляет, о чем именно ей стоит написать стихотворение, и выступают с критическими замечаниями: «Но где тимпанов звон? / Хвалы твои несильны и негромки. / Для редких, славных дел — такой ли строй и тон!» [Булнина: 121]. Именно «критики» (далее Бунина назовет один из хора голосов «мой рецензент») предлагают тему, которая, с их точки зрения, поэтессе под силу:

«Быть может, что берешь ты слишком свысока...
К чему поэмы все — да оды!
Что познакомее, так то и попростей!
Похвально б с пользою учить народы;
Но проповедники рождаются без страстей.
Начни-ка ты с себя — себя изведай,
Потом и проповедай» [Булнина: 123].

Иными словами, лирической героине предлагают писать о том, что ей должно быть хорошо известно (ср., например, с советами Жуковского Елагинной и Зонтаг обратиться в писательстве к сферам, которые должны быть им известны лучше прочего; см., например: [Жуковский: XV, 512; XVI: 516]). «Критики» иронизируют не только над темой, но и стилем:

«Помилуйте! здесь место ли вздыханью?
Вскричал мой рецензент, — прилично ли, что вы
Сюда поставили увы?»
— Теперь отнять, так стоп и не дочтемся!
«Однако же для стоп,
Без бед не плачем мы — без смеха не смеемся.
А это что? упал как сноп...
Какое низкое сравненье!
Нет, здесь пощада — снисхожденье —
Вам обратится в вред!» [Булнина: 127]

— и упрекают поэтессу за приверженность сентименталистской поэтике («вздыханье» — слово-маркер сентименталистской поэзии) и невыдержанность стилового регистра («Какое низкое сравненье!»). При этом лексика, которую они используют, еще более сниженная: «Сочти-ка, сколько на-сказала! / А проку нет — все дрянь!». Словами же читателей-критиков и заканчивается стихотворение: «Так те за сном в аптеку не пошлют, И с целью труд: ... Таких стихов немало мы читали» [Там же: 131]. Оставляя последнее слово за «оппонентами», не отвечая на финальную реплику, поэтесса тем самым обыгрывает ситуацию, при которой сочинителю, точнее, сочинительнице, следует быть покорной чужому мнению.

Булнина использует в «Моем портрете» диалогическую форму, характерную для произведений, в которых автор представляет свой взгляд на специфику творчества. Ее ввел в русскую поэзию М. В. Ломоносов («Разговор с Анакреоном»), но в XVIII веке она не была столь авторитетной,

как впоследствии станет в XIX веке (у Пушкина, Лермонтова, Некрасова). Показательно, что тема апробируется полукомически, в стихотворении содержится лишь намек на тот потенциал, который раскроют спустя время русские романтики.

В примечании к «Портрету» Бунина обращалась к читателям, которые сочтут стихотворение недостаточно значительным по содержанию:

осмеливаясь напечатать здесь столь маловажное обстоятельство, я сделала сие в удовлетворение моим ближним, которые одни только могут найти в нем нечто заслуживающее внимание; почему, читатели весьма справедливо поступят, пропуская сии стихи, как белые листы [Бунина: 120].

Это примечание, свидетельствующее о знании сочинительницей поэтического этикета, гораздо яснее заявляет о его сознательном нарушении. Чрезмерное внимание поэта к себе могло быть истолковано превратно. Упреждая подобную критику со стороны реальных читателей, Бунина влагает ее в уста критикам вымышленным:

Да будет ли конец у эпистолы сей?
Сочти-ка, сколько наказала!
А проку нет — всё дрянь!
Пожалуй же отстань
Неверные давать сравненья!
Тот час и к солнцу обращенья...
Ну что в вас общего? — вся та хвала,
Все сказанны доброты,
Которые себе столь громко придала,
Суть глупости оплоты! [Там же: 130].

Выбор объекта поэтесса объясняет тем, что у нее недостаточно творческих сил, чтобы писать о чем-либо другом:

Эклогу б сочинить, хотя в забаву света.
Да к ней приятная нужна свирель;
А их нигде здесь нет продажных.
<...>
Куда ни кинуся — везде беда!
Что ж Бога мне гневить!
Вить с рифмою ложится!
Одно препятствие: идей не соглашу [Там же: 123–124].

Как и в стихотворении «Тем, которые предлагали мне писать гимны», поэтесса вновь пишет о том, что не может писать ни идиллии, ни оды, поскольку ей не достает для этого сил и возможностей. Путь к героической оде закрыт, поскольку женщине неизвестна военная жизнь: «Но как мне то воспеть, чего не знаю!.. / Геройства нет в душе — и мщеньем не пылаю; / К тому ж кровавых битв смертельно я боюсь...» [Там же: 121]. Писать торжественные оды поэтессу отговаривают читатели-критики, уверяющие, что для этого ей не хватает таланта, она соглашается и отвечает: «Покорствую».

Здесь можно усмотреть не только упомянутое выше следование правилам литературного этикета, но и ироническую позицию: Бунина нарочито сниженно говорит о своих литературных талантах. В той же «Неопытной музе» были напечатаны идиллии, а также стихотворения, тяготеющие к оде — т. е. стихотворения в тех жанрах, от которых отказывалась героиня «Моего портрета». Таким образом, поэтесса как бы позволяет читателям раскрыть свою литературную игру. Она помещает занятия поэзией в один ряд с вышиванием и музыкой (здесь имеется в виду музицирование как традиционно женская светская практика, а не как высокое искусство), которые ей не даются: «Вооружусь терпеньем, / И с новым рвением / То ж самое адажио учу» [Бунина: 124], иронически трагедизируя представление о женской поэзии как о еще одном роде рукоделия. Во фразе «...лира не моя эмблема» [Там же: 127] — безусловно, обыгрывается надпись на гравированном титуле «Лира спасла меня от потопления».

«Критики» в «Моем портрете...» твердят, что поэтессе не сравниться с Державиным:

Хотя б Державина похитила ты струны;
Но важность, сладость и перуны
От рук его не перейдут к тебе...
Оставь, когда угодно так судьбе
Оставь лишь одному ему влиянья
Столь дивные в умах производить [Там же: 121]

— и поэтесса соглашается с ними, более того, она словно упреждает их пожелание: «Покорствую — /к тому ж и в голове моей / Родились вдруг желаньям перемен» [Там же: 122].

Возможно, что короткая похвала зиме и ее противопоставление осени является комплиментарной отсылкой к поэзии великого современника: «Державин создавал образ поэта, хорошо осознававшего свою “северную идентичность” и подчеркивал это не только в своих произведениях, но и за их пределами» [Boele: 64]. Поэт использовал элементы зимнего пейзажа в «Анакреонтических песнях», на фоне зимнего пейзажа изображен сам Державин на портрете Тончи, причем, как отмечает Бёле, личные бумаги поэта свидетельствуют, что выбор фона и проработка деталей полностью принадлежали ему. Кроме того,

зима приходит в оду с этими замерзшими сатирами и задремавшими «скуки» нимфами — и это тема европейского бурлеска. В XVII веке во Франции было создано несколько произведений, которые так и назывались: l'hiver burlesque, бурлескные зимы. Зима, сезон «мира наоборот», встречается с бурлеском — жанром «мира наоборот». Державин это почувствовал, развил и превратил в одну из важнейших тем русской поэзии [Смолярова 2018].

Внешне стихотворение «Мой портрет...» тяготеет к «домашней поэзии», оно кажется написанным для узкого круга посвященных читателей и наполнено автопсихологическими деталями. Однако и публикация, и авторское

примечание к ней свидетельствуют о том, что «Мой портрет...» изначально предполагал широкую читательскую аудиторию. Мнимая установка на интимность позволила поэтессе, хоть и в шуточной форме, затронуть важные для нее самой литературные проблемы. Венди Росслин делает любопытное сравнение «Моего портрета...» и стихотворения «Мои пенаты» К. Батюшкова:

В этом описании дом является фоном для вина, женщин, песен, визитов милых друзей, а также для занятий поэзией. <...> В стихотворении Буниной простая обстановка неуютна и опасна для здоровья, дом — место одиночества, где поэзия приходит вместе со страданием, а друзья не сочувствуют героине или критикуют ее. Самое значительное различие между сочинениями Буниной и Батюшкова заключается в трудности проговаривания в первом случае и легкости — во втором. Стихотворение Батюшкова <...> полно радости жизни, Буниной же — наоборот [Rosslyn 1997: 124].

Безусловно, исследовательница права, говоря о том, что в этом стихотворении Бунина проговаривает важные аспекты, касающиеся творческого процесса, но, на наш взгляд, Росслин не учитывает иронический тон, который маскирует серьезность затрагиваемых тем, — без этого интерпретация стихотворения остается неполной, можно сказать, односторонней.

Таким образом, два этих стихотворения, «Портрет...» и «Тем, которые предлагали писать мне гимны», продолжают серию размышлений поэтессы о месте поэзии в ее жизни и о собственном месте в литературе. Завершает их в сборнике «Неопытная муза» впервые публикуемое «Отречение», представляющее новый, контрастный поворот темы, речь в нем идет об отречении от поэзии:

Увянь, душистый лавр зеленый,
Вплетенный вновь в мои власа!
Спади, — как молнией сожженный, —
Не ты главе моей краса!
Спади! — да с прахом ног тебя моих смешаю!

Иссякни для меня, прозрачный
Кастальских, сладких вод ручей;
Пусть славою упиться алчный
Прохладой манится твоей:
Я вод твоих вкусить не жажду [Бунина: 143].

Перекликаясь с надписью, расположенной на титульном листе, под изображением Ариона: «Лира спасла меня от потопления», «Отречение», таким образом, придает «Неопытной музе» композиционно завершенный вид и семантическую целостность. Эмблема на титуле сообщает читателю, что занятия поэзией способны спасти из пучины отчаяния и страданий. Внутри книги разворачивается история взаимоотношений поэтессы с маститыми литераторами и проясняются ее представления о собственном месте в словесности. «Отречение» должно подвести к мысли, что поэтесса разочарована в своей миссии и отказывается от нее; ср.: «поэтесса, вторя

Горацию, мечтает о признании и славе, но готова отказаться от этой огромной награды, если это заставит ее отступить и подвергнуть опасности любовь» [Rosslyn 1997: 113]. Однако это не более, чем художественный жест, в действительности Бунина не оставляла занятий поэзией — в 1810 году вышла дидактическая поэма «О счастья», в которой более тысячи строк. В наследии Буниной не обнаруживается стихотворений, которые можно было бы отнести ко второй половине 1809 года, т. е. к промежутку между выходом первой части «Неопытной музы» и началом 1810 года. Первая часть «Неопытной музы» вышла не позднее конца июля 1809 года, так как уже 6 августа в «Цветнике» вышла первая рецензия на нее, а объявление о продаже впервые появилось в «Санкт-Петербургских ведомостях» 10 августа. Можно предположить, что поэма «О счастья» писалась в это время, однако в таком предположении нет необходимости: сама публикация поэмы свидетельствует, что Бунина не отказывалась от сочинительства.

В начале стихотворения «Отречение» Бунина упоминает некоего «моего кумира»: «Вокруг его сонм игр, — веселья; / Внутри поставлен мой кумир» [Бунина: 144]. Этот кумир остается равнодушным к жертвам и поклонению: «Но что кумиру почеть, дани? — / Изваян из металла он: / К мольбе, — к куренью, — к фимиамам хладен» [Там же]. Можно предположить, что кумир в данном случае имеет отношение к памятнику, «Eregi monumentum»: «цель памятника — создать слух у потомков; цель литературного честолюбия — та же» [Пумпянский: 198], — но в стихотворении Буниной этого не происходит. Поскольку занятия поэзией не оправдали надежд поэтессы, то и памятник здесь — лишь изваяние, которому героиня «жжет мастики».

Стихотворение написано необычной строфой — ямбическим пятистишием с рифмовкой АБАБХ, где пятая строка — холостая — от четырех до шести стоп, а остальные — четырехстопные. Строфика должна подчеркнуть особый статус этого стихотворения. Таким образом, завершая «Неопытную музу» «Отречением», Бунина манифестирует молчание и отказ от поэзии. Следует отметить, что этот демонстративный жест, вероятно, остался не замеченным современниками. Лишь Кюхельбекер, рецензируя первую часть «Сочинений» поэтессы, отметил это стихотворение как одно из самых сильных. Но сочинения в трех томах не дублировали архитектору «Неопытной музы», поэтому «Отречение», лишенное позиции финального текста, прочитывалось по-новому.

Еще одним высказыванием на металитературную тему можно считать публикацию в сборнике 1809 г. перевода первой песни из «Науки о стихотворстве» Буало. Очевидно, автор «Правил поэзии» был важной фигурой для Буниной, так как спустя несколько лет в предисловии к «Падению Фазтона» поэтесса будет апеллировать именно к Буало как законодателю классицизма:

Буало и здравый разум торопиться запрещают; следовательно, оправдание мое послужит поводом к сугубому меня обвинению. Возложу ли вину

на строптивость муз? тот же Буало и здравый разум осудят лиру мою на вечное молчание [Бунина: 241].

Размышляя о месте законодателя классицизма в русской литературе начала XIX века, А. М. Песков писал, что Буало по-прежнему оставался авторитетом, даже для сентименталистов, хотя его идеи постепенно подвергались переосмыслению:

...Даже самые «слезливые» <последователи Карамзина. — М. Н.> не противопоставляли себя предшествующей литературе, а наследовали из нее традиционные представления о классических авторитетах. Другое дело, что прежние эстетические стандарты подлежали уже, под воздействием западноевропейских литератур, качественному переосмыслению [Песков: 56].

Принимаясь за перевод «Науки о стихотворстве», Бунина включалась в процесс русской рецепции и интерпретации Буало. В примечании к «Песне» она сообщает:

Сей слабый, наполненный погрешностями и недостатками отрывок произведен тогда, когда не был еще известен полный его сиятельства графа Дмитрия Ивановича Хвостова перевод всех четырех песен «Науки о стихотворстве». Не находя в себе столько сил, дабы состязаться с стихотворцами, я останавливаюсь на одной первой песни [Бунина: 135].

Действительно, в 1808 году был издан перевод Д. И. Хвостова, выдержавший впоследствии несколько переизданий. Бунина начала свою работу до известия о его выходе, но примечательно, что она не сочла нужным прервать ее или отказаться от публикации, и, таким образом, сознательно включилась в соревнование с известным (в особом роде, конечно) литератором, хотя и не вышла в нем победительницей:

...труд Буниной, хотя и был встречен одобрительными отзывами, оказался на периферии литературной жизни начала XIX века. Значительно большей известностью пользовался перевод поэмы Буало Д. И. Хвостова, который переиздавался переводчиком восемь раз: в 1808, 1813, 1818, 1822, а в 1824, 1830 годах — дважды, кроме того, в 1805 году 1 песнь поэмы Буало была опубликована в «Друге просвещения» [Песков: 72].

Вполне ожидаемо, что современники сравнивали эти два перевода. Анонимный рецензент в «Цветнике» отдавал должное обоим русским переводчикам, но считал бунинский перевод более точным и потому предпочтительным:

Первая песнь Науки о стихотворстве Буало (*L'art poétique*) переведена превосходно госпожею Буниною. Полный перевод сей поэмы графа Дмитрия Ивановича Хвостова издан в прошедшем 1808 году <...> В том и другом переводе не означали мы здесь ни погрешностей, ни красот. Предоставляем заметить оные нашим читателям и скажем только с нашей стороны, что перевод г-жи Буниной кажется нам несравненно лучше и ближе к подлиннику. Желаем и, верно, многие из любящих отечественную словесность пожелают подобно нам, чтобы г-жа Бунина перевела и остальные три песни Науки о стихотворстве [Измайлов: 118–127].

Следует отметить, что несмотря на заявленное нежелание «сопоставлять с стихотворцами», Бунина вняла анонимному рецензенту и перевела остальные три песни «Науки о стихотворстве», которые опубликовала в 1821 году в третьей части «Собрания стихотворений».

Характеризуя бунинский перевод, А. М. Песков особенно отмечал скрупулезность переводчицы, снабдившей работу подробными примечаниями:

А. П. Бунина стремилась как можно менее отступать от подлинника, в специальных сносках отмечая допущенные сокращения и перестановки стихов, призывая к сравнению с оригиналом, для чего в издании 1819 года <неточность: второе издание бунинского перевода было осуществлено в 1821 году. — М. Н.> на нечетных страницах был помещен текст оригинала на французском языке, на четных — текст перевода (так же поступил Д. И. Хвостов в изданиях 1813 и 1830 гг.) [Песков: 71].

Тот факт, что в 1821 году Бунина учла опыт хвостовского издания 1813 года, свидетельствует о том, что она следила за деятельностью «конкурента», как и он за ее переводом. К сожалению, реакция Хвостова на перевод Буниной неизвестна, но можно предположить, что оценка была не слишком высока, поскольку граф не раз отзывался о бунинских сочинениях весьма резко. Тем не менее, Бунина соблюдала требуемые в подобной ситуации приличия, снабдив публикацию «Первой песни» Буало примечанием, в котором подчеркивает отказ от соревнования.

Таким образом, публикация первой песни «Науки о стихотворстве» Буало в «Неопытной музе» работает на общую идею сборника: взаимоотношения «начинающей» поэтессы и известных литераторов. Следует также отметить, что перевод Буниной трактата продолжает поэтико-дидактическую линию, начатую «сокращенным переводом» «Правил поэзии» Шарля Батте. Перевод Буало также должен был продемонстрировать читателям, что Бунина хорошо изучила правила нормативной поэтики и при необходимости умеет их применять на практике, а также подвести к мысли, что если поэтесса допускает нарушение этих правил, то делает это намеренно, а не по незнанию.

Итак, книга «Неопытная муза», вышедшая в 1809 г. и ставшая впоследствии первой частью сборника, включала в себя бо́льшую часть стихотворений Буниной 1800-х гг., как печатавшихся в периодических изданиях, так и публиковавшихся впервые. Книгу отличает не вполне типичное для своего времени жанровое разнообразие, что объясняется авторской волей: стихотворения в книге расположены таким образом, чтобы читателю был ясен замысел Буниной. Название «Неопытная муза» задает координаты: книга написана от лица начинающего стихотворца. Мотив авторской неопытности особенно ярко раскрывается в стихотворениях, адресованных знаменитым литераторам-современникам, с которыми поэтесса вступает в соревнование и в итоге признает свое поражение. Однако тексты устроены таким образом, что читатель начинает понимать: неопытность

постулируется не без доли лукавства. Публикация перевода первой песни «Науки о стихотворстве» подтверждает такое предположение. Переводчица Батте и Буало хорошо осведомлена о правилах поэзии и, следовательно, литературного этикета. Поэтесса уверена в своих силах, о чем свидетельствуют стихотворения с оригинальной строфикой, она признает литературную иерархию. Представление о самой себе и статус дебютанта вступают в конфликт, поэтому Бунина часто прибегает к приему иронии. При этом обращение в стихах к литературным авторитетам должно указать и на эстетические ориентиры: неслучайно среди посвящений не нашлось места Шишкову, с чьей литературной деятельностью поэтесса, вероятно, не желала ассоциироваться. Таким образом, в сборнике «Неопытная муза» создается сложный авторский образ, который должен в полной мере представить Бунину читателям.

3.2. Состав и архитектура второй части сборника «Неопытная муза» (1812)

Вторая часть «Неопытной музыки» вышла в свет в 1812 году (подписана цензором Тимковским к печати 9 декабря 1811 г.). Сборник построен по тому же принципу, что и первый, дополняет и продолжает его. Приведем оглавление:

Песнь свободе, писанная к N. N. по случаю данного им на сие повода
Песнь смерти
Похвала любви, сделанная по требованию Н. И. А, желавшего, воспев
самый же сей предмет, быть моим состязателем
Послание к Леону
II. Послание к Леону
Майская прогулка болящей
Моим племянникам и племяннице, игравшим пролог на мой в деревню
к ним приезд
Мише, десятилетнему моему племяннику
Пекинское ристалище. Баснь
Эпитафия супруге его превосходительства Ф. И. А, сделанная по его
просьбе?
?Ей же
На случай детского пиршества, бывшего в Павловске 1810 года июня
16 дня
На истукан Орфея
Клитандру, который предпочитал дурного певца хорошему
Обещание страждущему бессонницею
Рондо
В альбом К. Д. В.
Экспромт на вопрос: кто из всего дышущего менее наслаждается
жизнию?
Петух-сторож
Разговор между мною и женщиной
Четыре времени года. Весна
Лето

Падение Фаэтона. Баснословная повесть
И. А. Крылову, читавшему моего «Фаэтона» в Беседе любителей
русского слова
Стансы. Подражание лесбосской стихотворице

Как и в первой части «Неопытной музыки», центральной здесь является тема поэтического творчества, но решается она иначе: если темой книги 1809 года стала авторская неопытность и взаимоотношения с признанными литературными авторитетами, то в книге 1812 года на первый план выходит проблема женского сочинительства как такового. Она актуализируется в стихотворениях «Пекинское ристалище», «Разговор между мною и женщинами», ироиколической поэме «Падение Фаэтона» (точнее, в истории его создания и публикации, о чем см. ниже) и отчасти «Стансы. Подражание лесбосской стихотворице». Вторая часть «Неопытной музыки» преимущественно состоит из стихотворений на случай, экспромтов, эпитафий, эпиграмм. Названные выше тексты, а также примыкающая к ним «Майская прогулка болящей», по нашему мнению, образуют смысловое ядро сборника. В обилии стихов на случай усматривается след жанрового деления сборников, когда стихотворения распределяются по соответствующим разделам или даже частям книги, вышедшим в разное время. Публикация эпиграмм и экспромтов, таким образом, позволила сделать книгу второй частью «Неопытной музыки» (издание отдельного сборника, состоящего преимущественно из «второстепенных» текстов, выглядело бы странным), однако они выполняют еще одну функцию: смягчают резкость центральных текстов сборника. Именно эти стихотворения делают вторую часть одновременно и самостоятельным высказыванием (насколько позволяет это сделать единство замысла), и продолжением первой части; в то время как книга, состоящая полностью из стихотворений на случай, имела бы второстепенный характер и была бы полностью подчинена первой части.

Одним из магистральных текстов второй части «Неопытной музыки» стала басня «Пекинское ристалище», посвященная «некоторым из почтенных Членов Российской Императорской Академии, удостоивших меня лестного своего одобрения» и впервые напечатанная в «Вестнике Европы» (1810. Ч. 49. № 7. 278–280) за подписью *А. Б...на*. Поводом к сочинению басни могла послужить запись А. С. Шишкова в альбоме, подаренном поэтессе в день ее рождения 7 января 1810 г.: «Всего похвальнее в женщине кротость, в мужчине справедливость. А. Ш.» [Альбом: 502], в ответ на которую Бунина сделала пять записей о качествах мужчин и женщин и об отношениях между ними:

Кротость в женщине бывает двоякая: одна есть драгоценнейший ее монист, другая — бесславие. Унижая себя, теряет она главное и единственное пола своего преимущество;

Мужчинам не противна бывает сия двоякая женщин кротость. Пользуясь ею, покушаются они на всё и делаются самовластными господами. Помещику не бывает противно иметь многих слуг. Чем их более, тем более

для него и выгод; но спросим у сих слуг, не пожелают ли они сделать некоторого с помещиком своим условия;

Мужчинам еще полезнее двоякая кротость тех женщин, которые пробегают одно с ними поприще;

Стихотворец охотнее осыпает похвалами женщину-писательницу, нежели своего сотоварища; ибо он привык о себе думать, что знает больше, чем она. Он готов расточать ей похвалы, самые даже неумеренные;

Мадригалы нравятся женщинам легкомысленным. Та, которая привыкла рассуждать, желает только, чтобы с нею достойно обходились. Не хвали ее, но не приноси в жертву своей гордости; она станет более тебя тогда любить, нежели как по своенравию ты вдруг то начнешь осыпать ее неуместными хвалами, то унижать неуместным господством [Альбом: 502–503].

Две последних записи были вычеркнуты, Я. К. Грот выдвинул предположение, что это сделал мужчина (на чем основано данное предположение — неизвестно). Он также отмечал, что

всего же интереснее из всех записей этого альбома — несомненно, к сожалению, немногие, сохранившиеся тут размышления самой Анны Петровны, по поводу комплиментов Шишкова, бросающие свет на ее взгляд на положение у нас женщины вообще и писательницы в частности в ту эпоху. Это любопытные черточки для истории женского вопроса в прошлом веке [Грот, альбом]⁸.

В. Э. Вацуро так характеризовал альбом Буниной:

Альбом Буниной — типичный альбом литератора начала века. В нем нет или почти нет стандартных образцов альбомной поэзии; рисунки профессиональны и не аллегоричны; записи, посвященные хозяйке, перерастают в обращенные к ней дружеские послания и не имеют подчеркнута мадригального характера. На последних страницах (или первых, считая от конца альбома, который заполнялся и с обратной стороны) записи Г. Р. Державина и А. С. Шишкова, двух столпов «Беседы». Они важны как память о знакомстве с литературными авторитетами и как своего рода литературные образцы. Державин вписывает полумадригал-полуэпиграмму («Стихи твои приятны, звонки», 1810). Шишков записывает мадригальное послание и ряд моралистических сентенций в стихах. За ними следуют прозаические размышления самой Буниной на затронутые темы. Таким образом, альбом становится отражением творческой работы поэтессы [Вацуро 1977: 11].

Как отмечала исследовательница, «лежащая в основе альбомной структуры диалогическая схема порождает на его страницах диалоги между “вкладчиками”» [Петина: 23], это замечание справедливо и для альбома Буниной. В данном случае пять развернутых записей в ответ на одну короткую реплику Шишкова свидетельствуют о сильной реакции, следует также принять во внимание, что «голос» владельца в альбоме — случай, в общем, нетипичный» [Там же: 24]. Интимный характер альбома позво-

⁸ Несколько страниц после записей отсутствуют. Это заставило Я. К. Грота предположить, что на них тоже содержались ответы Буниной Шишкову.

лил поэтессе открыто выразить свои мысли, не прячась за аллегориями и не оглядываясь на литературный этикет. Бунина высказывает довольно радикальные для своего времени идеи: сравнивает иерархические отношения между мужчиной и женщиной с отношениями между помещиком и крестьянами; указывает на комплиментарную снисходительность литераторов к сочинениям женщин, на необходимость равноправных отношений в литературной (и не только) деятельности.

В таком контексте «Пекинское ристалище» выглядит как еще один ответ на реплику Шишкова: в стихотворении иронически осмысляется устойчивое представление о главных добродетелях женщины и мужчины: покорности (бегунья) и справедливости (судья). Героиня басни решила состязаться в беге с мужчинами, несмотря на явно недостаточные физические кондиции: согласно обычаю, ее ноги были с детства «переплетены тесьмами». Хотя она сумела пробежать совсем немного, ее начинание было по достоинству оценено мудрыми судьями. Используя приемы аллюзивной поэзии, Бунина превращает восхваление мудрости судей в «Китае небывалом» в сатиру, одновременно обращенную на интеллектуальную дискриминацию женщин и на самих женщин, проявляющих трусость из-за предрассудков. Стихотворение было посвящено академикам, удостоившим поэтессу похвалы, поэтому закономерно предположить, что под «бегуньей» Бунина подразумевала саму себя, следовательно, ристалище, на котором дерзнула состязаться бегунья, — это литературное поприще. Под басенной маской Бунина описывает положение русской женщины:

Что жены тамошни сидят в нем по домам,
И к беганью у них все заперты дороги;
Что с детства нежного, едва изыдут в свет,
Тесьмами крутят им и стягивают ноги:
Без ног же в поприще стязаться выгод нет [Бунина: 214].

Женщина потому не соперник мужчинам, что изначально ей отведена другая социальная роль, к которой ее начинают готовить еще в детстве. Метафорическое бинтование ног — и есть женское воспитание. Области самореализации для мужчин и женщин на рубеже XVIII — XIX веков были строго разделены и закреплены, для женщины это было домашнее пространство, для мужчины — социальное (служба, политика). Это вполне подтверждаются поэтической реакцией Буниной на «разделение», проницательным изображением его:

Да и к чему в краю нам царства
Искать того, что внутрь находится домов?
Будь доброю женой, без прихотей, коварства;
По кротости души кажи всем кроткий взгляд;
Пекись о благонравьи чад,
О нуждах подданных и их забавах;
Будь доброй дочерью, сестрой;
Блюди семейственный покой,

И славу обретаи в своих незлобных нравах:
Вот поприще обширное для нас! [Бунина: 215].

Этот фрагмент проецируется на биографию самой поэтессы: «шитье, вышивание, плетение кружев и соломенных обоев» [Энциклопедический лексикон: 356] входили в круг занятий Буниной, рукоделие было обязательным навыком, которым должна овладеть юная дворянка. Сама поэтесса позднее признавалась, что «была ленива к работе, и странностью своих поступков опротивела тетушке, которая и без того ко мне не благоволила» [Письмо Семенову 1826: 1]. Умелость в традиционно предписываемых женщине занятиях, прежде всего, в рукоделии, была основой для характеристики молодой девушки, потенциальной жены и хозяйки дома; например, в одном из стандартных свидетельств об окончании Смольного института за 1812 г. сообщалось:

...Благородная девица Аграфена Васильевна Мацкевичева как в поведении приличном благовоспитанным, и в приобретении знаний, наук и рукоделий соответственных ей полу с касающимися до нужного домоводства упражнениями, своим вниманием и прилежанием достигла до отменного успеха... [Белова: 256].

Далеко не все юные дворянки любили домоводство и имели склонность к рукоделию. Мемуары Н. А. Дуровой фиксируют одну из попыток бунта против традиционного женского воспитания:

...матушка от самой залы до своей спальни вела и драла меня за ухо; приведши к подушке с кружевом, приказала мне работать, не разгибаясь и не поворачивая никуда головы <...> От утра до вечера сидела я за работою, которой, надобно признаться, ничего в свете не могло быть гаже, потому что я не могла, не умела и не хотела уметь делать ее, как другие, но рвала, портила, путала, и передо мною стоял холстинный шар, на котором тянулась полососою отвратительная путаница — мое кружево, и за ним-то я сидела терпеливо целый день... [Дурова: 32].

Бунина не оставила мемуаров о своем детстве и воспитании, но ее отношение к последнему восстанавливается из писем и поэтических текстов. Хотя посвящение «Пекинского ристалища» членам Российской Императорской Академии, «вельможным старшинам», внешне хвалебно, по существу это сатира на интеллектуальную дискриминацию женщин. Бунина также зафиксировала специфическое отношение критиков к женской поэзии: «Мир судит в нас дела и подвиг лишь единой; / Знаток их меряет со способом и с силой» [Бунина: 215]. Критики судили писательниц иначе, чем писателей, их творчество воспринималось литературным сообществом не всерьез, а снисходительно. В одном из номеров «Журнала для милых» издатель процитировал комментарий читательницы к ранее опубликованному труду переводчицы:

Милая женщина говорит, что пиэса, помещенная в нашей книжке под заглавием «Любим и Катерина», есть тот же парень, только в вывороченном тулупе. Мы не смеем противоречить нашим милым... Правда,

«Любим и Катерина», мы сами знаем, есть перевод французской пьесы «Пирам и Тизба», но ее переводила прелестная девица и просила, чтобы мы ее поместили так, как ей было угодно с переменными именами. И ей, любезный критик, надобно было отказать? Это будет противно нашему обещанию служить, угождать прекрасному полу [Журнал для милых: 175–176].

Приведенная цитата фиксирует отношение критики к женской поэзии, определяемое «социальным кодом галантности и флирта» [Rosslyn 1997: 59]. Издатели избрали своей миссией «служить, угождать прекрасному полу», а не способствовать вовлечению женщин в литературу. В заметке из «Журнала для милых» выражено мнение, противоположное тому, о чем писала Бунина в своем альбоме: «Та, которая привыкла рассуждать, желает только, чтобы с нею достойно обходились».

Если в стихотворении «Пекинское ристалище» можно видеть противопоставление «женщина-автор — мужчины-авторы», то в «Разговоре между мною и женщин<ами>» собеседницами женщины-автора становятся женщины-читательницы. Стихотворение носит характер манифеста, Бунина в нем отстаивает право быть свободной в выборе тем и приемов. Лирическая героиня беседует с читательницами, в ответ на их вопросы излагает свою поэтическую программу, авторское кредо, и очерчивает круг «своих» тем: «Пою природы я красы; / Рогами месяц в воду ставлю...»; «Рисую класами венчанну ниву, / Что вид от солнечных лучей»; «Подчас я подвиги мужей воспевала, / В кровавый что вступая бой...»; «...подчас, / Почтением влекома, / Я пела физика, химиста, астронома» [Бунина: 230–231] и т. д. Эти темы ассоциируются с определенными жанрами: одой, описательной и дидактической лирикой, и соотносятся с кругом тем, о которых поэтесса размышляет в «Моем портрете...» из первой части «Неопытной музыки». Однако если в «Портрете» поэтесса описывает эти темы как недоступные для нее, то в «Разговоре» — наоборот, представляет их как составляющие своего актуального репертуара.

Читательницы видят в героине собственную певицу — то есть ту, которая будет писать на понятные им темы, но уяснив, что ее не интересуют мадригалы женскому полу, обрушиваются на нее — и, таким образом, оказываются ничем не лучше читателей и судей-мужчин. Они столь же предвзяты и ограничены, хотя и по иным причинам. В конце стихотворения ирония переходит в самоиронию, поскольку лирическая героиня признает правила игры и, сетуя на положение вещей, все же соглашается с ним:

Мужчины, а не вы присутствуют в судах,
При авторских венках,
И слава авторска у них в руках;
А всякой сам к себе невольно ближе [Бунина: 232].

В своем поэтическом манифесте Бунина затрагивает несколько важных проблем, которые впоследствии будут привлекать исследователей. Читательницы в «Разговоре...» жаждут развлечения и похвал:

Одне ругательства, — и все страдают дамы!
Ждем мадригалов мы, — читаем эпиграммы.
От братцев, муженьков, от батюшковых, сынков
Не жди похвальных слов [Там же: 229].

— но за желанием похвалы скрыта более существенная проблема: «Да слова мы про нас не видим тут...» [Там же: 230]. Поэтесса описывает ситуацию, когда создаваемая мужчинами «серьезная» литература не отвечает запросам читательниц, а перечисленные лирической героиней темы относятся именно к ней. Вводя в стихотворение голос неискушенной читательницы, Бунина вскрывает сразу несколько проблем: отсутствие самостоятельного женского голоса в поэзии, но в то же время неподготовленность женской читательской аудитории. Героиня «Разговора» остается не признанной — ни условно «профессиональным» мужским сообществом, ни специфическим читательским женским. В «Разговоре между мной и женщинами» Бунина выходит к одному из самых устойчивых конфликтов романтизма: между поэтом и «толпой». Несмотря на кажущееся противостояние автора и ее читательниц, финал стихотворения перекликается с «Пекинским ристалищем». В обоих стихотворениях лирическая героиня осознает свое положение и идет на компромисс, соглашаясь с ним, хотя и не без иронии.

Два этих стихотворения исключительно важны в контексте истории женской поэзии в России. Бунина явно осознавала их новизну и переходный характер, и попыталась отчасти смягчить их обращением к жанру басни и амбивалентной (обоюдоострой) иронией. Хотя современниками, кажется, стихотворения Буниной не были оценены по достоинству, теперь они прочитываются как ранний симптом романтических поисков. Художник станет основным персонажем в романтической культуре, не только в поэзии, но и в прозе и драматургии. Сюжет, который у Буниной имеет полукомический вид, впоследствии приобретет более трагическое звучание, конфликт художника с миром и людьми будет последовательно заостряться.

Литературному судейству посвящено и короткое стихотворение (по сути, эпиграмма) «Клитандру, который предпочитал дурного певца хорошему»:

Алцей, ты говоришь, поет Фадея хуже! —
Потише говори! Услышит Аполлон
И шуточку с тобой сыграет ту же,
Сыграл какую он
С Мидасом, за его суждения кривые:
Ослиные тебе даст уши иль свиные [Бунина: 221].

Вероятно, эпиграмма написана по следам какого-то литературного спора, но установить это не представляется возможным. Бунина обращается к античным персонажам: Алцей (Алкей) — поэт, современник Сапфо (по одной из версий — ее возлюбленный); другой герой стихотворения Буниной,

Мидас, согласно мифу, получил в наказание ослиные уши — за то, что в поэтическом состязании предпочел Пана Аполлону, покровителю поэзии и других искусств. Параллель «незадачливый судья — Мидас» продолжает тему литературного судейства, затронутую в «Пекинском ристалище», но в сниженной, эпиграмматической форме. И хотя стихотворение расположено не сразу после «Пекинского ристалища», метапоэтическая тема проходит через весь сборник, поэтому стихотворения, ее затрагивающие, образуют смысловое единство.

В «Обещании страждущему бессонницей» ирония направлена уже на деятельность самой поэтессы:

Он

Я ночи все не сплю, — томлюсь, — изнемогаю...

Я

Уснешь, — не унывай! Поэму я слагаю [Бунина: 222].

В примечании Бунина сообщает: «Сия мысль повстречалась мне тогда, как я писала дидактическое свое “О счастья” стихотворение» [Бунина: 222]. «Обещание...» шуточное, похожее на альбомную виньетку, тем не менее, поэтесса поместила его в том сочинений. Авторское примечание напоминает читателю о дидактическом сочинении (и, возможно, приглашает к прочтению). В то же время в педалировании «скучности» дидактического сочинения просматривается и некоторое кокетство, так как якобы «снотворное» дидактическое стихотворение «О счастья» было благосклонно воспринято современниками: известны как минимум два положительных отзыва, принадлежащих литераторам из разных лагерей — Хвостову и Батюшкову⁹, их отклики не предназначались для широкого круга читателей, но, вероятно, отражали некоторое общее представление о стихотворении. Таким образом, демонстративная готовность поэтессы к самоиронии обрачивается тонкой литературной игрой.

Стихотворение «Майская прогулка болящей», важный для второй части «Неопытной музыки» текст, содержит мотивы, которые впоследствии будут прочитываться как автобиографические. Позднее Бунина включила его в свое итоговое собрание, оно встраивалось в значимый для автора биографический сюжет, что, очевидно, придало ему значимость и в глазах

⁹ Д. И. Хвостов: «Также г-жа Бунина дидактическое стихотворение в 4-х песнях “О счастья”. В нем есть прекрасные стихи. Описание сада сельского жителя в 3-й песне и свойство его жены очень хороши, также в нем находятся некоторые мысли удачные. Слог хотя вообще чист, но местами слаб и есть темные стихи» [Хвостов: 363]; К. Н. Батюшков: «Она написала “О счастья”. Предмет обильный и важный, слишком важный для дамы. В ее поэме нет философии (а предмет философический), нет связи в плане, много чего нет, но зато есть прекрасные стихи. Прочитай конец третьей песни, описание сельского жителя. Это все прелестно. Стихи текут сами собою, картина в целом выдержана, и краски живы и нежны» [Батюшков: 178].

читателей: «Майская прогулка...» была высоко оценена немногочисленными критиками и впоследствии включалась в подборки стихотворений Буниной. Тематически «Майская прогулка» близка к элегии: героиня в лирическом монологе изливает боль и страдания, с которыми подчеркнута контрастирует эмоционально очерченный пейзаж. В своем исследовании об элегии Жуковского «Сельское кладбище» В. Н. Топоров выделил мотив «смерти юноши», варьирование которого составило основу «унылой элегии» (подробнее об этом см. [Топоров 1981: 207–208]). Сама по себе топка болезни была распространена в любовной лирике, особенно в любовной элегии XVIII века, где ее элементы использовались в метафорическом плане. Можно привести многочисленные примеры таких устойчивых мотивов:

Терплю болезни люты,
Любовь мою храня;
Сладчайшие минуты
Сокрылись от меня [Сумароков: 268];

Возможно ли болезнь не чувствовать больному?
Подвергнут я навек мучению презлому;
Бескровну рану днесь ты в сердце мне дала,
И ум ты мой к себе, драгая, привлекла [Поэты XVIII века: 202];

А ты болезнь мою еще усугубляешь,
Я пламень, а ты лед против употребляешь.
Всечасно о тебе я слезны токи лью,
А ты смеешься мне, узнав тоску мою [Там же: 448];

Забуть прелестный взор и истребить мечтанье —
То средство, чтоб болезнь сердечну исцелить...
Но средства сил мне нет сего употребить! [Там же: 453].

Бунина пользуется испытанными приемами, но заостряет и усиливает метафоры. Именно в «Майской прогулке...» болезнь впервые в русской литературе становится фактом поэтической биографии. Известно, что заболевание у Буниной¹⁰ дало о себе знать между 1810 и 1815 годами.

¹⁰ Что именно за болезнь преследовала Бунину, неизвестно. Однако с достаточной уверенностью можно сказать, что это никак не мог быть «рак груди», который присутствует во всех биографических очерках, посвященных поэтессе; с ним бы она не прожила бы в то время и двух лет, а Бунина прожила почти десять. Вероятно, это была какая-то более сложная болезнь, диагностировать и лечить которую тогда просто не умели. Э. И. Стогов, племянник поэтессы, пишет, что Бунина «страдала какою-то нервной болезнью в руке» [Стогов: 52]. В одном из писем 1821 года Бунина сообщала: «Я другую неделю страдаю от грудной болезни» [Из писем Буниной: 529–530]. Скорее всего, Бунина имела в виду свое хроническое заболевание, но нельзя исключить и вероятности, что речь могла идти о так называемой «грудной болезни» или «грудной жабе» или даже о туберкулезе. Неизвестно, почему биографы решили, что Бунина была больна именно раком, но интересно отметить, что в поэтической биографии поэтессы закрепились именно эта болезнь, вторая после туберкулеза, по мнению Сьюзен Зонтаг, столь окутанная мифами [Зонтаг].

В 1815 году она отправилась для лечения в Англию, первая половина года была потрачена на подготовку к долгому путешествию. Это дает биографам основания для отсчета болезни с 1815 года, однако логично предположить, что прежде, чем решиться на дорогостоящую и длительную поездку, для которой необходимо было найти финансовую поддержку, Бунина обращалась к российским врачам, см. об этом:

Все средства были употребляемы к исцелению бедной страдальцы: для нее нанимались дачи, и отличнейшие медики Двора, особ Высочайшего Дома навещали ее; из главной аптеки безденежно отпускались лекарства, но все было тщетно. Наконец решились испытать последнее средство — путешествие в Англию [Энциклопедический лексикон: 357].

Из этого описания можно предположить, что ко времени поездки история болезни Буниной была уже достаточно длительной, что подкрепляет биографическую трактовку стихотворения, но не исключает литературных источников его топики. В соответствии с поэтическими конвенциями времени болезнь героини в «Майской прогулке болящей» не называется, но описание физических страданий в общем позволяет истолковать ее как чахотку:

Ад в душе моей гнездится,
Этна сохшу грудь палит;
Жадный змий, виясь вокруг сердца,
Кровь кипучую сосет.
Тщетно слабыми перстами
Рву чудовище... нет сил.
<...>
В огонь дыханье претворилось;
В острую стрелу каждый вздох [Бунина: 206].

Локализация признаков: затрудненное дыхание, жар и лихорадка («сохша грудь», «огнь дыханье», «кровь кипучая») — характерны для тогдашних представлений о чахотке, т. е. туберкулезе легких, который часто описывался в подобных метафорах (подробнее об этом см. [Мозер]). В любом случае, именно чахотка была романтизирована в первой трети XIX века:

Загадочное происхождение чахотки, скрытые поначалу симптомы способствовали эстетизации болезни и представлению о ней как о недуге натур возвышенных, художественных, тонких и чувствительных. <...> Романтизм эстетизировал болезнь и смерть, придал им философскую ценность [Мозер: 35].

Можно предположить, что Бунина, тематизируя свое загадочное заболевание в стихах, «переводя» его на поэтический язык, использовала набор метафор, связанный с уже «олитературенной» чахоткой. Биографический подтекст придавал литературным приемам силу и убедительность, героиня «Майской прогулки...» вставала в один ряд с другими жертвами смертельной болезни, известными по литературным произведениям и не только, т. е. фиктивными и историческими. Самым известным пострадавшим от

чахотки в то время был, пожалуй, Новалис, который много размышлял о своем недуге (об этом см., например: [Freund; Hädecke; Schulz; Мозер]).

Для Буниной ее болезнь также стала важной частью личного образа, которой в поэзии она коснулась лишь раз, но в письмах эта тема фигурировала довольно часто, что, как видно из приводимой цитаты, примешивало к дружескому сочувствию оттенок раздражения:

Вы жалуетесь на худое здоровье. — Я боюсь, чтоб вы не расстроивали его больше мечтанием и воображением о вашей болезни. Знаете ли, что излишнее о том мечтание приносит действительный вред. Итак, прошу вас ради Бога не предавайтесь мечтаньям и беспокойствам. Сочиняйте, пишите стихи, делайте что хотите, только всегда с веселым духом. Ежели и чувствуете болезнь, воображайте, что она пройдет, а не то, что она вас погубит. Последуйте сколько можно моему совету. Поверьте, что он лучше всех ваших вод и лекарств [Шишков, РО РНБ: 11 об.].

Судя по репликам Шишкова, поэтесса много говорила о своей болезни и, вероятно, была склонна предполагать худшее, что согласовалось с представлениями того времени, что «болезни — это выражение внутренней чувствительности, сентиментальности» [Мозер: 38].

Завершают вторую часть «Неопытной музыки» «Стансы. Подражание лесбосской стихотворице», вольное подражание отрывку (fr. 2) из лирического стихотворения Сафо, процитированному в трактате «О возвышенном» Псевдо-Лонгина (II–III в.). Обращение Буниной к наследию греческой поэтессы, очевидно, обусловлено специфическим положением последней в пантеоне «классических» авторов: сравнение с ней вообще было устойчивым мотивом в оценках женской лирической поэзии, а в случае Буниной — почти постоянным (подробнее о репутации Буниной как русской Сафо см. в соответствующем разделе работы). Таким образом, обращение к «лесбосской стихотворице» проецируется на репутацию Буниной, но и сама поэтесса обращалась к Сафо. Фрагмент Сафо многократно переводился на русский язык (как правило, через французскую интерпретацию Буало. Подробнее см. об этом см.: [Песков]), а мотивы, восходящие к древнегреческому тексту, уже были использованы, пусть и опосредованно, самой поэтессой. Разбирая арзамасскую речь С. С. Уварова, посвященную Буниной, О. А. Проскурин отмечал, что одно из стихотворений первой «Неопытной музыки» («С приморского берега») использует формулы второго фрагмента Сафо, что было считано современниками:

...в исполненных драматизма стихах <<С приморского берега>> он <Уваров> обнаружил моменты, позволившие ему построить бунинский текст в не запланированную поэтессой перспективу. Формулы, выражающие физическое страдание, в силу скованности поэзии Буниной стилизованной конвенциональностью неожиданно звучали точно так, как если бы поэтесса решила изобразить... мучения любви. Использованные ею устойчивые словесные формулы-клише восходят к так называемому второму фрагменту Сафо — тексту, считавшемуся одним из оснований европейской любовной лирики [Проскурин: 159–160].

Еще одно обращение Буниной к Сафо, видимо, самое раннее, относится к 1808 году. Иллюстрируя сафическую строфу в «Правилах поэзии» Баттё, поэтесса поместила фрагмент собственного перевода стихотворения Сафо:

Свет померк в моих утомленных взорах;
В страстном сердце хлад ощущаю смертный;
Фурий адских слышу вокруг я хохот:
В пламе сгораю [Правила поэзии: 177].

Эмоциональность фрагмента при переводе была усилена: у Буниной вместо нейтрального и физиологичного звона в ушах появляется хохот фурий, вместо трепета в груди — смертный хлад.

Фрагмент Сафо, точнее — его первая строка служит отправной точкой для развертывания сюжета бунинских «Стансов». У греческой поэтессы тот, кто находится рядом с ее возлюбленной, подобен богам, у Буниной каждая новая строфа начинается со слов «блажен, кто»: «Блажен, кто воздухом одним с тобою дышит!»; «Блажен, кто кроткий взор твоих очей встречает!»; «Блажен, кто слов твоих гармонии внимает!» [Бунина: 279]. Это сообщает стихотворению неожиданный эффект. Исследователи отмечали, что античных авторов текст Сафо привлекал физиологическим описанием страсти, ревности, поскольку Сафо сосредоточивалась на фиксации телесных ощущений (подробнее см. об этом: [Page]). Ощущение физиологичности от текстов Буниной тоже присутствует, но оно по-другому устроено. Чувство блаженства возникает потому, что находящийся рядом может дышать одним воздухом с объектом страсти (первая строка первой строфы), смотреть в глаза (вторая строка второй строфы), слышать речь (третья строка третьей строфы). Таким образом, в бунинском сюжете задействованы три органа чувств: обоняние, зрение, слух. Последняя строфа заканчивается перевернутой картиной страданий героини Сафо. Сравним последние три строки «Стансов» с переводом Буниной из Сафо в «Правилах поэзии» Баттё: «И беглый огонь ланит, и яркий свет в очах» vs. «Свет померк в моих утомленных взорах» (яркий свет вместо померкшего света); «И сердца трепет вдруг, и духа цепененье» vs. «В страстном сердце хлад ощущаю смертный» (приятное любовное томление вместо цепенения); «Он в негах плавает, блаженством пресытясь» vs. «В пламе сгораю» (блаженство вместо страдания). Как видно из сопоставления, стихотворение неожиданным образом «продолжило» традицию Сафо, а Бунина, уделив внимание физиологической стороне любовного переживания, подтвердила свою репутацию «русской Сафы».

3.3. «Падение Фэтона» А. П. Буниной в историко-литературном контексте 1810-х годов

В 1811 году Бунина написала ироикокомическую поэму «Падение Фэтона» — одно из самых известных своих произведений, снискавшее успех у читателей; публикация состоялась несколько позднее, в вышедшей в начале 1812 г. второй части сборника «Неопытная муза». В поэме

Бунина обращается к знаменитому сюжету из «Метаморфоз» Овидия: сын Солнца Фэтон решил повторить каждодневный путь своего отца, но не сумел совладать с конями и разбился.

В своей монографии «Беседа любителей русского слова» М. Г. Альтшуллер высказал предположение, что «Падение Фэтона» было сатирой на Александра I. Исследователь утверждает, что в 1800-е гг. существовала «аллегория Фэтон — неумелый царь Александр I», впервые развернутая в стихотворении Г. Р. Державина «Колесница» [Альтшуллер: 245]. Эта версия нуждается в уточнении — причем уточнить необходимо как трактовку бунинского «Падения Фэтона», вообще малоизученного, так и интерпретацию сюжета о Фэтоне в означенные годы.

Державин датировал начало работы над «Колесницей» 1793-м годом, а окончание — 1804-м. Поводом к ее написанию, как указывал сам поэт, послужила смерть Людовика XVI. Однако А. В. Западов передатировал стихотворение 1804 г., а в качестве адресата обозначил «Александра I и кружок “молодых друзей” императора» [Державин 1963: 422–423], не аргументировав свою версию. Альтшуллеру она показалась убедительной, в качестве дополнительного аргумента он привел — вслед за Гротом — свидетельство графа Алексея Ивановича Мусина-Пушкина о популярности «Колесницы» (в его письме к Державину): «Копиев столько писец мой писал по требованию желающих, что, думаю, он знает ее теперь наизусть» [Альтшуллер: 246], — исследователь счел, что «вряд ли такой интерес был вызван событиями десятилетней давности» [Там же: 245]. Однако если следовать этой логике, то успех у читателей может иметь только политически злободневный текст. На наш взгляд, реплику Мусина-Пушкина можно считать лишь косвенным подтверждением версии, так как список был основной формой распространения стихов в тот период, кроме того, почти каждое стихотворение, выходявшее из-под пера Державина, читающая публика встречала с большим интересом. Т. И. Смолярова, опираясь на воспоминание Остолопова, уточняет политические мотивы, побудившие Державина вернуться к тексту:

По свидетельству Остолопова, к работе над «Колесницей» Державин вернулся, «когда получено было известие о насильственной смерти Бурбонского Принца Дангиен». Таким образом, история державинского текста связывает собой две трагические точки европейской истории рубежа XVIII—XIX веков — казнь Людовика XVI в 1793 году и расправу над герцогом Энгиенским в марте 1804 года [Смолярова 2011: 55].

Для создания «устойчивой аллегии» одного стихотворения (даже державинского), видимо, будет мало. Не в пользу версии Западова говорит и то, что Державин не единожды обращался к судьбе Людовика XVI: стихотворения «На панихиду Людовика XVI» и «На смерть собачки Милушки, которая при получении известия о смерти Людовика XVI упала с колен хозяйки и убилась до смерти» датируются тем же 1793-м годом, что и «Колесница» согласно прежней датировке. В конце

XVIII столетия фигура Наполеона привлекала все большее внимание в Европе: взятие Тулона в 1793 году, командование итальянской армией, поход в Египет — и его стремительный взлет к вершинам власти вызывает, на наш взгляд, куда больше ассоциаций с «Фазтоном», чем деятельность Александра.

Еще одна параллель обнаруживается в записках историка и дипломата Луи-Филиппа Сегюра: именно там аллегория, впервые использованная Пиндаром в первой Пифийской победной песне, появляется применительно к французскому трону, на что указал в комментарии к «Колеснице» Я. К. Грот [Державин: I, 530]. Говоря об обстоятельствах, которые предшествовали Великой французской революции, Сегюр заметил: «Престол был похож на колесницу, у которой сломалась ось, и лошади уже не повинуются вожжам» [Сегюр: 409]. Применительно к российскому престолу в 1803–1804 гг. сравнение выглядело бы неоправданным: образовательные реформы, которые проводил в это время Александр I, не вызывали у консерваторов резкого неприятия. В таком контексте стихотворение Державина могло прочитываться скорее как своеобразное предсказание судьбы французского правителя, нежели русского царя.

На вероятные французские политические коннотации «Колесницы» указывает и следующий сюжет. В июле 1804 г. Державин писал И. И. Дмитриеву: «Гр. Хвостов нарочным письмом выпросил у меня позволение напечатать в своем журнале *Колесницу*... Я позволил» [Державин: I, 524–531]. А еще через год, в 1805 г., Д. И. Хвостов опубликовал в «Журнале российской словесности» стихотворение «Безначалие» со следующим примечанием: «Окончание кровопролитной Французской республики и мечтательного равенства возбудило во мне желание сочинить сию оду. Мысль иносказательного содержания почерпнута из прекрасного сочинения Г-на Державина: *Колесница*...». Приведем текст «Безначалия» по журнальной публикации:

Несчастны своевольцы в Мире!
Кто ваших стал конец судьбин?
Кто дерзостный предстал в порфире,
Кто он? — Кто сей Алкменин сын?
Зачем низринули законы,
Попрали олтари и троны
И крови пролили моря?
Где ваши равенства чертоги?
Злодейства совершили многи,
Чтоб взять из праха вам Царя.
<...>
Возница дерзкий и несытый,
Что честолюбие зажгло,
За токи все кровей пролиты
Воздаст вам сѣдмерицей зло;
Востыгнет грозными браздами;
Обременит трудом, бедами,

Чтоб дух исторгнуть мятежей;
Чтоб вы, презренны целым Миром,
Пред новым гордости кумиром
Не смели воздымать очей! [Хвостов 1805: 104].

Стихотворение Хвостова представляет собой перепев державинской «Колесницы», и эта связь позволяет расширить интерпретационное поле сюжета о Фазтоне. Если, как считает Альтшуллер, поэма Буниной и попадала в некий политический контекст, то скорее во французский — так как предшествующие обработки сюжета (у Державина и у Хвостова) ассоциировались именно с политическими событиями во Франции. Альтшуллер не настаивает, что Бунина подразумевала под Фазтоном Александра I, но считает это возможным, поскольку она «была хорошо знакома с Державиным, входила в “Беседу”, дружила с Шишковым и разделяла его взгляды» [Альтшуллер: 246]. Заметим, что все приведенные исследователем аргументы — в лучшем случае косвенные.

В предисловии Бунина отметила, что беседчики торопили ее с написанием «Фазтона» [Бунина: 242]. По мнению Альтшуллера, это служит подтверждением их оппозиционных намерений и соучастия Буниной в их демонстрации, однако такой интерпретации противоречит незамеченная деталь в предисловии. Обратимся к тексту:

Председатель должностного разряда Беседы Любителей Русского слова по личному ко мне снисхождению желал непременно в чтении своем иметь мое стихотворение, я по личному к особе его уважению обещала повиноваться. Время протекло. Он непрестанно повторял мне свою волю; я колебалась в выборе содержания, не умела на чем остановиться, — мешкала, — и чтение приблизилось. Тогда-то баснь Фазтона представила воображению моему обширное поле для искусного сподвижника [Бунина: 242].

Последние фразы, на наш взгляд, свидетельствуют, что сюжет бунинского стихотворения не был изначально известен в «Беседе», и, следовательно, нельзя говорить о том, что его выбор был инспирирован «Беседой» или лично Шишковым.

Насколько Бунина разделяла политические взгляды Шишкова, судить сложно. В известных нам письмах Бунина отзывалась об Александре Павловиче более чем уважительно:

Во-первых, обязана я Богу, то по многолетним испытаниям пристань мне даровавшему. Во-вторых, государю, о распространении света в Державе своей пекущемуся и даже скромную к наукам любовь щедро награждающему... [Бунина 1811: 1].

Предполагать, что при этом она могла сознательно «дерзить» императору, нет оснований. Наконец, за «Падение Фазтона» Бунина получила подарок от императрицы, что было бы решительно невозможно при наличии в тексте критических намеков на царя.

Приведенная Альтшуллером в качестве аргумента цитата из записок Д. И. Хвостова, как нам представляется, не подтверждает политическую

подоплеку беседного интереса. Хвостов ведет речь исключительно о поэтических качествах «Фазтона»:

В ноябре месяце 1811 года г-н Захаров пред чтением своим представил Беседе стихотворение под именем «Падение Фазтона» от Неизвестного сочинителя и приложил письмо от него к нему, писанное из Харькова, в котором сочинитель, как водится, охуляя сам себя, дал ему право на все поправки, желая только чтобы сочинение было прочитано в Беседе, в которой нашлось, что Фазтону не мудрено было упасть с небес. Ибо он и в стихах чуждался равновесия, так что многие были без стоп. Некоторые недостатки поправлены и «Фазтон» прочитан в Беседе. Два месяца спустя после того г-жа Бунина напечатала «Фазтон» под своим именем в своих сочинениях и крепко нападает на Беседу за сделанные ей поправки. Любопытный может сличить оба сочинения и потом оценить смирение Неопытной музыки [Хвостов: 383].

Далее мемуарист приводит сатирическое стихотворение против Буниной:

Известно каждому паденье Фазтона,
О том гремели вслух певцы во всех краях
В хороших и дурных стихах,
Пусться по следам изгнанника Назона.
Однако же про то
Не ведают никто,
Что сильная печаль постигла Аполлона,
Когда после сих бед ему Зевес
Велел быть пастухом, прогнав его с небес.
Жаль сына потерять, а места жаль и вдвое.
В отставку богу быть — несчастье большое.
Но наконец кудрявый Аполлон,
В груди питая грусть и стон,
Почти что вне ума к Парнасу обратился.
В угодность муз он в юбку нарядился.
И попевать стал в сумерки сперва,
Потом вскруженная досадой голова
Пустилась петь по воле
Час от часу и боле.
Хоть в юбке Аполлон казался миру стар,
Хотя потух небесный жар,
Но он всечасно
Изволит петь чрезчур несладкогласно.
То музы видели и рвение напрасно
Желая обуздать, сказали все согласно:
Печаль в твоей, о, Феб! гнездится голове.
Коль юбку ты надел, шей лучше по канве.
Мы говорим тебе почтительно, учтиво,
Что богу в юбке быть ни мило, ни красиво,
Что бог обязан петь, когда поет, на диво.
Кумир сияния, стихов отец
Есть песнопения неложный образец,

А у тебя в стихах частенько стоп не видно.
 Не знать размера стоп певцу земному стыдно.
 Прибавили к тому,
 Что в угождение ему
 Ошибки сгладили, хоть всех и не успели.
 Лишь музы то пропели,
 Изволил отвечать им бог стихов
 Собором бранных слов,
 Что часто на земли бывает меж певцов.
 Феб в юбке рассердился
 И крепко заорал,
 Пегаса обуздать грозился.
 Садясь на коня, за юбку зацепился
 И оттого с коня упал [Хвостов: 383–384].

В стихотворении есть переклички с репликой Хвостова (упоминание «неверных стоп»); кроме того, помещение текста в хвостовских «Записках» без дополнительных указаний подтверждает его авторство. В этом стихотворении можно усмотреть не только иронию по поводу реакции Буниной на правку беседчиков, но и протест против женского творчества как такового: недаром «Феб в юбке» упал с коня, именно зацепившись юбкой.

Следует отметить, что для Альтшуллера Бунина вообще — второстепенный персонаж, ее поэма появляется в исследовании лишь в связи с интерпретацией басни И. А. Крылова «Конь и всадник» (1814). По мнению исследователя, «Падение Фазтона» послужило одним из источников басенного сюжета, и антилиберальная, иначе говоря — антиалександровская установка была свойственна обоим сочинениям. Однако В. Кеневич, комментатор Крылова, дает «Коню и всаднику» иную интерпретацию:

...отмеченная 12 мая 1814 года рукопись, в которой находим вполне законченную редакцию этой басни, положительно доказывает, что задумав ее, Крылов мог иметь в виду только французскую революцию и бедственные ее последствия. В его Всаднике, как и в Вознице Державина, мы должны видеть Людовика XVI, а в коне — французский народ, тогда и заключительное четверостишие:

Как ни приманчива свобода,
 Но для народа
 Не меньше гибельна она,
 Когда разумная ей мера не дана —

приобретает более основательное значение, как вывод из совершившегося уже факта [Кеневич: 146–147].

Бунинская «баснословная повесть», как уже было сказано, представляет собой вольное изложение мифа о Фазтоне в интерпретации Овидия. К его «Метаморфозам» на рубеже веков обратился Николай Осипов, в 1798 г. выпустивший «Овидиевы любовные творения, переработанные в Энеевском вкусе». «Перелицованная» поэма оказала влияние на поэтику «Падения Фазтона»: хотя последнее и не может быть прямо причислено к этому

жанру, в нем можно отметить характерное сочетание мифологических героев и сюжета с «низким» антуражем и стиливыми элементами. Интересу Буниной к этому жанру способствовал, вероятно, опыт Шаховского, который на третьих чтениях в «Беседе» (26 мая 1811 г.) представил собравшимся свои «Расхищенные шубы». На этом заседании поэтесса определенно присутствовала, так как Шишков тогда представлял публике ее «Послание к Леону». Кроме того, это не единственный опыт обращения беседчиков к пародийному жанру. В 1810 г. племянник Буниной, Петр Николаевич Семенов, также близкий к шишковскому кругу, написал «зрелище в трех действиях» «Митюха Валдайский», направленное против трагедии В. Озерова «Дмитрий Донской», премьера которой состоялась 14 января 1807 г. Тем самым Семенов включился в критику Озерова в кругу Державина–Шишкова. Таким образом, обращение к пародийному и ироикомическому жанрам вносит игровое начало в это серьезное литературное общество и позволяет говорить не только о жанровом, но и о стилистическом разнообразии.

Открытое заседание «Беседы», на котором Крылов читал «Падение Фаетона», состоялось 11 ноября 1811 г. в доме И. С. Захарова. Публика услышала сокращенный вариант стихотворения, он же был напечатан в «Чтениях в Беседе любителей русского слова». В 1812 г. поэтесса опубликовала авторскую редакцию текста во второй части сборника «Неопытная Муза». В предисловии Бунина возмущалась сделанными поправками и вела полемику со своими редакторами, сократившими не только отдельные строки, но и целые фрагменты (см. также: [Хвостов]):

Таковое сокращение, как я слышала, было сделано в некоторых местах за вялость или неблагородство слога; в некоторых за ненужную плодovitость; а в некоторых для того, что определенные для чтения два часа были предоставлены двум сочинениям, гораздо моего превосходнейшим. Выпущенные в подлиннике моем места объявляли о себе, естли не ущербом смысла, то, по крайней мере, недостатком сочетания рифм [Бунина: 242].

«Неопытная муза» вновь опровергает собственную неопытность и протестует против литературных наставников.

Говоря о сочинениях, «превосходнейших ее», Бунина, очевидно, имеет в виду речь И. С. Захарова «Похвала женам» (об этом сочинении см. подробнее в разделе 2.2. нашей работы) и пространную поэму «Великодушие вельможи русского» П. М. Карабанова, которые читались в тот же день. Она замечает: «“Падение Фаетона” есть почти первое стихотворение, в котором не руководствовалась я советами просвещенных моих наставников» [Бунина: 241]. Что побудило до того времени внимательную к рекомендациям мэтров поэтессу вдруг изменить тактику?

С одной стороны, массированная правка коллегами по Беседе выглядела естественно: мэтры помогали неопытной стихотворице, девице, милостию принятой в почетные члены «Беседы». Однако, судя по предисловию, для Буниной было принципиально важно опубликовать исходный текст:

Большого труда, большого над собой насилия стоило мне отрешиться от тех ученых поправок и прекрасных стихов, коими «Фаетон» мой был украшен при чтении. Знаю, сколь много теряю, представляя его в первобытном, грубом состоянии, но присваивать себе чужое благоразумие почитаю хищничеством, всякое воровство превышающим [Бунина: 243].

Далее Бунина разбирает и сличает с авторским оригиналом фрагменты, поправленные беседчиками, отстаивая собственную правоту. Как можно видеть из разбора, дело было не в нежелании присвоить ненароком чужое, поэтесса стремилась отстоять свое право — право автора — на самостоятельное высказывание:

Равно недоумеваю я, почему исключено краткое умствование Юпитера? Мне сказали, будто бы умствование сие, сколь ни кратко, имеет две погрешности: первое, что невместно величию бога как бы изумляться непрочности вещей собственного его творения; второе, что неприлично рассуждать там, где должно действовать. В том и другом обвинении взываю я к наилучшим языческим писателям... [Бунина: 244].

Таким образом, поэма стала тем полем, на котором поэтесса хотела продемонстрировать свою самостоятельность.

Благодаря отступлениям на различные, в том числе литературные темы, «Падение Фаетона» становится металитературным высказыванием. Так, например, Бунина возвращает в поэму весьма большой фрагмент, изъятый беседными редакторами:

Минервы хитрья трудов¹¹ Такою зримою повсюду простотою,
Которая трудней всех вычур и затей,
Я мышлю, право, так, что, смолвьясь меж собою,
Художники, для выгоды своей
Потворствуя друг другу...

Иль, может, предприяв, искусство утаить,
Надеялись они подделаться к природе,
И выпустить молву в народе,
Что стены, свод, столпы, ступени и помост,
Не суть работы рук, но есть игра случая,
А случай и в игре всегда бывает прост.

¹¹ В варианте, опубликованном в «Чтениях в Беседе любителей русского слова», этот фрагмент выглядит так:

Минервы хитрья трудов.
В затейливой работе,
Казалось, истошил искусство там Вулкан.
За тем ли, чтоб вознесть кузнечный сан;
За славою ль гонясь, иль просто по охоте;
К чертогам на восток врата он изваял
Из чистого серебра, толикого искусства,
Что вещью низшею считался в них металл.
Вселенная, с земным богатым шаром,
С луной, с звездами в небесах,
Ваятеля пречудным даром

Была на тех представлена врагах,
Как будто мир двоякий.
Полшара правая казала врат страна:
Над ним склоненна твердь, луна,
Небесна зодняка знаки,
Числом раздельным шесть;
Полшара левая, — в таком же чине.
Людей, пернатых, скот, и самых рыб
в пучине
Рука художника умела произвесть...
[Чтения: IV, 68–99].

Один лишь там себя от прочих отличая,
 Казал на выставку Вулкан
 В прехитростной работе
 За тем ли, чтоб вознесть кузнечный сан;
 За славою ль гонясь, иль просто по охоте;
 В досаду ли врагу,
 Я ведать точно не могу;
 Лишь знаю, что не все, кто славою гремели,
 Ко славе пламенели:
 Их кисти, молоты, резцы,
 Для разной избирались цели;
 И зодчие, ваятели, певцы,
 Каменосеки,
 Во все, как в наши веки,
 Для множества трудились причин
 Стремясь прославиться один;
 Другой — от скуки;
 Иной — любя науки;
 Иной — металла звуки;
 Тот стал художником, чтоб многих превзойти;
 А тот, чтоб милой угодить,
 Иль несколько ея прибавить славы:
 У всякого свой вкус, свои и нравы! [Бунина: 257–258].

Как видно, Бунина вернула в текст рассуждения о причинах, побуждающих художников заниматься искусством¹². Как мы уже указывали, поэтесса интересовалась нормативной поэтикой классицизма: она сделала краткое переложение «Правил поэзии» («Cours des belles-lettres, ou Principes de la littérature») аббата Батте, снабдив их примерами из русской поэзии, перевела «Науку о стихотворстве» (L'art poétique) Буало, недаром он упоминается поэтессой в предисловии. В названных трактатах разработаны вопросы творческой мотивации, и на их фоне процитированный фрагмент прочитывается как трагедия.

Это не единственный пример отступления. Например, при описании подожженного небесным огнем Парнаса Бунина дает ироническую оценку современной ей поэзии:

Сия последняя всех прежде запылала,
 Всех прежде жертвою пожара стала:
 Затем что с низа до верхов
 Была завалена стихами,
 И что, будь сказано меж нами,
 В соборе том стихов
 Иные были суховаты;

¹² Венди Росслин видит в поэме аллгорию положения женщины-автора, принужденной соревноваться на «мужском Олимпе», см.: [Rosslin 1996: 61]. На наш взгляд, Бунина поднимает проблему художника, но не связывает ее непосредственно с сюжетной линией Фэтона.

Сухие же скорей зажгутся и стихи!
И так Парнас, подтопкою богатой,
За наши вмиг сгорел грехи! [Бунина: 27–76].

Парнас в ее насмешливой трактовке оказывается не населен музами и грациями, а завален «сухими», т. е. плохими, бездарными стихами. Бунина иронизировала над неумелыми авторами, и это был смелый шаг. Поэтессы и ранее позволяли себе метапоэтические рассуждения, но лишь ради оправдания своих литературных занятий. Насколько нам известно, она была первой поэтессой, обратившей критический взгляд на других авторов.

Метапоэтический план, по нашему мнению, оказывается едва ли не более существенным для понимания поэмы, чем фабульный. Бунина выстраивала его, в частности, представляя читателям процесс создания поэмы. Основная часть ее соображений пришлась именно на предисловие, для сюжетной же части важны «болтовня», авторские отступления и образ читателя, к которому автор периодически обращается: «Не спорь, читатель мой; а паче / Ты храбрость с дерзостью не числи за одно!» [Бунина: 273]; «Читатель скажет мне:/ Я встретил ложну вставку» [Там же: 261]; «Читатель ведает богатство стран восточных»; «Читатель! ведаешь ты сам, / Что часто к собственной стремимся мы напасти» [Там же: 256]. Несколько отступлений адресовано самому автору: «Воздушный путь мне вовсе нов! / С каких начну я слов? / Каким себя обогащу примером?» [Там же: 269].

Итак, проблема политической интерпретации сюжета о Фазтоне не может быть решена окончательно на данном этапе. На наш взгляд, «антинаполеоновская» линия в аллегорическом толковании выглядит более основательной, чем «антиалександровская» — однако и это толкование (если оно оказалось реализовано), вероятнее всего, было внеположно замыслу Буниной. При внимательном чтении поэмы и особенно авторского предисловия к ней становится ясно, что «Падение Фазтона» являлось, прежде всего, металитературным высказыванием, представлением авторского кредо. На это указывают, во-первых, восстановление первоначальной редакции и полемика с редакторами в предисловии к публикации 1812 г.; во-вторых, введение в текст отступлений и обращений к читателю, преимущественно на литературные темы, и, соответственно, выведение на первый план автора-повествователя, что для аллегорического текста было совершенно не нужно¹³. Таким образом, «Падение Фазтона» встраивается в металитературный контекст «Неопытной музыки».

Публикация двухчастного сборника стала для Анны Петровны Буниной попыткой манифестации собственной авторской позиции. Положение поэтессы на момент издания первой книги было во многом исключительным. С одной стороны, она уже состоялась как литератор: за ее плечами было почти десять лет публикаций в литературной периодике и опыт

¹³ Здесь можно указать хотя бы на упомянутые выше «Колесницу» или «Безначалие».

перевода нормативных дидактик. С другой стороны, «Неопытная муза» была ее полноценным дебютом. Бунина не могла не осознавать и свое особое положение — женщины, дерзнувшей заявить о себе как о серьезном литераторе: об этом свидетельствуют не только «Пекинское ристалище» и «Разговор между мною и женщинами», но и запись в альбоме, а также предисловие к «Падению Фэтона». Поэтому Бунина столь тщательно подошла к составлению двух частей «Неопытной музыки». Как мы полагаем, в ее задачи входило определение своей эстетической позиции, обозначение литературных ориентиров и репрезентация себя как поэтессы. Литературную позицию Буниной по итогам рассмотрения «Неопытной музыки» можно признать сложной. Она стремилась заявить о собственной независимости, но в рамках литературного этикета, воздав должное тем, кого считала своими учителями; продемонстрировать одновременно глубину и драматизм личного опыта и способность к самоиронии. Именно последнее качество позволило Буниной удачно обозначить свое место в литературном пространстве. Таким образом, «Неопытная муза» является важнейшим источником в изучении профессионализации женского литературного труда.

ГЛАВА 4

ФОРМИРОВАНИЕ АВТОРСКОЙ РЕПУТАЦИИ АННЫ БУНИНОЙ

4.1. Начало литературной деятельности. «Русская Сафо»

Авторское становление Буниной пришлось на 1800-е годы, когда русская литература переживала значительные трансформации: пересматривались принципы литературного творчества, заново определялся жанровый репертуар, вырабатывался новый литературный язык, формулировались новые требования к писателю. Ю. М. Лотман описывал рубеж XVIII–XIX вв. как время «сочетания “уже не” и “еще не”», «исторический и культурный аромат которого заключен в богатстве, неопределенности, незавершенности» [Лотман 1971: 6]. Выбор творческого амплуа стал в это время важнейшей задачей для начинающего писателя, а его успешность определялась реакцией публики, читателей и критиков. Взаимодействие и взаимоопределение писателя и публики отражались в писательской репутации, образе автора в современном и последующем читательском восприятии. Личность писателя в ее соотношении с творчеством стала на рубеже веков объектом пристального внимания критиков и читателей, что делает изучение писательской репутации и ее формирования важной задачей для исследователя. Особенно интересны истории авторов, которые по своему происхождению и социокультурному статусу принадлежали к литературной периферии и приход которых в словесность выявлял границы культурных конвенций. Именно в этом аспекте нас будет интересовать формирование писательской репутации Анны Петровны Буниной, этапы ее литературного пути и восприятие ее творчества и личности современниками. Мы постараемся показать в этой главе, что современная критика апробировала на Буниной некоторые риторические принципы в разговоре о женской поэзии.

Биографы Буниной не располагают обширными документальными свидетельствами для реконструкции ее жизненного и творческого пути; немногочисленные факты и более или менее основанные на них предположения переходят из статьи в статью, причем предположения зачастую утрачивают при этом свой гипотетический характер. Поэтому дальнейшее исследование литературной биографии Буниной предполагает как пересмотр и анализ известных документальных источников, так и ревизию их устоявшихся интерпретаций.

Первую попытку рефлексии над биографией поэтессы предприняла сама Бунина. В одном из ее поздних (от 9 декабря 1827 г.) писем, адресованном племяннику, П. Н. Семенову, упоминались тайные записки, которые следовало прочитать в семейном кругу, а после уничто-

жить¹. Эти записки, как писала Бунина, дадут читателям представление об эволюции их автора:

Вникнув единожды в слог и в содержание записок, можно разделить меня на 3 различные osoby, одна с другой не встречавшиеся. Существование первой можно положить до 1804-го года. Второй с 1804-го по 1815-й год. Бытие третьей начинается не прежде как с 1820-го. Недостающее от 1815-го по 1820-й год число лет составляет неминуемый переход единого лица в другое. Без сего перехода полное изменение не было бы естественно. Самый почерк письма, трикратно разительно изменившийся, как бы представляет собою некоторого рода эпохи [Письмо Семенову 1827: отд. лист].

Приведенный фрагмент является одним из немногих комментариев поэтессы к собственной биографии, поэтому реконструировать события, стоящие за обозначенными в нем веками, можно лишь приблизительно. В письме она рассуждает о духовной трансформации, свершавшейся в течение жизни и приведшей ее к глубокой религиозности в последние годы, не связывая ее с занятиями поэзией (по меньшей мере, не эксплицирует эту связь, что уже показательно). Действительно, сочинительство с начала 1820-х отошло для Буниной на второй план, стихов она почти не писала². Главным делом последних лет ее жизни стал перевод «Нравственных и философских бесед» шотландского проповедника Хью Блэра (вышел в свет в 1828 году)³.

¹ Писать записки для младших родственников, а особенно родственниц, не предназначавшиеся для чтения за пределами семейного круга, было привычной практикой среди дворянок. Подробнее об этом см.: [Белова]. Однако это не совсем случай Буниной. Она как раз не хотела, чтобы младшее поколение читало ее записки: «Записки сии позволяю тебе читать с теми из современников, которым известны главные происшествия моей жизни, но запрещаю передавать их второму поколению: то есть твоим детям, племянникам и проч. Хладные ко мне, будут они перебрасывать их из рук в руки с таковым чувствованием, с каковым обыкновенно доверяют повести и романы, не имеющиеся в продаже. Не должно пускаться в скачку особы нам любезной или под каким-либо предлогом заслуживающей внимание света» [Письмо Семенову 1827: 5 об.–6].

² В 1820-е годы Бунина написала только стихотворение «Гордость (Подражание Царю Давиду)» (1824) и два, стихотворения альбомного характера: «К. Н. П<учково>й» (1823) и «Ближним» (около 1827 г.). Последние два текста были опубликованы в «Дамском журнале» в 1830 году, под общим заглавием «Последние стихи Анны Петровны Буниной» (Дамский журнал. 1830. № 47–48. С. 88).

³ Бунина настойчиво просила Шишкова содействовать изданию «Проповедей». За несколько месяцев до смерти она писала ему: «Дайте ему <сердцу. — М. Н.>, милостивый государь, веселие, доставя мне при жизни моей отраду видеть двухгодичные труды мои оконченными и пожать с них хотя малый плод, который подаст мне средство поправить несколько дел, приводимые беспрестанно в беспорядок тяжкою и продолжительной моею болезнью. Я говорю о переводе моем Блеровых проповедей, которые обещали Вы мне на академический счет напечатать» [РГАЛИ. Ф. 195. Оп. 1. Ед. хр. 6091. Л. 132–132 об.]. И хотя она писала о том, что издание может поправить ее финансовое положение, важнее было осуществление авторской воли. Шишков не смог помочь ей с изданием перевода «на академический счет», в результате Бунина решила издать его на собственные средства.

Бунина была активным творцом биографического мифа. В стихотворениях, а особенно в письмах она формировала собственный образ: женщины, которая лишилась любви и поддержки родных, но стойко переносит выпавшие ей горести и стремится стать выше их, совершенствует себя. Так, она любила подчеркивать, что ее первоначальное образование было довольно скудным: «русская грамота и четыре первых правила арифметики шитье, вышиванье, плетение кружев и соломенных обоев» [Энциклопедический лексикон: 356.]. В письме Шишкову Бунина сообщала: «Одно сиротство мое и несчастье причиною тому, что *воспитание мое осталось в небрежении*» [Бунина: 526]. При этом интерес к поэзии у нее пробудился довольно рано: «Не зная даже правил грамматики, по одному внутреннему побуждению начала писать стихи на тринадцатом году своей жизни» [Энциклопедический лексикон: 357]. Однако в одном из писем Бунина описывает обстановку в доме тетки, воспитывавшей ее:

Сердце мое не было развращено, нижем в закоснении: безбожие вольнодумцев, изливающих ежедневно в присутствии моем адские, гибельные правила, перелилось чрез слух в юный, колеблющийся мой разум и ядом своим заразило голову. Мне было от 11-ти до 12-ти лет, когда молодые господа, бегающие от этикета и принуждения, оставляли важную беседу разумной нашей тетюшки и уходили в нашу комнату под покровительством моих братий, которое удалению их придавало вид благопристойности. Тут начинались жаркие споры. Философия и атеизм были тогда, по милости французских безбожных писателей, в моде. Лица спорящихся в нашей комнате гостей были: философы-деисты: Гаврила Осипович Белов, умный, благородный и смелый юноша лет 22-х, заразившийся в Московском университете, и можайский стряпчий, редкого благородства; философы-атеисты: старик Жохов и юноши, которых назвать не желаю. Я слушала споры сии с неизъяснимою жадностию, боясь проронить единого слова. Не знаю, отчего стряпчий предпочтительно привлекал к себе мое внимание. Был ли он красноречивей, или только казался таковым, я теперь не берусь решить; но знаю, что принимала каждое его слово за убеждение. Он говорил внятно, чисто, ясно; толковал систему мира, тяготение тел, непреложный порядок природы, бессмертие души и отвергал все постановления церкви. Речи атеистов меня отвращали; он же, не ведая того сам, сделался моим учителем. В продолжение споров я не спускала с него глаз и на 12-м году начала тайно размышлять о системе мира, тяготении тел, бессмертии души и суетности церковных постановлений. Резвость и игры товарищей казались мне дурачеством, я искала уединения, была ленива к работе, и странностью своих поступков опротивела тетюшке, которая и без того ко мне не благоволила [Письмо Семенову 1826: 2–3].

Бунина дает оценку себе («резвость и игры товарищей казались мне дурачеством, я искала уединения, была ленива к работе») и своему окружению и характеризует его воздействие довольно негативно. Однако сама обстановка, как ее описывает поэтесса, была весьма интеллектуально насыщенной. О Г. О. Белого, которого упоминает Бунина, сохранились воспоминания Э. И. Стогова: «Живя в Золотилове, я с отцом часто бывал

в Федоровском за рекой Калочей; там жил помещик Гаврило Осипович Белаго, он был двоюродный брат отцу. Сам Белаго, должно быть, был образованный, а может, и ученый человек; я заключаю из того, что у него часто собирались и гостили мартинисты» [Урусова 1886: 106]. Из этого можно осторожно предположить, что первоначальное образование поэтессы было лучше, чем она старалась внушить своим собеседникам и читателям (разумеется, наличие интеллектуального салона вовсе не предполагает обязательного системного образования). Бунина старательно подчеркивала свое сиротство, оно стало важной составляющей ее авторского мифа. Так, в цитируемом выше письме Семенову она особенно отмечала, что тетка была с ней холодна. Тот же мотив присутствует и в ее стихах, напр., в стихотворении «Сон с корабля»:

Сиротка, летая
От думы и в думу,
Ко сну перешла.
Ветр, крылья устали
Простря над водами,
С сироткой уснул [Бунина: 366].

В стихотворении «Тем, которые предлагали писать мне гимны» она также подчеркивала свое сиротство: «Я знаю скорбь лишь сиротства, Быв с детства чуждыми вскормленна» [Бунина: 119]. Акцент на сиротстве не только постоянно напоминает читателям и собеседникам о пройденном поэтессой пути, но и коррелирует с романтическим мифом о поэте как одиноком творце, не имеющим родственной души.

Первые литературные опыты Буниной относятся, вероятно, к 1786 году: «...начала писать стихи на тринадцатом году своей жизни» [Энциклопедический лексикон: 357]; а первая ее публикация датируется 1801 годом. В осенних номерах журнала «Иппокрена, или Утехи любословия», приложения к газете «Московские ведомости», были напечатаны три ее сочинения: два стихотворения в прозе («Неосновательный ропот противу осени» и «Подражание Мадагаскарской песне») и написанный белым стихом «Глас горести» — все без подписи, но с указанием места жительства. Этот журнал, как и предыдущее приложение к газете, «Приятное и полезное препровождение времени», издавал преподаватель Московского благородного пансиона и профессор древней словесности Московского университета Павел Сохацкий (1766–1809). В обоих журналах, имевших четко выраженную сентименталистскую направленность, печатались пансионеры, в том числе Жуковский, братья Кайсаровы, А. Тургенев и вообще члены «Дружеского литературного общества», а также будущий публикатор сочинений Буниной П. Шаликов. В том же 1801 году в Пансион поступили племянник Буниной П. Н. Семенов и его двоюродный брат и близкий друг М. В. Милонов, который в дальнейшем тоже сыграет определенную роль в ее литературной судьбе (об этом см. ниже). Как мы отмечали выше,

публикация состоялась в осеннем номере, следовательно, можно предположить, что посредником между Буниной и Сохацким выступил Семенов. В том же году Бунина сама переехала в Москву, к своей сестре Марии Петровне, матери Петра. Вполне вероятно, что поэтесса имела возможность лично познакомиться с этим кругом литераторов. Таким образом, изначально вхождение поэтессы в литературу было связано именно с деятельностью сентименталистов.

Следующая важная публикация Буниной состоялась предположительно в 1803 году, в «Вестнике Европы» (Ч. VIII. № 7): стихотворение в прозе «Меланхолическая прогулка одной россиянки» не было подписано, однако предположить авторство позволяет сопоставление фактов. В письме к П. Н. Семенову поэтесса указала, что ее сочинение Карамзин напечатал в своем журнале и похвалил, несмотря на несовершенства слога:

Постепенно, с приятием нового образа мыслей и новых правил поведения, самый даже слог начинает принимать некоторую плавность. Невзирая, однако же, на недостаток в оной, сочинение мое, посланное к Карамзину в 1804-м году, было напечатано им в Вестнике Европы с одобрением [Письмо Семенову 1827].

Как видно, Бунина датирует это событие другим годом. Однако среди публикаций в «Вестнике Европы» за 1803 и 1804 годы «Меланхолическая прогулка...» была единственным сочинением женщины, которое сопровождалось похвалой издателя:

Издатель не знает имени сочинительницы, но знает, что она умна и любезна; читатели тоже узнают. Вопреки всему, что сказано и написано против женщин-авторов, их творения имеют для нас какую-то особенную приятность [Вестник Европы: 1803, 7, 193].

Карамзин хорошо знал круг литераторов вокруг Московского благородного пансиона и явно следил за публикациями молодых авторов. За несколько месяцев до этого, в № 24 «Вестника Европы» за 1802 год Карамзин опубликовал «Сельское кладбище» Жуковского: по выражению современника, «с восторгом принял его, — он увидел в нем совершенство» [Письмо к издателю «Галатее»: 21]. Как известно, похвала Карамзина стала для Жуковского пропуском в большую литературу. Вполне вероятно, что издатель «Вестника» также знал о том, кто является автором «Меланхолической прогулки», но сохранил анонимность, уважая волю сочинительницы. В его отзыве превалирует восхищение фактом женского авторства, однако если обратиться к самому тексту повести, можно убедиться, что она несомненно была близка Карамзину стилистически.

Мотив утраты в тексте, согласно нашему предположению, не только связан с сентименталистской тенденцией, но имеет биографическую основу. Известно, что на Бунину произвела глубокое впечатление ранняя смерть близкой подруги (оставшейся неизвестной; ей также посвящены несколько эпиграмм). В «Меланхолической прогулке» присутствует тема, характерная для последующих произведений Буниной — страдание души,

принимающей ниспосланные ей испытания: «Всесовершенному не угодно было произвести нас для счастья. “Люди живут и мучатся”, — сказал один философ. Прибавим еще: “Рассуждают, умствуют, просвещаются”... Для чего? по крайней мере, не для счастья!» [Бунина: 293]. Фоном для медитативных рассуждений служит природа; рассказчица «в поле, одна, далеко от дома» [Бунина: 293] — в этом мотиве тоже просматривается связь с карамзинистской поэтикой. В. Н. Топоров отмечал не только важность пейзажа для Карамзина, но и самого процесса прогулки: «Собственно говоря, это гуляние, “брожение” пешком, без плана, без цели и приводит рассказчика в ту удивительную точку, где так дружно и органично “природно-пейзажное” объединилось с “историческим”» [Топоров: 94]. «Меланхолическая прогулка» происходит вечером, в сумерки, в излюбленное время сентименталистов. Рассказчица рассуждает о том, что природа может влиять на мысли и чувства, «питать меланхолию» и внушать «томную нежность»:

Может быть, в сие для меня спокойное, а для тебя горестное время, пойдешь ты, о мой друг! в ясную, лунную ночь питать свою меланхолию видом тихой природы. Лучи кроткого месяца вольют в твою душу томную нежность. Древесная тень, пятнами лежащая на траве, — мертвое безмолвие, — приметное колебание воздуха, — всё будет вместе пленять и ужасать тебя. Внезапно лист упадет с ветви и шорохом своим возбудит твое внимание. Ты скажешь: «Вот подобие жизни человеческой! Вчера свежая зелень его изображала здоровые соки; ныне время или случай отделяют его от жизненной системы дерева; но он не исчезнет в мире и смешается с прахом для нового растительного образования. Что ж будет с нами по смерти?...» [Бунина: 295].

«Меланхолическое» настроение, сопутствующее рассуждениям о бренности бытия, организация пейзажа и сосредоточенность на «чувствованиях» позволяют маркировать этот текст как сентименталистский.

Публикация в «Вестнике Европы» не была действительно дебютной, но, учитывая репутацию издателя и самого журнала, могла восприниматься как таковая.

В 1802 году, переехав в Санкт-Петербург, Бунина начала брать уроки словесности у Петра Ивановича Соколова (1764–1835). Выбор не был случаен: Соколов состоял в Российской академии, был награжден золотой медалью за участие в составлении Академического словаря, выпустил «Начальные основания российской грамматики» (1788, с посвящением Е. Р. Дашковой; затем неоднократно переиздавались) и «Российскую грамматику» (1802, совместно с Д. М. Соколовым). С 1786 по 1802 г. он преподавал русский язык в Академической гимназии; с 1800 по 1826 — грамматику, логику и риторiku в Училище корабельной архитектуры (место в котором получил по протекции А. С. Шишкова). В 1802 году Соколов стал непременным секретарем академии и пребывал в этом звании до самой смерти [Русские писатели XVIII века]. Знакомство с ним было важно не только с точки зрения эстетических ориентиров, которые

учитель мог дать ученице, но и с точки зрения продвижения Буниной в литературной среде.

В 1806 г. в московских журналах «Вестник Европы», «Московский зритель» и «Московский курьер» вышло несколько стихотворений Буниной, включенных потом в «Неопытную музу». Из петербургских журналов ее стихи опубликовал в том же году журнал «Лицей». К тому моменту Бунина жила в Петербурге уже несколько лет, однако, как можно заметить, сотрудничала преимущественно с московскими журналами. Все названные издания были так или иначе связаны с деятельностью сентименталистов, стремившихся поощрить женское литературное творчество.

Важным этапом творческой биографии Буниной стал выход книги «Правила поэзии. Сокращенный перевод из аббата Батё, с присовокуплением русского стопосложения» в 1808 году с посвящением «В пользу девиц». Бунина не была первой, кто перевел труд Батте на русский язык. В 1806–1807 гг. были опубликованы четыре тома «Начальных правил словесности Г. Аббата Баттё» в переводе Д. А. Облеухова, который снабдил издание своими «прибавлениями», посвященными российским писателям: «О российских эпопеях г-на Хераскова», «О сатирах кн. Кантемира» и др. Несколькими годами ранее, в 1803-м, некий Аркадий Степанов издал свой перевод другого сочинения Батте, «*Les beaux arts, réduits à un même principe*», под заглавием «О свободных науках». Степанов посвятил перевод Державину и в предисловии обещал, что «есть ли сия первая часть будет благосклонно принята; то через несколько времени выйдет другая, в которой к примерам известных французских и немецких стихотворцев, прибавятся примеры лучших российских» [Баттэ: 10]⁴, но, по всей видимости, обещания не исполнил. Таким образом, труд Буниной попал в контекст уже существовавших переводов Батте, адаптированных для русского читателя. Однако, в отличие от перевода Облеухова, удостоившего лестного отзыва М. Н. Муравьева, он остался почти незамеченным.

Это был первый большой литературный труд Буниной, и весьма симптоматично, что он был именно переводом. В 1800-х гг. переводческая деятельность была главным и поощряемым легитимным способом вхождения в литературу для женщин:

Женщины-литераторы входили в русскую литературу XVIII в., подобно персонажам третьего сословия, входившим в литературу французскую века семнадцатого, «с черного хода» <...> русские переводчицы первых

⁴ Б. Мейлах в книге «Пушкин и романтизм» указывал, что в течение нескольких лет были выполнены три перевода «Правил поэзии» Батте: «в 1803 г. — Арк. Степанова, в 1806–1807 гг. — Дм. Облеухова, в 1808 г. — А. Буниной» [Мейлах: 82]. Однако Степанов перевел «*Les beaux arts, réduits à un même principe*» (Париж, 1780), а не «*Cours des belles-lettres, ou principes de la littérature*». Замечание исследователя, будто перевод Буниной «настолько соответствовал официальным требованиям, что автор его (член «Беседы») был награжден золотой медалью» [Там же], не находит подтверждения: о награждении переводчицы «золотой медалью» ничего не известно.

поколений положили начало специфическому женскому литературному и литературно-бытовому канону, задающему сферу литературной деятельности <...> Формально перевод осознавался сообществом и самими переводчицами как занятие «на досуге», не входя в реестр обязательных для женщины образованного сословия дел и доступных ей способов времяпрепровождения, ограниченных жестко установленным кругом светских и домашних обязанностей. <...> Переводческая деятельность обеспечивала выход в ту часть внешнего мира, которая постепенно приучалась функционировать в соответствии с законами профессии [Демидова: 58–59].

Обращаясь к переводу нормативной поэтики, Бунина имплицитно обозначила серьезность своих литературных притязаний. Перевод Батте должен был свидетельствовать, что поэтессе занимали вопросы литературной теории, а предисловие к переводу, в котором она обращалась к Третьяковскому и другим предшественникам, — показать уровень владения материалом и способность критически оценивать сделанное до нее:

Г. Третьяковский писал о ней <поэзии. — М. Н.> пространнее всех своих последователей; но предложенные им правила касаются более до стопосложения, о существенном же качестве истинного стихотворца сказано в оных как бы мимоходом; да и приведенные им примеры не соответствуют уже нынешних читателей вкусу. Правила пиитическия архимандрита Аполлоса, неоднократно изданныя, содержат в себе краткия правила стопосложения и наиболее Латинскаго, мало удовлетворяют желанию тех, которые стараются иметь подробное понятие о поэзии вообще [Правила поэзии: II].

Далее Бунина уточняла, что эти труды мало подходят тем, кто только приступил к изучению правил поэзии: «Для начала всякой науки потребны одни простые определения. Слишком утонченныя подробности рассевают слабое понятие начинающего учиться» [Там же: III]. Переводя Батте, Бунина прежде всего думала о тех, кто имеет стремление к поэзии, но при этом не знает иностранных языков, чтобы в полной мере усвоить существующие пиитики: «Сколько же есть таковых, кои при множестве врожденных дарований не знают ни одного чужестранного языка!» [Там же: I]. Возможно, именно понимание несоответствия образовательных возможностей многих молодых дворянок и существующих правил пиитики и побудили Бунину адресовать свой перевод «девицам» и сделать его максимально доходчивым. Предположение подтверждается и единственной известной нам рецензией на «Правила»:

В то время как грации наши незнакомы еще с правописанием — по крайней мере на своем языке, в то время выходит книга о правилах поэзии, изданная одною из граций-россиянок; которым и посвящается эта книга — услуга важная! Нам приятно думать, что столь щастливое предприятие достигнет, рано или поздно, цели своей и принесет желаему пользу [Правила поэзии, рецензия: 64].

Из пространного предисловия Буниной явствует, что, хотя перевод, вероятно, делался в надежде на обретение высокого покровителя, уже тогда

поэтесса претендовала на статус литературной наставницы женского пола. Обращаясь не к юношеству в целом, а только к девицам, поэтесса выделяла их в отдельную категорию читательниц и потенциальных авторов, и следовательно, осознавала особое положение женщин в современной русской литературе:

К вам обращаюсь теперь, любезные мои соотечественницы! Не с тем посвящаю я книгу сию имени вашему, чтобы под эгидою оною укрыться от справедливых стрел критики и отвратить внимание ея от неисправности слога. Нет! Ни мой пол, ни малая моя опытность, ни самые причины, сколь бы, впрочем, оне благонамеренны ни были, ничто не дает мне права на снисхождение публики; но истинная цель моего предприятия заключается в желании занять часы, оставшиеся от домашних трудов тех, кои из вас обременены хозяйственными попечениями, и похитить несколько минут от туалета праздных. Слишком почту себя вознагражденною, естли сия книга будет посредницею между вами и музами, доставя вам способ к союзу с сими нужными усладительницами наших горестей [Правила поэзии: V].

Булнина прибегает к использованию этикетных формул, заранее принимая «справедливые стрелы критики». Интересно, что с ее точки зрения апелляция к женщинам может быть воспринята как попытка отвлечь внимание от недостатков слога. Поэтесса подхватывает сентименталистскую идею воспитания женского вкуса и идет дальше: цель ее перевода — научить женщин быть писательницами («почту себя вознагражденною, естли сия книга будет посредницею между вами и музами, доставя вам способ к союзу с сими нужными усладительницами наших горестей»), — но при этом подчеркивает второстепенность занятия литературой перед «хозяйственными попечениями», что вписывается в представления эпохи о литературном труде. Не только предисловие, но и тот факт, что Бунина адаптировала текст Батте, то есть подобрала примеры из русской литературы (преимущественно цитируются Г. Р. Державин, Н. М. Карамзин и особенно И. И. Дмитриев) — подтверждают предположение, что она претендовала на роль более значительную, чем просто переводчицы.

Венди Росслин усматривает в подборе текстов для публикации стремление Буниной «к балансу между поэтикой архаистов и карамзинистов» [Rosslyn 1997: 77]. Однако внимательное чтение позволяет, на наш взгляд, внести коррективы в эту интерпретацию. Среди цитируемых в переводе авторов были не только Дмитриев и Державин, но и Сумароков, Херасков, Хемницер, имевшие репутацию классиков, а отнюдь не «устаревших» поэтов. Что же касается Державина, то до основания Беседы в 1811 году он не считался архаистом (подробнее об этом см.: [Альтшуллер]).

Венди Росслин предположила, что название книги было полемическим: Бунина полемизировала с Аполлосом (Байбаковым), выпустившим в 1774 году книгу под названием «Правила пиитические: В пользу юношества, обучающегося в Московской славяно-греко-латинской академии, в Заиконоспасском монастыре» [Rosslyn 1997: 77]. С нашей точки зрения, это

не вполне так: целевой аудиторией «пиитик», как правило, были именно «юноши» (ср. «Краткая риторика в пользу любящего российский слог юношества», 1801, «Поэзия в пользу юношества, обучающегося в Харьковском коллегииуме», 1805). Кроме того, если предположение Росслин верно и перевод был выполнен, чтобы предложить его женским учебным заведениям, то речь идет не о полемичности, а, скорее, о параллели. Росслин считает, что поэтесса взялась за адаптацию Батте не в последнюю очередь для того, чтобы привлечь покровителей, и «предложила книгу Марии Федоровне, вероятно, с помощью Ахвердова» [Там же: 79], в пользу предположения свидетельствует помета, что книга вышла «по имянному повелению ея императорского величества вдовствующей императрицы». Еще одной неочевидной причиной выбора Буниной Батте для перевода Росслин считает востребованность книги в учебных заведениях. Впоследствии Главное правление училищ приобрело 225 экземпляров «Правил поэзии» в переводе Буниной. Вероятно, этому способствовала протекция Марии Федоровны, а возможно, и протекция учителя Буниной — П. И. Соколова. Таким образом, поэтесса, как было сказано выше, заявила о себе как об учительнице «девиц» и укрепила свои позиции в литературе.

Уже в 1800-х годах складывается репутация Буниной как русской Сафо. Е. В. Свиясов рассмотрел сравнение с Сафо как компонент репутации нескольких русских поэтесс [Свиясов 1995; Свиясов 2003], но сосредоточился преимущественно на одной фигуре: по его мнению, в начале XIX века «общепризнанной “русской Сафо” становится первая профессиональная поэтесса А. П. Бунина» [Свиясов 2003: 228]. Он указал, что автором этой номинации был Шаликов (об этом см. ниже), но ограничился преимущественно перечислением случаев прямого именованя Буниной «Сафо», поэтому собранный им материал нуждается в интерпретации и уточнении, что в некоторых случаях позволяет пересмотреть его выводы. В частности, Свиясов, рассуждая о популярности сравнений Буниной с древнегреческой поэтессой, отметил несколько именованй ее «Коринной». Исследователь предположил, что Бунина является адресатом стихотворения В. В. Измайлова «К ней же или к новой Коринне» (Вестник Европы. 1813. Часть 70. № 13. С. 8–14). Это послание явно имеет мадригальный характер и связано — через адресата — со стихотворением «К смоленской красавице. (Экспромт, написанный по ея отъезду в час утра)», опубликованным в том же номере журнала на соседних страницах. Следует отметить, что согласно «Сводному каталогу сериальных изданий» адресатом двух этих стихотворений является А. П. Бунина. Вероятно, предположение основано исключительно на номинации «новая Коринна», в самих стихотворениях это имя никак не обыгрывается, в мадригалах, посвященных поэтессе, красота никогда не фигурировала как составляющая комплимента. Прежде всего следует заметить, что все известные адресации поэтессе исполнены почтения, и никогда — куртуазности (как

в случае обращений Измайлова), да и о связи Буниной со Смоленском ничего не известно.

Греческая поэтесса Коринна являлась, по наблюдениям Катрионы Келли,

<...> одной из характерных моделей женской личности в неоклассической традиции (в России, как и везде). Как гласит биографическая легенда, она была одновременно скромной (Коринна упрекала свою современницу Миртис за то, что она осмелилась соперничать с Пиндаром) и амбициозной (как принято считать, она сама победила Пиндара в поэтических состязаниях не менее пяти раз). Другим характерным персонажем сентименталистских стихов была Сафо, которая в восемнадцатом веке воспринималась вовсе не как символ женской однополой любви. Главным компонентом ее биографии являлся факт, что она была несчастной отвергнутой пастухом Фаоном, а также подругой и наставницей молодых женщин [Kelly 2002: 49].

Катриона Келли не уточняет, кто именно удостоивался чести называться Коринной. Известны, как минимум, два случая, но они относятся к более позднему времени. Так, например, рано умершая поэтесса Елизавета Кульман, впечатленная легендой о Коринне, по предложению ее учителя, Карла Гроссгейнриха, фактически участвовала в литературной мистификации, когда написала стихи, которые можно было бы выдать «за верный и прекрасный перевод собственных сочинений Коринны», якобы найденные «случайно между рукописями греческого монастыря» [Гроссгейнрих: 66]. После выхода «Стихотворений Коринны» Кульман провозгласили «северной Коринной» с подачи ее учителя, а впоследствии — главного создателя ее биографического мифа. Другой общепризнанной «северной Коринной» была Зинаида Волконская; см. об этом: [Охотин; Сайкина, Гаррис].

В 1800-е годы, когда Бунина входила в литературу, более частотными были сравнения пишущей женщины с Сафо. Сравнение с Коринной, вероятнее всего, актуализировалось в России в 1809 году после выхода на русском языке романа Жермены де Сталь «Коринна»⁵. Это подтверждает, например, текст Шаликова в честь отъезда Буниной в Англию — один из немногих случаев, где поэтесса сравнивается с Коринной, но не греческой, а итальянской:

Она справедливо может называться Северной Кориною — по сходству в характере сочинений ее с сочинениями Корины Итальянской — сего идеального существа, представленного пленительною кистью Госпожи Сталь [Российский Музеум: 354].

Тот факт, что Коринна была плохо известна русскому читателю, подтверждают данные библиографического указателя «Античная поэзия в русских переводах XVIII — XX вв.» [Античная поэзия]: незначительное количество

⁵ В первой русскоязычной публикации роман назывался именно «Коринна», вторая часть заглавия, «...или Италия», появится в более поздних переводах.

переводов из Коринны появилось только в XX веке, имя же Сафо давно и повсеместно использовалось при характеристике женщин-сочинительниц (см. об этом классическое исследование Д. М. Робинсон «Sappho and her influence» [Robinson]).

Одно из первых сравнений русских поэтесс с Сафо относится еще к середине XVIII века (автор — И. Рудаков): «В России Сафо есть, и Сафо не одна. / Хотя, Россия, ты от солнца удаленна» [Новиков: 346] — «Сафо» в данном случае равно «поэтесса». Номинация «русская Сафо» составлена по тому же принципу, что и, например, «Северный Пиндар», «русских стран Малерб» и т. д., однако здесь решающим явилось не жанровое предпочтение автора, а его гендерная принадлежность. Как установил Е. Свиясов, впервые адресно эту комплиментарную номинацию использовал А. П. Сумароков в анакреонтической оде, посвященной Е. В. Херасковой [Свиясов 1995: 12]. К тому же времени, по наблюдению исследователя, относится первое ироническое использование имени греческой поэтессы, однако «уже в начале XIX в. подобные переименования становятся <...> знаком благожелательности и вместе с тем галантного отношения поэтов-мужчин к отечественным поэтессам» [Там же: 14].

Популярности биографического мифа Сафо в сентименталистскую эпоху способствовало подключение романтического мотива — несчастной влюбленности в пастуха Фаона; в адресных уподоблениях этот мотив оставался обычно нерелевантным (случай Буниной — исключение, о чем будет сказано ниже). Принято считать, что номинация «русская Сафо» — дань политесу, и такого титула удостаивалась едва ли не каждая пишущая женщина: формула «"русская Сафо" превратилась в форму выражения определенного уважения, питаемого мужчинами-литераторами к женщинам, связавшим себя с литературным трудом» [Свиясов 2003: 241]. Бунина в этом отношении не была исключением, скорее, даже наоборот — к ней именованию «русской Сафо» применялось чаще, чем к другим поэтессам XIX века. Однако интересен ее случай другим: «сафические» проекции были обыграны здесь в комическом ключе. О. А. Проскурин, который проанализировал посвященную Буниной «арзамасскую» речь С. С. Уварова, описал его так:

...комплиментарная формула содержала в себе комический потенциал — уподобление Буниной Сафо по чисто внешнему и, как следствие, мало дифференцирующему и ни к чему не обязывающему признаку (женщина-поэтесса) могло приобрести резкие комические черты [Проскурин: 158].

Е. В. Свиясов полагал, что первым назвал Бунину «русской Сафо» П. И. Шаликов [Свиясов: 2003]. Именно ему, издателю «Московского зрителя», принадлежал, по мнению исследователя, опубликованный в журнале экс-пропт «К А. П. Б — ой, в день рождения» (1806), снабженный примечанием: «Любезная Сочинительница обличила сама себя в таланте Сафы»:

«Будь Сафою другой!» — Природа изрекла —
И стихотворица Лезбийска вновь родилась.

Но чтобы ты ее счастливее была,
Чтоб жизнь твоя в тоске, в слезах не прекратилась
И чтоб Фаон творцом был радости твоей, —
Вот пламенна мольба в сей день души моей! [Московский зритель: 34].

В том же номере, чуть ниже, был напечатан ответ Буниной:

Нет истины в речах твоих, о автор льстивый!
Лишь только оборот в них виден слов игривый.
К несчастью, когда родилась я на свет,
Природа строгое молчание хранила;
Ко счастью, в твоих мольбах мне нужды нет;
Где можно, я люблю; не должно — вдруг остыла [Там же: 34–35].

Это свидетельствует о том, что Бунина знала об экспромте прежде, чем он появился в печати. Номер «Московского зрителя» вышел в свет в июле, можно предположить, что экспромт был подарен поэтессе Шаликовым на день рождения в январе.

В ответе Буниной автору мадригала этикетная скромность, предписанная начинающей стихотворице, соседствует с дружеской вольностью (обращение на «ты», «уличение» в лести). Все вместе это делает обмен экспромтами «фактом литературной игры, к тому же игры на публику» [Свиясов 2003: 229]. Бунину с П. И. Шаликовым связывали литературные отношения, они познакомились около 1805 года. Бунина передала Шаликову журнал «Лицей» (об этом свидетельствует название другого стихотворения 1806 года: «К А*** П*** Б-й, которая прислала мне в подарок Лицей, желая, чтобы я узнал стихи ея, напечатанные в сем журнале») с публикацией трех ее стихотворений: «К богине сновидений», «При взгляде на гробницы великих: императора Петра I и императрицы Екатерины II в Петропавловской крепости», «Брату моему». В том же 1806 году Шаликов опубликовал четыре стихотворения Буниной в издаваемом им «Московском зрителе» (часть III, август): «Так! Нет тебя!.. И та, которая блистала...», «На случай смерти Николая Петровича Хлебникова», «Два экспромта», «Ответ на вопрос автора предыдущих стихов, можно ли их напечатать в “Московском зрителе”». Об отношении Шаликова к женскому литературному творчеству мы говорили в соответствующем разделе работы, здесь же сосредоточимся на его оценке поэзии Буниной.

Издатель «Журнала для милых» и биограф Буниной М. Н. Макаров утверждал на страницах журнала Шаликова, что Бунина считала последнего своим учителем: «Начальными ея руководителями в стихотворении, как она сказывала, были родной ея племянник Борис Карлович Бланк, известный в свое время стихотворец, и князь Петр Иванович Шаликов» [Дамский журнал: 1831, 9, 129]. Вероятнее всего, наставничество — преувеличение, однако Шаликов способствовал утверждению репутации Буниной как первой по дарованию русской поэтессы и «русской Сафо». В упомянутом выше стихотворении «К А*** П*** Б-й...» 1806 года он подчеркнул свою заслугу в открытии бунинского таланта:

Я прав!.. и веселюсь удачей предсказанья,
 И даже думаю, что верно я пророк
 — Не в храме идолов, но в храме дарованья:
 Ты часто слышала из уст моих свой рок!
 По первым опытам руки твоей на лире
 Я назвал Сафою тебя,
 И ждал, и говорил, что скоро, скоро в мире
 Явишь ты Музою Лесбийскою себя!..
 Сбылось!.. [Аглая: 1808, 1, 24]

Шаликов не только утверждал, что Бунина является русской Сафо, но приписывал себе ее открытие для публики и последующее признание; представлял себя не просто учителем, а в некотором смысле пророком, предрекшим славу поэтессе. Лирический субъект стихотворения сосредоточен на себе и своих действиях, а не адресате послания: «Я прав!..»; «Я назвал Сафою тебя»; «И ждал, и говорил!..»; «... пробежал Лицей» и т. д. Издатель «Московского зрителя» выделяет стихи Буниной среди прочей литературной продукции, опубликованной в том же номере «Лицея»:

Почти уж до конца я пробежал Лицей,
 Скучая на пути; вдруг гений твой счастливой
 Остановил меня, о Сафо наших дней! [Аглая: 1808, 1, 25]

— и особенно отмечает стихотворение «К богине сновидения»: «Я бросился к твоей *Богине сновиденья*» [Там же], восхищаясь способностью поэтессы передавать «чувствия» и «идеи»: «С какою легкостью, искусством переходишь, / К различным чувствам, идеям...» [Там же: 27]. Шаликов постоянен в восхищении этими качествами поэзии Буниной. Как и в обмене экспромтами на страницах «Московского зрителя», автор обращается к адресату на «ты». Употребляя имя Сафо, но не называя поэтессу по имени, Шаликов предлагает читателям угадать, о ком идет речь. Подразумевается, что они знают, кто является «Сафо наших дней», а если нет, и даже если начальные буквы имени в названии стихотворения ни о чем не говорят, они могут обратиться к соответствующим номерам «Лицея» (в тексте есть примечание).

Тенденцию называть Бунину именем греческой поэтессы подхватили другие литераторы. Известный экспромт: «Я вижу Бунину, и Сафо наших дней/ Я вижу в ней» приписывается некоему В. С. Раевскому — вслед за Гротом, который обозначил атрибуцию как предположительную (см. упоминания у Свиясова [Свиясов: 2003], Проскурина [Проскурин: 158], Бабореко [Бабореко: 362]). Скорее всего, в издание Грота вкралась опечатка, так как других сведений о Раевском с такими инициалами не сохранилось. Вероятно, биограф имел в виду Владимира Федосеевича Раевского, однако это нельзя утверждать определенно, потому что знакомство Раевского и Буниной не удостоверяется документально, как и время написания мадригала. В общем, единственное, что можно с уверенностью

сказать об этом тексте — в нем уподобление получило сильную своей лаконичностью, почти афористическую формулировку.

Комплиментарность номинации «Сафо» раскрывается в послании Михаила Милонова «К А. П. Б... ой. О приличии стихотворства прекрасному полу», впервые опубликованном в Цветнике (1810. № 11. С. 141–156.). Обращение к поэтессе вписано в рамки рассуждения о возможности женского творчества и, вероятно, является откликом на басню «Пекинское ристалище» (Вестник Европы. 1810. Ч. XLIX. № 4. С. 278–280). Стихотворение Милонова было прочитано на заседании Вольного общества любителей словесности, наук и художеств 10 декабря 1810 года. Как известно, Вольному обществу предстояло сыграть заметную роль в полемике о старом и новом слоге, и именно в это время, в конце 1810 года, как указывает О. А. Проскурин, «общество, почти три года пребывавшее в состоянии летаргического сна, заметным образом оживилось. Этому немало способствовало и обновление его состава» [Проскурин: 116]. Таким образом, мадригальное посвящение Милонова Буниной, прочитанное в важный момент обновления общества, может быть рассмотрено не просто как поэтический комплимент, а как выражение литературной позиции. В современных литературных спорах Милонов занимал независимую позицию: он был близок карамзинистам, но в то же время принимал участие в заседаниях беседчиков; в послании «К Луказию» критиковал одновременно С. А. Ширинского-Шихматова и В. Л. Пушкина. На заседании Вольного общества 14 марта 1812 года, когда Д. В. Дашков выступил против Д. И. Хвостова, Милонов поддержал исключение Дашкова. Согласно протоколу заседаний ВОЛСНХ, «Д. В. Дашков прочитал критический разбор сочинений Д. И. Хвостова. Д. И. Хвостов по окончании чтения заявил, что “он похвалы г. Дашкова принял себе за укоризну”. Решение ВОЛСНХ по этому вопросу отложено до следующего собрания» [Протокол заседаний: 142–144]. На следующем заседании Дашков вновь прочитал свой критический разбор. Было решено, что «Д. В. Дашков, оскорбивший Д. И. Хвостова, не может оставаться членом ВОЛСНХ; с этим мнением согласились Д. М. Княжевич, П. С. Политковский, М. В. Милонов, П. А. Никольский» [Там же: 147–154]. Поддержка Милоновым Хвостова свидетельствует о том, что позиция первого была весьма подвижной. Этот эпизод важен и для характеристики тактики Дашкова: «...полемический прием был найден, — и он органически вошел затем в критический арсенал “Арзамаса”. По типу иронической похвалы будут затем строиться арзамасские речи “халдеям Беседы”» [Вацуро 1994а: 16].

В стихотворении «К А. П. Б...ой. О приличии стихотворства прекрасному полу» Милонов сначала размышляет о равных литературных возможностях для мужчин и женщин:

Природа в щедрости для чад своих равна,
Пристрастного в дарах не ведает раздела.
О милый, нежный пол! уже ль исключена

Навек из твоего поэзия удела?
Кто смеет сей хулой муз чистых порицать? [Милонов: 198]

Далее Милонов в карамзинистском духе заявляет о большей предрасположенности женщин к поэзии — в силу более развитой у них, чем у мужчин, чувствительности:

Сокровище умов, веселие сердец,
Глас нежных души со струн златых летящий,
Уже ль в руках у них не должен нас пленять?
От тех — у коих власть сердцами обладать?
Им трогать и учить гармонии небесной!
Всесовершенное творение творца,
Где больше дивен он — как не в душе прелестной,
Сияющей в чертах прелестного лица? [Милонов: 198–199]

Свое обращение к теме женского поэтического творчества Милонов объясняет «внушением» Буниной: «О ты, которая мне мысль сию внушила / На лире оправдать певиц высокий сан». В результате стихотворение становится не просто мадригалом поэтессе, а опытом легитимации женских занятий литературой («оправдать певиц высокий сан»). Теперь уже сочинитель, следуя литературному этикету, умаляет собственные поэтические заслуги:

Ты ль хочешь, чтобы вновь, в своем таланте скудный,
Я подвиг твой воспел, единственный и трудный?
Что может для тебя простой усердья жар?
Когда б меня живил творцов великих дар,
Когда б их высил дух, их чувство оживляло,
И сердце б, как твое, добротой пылало,
Тогда б я волю дал стремлениям своим:
И пали бы певцы пред образом твоим! [Милонов: 200]

Согласно галантному коду, он признает женщин более совершенными, чем мужчины («всесовершенное творение творца»). Соответственно, если женщины займутся поэзией, они, по мысли автора, превзойдут классические образцы: «О, если б лирам муз коснулись длани граций! / Цевницу б дивную поверг свою Гораций, / И сам бы песней царь, божественный Омир».

Поэт особо отмечает стремление Буниной к просвещению: «Ты, возлюбившая тернистый путь науки». Действительно, переехав в 1802 году в Санкт-Петербург, Бунина начала восполнять пробелы в образовании: брала частные уроки французского, английского и немецкого языков, истории русской словесности, а также математики и физики. Спустя двадцать лет поэтесса подчеркивала скудость своих знаний на момент переезда:

Совершенное невежество в правописании, областные наречия, испещряющие неплавный слог первых бумаг, неправильное словосочинение и необузданный полет мыслей обличают дочь природы, чуждую само-малейшего образования, которая не имела случая знать благовоспитанных обществ, ни даже понаслышке [Письмо Семенову 1827: 1].

Наряду с этим Бунина также подчеркивала свое стремление к наукам. Так, в стихотворении «Хоть бедность не порок...» (1813) она представляет концептуализированный, очищенный от ненужных, по ее мнению, подробностей, вариант своей биографии, и тяга к просвещению в ней занимает заметное место (хотя в ее описании заметна обычная для Буниной ирония):

Достигши совершенных лет,
Наследственну взяла от братьев долю,
Чтоб жить в свою мне волю.
Тут музы мне простерли руки!
Душою полюбя науки,
Лечу в Петров я град!
Заместо молодцов и франтов
Зову к себе педантов,
На их себя сострою лад [Бунина: 340].

Страсть к учению сделалась одной из характерных черт современной репутации поэтессы.

Милонов вплетает в текст подробности реальной биографии Буниной: «По тягостной борьбе с трудами и судьбою, / Привлекшая к себе почтителей собор, / Склонила на себя монарха щедрый взор» [Милонов: 203], очевидно следуя за ее автоконцепцией. Беды и лишения поэтесса сделала частью своей публичной репутации; на это указывает, например, примечание к одному из мадригалов Буниной, в котором формула адресации «Дочь скорби, сиротства» [На дидактическое стихотворение: 72] пояснялась ссылкой на автохарактеристику Буниной: «Так отзывалась о себе сочинительница в прежних своих стихотворениях» [Там же].

К строке «Склонила на себя монарха щедрый взор» Милонов сделал примечание: «Здесь разумеется высочайше пожалованный ей пансион государем императором». Примечание должно было представить этот факт биографии тем читателям, которые не знали о монаршем покровительстве Буниной, тем самым дополняя ее репутацию. Далее Милонов очерчивает круг поэтических авторитетов, куда входят Ломоносов («Там бард полных стран, России в мощны леты / Поющий блеск ее и блеск Елисаветы»), Державин («Как бог — он в божестве, и как поэт — в Фелице!»), Богданович («Там Душеньки певец, поющий с ней самой»), Хемницер («Хемницер, дышащий невинной простотою») — Бунина приближается к ним, потому что является их страстной читательницей: «Которых в день читать и в ночь читать ты рада, / Уже я пред тобой их зрю бесценный круг». Милонов обращается к сочинительнице, призывая ее следовать за славными поэтами прошлого и, в свою очередь, проложить дорогу для литературных наследниц:

Пой, муза скромная, стремись в их дивный след,
Для гения преград, различий в поле нет.
Оставя для других, в их доле униженной,
Дар скорбный — по стезе идти обыкновенной —

Ты новою стезей со славою теки
И в след своих подруг блистательный влеки [Милонов: 207].

Муза Буниной «скромна», но при этом «для гения преград, различий в поле нет», а значит, она может стремиться в «их <литературных мастеров — М.Н.> дивный след». Заканчивается стихотворение словами о неординарных интеллектуальных способностях адресата:

Будь душ отрадою, владычицей сердец,
По чувствам — женщина, по знаниям — мудрец [Там же].

Таким образом, Бунина в стихотворении становится как бы идеальным воплощением поэта — с чувствительным сердцем и просвещенным разумом. Адресат и героиня, «Сафо наших дней», по версии Милонова соединила в себе черты, которые современники привычно противопоставляли: женскую чувствительность и мужской ум.

Крайне лестное для Буниной стихотворение было, как сказано выше, прочитано на собрании Вольного общества. Оно не только демонстрировало личную симпатию автора и его эстетические ориентиры, но и способствовало утверждению репутации Буниной как поэта с большим дарованием. Милонов использовал устоявшееся клише «Сафо наших дней», но, в отличие от авторов других мадригалов, привлек факты из биографии поэтессы. Это вывело посвящение из ряда комплиментарных виньеток, в которых обыгрывалась формула «Сафо наших дней», и способствовало тому, что имя греческой поэтессы стало постоянной составляющей репутации. В случае Буниной эта номинация стала чем-то вроде второго имени, недаром одно из писем Шишкова к поэтессе начиналось со слов «Достопочтимая наша Сафо Петровна...» [Письмо Шишкова Буниной: Л. 8–9]⁶.

Как мы старались показать в части, посвященной «Неопытной музе», Бунина стремилась хотя бы отчасти «соответствовать» статусу русской Сафо, написав «Стансы. Подражание лесбосской стихотворице». Своеобразие задачи заключалось в том, что номинация применялась к поэтессам вне зависимости от их жанровых или тематических предпочтений, не предполагала каких-либо критериев, кроме пола. Ведь и о самой Сафо

⁶ Это письмо относится уже к 1816 году, когда Бунина находилась в Англии. В нем Шишков извинялся за свое долгое молчание и выражал восхищение новыми стихами поэтессы: «...Иную графиню я тогда только и вижу, когда на нее смотрю, а вы и за тридевять земель в тридесятом царстве всегда напоминаете мне о себе с приятностию. Слушаю вас и беседую с вами в „Падении Фаэтона“, в идиллиях, и во всех творениях ваших. С удовольствием читаю ваши письма не только к себе, но и к другим. Радуюсь, слыша об вас, что вы провождаете время нескучно; очень и очень желаю, чтобы вы были здоровы и возвратились благополучно к нам. Все это пишу к вам от чистого сердца. И так нет между нами необъятного расстояния, как вы говорите. Последние стихи ваши достойны вас. Они меня прельстили. <...> Мне очень жаль, что они пришли сюда после Беседы, которую я читал о Ломоносове, и что больше Беседы уже не будет, а то бы я их с радостию прочитал, и уверен, что они украсили бы мою Беседу» [Письмо Шишкова Буниной 1816: Л. 8–9].

было мало известно — только то, что она писала стихи и была влюблена в Фаона. Таким образом, «русской Сафо» могла оказаться любая сочинительница, универсальность сравнения лишала его репрезентативности. При этом углубление и развертывание параллели раскрывало в ней комический потенциал. В сочинениях эпиграмматического характера сравнение с Сафо включает сюжет несчастной любви, а дар поэтессы подвергается сомнению. Так, в 1809 году Константин Батюшков написал «Мадригал новой Сафе» (под заглавием «Хлое — сочинительнице» — Цветник. 1809. № 9. С. 372.), который большинство исследователей связывает с Буниной⁷. Именно в этом тексте, вероятно, впервые происходит, по выражению О. А. Проскурина, «комический сдвиг»:

Ты Сафо, я Фаон; об этом я не спорю:
Но к моему ты горю
Пути не знаешь к морю [Батюшков: I, 240].

Проскурин, опираясь на свидетельства Грота, связывает эпиграмму с предполагаемой влюбленностью Буниной в И. И. Дмитриева, в таком ключе эпиграмма прочитывается как реплика уставшего от любовных признаний поэта. Интересно отметить, что эта эпиграмма была вновь опубликована в «Вестнике Европы» (1810. Ч. 50. № 5. С. 32), после того как в предыдущем номере было впервые напечатано программное стихотворение Буниной «Пекинское ристалище» (Ч. 49. № 4. С. 278–280). Возможно, повторная публикация эпиграммы была спровоцирована полемическим характером сочинения, в котором Бунина в аллегорической форме вставала на защиту писательниц. Батюшков, выводя на первый план мотив несчастной любви, как уже отмечалось выше, «обесценивал» репутацию Буниной как поэтессы, которая к тому же пыталась бунтовать.

Если в этой эпиграмме автор лишь сожалеет о том, что сочинительница «пути не знает к морю», то в «Видении на берегах Леты» (1810) он окончательно утопил русскую Сафо в реке забвения:

Тут Сафы русские печальны,
Как бабки наши повивальны,
Несли расплаканных детей.
Одна — прости Бог эту даму! —
Несла уродливую драму,
Позор для ада и мужей,
У коих сочиняют жены [Батюшков: I, 374].

Говоря о сочинительницах, Батюшков помещает их в «семейный» контекст: произведение уподобляется уродливому ребенку, а сами писательницы становятся «позором» для «ада и мужей». С начала XIX века такая образность становится характерной для текстов, направленных против женского литературства. Однако следует учитывать, что

⁷ Помимо процитированных выше работ О. А. Проскурина и Е. Свиясова см.: [Семенко].

метафорическое обозначение литературных произведений как детищ, «чад» сочинителя — образ древний, корнями уходящий в античность. Соответствующее уподобление часто и охотно использовалось в арзамасском и околоарзамасском кругу, нередко — в шутивно-фривольном ключе [Проскурин: 182].

Е. Свиясов отмечает, что адресатом приведенного выше фрагмента из «Видения...» была «писательница Е. И. Титова (1770–1846), сочинившая драму “Густав Ваза, или Торжествующая невинность”. А в строке “Сафы русские печальны...” помимо Титовой скрыты А. П. Бунина и М. Е. Извекова» [Свиясов 2003: 26], — опираясь на письмо Батюшкова Оленину от 23 ноября 1809 года: «Падение в реку сочинительницы *Густава* и г-жи Буниной, и еще какой-то Извековой меня самого до слез насмешили. Желал бы очень напечатать в лицах это все маранье: для рисовщика карриатур пространное поле» [Батюшков 1886: 59]. О. А. Проскурин уточняет:

Хотя Батюшков причислил к лику «русских Саф» еще нескольких дам-сочинительниц (а саму Бунину задвинул на задний план), однако ироническое использование здесь привычной именно для Буниной комплиментарной характеристики («Исчезла Сафо наших дней») свидетельствует, что при создании этого эпизода Батюшков вспоминал прежде всего создательницу «Неопытной Музы»... [Проскурин: 159].

Весьма характерно, что для описания творческого процесса в данном случае Батюшков использует гендерно окрашенную, а именно «родильную» лексику: писательницы сравниваются с повивальными бабками, а их сочинения — с «расплаканными детьми». Понятно, что в поэме речь идет о бесталанных, в понимании автора, стихотворицах, но в целом можно заключить, что Батюшков рассматривает женское литературное творчество как нечто противоположное норме, а писательницы представлены у него как те, кто порывает с этой нормой. Их поведение бросает тень на семью («позор для ада и *мужей*») и других женщин («на дам живые эпиграммы»). Таким образом, формула «русская Сафо» применительно к Буниной прошла стадии от комплиментарной до сатирической.

Сама Бунина продолжала настаивать на скромности собственного дарования: свою первую поэтическую книгу, имеющую программный характер, она назвала «Неопытная муза». Впрочем, несмотря на провозглашаемую Буниной неопытность, критики писали о ней как о первой сочинительнице и главной поэтессе, пишущей для женщин. Восторженная анонимная рецензия (предположительно ее автором был П. И. Шаликов) на книгу вышла в «Аглае». Ее автор писал:

Вам, грации-россиянки, принадлежит в особенности книга; поспешите иметь ее; она писана вашейе подругою-соотечественницею; писана так, как многие в сем роде; прочтете — и захотите прочитать еще десять раз: это истинная Сафо; это ея поэзия, страстная, пламенная, величественная; нет подражания — но все черты, но все оттенки прелестной стихотворицы лезбийской — оттого что природа равно наделила обеих необыкновенным даром изображать состояние души своей: отличительной

характер поэзии лирической — и поэзия нашей стихотворицы есть истинно лирическая. С гордостью, достойною вашего сердца, вы скажете ненавистникам ума и талантов женских: «Смотрите! во всех странах были и будут женщины, которые — по крайней мере — не уступают мужчинам в тонкости мыслей, в силе чувства и в искусстве — пленять и трогать мысли и чувства!» [Аглая: 1809, 8, 62–63]

В данном случае следует учитывать, что «Аглая» была ориентирована преимущественно на женскую аудиторию, поэтому рецензент напрямую обращается к читательницам, галантно именуя их «грациями-россиянками», и расставляет особые смысловые акценты. Он подчеркивает, что книга написана «подругою-соотечественницею», что вполне соотносилось с сентименталистскими чаяниями вдохновить российских женщин на активное участие в литературном процессе (как мы писали ранее, чаще всего речь шла о роли культурной посредницы, но иногда встречались и призывы к литературной деятельности).

Вторая часть этой короткой рецензии посвящена сравнению Буниной с Сафо. Описание специфики поэзии Буниной происходит через сравнение со «стихотворицей лезбийской», особенности поэзии Сафо соотносятся с поэтикой автора «Неопытной музы»: «...это истинная Сафо; это ее поэзия, страстная, пламенная, величественная; нет подражания — но все черты, но все оттенки прелестной стихотворицы лезбийской», т. е. сначала поэтессу нарекли Сафо, а затем попытались найти в ее поэтике схожие черты с поэтикой настоящей Сафо. Именно это побудило рецензента «Аглаи» заключить, что «природа равно наделила обеих необыкновенным даром изображать состояние души своей: отличительной характер поэзии лирической».

Наконец, третья часть рецензии утверждает равенство женщин и мужчин в «тонкости мыслей, в силе чувства и в искусстве», причем эта часть как бы написана по следам некоей полемики («вы скажете ненавистникам ума и талантов женских»), в которой выход талантливой книги, написанной женщиной, должен послужить аргументом.

Рецензия совсем другого рода была опубликована в «Цветнике». Она вышла анонимно, но, поскольку в ней особое внимание уделяется басням, вероятно, что она была написана баснописцем А. Е. Измайловым. Приведем ее текст (мы уже обращались к этой рецензии в главе, посвященной «Неопытной музы»):

Любители словесности с удовольствием уже читали в разных журналах некоторые стихотворения г-жи Буниной; без сомнения, с таким же точно удовольствием, или еще и с большим, прочтут они ныне собрание ее стихов. Г-жа Бунина имеет истинный дар к стихотворству; можно без лести сказать, что многие произведения пера ее принесли бы честь и лучшим нашим поэтам. С особенным успехом, по мнению нашему, может она упражняться в том самом роде поэзии, в котором прославилась у нас теперь более всех г. Дмитриев, и по нем г. Крылов. — Мы бы советовали г-же Буниной продолжать путь свой к Геликону по следам сих писателей, которым она подражает столь удачно. Все почти ее басни

писаны с приятною простотою, все почти оне отличаются непринужденною и благородною шутивостию, стихи в них плавны и чистота языка соблюдена повсюду [Измайлов: 103–104].

Если для автора рецензии в «Аглае» «Неопытная муза» была важна как аргумент в пользу легитимации женского поэтического творчества, то критик «Цветника» стремился вписать Бунину в актуальный литературный контекст. Как мы писали выше, Бунина конструировала в «Неопытной музе» авторский образ, апеллируя к авторитетам — и в данном случае критик увидел и подтвердил эту конструкцию. В оценке авторской оригинальности критики разошлись: рецензент «Аглаи» не обнаружил в «Неопытной музе» подражания, а рецензент «Цветника» нашел подражания, но счел их удачными, и заметил, что «многие произведения пера» Буниной «принесли бы честь и лучшим нашим поэтам». В этой рецензии акцент смещен с того факта, что перед читателем женщина-поэт (как в «Аглае»), на то, что это поэт начинающий, но талантливый.

Таким образом, к моменту выхода первой части «Неопытной музы» Бунина уже обладала определенной репутацией — «первой поэтессы» и «русской Сафо». В дальнейшем эта характеристика (русская Сафо) из комплиментарной превратится в сатирическую.

4.2. Новый этап в формировании репутации А. П. Буниной: участие в «Беседе любителей русского слова»

В конце 1800-х гг. Бунина посещала литературные собрания в доме Г. Р. Державина, в 1811 г. оформившиеся в «Беседу любителей русского слова». Поэтесса стала почетным членом общества, и включение в круг «беседчиков» изменило ее авторскую судьбу. По замечанию Ю. Н. Тынянова, в отношении архаистов «в истории русской литературы учинена несправедливость, в ней сказывается влияние победившего литературного течения» [Тынянов: 25]. На долгие годы за беседчиками закрепились репутация консерваторов и реакционеров, что было следствием смешения эстетической и общественной позиций (предпосылки к этому смешению были заданы самими деятелями «Беседы»). Они стали заложниками сначала собственных консервативных взглядов, а потом и собственной репутации.

Именно основание «Беседы» можно считать поворотным пунктом в формировании литературной репутации Буниной. Включение поэтессы в число почетных членов общества, как представляется, было обусловлено личными контактами, а не литературными предпочтениями. Точно датировать знакомство Буниной с А. С. Шишковым затруднительно, однако известно, что в 1807 году, 23 марта в доме Державина Шишков прочел раннюю редакцию «Песни смерти», а 30 марта во время литературного вечера в доме писателя и сенатора И. С. Захарова, будущего председателя IV разряда «Беседы любителей русского слова» — еще несколько

стихотворений Буниной. О первом чтении С. П. Жихарев по свежим впечатлениям писал: «24 марта, воскресенье. А. С. Шишков прочитал стихи Анны Петровны Буниной на смерть одной из ее приятельниц, молодой девушки шестнадцати лет» [Жихарев: 436].

14 марта 1811 года состоялось официальное открытие Беседы. 26 мая на открытом заседании III разряда Беседы А. С. Шишковым было прочитано стихотворение Буниной «Послание к Леону», а 11 ноября на открытом заседании IV разряда И. А. Крылов прочел ее ироикомическую поэму «Падение Фазтона». Поэма была потом опубликована в «Чтениях...», периодическом издании Беседы, в значительно сокращенном и искаженном виде (об этом см. подробнее в § 3.3. нашей работы). По всей вероятности, Бунина испытывала смешанные чувства: с одной стороны, она была довольна приемом слушателей, с другой — возмущена тем, что текст при публикации был сильно искажен. Публицист М. Д. Хмыров утверждал, что за «Падение Фазтона» Бунина получила от императрицы «золотую лиру, осыпанную бриллиантами, для ношения в торжественных случаях на плече» [Хмыров: 224]. Известие о том, что Бунина стала почетным членом Беседы, обусловило изменение ее репутации.

Однако следует учитывать, что позиция ее «гонителей» могла быть достаточно подвижной. В том же 1811 году Батюшков в письме Гнедичу сообщал свои впечатления о вышедшем в 1810 г. дидактическом стихотворении Буниной «О счастье»:

Что делают все, и в этом числе Бунина, с которой я помирился? Она написала «О счастье». Предмет обильный и важный, слишком важный для дамы. В ее поэме нет философии (а предмет философический), нет связи в плане, много чего нет, но зато есть прекрасные стихи. Прочитай конец третьей песни, описание сельского жителя. Это все прелестно. Стихи текут сами собою, картина в целом выдержана, и краски живы и нежны. Позвольте мне, милостивая государыня, иметь счастье поцеловать вашу ручку! Клянусь Фебом и Шишковым, что вы имеете дарование [Батюшков: 2, 178].

Суждение Батюшкова о «предмете» поэмы вписывается в современные ему представления об ограниченности тематического репертуара писательниц, «предмет философический» в него не входит. Тем не менее, Батюшков оценил поэму положительно, что объяснялось особенностями его индивидуальной позиции. Как отмечала И. М. Семенко,

В первой половине своей творческой жизни, до войны 1812 года, Батюшков выработал собственную «маленькую», по его выражению, философию. <...> Батюшков своеобразно соединил скептицизм с чувствительностью и гедонизмом. <...> Гедонизм его имел, однако, эстетически возвышенный характер, был в целом лишен «либертенского» вольнодумства; наоборот, сочетаясь с «прекраснодушием», сближался с карамзинским сентиментализмом. Поклонник Карамзина и воспитанник его друга, М. Н. Муравьева, Батюшков считал, что истинное наслаждение жизнью возможно только для добродетельной души [Семенко: 13–14].

Специфика «маленькой философии» и способствовала тому, что Батюшков обратил внимание на дидактическое стихотворение Буниной. Этическая категория счастья в русском поэтическом сознании объединила два понятия философии французского Просвещения: *Fortune* (фортуна, случай; счастье как способ достижения цели) и *Bonheur* (блаженство; счастье как состояние)⁸. Герои бунинского стихотворения — благородные земледельцы, живущие своим трудом, не менее благородные цари, готовые разделить блага, которыми они обладают, со всеми нуждающимися. Они добродетельны и потому наслаждаются жизнью, что вписывается в «гедонистическую» концепцию Батюшкова. Оценка поэта («Клянусь Фебом и Шишковым, что вы имеете дарование») не лишена иронии, которая, вероятно, была обусловлена нежеланием признавать дарование за дамой из враждебного лагеря. Батюшков признает его вынужденно, а ирония делает его оценку относительной.

Бунина упоминалась и в «Певце в Беседе Славенороссов» Батюшкова и Измайлова, однако, как заметил О. А. Проскурин, в варианте, допущенном к распространению, этот фрагмент был устранен:

Куплет обнаружился только в одном из самых ранних списков, сохранившемся в архиве Оленина <...>. Трудно сказать, чем более руководствовались соавторы в своем решении об изъятии этих стихов — видимо, свою роль сыграло не только признание дарования Буниной, но и сочувствие ее трагической судьбе [Проскурин: 186].

Первые известные наброски к «Певцу...» датируются 1813 годом, когда о болезни Буниной уже было известно. Впрочем, это не мешало Батюшкову в дальнейшем отзываться о Буниной иронически. В письме Вяземскому от 11 ноября 1815 года он писал:

Если не умру от скуки, то увижусь с тобою. Обнимаю Левушку, которому советую выгучить наизусть похвальное слово любви к отечеству Старика, Буниной «Фэтонта», стихи Олина Анакреонта, Львова «Храм Славы», наконец «Шубы» Шаховского и несколько стихов из «Деборы»: более не вынесет, хотя крепка его натура [Арзамас: I, 297].

Сочинение Буниной фигурирует здесь в одном ряду с сочинениями других беседчиков: Шишкова, Шаховского, Шихматова («Дебора, или Торжество веры»), при этом образуется рифма «Фэтонт — Анакреонт», с ее помощью усиливается комический эффект. Батюшков использует нетипичную

⁸ Первое укоренилось после появления соревновательных переводов М. В. Ломоносова и А. П. Сумарокова «Оды на завоевателей» (*Ode sur les conquerans*) Ж.-Б. Руссо (1670–1741), известной в XVIII веке по более позднему названию как «Ода к счастью» (*Ode VI a la Fortune. Odes. L. II*). Позднее появились переводы В. К. Тредиаковского (1766), И. Д. Прянишникова (1774), А. Х. Востокова (1805) и других. Особняком здесь стоит шутивная ода Г. Р. Державина «На счастье» (1789), а также прозаический «Разговор о счастье» (1797) Н. М. Карамзина. За год до издания дидактического стихотворения Буниной был опубликован перевод эссе Ж.-Б.-А. Сюара (*Suard; 1733–1817*) «О счастье» (*Du Bonheur*), выполненный В. А. Жуковским (Вестник Европы. 1809. Ч. 43. № 1. С. 3–8).

для арзамасцев форму имени древнегреческого поэта — «Анакреонт», более распространенной была форма «Анакреон» (ср.: «..Я вчера обедал у Нелединского (истинный Анакреон, самый острый и умный человек...» [Арзамас: II, 162]; «Счастливый Шолио и Анакреон нашего времени» [Там же: 170]; «...достойной беседных Анакреонов...» [Там же: 336]). Противопоставление «Фазтон — Фазтонт»; «Анакреон — Анакреонт» могло быть использовано в качестве шуточной отсылки к спору по поводу правильности написания «Омер — Омир», см.: [Арзамас: I, 529], а рифмовка «неправильных» форм акцентировала дистанцию между враждующими лагерями.

Более всего на репутацию поэтессы в литературной истории повлияло ее «отпевание» в «Арзамасском обществе безвестных людей». На заседании 25 ноября 1815 г. С. С. Уваров произнес похвальное слово очередному «литературному покойнику» — Буниной, выведенной под именем «Бедной певицы». Из текста речи понятно, что главным объектом осмеяния является «Седой дед» (А. С. Шишков), а «Бедная певица» служит лишь предлогом для него. Этот сюжет подробно рассмотрен О. А. Проскуриным в работе «Бедная певица. Литературные подтексты арзамасской речи С. С. Уварова» [Проскурин], однако исследователь сосредотачивается на «арзамасских» подтекстах «Речи». Мы же постараемся проанализировать этот эпизод как трансформирующий фактор авторской репутации Буниной. Для этого обратимся к хронике жизни поэтессы, чтобы проследить, какие события происходили в это же время.

Как мы отмечали, к 1815 году загадочная болезнь Буниной начала прогрессировать, и поэтесса решила ехать в Англию на лечение. Вероятно, первая половина года ушла на подготовку к отъезду. Расходы на путешествие и врачей предстояли большие, а пенсион, получаемый Буниной из казны, был недостаточен. С этого времени у поэтессы начинается заметный творческий спад. 22 февраля на собрании Беседы была прочитана идиллия «Счастливый Меналк», написанная, вероятно, раньше; в апреле она была напечатана в 19-й книжке «Чтений в Беседе». 29 июля Бунина отправилась морским путем из Кронштадта в Лондон. Ее проводы в Петербурге, по всей видимости, проходили помпезно; в августовских номерах журнала «Сын Отечества» появились приветственные стихи, а в сентябре в «Российском музее» вышла статья П. И. Шаликова о Буниной. Панагирическое стихотворение Степанова восхваляло бесстрашную борьбу героини с несчастьями:

Унылая дева сироткою в море
Средь бурных морей...
Вы плачете, други? вам страшен путь в море?
Вам грустно по ней? [Сын Отечества: 1815, 23, 345].

Сама поэтесса, «парнасская дева», уподобляется мифическому певцу:

Под звуками лиры дельфин Амфиона
Чрез волны пронес.

Корабль быстрокрылый, Парнасскую деву
Прияв на хребет [Там же].

Степанов соединил здесь два мифологических сюжета, о певце Амфионе, лира которого заставляла двигаться камни, и о чудесном спасении дельфинами поэта Ариона. Читатели Буниной могли отметить отсылку к сборнику «Неопытная муза», снабженному виньеткой с изображением Ариона и девизом «Лира спасла меня от потопления».

В следующем же номере «Сына Отечества» было опубликовано стихотворное подношение Катерины Пучковой «Любезной путешественнице А. П. Буниной при отъезде ея в Англию». Обращаясь к поэтессе «...Парнаса украшень! / Прости, о Сафо наших дней» [Сын Отечества: 1815, 24, 26], автор выражала надежду на беспрепятственное путешествие и скорое возвращение Буниной домой. Отъезд Буниной послужил для Шаликова поводом написать хвалебную статью. Сравнивая поэтессу с Коринной, героиней романа мадам де Сталь, он писал:

Вдохновение сильных страстей, впечатление великих предметов, живость чувства, пылкость воображения, высокость мыслей, парение ума: вот лучезарная печать прекрасного таланта, данного — одной творческим воображением, другой — творческой природой [Российский Музеум: 355].

Шаликов напоминает читателю о статусе первой поэтессы:

Ни одна Стихотворица у нас не писала с таким совершенством, как девица Бунина. Ее нельзя даже сравнить ни с одною из Стихотвориц французских: все они, если не ошибаюсь, ниже в духе и слабее в выражениях [Там же].

Желание превознести Бунину он объясняет своим патриотизмом и перечисляет достоинства поэзии «русской Сафо»:

...Девица Бунина разнообразна в своем таланте: сверх элегического, дидактического и лирического родов ея Поэзии, немногие басни, написанные сею Стихотворицею, отличаются тонкостью мыслей и привлекательностью рассказа [Там же: 356].

Отмечая, что прозаические сочинения Буниной значительно уступают ее стихам, Шаликов и тут отдает ей пальму первенства: «...она и в прозе пишет гораздо лучше предшествовавших ей русских писательниц» [Российский Музеум: 357]. В сущности, Шаликов продолжает апологетику Буниной, начатую почти за десять лет до этой публикации. Завершает он свою заметку следующим сообщением:

Наша Северная Корина была провожаема на корабль с честью, принадлежащей любимице Аполлона: стихами, петыми перед ея отъездом и присланными ко мне тою же приятельницею <речь идет о К. Н. Пучковой. — М. Н.>, которая уведомляет меня об оном [Там же].

Отъезд Буниной в Англию имел широкую огласку. Эта биографическая деталь была использована С. С. Уваровым в его речи:

Друзья Седого деда распустили слух о мнимом отплытии нашей Певицы в Англию, будто бы для излечения некой тайной болезни. Сии ложные слухи не успокоили совести неверного Фаона [Арзамас: I, 310].

Под слухами Уваров мог подразумевать именно эти публикации.

В ответной речи Д. В. Дашков защищает Бунину. Его выступление — частный случай, который позволяет, по замечанию В. Э. Вацуро,

...уловить и разность литературно-эстетических позиций в среде самих арзамасцев. Так, Дашков осторожно защищает Бунину против Уварова (заседание 25 ноября 1815 г.), Жуковский (в отличие, например, от Блудова) избегает задевать Державина и Крылова [Вацуро 1994б: 537].

Как уже отмечалось выше, Дашков был одним из первых (среди представителей карамзинского лагеря и будущих участников «Арзамаса»), кто стал использовать форму иронической похвалы для сведения счетов с литературными противниками, и «Ответная речь» в защиту Буниной, без сомнения, построена по тому же принципу. Однако сопоставление этого текста с другими подобными сочинениями Дашкова и позволяет «уловить разницу» в его позиции. М. А. Дмитриев отмечал, что

...никто не писал против Шишкова так сильно и основательно, как Дмитрий Вас. Дашков, первоклассный знаток русского языка, в своем разборе двух статей из Лагарпа (Цветн., 1810) и в упомянутой выше книжке «О легчайшем способе возражать на критику» (1811) [Арзамас: I, 114].

Дашков был непримиримым противником беседчиков. Уже в статье «О легчайшем способе возражать на критики»

Дашков безошибочно выделил черты полемического стиля Шишкова: бездоказательность обвинений, передергивание цитат, некорректное воспроизведение точки зрения оппонента и — наконец — доносительный тон, обыкновение «к суждениям о языке примешивать нравственность и веру», придание литературной критике политического характера [Арзамас: II, 457].

А его «Письмо против новейшего Аристофана» (Сын Отечества. 1815. № 42), по замечанию Л. Н. Киселевой, было близко уже к «уголовной хронике»:

Как известно, адресат памфлета А. А. Шаховской обвиняется в злоупотреблении служебным положением, коварстве, зависти, интригах и, наконец, в гибели Озерова, которого он якобы довел до сумасшествия [Киселева: 22].

Шаховской получил новое полемическое имя — «новый Аристофан» [Иванов: 137] и, как отмечалось выше, был обвинен Дашковым в гибели драматурга В. А. Озерова. Даже сторонники Дашкова считали, что он «написал жестокое письмо к новому Аристофану» [Арзамас II: 344], — так писал Жуковский А. П. Киреевской. Рассмотрим на этом фоне «Ответ члена Чу Старушке» более внимательно. Дашков начинает свою речь пространством вступлением, обращенным к «черной Старушке», после чего переходит, собственно, к фигуре «покойницы»:

...на челе сего трупа видна печать Беседы; и между тем он не совершенно лишен жизни. Он одет, по языческому их обычаю, мрачным саваном невежества, но в полуоткрытых глазах его блистает еще какой-то огонь, какая-то живость, которых мы, гробокопатели, не привыкли видеть в мертвецах Беседы [Арзамас: I, 312].

В невежестве, притом воинствующем, Дашков, а за ним и прочие арзамасцы привычно обвиняли беседчиков (у Дашкова эта мысль появляется в ответе Шишкову «О легчайшем способе отвечать на критики»), поэтому и труп одет «мрачным саваном невежества». «Труп сей покрыт весь беседною проказою; но духовная кожа его гораздо белее и чище телесной» [Арзамас: I, 312], — Дашков подводит к мысли, что талант поэтессы был погублен беседчиками, а затем обрушивается на истинного губителя Сафы:

Я бы лучше столкнул с Левкадского мыса сего ветхого деньми Фаона и сберег бы сию Сафу, не для него сотворенную. Он был виною преждевременной ее смерти. Он погубил Неопытную Музу ее, и, подобно лукавому диаволу, насадил плевелы, кои подавили возрастающую пшеницу [Арзамас: I, 312].

Дашков уже не в первый раз изображает Шишкова искусителем молодых поэтов (как и Уваров в надгробной речи Буниной). В «Легчайшем способе...» он писал, что иные начинающие авторы под влиянием его идей

...представляют нам в стихах своих живое подражание тяжелому и грубому слогу Тредиаковского <...> приучились полагать истинную поэзию, истинное достоинство слога в нескладном сборище славянских выражений, неупотребительных в русском языке и несвойственных оному; привыкли думать, что ничему не должны учиться, кроме славенороссийского языка. Напротив того другие юноши, воспитанные в правилах здравого вкуса, просветившие ум свой опытностию всех веков и всех народов, видят, при вступлении в поприще словесности, раскол сей столь усилившимся, что сами не смеют свободно мыслить и часто зарывают талант свой в землю [Арзамас: II, 49].

Шишков, не названный прямо, представлен здесь чрезвычайно влиятельной фигурой, имеющей пагубное влияние на русскую литературу. Таким образом, в ответной речи Дашков развил мысль, что «ветхий деньми Фаон» опасный губитель невинных душ. «Член Чу» уподобил историю Неопытной музы и ее наставника соблазнению невинной души дьяволом («подобно лукавому диаволу, насадил плевелы, кои подавили возрастающую пшеницу») [Проскурин: 183]. А сама ситуация, где у литературного мертвеца, по слухам имевшего сношения с дьяволом, прослеживаются признаки жизни («в полуоткрытых глазах его блистает еще какой-то огонь»), отсылает к народным легендам о заложных покойниках. Дашков размышляет о воскрешении «бедной певицы» (впрочем, невозможном):

С каким бы удовольствием дали мы ей почетное место в мирном Арзамасе. Она отреклась бы от всех прелестей дьявольских, от наваждений сего Мешкова и его клеветов; отреклась бы от них и загладила имя

свое и своего Фаетона, начертанные неуклюжими буквами в сочинениях Беседы [Арзамас: II, 312].

Конечно, даже если бы Бунина избавилась от «наваждений» Шишкова, она вряд ли бы могла быть принята в «Арзамас»: ритуалы общества не были рассчитаны на присутствие женщин. В любом случае, замечает Дашков, «мрачный Тартар и мрачнейшая дочь Хаоса, Славена, не возвращают жертв своих; заветы вышних сил неизменимы» [Там же: 313].

Таким образом, в ответной речи Дашкова свойственные ему полемические интонации и сарказм в адрес Буниной были ослаблены, в ней, как и в речи Уварова, основным объектом иронии явился Шишков. О. А. Проскурин объяснял уникальную для арзамасской практики мягкость Дашкова безжалостностью уваровской речи, это вынудило его «взять Бунину под защиту...» [Проскурин: 187]. Возможно, Дашков был знаком с «Неопытной музой» и увидел в Буниной более сложного автора, чем о том было принято говорить (на это намекают слова о «чистоте духовного тела» «покойной»).

В дальнейшем восприятие Буниной будет двояким. В 1820 году поэтесса была избрана почетным членом «Вольного общества любителей словесности», вместе с Анной Волковой и некоторыми другими бывшими участниками «Беседы». Она продолжала оставаться мишенью для арзамасской сатиры. Пушкин упомянул ее в «Тени Фон-Визина», а в «Послании цензору», первоначально распространявшемся в списках, поставил в пару с Хвостовым, иронически жалея цензора, «Хвостова, Буниной единственного читателя». Однако в первой редакции эта строка звучала по-другому: «Василья Пушкина единственный читатель» [Трофимов: 167], вероятно, Пушкин из этических соображений подобрал замену имени дяди. С другой стороны, Бунина еще оставалась «первой русской поэтессой». Н. И. Греч в своей «Учебной книге российской словесности» (СПб., 1819–1822) писал, что Бунина «занимает отличное место в числе писателей и первое между писательницами России» [Греч: 606], и использовал ее стихотворение «Капризы не беда, твердит философ Сава...» для иллюстрации редкой формы рондо [Там же: 257]. Во втором издании книги (1830) характеристика осталась без изменений, однако в третьем поэтессе была дана уже более скромная оценка: «...хорошая писательница русская, оставила прекрасные стихотворения дидактические и лирические» [Греч 1840: 329], а стихотворение «Капризы...» было изъято. Конечно, это случай индивидуальной рецепции, но он красноречиво характеризует общее направление — постепенное стирание подробностей авторской биографии, постепенное забвение писательницы.

Принципиальную переоценку творчества Буниной произведет В. К. Кюхельбекер в своем «Взгляде на текущую словесность» (1820) — спустя четыре года после речи Уварова. Кюхельбекер начинал как приверженец карамзинской школы, но впоследствии перешел в лагерь архаистов. Его внимание к творчеству осмеянной поэтессы было признаком конца старой эстетики [Проскурин: 187].

4.3. «Взгляд на текущую словесность» В. К. Кюхельбекера и его отношение к женскому литературному творчеству

Вильгельм Карлович Кюхельбекер (1797–1846) оставил не очень обширное, но значимое в русской культурной истории критическое наследие. По многим эстетическим вопросам он занимал независимую позицию, часто его оценки расходились с оценками современников, близких ему по взглядам. Его поэтическая и критическая деятельность протекала с середины 1810-х до середины 1840-х гг, но полноценным участником литературного процесса он был лишь до 1825 года. Его взгляды прошли эволюцию от приверженности Жуковскому до перехода в «Дружину славян» в начале 1820-х:

...Он говорит о писателях, прокладывавших новые оригинальные пути развития русской поэзии. Отвергая французскую, «основанную на правилах» традицию, Кюхельбекер выдвигает на первый план поэтов и теоретиков, которые обращались к новым, не прижившимся в литературе размерам, искали новых, поражающих непривычное ухо резкой выразительностью художественных средств (таковы для Кюхельбекера Радищев, Востоков, Гнедич). Несколько позднее к ним присоединятся имена Катенина и Буниной [Королева, Рак: 595].

Вопросы женского литературного творчества хотя и не находились среди его магистральных интересов, но все же волновали его на протяжении всей жизни, а имя Анны Петровны Буниной появлялась в его критических статьях чаще имен других писательниц.

Статья 1820 г. «Взгляд на текущую словесность» — важный этап творческой эволюции Кюхельбекера, и примечательно, что Бунина оказывается среди рассматриваемых в ней литераторов. Формально она принадлежала к группе, которую Кюхельбекер позднее назовет «славянами-классиками» (по Тынянову «старшие архаисты»), однако ее поэтика, безусловно, ближе к «романтикам», что объясняет интерес. Согласно заключению Проскурина, «принципиальная переоценка творчества “бедной Певницы”, произведенная молодым литератором, вышедшим из недр карамзинской школы, сигнализировала о конце господства старой эстетики и о рождении эстетики новой» [Проскурин: 187]. Противопоставляя «классиков» и «романтиков», главным критерием романтической поэзии Кюхельбекер назовет самобытность, которая заключается в «свободе и изобретении» новых форм, а также отказе от «гладкого» слога. Конечно, это случится через несколько лет, но недаром исследователи считают именно эту статью Кюхельбекера переходной. Именно слогом, в первую очередь, привлекла его Бунина: «Что же касается до слога, он не есть слог новейшей поэзии, очищенной трудами Дмитриева, Жуковского, Батюшкова: г-жа Бунина шла своим путем и образовала свой талант, не пользуясь творениями других талантов» [Кюхельбекер: 444].

Разводя поэтическую траекторию Буниной с путями Дмитриева, Жуковского и Батюшкова, Кюхельбекер учитывал близость поэтессы к лагерю архаистов:

Противуположность, которою уже Жуковский так счастливо воспользовался в своем «Громобое», противуположность цветущей, прелестной Природы и растерзанного сердца человеческого употреблена с большим искусством. В «Прогулке» г-жи Буниной: стихи то мрачные и ужасные, то трогательные, живописные и задумчивые переменяются в сем прелестном произведении, стесняют душу, исполняют ее жалости и содрогания и противу воли извлекают слезы [Кюхельбекер: 444].

Противопоставление картин природы и эмоционального состояния героя прочно входит в арсенал романтиков, таким образом, Кюхельбекер подчеркивает связь с романтическим течением⁹.

Критические замечания о стихах Буниной распространяются у Кюхельбекера исключительно на область словоупотребления. Его суждения основываются, как можно видеть, на принципах «гармонической точности», выработанных карамзинистами: в строке «Ад в душе моей гнездится; Этна ссохшу грудь палит» он отмечает ошибочную форму причастия — «иссохшая, а не ссохшая грудь»; в строках «Капли нет одной // Тощи оросить уста!» для него неприемлема коллокация «тощие уста» [Там же]. Однако мелочная нормативная критика не препятствует общей высокой оценке:

Если бы все стихотворения Анны Петровны Буниной в достоинстве равнялись с приведенным здесь, она, без сомнения, занимала бы одно из первых мест между русскими истинными поэтами, хотя и в «Прогулке» много необделанного, шероховатого... [Там же: 446].

В том же ключе он разбирает стихи Катенина, что позволяет говорить об отсутствии у Кюхельбекера снисходительного отношения к женской поэзии, в общем характерного для современной критики. В разбираемой статье Кюхельбекер вообще довольно последовательно оценивает стиль и «слог», что объясняется его тогдашней литературной позицией. Рафинированная отделка, стройность слога и изящное стихосложение сделались мерой поэтического мастерства благодаря практике школы Жуковского и Батюшкова. Кюхельбекер применяет эти критерии к Катенину и Воейкову:

Г. Катенин, к сожалению, соединил все три рода возможных стихосложений; не от того ли произошла шаткость и пестрота его слога? [Там же: 438];

Слог г. Воейкова вообще чрезвычайно неровен: иногда превосходит по силе и смелости выражений, оборотов, иногда ниже посредственного по прозаизмам, впрочем, нередко неизбежным в дидактическом роде, по грубости и шероховатости звуков и небрежного стихосложения [Там же: 441]

— обращая внимание на «необделанность» и «шероховатость», на те недостатки, которые через пять лет будут видеться ему достоинствами: ср.

⁹ В неопубликованном обзоре русской литературы за 1824 г. Кюхельбекер аттестовал Жуковского как романтика: «Жуковский и Пушкин, корифеи романтиков, — поэты, и поэты с истинным, не ежедневным дарованием. Слава Жуковского упадает приметно, Пушкина возрастает. Первый не вмешивается, второй почти не вмешивается в полемику» [Кюхельбекер: 498].

отмеченные им в 1824 г. «...недостатк[и], иногда неразлучны[е] с красотою, одному Державину, одному Петрову свойственными!»

Однако уже в 1820 г., разбирая «Майскую прогулку», Кюхельбекер предположил, что «шероховатость» может быть намеренной, т. е. являться приемом, которым автор передает сбивчивость, вызванную волнением, даже смятением:

...сии повторения имели, может быть, целию живее представить состояние больной, которая беспрестанно вспоминает свое ужасное состояние и естественным образом говорит о нем в одних и тех же выражениях [Кюхельбекер: 446].

Действительно, бунинское слово не «упорядоченное» и не «легкое». Аллитерации, затрудняющие произнесение стиха, вносящие дисгармонические ноты, например, в таком фрагменте:

аД в Душе моей гнезДиТся
эТна / ССоХШу ГруДь палит —
ВоДы! Хлыньте Дружно с моРя!
ВзДуйтесь, синие бугРы!
ЗыБь! на ЗыБи наляГая,
ЗаХЛеСТни отважный челН!

— яркий пример не только «шероховатого» слога, но и конструирования смысла через неконвенциональный прием. «Шероховатый», то есть тяжеловесный и — в сопоставлении с продукцией школы «гармонической точности» — архаизированный слог Буниной Кюхельбекер трактует в статье как находку, выражение авторской индивидуальности:

Несмотря на некоторые неровности, какая сильная, живая поэзия! Здесь не мечтательное несчастье унылого юноши, который в существенном мире не нашел того, что может дышать в одном мире фантазии; здесь говорит несчастье истинное голосом боли, голосом отчаяния [Там же: 445].

В этом пассаже можно усмотреть предвестие будущей революции во взглядах Кюхельбекера: он уже отмечает как достоинство несхожесть поэзии Буниной с «унылой элегией» и относительную независимость ее от поэтической линии Жуковского, но еще отмечает как недостатки «шероховатость» и неточность поэтического выражения, то есть то, что изгонялось из стихов младших карамзинистов. В оценках еще ощущается влияние нормативной поэтики, но вместе с тем критик уже проницательно выделяет новаторство Буниной.

Во «Взгляде на текущую словесность» имплицитно присутствуют темы, которые будут раскрыты в статье 1824 г. «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие», которой Кюхельбекер манифестировал свой переход в лагерь архаистов. В ней он уточнил критерии романтической поэзии: «изучение природы, сила, избыток и разнообразие чувств, картин, языка и мыслей, народность творений», и ее «главные преимущества перед так называемою классическою» — «свобода,

изобретение и новость» [Кюхельбекер: 456–457], дав тем самым более четкие очертания идеям, намеченным в статье 1820 г. В статье 1824 г. поэт открыто критиковал элегическую школу: «чувство уныния поглотило все прочие», и «бесчисленные толпы подражателей» Жуковского «взапуски» тоскуют «о погибшей молодости», — и противопоставил модным поэтам авторов, отодвинутых на второй план, среди последних оказались Державин, Бобров и Ломоносов. В современной русской поэзии Кюхельбекеру не хватало самобытности, а элегики, с его точки зрения, были слишком подражательны:

Жуковский первый у нас стал подражать новейшим немцам, преимущественно Шиллеру. Современному ему Батюшков взял себе в образец двух пигмеев французской словесности — Парни и Мильвуа. Жуковский и Батюшков на время стали корифеями наших стихотворцев и особенно той школы, которую ныне выдают нам за романтическую [Там же: 455].

Кюхельбекер осознает необходимость создания самобытной русской поэзии: «Да создастся для славы России поэзия истинно русская» [Там же: 458]. Он подчеркивал, что ее источниками должны стать фольклор и история: «Вера праотцев, нравы отечественные, летописи, песни и сказания народные — лучшие, чистейшие, вернейшие источники для нашей словесности» [Там же], в чем, по сути, одновременно сближался и с Шишковым, и с Карамзиным. К статье «О направлении нашей поэзии...» примыкает «Разбор Фон-дер-Борговых переводов русских стихотворений», где Бунина была упомянута в числе интереснейших авторов русской поэзии. Кюхельбекер определил ее как поэта-романтика и поставил рядом с недооцененным и не вполне реализовавшимся, по его мнению, поэтом:

Таков был некогда Бобров — поэт, который при счастливейших обстоятельствах был бы, может быть, украшением русского слова, который и в том виде, в каком нам является в своих угрюмых, незрелых, конечно, созданиях, ознаменован некоторым диким величием. Такова, наконец, госпожа Бунина, которой «Прогулка болящей» есть произведение, исполненное живой, глубокой скорби [Кюхельбекер: 493].

В этой статье Кюхельбекер продолжает пересмотр достижений элегической школы. Он критикует фон-дер-Борга за подбор авторов для перевода на немецкий язык и снова выдвигает на передний план русской литературной жизни Державина, Боброва и Катенина. Своего рода показателем эволюции взглядов Кюхельбекера становится его отношение к Катенину. То, что в 1820 г. принималось с некоторыми оговорками, к 1825 г. критик видит абсолютным достоинством и заключает «...его стихи единственные «во всей нашей словесности принадлежат поэзии романтической» [Кюхельбекер: 493]. Кюхельбекер ставит поэтессу в один ряд с этими поэтами, Бобровым и Катениным, им всем дана общая характеристика, на что указывает анафорическое указательное местоимение: «...таков Катенин... Таков был некогда Бобров... Такова, наконец, госпожа Бунина». Он под-

черкивает самобытность разбираемых авторов, и важно, что Кюхельбекер рассматривает Бунину не в контексте «дамской» литературы, а в контексте универсальной (для него самого) эстетической системы.

В статье «Взгляд на текущую словесность» (1820) Кюхельбекер, по сути, наметил новые принципы анализа женской поэзии. Он не считал, что любые женские стихи достойны похвалы, но в то же время и не был противником женского творчества. Кюхельбекер рассматривал стихи Буниной с точки зрения их самобытности — важнейшего для него критерия истинной поэзии, не делая поправок на пол сочинительницы. Бунина интересна ему сама по себе, как поэт со сложными эстетическими принципами. Кюхельбекер делит поэзию на истинную (самобытную) и модную (подражательную), поэтому для него проблема женского литературного творчества в данном случае не важна, и он сосредоточивается на проблемах поэтики.

Некоторые высказывания Кюхельбекера свидетельствуют о том, что акклиматизация женщин в литературе его занимала, хотя, безусловно, и не была магистральной темой его размышлений. Так, в «Русском Декамероне 1831 года» графиня Ладова, «умная и любезная московская барыня» [Кюхельбекер: 504], признается своим гостям в том, что она пишет *по-русски*, но не желает при этом прослыть писательницей:

Я женщина и, к стыду моему скажу, выучилась порядочно по-русски уже по замужестве; и — прошу не смеяться, и я пишу, и пишу по-русски! При этом слове: пишу, удивление было всеобщее; Саблев уже готовился вооружиться насмешкою на сестрицу-писательницу и на всех женщин-авторов; но графиня <...> продолжала: <...>¹⁰ У нас женщины-писательницы смешны не потому, что писательницы, а потому, что смешны <примечание автора: «NB. Действие происходит шесть лет тому назад». — М. Н.>. Не то во Франции, Германии, Англии. Признаюсь, впрочем, в своей слабости: пока у нас не будет писательниц хороших и не только хороших, а таких, которые в то же время были бы и любезными светскими женщинами, я бы не желала прослыть автором [Кюхельбекер: 507].

Графиня соглашается прочитать свои сочинения лишь для того, чтобы занять гостей, оказавшихся в ее имении из-за эпидемии холеры, но просит их сохранить ее «слабость» в тайне. Впрочем, ее чтение остается за рамками «Русского Декамерона».

Этот текст до сих пор недостаточно исследован, но давно отмечена его важность в авторской эволюции Кюхельбекера:

...произведение должно было состоять из прозаического обрамления, где в форме диалогов излагались литературные взгляды автора, и поэтических текстов, в которых на практике закреплялись теоретически сформулированные принципы <...>

Эти прозаические куски, в сущности, мало связанные с включенной в текст поэмой «Зоровавель», показывают развитие литературных воззрений

¹⁰ Курсивом выделен текст повествователя.

Кюхельбекера и являются закономерным дополнением к его литературно-критическим статьям [Королева, Рак: 612, 650].

Последнее из приведенных наблюдений, на наш взгляд, объясняет появление в «Русском Декамероне...» размышлений о женском литературном творчестве.

Суждения о писательницах в этом произведении Кюхельбекер передал светской образованной женщине. Они пересекаются с идеями Карамзина и его последователей, но не совпадают с ними полностью. Кюхельбекер конструирует персонаж, условную «просвещенную светскую даму», которая прекрасно знает конвенции, принятые в светском кругу, и потому умеет их нарушать по своему желанию:

Наконец сама графиня, уверенная в том, что ее права на светскость, любезность и знание общественных приличий не могут подвергнуться сомнению <...> ее предложение было принято с восторгом, как всегда принимают с восторгом предложение любезной женщины [Кюхельбекер: 505].

Автор подчеркивает ориентацию Ладовой на общественные приличия и светскую уместность, но в то же время в ее реплике много и от самого автора. Графиня начинает свою речь с признания, что она пишет «по-русски», и полагает, что это может показаться окружающим смешным, при этом сама стыдится, что «выучилась порядочно по-русски уже по замужестве». Героиня Кюхельбекера изображена примерно той дамой, которая прислушалась к увещаниям карамзинистов и «выучилась по-русски»: «Милые женщины, которых надлежало бы только подслушивать, чтобы украсить роман или комедию любезными, счастливыми выражениями, пленяют нас нерусскими фразами» [Карамзин 1982: 102]. Подобно описанному в «Портрете милой женщины» идеалу, Ладова у Кюхельбекера упражняется в писательстве на досуге и соглашается прочесть свои сочинения лишь ради развлечения гостей. Она заявляет Чинарскому: «Anche io pittore!» («И я тоже художник», апокрифическая реплика Корреджо, якобы произнесенная перед картиной Рафаэля [Королева, Рак: 763]), но отказывается от статуса писательницы. Таким образом, она обозначает оппозицию истинного творца, художника и писательниц. С ее точки зрения, в России «женщины-писательницы смешны не потому, что писательницы, а потому, что смешны» — в отличие от «Франции, Германии, Англии», где есть хорошие писательницы. Действительно, в 30-е годы Кюхельбекер зачитывался повестями Жанлис (ее он также переводил), Пихлер и фон дер Реке. Круг его чтения этого периода был отчасти вынужденным, ведь Кюхельбекер находился в заключении. О Жанлис он был особенно высокого мнения, к которому, впрочем, пришел не сразу:

...не стыжусь признаться, что начинаю мириться с доброю Жанлис. Наконец в своем переводе добрался я до бесподобной сцены, где Кларенс рассказывает тюремщику свой сон: я эту сцену перевел сегодня поутру [Кюхельбекер: 148];

В «Вестнике» прочел я еще повесть Жанлис «Роза, или Дворец и хижина»; и она недурна; впрочем, принцесса, кормящая грудью умирающего, крестьянского младенца, нечто такое, что поневоле шевельнет сердце...» [Там же: 148];

С Жанлис я совершенно помирился: она лучше многих, которых ей предпочитают, а именно Августа Лафонтена, Шиллинга и пр. По моему мнению, по степени таланта она стоит на одной доске с Каролиной Пихлер, которая, однако ж, любезнее ее, потому что у Пихлер менее притязаний на славу, ум и законодательство в литературном свете. «Добродушный» и «Любезный король» очень милые безделки» [Там же: 158].

Жанлис являла собой тот идеал, об отсутствии которого говорила в «Декамероне» графиня Ладова: «пока у нас не будет писательниц хороших и не только хороших, а таких, которые в то же время были бы и любезными светскими женщинами, я бы не желала прослыть автором». В этой реплике можно усмотреть отголоски статьи Жуковского «Писатель в обществе»:

Отчего же, спросите вы, большая часть писателей не имеет никакого успеха в свете, неловки в обращении и вообще менее уважаемы, нежели их книги? От трех причин, из которых две — общие писателю со всеми: от страстной привязанности к своему искусству, от самолюбия, от ограниченности состояния [Жуковский: 397].

Светская дама, дорожащая своей репутацией и упражняющаяся в сочинительстве, настаивает на необходимости того, чтобы писательница была любезна обществу. Ладова не желает быть «неловкой в обращении», причем в отличие от более поздних сочинений, в которых затрагивалась проблема писателя в обществе («Египетские ночи» А. С. Пушкина, ок. 1835 года, «Суд света» Елены Ган — 1840), акцент здесь сделан не на конфликте писательницы и света, а на важности соответствия первой представлениям о «любезности».

Таким образом, используя образ графини Ладовой, Кюхельбекер подчеркнул, что светские женщины по-прежнему лучше владеют французским языком, чем русским, что литература для большинства из них — хобби, которое они готовы разделить лишь с близким кругом. Для многих из них важно то, что профессия писательницы не поддерживается светским обществом.

Кюхельбекер продолжал время от времени проявлять интерес к проблеме женской литературы. Так, в дневнике за 1833 год появится запись:

У нас мало женщин-поэтов: из известных одна только Бунина не совсем дурна. Тем приятнее было мне найти в «Сыне отечества» (на 1823 г.) несколько стихотворений девушки не без дарований; подпись ее Е. Ф. Б¹¹. Последняя из ее пьес, напечатанных в этом журнале, — «К Лире» — даже может назваться в своем роде (тоскливом) прекрасною [Кюхельбекер: 283].

¹¹ Стихотворения Е. Ф. Б. со сноской: «Первые опыты» — «К спящему дитяти», «Разлука с подругой» (Сын Отечества. 1823. Ч. 86. № 22. С. 81–83); «Слезам», «К лире» (№ 23. С. 128–130), описание приведено в: [Королева, Рак: 707].

Запись сделана через тринадцать лет после первой публикации «Взгляда на текущую словесность», но, как видно, с точки зрения Кюхельбекера ситуация не изменилась: в 1820 году он писал, что «женщина-поэт, явление редкое в нашем отечестве» [Кюхельбекер: 444], в 1833-м отмечал, что по-прежнему «у нас мало женщин-поэтов», а саму поэтессу аттестовал почти в тех же словах, что когда-то Бунину: если Бунина была «поэт с дарованием», то Е. Ф. Б. — девушка «не без дарований». Отношение к самой же Буниной меняется: она «не совсем дурна» только на фоне других сочинительниц стихов. В статьях, предназначенных для широкой аудитории, Кюхельбекер мог намеренно «завышать» оценку Буниной, исходя из тех соображений, что она единственная женщина-поэт, достойная внимания. Однако важно вновь подчеркнуть, что в журнальной публикации Кюхельбекер не использует типичные для разговора о женской поэзии выражения. Важно и то, что в дневниковой записи критик все так же особо выделяет Бунину.

Самой высокой оценки Кюхельбекер удостоивает рано умершую Елизавету Кульман (1808–1825):

Елисавета Кульман — что за необыкновенное восхитительное существо! Стихи ее лучше всех дамских стихов, какие мне случалось читать на русском языке; но сама она еще не в пример лучше своих стихов. Сколько дарований, сколько души, какое воображение! и это все должно было погибнуть семнадцати лет! <...> «Неисповедимы пути Провидения»; и точно, как не называть их неисповедимыми, когда подумаешь, чем бы могла быть Елисавета, если бы смерть ее у нас не похитила так рано! [Кюхельбекер: 352]¹².

Еще больше, чем поэзия, Кюхельбекера привлекает личность безвременно умершей юной поэтессы, он буквально очарован ею:

Как жаль, что я ее не знал! Нет сомнения, что я в нее бы влюбился, но эта любовь была бы мне столь же благотворна, сколь были мне вредны страстишки к мелким суетным созданиям, в которых не было ничего из всего того, чем дарило их мое слишком щедрое воображение [Там же].

Ее стихи способствуют увлечению Кюхельбекера, но поэзия отступает на второй план перед ярким образом Кульман, созданным А. В. Никитенко в биографическом очерке. Похожим образом Кюхельбекер сожалеет о так же рано ушедшем Андрее Тургеневе (1781–1803):

Несчастлива Россия насчет людей с талантом: этот юноша, который в Благородном пансионе был счастливый соперник Жуковского и, вероятно, превзошел бы его, — умер, не достигнув и двадцати лет [Там же: 154].

Кюхельбекер посвящает памяти Кульман стихотворение «Елисавета Кульман». Он описывает элизиум, где умершие поэты мирно препровождают время:

¹² Впервые эти записи о Кульман и стихотворение, посвященное ей, были напечатаны в: [Русская Старина 1884: 352–353].

Берег ли священной Леты,
Ты ли, тихая луна, —
Но я верю, есть страна,
Где герои, где поэты
Не страдают, где они
В плоть нектарную одеты,
Где и их безбурны дни [Кюхельбекер: 353].

Там собрались «барды» все эпох и народов:

Вот Камюэнс — на колена!
Вот Марон, и Дант, и Тасс,
Вот, обнявшись, из тумана
Вдруг шагнули три титана:
Шекспир, Кальдерон, Эсхил!
Вот Гомер... Кто деду равен?
Он весь мир в себе вместил.
Вот не наш ли? Так, Державин,
Хора русских корифей! [Кюхельбекер: 354].

К этому сонму присоединяется «Элиза», чей гений признает сам Державин:

Здесь я дочью своею
Называть Элизу смею,
А — скажу ль? — порой боюсь [Там же: 355].

Шиллер и даже Гомер также приветствуют ее:

Без досады и без гнева,
А и Шиллер: «Наша дева!» —
Мне три раза повторил.
Сам Гомер, наш вождь державный,
Вскрикнул: «Сонмы горних сил!
Я ей предок, и недавний!» [Там же]

Записи о Кульман Кюхельбекер делает во время одиночного тюремного заключения в Свеаборгской крепости. Так или иначе, Кульман дана весьма высокая оценка: ее имя поставлено в один ряд с именами Гомера, Шиллера и Державина.

Как мы постарались показать, проблема женского литературного творчества была значимой для Кюхельбекера, хотя и далеко не главной. Критик неизменно обращал внимание на публикации поэтесс, чаще других он писал о Буниной, интерес к которой был стабильным на протяжении долгого времени, а самую высокую оценку получила Елизавета Кульман. Однако в данном случае следует помнить, что на Кюхельбекера, как и на многих других писавших об этой поэтессе, сильное впечатление произвела ее судьба, романтизированная в посмертных публикациях. Лейтмотивом рассуждений Кюхельбекера о женской поэзии было сожаление о малочисленности русских поэтесс. Сочетание этой идеи и строгого анализа

сочинений (в случае Буниной) обнаруживает переходный характер статей Кюхельбекера: критик одним из первых отказался от мадригального тона в разговоре о женской поэзии.

Таким образом, можно сделать следующие выводы. Репутация Анны Петровны Буниной начала определяться в своих главных чертах еще до выхода дебютной книги ее стихов «Неопытная муза». Критики, лояльные женскому литературному творчеству, нарекли Бунину главной русской поэтессой, новой Сафо. Особую роль в этом, как мы показали выше, сыграл П. И. Шаликов. В дальнейшем комплиментарные формулы были использованы в сатирических произведениях, направленных против Буниной. Репутация поэтессы менялась: оставаясь для части аудитории писательницей, занимающей первое место среди женщин, для другой — она была представительницей консервативной «Беседы любителей русского слова», подлежащей осмеянию вместе с другими ее участниками. Интерес к фигуре Буниной испытывали самые разные литераторы, но прежде всего те, чьи взгляды на литературу претерпевали сложные изменения и кого нельзя без оговорок отнести к одному лагерю. Среди них были Милонов, о котором Кюхельбекер позднее писал: «Несчастный Милонов был человек с истинным дарованием» [Кюхельбекер: 192], и сам Кюхельбекер.

Весьма характерна динамика восприятия творчества Буниной Гречем: превосходная оценка к 1840 году сменилась на умеренную. Это в целом отражает постепенное угасание интереса к Буниной. Так, в 1843 году Бунина уже проходит по разряду небезынтересных, но устаревших писательниц: «Собрание стихотворений г-жи Анны Буниной было издано Российской академией. Но и г-жою Буниной не оканчивается еще блистательный список старинных наших писательниц» [Белинский: 247] — писал В. Г. Белинский в статье «Сочинения Зенеиды Р-вой».

4.4. А. П. Бунина в восприятии В. Г. Белинского: эволюция взглядов критика на женское творчество

Эволюция взглядов В. Г. Белинского не раз становилась предметом научной рефлексии (см., например: [Вдовин; Школьников]), исследователи, занимавшиеся изучением истории женской литературы в России, неоднократно привлекали те или иные цитаты из статей критика, чтобы подтвердить свои выводы. В целом отношение Белинского к писательницам оценивалось как преимущественно негативное или, в лучшем случае, снисходительное. Так, И. Л. Савкина заключает, что одна из самых известных в этом контексте статей, «Сочинения Зенеиды Р-вой» (о ней речь пойдет ниже),

не только задала парадигму отношения к женской литературе «разночинской» критики, но и создала некоторые предубеждения, которые повторяются из статьи в статью вплоть до сегодняшнего дня, защищенные авторитетом Белинского как «отца-прародителя» русской критики: об Анне Буниной как трудолюбивой, но ничтожной графоманке, о Марье

Жуковой как авторе романтических повестей, «где жизнь представляется раскрашенная розовой краскою поддельной идеализации» и чуждых иронии, о том, что юмор и ирония вообще не совместимы с женской литературой [Савкина 1998: 43].

Однако, насколько нам известно, еще не было ни одной работы, которая была бы полностью посвящена восприятию Белинским женского литературного творчества. Без сомнения, при внимательном перечитывании названной выше и других статей критика эволюция его взглядов окажется более сложной. Это принципиально важный материал для нашей работы, поскольку Белинский не раз упоминал Анну Бунину в своих статьях и, хотя не посвятил ей отдельной работы, оказал определенное влияние на позднейшую репутацию поэтессы.

В контексте истории женской литературы чаще остальных статей Белинского упоминается «Жертва. Литературный эскиз. Сочинение г-жи Монборн», опубликованная в 1835 г. в газете «Молва» (Ч. X. № 27–30). Принято считать, что в этот период критик был прежде всего «шеллингианцем и выучеником Надеждина», однако, по наблюдениям А. В. Вдовина, в действительности у Белинского происходит «не смена мировоззрений, а их напластование, “подстраивание” друг под друга и даже сосуществование несовместимых идейных комплексов» [Вдовин: 68]. В отличие от «Литературных мечтаний» (1834) или статьи «О русской повести и повестях г-на Гоголя» (1835), «Жертва...» не отражала магистральные интересы Белинского того времени, но зато красноречиво выражала мнение молодого критика о способностях женщин к занятиям литературой. С его точки зрения,

...поприще женщины — возбуждать в мужчине энергию души, пыл благородных страстей, поддерживать чувство долга и стремление к высокому и великому — вот ее назначение, и оно велико и священо! Для нее — представительницы на земле красоты и грации, жрицы любви и самоотвержения — в тысячу раз похвальнее внушить «Освобожденный Иерусалим», нежели самой написать его, так же как в тысячу раз похвальнее вручить своему избранному щит с заветом «с ним или на нем!», нежели самой броситься в пыл битвы с оружием в руках [Белинский: I, 225].

Белинский здесь воспроизводит клишированные представления о предназначении женщины (хранительница очага, вдохновительница и проч.). Будучи в этот период противником утопического социализма и, в частности, идей Сен-Симона (идейная «перековка» критика произойдет в начале 40-х), Белинский увязывает женское писательство с «сен-симонизмом»:

Во Франции женщины-писательницы с особенным ожесточением восстали на брак. Нужно ли говорить, чего хочется этим женщинам, чего добиваются они? <...> очень понятен этот сен-симонизм, эта жажда эманципации: их источник скрывается в желании иметь возможность удовлетворять порочным страстям... Une femme emancipée — это слово можно б очень верно перевести одним русским словом, да жаль, что его употребление позволяется в одних словарях, да и то не во всех, а только в самых

обширных. Прибавлю только то, что женщина-писательница, в некотором смысле, есть *la femme emancipée* [Белинский: I, 226]

Как мы показали в соответствующем разделе нашей работы, идея, что женщина занимается литературой только лишь из тщеславия, и что обращение к писательству свидетельствует о ее душевной распущенности, появилась еще в 1800-х годах. Спустя 30 лет Белинский выражает эту мысль предельно резко, «с помощью прозрачных эвфемизмов, обзывая женщину-автора площадным ругательством <...> Фельетонная развязность рецензента, доходящая до неприличия, — это, конечно, форма репрессии эмансипантки — она недостойна “приличного слога”» [Савкина 1998: 36], критик настаивает на невозможности женских литературных занятий. Собственно роман г-жи Монборн служит лишь поводом для пламенной проповеди, ему отведено едва ли несколько абзацев: «Мадам Монборн не имеет ни искры дарования и, вероятно, во Франции пользуется таким же авторитетом, как у нас на Руси г-да А. В. С. Д. и другие прочие. Не знаю, с чего вздумалось какому-то г-ну или какой-то г-же Z.... перевести этот роман на русский язык, как будто бы на Руси и без него мало дурных романов» [Белинский: I, 228]. Если раньше критика сосредотачивалась на социальной роли женщины, то есть на ее семейных обязанностях, то в 30-х годах многие противники женского литературного творчества вооружаются поверхностным позитивистским лексиконом и обосновывают невозможность женских литературных занятий уже не моральными, а «научными» аргументами (точнее, одно увязано с другим)¹³. Молодой Белинский, как и многие его современники, считал, что интеллектуальные способности женщины ограничены, и это аксиома, не нуждающаяся в доказательстве:

Уму женщины известны только немногие стороны бытия, или, лучше сказать, ее чувству доступен только мир преданной любви и покорного страдания. Нет, никогда женщина автор не может ни любить, ни быть женою и матерью, ибо самолюбие не в ладу с любовию, а только один гений или высокий талант может быть чужд мелочного самолюбия <...> Словом, женщина-писательница с талантом жалка; женщина-писательница бездарная смешна и отвратительна [Белинский: I, 226].

Белинский сводит мир женщины к сфере чувств, «преданной любви и покорного страдания», представляет эту сферу единственной «естественной» средой обитания женщины. Писательница же, по его мнению, идет

¹³ Ср. например, с повестью Н. Веревкина «Женщина-автор», вышедшей всего через два года после статьи Белинского. В этой повести автор выдвигает целый ряд причин, по которым женщине не следует заниматься литературой, в том числе размышляет о физической ущербности женщин, ссылаясь на «авторитетные» издания (сам автор неоднократно повторяет: «Мы люди просвещенные, которые учились физиологии»): «Сколько усилия умственные и физические идут к могучему самцу, мужчине, столько же не к лицу они нашей миленькой самке и царице» [Веревкин: 33].

против природы, но представляет собой не знаменательное исключение (указывающее на косность «законов природы»), а что-то в лучшем случае «жалкое».

Через два года после этой статьи в «Библиотеке для чтения» выйдет повесть Николая Веревкина (писавшего под псевдонимом Рахманный) «Женщина-писательница», по мнению исследовательницы, «“модельный” текст, концентрирующий в себе весь набор стереотипов и клише изображения женщины-писательницы» [Савкина 1998: 26]. В этой повести идеи, высказанные критиками ранее, и подхваченные Белинским, будут развиты и даже утрированы. Появление статьи Белинского не было следствием случайного интереса критика. В этот период (1830–1840-е), происходит переосмысление статуса женщин-литераторов: «именно в это время женщины входят в профессиональную литературную сферу, а в критике возникает понятие “женская литература”» [Савкина 1998: 18]. Николай Билевич, автор одного из первых обзоров русской женской литературы, определяет 1830-е годы как переломный момент: «Едва ли когда-нибудь столько мыслила и писала русская женщина» [Билевич: 20].

Анна Бунина будет впервые упомянута Белинским в статье «Русская литература в 1841 году», которая мыслилась автором как программная [Вдовин: 68]. Белинский называет ее в числе тех литераторов, которых следует предать забвению¹⁴. Похожим образом она будет представлена в статье «Сочинения Зенеиды Р-вой» (Отечественные записки. 1843. Т. XXXI. № 11). И. Л. Савкина суммировала исследовательские оценки:

Большинство исследователей называют эту статью переломной и оценивают ее в высшей степени позитивно, говоря, что в ней Белинский резко пересматривает собственные патриархатные взгляды и создает традицию нового, серьезного отношения к женской литературе. В противоположность таким взглядам, Катриона Келли, признавая огромную влияние этого текста в течение практически всего XIX века, считает, что именно названная статья вводит в обиход те категории так называемой «демократической критики», которые придают писательницам-женщинам маргинальный или второстепенный статус [Савкина 1998: 41].

Однако, как правило, интерпретаторы статьи «Сочинения Зенеиды Р-вой» сосредотачиваются лишь на суждениях критика о «женской литературе» и не учитывают эволюцию взглядов Белинского того времени.

В «Сочинениях Зенеиды Р-вой» рассуждения о женской литературе вписаны в более широкий контекст. А. В. Вдовин отмечал, что в статьях 1843–1848 годов Белинский «продолжал кампанию против романтизма, и,

¹⁴ Белинский пишет: «Кто же еще, думали бы вы? Неужели Николев, Бобров, Долгорукий, Хвостов, Остолопов, Подшивалов, Никольский, Глинки, Шаховской, Воейков, Измайлов, Шаликов, Пушкин (В.), Катенин, Пнин, Буринский, Шатров, Горчаков, Бунина, Крюковской, Лобанов, Федоров (Б. М.), Кокошкин, Ильин, Иванов и пр.?.. Пора бы уже и перестать беспокоить их почтенные и заслуженные имена нашим журнальным критикам и обозревателям, как оставила в покое забывшая о них публика...» [Белинский: V, 654].

соответственно, против своей прежней концепции» [Вдовин: 73]. Критика романтической школы присутствует и в статье о женской литературе:

Где теперь все эти «киргизские» и другие «пленники», где всё это множество романтических поэм, длинною вереницею потянувшихся за «Кавказским пленником» Пушкина и «Чернецом» Козлова? Увы! не только эти скороспелые произведения недопеченного романтизма, тогда так восхищавшие нас, — не только они не могут теперь останавливать нашего внимания, но мы не нашли бы в себе достаточной отваги, чтоб перечесть «Чернеца», и даже «Руслана и Людмилу» и «Кавказского пленника» мы теперь перелистываем с улыбкою... [Белинский: IV, 653].

Именно порождением такого «недопеченного романтизма» являются в глазах критика, например, сочинения Марии Извековой, которая становится «олицетворением незрелого романтико-сентиментального пансионерского сочинительства» [Савкина: 42]:

Где «Черная женщина» г-на Греча и «Фантастические путешествия» Барона Брамбеуса? Всё там же, где и «Корсар» г. Олина, и «Князь Курбский» г. Бориса Федорова, и романы девицы Марьи Извековой [Белинский: VII, 655].

Критик выстраивает свою историю женской литературы в России. Стремление к подобным построениям в принципе было характерной чертой начала 1840-х, «поскольку история литературы как самостоятельная дисциплина в ту пору еще не оформилась, критика брала на себя ее функции. <...> Написание истории русской литературы осознавалось критикой <...> как одна из самых насущных задач национального и культурного строительства» [Вдовин: 62]. Статья «Сочинения Зенеиды Р-вой», по выражению Катрионы Келли, одновременно «конструировала историю, и была конструируема ею» [Kelly 1998: 25]. Белинский делит существование женской литературы на два периода — до Пушкина и после:

С появлением Пушкина гораздо больше стало являться на Руси женщин-писательниц; но известных имен между ними стало меньше. Это оттого, что имена людей, действовавших в начале зарождающейся литературы, пользуются известностью даже и без отношения к их таланту. Когда же литература уже сколько-нибудь установится, тогда, чтоб получить в ней почетное имя, нужно иметь замечательный талант. Итак, мы помним, в пушкинский период русской литературы, только четыре женские имени: княгини З. А. Волконской, которой Пушкин посвятил своих «Цыган», г-ж Лисицыной, Готовцевой и Тепловой [Белинский: VII, 654].

Деятельность Пушкина Белинский представляет одновременно как некий водораздел и как фактор, способствовавший увеличению количества писательниц. Критик не раскрывает, в чем именно заключалось влияние поэта, но можно предположить, что речь в данном случае идет не только об эстетической составляющей, но и социальной: «Пушкин является не просто поэтом только, но и представителем впервые пробудившегося общественного самосознания: заслуга безмерная!» [Белинский: XII, 74] — писал он в восьмой статье пушкинского цикла («Евгений Онегин»). Де-

тельность Пушкина — века в развитии русской литературы, до начала его деятельности она переживала этап формирования, поэт форсировал и закрепил этот процесс, что обусловило появление большего числа литераторов, в том числе и писательниц.

Как бы подчеркивая историчность своей статьи, Белинский не просто перечисляет известных ему литературных деятельниц прошлого, он обращается к каталогу Смирдина и в особую категорию выделяет переводчиц:

В каталоге Смирдина мы встречаем имена следующих женщин, занимавшихся переводами с иностранных языков на русский: Марья Сушкова (перевела «Инки» Мармонтеля в 1778 году), Марья Орлова (1788), Катерина и Анна Волконские (1792), Корсакова (1792), Нилова (1793), Баскакова (1796), Марья Базилевичева (1799), Марья Иваненко (1800), Лихарева (1801), Настасья Плещеева (1808), Марья Фрейтах (1810), Катерина де ла Мар (1815), Татищева (1818), Беклемишева (1819), Бровина (1820), Вишлинская, А. и Катерина Воейковы, Анна и Пелагея Вельяшевы-Волынцовы, Вера и Надежда Кусовниковы, Настасья Гагина, Катерина Меньшикова, А. Мухина. Из этого списка видно, что наши дамы рано приняли участие в отечественной литературе [Белинский: VII, 651–652].

Перечислив переводчиц, что должно было подчеркнуть раннюю включенность женщин в русскую словесность, Белинский упоминает целый ряд писательниц, творивших до Пушкина, их оценка критиком иронична: их сочинения «были плоды невинных досугов, поэтическое вязание чулков, рифмотворное шитье» [Там же: 654]. Уподобление женских литературных занятий рукоделию снижает их оценку, сообщает им в целом дилетантский характер, ср.: «категории дилетантизма, ни к чему не обязывающей болтовни, чувствительности несерьезности, слабости, неразвитости, <...> имплицитно присутствуют для литераторов рассматриваемого периода в самом определении “женское творчество”» [Савкина 1998: 42]. Среди писательниц и поэтесс, которыми, по утверждению Белинского, зачитывались *тетушки и бабушки*, оказались Мария Поспелова, Александра Хвостова, Любовь Кричевская, Анна Волкова, Елизавета Титова, Марья Болотникова, — «но что все эти писательницы перед знаменитою в свое время г-жею Анною Буниною?» [Белинский: VII, 652]. Бунина вместе с девицей Марьей Извековой, чьи книги Белинский предлагает поискать в «погребках и кладовых — этих книжных кладбищах» [Белинский: VII, 653], оказывается на вершине своего рода антииерархии, то есть иерархии тех писательниц, чьи сочинения безнадежно устарели. Бунину Белинский сравнивает с Хвостовым:

Она, кажется, перевела также «Науку о стихотворстве» Буало и вообще не уступала графу Дмитрию Ивановичу Хвостову ни в таланте, ни в трудолюбии, ни в выборе предметов для своих песнопений [Там же].

Без сомнения, сравнение с Хвостовым восходит к знаменитому фрагменту из «Послания цензору» Пушкина. Таким образом, оценка Буниной не изменилась за прошедшие два года, но если в 1841-м году Белинский

помещает поэтессу в «универсальный» контекст литераторов, которых следует забыть, то в 1843-м — это уже список, полностью состоящий из писательниц.

О писательницах новейшего времени, то есть творивших после Пушкина, Белинский рассуждает уже иначе — его оценка лишена иронии, но безоговорочной похвалы не удостоиваются ни Кульман, ни Теплова, ни Павлова, ни Ростопчина. У Тепловой Белинский находит поэзию чувства, а не мысли; Елизавета Кульман оставила после себя «претолстую книгу», свидетельствующую о том, что «любовь к поэзии и способность понимать ее и наслаждаться ею — не всегда одно и то же с талантом поэзии» [Белинский: VII, 655]; Павлова обнаруживает *дар* переводить стихи, но не *талант* «выбирать пьесы для перевода» [Там же]. В поэзии Ростопчиной критик находит «много чувства и одушевления, при отсутствии, впрочем, какой бы то ни было могучей мысли» [Там же]; стихи Сарры Толстой интересны скорее как человеческий документ; Мария Жукова «принадлежит к тому разряду писателей, которые изображают жизнь не такую, какова она есть, следовательно, не в ее истине и действительности, а такую, какую им хотелось бы ее видеть» [Там же: 658]. Катриона Келли в категориях, которыми оперирует Белинский: «талант», «дар», «направление» и «содержание» — видит утверждение новой маскулинной природы творчества и ограничения для женского [Kelly 1998: 25]. Однако следует помнить, что само понятие таланта широко обсуждалось в критике предшествующих лет (во второй половине 30-х), в том числе и самим Белинским. Как отметил А. В. Вдовин, критик предложил «трехступенчатую классификацию: художники-гении — высокие таланты — обыкновенные таланты», и эта «трехступенчатая классификация, конечно же, указывала на разрастание и расширение самой литературы, в которой между поэтическим Олимпом и землей существует множество обыкновенных и высоких талантов» [Вдовин: 47]. В том фрагменте статьи, где Белинский рассуждает о Каролине Павловой, интересно противопоставление дара и таланта: она несомненно одарена, вернее было бы сказать, что она талантлива, но у нее нет вкуса в выборе стихов для перевода. Стихам Тепловой и Ростопчиной, как мы отмечали выше, с точки зрения Белинского не хватает мысли. Дважды годами ранее в рецензии на стихотворения Ростопчиной критик, напротив, упрекал поэтессу в излишней рассудочности:

Несмотря на все уважение к графине Ростопчиной, мы не можем не заметить, что рассуждение охлаждает даже мужескую и мужественную поэзию и придает ей какой-то однообразный и прозаический колорит <...> но все-таки нельзя не сказать, чтобы ее стихотворения не выиграли больше в поэзии, если бы захотели оставаться поэтическими откровениями мира женственной души, мелодиями мистики женственного сердца [Белинский: V, 457–458].

Разница в восприятии и интерпретации объясняется эволюцией взглядов Белинского. Если статью о Ростопчиной 1841 года можно считать проме-

жуточной: здесь критик уже признает право женщины на занятие литературой, но желает ей не покидать пределы будуара, — то через несколько лет, по мысли Савкиной и Келли, Белинский вменял женской литературе другие цели, теперь «писательницам практически была предписана единственная задача — борьба с дискриминацией женщин в обществе и семье» [Савкина 1998: 43]. С этой задачей отчасти справилась Елена Ган, с точки зрения Белинского 1843-го года, именно в ее повестях обнаруживается то, чего не хватало и Теплово́й, и Ростопчиной, — *мысль*:

основная мысль, источник вдохновения и заветное слово поэзии Зенеиды Р-вой есть апология женщины и протест против мужчины... Обвиним ли мы ее в пристрастии, или признаем ее мысль справедливою?.. Мы думаем, что справедливость ее слишком очевидна и что нам лучше попытаться объяснить причину такого явления, чем доказывать его действительность [Белинский: VII, 658].

Елена Ган оказывается на вершине иерархии женской литературы благодаря актуальной общественной проблематике ее сочинений. Своего рода антиподами писательнице в статье Белинского стали Анна Бунина и Мария Извекова. Поскольку за Белинским на долгие годы закрепилась репутация главного русского литературного критика, его мнение о Буниной сыграло важную роль в процессе ее забвения.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В нашей работе мы попытались проанализировать, как в России первой трети XIX века постепенно конвенционализируется участие женщин в литературном процессе, вырабатываются представления о формах этого участия, а также как эти процессы отразились в писательской биографии и репутации поэтессы Анны Петровны Буниной. Как отмечала И. Л. Савкина:

Безусловно важной и до конца не решенной является проблема «начала». Во многих работах о русской женской литературе употребляется слово *первые* — для того, чтобы обозначить «момент творения». При этом часто смешиваются понятия творчество женщин и образы женщин, идеологические и литературные модели (особенно, когда речь идет о периоде до XVIII века) [Савкина 1998: 208].

К решению этой «проблемы “начала”» мы и стремились приблизиться в настоящем исследовании. Разумеется, первую треть XIX века нельзя в полной мере считать отправной точкой истории писательниц в России. Однако именно этот период отмечен ростом рефлексии о месте женщин в литературе и границах дозволенного участия в литературном процессе. Как писал Ю. М. Лотман, характеризуя эпоху в общем, «начало XIX века оставило неизгладимый след в русской культуре, во многом определив пути ее дальнейшего развития» [Лотман 1971: 6]. Это замечание во многом справедливо и в отношении такой локальной проблемы, как наша: мы старались показать, что большинство суждений о занятиях женщин словесностью, которые впоследствии были использованы критиками 1830–1860-х годов, впервые были сформулированы именно в первой трети XIX века.

Обращение к различным источникам начала XIX века, прежде всего, к журнальной периодике, показывает, что, несмотря на общее позитивное отношение представителей сентиментализма к культурной миссии просвещенных дворянок, среди них не было единодушия по этому вопросу, а некоторые, например, Владимир Измайлов, и вовсе считали участие женщин в литературе едва ли дозволительным. При этом до настоящего времени исследователи не разбирали подробно позицию представителей «Беседы любителей русского слова» по вопросам женского сочинительства. Нашей задачей был системный анализ высказываний литераторов карамзинского направления и их оппонентов, и демонстрация того, как идеи противоборствующих лагерей повлияли на позицию поэтессы Анны Буниной, находившейся на пересечении двух этих линий.

Чтобы решить эту задачу, в первой главе мы обратились к материалу периодических изданий сентименталистов и проанализировали публикации в журналах «Вестник Европы», «Патриот», «Московский Меркурий» и «Аглая».

Н. М. Карамзин, стремившийся подчинить литературу целям просвещения, одним из первых поднял вопрос об участии образованной женщины в культуре и в литературе в том числе. Согласно определению

Ю. М. Лотмана, поэт и критик «обосновывает и практически создает литературу, нравственный и педагогический эффект которой не был основан на прямолинейной назидательности» [Лотман 2001: 54]. Будучи главным редактором «Вестника Европы», Карамзин не высказывался прямо о писательских возможностях женщины (в отличие от его последователей), но в редактируемых им изданиях (журналах и альманахах) и в его сочинениях определялся идеал новой дворянки. Исследователь, анализируя отношение Карамзина к культурной роли женщины, определил его таким образом:

Женщина — самая чувствительная и слабая часть человечества. Следовательно, именно в ней человеческое сконцентрировано в наибольшей мере. Именно она, своим чутьем, становится нравственным компасом общества и его художественным законодателем. Ее надо воспитать, развить ум и чувства, но сохранив непосредственность и того и другого [Лотман 1987: 271].

И тот факт, что эти идеи были подхвачены другими сентименталистами, говорит о том, что замысел просветителя был понят его современниками. Важно подчеркнуть, что «когда он <Карамзин. — М. Н.> апеллировал к дамскому вкусу в литературе или к языку светского общества, он имел в виду не реальных дам и не реальное светское общество своей эпохи: в свете говорили по-французски, а современницы Карамзина русских книг не читали» [Лотман 1987: 274]. Вероятно, именно потому, что Карамзин осознавал разрыв между желаемым и действительным, он воздерживался от попыток более четко сформулировать идеал новой женщины.

Однако уже современники Карамзина, начинавшие издательскую деятельность одновременно с ним или чуть позже, начали рефлексировать непосредственно над проблемой участия женщин в литературе. М. Н. Макаров позиционировал свое издание, «Московский Меркурий», не только как рассчитанное на женскую читательскую аудиторию, но и как площадку для женщин-литераторов. Заявление о готовности публиковать писательниц и поэтесс не было подкреплено действием. Публикуя оригинальные и переводные сочинения, Макаров не только формировал вкус читательниц (в частности, отрицательно оценивая Радклиф и положительно — Жанлис), транслировал положительный идеал просвещения, но и высмеивал поверхностную моду на просвещенность. Таким образом, «Московский Меркурий» — это следующий шаг в «облагораживании» новых участниц культурного производства: Макаров давал этические и эстетические ориентиры, разумеется, как и Карамзин, но в немногочисленных рецензиях на женские сочинения он шел дальше — транслировал ожидания публики, вырабатывал и формулировал требования критики к писательницам: писать «без всякого требования на ученость, на метафизику, на скучную, площадную мораль и на чувствительность» [Московский Меркурий: 2, 43].

Владимир Измайлов, издатель журнала «Патриот», уделял особое внимание вопросам воспитания, в том числе, женского. Важной составляющей его издательской позиции было отношение к женскому литературному труду: оно было крайне отрицательным. Именно на страницах «Патриота»,

надо полагать, впервые в русской культуре прямо было сформулировано представление о женском сочинительстве как о проявлении «развратных» склонностей. Начало XIX века отмечено не только стремлением отдельных деятелей расширить возможность культурного участия дворянки, но и тенденцией к романтизации и идеализации женских образов:

...мужчинам нравилось, чтобы в печальных, мечтательных голубых женских глазах блестели слезы и чтобы женщина, читая стихи, уносила душой куда-то вдаль — в мир более идеальный, чем тот, который ее окружает <...> литература и искусство конца XVIII — начала XIX веков создают идеализированный образ женщины, который, разумеется, расходился с тем, что давала жизненная реальность. Но, с одной стороны, это резко повышало роль женщины в культуре. Идеалом эпохи становится образ поэтической девушки [Лотман 2001: 53].

Идеализированный образ мечтательной и пассивной женщины не соответствовал образу дворянки, решившейся на выступление перед публикой со своими сочинениями или на публикацию своих «самых нежных, самых тонких» чувств и мыслей. Положение начинающей (и не только начинающей) писательницы было по определению уязвимым, она шла против устоев и приличий. Однако издатели и критики не могли не считаться с тем, что женщины пусть медленно и неуверенно, но неуклонно обживали литературное поле. Определенная противоречивость в этом вопросе проявилась, например, в издательской позиции Шаликова времен «Аглаи». Как мы писали в первой главе работы, на уровне журнальных деклараций Шаликов оставался довольно сдержанным в вопросах, касавшихся женского сочинительства. Однако при этом он, в отличие от названных выше литераторов, систематически публиковал женские сочинения и поддерживал знакомых поэтесс. Особое участие он принял в судьбе Анны Буниной (как литератор) и способствовал укреплению ее репутации «русской Сафо».

Проблема женского сочинительства волновала не только сентименталистов, она так или иначе обсуждалась и в «Беседе любителей русского слова». На первый взгляд, Карамзин и Шишков, а вслед за ними — их последователи, по-разному смотрели на роль женщины в процессе обновления литературного языка. Но, как показал анализ полемики, позиции «архаистов» и «новаторов» далеко не всегда были полярно противопоставлены, как то представлялось самим оппонентам. Poleмика между карамзинистами и шишковистами сохранялась в течение 1800-х годов (и дальше), а вопрос о женском участии в литературе, в ряду других, стал одной из точек соприкосновения противников. О возможностях потенциальных писательниц заявили сентименталисты, но они, как известно, не наделили их равными полномочиями. Шишков стремился привлечь женщин-литераторов как новых культурных агентов, способных транслировать «правильные» идеи.

Он <Шишков. — М. Н.>, конечно, понимал, что прочность его позиции зависит от положительных ценностей и от той традиции, того контекста,

в которые будут вписаны его идеи. Поэтому следующий шаг — поиск союзников в литературной борьбе [Киселева: 17–18].

Л. Н. Киселева в данном случае говорит о поиске опоры среди общепризнанных авторитетов, однако это замечание, как нам кажется, вполне справедливо и для нашего случая. Шишков избирает в качестве союзников (точнее, союзниц) представительниц именно той аудитории, которую не так давно «открыли» сентименталисты и прежде всего сам Карамзин. Основатель «Беседы» таким образом символически «присваивал» новую силу в культурном строительстве. В иерархии общества поэтессам, Екатерине Урусовой, Анне Буниной и Анне Волковой, было отведено скромное, но почетное место, а слушательницы, по свидетельствам современников, часто присутствовали на заседаниях общества.

Источники по биографии и творчеству Анны Петровны Буниной оказались удачным материалом для демонстрации того, как на пересечении этих двух идеологических линий «архаистов» и «новаторов» появился новый тип женщины-литератора. В случае Буниной важны оказались не только ее авторские амбиции, но и тот факт, что она не располагала достаточным состоянием, чтобы писать исключительно «для удовольствия», то есть оставаться в рамках любительских занятий словесностью. Поэтесса рассматривала литературу как способ доставить себе содержание. Возможности легального заработка для девушки из привилегированного сословия в России начала XIX века были крайне скудны, сфера профессиональной деятельности ограничивалась педагогикой и некоторыми видами искусства (вокал и музицирование). Словесность, начинавшая тогда выдвигаться на первый план среди других искусств (благодаря моде, распространению образования и росту книжного производства), представляла собой область, сулившую как перспективы самореализации, так и определенное вознаграждение. Разумеется, пока о гонорарах речи не шло, однако стихи и переводы не раз доставляли Буниной пенсион и ценные подарки.

К моменту полноценного дебюта — издания сборника «Неопытная муза» (1809), Бунина была уже достаточно известным литератором. Более того, как мы старались показать, основываясь на анализе первой и второй части сборника, она достаточно хорошо осознавала и свой необычный статус женщины-стихотворицы, и неписанные правила литературного этикета. Бунина одновременно стремилась заявить о собственной независимости и о своем почтении к литературным авторитетам (важно, что она подчеркивала именно свои эстетические ориентиры, и при этом не удостоила посвящения многолетнего патрона, А. С. Шишкова). На страницах «Неопытной музыки» поэтессе удалось показать драматизм жизненного опыта, способность к рефлексии и самоиронии.

Критики отметили этот сборник, но основным содержанием их отзывов оставалось удивление перед фактом существования женщины-поэта. Авторские новации «Неопытной музыки» за редким исключением остались не замечены. Как и в случае с двумя другими крупными русскими поэтессами

XIX века, Каролиной Павловой и Евдокией Ростопчиной, в биографии Буниной была найдена определенная «компрометирующая» деталь, которая в дальнейшем исказила ее восприятие и наложила отпечаток на репутацию. Для Буниной это было, несомненно, участие в «Беседе» и покровительство Шишкова, для Павловой — арест ее мужа, писателя Н. Ф. Павлова, которому она якобы способствовала, для Ростопчиной — «легкомысленная» светская жизнь и обилие любовных романов. Единственным современным критиком, который пытался переосмыслить место Буниной в литературном процессе, был В. К. Кюхельбекер, неоднократно обращавшийся в своих критических этюдах к ее творчеству. Однако в силу биографических обстоятельств отзывы и оценки Кюхельбекера не повлияли на позднейшее восприятие Буниной — они просто не дошли до читателя. В отличие от Кюхельбекера, у В. Г. Белинского было множество читателей, и вполне благодарных, поэтому его оценка Буниной оказалась важна в историческом отношении. Критик, преуспевший в развенчании литературных «ложных авторитетов», способствовал установлению исторической репутации поэтессы, хотя не посвятил ей отдельной статьи, а его отношение к женскому творчеству в целом менялось.

Полагая, что произведения писательниц (как и писателей) должны служить определенным общественным задачам, критик выстраивал иерархию женщин-литераторов с точки зрения пользы, которую они способны принести. В ней Бунина оказывается среди утративших актуальность и значение сочинительниц. Такая оценка творчества поэтессы будет сохраняться долго. Несколько пренебрежительных упоминаний оказалось достаточно, чтобы перевести Бунину в разряд литераторов, подлежащих окончательному забвению.

Нового открытия Буниной не произошло и на рубеже веков, когда представители русского модернизма начали перечитывать поэзию начала XIX века вообще и женские сочинения в частности. Здесь речь прежде всего идет о Каролине Павловой, которой активно занимался Валерий Брюсов. В 1901 году поэт прочитал доклад «Материалы по библиографии К. Павловой» на заседании Библиографического общества при Московском университете (подробнее об этом см. [Тиханчева]). Марина Цветаева была внимательной читательницей Каролины Павловой, о чем свидетельствует множество параллелей в творчестве поэтессы (см. об этом: [Venclova]). Владислав Ходасевич писал о Евдокии Ростопчиной, хотя и аттестовал ее поэзию как нечто второстепенное:

В книгах ее так много похожего на лирический дневник, так много автобиографических намеков и прямых воспоминаний, столько стихотворений «на случай», посвящений, «ответов». Весьма вероятно, что именно отталиванием от ростопчинской «женскости» вызвана «мужественность» <поэзии Каролины Павловой. — М. Н.> [Ходасевич: 210].

Но если интерес к Павловой и Ростопчиной все-таки был, Бунина по-прежнему оставалась в забвении, и это тем интереснее, что «русский модер-

низм <...> представляет собой яркую эпоху, когда задача проектирования и возрождения (ренессанса) литературы снова осознавалась критикой как насущная миссия» [Вдовин: 205]. Бунина же перешла в разряд почитаемых «старших родственниц», которых уважают, но не перечитывают. Так, Ахматова походя признается, что «в семье никто, сколько глаз видит кругом, стихи не писал, только первая русская поэтесса Анна Бунина была теткой моего деда Эразма Ивановича Стогова» [Ахматова: 448], добавляя тем самым важный штрих к своему авторскому мифу (А. П. Бунина приходилась Э. И. Стогову лишь дальней родственницей).

В сочувственном, но в характерном ключе пишет о поэтессе и И. А. Бунин. Для писателя она важна как представительница его рода:

Совсем недавно была и ее годовщина — столетие со времени ее смерти. Годовщина эта тоже никому не вспомнилась, а меж тем заслуживала бы и она того. Если принять во внимание время, в которое жила Бунина, нельзя не согласиться с теми, которые называли ее одной из замечательных русских женщин. Помимо мемуаров Семенова, сведения о ней можно найти еще в одной давней статье, принадлежавшей Александру Павловичу Чехову. Теперь, говорит он, имя Буниной встречается только в истории литературы да и то потому, может быть, что портрет ее еще донныне висит в стенах Академии Наук. Но в свою пору оно было очень известно, стихи Буниной читались образованной публикой с большой охотой, расходились быстро и высыпали восторженные отзывы критики. Их хвалил сам Державин, публично читал Крылов, ими восторгался Дмитриев, бывший ближайшим другом Буниной [Бунин: 113].

Бунина здесь родственница, «замечательная русская женщина», которую хвалил Державин, и чьим другом был Дмитриев. Характерно, что Бунин не пытается прочесть сочинения поэтессы. Таким образом, А. П. Бунина становится как бы воплощением метафоры Урсулы Ле Гуин «исчезающие бабушки». Ле Гуин говорит о писательницах, чьи имена были преданы забвению, они подготовили почву для современных женщин-литераторов, став, таким образом, их «бабушками» [Ле Гуин]. Бунина в буквальном смысле фигурирует в семейных хрониках как почитаемая старшая родственница, однако стихи ее при этом не читались, инерция репутации Буниной как архаичного автора оставалась по-прежнему очень сильной.

За рамками нашей работы остался ряд проблем, которые мы рассматриваем как перспективу для дальнейших исследований. В частности, мы оставили без детальной проработки анализ отношений поэтессы и императорской фамилии. Племянник Буниной и ее протеже Э. Стогов писал в мемуарах, что

...первый труд Буниной был представлен Марии Федоровне. Бунина получила 500 руб. пенсионна. Это ободрило девушку, она написала послание к императору Александру и получила от него тоже пенсион. Тогда *Бунина стала писать ко всей царской фамилии* <курсив наш. — М. Н.>. Знаю, что даже Константин Павлович и тот дал ей 150 руб. пенсии, так что бедная девушка была обеспечена в жизни [Стогов: 143–144].

Бунина действительно преуспела в получении дотаций от императорской фамилии. Интересно было бы выяснить, что именно принесло поэтессе успех в этом отношении, ведь далеко не все литераторы, обращавшиеся за помощью к монаршей семье, имели постоянный «доход» благодаря своим подношениям. Здесь можно вспомнить случаи поэтесс, упоминавшихся в диссертации: Анны Волковой и Екатерины Пучковой, — их обращения за помощью были не столь успешны.

Другим направлением дальнейших исследований может стать анализ литературных прескрипций. Принято считать, что мужчины занимали покровительственную или цензорскую позицию по отношению к женщинам, дерзнувшим выступить на литературном поприще. Зачастую это было именно так, однако предписания, в которых представители феминистической критики видят проявление патриархатных установок, в действительности, как нам представляется, имели более универсальный характер. В качестве иллюстрации приведем случай В. А. Жуковского, наставлявшего своих родственниц, с которыми он состоял в близких дружеских отношениях, — А. П. Елагину и А. П. Зонтаг. Они действительно занимались литературным трудом и стали известными в этом качестве, Жуковский давал прямые указания, чем именно им стоит заняться:

Примитесь за авторство с особенной целью, то есть пишите сами и переводите то, что написано лучшего о воспитании и для детей. Не может быть достойнейшего занятия для матери. Например, я бы желал, чтоб вы, делая замечания над вашею дочерью и занимаясь ее воспитанием, собрали наконец свои отдельные мысли, привели их в некоторый порядок и наконец выдали; практические замечания насчет одного ребенка могут быть полезны для всех [Жуковский: XVI, 516].

Когда Жуковский наставлял Елагину и Зонтаг, он действительно первым делом очерчивал *границы* — советовал заняться переводами, детской литературой, писать лишь о том, что сочинительницам хорошо известно и понятно, т. е. о воспитании и о домашней, семейной сфере. Такие советы не только «ограничивали», но и задавали значительные литературные цели:

Между тем, переводите. У нас, кроме Детского Чтения, нет ничего порядочного, Детское чтение уже устарело. Слог для детей не так-то легок, как думают: обыкновенно наши писатели педагоги, думая быть понятными, ребьчутся самым неловким образом [Там же].

Эти высказывания действительно легко интерпретировать как цензуру по отношению к писательницам. Однако в контексте общей эстетической программы Жуковского, его статей, дневников и писем прескрипции оцениваются иначе. Мысли о необходимости уединения для писателя, о ничтожности авторской славы он формулировал в программной статье «Писатель в обществе», написанной в интересующий нас период (1808 г.):

Имеет ли такой человек <писатель> нужду в обществе, которое, можно сказать, для него не существует? Он обитает в особенном, ему одному знакомом или им самим сотворенном мире; <...> все то, что ему нужно,

находится в нем самом, в его идеях, в мечтах его воспламененного воображения [Жуковский: XII, 193].

Они многократно повторялись Жуковским — применительно к собственной биографии — еще в 1800-х гг., в размышлениях о выборе жизненного пути. Якобы ограничивающая писательницу рекомендация связать тематику ее сочинений с домашней и семейной сферой находит соответствие в следующем пассаже из «Писателя в обществе»:

Для писателя, более нежели для кого-нибудь, необходимы семейственные связи; <...> не имея вдали ничего, достойного искания, он должен вблизи, около себя, соединить все драгоценнейшее для его сердца; вселенная, со всеми ее радостями, должна быть заключена в той мирной обители, где он мыслит и где он любит [Жуковский: XII, 196].

В дневниках 1800-х гг., отразивших личное и авторское становление Жуковского, содержатся планы, в которых устройство личного пространства (семьи, быта) обязательно предшествует авторскому труду. Второе невозможно без первого, потому что требует этической безупречности, которую, по Жуковскому, можно было обрести лишь в правильно устроенной семье. Таким образом, учитывая более широкий контекст высказываний поэта, прескрипции, адресованные Зонтаг и Елагиной, прочитываются совершенно иначе.

Разумеется, один этот пример не может перевесить или даже уравновесить целый ряд других, приведенных нами и оставшихся за рамками работы, подтверждающих особое отношение писателей, критиков и публики к «женским» сочинениям, к попыткам женщин войти в литературный цех. Он, однако, указывает, что исследования «женской литературы» зачастую наследуют это отношение и рассматривают творчество писательниц только с точки зрения культурной конфронтации, противопоставления и противостояния «авторитетам». Более перспективным нам представляется изучение литературного взаимодействия, диалога внутри единого культурного поля.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

I. Архивные материалы

- Письмо Семенову 1826: Письмо *А. П. Буниной* П. Н. Семенову от 24 марта 1826 г. РГАЛИ. Ф. 467. Оп. 1. Ед. хр. 6.
- Письмо Семенову 1827: Письмо *А. П. Буниной* П. Н. Семенову от 9 декабря 1827 г. РГАЛИ. Ф. 467. Оп. 1. Ед. хр. 6.
- Шишков, РО РНБ: Письмо *А. С. Шишкова* *А. П. Буниной*. РО РНБ. Ф. 862. Архив *А. С. Шишкова*. Ед. хр. 7.
- Письмо Шишкова Буниной: Письмо *А. С. Шишкова* *А. П. Буниной*. РО РНБ. Ф. 862. Архив *А. С. Шишкова*. Ед. хр. 7.

II. Источники

- Аглая: Аглая.
- Альбом: Альбом Анны Петровны Буниной / Публ. *К. Я. Грота* // Русский архив. 1902. Кн. I. № 4.
- Аониды: Аониды, или Собрание разных новых стихотворений. Кн. I–III. М., 1796–1799.
- Арзамас: «Арзамас»: Мемуарные свидетельства. Накануне «Арзамаса». Арзамасские документы. М., 1994. Т. I–II. Батюшков: *Батюшков К. Н.* Сочинения: В 2 т. М., 1989.
- Батюшков 1886: *Батюшков К. Н.* Сочинения: В 3 т. СПб., 1886.
- Белинский: *Белинский В. Г.* Полное собрание сочинений: В 13 т. М., 1953–1959.
- Билевич: *Билевич Н. И.* Русские писательницы XVIII века и XIX века. М., 1848
- Благонамеренный: Благонамеренный. 1820. Ч. IX. № 5 (16 марта).
- Бунина: *Бунина А. П.* Неопытная муза. М., 2016.
- Вестник Европы: Вестник Европы.
- Веревкин: *Веревкин Н.* Женщина-писательница // Библиотека для чтения. 1837. Т. 23. Отд. I. Воейков: *Воейков А.* Речь // Вестник Европы. 1810. Ч. XLIX. № 4.
- Волкова: *Волкова А. А.* Стихотворения девицы Анны Волковой. СПб., 1807.
- Греч: *Греч Н.* Учебная книга российской словесности. СПб., 1819.
- Грот: *Грот К. Я.* Поэтесса Анна Петровна Бунина. К 100-летней годовщине ее смерти 4 декабря 1829 г. ostrov.ca/kgrot/ap_bunina.htm (03.06.2021)
- Дамский журнал: Дамский журнал.
- Державин: *Державин Г. Р.* Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Грота. СПб., 1864. Т. 1.
- Державин 1957: *Державин Г. Р.* Стихотворения. Л., 1957.
- Державин 1963: *Державин Г. Р.* Стихотворения. Л., 1963.
- Державин 1987: *Державин Г. Р.* Сочинения. Л., 1987.
- Дмитриев: *Дмитриев И. И.* Полное собрание стихотворений. Л., 1967.
- Дурова: *Дурова Н. А.* Избранные сочинения кавалерист-девицы *Н. А. Дуровой*. М., 1988.
- Жихарев: *Жихарев С. П.* Записки современника. М., 1955.
- Жуковский: *Жуковский В. А.* Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. М., 1999–1999-passim

- Журнал для милых: Журнал для милых. 1804. № 3.
- Из писем Буниной: Из писем Анны Петровны Буниной к племяннику ея М. Н. Семенову / Публ. К. Я. Грота // Русский архив. 1908. Т. 126.
- Измайлов: [Измайлов А. Е. Анонимная рецензия на сборник Буниной «Неопытная муза»] // Цветник. 1809. Ч. III. № 8 (6 авг.).
- Карамзин 1964: *Карамзин Н. М.* Избранные сочинения в двух томах. М.; Л., 1964. Т. 2.
- Карамзин 1966: *Карамзин Н. М.* Полное собрание стихотворений. Л., 1966.
- Карамзин 1979: Русская сентиментальная повесть / Сост. П. А. Орлов. М., 1979.
- Карамзин 1982: *Карамзин Н. М.* Избранные статьи и письма. М., 1982.
- Карамзин. Pro et contra: Карамзин: pro et contra / Сост., вступ. ст. Л. А. Сапченко. СПб., 2006.
- Карамзин. Письма Дмитриеву: *Карамзин Н. М.* Письма к И. И. Дмитриеву. СПб., 1886.
- Керн: *Керн А. П.* Воспоминания о Пушкине. М., 1987.
- Кюхельбекер: *Кюхельбекер В. К.* Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979.
- Милонов: *Милонов М. В.* Сатиры, послания и другия мелкия стихотворения Михайла Милонова, члена С. Петербургского вольнаго общества словесности наук и художеств. СПб., 1819.
- Московский Меркурий: Московский Меркурий.
- Патриот: Патриот.
- Поэты 1790–1810: Поэты 1790–1810-х годов/ Сост. Ю. М. Лотмана; подгот. текста М. Г. Альтшуллера; вступит. заметки, биограф. справки и примеч. М. Г. Альтшуллера и Ю. М. Лотмана. Л., 1971.
- Поэты XVIII века: Поэты XVIII века: В 2 т. / Сост. Г. П. Макогоненко, И. З. Серман. Л., 1972.
- Правила поэзии: *Баттё III.* Правила поэзии. Сокращенный перевод аббата Батё, с присовокуплением российского стопосложения. СПб., 1808.
- Правила поэзии, рецензия: Правила поэзии. Сокращенный перевод аббата Батте // Аглая. 1808. Ч. 3.
- Протокол заседаний: Протокол заседаний ВОЛСНХ за 1812 г. Научная библиотека им. Горького. Д. 204. № 11.
<https://web.archive.org/web/20070502171526/http://www.lib.pu.ru/rus/Volsnx/prot/prot12.html>
- Пушкин: *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: В 16 т. Т. 11: Критика и публицистика, 1819–1834. М.; Л., 1949.
- Пушкин В.: *Пушкин В. Л.* Письмо Василья Львовича Пушкина к Д. Н. Блудову от 23 мая 1812 // Русский архив. 1899. № 7.
- Российский музей: Российский музей. 1815. Ч. III. № 9.
- Русская старина 1881: Русская старина. 1881. № 10.
- Русская старина 1884: Русская старина. 1884. № 2.
- Русская старина 1886: Русская старина. 1886. № 10.
- Руссо 1961: *Руссо Ж. Ж.* Письмо к Д'Аламберу о зрелищах // Руссо Ж. Ж. Избранные сочинения: В 3 т. М., 1961.
- Руссо 1912: *Руссо Ж. Ж.* Эмиль, или О воспитании. СПб., 1912.
- Руссо 1968: *Руссо Ж. Ж.* Юлия, или Новая Элоиза. М., 1968.
- Руссов: *Руссов С. В.* Библиографический каталог российским писательницам. СПб., 1826.
- Сегюр: *Сегюр Л. Ф.* Записки графа Сегюра о пребывании его в России в царствование Екатерины II (1785–1789). СПб., 1865.
- Стогов: *Стогов Э. И.* Записки / Русская старина. 1903. Т. 113. № 1.

- Сумароков: *Сумароков А. П.* Избранные произведения. Л., 1957.
- Сын отечества: Сын отечества.
- Урусова 1774: *Урусова Е.* Полион, или Просветившийся нелюдим, поэма. СПб., 1774.
- Урусова 1777: *Урусова Е.* Ироиды музам посвященные. СПб., 1777.
- Хвостов: *Хвостов Д. И.* Записки о словесности. Из архива Д. И. Хвостова // Литературный архив. М.; Л., 1938. Т. 1.
- Хвостов 1805: *Хвостов Д. И.* Безначалие // Журнал Российской словесности. 1805. Ч. I, № 2.
- Хмыров: *Хмыров М. Д.* Анна Бунина, Мария Поспелова и Елисавета Кульман // Рассвет. 1861. Т. 12. С. 224.
- Чтения: Чтения в Беседе любителей русской слова. 1811. Кн. 1–4.
- Шишков: *Шишков А. С.* Собрание сочинений и переводов. СПб., 1825. Ч. 4.
- Шишков, записки: *Шишков А. С.* Записки, мнения и переписка адмирала А. С. Шишкова. Berlin, 1870. Т. 1–2.
- Энциклопедический лексикон: Энциклопедический лексикон. Т. 7. СПб., 1836.

И. Исследовательская литература

- Абрамс: *Абрамс Л.* Формирование европейской женщины новой эпохи, 1789–1918. М., 2011.
- Алексеев 1984: *Алексеев А. А.* Язык светских дам и развитие языковой нормы в XVIII веке // Функциональные и социальные разновидности русского литературного языка XVIII века. Л., 1984.
- Альтшуллер: *Альтшуллер М. Г.* Беседа любителей русского слова. У истоков русского славянофильства. М., 2007.
- Бабореко: *Бабореко А. К.* Бунина, Анна Петровна // Русские писатели. 1800–1917: биографический словарь. М., 1989. Т. 1.
- Белова: *Белова А. В.* Четыре возраста женщины: повседневная жизнь русской провинциальной дворянки XVIII — середины XIX в. СПб., 2010.
- Брио: *Брио В.* Пушкин о возможностях женской литературы // Пушкинский сборник. Иерусалим, 1997.
- Валькова: *Валькова О. А.* Штурмья цитадель науки: женщины-ученые Российской империи. М., 2019.
- Вацуро 1977: *Вацуро В. Э.* Литературные альбомы в собрании Пушкинского дома (1750–1840-е годы) // Ежегодник Рукописного отдела на 1977 год. СПб., 1977.
- Вацуро 1989: *Вацуро В. Э.* И. И. Дмитриев в литературных полемиках начала XIX века // XVIII век. Сб. 16: Итоги и проблемы изучения русской литературы XVIII века. Л., 1989.
- Вацуро 1994а: *Вацуро В. Э.* В преддверии Пушкинской эпохи // «Арзамас»: Мемуарные свидетельства. Накануне «Арзамаса». Арзамасские документы. М., 1994. Т. I. Вацуро 1994б: *Вацуро В. Э.* Арзамасские документы [преамбула к комментарию] // «Арзамас»: Мемуарные свидетельства. Накануне «Арзамаса». Арзамасские документы. М., 1994. Т. I. Вацуро 2000: *Вацуро В. Э.* Пушкинская пора. М., 2000.
- Вацуро 2002: *Вацуро В. Э.* Готический роман в России. М., 2002.
- Вдовин: *Вдовин А. В.* Концепт «Глава русской литературы» в русской критике 1830–1860-х годов. Тарту, 2011. (Dissertationes Philologiae Slavicae Universitatis Tartuensis. 26)

- Велижев: *Велижев М. Б.* 'Сенатор' vs. 'Поэт': (авто)биографическая мифология и литературная репутация И. И. Дмитриева // *AvtobiografiЯ: Journal on Life Writing and the Representation of the Self in Russian Culture*. 2016. Т. 5. <https://publications.hse.ru/mirror/pubs/share/folder/c661fyf47c/direct/202202216>
- Венгеров: *Венгеров С. А.* Критико-биографический словарь русских писателей и ученых. Т. III. СПб., 1892.
- Виала: *Виала А.* Рождение писателя: социология литературы классического века // *Новое литературное обозрение*. 1997. № 25.
- Виноградов: *Виноградов В. В.* Очерки по истории русского литературного языка XVII–XIX веков. М., 1983.
- Владимиров: *Владимиров П. В.* Первые русские писательницы XVIII века и участие русской женщины в развитии народной словесности и древнерусской письменности. Киев, 1892.
- Гаррис: *Гаррис М. А.* Зинаида Волконская и ее время. М., 1916.
- Гиллельсон: *Гиллельсон М. И.* Молодой Пушкин и арзамасское братство. М., 1974.
- Грин: *Грин Д.* Иное лицо романтической поэзии. Русские женщины-поэты середины XIX века. СПб., 2008.
- Гроссгейнрих: *Гроссгейнрих К. Ф.* Елисавета Кульман и ее стихотворения. М., 1849.
- Гуковский: *Гуковский Г. А.* Литературное наследство Г. Р. Державина // *Литературное наследство*. М., 1933. Т. 9–10.
- Дементьева: *Дементьева А. С.* Литературная позиция журнала П. И. Макарова «Московский Меркурий» (1803). Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2006.
- Демидова: *Демидова О. Р.* Российские переводчицы XVIII века и история женской литературы // *Филологические науки*. 2017. № 1.
- Живов 1997: *Живов В. М.* Первые русские литературные биографии как социальное явление // *Новое литературное обозрение*. 1997. № 25.
- Живов 2008: *Живов В. М.* Чувствительный национализм: Карамзин, Ростопчин, национальный суверенитет и поиски национальной идентичности // *Новое литературное обозрение*. 2008. № 91.
- Жукова: *Жукова Ю. В.* «Женская тема» на страницах журнала «Аглая» (1808–1812 гг.) кн. П. И. Шаликова // *О благородстве и преимуществе женского пола*. СПб., 1997.
- Западов 1981: *Западов В. А.* Поэтический путь Державина // *Державин Г. Р.* Стихотворения. М., 1981.
- Западов 1979: *Западов А. В.* Г. Р. Державин // *Поэты XVIII века* (М. В. Ломоносов, Г. Р. Державин). М., 1979.
- Западов 1999: *Западов А. В.* Муравьев, Михайла Никитич // *Словарь русских писателей XVIII века*. СПб., 1999.
- Зонтаг: *Зонтаг С.* Болезнь как метафора. М., 2016.
- Зорин 1989: *Зорин А. Л.* Волкова, Анна Алексеевна // *Русские писатели. 1800–1917: биографический словарь*. М., 1989. Т. 1.
- Зорин 2016: *Зорин А. Л.* Появление героя. Из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII–XIX века. М., 2016.
- Зыкова: *Зыкова Г. В.* Атрибуция некоторых текстов И. И. Дмитриева, В. А. Жуковского, П. А. Вяземского и М. Т. Каченовского в «Вестнике Европы» 1800–1810-х гг. // *Вестник Московского университета. Сер. 9: Филология*. 1994. № 2.
- Кафанова: *Кафанова О. Б.* Н. М. Карамзин — переводчик Жанлис // *Художественное творчество и литературный процесс*. Томск, 1982.

- Кеневич: *Кеневич В.* Биографические и исторические примечания к басням Крылова. СПб., 1878.
- Киселева: *Киселева Л. Н.* Проблема литературного авторитета в русской критике 1800–1810-х годов // Литературный процесс: внутренние законы и внешние воздействия. Труды по русской и славянской филологии. Тарту, 1990. (*Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia*, II; Учен. зап. Тартуского ун-та. Вып. 897).
- Клейн: *Клейн И.* Поэт-самохвал: «Памятник» Державина и статус поэта в России XVIII века // Новое литературное обозрение. 2004. № 65.
- Ключикин: *Ключикин К. М.* Сентиментальная коммерция: «Письма русского путешественника» Н. М. Карамзина // Новое литературное обозрение. 1997. № 25.
- Королева, Рак: *Королева Н. В., Рак В. Д.* Личность и литературная позиция Кюхельбекера // Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979.
- Костюкова: *Костюкова В. В.* В. В. Измайлов и С. Ричардсон // XVIII век. Сб. 22. СПб., 2002.
- Кочеткова 2002: *Кочеткова Н. Д.* Княжна Урусова и ее литературные собеседники // Н. А. Львов и его современники: литераторы, люди искусства. Материалы Международного симпозиума, 21 июня 2001 г. СПб., 2002.
- Кочеткова 2010: *Кочеткова Н. Д.* Русский Лафонтен (к литературной репутации Дмитриева) // Иван Иванович Дмитриев (1760–1837). Жизнь. Творчество. Круг общения/ Ред. Костин А. А., Кочеткова Н. Д. СПб., 2010.
- Крестова: *Крестова Л. А. И. Плещеева в жизни и творчестве Карамзина* // XVIII век. Сб. 10: Русская литература XVIII в. и ее международные связи / Отв. ред. И. З. Серман. Л., 1975.
- Кросс: *Кросс Э.* «Вестник Европы» Н. М. Карамзина. 1802–1803 // Вестник Европы. 2002. № 6.
- Левин: *Левин В. Д.* Очерк стилистики русского литературного языка конца XVIII — нач. XIX века (Лексика). М., 1964.
- Ле Гуин: *Ле Гуин С.* Исчезающие бабушки. (Режим доступа: <https://syg.ma/@ekaterina-zakharkiv/ursula-k-lie-guin-ischiezaiushchiie-babushki>)
- Лейдж: *Лейдж Л.* Руссо и современный феминизм // Феминистская критика и ревизия истории политической философии. М., 2005.
- Лобанова: *Лобанова Л. П.* Измайлов, Владимир Васильевич // Русские писатели. 1800–1917: биографический словарь. М., 1992. Т. 2.
- Лотман 1971: *Лотман Ю. М.* Поэзия 1790–1810-х годов // Поэты 1790–1810-х годов. Л., 1971.
- Лотман 1992: *Лотман Ю. М.* Русская литература на французском языке // Избранные статьи: Статьи по истории русской литературы XVIII — первой половины XIX века. Таллинн, 1992.
- Лотман 1997: *Лотман Ю. М.* Карамзин: Сотворение Карамзина. Статьи и исследования 1957–1990. Заметки и рецензии. СПб., 1997.
- Лотман 2001: *Лотман Ю. М.* Беседы о русской культуре: быт и традиции русского дворянства. XVIII — начало XIX века. СПб., 2001.
- Лотман, Успенский: *Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* Споры о языке в начале XIX века как факт русской культуры // Труды по русской и славянской филологии. XXIV. Тарту, 1975. (Уч. зап. ТГУ Вып. 358.)
- Лямина 1995: *Лямина Е. Э.* Общество «Беседа любителей русского слова». Дисс. ... канд. филол. наук. М., 1995.
- Лямина 2007: *Лямина Е. Э.* Пучкова Екатерина Наумовна // Русские писатели. 1800–1917: биографический словарь. М., 2007. Т. 5.

- Макогоненко: *Макогоненко Г. П.* «Рядовой на Пинде воин» (Поэзия Ивана Дмитриева) // И. И. Дмитриев. Полное собрание стихотворений. Л., 1967.
- Манн: *Манн Ю. В.* Динамика русского романтизма. М., 1995.
- Маррезе: *Маррезе М. Л.* Бабье царство: Дворянки и владение имуществом в России (1700–1861). М., 2002.
- Мейлах: *Мейлах Б.* Пушкин и русский романтизм. Л., 1936.
- Мозер: *Мозер У.* Чахотка: другая история немецкого общества. М., 2021.
- Николаев: *Николаев С. И.* Образ писателя и эстетика творчества в представлениях русских писателей XVIII века // XVIII век. Сб. 24. СПб., 2006.
- Николайчук: *Николайчук Д. Г.* Женская поэзия на страницах альманаха Н. М. Карамзина «Аонида» // Известия Саратовского университета. Филология. Журналистика. 2014. Т. 14. № 4.
- Охотин: *Охотин Н. Г.* Волконская Зинаида Александровна // Русские писатели. 1800–1917: биографический словарь. М., 1989. Т. 1.
- Панов: *Панов С.* Еще шишковисты и карамзинисты // Новое литературное обозрение. 2009. № 97.
- Песков: *Песков А. М.* Буало в русской литературе XVIII — первой трети XIX век. М., 1989.
- Петина: *Петина Л. И.* Структурные особенности альбома Пушкинской эпохи // Проблемы типологии русской литературы: Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Тарту, 1985 (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 645).
- Пумпянский: *Пумпянский Л. В.* Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000.
- Пуряева 2016: *Пуряева Н. Н.* Писательницы в первом словаре русских писателей Н. И. Новикова // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. М., 2016. № 3.
- Пуряева 2018: *Пуряева Н. Н.* Библиографический каталог российским писательницам С. В. Руссова // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. М., 2018. № 3.
- Пуряева 2020: *Пуряева Н. Н.* Творчество писательниц в оценке авторов учебных изданий по русской словесности 1820–1850 // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. М., 2020. № 3.
- Проскурин: *Проскурин О. А.* Бедная певица: Литературные подтексты арзамасской речи С. С. Уварова // Проскурин О. А. Литературные скандалы пушкинской эпохи. М., 2000.
- Рейтблат: *Рейтблат А. И.* Как Пушкин вышел в гении: историко-социологические очерки о книжной культуре пушкинской эпохи. М., 2001.
- Рудковская: *Рудковская И. Е.* Женщины в политике в трактовке В. Робертсона и Н. М. Карамзина // Диалог со временем. 2010. № 31.
- Рюткёнен: *Рюткёнен М.* Гендер и литература: проблема «женского письма» и «женского чтения» // Филологические науки. 2000. № 3.
- Савкина 1997: *Савкина И. Л.* Кто и как пишет историю русской женской литературы // Новое литературное обозрение. 1997. № 24.
- Савкина 1998: *Савкина И. Л.* Провинциалки русской литературы (женская проза 30–40-х годов). Wilhelmshorst, 1998.
- Савкина 2000: *Савкина И. Л.* Что значит быть женщиной-писательницей: модели «Я» в «Зверинце» Александры Зражевской // Женские и гендерные исследования. 2000. № 5.

- Савкина 2006: *Савкина И. Л.* Пути, переулки и тупики изучения истории русской женской литературы // Женский вызов: русские писательницы XIX — начала XX века / Под ред. Е. Строгановой и Э. Шоре. Тверь, 2006.
- Сапченко: *Сапченко Л.* Литературно-критическая позиция Н. М. Карамзина периода «Вестника Европы» (1802–1803) // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. М., 2017. № 4.
- Свиясов 1995: *Свиясов Е. В.* Сафо и «женская поэзия» конца XVIII — начала XX веков // Русские писательницы и литературный процесс в конце XVIII — первой трети XX вв.: Сб. научных статей / Сост. М. Файнштейн. Wilhelmshorst, 1995.
- Свиясов 2003: *Свиясов Е. В.* Сафо и русская любовная поэзия XVIII — начала XX веков. СПб., 2003.
- Сводный каталог: Сводный каталог сериальных изданий России (1801–1825). СПб., 1997. Т. 3.
- Семенко: *Семенко И. М.* Поэты пушкинской поры. М., 1970.
- Сиповский: *Сиповский В. В.* Хвостова Александра Петровна // Русский биографический словарь: В 25 т. Т. Фабер — Цявловский. СПб., 1901.
- Смолярова 2011: *Смолярова Т. И.* Державин. Зримая лирика. М., 2011.
- Смолярова 2018: *Смолярова Т. И.* Державин: поэт для чтения, а не для учебников. Краткое введение в жизнь и творчество Гаврилы Державина. Часть первая. Интервью порталу «Горький» <https://gorky.media/context/derzhavin-poet-dlya-chteniya-a-ne-dlya-uchebnikov/?fbclid=IwAR0xqNiBWB4q102Ngg1ejbGmxeO8WMOIHKAOjkmxqF4a6IEyoGqfFP2L9PY>
- Степанов: *Степанов В. П.* Крюков Сергей Иванович // Русские писатели. 1800–1917: биографический словарь. М., 1994. Т. 3.
- Тиханчева: *Тиханчева Е. П.* В. Брюсов — биограф и редактор сочинений К. Павловой // Брюсовские чтения, 1983. Ереван, 1985.
- Топоров 1981: *Топоров В. Н.* «Сельское кладбище» Жуковского: К истокам русской поэзии // Russian Literature. 1981. Vol. X. Тынянов: *Тынянов Ю. Н.* Архаисты и новаторы. СПб., 1929.
- Уварова: *Уварова С. В.* Макаров Петр Семенович // Русские писатели. 1800–1917: биографический словарь. М., 1994. Т. 3.
- Ученова 1986: Дача на Петергофской дороге: Проза русских писательниц первой половины XIX века/ Под ред. В. В. Ученовой. М., 1986.
- Ученова 1987: Свидание: Проза русских писательниц 60–80-х годов XIX в./ Под ред. В. В. Ученовой. М., 1987.
- Ученова 1988: Только час: Проза рус. писательниц конца XIX — начала XX в./ Под ред. В. В. Ученовой. М., 1988.
- Ученова 1989: Царицы муз: русские поэтессы XIX — нач. XX вв./ Под ред. В. В. Ученовой. М., 1989.
- Успенский: *Успенский Ф. Б.* Habenet sua fata libellulae. К истории русских литературных насекомых // Вестник ПСТГУ. Сер. III: Филология. 2008. Вып. 2 (12).
- Файнштейн 1989: *Файнштейн М. Ш.* Писательницы пушкинской поры: Историко-литературные очерки. Л., 1989.
- Файнштейн 1995: Русские писательницы и литературный процесс в конце XVIII — первой трети XX в./ Сост. М. Файнштейн. Wilhelmshorst, 1995.
- Файнштейн 1998: Предстательницы муз. Русские поэтессы XVIII в./ Под ред. М. Ш. Файнштейна. Wilhelmshorst, 1998.
- Файнштейн 1999: Мы благодарны любезной сочинительнице. Проза и переводы русских писательниц конца XVIII века/ Сост. М. Файнштейн. Wilhelmshorst, 1999.

- Файнштейн 2002: *Файнштейн М.* «Меня Вы назвали поэтом...»: жизнь и литературное творчество К. К. Павловой в ретроспективе времени. Wilhelmshorst, 2002.
- Хайдер: *Хайдер К.* «В сей книжке есть что-то занимательное, но...» Восприятие русских писательниц в «Дамском журнале» // Пол. Гендер. Культура. М., 2000. Т. 2.
- Ходасевич: *Ходасевич В. Ф.* «Женские» стихи// Ходасевич В. Ф. Собрание сочинений: Записная книжка, статьи о русской поэзии, литературная критика, 1922–1939. М., 1996.
- Школьников: *Школьников В.* Белинский и конец искусства: «Эстетика» Гегеля и становление русского реализма // Русский реализм XIX века. Общество, знание, повествование. М., 2020.
- Шруба: *Шруба М.* Поэтологическая лирика Н. М. Карамзина // XVIII век. Сб. 24. СПб., 2006.
- Andrew: *Andrew J.* «A Crocodile in Flannel or a Dancing Monkey»: The Image of the Russian Woman Writer. 1790–1850 // Gender in Russian History and Culture. Palgrave, 2001. P. 52–72.
- Cogner: *Cogner S. M.* Mary Wollstonecraft and the Language of Sensibility. Rutherford, 1994.
- Engel: *Engel B.* Women in Russia. 1700–2000. Cambridge 2004;
- Ewington: *Ewington A.* Russian Women Poets of the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries. Toronto, 2014.
- Faxneld: *Faxneld P.* Satanic Feminism: Lucifer as Liberator of Woman in Nineteenth-Century Culture. Oxford, 2017.
- Freund: *Freund W.* Novalis. München, 2001.
- Guillory: *Guillory J.* Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation. Chicago, 1993.
- Hammarberg: *Hammarberg G.* The Feminine Chronotope and Sentimentalist Canon Formation // Literature, Lives, and Legality // Catherine's Russia. Eds. A. Cross, G. Smith. Astra, 1994. P. 103–120.
- Harussi: *Harussi Y.* Women's Social Roles as Depicted by Women Writers in Early Nineteenth-Century Russian Fiction // Issues in Russian Literature before 1917. Ed. J. D. Clayton. Ohio, 1989. P. 35–48.
- Hädecke: *Hädecke W.* Novalis. Biographie. München, 2011.
- Heldt: *Heldt B.* Terrible Perfection: Woman and Russian Literature. Bloomington, 1987.
- Janes: *Janes R. M.* On the Reception of Mary Wollstonecraft's "A Vindication of the Rights of Woman" // Journal of the History of Ideas. 1978. Vol. 39.
- Kelly 1998: *Kelly C.* A History of Russian Women's Writing, 1820–1992. Oxford, 1998.
- Kelly 2002: *Kelly C.* Sappho, Corinna, and Niobe: genres and personae in Russian women's writing, 1760–1820 // A History of Women's Writing in Russia. Eds. A. M. Barker, J. M. Gheith. Cambridge, 2002.
- Moi: *Moi T.* "I am not a woman writer": About Women, Literature and Feminist Theory Today// Feminist Theory. 2008. Vol. 9 (3). P. 259–271.
- Robinson: *Robinson D. M.* Sappho and Her Influence. Boston, 1924.
- Page: *Page D.* Sappho and Alcaeus. An Introduction to the Study of Ancient Lesbian Poetry. Oxford, 1955.
- Rosslyn 1996: *Rosslyn W.* Conflicts over Gender and Status in Early Nineteenth-Century Russian Literature: The Case of Anna Bunina and Her Poem *Padenie Faetona* // Gender and Russian Literature: New Perspectives. Cambridge, 1996. P. 55–74.

- Rosslyn 1997: *Rosslyn W.* Anna Bunina (1774–1829) and the Origins of Women's Poetry in Russia. Cambridge, 1997.
- Savkina, Rosenholm: *Savkina I., Rosenholm A.* «How Women Should Write»: Russian Women's Writing in the Nineteenth-Century Russia // *Women in Nineteenth-Century Russia. Lives and Culture.* Eds. W. Rosslyn and A. Tosi. Cambridge, 2012. P. 161–207.
- Schulz: Novalis in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten/ Dargest. von Gerhard Schulz. Reinbek b. Hamburg, 1969.
- Stohler: *Stohler U.* Disrupted Idylls. Nature, Equality, and the Feminine in Sentimentalist Russian Women's Writing (Mariia Pospelova, Mariia Bolotnikova, and Anna Naumova). Frankfurt am Main, 2016.
- Tosi: *Tosi A.* Women and Literature, Women in Literature: Female Authors of Fiction in the Early Nineteenth Century // *Women in Russian Culture and Society, 1700–1825/* Ed. W. Rosslyn. London, 2007.
- Venclova: *Venclova T.* Almost One Hundred Years Later: Towards a Comparison of Karolina Pavlova and Martina Tsvetaeva // *Essays on Karolina Pavlova.* Evanstone, Illinois, 2001.
- White: *White S.* Women's Magazines (1698–1968). London, 1969.
- Women and Russian Culture: Women and Russian Culture. Projections and Self-Perceptions/ Ed. Marsh R. New York, 1998.
- Vowles 1994: *Vowles J.* The «Feminization» of Russian Literature: Women, Language, and Literature in Eighteenth-Century Russia // *Women Writers in Russian Literature.* Ed. T. W. Clyman, D. Greene. Westport, London, 1994. P. 35–60.
- Vowles 2002: *Vowles J.* The Inexperienced Muse: Russian Women and Poetry in the First Half of the Nineteenth Century // *History of Women's Writing in Russia.* Ed. A. M. Barker, J. M. Gheith. Cambridge, 2002.
- Young: *Young K.* Introduction // *Feminism and World Religions.* Eds. A. Sharma, K. Young. Albany, 1999.

KOKKUVÕTE

Naiskirjanike loomingu probleem Venemaal 19. saj. esimesel kolmandikul. Anna Bunina juhtum

Pärast Peeter I reforme Venemaal ei saanud kirjandus kohe muutuda literaatide elukutseks. Isegi omaette tegevusalana hakati teadvustama kirjandust küllaltki hilja — alles 18.saj teisel poolel, pärast 1760-ndaid aa., nagu kirjutab lingvist ja kultuuriloolane Viktor Živov. Vene literaat oli sunnitud võitlema oma tegevuse autonoomia eest, sest püüdis esitleda end iseseisva kirjanikuna ühiskonnale, kes sellist elukutset veel ei vajanud. Vaid 18.sajandi lõpuks leidis kirjaniku töö tunnustust sotsiaalse edu võimaliku saavutamise rajana.

Kirjandusega tegelevate naiste olukord oli veelgi keerulisem. Naiskirjanikud muutusid Venemaal märgatavaks 18 saj. teisel poolel, kuid seda ülekaalukalt “kirjanduslikes” perekondades võrsunute arvelt. Nendes peredes oli kirjasõnaga tegelemine tütarlastele maast madalast tuttav. Võib mainida näiteks Jelizaveta Heraskovat, Natalja Sumarokovat, Natalja ja Aleksandra Magnitskeid, Jekaterina Dolgorukovat jne. Ilma toetuseta või soosinguta oli kirjutavale naisele kirjandussfääri siirdumine palju raskem. Legaalseteks ja tunnustatud kirjandustegevusteks olid naiste jaoks tõlked ja lastekirjandus. Naiste loodud poeesia eksisteeris sellel perioodil kirjandusprotsessi perifeerias. Tänapäeva uurija võib käsitleda 18. saj. naisluulet mõnevõrra teisiti, siiski mitte üle tähtsustades selle originaalsust ja uudsust. Naisluule kajastas ajastule iseloomulikke protsesse ja tendentse; vene poetessid, nagu nende meessoost kolleegid, eksperimenteerisid normatiivse luule võimaluste raames ning osalesid rahvusliku luuletraditsiooni kujunemisel.

19. saj. esimest kolmandikku ei saa samuti veel pidada vene naiskirjanduse väljakujunemise lähtepunktiks, kuid just sellel perioodil arutati kirjanduskriitikas üsna palju naiste kohast kirjanduses ja nende osaluse võimalikest piiridest kirjandusprotsessis. Suurem osa mõtisklusi naiste tegelemisest kirjasõnaga, mida hiljem kasutasid ära oma artiklites 1830.–1860.-ndate aastate kriitikud, olid esmalt sõnastatud just 19. saj. esimesel kolmandikul. Käesoleva uurimuse kronoloogiline raamistik on tingitud süsteemsete tööde puudumisest käsitletava perioodi naiste kirjandustegevuse kohta. Väitekirjas on püütud täita olemasolevaid lünki ja kirjeldada võimalikult täiuslikult ning põhjalikult, kuidas mõtestati naiste kirjasõna probleemi 19. saj. algul.

Traditsiooniliselt alustasid uurijad naiste osaluse käsitlemist 19.saj alguse kirjandusprotsessis „arhaistide“ ja „novaatorite“ (järgides Juri Tõnjanovi termineid) poleemikast. Esimestele omistati konservaatorite roll, kes ei pidanud vajalikuks naiste osalemist kirjanduses. Väitekirjas tuuakse aga esile, et just „arhaistide“ kirjandusühendusse „Беседа любителей русского слова“ („Vene keele harrastajate vestlusring“) võeti auliikmeteks vastu kolm naiskirjanikku, mis teadaolevalt pole seni uurijate poolt tõlgendust leidnud.

„Novaatorite“, ehk karamzinistide suhtumine valgustatud aadlidaamide kultuurimissiooni oli üldiselt positiivne, kuid Nikolai Karamzini pooldajate seas, nagu selgub erinevate ajakirjade uurimisel, puudus selles suhtes üksmeel. Käesolevas töös on laiendatud uurimisallikate ringi ja käsitletakse karamzinistliku suuna literaatide ning nende oponentide arvamusi süsteemselt. Näiteks pöördui ajakirja „Патриот“/ „Patrioot“ poole naisloomingu hinnangu vaatenurgast. Ajakirja andis välja üks Karamzini jüngritest, Vladimir Izmailov. Teisalt uuritakse „Vene keele harrastajate vestlusringi“ suhtumist naiskirjanike loomingusse ja näidatakse, kuidas „arhaistide“ (Aleksander Šiškovi pooldajate) ja „novaatorite“ vaidluste ajastul kujunes Anna Bunina kirjanduslik maine ja positsioon.

Esimene peatükk, „Karamzinistid naiskirjanike loomingust“, on pühendatud sentimentalistide perioodilistele väljaannetele. Igaüks käsitletavatest väljaannetest — „Вестник Европы“/ „Euroopa teataja“, „Патриот“/ „Patrioot“, „Московский Меркурий“ / „Moskva Mercurius“, „Аглая“/ „Aglaia“ — osutus juba uurimuse objektiks kirjanduse „feminiseerumise“ vaatenurgast. Siiski ei paigutanud uurijad neid ajakirju ühtsesse narratiivi, mis lihtsustas üldpilti. Tähelepanelikul vaatlusel ilmneb, et vaatamata deklaratiivsele heasoovlikkusele võis kirjastajate poliitika naiskirjanike suhtes olla erinev, järelikult ei tasu rääkida karamzinistide ühtselt ja üldisest seisukohast naiskirjanduse küsimustes. Ajakiri „Patrioot“ tervikuna ja mõned tekstid, mis olid avaldatud teistes nimetatud ajakirjades, on väitekirjas esmakordselt detailselt käsitletud.

Nikolai Karamzin oli üks esimesi, kes tõstas probleemi naiste osalusest kirjanduses. „Euroopa teataja“ lehekülgedel ei ütelnud ta seda kunagi otse välja, kuid rea publikatsioonidega vormis ta uue kultuuri ideaalse retsiipiendi kuju: see on tundlik haritud naine, kes räägib vene keeles (ajal kui „naiste keeleks“ oli prantsuse keel) ja kellel on „mitte särav, kuid peen“ mõistus. See naine ei pürgi kirjaniku kuulsuse poole, kuid harrastab kirjutamist puhkehetkedel. Pjotr Makarov arendas edasi Karamzini pakutud ideid „Moskva Mercuriuse“ veergudel, nüüd juba otse kutsudes naisi osalema väljaandes, kuid ajakirja üheaastase eksisteerimise vältel ei liitunud sellega ühtki naiskaastöötajat, erinevalt ajakirjast „Aglaia“. Selle väljaandja, Pjotr Šalikov, oli oma avaldustes mõõdukas, kuid tema ajakirjas naised ikkagi osalesid.

1810-ndate aastate algul ajakirjanduslik retoorika mõnevõrra muutus. Kui varem nägid kirjastajad naiste valgustamises ja kirjanduslikus tegevuses „kasu“ (kuigi piiratud), siis nüüd hakkas publikatsioonist publikatsiooni korduma teistsugune küsimus: kas hariduse ja kirjasõnaga tegelemine ei tekita mitte ülemäära edevust ja ei tiku naisi oma vahetute kohustuste täitmisest kõrvale kallutama? Esiplaanile kerkis eetilise aspekt: kas tegelemine kirjandusega ei riku äkki „armsate naiskirjanike“ iseloomu? Kui see aga toimub, siis milliste tagajärgedeni võib see ühiskonda viia? Arvati, et isegi perekonna institutsiooni lagunemiseni, kuna naisliteraat soovib tingimata mehest mäekõrgusel üle olla. Avaldati arvamust, et kirjandusega tegelemist võiks naiste puhul heaks kiita vaid siis, kui kirjatükkidel on pedagoogiline iseloom. Seetõttu pole imestada, et ainsaks naiskirjanikuks, kes sai enam-vähem pidevalt positiivseid hinnanguid ja kelle töid regulaarselt tõlgiti ja avaldati Venemaal, oli prantslanna Stéphanie-

Félicité de Genlis (1746–1830). Kuid tema teos „Väljapaistvate prantsuse naiste lühilugu“ (1811) võeti vastu kaugelt vähem heatahtlikult, kuna vahepeal oli siginenud kahtluseussike, „kas teaduse ja sõnakunsti praktiseerimine on ikka naise pärusmaa?“. Eraldi hukkamõistu teenis „Euroopa teataja“ veergudel naiskirjanike „mittenaiselik käitumine“, kuna kirjanike seltskonnatavad ja reeglid „sobisid pigem meestele kui naistele“. Kuid üldiselt võib öelda, et kirjandusliku perioodika areng soodustas olulist naiste kaasamist kirjandusse, isegi kui kirjastajad seda alati ei soovinud. Avaldades apologetilise iseloomuga artikleid kannustasid kirjastajad suurilma daame ise sulge haarama või vähemalt innustuma ajakirjade lugemisest. Avaldades poleemilisi materjale hõivasid nad naisi poleemikasse, soodustades samas (potentsiaalsete) naiskirjanike kaasamõtlemit. Kirjanduse professionaalsuse arenemise käigus jäigastus aga ka see retoorika, mis tõrjus naiste osalemist kirjandusprotsessis.

Väitekirja **teises peatükis** „’Arhaistide’ seisukoht ja naiste kirjanduslik looming“ analüüsitakse naisloomingu retseptiooni kirjandusühenduses „Vene keele harrastajate vestlusring“. Üldise arvamuse kohaselt kuulutas Karamzin haritud naise keelekasutuse kauni maitse mõõdupuuks, A. Šiškov aga eitas „vastilmunud otsustajate“ õigust sõna sekka öelda. Kuid just „Vene keele harrastajate vestlusring“ sai esimeseks kirjanduslikuks ühenduseks, mis võttis naisi oma ridadesse. Paralleelselt sentimentalistide tegevusega sattus naiskirjatöö probleem vältimatult ka „Vene keele harrastajate vestlusringi“ liikmete jaoks erutavate küsimuste sekka. Esmapilgul käsitlesid Karamzin ja Šiškov, nende järel ka nende jüngrid, erinevalt naiste rolli kirjakeele uuenduse protsessis. Kuid nagu poleemika analüüsist selgub, ei langenud „arhaistide“ ja „novaatorite“ seisukohad kaugeltki mitte alati kahte leeri, nagu oponendid seda endale ise ette kujutasid. Muuseas sai just küsimus naiste kaasamisest kirjandusse üheks vastaste kokkupuutepunktideks. Sentimentalistid kuulutasid küll potentsiaalsete naiskirjanike võimalustest, kuid ei omistanud neile võrdseid õigusi. Šiškov püüdis kaasata naisliteraate uute kultuuritegijatena, kes edastaksid „õigeid“ (st temale meelepäraseid) ideid. „Vene keele harrastajate vestlusringis“ ristusid kolme täiesti erineva poetessi trajektooriid — need olid Anna Bunina, Jekaterina Urussova ja Anna Volkova. Kahjuks pole teada, millistes suhetes nad üksteisega olid. Bunina pretendeeris tunnustusele iseseisva autorina, peale selle oli kirjandus tema jaoks ka tuluallikaks. Urussova esindas vanemat põlvkonda, seejuures, kuivõrd saab otsustada saadaolevate andmete järgi, jäi kirjandus tema jaoks kultuurse vaba aja veetmise vormiks, ja ei kujunenud elutöök. Volkova loomingu jätsid kriitikud tähelepanuta, ja oma kirjandusliku „karjääri“ eest oli ta nähtavasti tänu võlgu Šiškovile, kes teda „Vene keele harrastajate vestlusringi“ kutsuski. Kolme poetessi hõivamine seltsi tegevusse seletub nähtavasti kolme põhjusega. Sellisel viisil sai Šiškov ilmutada lugupidamist naisliteraatidele, keda ta soosis (Urussova kutsumine toimus tõenäoliselt Deržavini algatusel). Kuid siiski on tõenäolisem, et Šiškov püüdis kaasata uusi kultuuritegijaid, suutlikke tema ideid edukalt levitada. Naisluuletaja Jekaterina Putškova oli ühenduse liidri protežeeks, ja tema puhul õigustasid end Šiškovi lootused täiel määral. 1809. aastal avaldas

ta “Kirja sõbratarile” („Письмо приятельнице“), milles seostas mõistuse arengu armastusega isamaa (“kes on hingega seotud kodumaaga“) ja vene keele vastu.

Ilma pöördumiseta poeedi elu ja tegevust käsitlevate kirjutiste ja trükiste, nn personaaliate poole, on võimatu mõista, kuidas tegelikult väljendusid kriitikute ideed naiste kohast kirjanduses. Seetõttu on kolmas ja neljas peatükk pühendatud poetess Anna Petrovna Bunina (1774–1829) tegevusele.

Kolmandas peatükis, “’Неопытная муза’/’Vilumatu muusa“ Anna Bunina kirjandusliku loomingu autorimanifestina“, analüüsitakse luuletaja esimest kogumikku, mis ilmus 1809. aastal, ja mida ta täiendas „teise osaga“ sama pealkirja all 1812. aastal. Bunina kogumiku pealkirja („Vilumatu muusa“) mainitakse naiskirjanduse ajaloo ülevaadetes alatasa naiskirjanike ebakindluse sümptomina, mis on tingitud „mehedistsipliini režiimist“. Kuid raamatu tähelepanelikul lugemisel saab ilmselgeks, et poetessi jaoks oli see isepärane manifest, ja tema seisukoht oli kaugelt keerukam kui nõusolek järgida naistele ette kirjutatud loominguulist raamistikku. 1809. aastaks, mil ilmus tema kogumik, oli Bunina juba küllaltki tuntud literaat. Veelgi enam, nagu väitekirjas on näidatud, põhinedes kogumiku esimese ja teise osa analüüsil, tunnetas ta küllaltki hästi ka oma erilist naisluulelooja staatust ning kirjandusliku etiketi kirjutamata reegleid. Bunina püüdis samaaegselt teada anda oma isiklikust sõltumatuses ja austusest kirjanduslike autoriteetide vastu (on tähtis, et ta toonitas just oma esteetilisi suuniseid ning jättis seejuures kombekohase tähelepanuta oma kauaaegse patrooni A. Šiškovi). Peaks rõhutama, et kaheosalise kogumiku avaldamine sai Bunina jaoks tema autorihoiaku manifestatsiooniks. Ta oli juba literaadina realiseerunud, olles peaaegu kümme aastat ilmutanud kirjutisi kirjanduslikus perioodikas. Tal oli ka kogemus normatiivse poeetika (luulekunstiopetuse) tõlkimisel. Bunina pidi vältimatult tunnetama ka oma eriseisundit naisena, kes oli julgenud kuulutada end välja tõsise literaadina: sellest annavad tunnistust mitte ainult luuletused „Пекинское ристалище“ / „Pekingi võidusõit“ ja „Разговор между мною и женщинами“ / „Minu jutuaajamine naistega“, vaid ka sissekanne albumis, ja samuti eessõna teosele „Падение Фазтона“ / „Phaethoni kukkumine“. Seetõttu töötab Bunina nii hoolikalt teose „Vilumatu muusa“ kahe osa koostamisel. Nagu töös väidetakse, oli tema ülesandeks oma esteetilise seisukoha määratlemine, oma kirjanduslike suuniste tähistamine ja enda representeerimine poetessina. Seega on „Vilumatu muusa“ tähtsaimaks allikaks naiskirjandusliku töö professionaliseerumise uurimisel.

Neljas peatükk, „Anna Bunina autori maine kujunemine“, on pühendatud poetessi reputatsioonile vene kriitikas. Selleks, et näidata, kuidas kahe ideoloogilise leeri „arhaistide“ ja „novaatorite“ ristumisel arenes naisliteraatide saatus, osutusid just Anna Bunina eluloo ja loomingu käsitlevad allikad asjakohasteks materjalideks. Bunina kujunemise puhul said otsustavaks mitte ainult tema autori ambitsioonid, vaid ka tema materiaalne ebakindlus. Ta ei saanud endale lubada kirjutada eranditult „oma lõbuks“, st jääda kirjasõnas harrastustegevuse raamidesse. Poetess nägi kirjanduses viisi endale elatise teenimiseks. Võimalused legaalse sissetuleku saamiseks olid privilegeeritud seisusest neidude jaoks 19.

saj. alguse Venemaal äärmiselt napid, professionaalse tegevuse sfäär piirdus praktiliselt pedagoogikaga. Kirjavara, mis hakkas tol ajal teiste kunstide seas esiplaanile tungima (tänu moele, hariduse levikule ja raamatutrükinduse kasvule), kujutas endast ala, millele laienes nii eneseteostamise väljavaade kui ka teatud materiaalne hüvitis. Bunina näide on antud väitekirja teema jaoks õpetlik. Kui esimeses ja teises peatükis on püütud näidata, millisena soovis kriitika näha abstraktset naiskirjanikku, siis neljandas peatükis demonstreeritakse seda, kuidas käis kriitika ümber reaalset eksisteeriva poetessiga. Kitsas (peaaegu puuduv) valik saadaolevatest amplituudidest sundis Buninat valima selle, mis ei sobinud päriselt tema ande iseloomule, huvidele ja eriti biograafiales — “vene Sappho”. Tulemusena tekkis „pilu“ poeedi kirjandusliku maski ja näo vahel, mis juba iseenesest soodustas paroodiat, aga karamzinistide kirjandusliku ühenduse „Arzamas“ müüt „nõdrast“ „Vene keele harrastajate vestlusringist“ muutus paroodia mõõdapääsmatuks.

Neljandas peatükis said analüüsi tagapõhjaks kriitikute üldistavad arvamused naiste kirjanduslikust loomingust. Avardub ka uurimuse deklareeritud kronoloogiline raamistik — kirjelduse täielikkuse huvides pöörduakse Vilhelm Küchelbeckeri ja Vissarion Belinski kriitilise pärandi poole selleks, et näidata, kuidas muutus hinnang Buninale 1820.–1840-ndatel. Nii tõstati esmakordselt probleem, kuidas Küchelbecker suhtus naiskirjandusse, mis nähtavasti teda köitis, kuigi see polnud kriitiku jaoks keskseks teemaks. Kuid veel kauaks jäi kriitiliste hinnangute peamiseks sisuks hämmeldus naispoeedi eksisteerimise tõsiasja ees. „Vilumatu muusa“ autori uuendused jäid enamasti tähelepanuta. Nii nagu juhtus kahe teise 19. saj. tuntud vene poetessi, Karolina Pavlova ja Jevdokia Rostoptšinaga, leiti Bunina eluloos teatud „kompromiteeriv“ detail (koomiline võrdlus vanakreeka poetessiga Sapphoga), mis edaspidi moonutas tema vastuvõtmist ja pani oma pitseri tema mainele. Kriitikute silmis „ebasobivate“ detailide olemasolu mõjutas ja naiskirjanike retseptiooni üldiselt. Bunina jaoks sai saatuslikuks osalemine „Vene keele harrastajate vestlusringis“ ja Šiškovi soosing, Pavlova jaoks tema abikaasa, kirjanik Nikolai Pavlovi arreteerimine, millele ta väidetavalt kaasa aitas; Rostoptšina jaoks aga tema “kergemeelne“ suurilma elu ja armuasjade rohkus.

Väitekirja **Kokkuvõttes** koondatakse töö tulemusi, on ka paika pandud perspektiivid edasiseks uurimistööks. Pöördumine 19. saj. alguse erinevate kirjanduslike allikate poole, eelkõige perioodika poole, näitas, et vaatamata sentimentalismi esindajate positiivsele suhtumisele valgustatud aadlipreilide kultuurimissiooni, puudus nende seas selles küsimuses üksmeel. Mõned aga, näiteks Vladimir Izmailov, arvasid naiste kaasamist kirjandusse peaaegu et lubamatuks. Töös on teostatud karamzinismi suunitlusega literaatide ja nende oponentide šiškovistide avalduste süsteemne analüüs ning esitamine. Näidati, kuidas võitlevate leeride ideed mõjutasid nende kahe liini ristumisel asetseva poetessi Anna Bunina hoiakut. On välja toodud ka need aspektid, mida töös ei olnud võimalik käsitleda. Iseäranis on jäetud üksikasjaliku töötluseta Anna Bunina ja keiserliku perekonna suhete teema.

Kokkuvõttes on määratletud 19.saj vene naiskirjanduse uurimise perspektiivid.

ABSTRACT

The problem of female literature in Russia in the first third of the 19th century. The case of A. P. Bunina.

Literary work didn't immediately become a profession in Russia. As a distinct occupation it was recognised rather late. According to V. M. Zhivov, renowned linguist and cultural history researcher, it only happened after the 1760s. The Russian writer had to struggle for self sufficiency of his occupation to be recognised since he offered himself to society that didn't need him yet. Literary work was acknowledged as a potential basis for social success only by the end of the century.

The position of women in literature thereby was even more difficult. Female writers only manifested themselves in Russia in the 18th century, and mainly in "literary" families, in which literary studies had already been part of the cultural household. For example, Elizaveta Kheraskova, Natalya Sumarokova, Natalya and Alexandra Magnitskiy, Ekaterina Dolgorukova, came from such families. It was much more difficult for a writing woman to enter the literature world without support or patronage. Translations and children's literature were relatively accepted forms of women's writing. Poetry composed by women then existed on the periphery of the literary process. However, now we treat women's poetry of the 18th century differently — yet without exaggerating its originality and novelty. It reflected the real processes and trends of the period. Russian poetesses experimented with the possibilities of normative poetics and participated in the formation of the national poetic tradition as well.

The beginning of the 19th century wasn't the inception of the female writer in Russia and shouldn't be reckoned so. As mentioned above, a number of female writers existed earlier on, in the 18th century. It was the period, marked by the growth of reflection on the women's role in literature, when boundaries of participation in the literary process widened. Most opinions about women's engagement in literature, which were later used by critics of the 1830s and 1860s, had been first formulated in the first third of the 19th century.

The chronological framework of this study is defined by the absence of systematic works on the problem of female writing of that period. This doctoral thesis is an attempt to fill that gap and describe how the problem of women's literature was rendered at the beginning of the 19th century, as fully and thoroughly as possible.

The description of female presence in the literary process of that time traditionally begins with a dispute between "archaists" and "innovators". The role of the "archaists" is viewed as conservative, as those who did not consider it necessary for women to participate in literature. Nevertheless, it was in the "conservative" "Colloquy of Lovers of the Russian Word" that made three female writers honorary members, the fact that, as far as we know, has not yet been interpreted by researchers.

The review of various sources, primarily magazine periodicals, shows that, despite the general positive attitude of the Karamzinists to the cultural mission of enlightened noblewomen, there was no consensus among them on this matter. This work explores the statements of the Karamzin school writers as well and their opponents in a more systematic way. I've expanded the traditional range of sources and included, for example, the Patriot magazine, which was published by Vladimir Izmailov, a follower of Karamzin. The problem, demonstrated on its pages, had not been previously subjected to detailed analysis from the point of view of assessing women's creativity. The study also explores the attitude towards women's literary creative work in the circle of the "Colloquy", and shows how Anna Bunina's literary reputation and position were formed in the era of disputes between "archaists" and "innovators", "shishkovists" and "karamzinists".

The first chapter, "**Karamzinists on women's literary creative work**" is devoted to the periodicals of "the sentimentalists". Each of the publications under consideration — Vestnik Evropy, Patriot, Moscow Mercury, Aglaya — somehow became the subject of research from the viewpoint of the "feminization" of literature. However, the researchers did not place them in an integrated narrative, which, as we suppose, made the whole vision insufficient. On closer examination, it turns out that, despite the declarative hospitality, the publishers' policy towards women writers may have been different in reality. It'd be therefore inaccurate talking about sentimentalists' consolidated stand on women's writing. The Patriot magazine as a whole and some of the texts published in the magazines mentioned are being reviewed for the first time.

N. M. Karamzin was one of the first to problematise the female presence in literature. He never discussed this directly on the pages of Vestnik Evropy but formed the image of ideal recipient of a new culture in several other publications. It was a sensitive, educated woman who spoke Russian, with a mind "not brilliant, but subtle", who did not strive for writing fame, but at the same time at her leisure time, she practiced writing. P. I. Makarov developed the ideas expressed by Karamzin on the pages of "Moscow Mercury", directly inviting women to participate in the publication. And yet during the year of the magazine's existence, no one joined him, unlike the magazine "Aglaya", where the publisher, P. I. Shalikov, wasn't vocal on the matter, but women nevertheless were involved.

In the early 1810s, the rhetoric somewhat changed. If earlier publishers saw benefits (albeit limited) in women's education and literary practices, now the opinion differed from publication to publication — whether or not education and literary studies fuel vanity too much and whether a woman is distracted from her duties. The ethical component then came on top: whether literary studies would spoil the character of "amiable writers", and if so, to what consequences it could lead society (destruction of the family institution, since a woman, will certainly wish to rise above a man). Literature for women could be approved only in one case — if essays were pedagogical. No wonder the only writer who more or less constantly received positive reviews and publication of her works was Genlis. However, her "Brief History of the Most Glorious French

Women” was much less favoured, because “an exercise in the sciences and literature is a necessary belonging of a woman?” [Vestnik Evropy: 1811, 17, 37]

Unfeminine behavior deserved special blame since there were rules that “befit a man more than for a woman.” On the whole, however, literary periodicals, even if their publishers did not always want it, contributed to the significant involvement of women in literature. Publishing the articles of apologetic nature, they encouraged women of the world to take up the pen, or at least be more active readers. By publishing polemical materials, they involved women in this polemic, thereby contributing to the reflection of (potential) writers.

Subsequently, with increasing professionalisation of literature, the rhetoric becomes even more rigid, aimed at ousting women from the literary process.

Further, in the chapter “**The position of the ‘archaists’ and female literary creative work**”, we analyze the problem of reception of female creativity in the circle of the “Colloquy of Lovers of the Russian Word”. It is generally accepted that Karamzin declared the language of an educated woman a measure of graceful taste, and A. S. Shishkov denied the newly-minted judges the right to make judgments. However, it was the “Colloquy” that became the first literary society to admit women into its ranks. In parallel with the activity of sentimentalists, the problem of women’s writing somehow fell into the sphere of issues that worried the participants in the “Colloquy of Lovers of the Russian Word”. At first glance, Karamzin and Shishkov, and after them, their followers had different views on the role of women in the process of updating the literary language. But, as the analysis of the polemic has shown, the positions of the “archaists” and “innovators” were far from always the opposite, as the opponents themselves imagined. In particular, it was the question of women’s participation in literature, among others, that became one of the points of contact of opponents.

Sentimentalists have declared the potential of prospective writers, but they had not given them equal powers. Shishkov strove to involve women writers as new cultural agents capable of outspeaking “correct” ideas. In “Colloquy of Lovers of the Russian Word” the trajectories of three completely different poetesses — A. P. Bunina, E. S. Urusova, and A. A. Volkova intersected, but, unfortunately, it is not known in what relationship they were. Bunina claimed recognition as an author, and besides, literature was a source of income for her. Urusova represented the older generation, while, as can be judged from the available sources, literature remained for her a form of cultural leisure and not a matter of life. Volkova’s writings were bypassed by the critics, and she is completely indebted her literary “career” to Shishkov, who invited her to the “Colloquy”. The inclusion of the three poetesses in the activities of society can be explained by several reasons. Perhaps in this way, Shishkov demonstrated respect for the women writers whom he patronized (Urusova’s invitation was probably Derzhavin’s initiative).

Although, it is more likely that Shishkov wanted to attract new cultural agents capable of successfully spreading his ideas. In the case of Puchkova, the expectations were fully justified. In 1809 (Puchkova was already familiar with Shishkov), she published “A Letter to a Friend” (Aglaya. 1809. Part 8),

in which she connects mental development with love for the fatherland (“who is emotionally attached to his native country”) and the Russian language.

It would be impossible to understand how the ideas of critics about the place of women in literature manifested themselves without referring to personalities. Therefore, the third and fourth chapters are devoted to the activities of the poetess Anna Petrovna Bunina. The third chapter, **“The inexperienced muse’ of Anna Bunina as the author’s manifesto of literary creative experience”**, analyzes the first collection of the poetess, published in 1809 and supplemented by the “second part” under the same title in 1812. The name of Bunina’s collection is constantly mentioned in essays on the history of women literature in Russia as a symptom of the writer’s uncertainty caused by the “regime of male discipline.” But, upon careful reading of the book, it becomes obvious that for the poetess it was a kind of manifesto, and her position was much more difficult than agreeing to obey the creative framework prescribed for women.

By the time of the full-fledged debut — the publication of the collection in 1809, Bunina was already a well-known writer. Moreover, as we tried to show, based on the analysis of the first and second parts of the collection, she was quite well aware of her unusual status as a woman poet, and the unwritten rules of literary etiquette. Bunina simultaneously sought to declare her independence and her respect for literary authorities (it is important that she emphasized precisely her aesthetic guidelines, and at the same time did not deserve the dedication of her long-term patron, A. S. Shishkov). The publication of the two-part collection became for Bunina the experience of manifesting her own author’s position. She has already taken place as a writer: behind her shoulders, there were almost ten years of publications in literary periodicals and experience in translating normative poetics.

Bunina was fully aware of her special position — a woman who dared to declare herself as a serious writer. This is evidenced not only by “The Peking Stadium” and “A Conversation Between Me and the Women”, but also the record in the album, as well as the preface to “The Fall of Phaethon”. That is why Bunina approached the compilation of the two parts of The Inexperienced Muse so carefully. We believe that her tasks included defining her aesthetic position, identifying literary landmarks, and representing herself as a poetess. Thus, “The Inexperienced Muse” is the most important source in the study of the professionalization of women’s literary work.

The fourth chapter, **“Formation of the author’s reputation of Anna Bunina”** is devoted to the poet’s reputation in Russian criticism. Sources on the biography and work of Anna Petrovna Bunina turned out to be a suitable material for the demonstration of how the fate of a woman-writer has been developing at the intersection of two ideological lines of “archaists” and “innovators”. In the case of Bunina, not only her authorial ambitions turned out to be important, but also the fact that she did not have sufficient fortune to write exclusively “for pleasure”, which means, to remain within the framework of amateur studies in the literature. The poet viewed literature as a way to provide herself with content. The possibilities of legal earnings for a girl

from a privileged class in Russia at the beginning of the 19th century were extremely scarce, the sphere of professional activity was limited to pedagogy and some types of art (singing and playing music).

Literature, which began to come to the fore among other arts (due to the fashion, the spread of education, and the growth of book printing), was an area that promised both the prospects for self-realization and a certain reward. Bunina's case is indicative of our story. If in the first and second chapters we tried to show what criticism would like to see an abstract writer, then here we demonstrate how criticism dealt with an existing poet. The narrow (almost absent) set of available roles forced Bunina to choose one that did not fully correspond to the nature of her talent, interests, and especially her biography. As a result, a "gap" arose between the literary mask and the poet's face, which in itself was conducive to parody, and in combination with the Arzamas mythology of the "decrepit" "Conversation" — made parody unavoidable.

In the fourth chapter, the stated in the beginning chronological framework of the study is expanded. For the sake of completeness of the description, we turn to the critical heritage of V. K. Kyukhelbecker and V. G. Belinsky to show how Bunina's assessment changed in the 1820s – 1840s. However, for a long time, the main content of critical reviews remained surprised at the fact of the existence of a woman poet. The author's innovations of the "Inexperienced Muse", with rare exceptions, remained unnoticed. As in the case of two other major Russian poetesses of the 19th century, Karolina Pavlova and Evdokia Rostopchina, a certain "compromising" detail was found in Bunina's biography, which further distorted her perception and left an imprint on her reputation. For Bunina it was undoubtedly participation in the "Colloquy" and the patronage of Shishkov, for Pavlova — the arrest of her husband, the writer N. F. Pavlov, whom she allegedly contributed, for Rostopchina — "frivolous" social life and an abundance of novels. The background for the analysis in this chapter is the general judgments of critics about women's literary creation. So, for the first time, the problem of Kuchelbecker's perception of women's literature was raised, which, most likely, occupied him, although it was not the mainstream for the critic.

In the **Conclusion**, the results of the work are summed up and prospects for further research are outlined. An appeal to various sources of the early 19th century, first of all, to magazine periodicals, showed that, despite the general positive attitude of representatives of sentimentalism to the cultural mission of enlightened noblewomen, there was no consensus among them on this issue, and some, for example, Vladimir Izmailov, and at all, the participation of women in literature was hardly permissible. We considered our task as a systematic analysis of the statements of the writers of the Karamzin trend and their opponents, and a demonstration of how the ideas of the opposing camps influenced the position of the poetess Anna Bunina, who was at the intersection of these two lines.

Some problems remained outside the scope of our work, which we consider as a prospect for further research. In particular, we left without a detailed study of the relationship between the poetess and the imperial family.

CURRICULUM VITAE

Мария Нестеренко

Гражданство: Российская Федерация
Дата и место рождения: 14 октября 1990, Таганрог, Россия
Адрес: 347942, Россия, Ростовская область, Таганрог,
ул. Маршала Жукова 75
Телефон: +79645275473
Адрес эл. почты: mary-nst@yandex.ru
Языки: русский, английский

Образование

2007–2012 Таганрогский государственный педагогический институт имени
А. П. Чехова, специалитет (факультет русского языка и литературы)
2015–2021 Тартуский университет, докторантура (кафедра русской литературы)

Профессиональная деятельность

2018–... Редактор «Ф-серии» (издательство «Common Place»)
2020–... Редактор серии «Гендерные исследования» (издательство «Новое литературное
обозрение»)

Научная деятельность

Область научных интересов: история русской литературы XIX–XX вв., гендерные
исследования, история женской литературы, социология литературы.

Опубликовано четыре научных статей по теме диссертации, из них одна в между-
народном издании. Подготовлено комментированное издание произведений А. П. Бу-
ниной (*в соавторстве с М. А. Амелиным*). Отредактировано и подготовлено к печати
несколько книг. Всего 15 публикаций.

ELULOOKIRJELDUS

Mariia Nesterenko

Kodakondsus: Vene Föderatsioon
Sünd. 14. oktoobril 1990. a Taganrogi linnas (Venemaa)
Alaline address: 347942 Venemaa, Rostovi obl., Taganrogi linn,
Maršala Žukova ul., 75.
Address Eestis: Anne 30–9, 50604, Tartu
Telefon ja meili address: +79645275473, mary-nst@yandex.ru
Keeled: vene, inglise.

Haridus

2007–2012 A. P. Tšehhovi nim. Taganrogi riiklik pedagoogiline instituut, vene keele ja kirjanduse teaduskond (kõrgharidus).
2015–2021 Tartu Ülikool, doktoriõpe (vene kirjanduse eriala).

Erialane tegevus

2018–... "Θ"-sarja vastutav toimetaja (toimetus "Common Place").
2020–... Soouurimuste sarja toimetaja (toimetus „Novoje literaturnoje obozrenije“, Moskva).

Teaduslik tegevus

Teaduslikud huvid: 19.-20. saj vene kirjandus, soouurimused, naiskirjanduse ajalugu, igapäevaelu ajalugu, kirjanduse sotsioloogia.

Avaldatud 4 artiklit, neist üks rahvusvahelise levikuga väljaandes; teaduslikke raamatute arvustusi; ettevalmistatud A. Bunina teoste väljaande (*kaasautorsuses*); toimetatud ning trükiks ettevalmistatud mitu raamatuid. Kokku 15 publikatsioone.

ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

- М. Нестеренко.** А. П. Бунина в восприятии В. К. Кюхельбекера: к проблеме изучения «женской» литературы // Русская филология 27. Тарту, 2016. С. 65–71.
- М. Нестеренко.** «Падение Фазтона» А. П. Буниной в историко-литературном контексте 1810-х годов // Русская филология 28. Тарту, 2017. С. 13–25.
- М. Нестеренко.** «Кто не желает женщинам просвещения»: издатель и читательницы женских журналов в первой четверти XIX в. // Русская филология 29. Тарту, 2018. С. 33–41.
- М. Нестеренко.** Первые ласточки. Н. М. Карамзин и А. С. Шишков об участии женщин в литературе // Новый мир. 2019. № 10. С. 148–157.
- М. Нестеренко.** Бунина А. П. Неопытная муза: Собрание стихотворений. М.: Б. С. Г. Пресс, 2016. 558 с. / *Редакция, вступительная статья, комментарии, биографическая хроника — совместно с М. А. Амелиным.*

DISSERTATIONES PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS TARTUENSIS

1. **Юрий Кудрявцев.** Очерки по русской фонологии и морфонологии. Тарту, 1996. 157 с.
2. **Светлана Туровская.** Проблемы изучения модальных смыслов: теоретический аспект (на материале современного русского языка). Тарту, 1997. 136 с.
3. **Елена Погосян.** Восторг русской оды и решение темы поэта в русском панегирике 1730–1762 гг. Тарту, 1997. 158 с.
4. **Ирина Белобровцева.** Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». Конструктивные принципы организации текста. Тарту, 1997. 167 с.
5. **Светлана Кульюс.** Эзотерические коды романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» (эксплицитное и имплицитное в романе). Тарту, 1998. 207 с.
6. **Леа Пильд.** Тургенев в восприятии русских символистов (1890–1900-е годы). Тарту, 1999. 136 с.
7. **Роман Лейбов.** «Лирический фрагмент» Тютчева: жанр и контекст. Тарту, 2000. 143 с.
8. **Валентина Щаднева.** Дискурсивно обусловленные невербализованные компоненты высказывания. Тарту, 2000. 212 с.
9. **Александр Данилевский.** Поэтика «Повести о пустяках» Б. Темиряева (Юрия Анненкова). Тарту, 2000. 151 с.
10. **Татьяна Фрайман.** Творческая стратегия и поэтика Жуковского (1800 — первая половина 1820-х годов). Тарту, 2002. 165 с.
11. **Татьяна Троянова.** Антропоцентрическая метафора в русском и эстонском языках (на материале имен существительных). Тарту, 2003. 166 с.
12. **Елена Нымм.** Литературная позиция И. Ясинского (1890–90-е гг.). Тарту, 2003. 169 с.
13. **Эрика-Оксана Хааг.** Функциональная типология и средства выражения причинно-следственных отношений в современном русском языке. Тарту, 2004. 165 с.
14. **Вадим Семенов.** Иосиф Бродский в северной ссылке: поэтика автобиографизма. Тарту, 2004. 176 с.
15. **Роман Войтехович.** Психея в творчестве М. Цветаевой: Эволюция образа и сюжета. Тарту, 2005. 165 с.
16. **Анжелика Штейнгольд.** Отражение древнеславянских верований в русском лексиконе. Тарту, 2006. 202 с.
17. **Катрин Кару.** Уступительные конструкции в эстонском и русском языках. Тарту, 2006. 248 с.
18. **Оксана Паликова.** Двужычный словарь и функционально значимые связи слова. Тарту, 2007. 139 с.

19. **Тимур Гузаиров.** Жуковский — историк и идеолог николаевского царствования. Тарту, 2007. 156 с.
20. **Татьяна Кузовкина.** Феномен Булгарина: проблема литературной тактики. Тарту, 2007. 163 с.
21. **Ольга Бурдакова.** Имперфективация глаголов *v* продуктивного класса в современном русском языке. Тарту, 2008. 194 с.
22. **Ирина Абисогомян.** Становление чешской лексикографии в эпоху национального Возрождения: традиции и новаторство. Тарту, 2009. 200 с.
23. **Ирина Табакова.** Основные типы аббревиатур в современном польском языке (к специфике моделей производящих синтаксических структур). Тарту, 2009. 205 с.
24. **Дмитрий Иванов.** Творчество А. А. Шаховского-комедиографа: теория и практика национального театра. Тарту, 2009. 224 с.
25. **Инна Булкина.** Киев в русской литературе первой трети XIX века: пространство историческое и литературное. Тарту, 2010. 213 с.
26. **Алексей Вдовин.** Концепт «глава литературы» в русской критике 1830–1860-х годов. Тарту, 2011. 238 с.
27. **Ольга Мусаева.** Рецепция творчества Федерико Гарсиа Лорки в русской культуре (1930–1960-е гг.). Тарту, 2011. 217 с.
28. **Мария Боровикова.** Поэтика Марины Цветаевой (лирика конца 1900-х — 1910-х годов). Тарту, 2011. 148 с.
29. **Ольга Ягинцева.** Этимологическое исследование некоторых диалектных названий предметов домашнего обихода. Тарту, 2014. 127 с.
30. **Ирина Рудик.** Русская тема в сборнике Марины Цветаевой «Версты, Стихи. Выпуск I (1922)». Тарту, 2014. 166 с.
31. **Елизавета Фомина.** Национальная характерология в прозе И. С. Тургенева. Тарту, 2014. 150 с.
32. **Павел Успенский.** Творчество В. Ф. Ходасевича и русская литературная традиция (1900-е гг. — 1917 г.). Тарту, 2014. 214 с.
33. **Константин Поливанов.** «Доктор Живаго» как исторический роман. Тарту, 2015. 262 с.
34. **Сирье Купп-Сазонов.** О роли грамматики в переводе (на материале временных форм глагола в русском и эстонском языках). Тарту, 2015. 249 с.
35. **Андрей Федотов.** Русский театральный журнал в русском контексте 1840-х годов. Тарту, 2016. 178 с.
36. **Кристина Сарычева.** Восприятие Ф. И. Тютчева и А. А. Фета в русской литературной критике 1870-х — 1900-х гг. Тарту, 2016. 173 с.
37. **Алисия Чекада.** Теоретические основы составления двуязычного словаря: на примере польского и эстонского языков. Тарту, 2017. 131 с.
38. **Артем Шеля.** «Русская песня» в литературе 1800–1840-х гг. Тарту, 2018. 268 с.

39. **Александра Чабан.** Н. С. Гумилев — критик поэтов-символистов: динамика оценок и эволюция критического языка. Тарту, 2018. 183 с.
40. **Елена Вельман-Омелина.** Эстонско-русский перевод и развитие современной официально-деловой коммуникации: теоретический и практический аспекты. Тарту, 2018. 192 с.
41. **Ксения Филимонова.** Эволюция эстетических взглядов В. Шаламова и русский литературный процесс 1950-х — 70-х годов. Тарту, 2020. 159 с.
42. **Карина Новашевская.** А. А. Шаховской — идеолог русского национального театра. Тарту, 2020. 251 с.
43. **Анна Герасимова.** Проблема реального реципиента художественного текста: анализ современных читательских практик. Тарту, 2020. 199 с.
44. **Алексей Козлов.** Литературная репутация писателя-беллетриста: Н. Д. Ахшарумов в 1850–1880-е годы. Тарту, 2021. 242 с.
45. **Лариса Муковская.** Выражение количественности в имени в русском и эстонском языках. Тарту, 2021. 160 с.
46. **Александра Пахомова.** Писательская стратегия и литературная репутация М. А. Кузмина в раннесоветский период (1917–1924 гг.). Тарту, 2021. 287 с.