

Е. Д. КУКУШКИНА

ПЬЕР КОРНЕЛЬ В РОССИИ

«...Он был довольно высокого росту; благородные черты лица, глаза, исполненные пламени, улыбка простая, чисто-сердечная отличали физиономию его; от природы меланхолик, он говорил мало, еще менее украшал слова свои, но надобно читать творения Корнейля, чтобы узнать истинный гений».

(Журнал для сердца и ума. 1810. Ч. 1. № 2. С. 190)

В начале XVIII в. русские образованные читатели знакомились с произведениями Корнея главным образом по французским изданиям и благодаря языкам-посредникам. Известно, что Феофан Прокопович читал трагедию «Сид» в польском переводе.¹ В составе обширной библиотеки видного дипломата Петровского времени П. П. Шафирова (1669—1739), который еще в молодости изучил несколько иностранных языков, было много драматических произведений французских авторов, в том числе анонимные издания трагедий Корнея.²

В 1730-е гг., когда культурная ориентация на Францию приняла в России форму государственной политики, начался систематический ввоз в страну французских книг.³ Владение французским языком становилось необходимым условием светского общения, свидетельством образованности. Уже к концу 1730-х гг. у обра-

* Исследование проведено в рамках проекта РГНФ «Трагедии П. Корнея в переводе Я. Б. Княжнина: подготовка к изданию» (руководитель А. О. Дёмин), № 08-04-00111а, 2008—2009 гг.

¹ История русского драматического театра. Т. 1 : От истоков до конца XVIII века [автор тома В. Н. Всеволодский-Гернгросс]. М., 1977. С. 85.

² Копанев Н. А. Распространение французской книги в Москве в середине XVIII в. // Французская книга в России в XVIII в. : Очерки истории. Л., 1986. С. 21—22.

³ Копанев Н. А. Французская книга и русская культура в середине XVIII в. Л., 1958. С. 45.

зованной части русского общества не было языкового барьера, который мешал бы восприятию творчества Корнеля.

Однако чем более широкое распространение получали трагедии классицизма в России, с тем большей осторожностью воспринимались они поначалу как произведения поучительные, но в то же время и опасные. В «Письме госпожи Делаंबर к ее дочери», печатавшемся в 1735 г. в Примечаниях на «Санкт-Петербургские ведомости» (Ч. 94—95), говорилось: «Стихи могут легко иметь всякие злые следствия. Однако ж бы я изрядные Корнелиевы трагедии не охотно читать запрещала. Только часто случается, что разум читателей побужден бывает к порокам, хотя они и изрядные правила добродетели в себе содержат».⁴

Развитию русско-французских культурных связей способствовала разносторонняя деятельность А. Д. Кантемира. В 1730 г. он перевел трактат Фонтенеля «Разговоры о множестве миров».⁵ В примечаниях и дополнениях, которыми переводчик снабдил текст, поясняя слова «декорации», «партер», «опера», «актер», «комедия», «трагедия», он знакомил русского читателя с устройством французского театра и малознакомыми ему театральными жанрами.⁶ В 1738 г. Кантемир был назначен послом в Париж. Помимо занятий основной, дипломатической деятельностью он приложил немало усилий для ангажирования к русскому двору французской театральной труппы Жана Батиста Дюкло.⁷ В Париже Кантемир познакомился с Ш. Монтескье, Фонтенелем и деятелями французского театра П. Мораном, П.-К. Нивель де ла Шоссе и Л. Риккобони.

Итальянец Луиджи Риккобони, известный актер, с 1716 по 1728 г. руководил итальянской труппой, выступавшей в Париже сначала на итальянском, а затем на французском языке. Выйдя в отставку, он написал несколько трудов по истории театра, а в 1743 г. опубликовал книгу о реформе театра,⁸ которую посвятил, очевидно по совету А. Д. Кантемира, императрице Елизавете Петровне.

Проект Риккобони предполагал основание в России театра на русском языке, свободного от недостатков аристократического западноевропейского театра. По мнению автора, сформулированному в пространном Посвящении, это могло быть легко осуществлено «нацией, лишь мимолетно знакомой со спектаклями и еще не

⁴ Примечания на Санкт-Петербургские ведомости. 1735. № 95. С. 371.

⁵ Фонтенель Б. Разговоры о множестве миров. СПб., 1740.

⁶ Ферраци М. Комедия дель арте и ее исполнители при дворе Анны Иоанновны. 1731—1738. М., 2008. С. 199—202.

⁷ Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны : Документальная хроника : 1741—1750. Вып. 2. Ч. 1 / Сост. Л. М. Старикова. М., 2003. С. 416—422.

⁸ Riccoboni L. De la Réformation du théâtre. Paris, 1743.

остановившей свой вкус на каком-либо жанре». Риккобони полагал, что такой театр будет «прививать молодежи утонченную добродетель», он способен «воспитать мудрых политиков, бесстрашных солдат, хороших граждан, неподкупных судей, радеющих о государстве».⁹ С точки зрения воспитательной задачи будущего театра Риккобони проанализировал в своем труде известные французские трагедии и разделил их на три группы. В первую группу он включил пьесы, которые, по его мнению, полностью подходили для будущего Российского театра, во вторую — те, которые необходимо исправить, а в третью — пьесы, от которых следует отказаться.

Наравне с «Андромахой» Ж. Расина Риккобони включил в первую группу трагедию П. Корнеля «Ираклий», пьесу с необыкновенно запутанным и неправдоподобным сюжетом, которая подкупила его деликатностью в изображении любви: «Это тот род любви, который ни древние, ни современники не описывали до Корнеля».¹⁰ К тому же разряду пьес, способных исправлять и воспитывать зрителя, Риккобони отнес героическую комедию Корнеля «Дон Санчо Арагонский», которую, как он считал, можно воспринимать «как школу, где женщины и мужчины будут учиться направлять любовную страсть по пути, какой им укажут добрая мораль и уважение общества».¹¹ К этой группе пьес он отнес и трагедию Корнеля «Полиевкт» — «шедевр, во все времена сделавший честь современному театру».¹²

Трагедии Корнеля «Цинна» и «Гораций», по мнению Риккобони, нуждаются в исправлениях, которые сделают их более правдивыми. Для этого нужно, чтобы Эмилию и Цинну «связывали лишь чувства настоящей любви и совершенного доверия», а не желание мести.¹³ Что касается «Горация», то Риккобони посчитал необходимым убрать из пьесы роль Камиллы: «Девушке благородного происхождения не пристало столь страстно выражать свои чувства при известии о смерти своего возлюбленного, даже если он и был предназначен ей в супруги. Такое исступление ранит чувства, кои должно питать к своей отчизне, а также чувства, к которым обязывает благопристойность. Таким образом, оскорбление нанесено всему женскому роду <...> Примеры подобного рода должны быть изгнаны из театра, поскольку они могут оставить опасный след в сердцах юношества».¹⁴

⁹ Театральная жизнь России... Вып. 2. Ч. 2. С. 149—150 (Перевод Н. Э. Звенигородской).

¹⁰ Там же. С. 179.

¹¹ Там же. С. 182.

¹² Там же. С. 183.

¹³ Там же. С. 192.

¹⁴ Там же. С. 194.

В разряд пьес, от которых следует решительно отказаться, Риккобони включил наряду с «Митридатом» Расина трагедии Корнеля «Сид» и «Родогуна», как способные развращать человеческие сердца. Любовные чувства и страсти, ведущие к тому, что Химена, героиня «Сида», выходит замуж за убийцу своего отца, «никогда не должны быть показаны зрителям».¹⁵ По мнению Риккобони, обе героини «Родогуны» руководствуются в своих поступках низменными чувствами, не соответствующими «величию души трагических персонажей». Предложение Родогуны сыновьям Клеопатры заслужить любовь убийством их матери «кошунственнно для любой нации». Трагизм пьесы создается благодаря ужасу от самой этой мысли, а мужские персонажи пьесы проявляют «ложный героизм и настоящую слабость».¹⁶

Риккобони передал Посвящение русской императрице еще до напечатания книги. После опубликования тиража автор отправил ей через Кантемира несколько экземпляров книги, в том числе именной. Однако смерть Кантемира в 1743 г., а возможно, и какие-то другие обстоятельства спутали его планы. Проекту Риккобони не суждено было осуществиться. 28 июля 1745 г. он, находясь «в великом беспокойстве», писал из Парижа к канцлеру А. П. Бестужеву-Рюмину с просьбой уведомить его о судьбе своей книги: «Я Вас всенижайше прошу о исходатайствовании от Ея Императорского Величества мне хотя единое за то милостивое слово, дабы не рассуждали здесь, что оное молчание знаком есть малой апробации императрицы на мою книгу, чрез которую б я вновь получил ту честь, которую Ея Величество мне учинить изволила принятием моей дедикации».¹⁷

Идеи Риккобони, по-видимому, все-таки заинтересовали императрицу Елизавету Петровну, по крайней мере привлекли ее внимание к французской драматургии. Об этом свидетельствует объявление, опубликованное в 1751 г. в издании «Bibliothèque impartiale», выходявшем в Лейдене: «Литературные новости. Россия. Санкт-Петербург. С успехом была представлена трагедия на русском языке в присутствии императорского двора. Предполагается перевести на этот язык самые лучшие пьесы великого Корнеля».¹⁸ Упоминавшейся трагедией был «Синав и Трувор» А. П. Сумарокова, впервые показанный 21 июля 1750 г. Намерение перевести на русский язык произведения Корнеля практического осуществления тогда не получило.

¹⁵ Там же. С. 203.

¹⁶ Там же. С. 205—206.

¹⁷ Там же. С. 145—146.

¹⁸ *Копанев Н. А.* Распространение французской книги... С. 64.

В установлении русско-французских литературных и театральных связей сыграло роль и немецкое посредничество. В 1740 г. при русском дворе выступала немецкая труппа. Возглавлявшая ее Каролина Нейбер (1697—1760) стала проводить в России реформу театра, начатую в Германии И. К. Готшедом, — замену прежних театральных зрелищ (балет, комедия дель-арте, опера-буфф) репертуаром нового классицистического театра. Пьесы Ж. Расина, И.-К. Готшеда, с которыми труппа Нейбер выступала в Дрездене и Гамбурге, были перенесены на русскую сцену. По-видимому, ставила она и трагедию Корнеля «Полиевкт».¹⁹ Пьесы Вольтера, Мольера, Ла Шоссе были в репертуаре французской труппы антрепренера Сереньи, выступавшей в Санкт-Петербурге в 1742 г. и внесшей заметный вклад в популяризацию французского театра на русской почве. С. Порошин, воспитатель наследника русского престола Павла Петровича, 14 сентября 1765 г. записал в своем дневнике: «Едучи из комедии, разговаривали мы в карете, между прочим, о начале здесь театральных зрелищ. Его превосходительство Никита Иванович (Панин. — *Е. К.*) рассказывать мне изволили, что прежде всего началась здесь итальянская комедия, а потом оперы в правление государыни императрицы Анны Иоанновны. Потом выписаны первые французские комедианты, как государыня Елизавета Петровна на престол вступила. Первый из них был Сереньи».²⁰

Важную роль в возникновении интереса к литературе французского классицизма сыграл Сухопутный шляхетный кадетский корпус, открытый в Петербурге в 1731 г. Французский язык стал в этом учебном заведении одной из важнейших дисциплин. Кадеты вскоре стали привлекаться к участию в придворных любительских комедиях, массовых оперных и балетных сценах. Как свидетельствуют камер-фурьерские журналы, начиная с 1748 г. кадеты получали роли во французских комедиях и трагедиях (названия их не установлены), которые разыгрывались в оперном доме: «4 дня генваря, пополудни, в оперном доме в присутствии Ея императорского величества и их Императорских Высочеств отправлялась на французском языке кадетами трагедия. Для смотра, кроме придворных, не впускали».²¹ В 1760-е гг. в Сухопутном шляхетном кадетском корпусе был учрежден первый русский

¹⁹ *Старикова Л. М.* Документальный комментарий к теме «Ф. К. Нейбер и Россия» // Памятники культуры : Новые открытия. Ежегодник РАН. 1998. М., 1999. С. 66—69.

²⁰ *Порошин С.* Записки, служащие к истории его императорского высочества благоверного государя цесаревича и великого князя Павла Петровича. 2-е изд. СПб., 1881. Стб. 428.

²¹ Театральная жизнь России... Вып. 2. Ч. 1. С. 41—42, 790, 791, 805.

театр, которому суждено было сыграть важную роль в пропаганде творчества Корнеля в России. Наряду с пьесами А. П. Сумарокова, также воспитанного в Корпусе, кадеты разыгрывали и французские трагедии. Эта традиция сохранялась на протяжении многих лет. С. Н. Глинка, учившийся в Корпусе в 1782—1792 гг., вспоминал: «Первые лица в трагедиях представляли с жаром, выражением и душою».²² Учитель французской риторики Аллер внушал кадетам «раболепное благоговение к французскому театру», провозглашая «высокопарным слогом своим»: «Корнель владычествует на небесах, Расин на земле, а Кребильон в областях преисподних». Он любил повторять: «У меня в карманах вся французская словесность».²³ В этой особой атмосфере любви к французской культуре возникли и развились литературные и театральные таланты В. А. Озерова, проведенного в корпусе около 12 лет (с 1776 по 1787 г.) сначала кадетом, потом преподавателем. По словам С. Н. Глинки, «в памяти Озерова вмещался весь театр Корнеля, Расина, Вольтера. Превосходно знал он французский язык, играл французские трагедии в некоторых домах вельмож и с блеском высказывал свои речи». «Чувствительность», с которой он изображал персонажей трагедии, истощала его физические силы и привела к преждевременной смерти.²⁴

Интерес к великой французской драматургии приобретал разные формы. В 1755 г. на страницы «Ежемесячных сочинений» выплеснулась полемика о подлинности сражения Горациев с Куриациями — события, сведения о котором Корнель почерпнул в трудах Тита Ливия и положил в основу своей трагедии «Горации». Автором статьи был В. К. Тредиаковский, скрывший свое имя за инициалами «В. Т.». Он констатирует: «Считают, что некоторые истории перенесены в Римскую историю из греческой, в том числе и это сражение, которое было между греческими аркадийскими народами тегеатянами и фенеатцами. Слишком баснословна Римская история». И, подводя итоги спора, пишет: «Закключаю я без всякого сомнения, что битва Горациев с Куриациями есть праведная и была подлинно в Италии, а греческая Аркадийская, по-видимому, едва ль не подложная и списана с Римския».²⁵ История соперничества Горациев с Куриациями становилась известна многим поколениям учащихся. Куриациями и Горациями называли команды учеников, соревнующихся в риторике, латинском языке или красноречии.

²² Записки Сергея Николаевича Глинки. СПб., 1895. С. 60.

²³ Там же. С. 106—107.

²⁴ Там же. С. 171.

²⁵ Ежемесячные сочинения. 1755. Март. С. 205, 212.

Рецепция французской драматургии в России происходила на нескольких уровнях. Она началась с переводческой деятельности. В январе 1759 г. в Петербурге в стихотворном переводе Н. Хрущева была представлена трагедия Корнеля «Полиевкт — мученик», носившая в оригинале название «Полиевкт — христианский мученик». В этой трагедии пересеклось много тем, образов и мотивов классицистической драматургии, прежде всего идея сильной воли, побеждающей личные чувства, отречение от личного счастья ради морального долга. Действие трагедии происходит в эпоху распространения христианства в условной стране Армении, отдаленной римской провинции. Герой трагедии Полиевкт принимает крещение и тем самым бросает вызов Риму. Его жена Паулина страдает: она все еще любит римлянина Севера, ставшего прославленным полководцем. Персонажи трагедии обуравемы простыми человеческими чувствами. Север мечтает о земном счастье с Паулиной. Ее отец Феликс испытывает страх перед полководцем, которого когда-то разлучил со своей дочерью. Идя на смерть за свои религиозные убеждения, Полиевкт уступает Паулину ее возлюбленному. Но восхищенная смелостью и благородством мужа, она решает остаться верной ему и также становится христианкой. Текст русского перевода не сохранился, поэтому невозможно судить о том, насколько точно были переданы переводчиком сюжетные линии и дух оригинала. Спектакль, по-видимому, не имел успеха у зрителей, так как был представлен на сцене только один раз. Однако эта трагедия Корнеля продолжала интересовать русских авторов. В 1759 г. А. П. Сумароков перевел монолог Полиевкта, являющийся кульминационным моментом трагедии Корнеля, и опубликовал его в сентябрьской книжке «Трудолюбивой пчелы».²⁶ В переведенном отрывке Полиевкт на пороге смерти решительно отрекается от «пагубных прельщений» и утех мирской жизни, «ломких, как стекло». Он предсказывает страшные наказания «немилосердному монарху», этому «ненасытному тигру», за невинную кровь христиан. Корнель привлекал Сумарокова прежде всего как выразитель близких ему идей. Позже, в Примечании к «Эпистоле о стихотворстве», Сумароков писал: «Корнелий, нареченный Великий, преславный трагик французский <...>. Великим назван он не столько от хорошего стихотворства, как от великого духа и высоких мыслей. Лучшие его трагедии суть: Цинна, Родогуна, Гораций, Цид, Полиевкт, Помпей и Ираклий».²⁷

²⁶ Трудолюбивая пчела. 1759. Сент. С. 568 — 570.

²⁷ Сумароков А. П. Полн. собр. всех сочинений. М., 1781. Ч. 1. С. 350.

Французская драматургия постепенно завоевывала себе место в России, проникая во все слои общества. Как свидетельствует записка, сделанная С. Порошиным 15 декабря 1764 г., «государь великий князь изволил <...> разбирать и устанавливать в библиотеке новые свои книги. Накуплено ему великое множество авторов театральных <...>. Разговаривали <...> сперва о славных трагических писателях Корнелии и Расине <...> После обеда изволил Его высочество сам читать Детушеву комедию».²⁸ В том же году «Московские ведомости» (№ 7, 28 янв.) сообщали читателям, что «в Московском университете открыт публичный класс, в котором лучшие авторы французские во всех родах, так же и лучшие переводы, находящиеся на сем языке, хороших сочинителей, прославляющих Англию, Германию и Италию, читаны и толкованы быть имеют».²⁹ Драматургия французского классицизма стала входить в круг чтения образованных женщин. А. И. Соколова (1741—1822), внебрачная дочь И. И. Бецкого, вышедшая замуж за будущего основателя Одессы О. М. де Рибаса, знала произведения Вольтера, Расина и Корнеля. Княгиня З. А. Волконская (1789—1862) с ранних лет читала французских классиков и с увлечением декламировала их. В 1785—1797 гг. в Париже издавалась «Всеобщая библиотека для дам» («Bibliothèque universelle des Dames»). Маленькие книжки этого изящного издания в кожаном переплете с золотым обрезом издавались обществом литераторов, в которое входили Ж.-А. Руше, Б. Эмбер, А. Перрен и др. Книжки рассказывали читательницам об истории, путешествиях, сельском хозяйстве, медицине, музыке, давали представление о философии, науках и искусствах. Показательно, что театру было посвящено три тома. В один из них вошли «Сид» Корнеля и его жизнеописание, сделанное Фонтенелем, в другой — трагедии «Гораций» и «Цинна» с предисловием и комментариями Вольтера. Среди подписчиков этого издания в 1785 г. числится княгиня Н. П. Голицына, жившая во Франции в 1785—1790 гг.³⁰

«Мнение во сновидении о французских трагедиях» А. П. Сумарокова, написанное в 1769—1770 гг., в котором последовательно проанализированы трагедии французского классицизма, свидетельствовало о начале критического осмысления творчества Корнеля в России. Публикуя «Мнение...» в «Полном собрании всех сочинений Сумарокова», Н. И. Новиков сделал примеча-

²⁸ Порошин С. Записки... Стб. 182—183.

²⁹ Копанев Н. А. Распространение французской книги... С. 64.

³⁰ Гречаная Е. П. Когда Россия говорила по-французски : Русская литература на французском языке : (XVIII—первая половина XIX века). М., 2010. С. 122, 128, 154—156.

ние: «Сие мнение, кажется, написано покойным сочинителем к г. Вольтеру».³¹ Известно, что в феврале 1769 г. Вольтер ответил на письмо Сумарокова, переданное им в Ферней через Ф. А. Козловского.³² Сумароков искал поддержки у Вольтера, защищая жанр трагедии от тех последователей Д. Дидро и П. Бомарше, которые считали его устаревшим и пропагандировали новый, смешанный жанр — «слезную драму».³³ Является ли «Мнение...» Сумарокова фрагментом его письма к Вольтеру или написано позже, в ответ на его одобрительное письмо, — остается неясным. Очевидно, однако, что в своем критическом анализе пьес Корнеля он опирался на примечания Вольтера к его изданию «Театр Пьера Корнеля» (1764).

Еще в 1764 г. Сумароков намеревался познакомиться с театральной жизнью Италии, Франции и Голландии, но эти планы не осуществились.³⁴ «Мнение...» — произведение умозрительное. Оно написано в жанре, широко практиковавшемся самим автором в сатирических целях,³⁵ но в данном случае имеет характер дружеского послания с критическим и скрыто-полемическим подтекстом. Опираясь на тезис Буало «волнует зримое сильнее, чем рассказ», Сумароков описывает как реальность не только свои впечатления от якобы увиденных спектаклей, но и предполагаемую реакцию французских зрителей на них. Он во многом соглашается с Вольтером, иногда спорит с ним, развивает его наблюдения, делает собственные замечания. Особое внимание Сумароков обращает на цельность действия и характеров, психологическое правдоподобие.

«Мнение...» предваряется небольшим предисловием. Сумароков сетует, что «разные обстоятельства отвратили» его от театра и «прелюбезной» Мельпомены, музы-покровительницы трагедии, которая дороже ему «паче жизни». Однако его встревожил сон: «Был я сновидением на театральных представлениях парижских и видел некоторые трагедии так живо, как наяву».³⁶

³¹ Сумароков А. П. Полн. собр. всех сочинений. Ч. 4. С. 327.

³² Степанов В. П. Сумароков А. П. // Словарь писателей XVIII века. Вып. 3 : (Р—Я). СПб., 2010. С. 197.

³³ Стенник Ю. В. А. П. Сумароков о классиках французской трагедии XVII—XVIII вв. (Статья «Мнение во сновидении» о французских трагедиях) // Некоторые вопросы теории и истории французской литературы XVII века. Материалы Междунар. науч. конф. «Третьи Лафонтеновские чтения» (11—13 апреля 1997 г.). СПб., 1997. С. 48.

³⁴ Степанов В. П. Сумароков А. П. С. 194.

³⁵ Сенников Г. И. О сатирических «снах» в русской литературе XVIII века // Проблемы изучения русской литературы XVIII века : От классицизма к романтизму. Л., 1974. Вып. 1. С. 71.

³⁶ Сумароков А. П. Полн. собр. всех сочинений. Ч. 4. С. 327.

Разбор начинается «Цинной» Корнеля. «Ждал я, — пишет Сумароков, — что начнется сия драма излишним и критикованным монологом, по мнению Боало, Вами несколько извиненным и мною отверженным <...> а здесь во прекрасных стихах ничево Корнелий не объявляет, и только начало трагедии и страсть встревоженного геройского Емилиного духа ослабляет <...>. Прекрасное начало и достойное имени Великого Корнелия. Праведно Вы критиковали, что слово *seulement* попортило первого действия окончание <...>. А ежели бы онаго слова не было, так бы дозвоительно было не напоянуть ему ни о славе, ни о друзьях. Речь Августова Цинне и Максиму весьма хороша. Монолог Цинны крайне хорош, исключая сии два стиха:

*Qui du peu que je suis fait une telle estime ?
Qui me comble d'honneurs, qui m'accable de biens, —*

и последний стих:

Mais voici de retour cette aimable inhumaine,

которые и Вы критиковали: оба сии стихи гадки. Четвертое явление третьего действия достойно Корнелия. Как окончилось сие действие... весь партер был в восторге, а сему восторгу громкий плеск воспоследовал, а я воскричал: «О, Корнелий! Праведно ты Великим наречен Корнелием». Монолог Августов хорош, только долог. Речь Августова Цинне хороша <...>. Циннино замешетельство хорошо, но договор Августов с Цинною, чтоб он молчал, не нравится мне, а сии пени:

Tu tiens mal ta promesse —

гадки мне; и сие ребячество и крайняя малость заставили меня на одно мгновение, заставили меня почести не вкусным автором. Остаток трагедии хорош, так же как и вся трагедия весьма хороша, и будет вечно славою Франции и короною Корнеливою, но лучше бы было, ежели бы Август показал милосердие свое без сих слов:

*O! siècles! o, mémoire!
Conservez à jamais ma dernière victoire, —*

и ежели бы Ливия не пророческим духом Августу благоденствие предвещала и не говорила бы в присутствии главных и едва только прощенных бунтовщиков <...>. А вместо того сказала бы лучше: добровольно буду повиноваться власти твоей...».

Затем Сумароков переходит к критике «Родогуны». Ему не нравится, что «пролог составляют наперстники». Как в свое вре-

мя Л. Риккобони, он отмечает, что «героя тут нет ни одного <...> да они же и явление потом прервали, вознамерившись договорить начатую речь после: вымысел автора самого малого, ищущего новые красоты в безобразии. Во втором действии явился Корнелий, как и вы в примечаниях написали, во всей своей пышности. Не скрывается Корнелий во всем действии сем до самого конца». В третьем действии Сумарокову «весьма нравится» монолог Родогуны: «Гомера, казалось мне, я в сих вижу стихах. А что сии стихи вашей критике подвергались, так я того не порочу, ибо я и сам еще и до ваших примечаний того же мнения; но восхищенное мое ими сердце всю мою на них критику преодолело». Он высоко оценивает мастерство Корнелия на протяжении всего действия, «исключая последнее явление, Антиохов монолог, а особливо вмещенный медицинский рассудок». Имеется в виду эпизод в конце третьего действия, когда братья Антиох и Селевк осознали равную жестокость своей матери и Родогуны, но Антиох высказывает надежду на то, что их злоба утихнет, и успокаивает брата. Сумароков отмечает «преизрядный» монолог Клеопатры, завершающий четвертое действие, хвалит пятое действие: «Окончание сей трагедии достойно славы Великого Корнелия и славы всех лучших трагиков на свете».³⁷

Критический разбор Сумароков завершает пьесами Ж. Расина («Ифигения», «Федра», «Аталия») и Вольтера («Заира», «Альзира», «Меропа»).

Французская драматургия оказала влияние на творчество русских драматургов, прежде всего в жанровом и сюжетном отношении. «Русскому поэту-трагику открывалась значительная свобода в построении текста. Если он полагал приоритетным возвышенное, то есть предметы политические и военные, этот выбор вел к созданию жанрового типа героической (или политической) трагедии по образцу Корнелия. Когда, напротив, предпочтение отдавалось любовной тематике, произведение приближалось к жанровому типу любовной трагедии, главным представителем которой в XVIII веке считался Расин».³⁸ Б. Н. Асеев отметил сходство первой русской трагедии, написанной по правилам классицизма, — «Хорева» (1747) Сумарокова с «Сидом»: герой из чувства долга вынужден сражаться с отцом своей возлюбленной.³⁹ Один из источников трагедии Сумарокова «Семира»

³⁷ Там же. С. 327—331.

³⁸ Клейн И. Пути культурного импорта : Труды по русской литературе XVIII века. М., 2005. С. 266.

³⁹ Асеев Б. Н. Русский драматический театр XVII—XVIII веков. М., 1958. С. 104—105.

(1751) исследователи усмотрели в «Цинне». Сумароков реализует намеченный, но не развитый Корнелем сюжет, а именно неудачный исход замысла Цинны — предательство друга. В «Семире» неверный друг предает Оскольда, раскрыв его замысел Олегу.⁴⁰ Образ христианского мученика, жертвующего жизнью ради веры, созданный Корнелем в «Полиевкте», возник в трагедии М. М. Хераскова «Пламена», действие которой происходит во времена введения на Руси христианства.⁴¹

Монолог Эмилии из «Цинны», отмеченный Сумароковым как прекрасное начало трагедии, достойное имени Корнеля, привлёк внимание 16-летнего каптенармуса Измайловского полка М. Н. Муравьева. В 1773 г. он подал доношение в Академию наук с просьбой о напечатании сборника «Переводные стихотворения», в который вошли также его переводы из Анакреона, Буало, Вольтера. Отрывок из «Цинны» был единственным переводом из драматического сочинения. Он заинтересовал начинающего поэта, по-видимому, изображением противоречивых чувств героини, которая жаждет отмщения за смерть отца, но понимает, что оно навеки разлучит ее с возлюбленным. В посвящении сборника кн. П. А. Голицыну Муравьев писал: «...все великие люди были любители стихов, и те, которых имена достойны суть восхваляемы быть в песнях бессмертных муз, защищали их покровительством своим. Блажен, если и мои посильные произведения удостоятся внимания».⁴²

В 1768 г. по инициативе Екатерины II и на ее средства при Академии наук было учреждено Собрание, старающееся о переводе иностранных книг. Первое время переводами были заняты академические переводчики, но уже со следующего года к работе были привлечены новые лица. В числе 112 книг, переведенных за годы деятельности Собрания, то есть до 1783 г., оказались и трагедии Корнеля.

Возможно, проект издания трагедий Корнеля в русском переводе был инициирован Екатериной II, которая всегда одобрительно отзывалась о его творчестве. Об этом свидетельствует, в частности, ее переписка с известным французским критиком Ф.-М. Гриммом, завязавшаяся в 1774 г., после его посещения Петербурга по случаю бракосочетания великого князя Павла Петровича и Наталии Алексеевны. Еще раньше, в 1760-е гг., Ека-

⁴⁰ Стенник Ю. В. Жанр трагедии в русской литературе : Эпоха классицизма. Л., 1981. С. 64.

⁴¹ Стенник Ю. В. Драматургия русского классицизма : Трагедия // История русской драматургии. XVII—первая половина XIX века. Л., 1982. С. 90—91.

⁴² Переводные стихотворения лейб-гвардии Измайловского полку каптенармуса Михайла Муравьева. СПб., 1773. С. 3.

терина II стала получать дважды в месяц известия и критические заметки Гримма о новостях французской литературы, которые он рассылал иностранным дворам. В письме Гримму от 2 января 1780 г. Екатерина II признавалась: «Я люблю Корнеля, он всегда возвышает мою душу». В 1785 г., когда в Петербург по приглашению Дирекции императорских театров прибыл известный французский актер Ж. Офрен, Екатерина II писала Гримму: «Офрен здесь, но я его еще не видела. Я просила, чтобы он дебютировал с понедельника в восемь „Цинной“, единственной трагедией, которую я люблю» (письмо от 10 августа). Спустя два дня она делилась своими впечатлениями от спектакля: «Перед отъездом в Царское Село я видела игру Офрена. Играя Цинну с благородной простотой, он помнил свою роль Августа. Это, по моему мнению, превосходный актер» (письмо от 12 августа).⁴³ По «особенному повелению» императрицы «Цинна» была представлена на сцене Эрмитажного театра также 13 декабря 1789 г.⁴⁴

Трагедии Корнеля перевел Я. Б. Княжнин, для которого переводческая деятельность была в это время единственным занятием, дающим средства к существованию. Издание планировалось в двух частях. Первую должны были составить «Сид», «Смерть Помпеева» и «Цинна». Об этом свидетельствует общая пагинация их страниц и указания в начале каждого листа, в нижней его части, «часть I». Во вторую часть должны были войти «Родогуна», «Гораций» и, возможно, еще одна трагедия. Тираж первой части, составивший 600 экземпляров, был отпечатан к октябрю 1775 г., но выкуплен Н. И. Новиковым и поступил в продажу в 1779 г., причем трагедии продавались отдельно. Перевод «Родогуны» был напечатан в типографии Компании типографической Новикова в 1788 г.⁴⁵ Трагедия «Гораций» была отдана в печать в типографию Академии наук в 1777 г., печатание было начато, но затем прервано «за нужнейшими делами».⁴⁶ По-видимому, как это не раз случалось, типография не справлялась с печатанием документов самой Академии наук.

О характере работы Княжнина над переводами можно судить по его черновым рукописям, сохранившимся в архиве Г. Р. Дер-

⁴³ Письма императрицы Екатерины II к Гримму (1744—1790), изданные с пояснительными примечаниями Я. К. Грота // Сборник Императорского Русского исторического общества. СПб., 1878. Т. 23. С. 167, 358, 360.

⁴⁴ Дневник А. В. Храповицкого : 1782—1793. СПб., 1874. С. 320.

⁴⁵ История русской переводной художественной литературы : Древняя Русь. XVIII век. Т. II : Драматургия. Поэзия. СПб., 1996. С. 69.

⁴⁶ Семенников В. П. Собрание, старающееся о переводе иностранных книг, учрежденное Екатериною II : 1768—1783 : Историко-литературное исследование. СПб., 1913. С. 70.

жавина (ИРЛИ. Ф. 96. Оп. 14). Переводам «Цинны» и «Сида», сделанным белыми стихами, предшествовал прозаический перевод-подстрочник. Перевод «Родогуны» Княжнин первоначально назвал «Клеопатра», по-видимому потому, что жажда власти и воля именно этой героини являются основной движущей силой действия. Трагедию «Гораций» Княжнин переводил также белыми стихами, вероятно, по какому-то из изданий, опубликованных после 1648 г., когда Корнель сократил 5-е действие, излишне затянутое. Отсутствует оно и в переводе. Здесь Княжнин не пользовался подстрочником и стремился, насколько возможно, следовать оригиналу, хотя в отдельных случаях не удержался от некоторых корректив.⁴⁷

«Сид» в переводе Княжнина был представлен на сцене Московского театра 28 мая и 22 сентября 1791 г. Критическому разбору спектаклей посвящена рецензия Н. М. Карамзина, опубликованная в «Московском журнале». Карамзин сравнивает перевод с оригиналом, анализирует оба текста с точки зрения следования психологическому правдоподобию. Он отмечает, что переводчик «переменил порядок приключений: Сид выходит на поединок с Дон-Санхом прежде сражения с маврами, и против сих последних идет он не добровольно с друзьями отца своего, но сам король посылает его и Дон-Санха, поручая им свое войско и обещая Химену тому, кто окажет более храбрости».⁴⁸ Однако он оставляет за «сочинителем русской трагедии» право на отступление от оригинала и на вымысел. Так, по его мнению, поступил сам Корнель, работая над «Сидом». Он выбрал самые лучшие и трогательные сцены из двух испанских драм на тот же сюжет. Еще одно изменение Карамзин отметил в начале пьесы, в сцене, являющейся сюжетной завязкой, когда отец Химены в ссоре обезоруживает престарелого полководца Дон-Диега, отца Родриго, и дает ему пощечину. Посщечина, за которую Корнеля порицал Вольтер, в переводе Княжнина отсутствует. Изменена эта сцена и в переводе М. М. Хераскова, напечатанном в 5-й части его «Творений» (М., 1796—1803).⁴⁹ В пылу ссоры соперники обнажают шпаги, и дон Гормас обезоруживает соперника и «повергает» его. Вопрос о том, допустима ли пощечина в высокой трагедии, возникал позже, со ссылкой на Корнеля, у Лессинга и у Пушкина.⁵⁰

⁴⁷ См.: Кукушкина Е. Д. Трагедия П. Корнеля «Гораций» в переводе Я. Б. Княжнина // XVIII век. СПб., 2011. Сб. 26. С. 368—423.

⁴⁸ Московский журнал. 1791. Ч. 3. Кн. 1. Июль. С. 89.

⁴⁹ Цид. Трагедия, переделанная из трагедии П. Корнеля // Творения М. Хераскова, вновь исправленные и дополненные. [Б. г.]. Ч. 5. С. 1—80.

⁵⁰ Данилевский Р. Ю. Г. Э. Лессинг и Россия: Из истории русско-европейской культурной общности. СПб., 2006. С. 52.

Значительно требовательнее относится Карамзин к необходимости «производить в зрителе» сильные несмешанные чувства радости или горести. Здесь он отступает от анализа перевода и переходит к рассмотрению оригинала. Карамзину решительно не нравится развязка трагедии Корнеля, когда добродетельная Химена соглашается стать супругой убийцы своего отца. Доводы Вольтера, что это бракосочетание не происходит в пьесе, что Химена лишь дает свое согласие на него, не кажутся ему убедительными. По мнению Карамзина, мысль о том, что «Химена рано или поздно будет мучима совестью», смутит зрителя и помешает ему радоваться соединению любовников. Он соглашается с Далламбером, что драматические произведения Корнеля холодны и лишены действия, им не хватает «ужаса и жалости», которые являются «душой трагедии» и волнуют зрителя «в Шекспире и в некоторых немецких драматических сочинителях». «Сид» мог нравиться французской публике, «потому что в нем есть хорошие сцены и трогательные чувства, потому что в нем много прекрасных стихов», но теперь он годится «лучше для чтения, чем для представления». Нетрудно заметить, что Карамзин предъявляет к Корнелю требования новой драматургической эстетики, уже завоевавшей себе место в России, где с успехом шли пьесы Г. Э. Лессинга, Ф. Шиллера, И. В. Браве и появлялись «мещанские трагедии» и исторические драмы на сюжеты из русской истории. Впрочем, возвращаясь к «русскому Сиду», Карамзин вынужден признать, что пьеса «была очень хорошо принята московскою публикой», чему способствовали прекрасные актеры М. С. Синявская, И. Ф. Лапин и В. П. Померанцев. «Многие стихи были замечены, и громкие рукоплескания раздавались в партере и в ложах».⁵¹

Уже упомянутый перевод «Сида» Хераскова на сцену не попал, хотя переводчик, за счет сокращения некоторых персонажей и сцен, несколько усилил динамизм действия. В его переводе отсутствуют влюбленная в Родриго донна Уррака и ее воспитательница Ленор. Донна Уррака, как ее задумал Корнель, не влияла на развитие сюжета, но была нравственным мерилom для страстей, переживаемых персонажами. Благородная, верная своему долгу, готовая пожертвовать личным счастьем во имя благоденствия народа, она воплощала образ идеального монарха, каким он представлялся во Франции в начале XVII в.

Представ на сцене в русском переводе с большим историческим запозданием, трагедия Корнеля вынуждена была уступить место пьесам нового театрального репертуара и переместиться в область истории драматургии.

⁵¹ Московский журнал. С. 93—95.

Опубликованное в 1790 г. «Собрание некоторых театральных сочинений, с успехом представленных на Московском публичном театре» (Ч. 1—3), открывалось статьей «О происхождении и успехах драматического стихотворства», в которой анонимный автор кратко изложил историю французского театра, начиная с XII в. Он останавливается и на творчестве Корнеля, который, по его мнению, смог «исполиновыми шагами пробежать промежуток от посредственности до совершенства, собрать все правила и составить из того целое, явить в блистательном виде стихотворство, важность, разнообразность и совокупление характеров и выдать наконец превосходные творения, которые не уступают приобретшим бессмертие Софоклу и Эврипиду». Однако упорядоченность и стилевая законченность трагедий, суровые и цельные характеры персонажей представляются теперь лишенными правдоподобия и жизненной полноты: «Корнелий, прилепленный единственно к возвышению чувствований и к выдерживанию благородства характеров, почитал любовь посторонним средством, чувствованием приличным токмо к доставлению превосходства картинам от него изображаемым; он мало старался обнаруживать действия сей пылкой страсти». Вкусам русских зрителей в конце XVIII в. более отвечали «галантные» трагедии Расина, который «проложил себе новую дорогу <...> Он взялся за такой род, которым сей великий муж пренебрегал. Он сделал из любви основание своим пьесам и украсил их всем тем, что изящность слога и приятность стихов имеют в себе трогательнейшего и прелестнейшего. Наконец он выдал такие превосходные сочинения, которые сравняли его с Корнелием».⁵² Однако и Расину не нашлось места в этом собрании пьес. Оно включало драмы Л.-С. Мерсье и Ж. М. Монвеля, комедии А. Ж. Дюманьяна, Бонуара (псевдоним А. Л. Бертрана де Робино), Ж. Патрата, Б. Ж. Марсолье де Виветьера.

Известность Корнеля в России как создателя трагедий затмила его славу комедиографа, а между тем именно комедии, восторженно принятые французской публикой, принесли ему первую славу. Единственная комедия Корнеля, появившаяся на русской сцене, «Лжец», была представлена в Санкт-Петербурге 18 мая 1796 г. Сохранившийся рукописный список пьесы⁵³ указывает имя ее переводчика: Янкович. По-видимому, это И. Ф. Янкович Де Мириево (1778—1811), в 1790-е гг. с увлечением занимавшийся литературным трудом. Подобно тому как Корнель позаимствовал сюжет «Лжеца» у испанских драматургов, но переделал его под

⁵² Собрание некоторых театральных сочинений, с успехом представленных на московском публичном театре. М., 1790. Ч. 1. С. 20, 22—23.

⁵³ СПб ГТБ. Шифр I.XX.3.90.

обычаи и правила своих соотечественников,⁵⁴ русский переводчик перенес место действия в современный ему Петербург, изменил имена действующих лиц. Аронт стал Здравомыслом, Дорант — Ветраном, Клариса — Прелестой, Аргант — курским дворянином Доброседом. Ветран, чтобы увлечь Прелесту, утверждает, что воевал в Польше. Успеха пьеса, по-видимому, не имела, в печать она не попала. Феерические фантазии и вдохновенная ложь Доранта-Ветрана (предшественника Хлестакова), делавшие его образ по-своему обаятельным, откровенно провокационные финальные слова пьесы: «О, вы, которые сомневались в его искусстве, вот вам пример. Следуйте ему и учитесь лгать!» — могли восприниматься как поправление нравственных устоев.

Влияние Корнеля на русскую комедиографию еще предстоит изучить. Оно ощущается, например, в композиции комической оперы М. А. Матинского «Санкт-Петербургский Гостиный двор». В нее была включена жанровая бытовая сценка в Гостином дворе. Барышни Крепышкина и Щепеткова требуют у продавца показать им атлас, тафту и модные чепчики, шелковые чулки и пьюсовые ленты. Это напоминает комедию Корнеля «Дворец правосудия, или Подруга-соперница» (1633), действие в которой дважды прерывали сцены в модных книжных, галантерейных и бельевых лавках.⁵⁵

Всем известные сюжеты трагедий Корнеля продолжали свою жизнь иногда в других жанрах. «Московские ведомости» сообщали, что 10 февраля 1802 г. на Петровском театре будет представлен «большой трагический и пантомимический балет в пяти действиях, называемый „Горации и Куриации“, взятый из Римской истории, сочинение г-на балетмейстера Соломони, муз. г-на Стацера. Сей спектакль не в счет годовых лож, но в пользу г. Соломони, который со своими детьми ласкает себя надеждою, что почтеннейшая публика удостоит сей спектакль своим присутствием».⁵⁶

В начале XIX в. формирующаяся новая система литературных стилей начала старательно отрекаться от классицизма. Я. А. Галинковский посвятил критическим разборам сочинений Корнеля немало страниц в своем журнале «Корифей, или Ключ литературы», который был задуман им как краткая история искусств. Одна из книг этого журнала за 1803 г. целиком была посвящена жанру трагедии. Галинковский публикует отрывок из первого явления IV действия «Родогуны», параллельно на французском и русском

⁵⁴ *Большаков В. П.* Корнель : Жизненный и творческий путь. М., 2001. С. 169.

⁵⁵ Там же. С. 57.

⁵⁶ *Московские ведомости.* 1802. № 12. 8 февр.

языках (С. 106—110),⁵⁷ и свои «Примечания, сделанные при чтении на трагедию „Гораций“» (С. 134—141). Он отмечает несколько лексических повторов в монологе Куриация (д. 1, явл. 4) и «противные слуху» стихи, оканчивающиеся односложными словами. Его суждения обнаруживают непонимание особенностей классицистической драматургии XVII в. Галинковскому представляются «слишком риторическими» обращения персонажей трагедии к душе, добродетелям или к своему сердцу, как в монологе Камиллы: «обращение к своему сердцу самое мещанское» (С. 137). Убийство Горацием своей сестры, оплакивающей возлюбленного, кажется ему «не сходным с природою», а пространные монологи Валера (54 стиха) и Горация (60 стихов) — «это целая тяжба <...> Эти монологи вовсе не шекспировские. В них более скуки, пустословия, нежели поэзии» (С. 139—140). Впрочем, Галинковский признает удачным характер Горация, который «выдержан сильно, оттушеван жесткими, но смелыми, римскими чертами». Другие персонажи ему не нравятся: «Сабина говорит для того, чтоб сказать что-нибудь новое. Камилла плачет, не умея плакать, и подобное. Следуйте за сими примечаниями вдоль по пьесе. Вы найдете много мест превосходных, — но как далеко все это от какого-нибудь *Гамлета*, *Царя Лира*, *Ю. Кесаря*, даже от *Аталии*, *Федры*... от *Катона* <...>. Язык устарел, но дело идет не о языке: о хорошем Идеале, о той изящной обдуманности, которую тщеславятся нации, о живописи страстей, характеров, о величестве самой поэзии. Этого я никогда не ищу в театральных сочинениях французов и, по-моему, не ошибаюсь» (С. 140—141).

В первое десятилетие XIX в. П. Корнель упоминается едва ли не в каждом литературном журнале. «Минерва» публикует под названием «Корнель и Расин» эссе трех авторов — Лабрюйера, Фонтенеля и Лагарпа, посвященные этим драматургам,⁵⁸ а в другом номере, в разделе «Ученые анекдоты» печатает рассказ о необыкновенной доброте Корнеля.⁵⁹ О доброте и простодушии Корнеля писал «Вестник Европы» в разделе «Характеры некоторых известных стихотворцев».⁶⁰ Журналы зафиксировали появление нового отношения к Корнелю. Он воспринимался уже не только как основоположник французского театра, но и как своего рода духовный наставник. В «Вестнике Европы» печатается краткая сравнительная характеристика творчества Корнеля и знаменитого

⁵⁷ Корифей, или Ключ литературы. 1803. № 2. Здесь и далее указания на страницы даны в тексте.

⁵⁸ Минерва. 1806. Ч. 1. С. 37—45.

⁵⁹ Там же. Ч. 3. С. 19—20.

⁶⁰ Вестник Европы. 1803. Ч. 37. № 4. Февр. С. 325—326.

французского проповедника Жака Бенина Боссюэта (1627—1704), написанная Даламбером. По мнению Даламбера, и того и другого отличала возвышенность духа, но у Корнеля она близка к республиканской гордости, а у Боссюэта — к благочестивому восторгу. У них много общего, но и много отличий: «Корнель презирает величество и могущество, Боссюэт попирает ногами и то и другое и стремится к самому Богу; один, показывая нам человека во всем достоинстве его, возвеличивает нас в собственном мнении нашем; другой, представляя нам человека ничтожным, парит выше человеческого рода. Выспренность поэта наполнена глубокими мыслями и резкими чертами, выспренность оратора состоит в величии, в силе, в картинах; погрешности Корнеля происходят от утомления и недостатка, Боссюэтовы от излишнего жара и обилия...».⁶¹

С эпизодом из истории французского театра познакомил читателей «Драматический вестник», пересказав анекдот из сочинений П. А. де Ла Мота. Речь шла о возможности различного толкования трагедийных характеров в разные эпохи. Актеры прежде с «чрезмерной суровостью» произносили реплику Горация, обращенную к Куриацию перед их сражением: «Альба назначила тебя, и я тебя более не знаю», и «сей стих всегда производил над публикою неприятное действие». Актер Барон первым начал произносить эти слова с некоторым состраданием, «публика с восхищением ему рукоплескала», и Корнель поздравил актера с удачной находкой. С тех пор «все следовали Баронову произношению, но теперь его забыли. Чем более актер при этом стихе показывает в голосе жестокости, тем более партер ему рукоплещет». Это, по мнению автора статьи, показывает, «сколько с тех пор национальный французский характер переменялся».⁶² В другом номере под названием «О правилах театра»⁶³ были опубликованы в переводе А. А. Писарева отрывки из трактата П. Корнеля «Рассуждение о полезности и частях драматического произведения». В них затрагивался вопрос, в какой форме возможно поучение на театре и всегда ли полезное является в театральном сочинении под видом приятного. Опираясь на авторитет Корнеля, издатели журнала (в их числе А. Н. Оленин, И. А. Крылов, А. И. Ермолаев, редактор А. А. Шаховской) реализовывали задачи своего издания — помогать отвращению дурного вкуса, который, «царствуя в новых иностранных творениях, развращающих ум и сердце, угрожает заразить и нашу словесность».⁶⁴

⁶¹ Вестник Европы. 1806. Ч. 25. Февр. С. 272—273.

⁶² Драматический вестник. 1808. Ч. 3. № 78. С. 199—200.

⁶³ Там же. Ч. 2. № 35. С. 65—69.

⁶⁴ Там же. Ч. 1. № 1. С. 8.

Переводы из сочинений основоположников классицизма оставались необходимым элементом самообразования молодых поэтов. В 1810 г. В. А. Жуковский составил программу для собственных литературных занятий, в которую входило сравнительное изучение трагедий Корнеля, Расина, Вольтера и Кребильона.⁶⁵ Сохранились его наброски перевода 2-го явления 3-го действия трагедии Корнеля «Sertorius».⁶⁶ Интерес Жуковского к этой трагедии, вероятно, был связан с ростом патриотических настроений в русском обществе. Жуковский сократил текст, усилив его динамику. Лирическая форма монолога в сочетании с его патриотическим пафосом были у истоков поисков Жуковским новых форм, приведших его к созданию гражданской лирики.⁶⁷

В первой четверти XIX в. в связи с развитием русского театра и необходимым расширением его репертуара усиливался интерес к драматургии французского классицизма. Он выразился в попытках нового толкования трагедийных характеров. П. А. Катенин в 1811 г. перевел трагедию Томаса Корнеля «Ариана».⁶⁸ Она была впервые показана в бенефис Е. С. Семеновой и шла в Москве в 1811 г., а на петербургской сцене периодически с 1811 по 1824 г. В 1817 г. А. И. Чепегов, А. А. Жандр, А. А. Шаховской и П. А. Катенин перевели трагедию П. Корнеля «Гораций», по одному действию каждый. Пятое действие, в котором ставилось под сомнение право Горация на убийство сестры, было опущено. 9 октября 1817 г. эта трагедия в их переводе под названием «Горации и Куриации» была представлена в Санкт-Петербурге в бенефис актера Я. Г. Брянского. Защита просвещенной монархии, содержавшаяся в пьесе французского драматурга, потеряла свою актуальность. В трагедии Корнеля литераторы, близкие к декабристскому обществу, искали героев, способных идти на жертвы и подвиги ради высоких гражданских побуждений. Свободолюбие, нравственная независимость, решимость к подвигу приобретали романтическую окраску. Эта пьеса была еще 8 раз показана в Петербурге в 1817—1823 гг. и лишь дважды в Москве (в 1820 г.), где в театральном репертуаре преобладала мелодрама.

⁶⁵ Лебедева О. Б. Неопубликованные переводы Жуковского из Софокла // Жуковский и русская культура. Л., 1987. С. 260.

⁶⁶ Резанов В. И. Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского. Пг., 1916. Вып. II. С. 497—498.

⁶⁷ Сакура С. С. Ранние драматические опыты В. А. Жуковского // Критика. Драматургия. Театр : Из докладов, представленных на I—IV Чтениях молодых ученых памяти Л. Я. Лившица : Сб. науч. статей / Харьковский гос. пед. ун-т им. Г. С. Сковороды. Харьков, 1999. С. 104—109.

⁶⁸ Рукопись со значительной правкой и указанием исполнителей хранится в СПб ГТБ. Шифр I.XX.3.63.

Перевод был предназначен исключительно для сцены и издан не был, за исключением 4-го действия, напечатанного в числе сочинений Катенина.⁶⁹ Три десятилетия спустя в журнальной статье, посвященной творчеству А. А. Шаховского, Р. М. Зотов, служивший с 1812 г. в театральной дирекции канцелярским служителем, а затем инспектором русской труппы и начальником репертуарной части, объяснил, почему эта пьеса не имела успеха. Он писал: «Времена сурового классицизма начинали ослабевать, и пьесы Вольтера более уже имели успеха, нежели Корнеля и Расина. Даже самый перевод в компании был тогда охуждаем. Знаменитое „Qu'il mourût“ не произвело эффекта, и в этом обвиняли перевод: „Что б должен сделать он против троих? — Умри! / Иль славной смертью позор свой предвари“. Этот ответ значил: умри, или умри, тогда как у Корнеля вторая фраза, хотя весьма надутая и запутанная <...> значила: умри или победи. Пьесу перестали уже играть, а полемические споры все еще продолжались».⁷⁰

Интерес П. А. Катенина к творчеству Корнеля не ограничился переводом фрагментов одной трагедии. В 1818 г. он переложил монолог Цинны,⁷¹ а в 1822 г. трагедию «Сид».⁷² Опираясь на классическую традицию, используя архаизированную «высокую» лексику, Катенин отстаивал принципы «романтического историзма». «Сид» в переводе Катенина был представлен на Большом театре 14 декабря 1822 г. в пользу 20-летнего В. А. Каратыгина (1802—1853),⁷³ дебютировавшего в 1820 г. в трагедии В. А. Озерова «Фингал», но уже заслужившего любовь зрителей. Перевод Катенина вызвал горячие отклики критиков. Они были опубликованы в журнале «Благонамеренный», издававшемся А. Е. Измайловым. Рецензия А. И. Розинга, члена Вольного общества любителей словесности, наук и художеств, напечатанная в разделе «Театр»,⁷⁴ была в большей мере посвящена характеристике перевода, чем театральному спектаклю. Рецензент прежде всего отметил отступления переводчика от подлинника: Катенин «выключил совершенно ненужное лицо Инфанту, но с тем вместе испортил роль

⁶⁹ Сочинения и переводы в стихах Павла Катенина. СПб., 1832. Ч. 2. С. 43—56.

⁷⁰ Зотов Р. М. Материалы для истории русского театра : Князь Шаховской А. А. // Репертуар и Пантеон. 1846. Т. 14. С. 21.

⁷¹ Катенин П. А. Отрывок из Корнелева «Цинны» // Сын Отечества. 1818. № 12. С. 229—231.

⁷² Сид. Трагедия. Сочинение П. Корнеля / Перевод [в стихах] с французского Павла Катенина. СПб., 1822.

⁷³ Каратыгин Большой, или Старший, как его называли. Его брат Петр Андреевич (1805—1879), также актер, носил прозвище Каратыгин Меньший, или Младший.

⁷⁴ Благонамеренный. 1823. Ч. 21. № 1. Подпись: -ъ-ъ. Указания на страницы — в тексте.

Химены, начав трагедию с 6-го явления». В результате зрителю становится неизвестна любовь Химены к Родриго, и «он не принимает большого участия в ссоре их отцов» (С. 41—42). Дальнейший анализ пьесы свелся к пространному цитированию с краткими комментариями критического характера. Рецензент иронизирует над частым употреблением Катениным в 1-м явлении 4-го действия глаголов, обозначающих движение (*бегал; двигая вперед; приходящих; гоня*): «Какая передвигательная картина...» (С. 43), хотя они вполне закономерны в рассказе Родриго о том, как он одержал победу над маврами. Реплика Химены «Я двух соперников вооружила длань» также вызывает его насмешку: «У двух рыцарей одна длань! Как мешкотен⁷⁵ должен быть их поединок!» (С. 49). О стихах «Крик страшный подняли бегущи сопостаты / Скочили в корабли...» критик замечает: «И я *скочил* с кресел, когда услышал в театре этот стих» (С. 49). Метафора «тело, дымящееся кровью», представляется ему «забавной картиной»: «Рыцарь, у которого из всех мест выходит дым!» (С. 51). Но больше всего его возмутило употребление Катениным архаизмов: *ковы плестъ; чтоб; свидетельми* и других: «*Ужи* <...> не последнее также занимают здесь место и, как видно, пользуясь особенною благо-склонностью переводчика, получили от него позволение ползать, где им заблагорассудится, — потому что куда ни взглянешь... *уж*, как тут: *и после уж решишь*... И местоимения имеют ту же привилегию, с той только разницею, что им позволено гулять компаниями: *С отцом моим во мне он*...» (С. 53). А. И. Розинг выразил сомнение в том, что французы узнали бы своего великого Корнеля, «если б вздумалось какому-нибудь французу перевести для забавы „Сид“ с русского на свой язык со всем запасом этих литературных редкостей» (С. 52). Само представление также получило его весьма посредственную оценку: Каратыгин Младший в роли Феликса «понимал стихи, но читал их дурно», один только Каратыгин Большой «выдержал роль (д. Родрига) так, как должно. Он не мог скрасить дурных стихов, зато ловил посредственное и делал из него хорошее», «театр был почти пуст» (С. 55).

Иного мнения придерживался И. Истов. Он считал, что сокращения, которым подверглась трагедия Корнеля в переводе Катенина, нисколько не испортили пьесу: «...все выпущенные сцены так мало имеют связи с главным предметом и ходом пьесы <...> трагедия через то ничего не потеряла в полноте содержания и ясности действия» (С. 322).⁷⁶ А некоторые места перевода столь хо-

⁷⁵ От прилагательного мешкотный — медлительный, вялый. — Е. К.

⁷⁶ *И. Ис-въ [И. Истов]*. Разбор перевода Корнелевой трагедии Сид с кратким замечанием на представление оной // *Благонамеренный*. 1823. Ч. 22. № 11. С. 313—328; № 15. С. 186—209. Указания на страницы — в тексте.

роши, что по своей выразительности превосходят оригинал. Таков монолог оскорбленного Диего, в котором «слабый старец — некогда мужественный — не могущий более владеть мечом, называет его дорогим товарищем юности своей: как сообразно это духу тогдашнего времени!» (С. 324). В трагедии Корнеля Диего, желая, чтобы сын отомстил за него, спрашивает его: «Rodrigue, as-tu du coeur?» — то есть «Сын, мужествен ли ты?» или «Сын, храбр ли ты?». Переводчик же, «желая дать всю возможную силу последнему выражению, сделать его разительнейшим для Родрига в устах отца его, заставил Д. Дьегу обратиться к нему вопрос с умышленным сомнением и укоризною, от коей бы, так сказать, вспыхнуло сердце благородного юноши (особливо во времена «рыцарства»): „Сын, храбр ты, или трус?“ Это простое слово <...> на деле должно бы возбудить все мужество Родрига. Выразить это была цель автора, и переводчик, если не совершенно, то по крайней мере близко достиг ее» (С. 325).

Статья И. Истова интересна и тем, что в ней затрагивались теоретические и практические вопросы художественного перевода: «Переводить из стихов в стихи, особливо драматическое сочинение, сохраняя все достоинства онаго, — чрезвычайно трудно. Иногда одно *слово*, одно *выражение*, счастливо употребленное, составляет важную красоту и производит сильный аффект на театре; легко случиться может, что хотя этому слову или выражению и найдутся равносильные в том языке, на который переводят, но или по многосложности своей, или по неприятному для выговора стечению букв употреблены они быть не могут; что ж переводчик должен делать? — Кажется, в подобном случае отступление от подлинника извинительно» (С. 326—327).

Основные упреки критика касались лексической стороны перевода, сделанного Катениным. Жанр трагедии требует «высокого» слога, «в изъяснении высоких мыслей неприличны простые слова и обороты», а «обветшалые» слова вроде славянского «вкупе», «поставленные между обыкновенными и даже самыми простыми словами, кажутся какими-то *антиками*, выставленными напоказ не у места» (С. 320—321).

Проблема адекватного перевода трагедий классицизма рассматривалась и во второй части «Разбора Сиды». И. Истов отмечает, что, несмотря на весьма резкие суждения некоторых критиков, он находит многие стихи Катенина в переводе свободными, чистыми, близкими к подлиннику. В то же время он категорически не приемлет употребления им «простого слога», близкого к разговорному. По его мнению, «обыкновенный, впрочем, *благородный* слог» может быть употреблен лишь «в разговорах лиц, кои по званию и характеру своему близки к натуральной простоте». Стоит

исправить слог — и перевод «Сиды» «послужил бы украшением нашей словесности» (С. 192—194). С сожалением он отмечает, что первое представление прошло в полупустом зале: «в двух ярусах лож никого почти не было» (С. 195). «Сид» был представлен на театре еще дважды.

В творческих поисках Катенина А. С. Пушкин увидел его «обособленный, самостоятельный» путь в литературе. Откликаясь на вышедшие из печати «Сочинения и переводы в стихах Павла Катенина»,⁷⁷ Пушкин говорил о «несправедливой холодности, оказываемой публикою» его сочинениям. Отметив отсутствие подлинной отечественной критики, он писал: «Быв один из первых апостолов романтизма и первый введши в круг возвышенной поэзии язык и предметы простонародные, он первый отрекся от романтизма и обратился к классическим идолам, когда читающей публике начала нравиться новизна литературного преобразования».⁷⁸

Интерес к творчеству Корнеля возобновился в России лишь к концу XIX в. Трагедии неоднократно переиздавались, но представлены на сцене не были. Они перешли в разряд учебной литературы. Несколько изданий выдержал «Сид», причем как в оригинале,⁷⁹ так и в переводах.⁸⁰ «Гораций» был издан трижды.⁸¹ В оценке «Родогуны» Л. Риккони оказался отчасти прав. Эта трагедия не получила одобрения в России. После перевода Княжнина она была напечатана только один раз.⁸²

⁷⁷ Сочинения и переводы в стихах Павла Катенина. СПб., 1832. Ч. 1—2.

⁷⁸ Литературные прибавления к «Русскому инвалиду» от 1 апреля 1833 г. № 26. С. 206—207. Цит. по изд.: *Пушкин А. С. Полн. собр. соч.* Т. XI : Критика и публицистика : 1819—1834. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949. С. 220.

⁷⁹ *Le Cid. Tragédie par P. Corneille* (1636). С этюдом, кратким очерком франц. стихосложения, примеч. и словарем / Сост. Александр Алексеев (для школьного употребления и для самообучения). СПб., 1888, 1893, 1894; *Le Cid. Tragédie en 5 actes en vers* / Для чтения в учебных заведениях снабдил [вступ. статьей и] объясн. В. С. Игнатович. СПб., 1888; *Сид* / Текст с введением, примеч. и словарем. Объяснил В. Баралевский. СПб., 1893, 1899.

⁸⁰ *Сид. Драма (трагикомедия) Корнеля, написанная им в 1636 г.* / Пер. [в стихах] Ефрем Барышов. СПб., 1881; *Сид. (Le Cid). Трагедия в 5-ти актах Корнеля* / Пер. с французского в стихах В. С. Лихачева. СПб., 1891.

⁸¹ *Horace. Tragédie en cinq actes et en vers. Tragédie par P. Corneille* (1636). Для чтения в учеб. заведениях снабдил объяснениями В. С. Игнатович. СПб., 1893; *Гораций. Трагедия в 5 д. Петра Корнеля* / Пер. М. Чайковский. СПб., 1893; *Гораций. Трагедия в 5 д. в стихах П. Корнеля* / Перевод в стихах размером подлинника Льва Поливанова с очерком жизни Корнеля и объясн. статьями. М., 1895.

⁸² *Родогуна. Трагедия Корнеля, написанная им в 1646 г.* / Пер. [в стихах] Ефрем Барышов. СПб., 1880.

Несмотря на репутацию Корнеля как основоположника классицизма, как гения, «возвысившего дух нации»,⁸³ и на его широкую известность, полного и цельного представления о его творчестве ни в XVIII, ни в XIX в. Россия не получила. Из 34 пьес, написанных им, были переведены на русский язык семь, а представлены на театре в русском переводе — четыре. Корнель сыграл свою роль в формировании русской драматургии, но его творчество не вписалось в изменившуюся систему театральных жанров. В начале XVIII в. в России не было возможности для достойного сценического воплощения пьес Корнеля, в конце века его трагедии расходились с требованиями новой драматургии. Русские литераторы воспринимали Корнеля через призму вольтеровских «Комментариев». В то же время трагедии Корнеля оставались востребованными для чтения. Читатели окрашивали переживания персонажей своими чувствами и учились новому отношению к литературному произведению — не нравоучительному толкованию пьесы в целом, а внимательному и чуткому прочтению текста, часто афористичного. Идеи мужества и патриотического долга, поэтически воплощенные в пьесах Корнеля, привлекали к ним внимание в критические моменты истории. 24 марта 1941 г. Н. П. Акимов выступил перед труппой Театра комедии с докладом о предполагаемой постановке «Сида» в переводе М. Л. Лозинского.⁸⁴ Этому проекту не суждено было осуществиться.

⁸³ Биографии великих людей // Журнал для сердца и ума. 1810. Ч. 1. № 2. С. 190.

⁸⁴ Цимбал С. Л. Неосуществленная постановка Н. П. Акимова // Театр. 1971. № 4. С. 79—80.