

О. Б. КАФАНОВА

ПЕРЕВОДЫ  
Н. М. КАРАМЗИНА  
КАК КУЛЬТУРНЫЙ  
УНИВЕРСУМ



# Ольга Бодовна Кафанова

## Переводы Н. М. Карамзина как культурный универсум

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=62770206](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=62770206)  
Переводы Н. М. Карамзина как культурный универсум:  
ISBN 978-5-00165-163-5*

### Аннотация

Монография является итогом многолетних исследований переводного наследия Н. М. Карамзина. Системное изучение его переводческого дискурса позволяет значительно расширить привычное представление о Карамзине – прозаике, создателе сентименталистской повести, талантливом журналисте и выдающемся историографе. Русский писатель предстает профессиональным переводчиком, приобщившим русского читателя к шедеврам мировой литературы. Выявляется использование переводных материалов в авторских журналах («Московский журнал», впоследствии – «Вестник Европы»). Прослеживается влияние переводческой практики на развитие стиля, а шире – русского литературного языка. В монографии охвачен период 1783–1800 гг., завершающийся изданием трехтомного «Пантеона иностранной словесности». Монография снабжена библиографией переводов с указанием установленных иностранных источников.

Для филологов, культурологов, историков журналистики и художественного перевода, а также широкого круга читателей, интересующихся развитием отечественной культуры.

# Содержание

Введение	6
Часть I. Годы учения	16
Глава 1. Первые переводы «для сердца» и «разума»	16
Переводы для «сердца»: «Деревенские вечера», прозаический цикл С. Ф. де Жанлис	18
Перевод для «разума»: философское сочинение Ш. Бонне	48
Глава 2. «Британский гений»: «Юлий Цезарь» Шекспира в переводе с немецкого посредника	63
Глава 3. Первый театральный перевод: «Эмилия Галотти» Лессинга	90
Часть II. «Московский журнал»: переводы в роли отсутствующих сотрудников	104
Глава 1. «Слезная повесть», или «нравоучительная сказка»: Мармонтель, Флориан, Коцебу и другие авторы	107
Глава 2. Две «Марии» Стерна: сентиментальная история чувствительной героини	134
Конец ознакомительного фрагмента.	149

**О. Б. Кафанова**  
**Переводы Н. М. Карамзина**  
**как культурный универсум**

*Посвящается дорогому Учителю, выдающемуся  
историку литературы и перевода Юрию  
Давидовичу Левину*

# Введение

Н. М. Карамзин занимался переводами на протяжении двадцати лет, с ранней юности до начала работы над «Историей государства Российского». Его переводы представляют собой целый культурный космос, характеризующийся широчайшими хронологическими рамками, простирающимися от античности до современного Карамзину времени, а также разнообразием представленных национальных литератур, включающих античную древность, Европу, Восток и Америку. Прижизненные издания его переводов составляют 9 томов, которые вошли в «Собрание переводов» (1835). Однако в него включена едва ли третья часть всего переведенного Карамзиным: материалы «Пантеона иностранной словесности» (3 тома), «Разные повести» (2 тома), новые нравоучительные сказки Ж. Ф. Мармонтеля (2 тома) и повести С. Ф. Жанлис (два тома). Многие переводы, созданные Карамзиным в ранний период, а также многочисленные журнальные публикации в «Собрание переводов» не вошли.

Карамзин интенсивно переводил в «ученический» период (до своего европейского путешествия); переводы составили значительную часть его публикаций в «Московском журнале» (1791–1792) и «Вестнике Европы» (1802–1803); им полностью посвящен «Пантеон иностранной словесности» (1798). Карамзин-переводчик впервые познакомил рус-

ских читателей со многими произведениями иностранных авторов, древних и восточных. Он намеренно отказался от европоцентризма, стремясь рассказать о самых интересных явлениях всемирной культуры и литературы.

Интересы Карамзина поражают своим глобализмом: он обращается к литературам и культурам Европы, Азии (Ближнего и Дальнего Востока), Африки и Америки. Понятие «глобальный текст», производное от концепта «глобализация», появилось недавно. Оно предполагает рассмотрение современной цивилизации как универсального гипертекста, в котором объединены страны и континенты посредством интеграции экономик, современных средств сообщения и коммуникаций. И цивилизованный человек в таком мире не чувствует себя чужим. Н. М. Карамзин задолго до возникновения этого понятия, по существу, уже стремился воспринимать мир в его единстве, чему во многом способствовало его путешествие по Европе, личное знакомство и общение с выдающимися представителями европейской культуры и, не в последнюю очередь, его интенсивная переводческая деятельность.

Топографическое расширение изображаемых стран происходит у Карамзина постоянно, от издания к изданию. И если художественные произведения для перевода могли представить только отдельные страны Азии (Индия, Персия), то культурологические описания разных народов Карамзин черпал в многообразных описаниях путешествий. В послед-

ний период – во время издания «Вестника Европы» – в поле зрения Карамзина-переводчика попадают события, происходящие в разных частях мира – Африке, Китае, Японии, на островах Гаити, Цейлон и многих других местах. В центре его внимания уже не отдельные страны, но целые континенты.

Для создания масштабной картины мира Карамзин использовал в переводном наследии разные дискурсы, взаимодействующие друг с другом: античный, английский, американский, итальянский, швейцарский, восточный и другие дискурсы. Если понимать под дискурсом не только произведение той или иной национальной культуры, но и язык переводного источника, то самыми важными и сквозными в переводном наследии Карамзина являются французский и немецкий дискурсы<sup>1</sup>. Подобное предпочтение обусловлено тем, что Карамзин лучше всего владел французским и немецким языками, которым обучался с детства. Английский он знал хуже, особенно до своего путешествия в Европу, в чем сам признавался. Это объясняет, почему выдающихся английских авторов он переводил, как правило, через языки-посредники, – немецкий и французский. Так, трагедию У. Шекспира «Юлий Цезарь» он перевел в 1787 г. не с оригинала, а с лучшего на то время немецкого пе-

---

<sup>1</sup> См.: Кафанова О. Б. 1) Французский дискурс в структуре журналов Н. М. Карамзина // *Revue des Études slaves*, 2012. Т. LXXXIII. № 2–3. P. 793–811; 2) Немецкий дискурс в культурном универсуме переводов Карамзина (в печати).

ревода-посредника. Вместе с тем пребывание в Англии дало ему необходимую практику, которая позволила позднее непосредственно черпать публицистические материалы для «Вестника Европы» в английской периодике.

В процессе исследования переводческой деятельности Карамзина мне удалось установить более 300 наименований<sup>2</sup>. Своими переводами, как и оригинальными сочинениями, он, по выражению Белинского, «распространял в русском обществе познания, образованность, вкус и охоту к чтению»<sup>3</sup>.

Именно Карамзин способствовал распространению в России известности Демосфена, Плутарха, Цицерона, Саллюстия, Лукана, Оссиана, Калидасы, Саади, Шекспира, Томсона, Стерна, Лессинга, Шиллера, Морица, Бартелеми, Бюффона, Бонне, Сталь, Жанлис, Мармонтеля, Мерсье, Флориана, Франклина и многих других писателей, философов и эстетиков.

Переводной характер любого произведения, опубликованного Карамзиным, был им четко идентифицирован. В этом состояло принципиальное отличие его деятельности от

---

<sup>2</sup> Кафанова О. Б. Библиография переводов Н.М. Карамзина (1783–1800) // Итоги и проблемы изучения русской литературы XVIII века. XVIII век. Сб. 16. Л.: «Наука», 1989. С. 319–327; Библиография переводов Н. М. Карамзина в «Вестнике Европы» (1802–1803) // XVIII век. Сб. 17. СПб.: «Наука», 1991. С. 249–283.

<sup>3</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1955. Т. 7. С. 99–131. (Сочинения Александра Пушкина. Статья первая, 1843). С. 122.

практики, принятой в XVIII в. Используемые Карамзиным обозначения можно представить в виде достаточно продуманной системы.

Самые выдающиеся авторы и произведения указывались полностью (иногда и на языке оригинала) и, как правило, сопровождалась предисловиями, пояснениями или примечаниями, в которых давалась краткая характеристика и раскрывалась их значимость. Развернутыми Предисловиями сопровождалась, например, переводы «Юлия Цезаря» У. Шекспира, «Эмилии Галотти» Г. Э. Лессинга. Более скромными пояснениями и комментариями Карамзин снабдил публикации переводных произведений Ж. де Сталь, Ж. К. Флориана, С. Ф. де Жанлис и других известных прозаиков конца XVIII в.

Большой пласт переводов касался публикаций из (и для) периодических изданий. Среди них были материалы исторического, философского, психологического характера. В этом случае Карамзин, как правило, указывал не только автора, произведение, но и источник, из которого было выбрано то или иное произведение для перевода. Это позволяет нам установить с большой степенью достоверности широкий круг европейских журналов и газет, из которых Карамзин черпал материалы. Среди них особой его любовью пользовались два «Меркурия» – немецкий («Der Neue Teutsche Merkur», 1773–1810), выпускаемый К. М. Виландом, и французский – «Mercure de France» (1724–

1820), а также издававшийся в Женеве журнал «Bibliothèque britannique» (1796–1815).

Следует особо подчеркнуть, что Карамзин обращался к журналам разных стран и направлений, среди которых были немецкие: «Minerva» (1792–1868), «Freimühige» (1803–1840), «Zeitung für die elegante Welt», «Politisches Journal»; английские: «British Mercury», «Critical Review», «The Philosophical magazine», «Morning Chronicle», «Argus», «Times». Но больше всего Карамзин использовал французские (или франкоязычные) периодические издания: «Décade», «Spectateur du Nord», «Magasin encyclopédique», «Bibliothèque britannique», «Nouvelle Bibliothèque des romans», «Journal des dames et des modes». Новостью было и его обращение к газетам, в первую очередь – правительственному органу «Moniteur universel» (1786–1866), первой французской ежедневной газете «Journal de Paris» (1777–1811), а также «Gazette de France» (1797–1848).

Наконец, менее значимые в художественном плане переводы (в том числе многочисленные статьи и заметки занимательного и информативного характера), которые, по-видимому, и в иностранных изданиях публиковались анонимно, сопровождалась указанием языка, с которого они переведены. При этом Карамзин использовал разные формы более полного или сокращенного обозначения: «Перевод с немецкого», «С немецкого», «С немец.», «С нем.», «Переведено из одного немецкого журнала», «Из нем. журнала», «Из

нем жур.»; «Перевод с французского», «С французского», «С француз.», «С франц.», «Из французского журнала», «Из фр. журн.», «Из фр. жур.»; «Из англ. журнала», «Из американского журнала».

Таким образом, Карамзин демонстрирует не только высокую для своего времени филологическую культуру, но и открывает новый этап в истории перевода в России. В качестве критика многих интересных, с его точки зрения, иностранных сочинений, он постоянно порицал тех переводчиков, которые не указывали языка оригинала или, еще хуже, вообще умалчивали о его переводном характере. Оригинал для Карамзина – некая суверенная данность, в отличие от принятой в классицизме возможности «бытия произведения, не проецированного ни на какую индивидуальность»<sup>4</sup>. Известно, что в классической эстетике переводчик ставился в один ряд с автором<sup>5</sup>, что было совершенно недопустимым для Карамзина. Он постоянно подвергал критике переводчиков, которые неверно называли источники<sup>6</sup>. Считаясь с условиями эпохи, он вполне допускал не прямой пере-

---

<sup>4</sup> *Гуковский Г. А.* К вопросу о русском классицизме. (Состязания и переводы) // Поэтика. Л.: Academia, 1928. Т. 4. С. 132–133.

<sup>5</sup> *Левин Ю. Д.* Об исторической эволюции принципов перевода. (К истории переводческой мысли в России) // Международные связи русской литературы. Л.: «Наука», 1969. С. 6–7.

<sup>6</sup> *Кафанова О. Б.* Н. М. Карамзин – теоретик и критик перевода (К постановке вопроса о сентименталистском методе перевода) // Художественное творчество и литературный процесс. Томск: Изд-во ТГУ, 1982. Вып. 3. С. 142–155.

вод. В России XVIII в. основное распространение получили французский и немецкий языки, которые служили своеобразными посредниками при знакомстве читателей с английской, американской, итальянской и другими иностранными литературами<sup>7</sup>. Однако, если речь шла о переводе через посредничество, для Карамзина очень существенно было качество промежуточного источника. Когда для него самого решался вопрос о посредничестве, он предпочитал немецкие переводы, не без основания считая их более точными, чем французские. От всех переводчиков он требовал хорошего знания родного и иностранного языков, а также понимания предмета переводимого. Недопустимым он считал искажение смысла. К очень важным компетенциям хорошего переводчика Карамзин относил языковое чутье, способность свободно пользоваться богатствами родного языка, чтобы, не впадая в буквализм, сохранить верность оригиналу. Это требование было весьма сложным для реализации в России конца XVIII в. виду недостаточной разработанности стилистических форм литературной речи. И только такому большому мастеру, как Карамзин, тонко чувствующему специфику разных языков, это в большой мере удавалось.

Вместе с тем феномен Карамзина в том и заключается, что каждый вид деятельности, которым он занимался, был

---

<sup>7</sup> Заборов П. Р. «Литература-посредник» в истории русско-западных литературных связей XVIII–XIX вв. // Международные связи русской литературы. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1963. С. 64–85.

самоценным и уникальным. Он был лучшим журналистом и критиком своего времени, он основал первый в России литературно-политический журнал («Вестник Европы») и заложил основы российской журналистики XIX века, он стоял у истоков новейшей русской литературы и являлся реформатором русского языка. И во всех этих начинаниях переводы играли очень важную роль.

В деятельности Карамзина занятия переводами имели двоякий смысл. С одной стороны, он ввел в русскую литературу сотни новых имен инонациональных авторов и их произведений, тем самым обогащая отечественную культуру. С другой стороны, в этом процессе, как замечал Ю. Д. Левин, неизбежно «“обогащается” и сам переводимый писатель»: «Инонациональные интерпретации нередко помогают глубже понять и оценить его творчество, открыть в этом творчестве такие черты и особенности, которые остались бы скрытыми, если рассматривать одно лишь внутринациональное его усвоение»<sup>8</sup>. Карамзин впервые дал в России представление о многих выдающихся авторах прошлого и современности, заложив основы их дальнейшей русской интерпретации. Даже трагедия «Юлий Цезарь», во многом еще ученический перевод, сделала Карамзина «первым истинным пропагандистом Шекспира в России»<sup>9</sup>. Нужно заметить и третий аспект,

---

<sup>8</sup> Левин Ю. Д. Русские переводчики XIX века и развитие художественного перевода. Л.: «Наука», 1985. С. 6.

<sup>9</sup> Левин Ю. Д. Шекспир и русская литература XIX века. Л.: «Наука», 1988. С.

следствие интенсивных занятий переводами – это развитие самого переводчика. Карамзин, в отличие, например, от В.А. Жуковского, сразу совмещал «ученичество» с авторством, потому что публиковал свои ранние переводческие опыты отдельно и в журнале, представлял их на суд читателей. А это обеспечивало стремительное «взросление» переводчика, который очень рано начал задумываться об обратной связи с читателем, учиться приспосабливать свои переводы к конкретной читательской аудитории.

В виду масштабности заявленной темы она не может быть исчерпана одной монографией. В предлагаемой книге исследуется переводческая деятельность Карамзина с 1783 по 1798 годы. В специальном исследовании нуждается «Вестник Европы» как журнал нового типа, представляющий собой новаторский способ использования переводных материалов в форме диалога мнений, точек зрения и авторских позиций в контексте разных культур. Этой теме должна быть посвящена отдельная монография.

# Часть I. Годы учения

## Глава 1. Первые переводы «для сердца» и «разума»

Переводческая деятельность была первым опытом творчества юного литератора, которому было шестнадцать лет, когда он перевел идиллию С. Геснера «Das hölzerne Bein» («Деревянная нога») в 1783 г. Отсутствие четких и единых философско-эстетических представлений у юного Карамзина предопределило противоречивый, на первый взгляд, выбор переводимых авторов. Но это противоречие было следствием сложного развития начинающего литератора, которое, как известно, определялось воздействием двух мировоззренческих систем.

С одной стороны, на Карамзина влияла масонская идеология, неоднородная по сути. Дружьями-масонами, по-видимому, было подсказано обращение в 1786 г. к поэме Галлера (Haller, 1708–1777) «О происхождении зла» («Über den Ursprung des Übels», 1734), в которой доказывалась злая природа человека. Мистико-религиозный характер носили также сочинения Христофора Христиана Штурма (Sturm, 1740–1786) и Иоганна Фридриха Тиде (Tiede, 1732–1795),

в переводе которых Карамзин принимал участие<sup>10</sup>. Письма к знаменитому в то время швейцарскому философу и богослову Иоганну Каспару Лафатеру (Lavater, 1741–1801) подтверждают настойчивое желание юноши Карамзина понять себя, понять человека с позиций религии<sup>11</sup>.

В дальнейшем, отказавшись от мистицизма, Карамзин навсегда сохранил интерес к проблемам морали и внутреннего мира человека.

Юного Карамзина привлекала и просветительская философия, утверждавшая мысль о зависимости человека от общественных условий и отрицавшая врожденность идей. Однако, судя по всему, начинающий литератор плохо понимал идейную разницу между просветительскими и масонскими взглядами<sup>12</sup>. Вместе с тем его первые переводы были мотивированы желанием понять человека, мир, себя самого.

Начало переводческой деятельности Карамзина можно назвать ученическим по разным параметрам. Через переводы он прежде всего учился выражать свои мысли. Разные авторы, к которым он обращался – философы А. Галлер и Ш.

---

<sup>10</sup> Подробнее см.: *Ситовский В. В.* Н. М. Карамзин, автор «Писем русского путешественника». СПб.: Тип. В. Димакова, 1899. С. 49–50.

<sup>11</sup> См.: Переписка Карамзина с Лафатером. Сообщено доктором Ф. Бальдманом. Приготовлена к печати Я. Гротом. СПб., 1893.

<sup>12</sup> *Лотман Ю. М.* Эволюция мировоззрения Карамзина (1789–1803) // Н. М. Карамзин: pro et contra. Личность и творчество Н. М. Карамзина в оценке русских писателей, критиков, исследователей. Антология. СПб.: Изд-во РХГА, 2006. С. 751.

Бонне, беллетристка С. Ф. Жанлис, великие драматурги У. Шекспир и Г. Э. Лессинг, – заставляли начинающего литератора задумываться о разных проблемах литературы и эстетики, определяя свой путь в искусстве. С другой стороны, переводы были своеобразной лабораторией выработки стиля. Передача сложных мыслей и чувств требовала выработки «слога»: подбирая соответствующую лексику и фразеологию, Карамзин совершенствовал синтаксис, иногда впервые вводил в русский язык новые слова и обороты, которые впоследствии возмущали А. Шишкова и «шишковистов».

Важным этапом Карамзина-переводчика было его участие в журнале Н. И. Новикова «Детское чтение для сердца и разума» в 1787–1788 гг. За два года постоянной работы юный переводчик претерпел существенную эволюцию в овладении русским языком. Вместе с тем он стал более осознанно относиться к философским и эстетическим проблемам. Можно назвать этот период своего рода школой воспитания «ума и сердца» для самого Карамзина.

## **Переводы для «сердца»: «Деревенские вечера», прозаический цикл С. Ф. де Жанлис**

Прежде всего необходимо остановиться на переводе прозаического цикла С. Ф. Жанлис «Les Veillées du château» («Вечера в замке»), который был связан с вы-

работкой сентименталистской стилистики и знакомством с некоторыми элементами жанра «нравоучительной сказки», ставшей предтечей сентиментальной повести<sup>13</sup>. Термин *conte* применялся во Франции XVII–XVIII вв. в основном для произведений, приближающихся по своей жанровой структуре к волшебнo-авантюрному роману<sup>14</sup>. Однако уже у Кребийона-сына подзаголовок «*conte moral*» служил для обозначения нового жанра. «Софа, нравоучительная сказка» (1742), – это не повествование о приключениях, а разоблачительная история нравов парижского света, лишь слегка прикрытая восточной декорацией<sup>15</sup>.

Вслед за Кребийоном «нравоучительными сказками» назвал циклы своих прозаических историй Ж. Ф. Мармонтель: «*Contes moraux*» (1761–1765) и «*Nouveaux contes moraux*» (1790–1794). Французский энциклопедист, драматург и романист, Мармонтель (Marmontel, 1723–1799), прославился созданием нового прозаического жанра, удачно названного В. Клемперером «слезной повестью» («*nouvelle*

---

<sup>13</sup> Кафанова О. Б. Стиль нравоучительных повестей Жанлис в переводе Н. М. Карамзина // Анализ стилей зарубежной художественной и научной литературы. Л.: Изд-во ЛГУ, 1982. С. 124–132.

<sup>14</sup> Ситовский В. В. Очерки из истории русского романа. Т. 1. Вып. 2. (XVIII-ый век). СПб. Тип. СПб. Т-ва печ. и изд. дела «Труд», 1910. С. 1–88.

<sup>15</sup> Михайлов А. Д. Роман Кребийона-сына и литературные проблемы рококо // Кребийон-сын. Заблуждения сердца и ума, или Мемуары г-на де Мелькура. М. «Наука», 1974. С. 318.

larmoyante»)<sup>16</sup>. Для Карамзина, который перевел два тома «повестей» Мармонтеля, опыт знакомства с этими произведениями был очень важным для выработки принципов собственной прозы. Но на первом, «ученическом» этапе, он обратился к Жанлис, ее циклу, рассчитанному исключительно на детскую аудиторию. При этом выбор материала для детского журнала Новикова был подсказан самим издателем.

Стефани-Фелисите Дюкре де Сент-Обен, графиня де Жанлис (Stéphanie-Félicité Ducrest de Saint-Aubin, comtesse de Genlis), известная главным образом как графиня де Жанлис (Genlis, 1748–1830) в определенной мере была последовательницей Мармонтеля. Необычайно плодовитая писательница (собрание ее сочинений составляет 84 тома), она пробовала свои силы почти во всех литературных жанрах. До 1789 г. ее творчество было подчинено педагогическим целям. В роли воспитательницы детей в семье герцога Шартрского, впоследствии известного под именем гражданин Эгалите, она разработала довольно удачную педагогическую систему. Она учила, забавляя с помощью волшебного фонаря и домашнего театра, обращала большое внимание на гимнастику и не давала своим воспитанникам ни минуты свободы. В числе ее воспитанников был будущий король Франции Луи-Филипп I и его младшая сестра Аделаида.

Именно в этот период она начала писать педагогиче-

---

<sup>16</sup> *Klemperer V. Geschichte der französischen Literatur im 18. Jahrhundert. Berlin: Deutscher Verlag der Wissenschaften, 1954. Bd. I. S. 279.*

ские и детские книжки: «Образовательно-воспитательный театр» («Théâtre d'éducation», 1779–1780), «Адель и Теодор, или письма о воспитании» («Adèle et Théodore ou lettres sur l'éducation», 1782); «Вечера в замке, или правила морали в отношении детей» («Les veillées du château ou cours de morale à l'usage des enfants», 1784). После революции, казни своего мужа и герцога Шартрского во время якобинского террора, она сделалась противницей идей французских просветителей, приведших к кровопролитию. Именно в это время она написала десятки романов и повестей, которыми прославилась в Европе и России. Карамзин активно черпал в ее творчестве беллетристику для своего «Вестника Европы», но вначале он прошел через довольно длительную практику переводов ее ранних дидактических сочинений.

В новиковском журнале он поместил пятнадцать историй под общим названием «Деревенские вечера» вместо оригинального «Вечера в замке», тем самым немного упростив и сделав интимнее всю рамку повествования. Двенадцать историй были взяты им из цикла Жанлис. Они представляют собой своеобразные уроки нравственности, преподанные маркизой Клемир ее детям, с которыми она живет в своем загородном доме. Композиция строится как чередование дидактических историй и рассказов о конкретной «практике», то есть применении полученных моральных «истин» в поступках воспитанников. Устами матери-рассказчицы Жанлис формулирует ряд этических заповедей, важнейшая из

которых – подавление всех страстей, кроме «страсти к добродетели», единственно бескорыстной. Вместе с тем она проповедует приоритет рассудка над эмоциями.

Однако главный лейтмотив произведений не противоречил просветительским идеалам и состоял в проповеди действительного сочувствия ко всем несчастным, обездоленным и неимущим. Именно при знакомстве с этим циклом Карамзин впервые встретился с понятием, ставшим центральным как в его собственной философско-эстетической концепции, так и в сентиментализме в целом. Идея чувствительности, понимаемой пока только как способность к благотворительности и шире – к состраданию, – является в нем центральной. Немного позже категория чувствительности стала пониматься Карамзиным как сложный комплекс не только этических, но и психофизических проявлений, но Жанлис обозначила первый этап осмысления и овладения инструментарием передачи чувствительности в ее еще довольно ограниченном значении. При этом пафос всего цикла перекликался с важнейшими идеями Новикова и его кружка: среди качеств, необходимых истинно благородному человеку, особое значение отводилось «способности к состраданию и благотворению»<sup>17</sup>.

Приведем в пример одну из историй цикла Жанлис, которая в переводе получила название «Исправленная леность»,

---

<sup>17</sup> Кочеткова Н. Д. Литература русского сентиментализма. СПб.: «Наука», 1994. С. 61–62.

чтобы понять, что представляет собой эта довольно масштабная работа Карамзина. Принципиально было сохранение во всех основных историях французских имен собственных и реалий, причем в комментариях пояснялось, что они обозначают. Вместе с тем Карамзин перенес действие в русскую деревню и русифицировал основных действующих персонажей, сделав их имена «говорящими». Создавалась дистанция между историями, вычитанными из французской книжки, и реакцией на них русских детей. Главная рассказчица, госпожа Добролюбова, соответственно, учила отличать пороки от добродетелей, проповедовала добро.

Итак, пороком лениости страдала Эглантина, дочь довольно богатого французского помещика. Ее мать, Доралиса, женщина похвальных добродетелей и характера (очень скромная, она «не могла любить пышности и суетного великолепия»<sup>18</sup>), не смогла побороть в своей единственной дочери склонности к лени, которая стала причиной многих неприятностей. Развитие девочки прослеживается с шестилетнего возраста до юности. Уже в детстве «все делала она с медлительностью, нехотением и небрежением» (X, 4). Вслед за Жанлис, Карамзин изображает хаос, который устраивала не приученная к порядку девочка: «... везде в доме разбросаны были Эглантинины платки, перчатки ножницы и игрушки» (X, 5).

---

<sup>18</sup> Детское чтение для сердца и разума, 1787. Ч. 10. С. 3. Далее ссылки на издание даются в тексте с указанием части и страницы.

Довольно последовательно был изображен режим дня ленивицы:

«Всякой день надобно было ее бранью принуждать вставать с постели, а после того снова читали ей проповедь о пороке сонливости <...>. Потом следовали упреки за медленность завтрака; а наконец прогулка, где опять начиналась брань, потому что Эглантина не хотела ходить, а все садилась и жаловалась то на холод, то на жар. Часы учения не лучше проходили: без слез и сопротивления Эглантина ни за что не принималась. Время отдохновения было так же неприятно; везде надобно было собирать игрушки в разных местах <...>» (X, 6).

Жанлис действовала как талантливый педагог: она перемежала длинную историю элементами эвристической беседы. Дети прерывали мать, задавая ей вопросы о том, является ли лень серьезным пороком, который нужно исправлять наказаниями. Г-жа Добролюбова охотно отвечала и разъясняла:

«Что такое лень? Некоторое расслабление, отвращение нас от всего, что только хотя мало может утомить наш дух, или тело наше. В таком расположении не хочется ни бегать, ни прыгать, ни танцевать, ни играть в волан; потому что такие забавы утомляют. Для того же самого противно и учение; потому что не хочется взять на себя труда прилежания». Вывод мудрой наставницы звучал, как приговор: тот, кто не хочет взять на себя труда думать, размышлять «будет жить

так, как живут все растения» (X, 4–5).

Г-жа Добролюбова поясняла, какие наказания использовала бы она для исправления Эглантины: «Естьли бы в прогулке не захотела она бегать, а старалась все садиться, так бы я заставила ее прогуливаться часом долее; естьли бы она лениво училась, так бы я заставила ее учиться вдвое долее» (X, 7). Доралиса, мать Эглантины, не имела опыта в воспитании, поэтому она, желая ее устыдить, ограничилась ведением записей бесполезных расходов на испорченные игрушки, платья, музыкальные инструменты и т.д. Причем с каждым годом эти разорительные траты удваивались.

Когда Эглантине исполнилось десять лет, она заявила о своем отвращении к клавесину и желании учиться игре на лютне. Через год она забросила и этот инструмент, взялась за цитру, потом обратилась к арфе, но ни на одном инструменте играть не научилась. «Сверх того было у Эглантины много других учителей. Она училась рисованию, географии, по-английски и по-итальянски. У нее был танцмейстер и певец, музыкант, который на скрипке должен был аккомпанировать, и учитель письма <...>. Ленивая Эглантина ничему не научилась, а издержкам конца не было» (X, 15). Девочка была не только неряшливой, но и «великим врагом чистоты», надо было часто менять все кресла, стулья и столы, «платье же на ней бывало вымарано красным карандашом, углем и чернилами» (X, 15).

На тринадцатом году жизни Эглантина была малопривле-

кательной особой, «она ни в чем не имела вкуса», «приятности в ней совсем не было» (X, 16). Напрасно ее мать, Доралиса, купила ей «хорошую библиотеку», надеясь, что она «полюбит чтение». Но все оказалось напрасным, и в шестнадцать лет она пребывала «в великом невежестве, которое было тем непростительнее, что для воспитания ее ничего не щадили»: «В обхождении была она столько неприятна и странна, и так часто говорила вздор, что была всем в тягость» (X, 15–16). В семнадцать лет, когда образование девушек во Франции обычно завершалось, ее мать отпустила всех учителей и показала дочери свои записи о напрасно сделанных ради нее расходах. Это оказалась огромная сумма в сто тридцать тысяч ливров. И в этот момент начались испытания, которые в конце концов исправили все пороки героини. Умирает ее богатый отец, запутавшийся в долгах. Заболевает оспой сама Эглантина, а мать, рискуя собой, помогает ее спасти. Доралиса вынуждена была продать не только все свое состояние, но и драгоценности, чтобы отдать долги мужа.

С момента выздоровления девушки, утратившей из-за болезни свежесть и красоту, начинается ее настоящее развитие. Она понимает, как была глупа, начинает учиться тому, что игнорировала ранее. Вместе с матерью она поселяется в Швейцарии, ведет скромную жизнь, любуется естественными природными красотами, которые противопоставляются «холодным садам английским» (X, 40). Жан-лис описы-

вает многие достопримечательности, которые Карамзин бережно сохраняет в переводе вместе с комментариями. Таким образом, вместе с воспитательным аспектом в историях французской беллетристики содержался и познавательный дискурс. Девушка развивается эстетически, она, прислушиваясь к замечаниям матери, приучается видеть красоту гор и Женевского озера при разном освещении. Вместе с эстетическим развитием происходит и нравственное перерождение: «В сей счастливой стране, не испорченной еще роскошью, видна вся простота чистых нравов; женщины там любезны, разумны и добродетельны» (X, 45). Прожив полтора года в маленьком городке Морж, мать с дочерью отправляются в путешествие по стране. Они посещают Берн, Цюрих, знакомятся с Соломоном Геснером, поэтом и мастером идиллий, одну из которых Карамзин перевел. Он, с точки зрения Жанлис (которую, несомненно, разделял и Карамзин), потому достоин уважения, «что изящность его пера исходит от чувствительности его души и непорочности нрава» (X, 51–52). Женщины провели с ним восемь дней и видели его «среди семейства и среди упражнений, видели в нем счастливого мудреца, истинного философа и искусного живописца природы» (X, 52–53).

Таким образом, Эглантина в короткое время получила несколько важных уроков в школе воспитания жизни, и последним, заключительным, стал для нее личный пример поведения знаменитого поэта. Она превратилась в очарова-

тельную девушку: «она не имела уже той красоты, которая всякому в глаза бросается, но обладала такими прелестями, которые сильнее всякой красоты влекут к себе сердца» (X, 46–47). Эта мысль Жанлис, что красота сама по себе ничего не значит, а необходимо развитие, богатый внутренний мир, чтобы сделать человека привлекательным, проходит через все ее сочинения. В случае с Эглантиной награда не заставила себя долго ждать. Богатый знатный молодой человек, который раньше оставался равнодушным к ее сияющей красоте, полюбил ее и сделал своей женой. Таким образом, эта типичная для всего цикла история содержала многие важные элементы «истории воспитания», включая процесс познания красоты и нравственности окружающего мира, размышление об истинных и ложных ценностях, настоящей и фальшивой красоте.

Итог подводят дети госпожи Добролюбовой: «Какая хорошая история! – сказала Катерина. – Даю слово, матушка, что впредь не стану терять ни платков, ни перчаток, и не буду в саду кидать хлеба. Я даю вам слово быть бережливой и прилежной, чтобы на осьмнадцатом году не быть глупой девчонкою, чтобы уже не огорчать вас» (X, 59).

Таким образом, цикл содержал в себе литературные истории и обсуждение вытекающей из них морали. При этом «связкой» между историями становились элементы педагогической системы главной рассказчицы, которая последовательно развивала своих детей. Завершив разговор о пагуб-

ности лени, она начала готовить их к встрече с новым персонажем, господином Чудиным, обладателем замечательной коллекции медалей. С этой целью предварительно она завела разговор о нумизматике.

Таким образом, Карамзин, переведя полностью три тома «Вечеров в замке», репрезентировал новый в отечественной словесности тип литературы для юношества<sup>19</sup>. Новиков осознавал потребность в книгах, рассчитанных на подростков и удовлетворяющих одновременно педагогической и художественно-развлекательной целям. Юный Карамзин неплохо справился с поставленной перед ним задачей. Дополняя одно примечание Жанлис, он замечал: «Мы показываем здесь французские книги для того, что читатели наши, вероятно, более упражняются в чтении на французском языке, нежели на российском. Чтение хороших французских книг, каковое мы здесь показываем, для детей похвально; однако желательно было бы, чтобы они читали поболее и российских книг, писанных чистым и правильным слогом» (IX, С. 95–96). Важен еще и способ размещения этих материалов в журнале: они не дробились, а располагались сплошным массивом и фактически полностью заняли несколько томов но-

---

<sup>19</sup> См.: Степанов В. П. Введение // Словарь русских писателей XVIII века. Принципы составления. Образцы статей. Словник. Л.: «Наука», 1975. С. 5. Помимо перевода Карамзина, переиздававшегося в составе «Детского чтения», (1799–1804; 1819), на русском языке выходили отдельные части цикла: «Памела, или Приемыш, из соч. Жанлис // Приятное и полезное препровождение времени, 1794. Ч. 3; «Альфонс и Далинда, или Волшебство искусства и природы.

виковского издания.

Уже в этих ранних переводах наметилось отношение Карамзина к опыту иностранной словесности как средству, помогающему развитию национальной литературы. Он не просто перевел двенадцать французских историй, посвященных перевоспитанию избалованного подростка и пропаганде филантропических идей, но и приспособил их к восприятию русского юношества. Карамзин полностью русифицировал композиционную рамку цикла, перенеся действие из Парижа в Москву и из имения Шамперси в село Уединенное. Он изменил имена и фамилии персонажей, наделив смысловой значимостью. В русском переводе кроме госпожи Добролюбовой фигурируют госпожа Правосудова, «пожилой студент» Своемыслов (в оригинале l'abbé Frémont – аббат Фремон), господу Любов, Сохин, Чванов, Чудин, Худонравов и др.

Описание жизни семейства Добролюбовых в деревне приведено в соответствии с национальными российскими условиями. Карамзин-переводчик ввел много понятий, связанных с русским культурным и социальным бытом: «горница» (logement, chambre), «девка» (femme de chambre), «кафтан» (habit), «мужик» и др.

Он намеренно заменял предметы одежды: так, «корсеты» (corsets) превратились в «сарафаны»; «юбки» (jupons) – в «сборники» (как назывались кокошники со сборками); «круглые чепцы» (bonnets ronds) были заменены свойствен-

ными для русской культурной традиции «платками». При этом созданию национального колорита служили и вводимые переводчиком фольклорные и просторечные выражения: «не видать ни синего волоса» (*ne voyer goutte* – не видеть ни зги), «прытко» (*rapidement*), «давишний» (*d’hier*), «подзамешаться» (*s’émouvoir*).

Важно отметить, однако, что эти существенные изменения, связанные с русификацией, касались только «рамки» повествования, а каждая отдельная история внутри нее сохраняла свою иностранную специфику со свойственным ей репертуаром имен, географических, исторических, названий, реалий культурного и повседневного быта. Что касается обрамления, то в нем многие отступления от оригинала объясняются желанием Карамзина приблизить переводимое к нормам российского общежития. Например, скупая, почти протокольного характера фраза оригинала, передающая благодарность французской крестьянки за оказанную помощь, разрастается до сцены раболепства по отношению к господам-благодетелям, столь типичной в условиях крепостной страны:

«*Cette pauvre paysanne montra une joie et une reconnaissance qui pénétrèrent m-me Clémir et ses enfants*». (Эта бедная крестьянка проявила признательность, которая тронула г-жу Клемир и ее детей)<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> [*Genlis S.-F.*] *Les Veillées du château , ou Cours de morale à l’usage des enfants*, par l’auteur d’*Adèle et Théodore*. Lausanne, 1784. Vol. III. P. 87. Далее ссылки на из-

## Перевод Карамзина

«Бедная крестьянка, приведенная в изумление таким неожиданным благодеянием, долго не могла сказать ни слова; наконец, залившись слезами, бросилась целовать руки у добродушных своих гостей и благодарила с таким жаром, что они сами не могли от слез удержаться» (XIII, 132–133).

Прибегая к методу «склонения на российские нравы», Карамзин в ранних переводах их Жанлис продолжал традиции, сложившиеся в русской переводческой практике XVIII в. Имя автора цикла – Жан-лис – не упоминалось, что вполне вписывалось в эстетику классицизма. Стилистический уровень перевода неизменно повышался от истории к истории. Вначале в нем встречалось много калек с французского и буквализмов, например: «она <...> делала им разные вопросы» (IX, 48), ср.: «elle leur fit beaucoup de questions» (I, 48). Карамзин часто использовал лексические архаизмы: «любочестие» (*vanité*), «сей» и «оный», повсеместно употребляемые даже в разговорной речи персонажей. Он прибегал также к славянизмам высокого стиля: «соделать», «сокрыть», «зреть», «сопутствовать» (в значении «сопроводить»), «возводить» (о глазах).

За два года работы над циклом Жанлис Карамзин приоб-

рел опыт передачи единого лексического и стилистического комплекса, вырабатывая способы изображения эмоционального состояния «чувствительного» человека. Чувствительность для Жанлис, как и для Карамзина на этом этапе, воспринималась в основном в этическом аспекте и не противопоставлялась классическому рационализму. Эта категория рассматривалась как свойство, совпадающее с общепринятыми нормами морали, как своего рода залог добродетели. Карамзин в годы своего литературного ученичества, отыскивая способы воспроизведения лексических и фразеологических особенностей произведений Жанлис, постепенно разрабатывал сентименталистскую стилистику. Очень показательно в этих переводах обилие эмоционально-оценочных прилагательных:

«нежные ласки» – «les tendres caresses»;

«нежные попечения» – «les tendres soins»;

«неизъяснимое удовольствие» – «la satisfaction inexplicable»;

«трепещущие руки» – «les mains tremblantes»;

«горестные мысли» – «les réflexions accablantes»;

«непреодолимый ужас» – «une certaine terreur insurmontable»;

«печальная повесть» – «ce triste récit»

«мучительное воспоминание» – «des souvenirs importuns».

Именно в переводах «Детского чтения» Карамзин вырабатывал некоторые новые лексемы, усвоенные позднее рус-

ским литературным языком. Например, слово «добросовестность» впервые было употреблено в переводах из Жанлис<sup>21</sup>. Воспроизводя описания «слез и вздохов», Карамзин создавал «психологическую терминологию»<sup>22</sup>, подготавливая тем самым элементы собственной поэтики, о чем свидетельствуют почти кальки, вполне удачные:

## **Жанлис**

«Je n'ai pu répondre à ce discours que par des larmes» (III, 60).

## **Карамзин**

«Одними слезами могла я отвечать на сии слова» (XIII, 105).

## **Жанлис**

«À ce touchant spectacle, Delphine, hors d'elle-même, <...>

---

<sup>21</sup> *Войнова Л. А.* Эмоционально-психологическая и морально-этическая лексика в повествовательной прозе последней трети XVIII в. // Процессы формирования лексики русского литературного языка. (От Кантемира до Карамзина). М.: Л.: «Наука», 1966. С. 207–214, 222–224, 229.

<sup>22</sup> *Виноградов В. В.* Проблема авторства и теория стилей. М.: Гослитиздат, 1961. С. 314.

ne peut exprimer que par des pleurs les doux sentiments de la tendresse qui remplissent son âme» (I, 47–48).

### **Карамзин**

«При сем трогательном зрелище Дельфина, ответствовала одними только слезами которые исполняли ее душу» (IX, 58).

### **Жанлис**

«... ensuite m-me Varonne <...> donna un libre cours à ses pleurs» (I, 97).

### **Карамзин**

«После сего <...> г-жа Варон <...> дала свободное течение слезам своим» (IX, 117–118).

### **Жанлис**

«... le repentir le plus amer rouvrait toutes les blessures de mon cœur» (I, 272).

## Карамзин

«Горькое раскаяние растворило все раны сердца моего» (X, 124).

Стремясь в целом к точной передаче стиля французских историй, Карамзин, однако, как бы стирал нюансы, выражая целый ряд оттенков одним термином. Это происходило как из-за субъективных (неопытности юного переводчика), так и объективных (неразработанности норм русского литературного языка) причин. Так, прилагательное «чувствительный» служило эквивалентом к разным по нюансам французским словам: «sensible», «touchant» («трогательный»), «attendri» («растроганный»). В свою очередь, слова «приятный», «приятность» служили для передачи отличающихся по оттенкам значений прилагательных и существительных: «agrément» («приятность»), «agréable» («приятный»), «amusant» («забавный»), «charmant» («прелестный»), «grâce» («грация»), а также употреблялись в других случаях. Сравните:

## Карамзин

«Пришедши в лета, не лишилась она искренности и тех приятностей, которые имела в детстве своем» (XIII, 101).

## Жанлис

«... aussi Paméla, à dix-sept ans justifia-t-elle toutes les espérances que son enfance avoit fait concevoir» (III, 56). («Таким образом, Памела в семнадцать лет оправдала все надежды, которые подавала в детстве»).

Подобная практика объяснялась, по-видимому, не только трудностью подбора синонимов при недостатке развитости русского литературного языка, но и целенаправленной установкой на «приятность» и лаконизм.

Переведя последовательно одиннадцать историй, Карамзина продолжил цикл, дополнив его «сказкой», которую маркиза Клемир сочинила для своих повзрослевших детей. В выборе проявилась избирательность переводчика: из четвертого тома «*Les Veillées du château*» он взял только одну повесть «*Daphnis et Pandrose*». Примечательно, что непереуведенной при этом осталась повесть «*Deux réputations*» («Две репутации»), резко выпадающая из домашней, интимной тональности «Вечеров» и представляющая памфлет против энциклопедистов.

Пожалуй, самой интересной оказалась тринадцатое по счету произведение – «История герцогини Ч\*\*\*». Оно было взято из трехтомного романа Жанлис «Адель и Теодор, или Письма о воспитании» («*Adèle et Théodore, ou Lettres sur l'éducation*», 1782). Это эпистолярное сочинение, в котором

элементы педагогического трактата соединены с сатирой на парижское светское общество, имело исключительный успех у читателей<sup>23</sup>. «Histoire de la duchesse С\*\*\*» – фрагмент, переведенный Карамзиным, – исповедь много пережившей женщины, написанная в назидание потомству.

Героиня, оставшаяся безымянной, происходила из знатной итальянской семьи. Она начинает свое повествование с воспоминаний о первой влюбленности, которая стала возможной благодаря содействию ее подруги: «Подруга моя вышла замуж за маркиза Венузи, в которого она около года была влюблена; я знала ее тайну, и сия поверенность весьма разгорячила мое воображение и некоторым образом развратила мое сердце» (XIV, 147). Затем, на протяжении всего рассказа, она неоднократно будет говорить о пагубном влиянии на нее четы Венузи. На самом деле ничего предосудительного девушка не сделала, она только познакомилась с влюбленным в нее юношей, графом Бельмир, скрывавшимся от преследований своего дяди, герцога Ч\*\*\*. Жанлис проповедует любимую ею мораль: залогом добродетельного поведения воспитанной девушки является безоговорочное по-

---

<sup>23</sup> Nicliborc A. L'œuvre de m-me de Genlis. Wrocław, Series: Acta Universitatis Wratislaviensis, 1969. P. 43–44. В России роман стал частично известен в переводе П. И. Сумарокова: «Аделия и Теодор, или Письма о воспитании, содержащие в себе правила, касающиеся трех различных способов воспитания, как-то принцев и обоего рода юношеств». Ч. 1. Тамбов, 1791) и полностью в анонимном переводе 1792 г. («Новое детское училище, или Опыт нравственного воспитания обоего пола и всякого состояния юношества <...>»). Т. 1–3. СПб., 1792.

слушание родителей. Ничего особенно необычного в этой требовательности не было. Фактически вплоть до середины 1830-х годов и в Европе, и в России свидания юных девушек с молодыми людьми происходили только с разрешения родителей и, как правило, в их присутствии. А родители разрешали дочерям беседовать и встречаться только с потенциальными женихами.

Однако в повести Жанлис молодая девушка невольно нарушила это правило, за что себя очень корила: «Я не сме- ла рассуждать о всем случившемся; страшилась исследывать сердце мое, боялась спроситься у моей совести. Я не могла понять, каким образом без ведома матери моей и среди но- чи была я в состоянии слушать молодого человека, совсем мне незнакомого, который осмелился говорить мне о своей страсти. <...> Опасность моего положения приводила меня в трепет» (XIV, 150–151). Встретившись с графом, кстати, совсем юным молодым человеком (ему было только восем- надцать лет) на маскараде спустя три месяца, она слезами выдала свою склонность. Бельмир надеялся просить ее руки через полгода.

Тем временем отец решает выдать дочь за посватавшегося герцога Ч\*\*\*, не спросив предварительно ее согласия. Как послушная девочка, она повиновалась родительской воле, но с первого взгляда будущий муж ей очень не понравился: «Увидев его в первый раз, почувствовала я от него непреодо- лимое отвращение...» (XIV, 155). Он был хорош собой, «но

в глазах его видна была некоторая коварность и свирепость, которая при первом взгляде занимала внимание более, нежели правильность черт лица его и хороший стан. Взор его был весьма пронизателен и дик; и когда хотел он сделать его приятным, то видно было в нем притворство» (XIV, 154).

Итак, героиня была выдана замуж за человека, внушавшего ей ужас, но в повести не было еще намека на интимные страдания, которые появятся в женской литературе значительно позже, по-видимому, в творчестве Жорж Санд. Однако юная герцогиня была очень несчастна: «...вошедши в тот дом, где мне надлежало вечно жить – разлучась с моею матерью, с друзьями моими, со всеми знакомыми – почувствовала я в сердце своем такую ужасную горечь, которую описать не в силах» (XIV, 156). Вскоре она узнала, что граф Бельмир потерял своего отца и поручен до своего совершеннолетия под опеку ее мужа, его родственника.

Молодая женщина для облегчения своих страданий решила раскрыть свою душу в письмах к подруге; не называя имени, признавалась она, что не может «победить несчастной своей страсти» и говорила об отвращении к мужу: «Я писала к ней, что всякой день открываю в нем новые пороки, и в характере его вижу такую жестокость, которая весьма оправдывает мое от него отвращение» (XIV, 160). Забегая вперед, можно заметить, что впоследствии рассказчица винила себя в новой опрометчивости: «Таким образом новою безрассудностию усугубляла я несчастье свое» (XIV, 160).

Герцог Ч\*\*\*, будучи очень ревнивым, вскрывал все ее письма, считал ее неверной и начал вынашивать месть. Герцогиня Ч\*\*\* родила дочь, сама кормила ее грудью в духе идеалов Жан Жака Руссо, и радости материнства заставили ее немного забыть свое горе. Но как только она отняла ребенка от груди, ее муж осуществил давно продуманный им план мщения. Он увез молодую жену с ребенком в деревню, расположенную в двенадцати милях от Неаполя. В старинном замке, въезд в который осуществлялся через подъемный мост, в подвале находилась неизвестная никому темница, в которую не проникал ни один луч света. Там злодей и намеревался заточить свою жену, имитируя для всех окружающих ее смерть. Он все тщательно продумал: дал жене опиум, создал ее восковую копию, которую и положил в гроб.

Герцог Ч\*\*\* требовал от своей жены имени ее любовника, но та не могла назвать юного графа Бельмира, боясь за его жизнь. И тогда зверский план был приведен в действие: он отказался от светской жизни, поселился в средневековом замке, чтобы постоянно быть тюремщиком своей жертвы, жизнь которой он сохранял ради продления ее мучений. А она не в силах была описать своего потрясения: «Как изобразить мне почувствованный мною ужас, когда, открыв глаза, увидела я себя в подземной темнице, окруженную густым мраком и лежащую на соломе!... Я закричала – во глубине пещеры; эхо повторило жалостный вопль мой, привело в трепет и увеличило ужас мой» (XIV, 183).

Сам по себе этот материал мог бы послужить сюжетом для романа ужасов в духе Анны Радклиф. Позднее, в оригинальной повести «Остров Борнгольм», Карамзин использует мотив «женщины в подземелье» в традициях готического жанра<sup>24</sup>, но Жанлис стремилась извлечь из него нравоучение. Страшная судьба молодой женщины, заживо погребенной в течение девяти лет, призвана была продемонстрировать спасительную веру в мудрое провидение, помогающую выжить в невыносимых условиях.

Морализацией проникнуто все повествование: рассказчица при каждом удобном случае говорит о пагубных последствиях духовной разобщенности родителей и детей, явившейся причиной ее несчастий. Переживания заключенной в нечеловеческих условиях выписаны с рационалистической обстоятельностью. Почти не касаясь физической стороны страданий молодой женщины, которая не получала ничего, кроме воды и хлеба, Жанлис изобразила ее быструю и психологически малообоснованную эволюцию от бунта против Провидения, желания «прервать нить жизни своей» до примирения, принятия своего положения, в котором она видела и свою вину. «Неописанное утешение» нашла она в молитве: «Большую часть дня или ночи, прохаживалась я по

---

<sup>24</sup> «История герцогини Ч\*\*\*» послужила источником «Сицилийского романа» А. Радклиф и одного из эпизодов ее романа «Тайны Удольфо». См.: *Вацуро В. Э. Литературно-философская проблематика повести Карамзина «Остров Борнгольм» // Державин и Карамзин в литературном движении XVIII – начала XIX века. (XVIII век. Сб. 8). Л.: «Наука», 1969. С. 201–203.*

пространной своей темнице; сочиняла стихи, которые громко твердила; зная музыку и имея хороший голос, сочиняла я гимны и с величайшим удовольствием пела их и слушала эхо, мне ответствовавшее. Сон мой был покоен; приятные сновидения представляли мне отца моего, мать мою и дочь, я видела их всегда счастливых и довольных» (XIV, 202–203).

Спасение приходит внезапно: умирающий герцог Ч\*\*\* отдает ключи от темницы своему племяннику графу Бельмиру, имя которого страдальце удалось скрыть. Освобождение от страшного заточения несчастная женщина получает из рук своих родителей. После выхода на свободу она обычные явления жизни начинает воспринимать и ценить как чудо: «Прожаживаясь в поле или в саду, на всяком шаге я останавливалась, чтобы во всей подробности рассматривать представлявшиеся зрению моему предметы. Я не могла насытиться рассматриванием цветов, плодов, деревьев, зелени, облаков, восходящего и заходящего солнца, зари – все сие было для меня восхитительным и величественным зрелищем» (XV, 21).

В финале повести Жанлис граф Бельмир, считая своим долгом, загладить свою вину, предлагает бывшей узнице руку и сердце. Однако героиня после девятилетних нечеловеческих мук в подземелье навсегда излечивается от страсти, обретает утешение в вере и устраивает брак дочери с графом Бельмиром, своим прежним возлюбленным, из-за которого она и была заточена ревнивым мужем в подземелье.

Карамзин в этой вставной новелле увидел потенциальные возможности другой нравственно-эстетической интерпретации. Выпустив вступление, в котором героиня Жанлис заявляет о дидактических целях, он сочинил собственное предисловие, особенности которого наиболее заметны по контрасту с почти буквальным переводом 1782 г. Сравните:

### **Предисловие Жанлис в переводе 1782 г.:**

«Каким образом опишу я вам злосчастные мои приключения, коих напоминание единое еще и до сих пор приводит меня в ужас! О, дочь моя и возлюбленные внучата! Прочтите оные со вниманием! И да возможет послужить вам плачевное сие повествование примером и наставлением поступать в жизни своей со всякою осторожностью. Что одно токмо принудило меня сделать сие справедливое начертание»<sup>25</sup>.

### **Предисловие Карамзина:**

«О, вы, которые любите замечать движения сердца человеческого и в рассматривании чувств его находите важнейшее и полезнейшее для себя упражнение! В жизни моей найдете вы для себя нечто примечания достойное – нечто

---

<sup>25</sup> Новое детское училище, или Опыт нравственного воспитания обоего пола и всякого состояния юношества <...>. Т. 2. СПб., 1792. С. 328.

такое, что может *распространять* ваши познания о сердце человеческом! По крайней мере *естественная связь чувств и мыслей будет вам приятна*. Вы не увидите совершенной картины, во всех частях оттененной кистию Рафаэлевою; вам представляется одно легкое начертание, но справедливое, во всех частях соразмерное – не карикатура. Снесите со своими опытами, наблюдениями, и вы конечно скажете: так!» (XIV, 145–146. Курсив мой. – О. К.).

Очевидно, что в этом вступлении Карамзин впервые наметил черты эстетики сентиментальной повести. Он выделил психологическую направленность: изучение человеческого сердца; поставил в центр внимания «идеальную» жизнь чувства; наконец, указал на момент незавершенности повествования в целом – вместо детального описания предложил, наоборот, не претендующий на исчерпывающую полноту набросок.

Изменение финала в переводе придало всей истории поэтическую тональность; Карамзин предложил иную развязку. Он психологически очень убедительно показав излечение героини после всего пережитого от всякой страсти: «изгнав уже давно из сердца ту страстную любовь, которая некогда была во мне столь сильна, не могла я даже и представить себе, как могут люди ей предаваться» (XV, 23). Однако хотя герцогиня и отказывается повторно выйти замуж, граф любит ее по-прежнему и поселяется рядом с нею в провинциальном уединении: «Будучи утешен дружбою, которую я ему

оказывала, навсегда остался жить в Риме» (XV, 23). Таким образом, Карамзину удалось избежать рационалистической трактовки любовного сюжета и вместе с тем наметить главную идею многих своих будущих произведений – поэтизацию любви как смысла жизни, основы гармоничного существования человека.

В целом первые переводы из Жанлис были важным этапом в становлении Карамзина – переводчика и писателя. Некоторые пункты умеренно-просветительской программы Жанлис – понятие нравственного совершенствования личности, достигаемого в результате овладения своими страстями, внесловное истолкование добродетели, обращение к филантропии – совпадали с идеологией масонства, действенную сторону которого воспринял и молодой Карамзин. Совершенствуясь в передаче относительно внешних явлений лексики и фразеологии, он постепенно переключал свое внимание на внутренние проблемы сюжетообразования и характерологии. Истории из «Вечеров в замке» Жанлис лишь очень условно можно назвать «повестями», поскольку создавались они в рамках единого литературно-педагогического комплекса. Тем не менее, в последних частях переводного цикла ясно обозначилось желание Карамзина-переводчика усилить эмоционально-психологическую мотивировку поведения героев, подчас в ущерб дидактизму. «Деревенские вечера» не завершились «Историей герцогини Ч\*\*\*». Карамзин добавил еще два рассказа, происхождение которых не

вполне ясно: «Пустынник» и «Благодеяние». Э. Г. Кросс выдвинул гипотезу о принадлежности «Пустынника» самому Карамзину<sup>26</sup>. И хотя произведение может служить наиболее наглядным примером формирования жанра и стиля сентиментальной повести, эта атрибуция остается спорной.

Сам Карамзин, безусловно, рассматривал эти переводы как свое ученичество: он никогда не пытался издать их отдельно, переиздать (как, впрочем, и остальные свои переводческие опыты в «Детском чтении»). С циклом Жанлис хорошо коррелировало произведение Х. Ф. Вейсе (Weisse, 1726–1804) «Аркадский памятник. Сельская драма с песнями в одном действии» (1789). В нем также утверждалось важное для сентименталистов и просветителей понятие чувствительности, понимаемое как «склонность к таким чувствованиям, в которых есть нечто нравственное»<sup>27</sup>. Наряду с этими специальными произведениями для юношеской аудитории Карамзин поместил в «Детском чтении для сердца и разума» сокращенный перевод-пересказ поэмы «Времена года», который имел решающее значение для распространения славы Томсона в России и одновременно воспринимался в значительной мере как оригинальное сочинение, где впер-

---

<sup>26</sup> Cross A. G. Karamzin's first short story? // Essays in Russian History and Literature. Leiden: ed. L.H. Legters, 1971. P. 38–55.

<sup>27</sup> [Дмитриев И. И.] Чувствительность и причудливость // Приятное и полезное препровождение времени. 1976. Ч. XI. С. 241. Подробнее см.: Орлов П. А. Русский сентиментализм. М.: Изд. Моск. университета, 1977. – 270 с.

вые отчетливо прозвучал культ природы<sup>28</sup>.

Именно Карамзин выступил деятельным пропагандистом Томсона в России. В результате его сокращений более отчетливо выступили основные особенности поэмы: «непосредственное изображение явлений природы, ее изменений, созерцание природы человеком, который открывает в ней присутствие Творца и прославляет его»<sup>29</sup>.

## **Перевод для «разума»: философское сочинение Ш. Бонне**

Переводы из «Созерцания природы» («Contemplation de la nature», 1764) швейцарского естествоиспытателя и философа Шарля Бонне (Bonnet, 1720–1793) едва ли соответствовали аудитории «Детского чтения» и отражали скорее этап философского развития самого переводчика. Позднее, описывая в «Письмах русского путешественника» свой визит к ученому, Карамзин назвал его главное сочинение «магазином любопытнейших знаний для человека»<sup>30</sup>. На этом пере-

---

<sup>28</sup> Левин Ю. Д. Английская поэзия и литература русского сентиментализма // От классицизма к романтизму. Из истории международных связей русской литературы. Л.: «Наука», 1970. С. 196–297.

<sup>29</sup> История русской переводной литературы. Древняя Русь. XVIII век. Т. II. Драматургия. Поэзия. Отв. ред. Ю. Д. Левин. Гл. IV (авторы: Р. Ю. Данилевский, Н. Д. Кочеткова, Ю. Д. Левин). СПб.: «Дмитрий Буланин», 1996. С. 149.

<sup>30</sup> Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. Л. «Наука», 1984. (Литературные памятники.) С. 168. В дальнейшем ссылки на «Письма» даются по

водческом труде Карамзина 1789 г. следует остановиться подробнее, потому что он репрезентирует первичное восприятие философии Бонне в России и раскрывает ранний этап философского развития юного переводчика.

Перевод не был снабжен предисловием или какими-нибудь комментариями Карамзина. Можно предположить, что поначалу он намеревался точно следовать тексту оригинала, о чем свидетельствует оформление первого фрагмента в XVIII-ой части журнала. В нем полно, без изъятий была воспроизведена первая часть книги «О Боге и вселенной вообще» («De dieu et de l'Univers en général») с соблюдением нумерации и названий всех входящих в нее глав: Введение. – Гл. 1. Первая причина. – Гл. 2. Творение. – Гл. 3. Единство и доброта вселенной в ее главных частях. – Гл. 4. Рассмотрение вселенной. – Гл. 5. Множество миров. – Гл. 6. Всеобщее разделение существ. – Гл. 7. Всеобщая связь или гармония вселенной<sup>31</sup>.

Второй фрагмент, помещенный в XIX-ой части «Детского чтения», обнаруживает уже явно личные пристрастия Карамзина. Он целиком выпустил вторую, третью и шестую части книги – «Об относительном совершенстве земных существ» («De la perfection relative des êtres terrestres», тринадцать глав); «Общее рассмотрение постепенной прогрес-

этому изданию с указанием страницы в тексте.

<sup>31</sup> Статьи из *Contemplation de la nature*, Боннетова сочинения // Детское чтение для сердца и разума. 1789. Ч. XVIII. С. 3–53. Ниже ссылки (часть и страница) указываются в тексте.

сии существ» («*Vue générale de la progression graduelle des êtres*», тридцать глав); «О растительной экономике» («*De l'économie végétale*», десять глав). При этом четвертая часть – «Продолжение постепенной прогрессии существ» («*Suite de la progression graduelle des êtres*») – и пятая – «О различных соотношениях земных существ» («*De divers rapports des êtres terrestres*») – были переведены выборочно.

Из тринадцати глав четвертой части Карамзин оставил пять: «Человек, рассматриваемый как существо телесное. – Человек, одаренный разумом, упражняющийся в науках и искусствах. – Человек в общежитии. – Человек в общении с Богом через религию. – Постепенности человечества». А из семнадцати глав пятой части он сохранил только девять: «Предварительное рассуждение. – Соединение душ с телами организованными. – Представления и ощущения. – Страсти. – Темперамент. – Память и воображение. – Сновидение. – Рассуждение. – Зрение». Причем Карамзин, надо полагать, намеренно отказался от нумерации глав, чтобы избирательный характер переводимого не был столь очевидным.

Из «Писем русского путешественника» известно, что начинающий писатель намеревался позже перевести сочинение Бонне полностью и при личной встрече с ученым в Швейцарии в декабре 1789 г. просил разрешения автора на этот труд. Ясно также, что при этом Карамзин утаил факт уже осуществленного им выборочного перевода. Свой план впоследствии Карамзин так и не осуществил. Можно допу-

стить, что в 1789 г. он отобрал все заинтересовавшие его в его концепции Бонне вопросы, так что больше не возвращался к исчерпанному предмету. Поскольку никаких принципиальных отступлений от оригинала в карамзинском переводе обнаружить не удалось, именно анализ критериев отбора позволяет выявить, то, что в «Созерцании природы» оказалось наиболее существенным для будущего писателя и историка.

Главная мысль Бонне, изложенная в его книге, состояла в интерпретации «лестницы существ». Между самыми простейшими и совершеннейшими проявлениями природы существуют, с его точки зрения, переходы – так, что все тела составляют всеобщую непрерывную цепь. Основание лестницы образуют неделимые сущности – монады, а ее вершину венчает высшее совершенство – Бог. Вся органическая и неорганическая природа представляет собой единую нить без скачков и перерывов. Всеобщее единство и согласованность в природе обеспечивается гармонией, предустановленной первопричиной. Как и Лейбниц, Бонне видел в «лестнице существ» последовательный ряд независимых, неизменных, созданных творцом форм, лишь примыкающих друг к другу, но не связанных единством происхождения<sup>32</sup>. Эта преформистская концепция постоянства видов соответствовала метафизической картине мира. Но одновременно были

---

<sup>32</sup> См.: История биологии: С древнейших времен до начала XX века. М.: «Наука», 1972. С.111, 120, 107.

в идеях швейцарского философа зачатки представлений об изменчивости живой природы.

В переводе Карамзина изъятия из теории Бонне оказались столь значительными, что, с известной долей условности, можно говорить об изложении новой концепции. Тщательно воспроизводя содержание первой части книги – защиту идеи Лейбница о теодицее, Карамзин затронул основной вопрос философии. Вселенная изображалась Бонне как результат действия «первопричины», имеющей идеальное, божественное происхождение. Карамзин настаивал на термине «причина», о чем свидетельствует его единственное примечание в тексте перевода. Первую фразу: «*Je m'élève à la raison éternelle*» он перевел: «Возношуся к Вечной Причине», пояснив, что «*raison éternelle*» на языке Боннетовом не значит вечный разум, как то перевел немецкий переводчик, г. профессор Тициус. В конце первой главы говорит Боннет *il est hors de l'Univers une Raison éternelle de son existence*. Здесь *Raison* не может значить разум, а великий философ не употребляет одного слова в столь разных значениях» (XVIII, 3)<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup> О своей полемике с ученым-переводчиком И. Д. Тициусом, а также о недовольстве автора немецким переводом «Созерцания» Карамзин поведал в «Письмах русского путешественника». «Боннет хвалит один Спаланцаниев перевод, а немецким переводчиком, профессором Тициусом, весьма недоволен потому, что сей ученый Германец думал поправлять его и собственные свои мнения сообщал за мнения Сочинителейы», – замечал он, приводя как пример грубой ошибки выше процитированную фразу (169). В действительности «*raison*» имеет двойное значение: «разум» и «причина». Но подобная скрупулезность в деталях только

Вопреки утверждениям материалистов, цюрихский философ настаивал на мысли о конечности всего сущего, единстве, доброте, целесообразности и взаимосвязанности всех частей «творения». Карамзин не допустил ни малейшего отступления от оригинала, излагая близкую ему самому идеалистическую концепцию просветительского оптимизма:

«Итак, мир имеет все совершенство, какое только мог он получить от Причины, в которой одно из первых свойств есть Премудрость. Итак, нет совершенного зла во Вселенной, ибо она не заключает в себе ничего такого, что бы не могло быть действием или причиною какого ни есть добра, которое бы не существовало без того, что мы злом называем. Если бы все было одно от другого отделено, не было бы гармонии» (XVIII, 7).

Карамзин безусловно разделял идеалистическое решение общих вопросов происхождения мира и человека<sup>34</sup>. Но для выяснения его мировоззренческой позиции оказывается существенным не только то, что он включил в перевод, но и то, что он изъял из него. Изложив теорию предустановленной гармонии, Бонне перешел в последующих частях к ее под-

---

подчеркивает значимость факта отбора. В более позднем переводе Виноградова слово «raison» неудачно передано как «вина»: «Возношуся к вечной вине»// Созерцание природы, соч.г. Боннета. Смоленск: При Губернском правлении, 1804. С. 1.

<sup>34</sup> Канунова. Ф. З., Кафанова О.Б. О философских вопросах мировоззрения Карамзина и Жуковского // Николай Михайлович Карамзин: Юбилей 1991 года. Сб. науч. тр. М.: «Наука», 1992. С. 55–72.

тверждению своими естественнонаучными и теологическими исследованиями. С его точки зрения, такие явления, как полипы, дождевые черви, летающие рыбы, развитие бабочки из гусеницы и эмбриональное развитие живых существ, подтверждают, что всякая жизнь от Бога предназначена к будущему усовершенствованию и счастью. Этот ход доказательств воспроизведен в русском переводе в достаточной мере фрагментарно.

Теория «лестницы существ» в карамзинском варианте распалась, поскольку исключено было рассмотрение развития всевозможных видов органической и неорганической природы, предшествовавших появлению человека. Вся теологическая часть оказалась тоже изъятой, так как мистицизм был чужд Карамзину на всех этапах его сознательного творческого развития. Таким образом, человек, рассматриваемый на различных уровнях – онтологическом, физическом, духовном, даже отчасти социальном, – сделался чуть ли не единственной фигурой «лестницы существ» в интерпретации Карамзина. Человек предстал изолированным не только от предшествующих, но и от последующих звеньев в цепи системы (у Бонне специальная глава посвящена «небесной иерархии», включающей ангелов, архангелов и других небесных существ). Изучение человека вне выстроенной Бонне строгой системы иерархии очищало концепцию личности от влияния механического детерминизма (к которому вело учение о преформации) и в конечном итоге разру-

шало метафизическую завершенность представлений о месте человека в мироздании.

Для Карамзина человек – венец природы: «...наверху лестницы нашего шара поставлен человек, совершеннейшее дело в земном творении» (XIX,165). Следуя далее за размышлениями Бонне, он подошел к одному из важнейших вопросов философии XVIII в., который одинаково привлекал внимание как материалистов, так и идеалистов – Канта, Мендельсона, Лафатера, Мальбранша и русских масонов. Этот вопрос касался соотношения материальной и духовной сфер природы человека и формулировался как проблема сосуществования и взаимовлияния души и тела.

Еще в 1787 г., в поисках ответа на неразрешимую для себя загадку, Карамзин обратился к цюрихскому пастору И. К. Лафатеру, разработавшему учение о физиогномике. «Каким образом душа наша соединена с телом, тогда как они из совершенно различных стихий? – спрашивал он. – Не служило ли связующим между ними звеном еще третье отдельное вещество, ни душа, ни тело, а совершенно особенная сущность? Или же душа и тело соединяются посредством постепенного перехода одного вещества в другое <...> Каким способом душа действует на тело, посредственно или непосредственно?»<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> Переписка Карамзина с Лафатером. 1786–1790 / Подгот. текста Ю. М. Лотмана // Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. Л.: «Наука», 1984. С. 468. Ниже ссылки на Переписку даются по этому изданию с указанием страниц в тексте.

Масоны, в среде которых происходило развитие будущего писателя<sup>36</sup>, давали двоякое толкование проблемы. Согласно одной точке зрения, человек состоит из двух субстанций, души и тела, причем душа является «самодействующей», т.е. не нуждается в теле и полностью освобождается от него в смерти<sup>37</sup>. По другому мнению, существуют три субстанции – тело, душа и дух, при этом душа соучаствует в обеих других и соединяет их<sup>38</sup>.

По-видимому, обе эти точки зрения не удовлетворяли Карамзина, который предпочел обратиться за ответом к «южному магу», установившему соотношение между чертами лица и свойствами характера, души. Именно Лафатер, являясь другом Бонне, перевел в 1769 г. на немецкий язык его «Палингенезию» («Palingénésie philosophique, ou idées sur l'état passé et sur l'état futur des êtres vivants»). Уже в этом сочинении, как чуть позже в «Созерцании природы», Бонне стремился найти обоснование идеям Лейбница в изучении живой природы, опираясь на сенсуализм Локка. Придерживаясь идеи трехсубстанционального состава человека, он рассматривал душу как своего рода накопитель впечатлений, которые улавливаются органами чувств. Сама по себе,

---

<sup>36</sup> Кочеткова Н. Д. Идеино-литературные позиции масонов 80–90-х годов XVIII в. и Н. М. Карамзин // Русская литература XVIII века: Эпоха классицизма. (XVIII век. Сб. 6). М.; Л., 1964. С. 176–196.

<sup>37</sup> Вечерняя заря. 1782. Ч. 1. С. 169–184.

<sup>38</sup> Там же. С. 278–283.

душа не может быть дееспособной. Только идеи, образуемые на основе чувственных впечатлений, делают существа способными выйти за пределы телесного мира и жить в духовной сфере.

Карамзину, несомненно, была известна эта теория, о чем он прямо сообщил Лафатеру. «Я прилежно читаю сочинения Боннета», – писал он 10 июня 1788 (475). Но и она его не устраивала. «Хотя великий философ нашего времени открыл мне много новых взглядов, – признавался он, – я все-таки не вполне доволен всеми его гипотезами. *Les germes, emboitement des germes, les sièges de l'âme, la machine organique, les fibres sensibles*<sup>39</sup> – все это очень философично, глубокомысленно, хорошо согласуемо и могло быть и на самом деле <...>, но чтоб было это так на самом деле – я этому не верю, пока верю, что мудрость Господня далеко превосходит всех наших философов и, следовательно, может найти другие, более удобные способы к созданию и сохранению своих творений, чем те, которые ей приписываются нашими Лейбницами и Боннетами» (475–476). Судя по всему, физиологическое обоснование теории происхождения идей не объясняло Карамзину сущности явления.

Вопрос о способе соединения души с телом вырос для него в центральную проблему познания и самопознания. «Нужно знать себя и со стороны души, и со стороны те-

---

<sup>39</sup> «Зародыши, вхождение зародышей, седалище души, органический механизм, чувствительные фибры» (фр.)

ла, нужно вникнуть в различные отношения их между собою, чтобы осмелиться сказать: я себя знаю», – писал Карамзин 20 июня 1787 (468). Видя в Лафатере «знатока в науке о человеке», сформулировавшего мысль о неповторимости человеческой индивидуальности, он надеялся услышать от него исчерпывающее объяснение. Лафатер, однако, отказавшись от какого бы то ни было доказательства, сделал в своем ответе от 16 июня 1787 г. акцент на особом предназначении человека: «Я существую – размышляю о своем бытии – и сравниваю его с другими видами бытия – и не знаю ни одного подобного человеческому, почему я называю его царственным, духовным, высоким, предназначенным на продолжение и совершенствование, – и радуюсь этому и больше не мудрствую» (470).

По сути цюрихский священник допускал самостоятельность души, ее независимость от опыта. Такой ответ, очевидно, разочаровал юного Карамзина, который в следующем письме от 25 июня 1787 г. отстаивал эмпирическую точку зрения: «Итак, теперь еще невозможно в точности понять связь души с телом, это грустное открытие для того, кто так желал себя познать <...> Я родился с жаждой знания; я вижу, и тотчас хочу знать, что произвело сотрясение в моих глазных нервах: из этого заключаю, что знание для души моей необходимо, почти так же необходимо, как для тела пища, которой я искал с той минуты, как появился на свет. Как только пища моя переварена, я ищу новой пищи; как только

душа моя основательно узнает какой-нибудь предмет, то я ищу опять нового предмета для познания» (472–473).

Карамзин явно прибежал к выражениям Бонне, черпая аргументацию в его сенсуалистской теории<sup>40</sup>. Проблема, решаемая Лафатером в онтологическом плане, имела для Карамзина и важный гносеологический аспект. Источником чистого эмпиризма мог быть и трактат И. Канта «Грезы духовидца» («*Träume eines Geistersehers*», 1766)<sup>41</sup>. Но «метафизика» Канта всегда представлялась Карамзину слишком сложной, о чем сохранились его свидетельства<sup>42</sup>. Бонне же обладал даром художественной популяризации своего философского учения. Передавая мнение о нем Виланда, автор «Писем русского путешественника», безусловно, выражал собственную точку зрения: «Никто из Систематиков <...> не умеет так *обольщать* своих читателей, как Боннет; а особливо таких читателей, которые имеют живое воображение» (76).

Ясность и простота, художественная образность изложения сенсуалистской теории способствовали, по-видимо-

---

<sup>40</sup> Ср. в «Созерцании природы»: «Нервы, разным образом потрясаясь от предметов, сообщают свои потрясения мозгу; а по сим впечатлениям происходят в душе представления и ощущения» (XIX, 183).

<sup>41</sup> *Rothe H. N. M. Karamzins europäische Reise: Der Beginn des russischen Romans. Philologische Untersuchungen.* Berlin; Zürich: Verlag Gehlen, 1968. S. 70.

<sup>42</sup> В «Письмах русского путешественника», описывая свою встречу со «славным», «глубокомысленным» и «все сокрушающим Кантом», он не без иронии заключил: «Кант говорит скоро, весьма тихо и не вразумительно; и потому надлежало мне слушать его с напряжением всех нерв слуха. Домик у него маленький, и внутри приборов не много. Все просто, кроме... его Метафизики» (21).

му, обращению Карамзина к Бонне в 1789 г., уже в качестве переводчика. Очень добросовестно излагая механизм формирования чувств и идей, он добивался терминологической точности. Многие вводимые им обозначения сопровождалось оригинальным названием понятия в скобках: «представление» (perception), «ощущение» (sensation), «чувствование» (sentiment), «изменение» (modification), «настроение» (détermination), «естественное побуждение» (instinct), «склонность» (affection), «одинаковость» (identité) (XIX,184,188,189,194).

Позднее, в письме к Бонне после личного знакомства с ним, Карамзин заметит в «Письмах русского путешественника»: «трудно <...> выражать ясно на русском языке то, что на французском весьма понятно для всякого, кто хотя немного знает сей язык» <...>. Надобно будет составлять и выдумывать новые слова, подобно как составляли и выдумывали их немцы, начав писать на собственном языке своем» (171).

Но стремление к скрупулезной терминологической адекватности отнюдь не означало для Карамзина прямолинейного приятия материалистического объяснения процесса познания. Впоследствии он не раз будет обыгрывать физиологические принципы теории Бонне в ироническом контексте<sup>43</sup>. Более привлекателен для него был другой аспект гно-

---

<sup>43</sup> Позднее в «Письмах русского путешественника» он не без иронии передал спор между едущими в карете по дороге в Мейсен «Студентом» и «Магистером»:

сеологической теории Бонне – мысль о сложности и в определенной мере неподвластности научному познанию души человека, утверждение идеи индивидуального различия.

«Обойди все народы земные; рассмотри жителей одного государства, одной провинции, одного города, одного местечка – что я говорю! – Посмотри на членов одного семейства, и тебе покажется, что каждый человек составляет особый род», – писал Карамзин вслед за Бонне (XIX, 175–176). Размышляя о различиях в темпераменте, швейцарский натуралист заключал, что «разные люди не могут чувствовать точно одного при действии одних предметов» (XIX, 189). Вывод его был связан с провозглашением сознательной направленности поведения человека: «Познавай же свой темперамент! Естьли он порочен, можешь исправить его, однакож не стараясь разрушить оного» (XIX, 190). Карамзину была близка эта активная просветительская позиция<sup>44</sup>.

В целом анализ перевода, отражающего восприятие Карамзиным «Созерцания природы», позволяет уточнить его собственный взгляд на человека, во многом «синтезирую-

---

«Вы ищите за милю того, что у вас под носом», – сказал ему Шафнер с сердцем; но душа Магистрова была в сию минуту так полна, что ничто извне не могло войти в нее, и Шафнерова риторическая фигура проскочила естьли не мимо ушей его, то по крайней мере сквозь их, то есть (сообразно с Боннетовой гипотезою о происхождении идей) не тронув в его мозгу никакой новой или *девственной фибры* (fibre vierge)». (С. 59).

<sup>44</sup> *Канунова Ф. З.* Из истории русской повести: (Историко-литературное значение повестей Н. М. Карамзина). Томск: Изд-во ТГУ, 1967. С.11–14.

ций» концепцию просветительского антропологизма и идею неповторимости, самоценности внутреннего мира личности. Размышляя над философским соотношением свободы воли и необходимости, он отвергал механистический детерминизм, утверждая возможность нравственного совершенствования.

## Глава 2. «Британский гений»: «Юлий Цезарь» Шекспира в переводе с немецкого посредника

В начале литературной деятельности, проходя своеобразную литературную учебу, Карамзин не мог пройти мимо Шекспира. Именно в Англии, где классицизм всегда был далек от ортодоксальности, начали распространиться первые преромантические веяния. В своем программном стихотворении «Поэзия» (1787) Карамзин утверждал, что «Британия есть мать поэтов величайших». Наряду с Оссианом, Томсоном, Юнгом и Мильтоном особое место он отвел Шекспиру:

«Шекспир, Натуры друг! Кто лучше твоего  
Познал сердца людей? Чья кисть с таким искусством  
Живописала их? Во глубине души  
Нашел ты ключ ко всем великим тайнам рока  
И светом своего бессмертного ума,  
Как солнцем, озарил пути ночные в жизни!  
«Все башни, коих верх скрывается от глаз  
В тумане облаков; огромные чертоги  
И всякий гордый храм исчезнут, как мечта, –  
В течение веков и места их не сыщем», –  
Но ты, великий муж, пребудешь незабвен!»<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> Карамзин Н. М. Полное собрание стихотворений. Библиотека поэта. Второе

Работа над переводом трагедии Шекспира «Юлий Цезарь» оказалась важным этапом в творческой эволюции начинающего литератора. Обращение к этой пьесе весьма показательно для общественной позиции Карамзина накануне французской революции. Вместе с тем Шекспир в конце XVIII в. стал знаменем борьбы с классицизмом. На долю двадцатилетнего Карамзина выпала трудная миссия впервые дать полный русский перевод трагедии великого английского драматурга, поскольку предшествующие переделки не давали о нем сколько-нибудь определенного представления.

Перевод Карамзина был выполнен прозой. В предисловии он так сформулировал свои переводческие принципы: «Что касается до перевода моего, то я наиболее старался перевести верно, стараясь притом избежать и противных нашему языку выражений. Впрочем, пусть рассуждают о сем могущие рассуждать о сем справедливо. Мыслей автора моего нигде не переменял я, почитая сие для переводчика непозволенным.

Если чтение перевода доставит российским любителям литературы достаточное понятие о Шекспире; если оно принесет им удовольствие, то переводчик будет награжден за труд его»<sup>46</sup>.

---

издание. Л.: «Советский писатель», 1966. С. 61.

<sup>46</sup> Юлий Цезарь, трагедия Виллиама Шекспира. М.: В Тип. Компании Типографической, 1787. С. 7.

Уже из этих переводческих принципов становится ясным, что юный Карамзин стремился к точности передачи смысла, что само по себе было ново по сравнению с принятым среди переводчиков классиков обычаем свободно обращаться с текстом оригинала. С другой стороны, он косвенно отвергал буквализм, приводящий к искажению родного языка, но, тем не менее, очень распространенный в практике переводчиков XVIII в. Начинаящий литератор хотел сделать чтение перевода занимательным, сочетать «полезное» с «приятным», что было свойственно всем просветителям. Перевод предназначался для читателя, способного оценить эстетическое значение трагедии.

В действительности юному переводчику не удалось в полной мере осуществить намеченные цели. Этот ранний перевод был далеким от совершенства, отражая его первые шаги в искусстве перевода и эстетическом развитии одновременно.

Долгое время спорным оставался вопрос об источнике перевода. Н. И. Мордовченко полагал, что Карамзин обращался не к оригиналу, а к французскому прозаическому переводу-посреднику Пьера Летурнера<sup>47</sup>. Аналогичной же точки зрения придерживался и В. И. Кулешов<sup>48</sup>. Основанием для

---

<sup>47</sup> Мордовченко Н. И. Русская критика первой четверти XIX века. М.; Л.: Изд. АН СССР, 1969. С. 27.

<sup>48</sup> Кулешов В. И. История русской критики XVIII–XIX веков. М.: Просвещение, 1978. С. 55.

такого предположения послужила включенная в предисловие Карамзина краткая характеристика Брута, взятая, якобы, из комментариев к французскому изданию трагедии<sup>49</sup>. Другие исследователи, сопоставившие русский перевод с французским, а затем с оригиналом, пришли однако к другому выводу: в карамзинском переводе присутствует «английское» деление на акты и сцены и одновременно отсутствуют многочисленные ремарки, введенные французским переводчиком<sup>50</sup>.

Действительно, в переводе Летурнера, опубликованном в 1776 г., каждый из четырех первых актов пьесы подразделяется на семь, а пятый – на девять сцен, в то время как у Карамзина четыре акта состоят из трех явлений, а последний – из пяти. Подобное деление было принято в основных английских изданиях Шекспира первой половины XVIII века – А. Попа, Л. Тиболда, У. Уорбертона. Только С. Джонсон и Д. Стивенс ввели в своих изданиях (1773, 1778, 1786) иное деление, сохранившееся в основном до наших дней.

К этому времени Франция и Германия имели уже довольно развитую традицию восприятия Шекспира, начатую Вольтером. Его позиция была достаточно противоречивой:

---

<sup>49</sup> См.: *Shakespeare traduit de l'anglois*, par M. Le Tourneur, dédié au roi. Paris: Chez La veuve Duchesne. Т. 2, 1776.

<sup>50</sup> См. анализ Л. Поливанова: Карамзин Н. М. Избранные соч. Ч.1. М.: Н. Лаврова, 1884. С. 18–22; 25–33; 510–512. Ср.: Заборов П. Р. От классицизма к романтизму // Шекспир и русская культура. Под редакцией М. П. Алексеева. М.; Л.: Наука. С. 73–74.

с одной стороны, он восхищался Шекспиром как гением, после того как увидел его пьесы в Лондоне в 1730 г. Вместе с тем он обратился с письмом в Академию (публично зачитано 25 августа 1776 г.), в котором говорил о «варварстве» Шекспира. Крупнейший теоретик позднего классицизма Лагарп в «Литературной корреспонденции» (письмо 43-е от 1776 г.) также называл Шекспира «варварским автором варварского века», писавшим «чудовищные пьесы», а восторженный тон предисловия Ле Турнера считал смешным<sup>51</sup>.

Первым французским переводчиком Шекспира был Пьер Антуан де Ла Плас (La Place, 1707–1793), опубликовавший восемь томов английского театра (*Le Théâtre anglois*, 1746–1749). Второй французский переводчик, Пьер Прим Фелисьен Летурнер (*Le Tourneur*, 1737–1788) по сути, впервые познакомил французов с Шекспиром, полный театр которого в 20 томах он выпустил в 1776–1783 гг. Он даже заслужил упреки в том, что слишком увлекшись Шекспиром, стал несправедливым по отношению к французскому театру.

Почти одновременно в Цюрихе появилось немецкое издание 22-х пьес Шекспира в восьми томах в переводах Каспара Вильгельма фон Борке (*Borcke*, 1704–1747) и Кристофа

---

<sup>51</sup> Подробно вопросы влияния Шекспира на французский театр XVIII века рассмотрены в кн.: *Lacroix A. Histoire de l'influence de Shakespeare sur le théâtre français jusqu'à nos jours*. Bruxelles: Lesigne, 1856; *Луков В.А. Шекспиризация (к теории и истории принципов-процессов) // Шекспировские штудии: Трагедия «Гамлет»: Материалы научного семинара, 23 апреля 2005 г. / Моск. гуманитар. ун-т, Ин-т гуманитар. исследований. М., 2005. С. 3–20.*

Мартина Виланда (Wieland, 1733–1813). Потом, в 1775–1777 гг., Иоганн Иоахим Эшенбург (Eschenburg, 1743–1820), профессор брауншвейгского университета, продолжил труд Виланда. Он исправил переводы своих предшественников и добавил перевод еще пятнадцати пьес.

Таким образом, переводы Летурнера и Эшенбурга появились почти одновременно. Любопытно также, что французский переводчик учел опыт немецкой рецепции; он процитировал «Отрывок» из предисловия Эшенбурга в седьмом томе своих переводов. Хотя он и перепутал фамилию немецкого переводчика (*Eschenberg* вместо *Eschenburg*, поскольку *Berg* означает «гору» по-немецки), но он воспроизвел его метод и принципы перевода:

«Для разъяснения некоторых пассажей, которые зачастую не вполне понятны даже для англичан, и которые должны быть, следовательно, вдвойне непонятными для немцев, я посчитал нужным ввести примечания. С этой целью я посмотрел лучших издателей и комментаторов Шекспира, выбрал самые важные замечания и добавил к ним несколько своих собственных.

В конце каждого из томов я поместил в качестве дополнения критическую историю каждой пьесы, характеристику источников, которыми мог пользоваться драматург, а также сведения о подражаниях или похожих произведениях. <...>

Я не ограничился соблюдением точности перевода; я сделал все возможное, чтобы сохранить колорит этого творче-

ского гения»<sup>52</sup>.

Таким образом, Эшенбург продемонстрировал для своего времени необычайно бережное отношение к текстам Шекспира, приблизившись к принципам научного издания. Юный Карамзин оказался перед сложным выбором. Переводы Летурнера были новаторскими для своего времени, но контекст классической драматургии, в котором создавался французский перевод, очень сильно повлиял на его стиль. Строгое соблюдение правил трех единств, сведение к минимуму действия на сцене, повсеместно используемый александрийский стих противоречили поэтике шекспировского театра, которому свойственны перемена места и действия, смешение высокого и низкого, трагического и комического. Шекспир Летурнера стал, таким образом, почти классическим, «усвоив» очень медленное развитие монологов и полное отсутствие жанровой диффузии<sup>53</sup>.

Карамзин, по-видимому, был знаком с изданием Летурнера, но для своего перевода обратился к другому посреднику. Сравнение русского перевода с вариантами Летурнера и Эшенбурга доказывает, что основным источником Карамзина был немецкий переводпосредник, лучший на то время, до появления новых немецких переводов Августа Шлегеля.

---

<sup>52</sup> Remarques de M. Eschenberg //Shakespeare traduit de l'anglais, dédié au roi par M. Le Tourneur. T. VII. P. XXIX–XXX. Перевод с нем. мой. – О. К.

<sup>53</sup> Bouillet M. N. Dictionnaire universel d'histoire et de géographie. T. 2, Paris: Hachette, 1858. P. 1036.

В специальном предисловии Эшенбург напомнил об огромных трудностях, связанных с переводом всего Шекспира. Он не считал свой труд безупречным, а лишь выражал надежду, что благодаря большой подготовительной работе Виланда ему удалось «на несколько ступеней» приблизиться к «возможному совершенству». Он обращал внимание не только на точность, но на передачу, по возможности, «своеобразного отпечатка» («das eigenthümliche Gepräge») «великого оригинала»<sup>54</sup>. Вслед за Виландом, Эшенбург переводил прозой. По его признанию, он справлялся со многими изданиями Шекспира и к переводу приступил после серьезного и длительного изучения наследия английского драматурга<sup>55</sup>. Гердер и Гёте оценили добросовестность и честность ученого; Лессинг с полным доверием относился к его знаниям. Сам Виланд приветствовал появление нового, «улучшенного и усовершенствованного» перевода Шекспира<sup>56</sup>.

Таким образом, Карамзин обратился к лучшему на то время из возможных переводов-посредников, избрав язык, которым уже хорошо в ту пору владел. Деление на акты и сцены, также как и все примечания в карамзинском тексте вос-

---

<sup>54</sup> Vorbericht // William Shakespear's Schauspiele Neue Ausgabe von J.-J. Eschenburg. Zürich, Bd. I. 1775. S. 5–10.

<sup>55</sup> An das Publikum, wegen des in Mannheim veranstalteten Nachdrucks des deutschen Shakespearen // William Shakespear's Schauspiele Neue Ausgabe von J.-J. Eschenburg. Bd. 13. S. 469–470.

<sup>56</sup> См.: *Genée R. Geschichte der Shakespeare'schen Dramen in Deutschland*. Leipzig, 1870. S. 100–101, 134–135, 236.

ходят к тексту Эшенбурга. Некоторые примечания в русском переводе совершенно идентичны немецким комментариям даже по своей лексико-грамматической форме, например:

## Текст Эшенбурга

«Eine gewöhnliche Uebung des zu Kriegsdiensten bestimmten Römischen Adels. Horaz sagt daher von einem durch die Liebe entnervten Jünglinge: Cur timet flavum Tibrum tangere? – Sueton's Zeugnis war Cäsar ein sehr geschickter Schwimmer. Warburton»<sup>57</sup>.

## Перевод Карамзина

«Обыкновенное упражнение римских Патрикиан, определенных к военной службе. Почему Гораций говорит об одном юноше, пораженном любовью: Cur timet flavum Tibrum tangere? – По Светонову свидетельству, Цезарь был весьма искусен в плавании»<sup>58</sup>.

Карамзин, однако, воспроизвел только часть комментариев, опуская имена многих комментаторов (Грея, Тиболда, Виланда). При этом в передаче сравнений, метафор и эпитетов он точно следовал за немецким переводчиком:

---

<sup>57</sup> William Shakespear's Schauspiele Neue Ausgabe von J.-J. Eschenburg. Bd. 13. S. 334.

<sup>58</sup> Юлий Цезарь, трагедия Виллиама Шекеспира. С. 18.

## Shakespeare

«*Flavius* : These growing feathers pluck'd from Caesar's wing  
Will make him fly an ordinary pitch,  
Who else woud soar above the view of men  
And keep us all in servile fearfulness» (I, 1, 76–79)<sup>59</sup>.

## Eschenburg

«Wenn wir diese wachsenden Federn aus Cäsars Schwingen rupfen, so wird er nur in der gewöhnlichen Höhe fliegen, da er sonst sich mit einem Adlersfluge aus unserm Blick verlieren, und uns alle in knechtischer Aengstlichkeit erhalten würde»<sup>60</sup>.

## Карамзин

«Естьли мы сии растущие перья вырвем из крылий Цезаревых, то полетит он на высоте обыкновенной; в противном

---

<sup>59</sup> The complete works of William Shakespeare. Ed. W.J. Craig. Oxford University Press. London-New York-Toronto, 1959. Ниже ссылки даются ссылке по этому изданию с указанием акта (римская цифра), сцены и строки (арабские цифры).

<sup>60</sup> William Shakespear's Schauspiele Neue Ausgabe von J.-J. Eschenburg. Bd. 9. S. 328. Ниже ссылки даются по этому изданию с указанием страницы в тексте.

же случае орлиным парением своим сокрылся бы он от взора нашего, и всех бы нас привел в страх рабский»<sup>61</sup>.

Выражение *орлиное парение* соответствует выражению Adlersfluge и не имеет эквивалента в оригинале. *Soar above the view of men* означает *парить вне поля зрения человека*.

Второй пример:

## Shakespeare

«*Cassius*: Why, man, he doth bestride the narrow-word  
Like a Colossus, and we petty men  
Walk under his huge legs and peep about  
To find ourselves dishonourable graves» (I, 2, 134–137).

## Eschenburg

«Oh! Freund, er steht über die enge Welt wie ein Koloss ausgebreitet, und wir kleinen Zwerge kriechen zwischen seinen riesenmäßigen Beinen, und gucken verstohlener Weise umher, um uns ein ruhmloses Grab auszufinden» (336).

---

<sup>61</sup> Юлий Цезарь, трагедия Шекспира. С. 12.

## Карамзин

«О друг мой! Он яко колосс осеняет тесные пределы мира, а мы яко карлы ползаем между исполинскими его подножиями, и вокруг озираемся, дабы обрести для себя срамное место смерти» (19).

В этом случае сравнение людей, которые окружают Цезаря, с карликами вновь взято из перевода Эшенбурга (*Zwerge*) и отсутствует в оригинальном тексте: *petty men* означает несколько уничижительное *людшики*. Кроме того обращение в немецком и русском текстах приобрело патетический характер, превратившись в восклицание.

Напротив, оригинальная метафора *he doth bestride the narrow-world* (он сел верхом на тесный мир) одинаково ослаблена в немецком и русском переводах. При этом Карамзин точно воспроизводит сравнение Цезаря с колоссом: *er steht über die enge Welt wie ein Koloss* (он, как колос, возвышается над тесным миром); *Он яко колосс осеняет тесные пределы мира*.

Еще один пример:

«*Brutus*: ... if not the face of men,  
The sufferance of our souls, The time's abuse, –  
If these be motives weak, break off betimes,  
And every man hence to his idle bed» (II, 1, 114–117).

## Eschenburg

«... Bewegt uns nicht die Ehre beym Volk, das tiefe Gefühl der sterbenden Freyheit und die Verderbniss unsrer Zeiten; sind diese Gründe zu schwach; so brecht bey Zeiten ab, und jeder gehe wieder in sein müssiges Bette» (357).

### Перевод Карамзина

«...Естьли не возбуждает нас народная честь, глубокое чувство издыхающей вольности, и пагубное положение времян наших; есть-ли сии причины слабы, то разойдемся еще вовремя, и каждый ступай обратно на ложе свое» (41).

В этом последнем примере выражение *народная честь*, метафора *издыхающая вольность* являются точным переводом с немецкого (*die Ehre beym Volk, die sterbende Freyheit*) и не имеют соответствия в шекспировском тексте. Сравните: *the face of men* – вид, лицо людей; *The sufferance of our souls* – терпение наших душ.

Однако точность Карамзина порой оборачивалась буквализмом, хотя он и заявлял в Предисловии о своем стремлении избегать «противных нашему языку выражений». Испытывая недостаток в лексике, передающей психологические понятия, юный переводчик прибегал к калькам с немецко-

го (например, *проницать в...* – калька с немецкого – *dringen in ...*, т.е. проникнуть, заглянуть во внутренний мир), которые довольно странно звучали в устах красноречивых героев, владеющих ораторским искусством. Так, Брут в его тексте говорил: «Теперь дружески прошу не проницать в меня далее» (20). Ему вторила Порция: «Я стараюсь сильнее проницать в тебя» (46).

Карамзин зачастую сохранял и порядок слов, свойственный немецкому синтаксису, что особенно ясно проявлялось в необычной для русского языка постановке сказуемого на последнее место в придаточных предложениях:

## Перевод Карамзина

«*Антоний*: Я <...> причинил бы зло Бруту и Кассию, которые, как известно вам, добрые люди суть» (82).

Это неудачная синтаксическая калька с немецкого: «*so würd' ich dem Brutus und Cassius Uebels zufügen, die, wie ihr alle wisst, ehrenwerthe Männer sind*» (395).

В редких случаях у Карамзина встречается и искажение смысла, вызванное, по-видимому, неправильным или не вполне адекватным пониманием немецкого текста. Так, фразу из реплики Брута «*Wir wollen Opfrer seyn, keine Schlächter*» (359), которая точно воспроизводила оригинал («*Let us be sacrificers, but not butcher*», II, 1, 165) Карамзин перевел неверно: «Мы <...> хотим быть жертвою, а не жерт-

воприносителями» (43). На самом деле смысл был другой: «Мы <...> хотим быть жертвоприносителями, а не мясниками». Ошибка произошла потому, что Карамзин неправильно истолковал существительное «Opferer» (или редуцированное «Opfer») как «жертву», в то время как оно означает «приносящий жертву». Точно такое же значение у Шекспира имеет «sacrificer», производное от глагола «sacrifice».

Вместе с тем «ученичество» Карамзина проявилось и в смешении стилей. Несмотря на то, что впоследствии он постоянно осуждал пристрастие к книжности и канцеляризмам (особенно в драматических переводах), сам он не мог избежать подобных недостатков в своем раннем опыте. Его перевод изобилует канцелярскими оборотами:

«*Кассий*: И будем клясться в непремennom произведении в действо нашего предприятия» (40);

«*Метелл*: Он необходимо должен быть с нами» (42);

«*Брут*: ... он мне друг, и имеет причину быть таковым» (45);

«*Брут*: Нетерпение в рассуждении моей отлучки...» (107).

В то же время молодой переводчик, не освободившись полностью от влияния классической иерархии трех «штилей», оформлял речи основных персонажей в торжественно-приподнятом тоне, тогда как для передачи живых диалогов горожан использовал разговорный, «средний» стиль. Он, по-видимому, специально вводил церковнославянизмы

и архаизмы: «око», «глава», «ирой», «феатр», «мусикия», «чело», «дщерь», «постыждение», «рамена», «глас», «праводушие», «сретение», «елень», «владыка», «отвращать», «сокрыть», «зреть», «проницать», «облобызывать», «соделать», «потщиться», «токмо», «сие», «толико», «колико», «паки», «есмы», «дабы», «оное», «такое» и т.д. В результате главные действующие лица, особенно в патетические моменты, говорят одинаковым выпяченным языком в духе русских классицистических трагедий:

«*Порция*: Я жена, сие правда; но жена, которую удостоили боги быть дщерию Катоновую» (48).

«*Лигерий*: Повели токмо, и я невозможное исполнить потщуся...» (50).

Иногда смешение буквализмов, канцеляризм и высоких славянизмов приводит к появлению корявых, неуклюжих фраз, вроде следующей:

«*Октавий*: ... естли словесный раздор приводит уже нас в пот, то доказательство оного будет иметь еще краснейшие капли последствием» (126).

Вместе с тем, несмотря на приверженность Карамзина к букве немецкого перевода, он все-таки допустил несколько сознательных «вольностей» в соответствии со своими художественными вкусами. Так, он внес поправки к характеристикам некоторых героев. Характер Брута он считал «изящнейшим». В предисловии к переводу относящийся к Бруту эпитет «edel» (благородный) он перевел как «изящный» (7).

В суждении Брута о Каске («Каким меланхоликом сделался этот человек», 126) определение темперамента Карамзин привнес от себя. В оригинале говорится о непонятливом (тупом, грубом) человеке: «What a blaunt fellow is this grown to be!» (I, 1, 300), что близко передано в немецком тексте: «Wie schwerfällig der Mensch geworden ist», то есть: «Каким неуклюжим (неповоротливым) стал человек» (343).

Наконец, не оставил он без внимания и описание характера Кассия. Слова, которыми Цезарь объяснял Антонию свое недоверие к худошавым людям, и Кассию в особенности, во французском и немецком изданиях подтверждались ссылкой на Плутарха. Карамзин, кратко изложив суть традиционного примечания («Нечто подобное сказал Цезарь и у Плутарха»), сделал собственное добавление: «Следующее описание свойства Кассиева есть изящнейшее и живейшее описание темперамента холерического» (21). Этот единственный оригинальный комментарий важен для выяснения эстетических вкусов начинающего литератора. Карамзин задумывался над проблемой соотношения характера и темперамента, и героев трагедии он пытался определить для себя как психологические типы<sup>62</sup>. Реплику Цезаря, вызвавшую его особые

---

<sup>62</sup> Позднее в одном из «Писем русского путешественника» («Лозана»), опубликованном в «Московском журнале» (1792), Карамзин пояснил, что он понимает под характером и темпераментом: «*Темперамент* есть основание нравственного существа нашего, а *характер* случайная форма его. Мы родимся с темпераментом, но без характера, который образуется мало помалу от внешних впечатлений. Характер зависит конечно от темперамента, но только отчасти, завися впрочем

похвалы, он и перевести постарался как можно лучше: «Меня должны окружать люди тучные, люди круглощекие и такие, которые ночью спят. Кассий сух; он много думает; такие люди опасны» (21)<sup>63</sup>.

В целом карамзинский перевод, несмотря на недостатки, явился важным фактом русской литературной жизни конца XVIII века. По-видимому, не следует переоценивать его художественный уровень, как это делалось в некоторых публикациях в связи с празднованием 250-летия со дня рождения Н. М. Карамзина. С другой стороны, представленный анализ убедительно доказывает роль посредничества в нем немецкого источника. Непонятны некоторые голословные утверждения о переводе этой трагедии Шекспира с языка оригинала. Несмотря на то, что результаты представленного исследования были опубликованы уже более 30 лет назад и получили одобрение научной общественности<sup>64</sup>, к сожалению, ошибки повторяются<sup>65</sup>.

---

от рода действующих на нас предметов. Особливая способность принимать впечатления есть темперамент; форма, которую дают сии впечатления нравственному существу, есть характер. Один предмет производит разные действия в людях – от чего? От разности темпераментов, или от разного свойства *нравственной* массы, которая есть младенец» (154).

<sup>63</sup> Э. Г. Кросс относит это место к наиболее удачным в переводе: *Cross A. G. N. M. Karamzin. A study of his Literary Career 1783–1803. Carbondale, Southern Illinois Univ. Press, 1971. P. 18.*

<sup>64</sup> *Кафанова О. Б. «Юлий Цезарь» Шекспира в переводе Н. М. Карамзина // Русская литература. 1983. № 2. С. 158–163.*

<sup>65</sup> См.: *Фридрих Ю. Г. Вместо вступления. «У англичан один Шекспир!» //*

Тем не менее, обращение юного Карамзина к немецкому тексту-источнику не только не умаляет его заслуг, но, наоборот, свидетельствует о его эрудиции, способности выбрать наилучший вариант для ознакомления русского читателя с «Юлием Цезарем». Это был первый русский перевод пьесы Шекспира, близкий к оригиналу, передающий его острую политическую направленность и до известной степени эстетическую ценность. В том же 1787 г. на достоинства этого перевода указал «Драматический словарь»: «Сие трагедия почитается лучшею в оригинале из сочинений сего писателя и на российском языке по точности перевода и редкости известной нам английской литературы должна быть уважаема»<sup>66</sup>.

Предисловие к переводу имело самостоятельное значение: содержащиеся в нем суждения о Шекспире были новым словом в истории русской литературы и критики. Не случайно почти полвека спустя Белинский исключительно высоко оценил предисловие к «Юлию Цезарю», не подозревая, что его составителем был Карамзин<sup>67</sup>.

Некоторые исследователи полагали, что источником карамзинского предисловия послужила вступительная статья к

---

Уильям Шекспир. Перевод Н.М. Карамзина. М.: Центр книги Рудомино, 2014. С. 9.

<sup>66</sup> *Драматический словарь, или Показания по алфавиту всех российских театральных сочинений и переводов.* М., 1787. С. 163.

<sup>67</sup> *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. Т. 2. М., 1953. С. 200. («Русская литературная старина», 1836).

французскому изданию Летуэрнера<sup>68</sup>; другие считали, что Карамзин обобщил мнение о Шекспире современных ему эстетиков Германии, и с первую очередь Гердера и Ленца<sup>69</sup>.

В действительности, как мне удалось установить, Карамзин вновь обратился к немецким источникам. Он воспользовался выборками из статьи Виланда «Der Geist Shakespeares», впервые опубликованной в «Der Teutsche Merkur» (1773). Отсюда он взял наиболее важные положения, и прежде всего описание достоинств Шекспира-психолога. Сравните:

### **Фрагмент статьи Виланда**

«Welcher Schriftsteller hat jemals so tief in die menschliche Natur gesehen? Wer ihre geheimsten Triebräder, ihre verdecktesten Bewegungen, alle ihre Gesetze, Abweichungen und Ausnahmen – wer das Unterscheidende jeder Leidenschaft, jedes Temperaments, jeder Lebensart, jeder Classe, jedes Geschlechts besser bekannt als Er?

### **Из предисловия Карамзина**

«... Немногие из писателей столь глубоко проникли в че-

---

<sup>68</sup> См.: Мордовченко Н. И. Русская критика первой четверти XIX века. С. 27–29; Кулешов В. И. История русской критики XVIII–XIX веков. С. 55.

<sup>69</sup> Заборов П. Р. От классицизма к романтизму. С. 73.

ловеческое естество, как Шекеспир; немногие столь хорошо знали все тайнейшие человека пружины, сокровеннейшие его побуждения, отличительность каждой страсти, каждого темперамента и каждого рода жизни, как удивительный сей живописец».

Карамзин несколько сокращает немецкий текст, изменяет форму изложения (вместо риторических вопросов употребляет утвердительные предложения), но в целом следует Виланду, причем не только его идеям, но и отдельным фразеологическим оборотам, образным выражениям. Например, он сокращает факультативные детали характеристики (*alle ihre Gesetze, Abweichungen und Ausnahmen*, т. е. «все законы, отклонения и исключения» человеческой природы). Именно поэтому акцентированными у Карамзина оказались психологические особенности человека. Вместе с тем он ввел отсутствующее у Виланда определение Шекспира как «удивительного живописца». Сравните фрагмент статьи Виланда:

«*Wer besitzt einen grösseren Reichtum an Bildern, die von der Natur, unmittelbar abgedruckt sind? Wer hat in einem so hohen Grade diese Anschauungskraft, welcher, zu eben der Zeit da sie den ganzen Kreis der Menschheit umspannt die feinsten Züge, und die leichtesten Schattierungen der Individual-Formen nicht entwischen? Wer hat jemals jede Art und Classe von Menschen, jedes Alter, jede Leidenschaft, jeden einzelnen Charakter, die ihm eigenthümliche Sprache so meisterlich reden lassen? Für welchen Gedanken findet er nicht ein Bild, für welche*

Empfindungen nicht einen Ausdruck? Für welche Bewegung der Seele nicht die geschickteste Wendung oder den richtigsten Schwung?»<sup>70</sup>

## Из предисловия Карамзина

«Все великолепные картины его непосредственно Натуре подражают; все оттенки картин сих в изумление приводят внимательного рассматривателя. Каждая степень людей, каждый возраст, каждый характер говорит у него собственным своим языком. Для каждой мысли находит он образ, для каждого ощущения выражение, для каждого движения души наилучший оборот»<sup>71</sup>.

В вышеприведенном отрывке самые удачные выражения Виланда используются Карамзиным, который опять устраняет некоторое многословие немецкого критика, вызванное влиянием на его стиль ораторских приемов. Вместо трех анафорических конструкций, начинающихся с вопросительного местоимения «wer?», т. е. «кто?», в русском тексте утвердительная констатация достоинств Шекспира художника, в котором Карамзин более всего ценит психолога.

К немецкой статье восходит и защита Шекспира от «колких укоризн некоторых худых критиков» и «знаменитого со-

---

<sup>70</sup> Der Geist Shakespeares // Der Teutsche Merkur, 1773. Bd. 3. St. I. S. 185–186.

<sup>71</sup> Юлий Цезарь, трагедия Шекспира. С. 6.

фиста Волтера», в особенности<sup>72</sup>. Фрагмент, посвященный характерам, взят из примечаний Эшенбурга. Возможно, предисловие последнего повлияло и на то, как Карамзин изложил принципы и цели перевода. Эшенбург предназначал свое издание для «проницательного читателя» (*Leser von Einsicht*), способного сравнить его перевод с переводом Виланда, и оба – с оригиналом (*Vorbericht*. S. 5). Карамзин, заявив о своих переводческих принципах, добавил: «Впрочем, пусть рассуждают о сем могущие рассуждать о сем справедливо»<sup>73</sup>.

Однако, несмотря на компилятивный характер, в предисловии Карамзин не ограничился просто переводом (или пересказом) статьи Виланда, но связал наиболее важные его положения собственными суждениями и пояснениями. Он начал свое предисловие с кратких сведений об английском драматурге и распространении его славы на родине. Перечисляя главные достоинства «британского гения» и излагая, по Виланду же, критику Шекспира со стороны Вольтера, Карамзин делился своими собственными соображениями. Причиной «неправильности» английского драматурга он считал его «пылкое воображение, не могшее покориться никаким предписаниям». Следующее затем яркое сравнение Шекспира с орлом («Дух его парил яко орел, и не мог па-

---

<sup>72</sup> Ср.: Юлий Цезарь, трагедия Шекспира. С. 4–5; *Der Geist Shakespeares // Der Teutsche Merkur*, 1773. Bd. 3. S. 185–186.

<sup>73</sup> Юлий Цезарь, трагедия Шекспира. С. 7.

рения своего измерить тою мерою, которою измеряют полет свой воробьи»), 5 отсутствует у Виланда и принадлежит, по-видимому, Карамзину.

В целом начинающий литератор отверг традиционное для классицизма отношение к Шекспиру как художнику-варвару и для поддержания своей позиции прибегнул к авторитету передовых немецких критиков, впервые сделав достоянием русского читателя суждения Виланда и Эшенбурга. Этим прежде всего и определяется значение выпущенного юным переводчиком «Юлия Цезаря» в истории русского шекспиризма и русской критики.

Известно, что переводу Карамзина предшествовало его довольно основательное изучение творчества английского драматурга. Перевод появился в 1787 г., предисловие датировано 15 октября 1786 г. Вместе с тем знакомство Карамзина с Шекспиром началось еще ранее, в 1785 г., что выясняется из переписки с А. А. Петровым. В ряде писем другу (5 мая, 20 мая, наконец, 11 июня) Петров поначалу не без иронии упоминает увлечение Карамзина Шекспиром, затем уже с уважением говорит о важности проблем шекспировского творчества в кругу многих вопросов, его волновавших<sup>74</sup>.

Именно в это время Карамзин приобрел «твердое» знание о Шекспире, которое позволило ему свободно апелли-

---

<sup>74</sup> *Петров А. А. Письма Александра Андреевича Петрова к Карамзину. Сообщ. Я. К. Грота, коммент. М. Лонгинова // Русский архив, 1863. Вып. 5/6. Стб. 475, 478, 480.*

ровать к произведениям и образам английского драматурга в подтверждение собственных мыслей и чувств. В оригинальных литературных и критических произведениях он будет упоминать многие пьесы драматурга, среди которых: «Буря», «Сон в летнюю ночь», «Отелло», «Виндзорские проказницы», «Венецианский купец», «Король Лир», «Гамлет».

В связи с обращением к Шекспиру Карамзин впервые коснулся проблемы характера, которая стала одной из центральных в эстетике сентиментализма. Впоследствии он постоянно затрагивал ее как критик и пытался решить как художник. Не только в ранний период своего творческого развития, но и в пору зрелости, Карамзин считал Шекспира великим знатоком человеческого сердца, сумевшим запечатлеть всю неповторимую сложность характеров. Английский драматург был для него эталоном, к сравнению с которым он прибегал при оценке различных, в том числе и современных ему произведений<sup>75</sup>.

Помимо характерологического аспекта Карамзин постоянно развивал и другую связанную с ним линию, намеченную в предисловии к «Юлию Цезарю». Впервые в русской литературно-теоретической мысли в нем был поставлен вопрос о несостоятельности догм классицизма. Шекспир на-

---

<sup>75</sup> В рецензии на роман Т. Холкрофта «Анна Сент-Айвз» («Anna St. Ives», 1792) он писал: «Роман, каких мало! Произведение истинных дарований, произведение любимца Аполлонова! Характеры Ст-Айвс, Франка Генлея и Клифтона изображены почти так, как Шекспир изображал характеры //Московский журнал. 1792. Кн. 2, август. С. 256.

всегда остался для Карамзина антагонистом холодной рассудочности и вдохновителем новых принципов прекрасного в искусстве<sup>76</sup>.

В 1801 г., пытаясь дать историческую оценку творчества английского драматурга в «Письмах русского путешественника», Карамзин затронул проблему подвижности идеала и вкуса, от которого зависим самый значительный художник, в том числе и Шекспир:

«Всякой Автор ознаменован печатью своего века. Шекспир хотел нравиться современникам, знал их вкус и угождал ему; что казалось тогда остроумием, то ныне скучно и противно: следствие успехов разума и вкуса, на которые и самой великой Гений *не может взять мер своих*. Но всякой истинный талант, плятя дань веку, творит и для вечности; современные красоты исчезают, а общия, основанные на сердце человеческом и на природе вещей, сохраняют силу свою, как в Гомере, так и в Шекспире» (368).

Заключение Карамзина звучит удивительно современно, несмотря на метафорический и даже поэтический язык:

«Величие, истина характеров, занимательность приключений, *откровение* человеческого сердца и великия мысли,

---

<sup>76</sup> В «Письмах русского путешественника» Карамзин не раз противопоставлял глубоко правдивое и эмоциональное искусство Шекспира риторичной французской трагедии. В рецензии на русского «Сиду» Я. Б. Княжнина он соотнес французскую Мельпомену с садово-парковой традицией классицизма, а шекспировский театр сравнил с естественной природой. («Московский журнал, 1791. Ч. III. Кн. 1, июль. С. 95–96).

рассеянные в драмах Британского Гения, будут всегда их магиею для людей с чувством. Я не знаю другого Поэта, который имел бы такое всеобъемлющее, плодотворное, неистощимое воображение; и вы найдете все роды Поэзии в Шекспировых сочинениях. Он есть любимый сын богини Фантазии, которая отдала ему волшебный жезл свой; а он, гуляя в диких садах воображения, на каждом шагу творит чудеса!» (368–369).

Шекспир был для Карамзина апостолом «обыкновенного», а, следовательно, и «истинного» (369). Ю. Д. Левин справедливо считал, что «понятие “натуры” у Карамзина близко к нашему понятию “действительности”, и, прославляя Шекспира за “подражание натуре”, русский писатель тем самым утверждал, что основным достоинством драматурга является воссоздание жизни во всем ее “многообразии”»<sup>77</sup>.

Именно на такой подход к изображению сложной действительности опирался Пушкин при создании своей «шекспировской» трагедии «Борис Годунов».

---

<sup>77</sup> Левин Ю. Д. Шекспир и русская литература XIX века. Л.: «Наука», 1988. С. 15.

## Глава 3. Первый театральный перевод: «Эмилия Галотти» Лессинга

Перевод «Эмилии Галотти» (1788) необычное явление для Карамзина, потому что он был сделан специально для театральной постановки трагедии<sup>78</sup>. Можно предположить, что более ранний перевод пьесы, выпущенный петербургским типографом Б. Ф. Брейткопфом в 1784 г., по мнению Карамзина, не удовлетворял этой цели<sup>79</sup>.

Таким образом, перевод «Эмилии Галотти» Лессинга заставил Карамзина задуматься о своеобразии драматического перевода, имеющего свои особенности по сравнению с переводами произведений для чтения.

Из краткого обращения «К читателю», предпосланного Карамзиным его переводу, выясняется, что существовал

---

<sup>78</sup> В сокращенном виде анализ перевода опубликован: *Kafanova O. V. Nikolay Michaylovič Karamzin (1766–1826) // Wegbereiter der deutsch-slawischen Wechselseitigkeit. Berlin: Akademie Verlag, 1983. S. 167–174.*

<sup>79</sup> Эмилия Галотти, трагедия в пяти действиях господина Лессинга, переведена с немецкого госп. А. СПб., Печатана у Брейткопфа, 1784. – 162 с. (Ниже ссылки на перевод даются с указанием страниц в тексте). По мнению Г. А. Гуковского, перевод выполнен Г. Апухтиным. См.: *Гуковский Г. А. Очерки по истории русской литературы и общественной мысли XVIII века. Л.: «Художественная литература», 1938. С. 247.* Это предположение кажется обоснованным, поскольку перевод подписан инициалом «А». Однако Г. М. Фридлиндер, вслед за Н. Н. Бахтиным, приписывает перевод В. А. Петину. (*Фридлиндер Г. М. Лессинг: очерк творчества. М.: ГИХЛ, 1957. С. 234.*)

первый вариант, впоследствии им отвергнутый: «Переводив сию трагедию для представления на театре, спешил я перевести ее поскорее, и оттого не мог перевести исправно. После заметил я, что было переведено дурно и решился перевод мой исправить и напечатать, чтобы некоторым образом загладить поступок свой перед людьми, которые, зная истинные красоты драмы, любят Лессинговы творения и сожалели, что переводчик Эмилии Галотти не чувствовал многих красот сея трагедии, и потому и не показал их в своем переводе»<sup>80</sup>.

По-видимому, трагедия Лессинга, впервые представленная в 1786 г. в Петровском театре в Москве, основывалась на переводе Карамзина<sup>81</sup>. В настоящее время уточнена дата ее постановки – 22 ноября 1786 г.<sup>82</sup>. Скорее всего первый вариант перевода Карамзина был готов уже в конце 1786 г., а исправленная его редакция появилась в самом начале 1788 г. (предисловие датировано 13 января)<sup>83</sup>.

---

<sup>80</sup> Эмилия Галотти, трагедия в пяти действиях, сочиненная Лессингом. Перевод с немецкого. М.: В унив. типографии у Н. Новикова, 1788. С. 2. (Ниже страницы перевода даются в тексте).

<sup>81</sup> Асеев В. Н. Русский драматический театр от его истоков до конца XVIII века. М.: Искусство, 1977. С. 451.

<sup>82</sup> История русского драматического театра: в 7 т. Т.1. От истоков до конца XVIII века. М.: Искусство, 1977. С. 483.

<sup>83</sup> Если же допустить, что в 1786 г. «Эмилия Галотти» была поставлена по тексту анонимного перевода, тогда непонятно, почему Карамзин замечал, что «спешил» перевести трагедию «скорее» для «представления на театре». Кроме того, маловероятно, что московская труппа почти одновременно использовала два

В отличие от большинства предыдущих русских переводов комедий и драм Лессинга<sup>84</sup>, карамзинский перевод был на редкость полным: в нем сохранено точное деление на акты и явления, переданы все авторские ремарки и имена действующих лиц. В русском переводе 1784 г. персонажи страдали одинаковым косноязычием и пристрастием к казенно-канцелярским оборотам. Текст изобиловал архаизмами и высокими славянизмами («учиниться», «учреждать себя», «отсулить», «отверзты», «сей», «оный», «поелику», «толико», «ин», «инде»), германизмами («она взяла прибежище к чтению» – ср.: «Sie hat zu den Büchern Zuflucht genommen») и наивными неологизмами («придворный скальщик» – «Hofmännchen»).

Карамзин не только исправил ошибки и неточности, допущенные его предшественником, но сумел избежать буквализмов и смешения стилей, свойственного его переводу «Юлия Цезаря»:

## Лессинг

«Marinelli: Sie schienen gestern so weit entfernt, dem Prinzen

---

разных перевода.

<sup>84</sup> См.: Данилевский Р. Ю. Г. Э. Лессинг и Россия: Из истории русско-европейской культурной общности. СПб.: Издательство «Дмитрий Буланин», 2006. С. 15–39.

jemals wieder vor die Augen zu kommen» (291)<sup>85</sup>.

## Перевод 1784 г

«Вчера казалось, что вы так удалены, чтоб когда-нибудь государю на глаза казаться» (107).

## Перевод Карамзина

«Казалось, что вчера были вы очень далеки от свидания с принцем» (96).

Карамзину удалось при всей верности оригиналу сделать речь действующих лиц живой и естественной. Из его собственного отзыва о постановке пьесы в театре видно, что более всего писатель ценил в Лессинге способность проникать во внутренний мир человека и создавать правдивые характеры, не только положительные (Одоардо, Аппиани), но и смешанные, противоречиво сочетающие в себе плохие и хорошие черты (принц, Орсина, Клавдия).

«Живое чувство истины», которое, по мнению Карамзина, дала немецкому драматургу «натура», проявилось и в речи действующих лиц, ситуационно и характерологически обусловленной. «Диалог же всегда так натурален, – отмечал

---

<sup>85</sup> Текст трагедии приводится по изданию: Lessing G. E. Gesammelte Werke. Berlin; Weimar: Aufbau Verl., 1968. Bd. II. S. 239–318. Ниже страницы указываются в тексте.

он в рецензии, – что и актер и зритель может забыть – один, что он на театре, другой – что он в театре<sup>86</sup>.

В этом замечании косвенно указывался новый критерий оценки актерского мастерства, обусловленный сменой исполнительского стиля: декламационную статичность, принятую в театре классицизма, вытеснила экспрессивность. Все драматургические компоненты в целом способствовали эмоционально-психологическому воздействию на зрителей, т.е. главной, по его мнению, цели театрального представления. Карамзин подкреплял свой анализ текстом собственного перевода, в котором ему удалось передать психологизм автора.

Карамзинский перевод выдержан в едином стиле, ориентированном на разговорное начало. В нем преодолена затрудненность форм русской литературной речи XVIII в. и присутствует определенная экспрессивная дифференциация речевых характеристик. Необычность стиля перевода Карамзина была замечена современниками. По утверждению П. Н. Арапова, «Эмилия Галотти» была «первая <...> драма в хорошей разговорной прозе; она подвигла многих к переводам сценическим»<sup>87</sup>.

---

<sup>86</sup> Московский журнал, 1791. Ч. 1. Кн. 1, январь. С. 73. Любопытно, что во втором издании «Московского журнала» Карамзин выразился иначе, словно желая пояснить, что он подразумевает под «натуральностью». Ср.: «Разговор же всегда так пристроен к месту и к лицам...» (1802. Ч. 1. Кн. 1, январь. С. 77).

<sup>87</sup> Арапов П. Н. Очерк постепенного хода и усовершенствования русского театра // Драматический альбом с портретами русских артистов и снимками с рукописей. М.: В Университетской тип. и В. Готье, 1850. С. LVI.

«Правильность» языка Карамзина вместе с тем ничуть не повредила передаче гражданского пафоса трагедии. Р. Ю. Данилевский, признавая художественные достоинства карамзинского перевода считает, что «несколько архаическое словоупотребление первого переводчика точнее передавало гражданскую патетику оригинала<sup>88</sup>. Однако, несмотря на смягчение отдельных грубых и бранных выражений («der Narr», «der Tor» – «безумный», «глупец»; «der Halunke» – «плут»), общая тональность перевода убедительно воссоздавала свободолюбивый смысл подлинника. Герои Лессинга и у Карамзина в полный голос утверждают свои человеческие права. Орсина «вопиет» об отмщении за свое поруганное чувство:

## Лессинг

«Ha! (wie in der Entzückung) welch eine himmlische Phantasie! Wenn wir einmal alle, – wir, das ganze Heer der Verlassenen, – wir alle in Bacchantinnen, in Furien verwandelt, wenn wir alle ihn unter uns hätten, ihn unter uns zerrissen, zerfleischten, sein Eingeweide durchwühlten, – um das Herz zu finden, das der Verräter einer jeden versprach und keiner gab! Ha! Das sollte ein Tanz werden! Das sollte» (302).

---

<sup>88</sup> Данилевский Р. Ю. Г. Э. Лессинг и Россия. С. 33.

## Перевод Карамзина

«О! (в восторге). Какая небесная мечта! Когда бы мы все... все оставленные... превратясь в жриц Вакховых, превратясь в фурий, на него бросились, его растерзали, исторгнули его внутренность... чтобы найти то сердце, которое изменник обещал каждой из нас, но ни которой не отдал! О! Какая была бы радость! Какое торжество!» (115)

Трудно дать лучший вариант перевода этого страстного выкрика иступленной женщины<sup>89</sup>. Очень важно понять причины обращения Карамзина к этой пьесе Лессинга. Очевидно, еще совсем молодой литератор, он смог почувствовать своеобразие поэтики немецкого драматурга, до сих пор вызывающей разнообразные споры и интерпретации. Лессинг – безусловный просветитель, разделяющий эстетику рационализма; однако он в то же время и разрушитель рационального изображения человека<sup>90</sup>.

---

<sup>89</sup> Уже отмечались исключительные достоинства перевода Карамзина и его способность выдержать сравнение с переводами, появившимися столетием позже. См.: *Шибанов И. П.* Творчество Лессинга в оценке русской революционно-демократической критики // Известия Воронежского гос. пед. ин-та. 1956, Т. XXI. С. 167; *Ковалевская Е. Г.* Иноязычная лексика в произведениях Н. М. Карамзина // *Материалы и исследования по лексике русского языка XVIII века.* М.; Л.: Наука, 1965. С. 233.

<sup>90</sup> *Dilthey W.* Das Erlebnis und die Dichtung: Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin. Vier Aufsätze. Leipzig: Druck und Verlag von B. G. Teubner, 1906; *Baeumler A.* Kants Kritik der Urteilskraft, ihre Geschichte und Systematik. Bd. I. Das

Вся пьеса занимает особое место в драматургии этого, по мнению немецких литературоведов, умелого полемиста, размышляющего в своей теории драмы о двух главных понятиях – «страхе» и «сострадании». Лессинг сумел поставить в ней сложные вопросы и не дать окончательных ответов<sup>91</sup>. Не случайно Ф. Кох отметил иррациональность финальной сцены трагедии «Эмилия Галотти»<sup>92</sup>. Именно эта сцена стала центральной в карамзинском переводе. Эмилия в сцене свидания с отцом предстает смятенной, не понимающей себя. Она признается отцу в том, что не уверена в себе, полная соблазнов дворцовая жизнь и обольстительный принц могут ее увлечь к падению, поколебать ее нравственные принципы. Эта боязнь себя самой заставляет ее просить отца об избавлении от этого смятения в чувствах. И Одоардо, увидев Эмилию и услышав ее признания, поступает импульсивно, закалывая собственную дочь. Но эти иррациональные порывы героев оборачиваются вполне осмысленным политич-

---

Irrationalitätsproblem in der Aesthetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft. Halle: M. Niemeyer, 1923; *Mann O.* Lessing. Sein und Leistung. Hamburg: Schröder, 1948; *Krause S.* Das Problem des Irrationalen in Lessings Poetik. (Dissertation). Köln, 1962; *Перфильева З. Е.* Иррациональное в эстетике и драматургии Г. Э. Лессинга. Диссертация и автореферат по ВАК РФ 10.01.03 канд. филол. наук, 2009, Самара; *Lessing und die Sinne.* Herausgegeben von Alexander Košenina und Stefanie Stockhorst. Hannover: Wehrhahn Verlag, 2016.

<sup>91</sup> *Dreßler T.* Dramaturgie der Menschheit – Lessing. Stuttgart. Wimar: Verlag J. B. Metzler, 1996. S. 245–324.

<sup>92</sup> *Koch F.* Lessing und der Irrationalismus // Deutsche Vierteljahresschrift für Wissenschaft und Geistesgeschichte. Bd. VI, 1928. S. 114–143.

ским протестом. Эмилия, по утверждению Г. Н. Бояджиева, «решается на смерть, потому что предпочитает честь бесчестию». Одоардо, не в меньшей степени, чем его дочь, является героем трагедии, носителем ее морального пафоса<sup>93</sup>. Вот этот синтез рационализма и иррационализма в поэтике пьесы Лессинга и был, по-видимому, чрезвычайно привлекательным для Карамзина, который сумел средствами родного языка передать постепенное перерастание семейной проблематики в общественную. Гневным обвинением деспотизму звучат последние слова Одоардо:

## Лессинг

«Ich gehe und liefere mich selbst in das Gefängnis. Ich gehe und erwarte Sie als Richter. – Und dann dort erwarte ich Sie vor dem Richter unserer aller!» (318).

## Перевод Карамзина

«Я сам пойду в темницу. Пойду и буду ожидать там вас как судию... А потом... потом... буду ожидать вас перед всеобщим судиею нашим» (141).

На основании карамзинского отзыва о постановке «Эми-

---

<sup>93</sup> Бояджиев Г. Н. Немецкий театр // Бояджиев Г. Н. История западноевропейского театра. Т. 2. С. 480.

лии Галотти», в котором главное внимание уделялось эстетическим и психологическим проблемам, многие исследователи утверждали, что он в своем переводе приглушил социальную направленность трагедии<sup>94</sup>. Однако он не только не «смягчил» идейный пафос трагедии Лессинга, но, напротив, усилил его по сравнению с предшествующим переводом. Заметнее всего это ощущается в монологе Одоардо, возмущенного незаконными поступками принца, который, влюбившись в Эмилию, велел поместить девушку в своем дворце, предварительно устранив ее жениха:

## Лессинг

«Wie? – Nimmermehr! – Mir vorschreiben, wo sie hin soll? – Mir sie vorenthalten? Wer will das? Wer darf das? – Der hier alles darf? Was er will? Gut, gut, so soll er sehen, wie viel auch ich darf, ob ich es schon nicht dürfte! Kurzsichtiger Wüterich! Mit dir will ich es wohl ausnehmen...» (308).

---

<sup>94</sup> См.: *Мордовченко Н. И.* Русская критика первой четверти XIX в. С. 31–32; *Шибанов И. П.* Творчество Лессинга в оценке русской революционно-демократической критики. С. 168; *Кряжимская И. А.* Театрально-критические статьи Н. М. Карамзина в «Московском журнале» // XVIII век. Сб. 3. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1958. С. 271; *Кулакова Л. И.* Эстетические взгляды Н. М. Карамзина // Русская литература XVIII века: Эпоха классицизма. М.; Л.: «Наука», 1964. С. 166; *Кислягина Л. Г.* Формирование общественно-политических взглядов Н. М. Карамзина (1785–1893). М.: Изд-во Моск. ун-та, 1976. С. 60.

## Перевод 1784 г

«Как? – нет, никогда! Мне предписывать, где ей жить? Отымать ее у меня? Кто это хочет – кто это осмеливается? тот, кто все здесь смеет делать, что хочет. Добро, добро! Так увидите же и то, что я смею, хотя б я и не смог сметь! Неосторожный преступник! с тобою мы переведаемся...» (141).

## Перевод Карамзина

«Как!... мне предписывать, куда ей ехать... У меня отнимать ее? Кому? Кто смеет так думать?... Тот, кто здесь все то делать смеет, что захочет? хорошо! Пусть же увидит, что и я делать смею, хотя я и не государь! Слепой тиран! Я переведаюсь с тобою...» (124).

Анонимный переводчик оказался осторожнее Карамзина, ни разу не употребив слова «тиран», в то время как Карамзин специально ввел отсутствующее у Лессинга слово «государь», недвусмысленно подчеркивая, что обвинение направлено против самого монарха.

Карамзин, таким образом, ясно и эмоционально убедительно передал тираноборческий пафос трагедии и реализовал весь драматургический потенциал оригинала, используя при переводе лексику, синтаксис и пунктуацию, способство-

вавшие общей психологизации стиля. Вместе с тем пьеса была приближена к условиям постановки на российской сцене. Принц, например, обращался у Карамзина не только к Маринелли, своему ближайшему слуге, но и к живописцу Конти на «ты», что соответствовало русским обычаям общения монарха с подчиненными, тогда как у Лессинга в обоих случаях вежливая форма.

Ни разу не переиздававшийся перевод оказался поразительно живучим. Спектакль, поставленный в 1786 г. в московском, т.е. более демократическом по сравнению со столичным, театре, сохранялся в репертуаре до 1802 г. и приобрел «большое общественное и художественно значение»<sup>95</sup>. В 1831 г., когда на основе карамзинского же перевода<sup>96</sup> (и это спустя почти полвека!) «Эмилия Галотти» была возобновлена на петербургской сцене, цензура потребовала ее сокращения.

Развернутую характеристику трагедии Карамзин дал в рецензии на театральную постановку пьесы. Знаменательно, что она помещена в первой книжке «Московского журнала», как бы знаменуя ориентацию всего журнала на глубокий психологизм и новые преромантические тенденции в искусстве:

«Не много найдется драм, которые составляли бы такое гармоническое целое, как сия трагедия, – в которых бы все

---

<sup>95</sup> История драматического театра. Т. 2. С. 127.

<sup>96</sup> Там же. Т. 3. С.336. Новый перевод «Эмилии Галотти», выполненный А. Яхонтовым, появился лишь в 1865 г.

приключения так хорошо связаны и все характеры так искусно изображены были, как в “Эмилии Галотти”. Главное действие возмутительно, но не менее того естественно. <... > Что принадлежит до характеров, то не знаю, в каком наиболее удивляться искусству автору. Гордый, благородный Одоардо; чувствительная, пылкая Эмилия; сладострастный, слабый, но притом добродушный принц, могущий согласиться на великое злодеяние, когда то способствует удовлетворению его страсти, но всегда достойный нашего сожаления; Маринелли, злодей по воспитанию и привычке; Орси-на, от ревности с ума сошедшая, но умная в самом своем сумасшествии; Клавдия, слабая женщина, но нежная мать; граф Аппиани, которого зритель любит еще прежде, нежели он на сцену выходит, и который обнаруживает в себе столько чувствительности и любви в разговоре с Эмилией и столько благородства в ссоре с Маринелли; советник Камилло Рота, который, сказав только несколько слов, заставляет нас почитать в себе мужа редкой добродетели; ученый живописец с своею пластическою натурою и с Рафаэлем без рук; честный разбойник и убийца и, наконец, всякий слуга, который выходит на сцену, – все, все показывает, что автор наблюдал человечество не два дни, и наблюдал так, как не многие наблюдать удобны; что натура дала ему живое чувство истины, которое и автора и человека делает великим»<sup>97</sup>.

Своим переводом и рецензией на постановку трагедии Ка-

---

<sup>97</sup> Московский журнал, 1791. Ч. 1. Кн. 1, январь. М. 63–73.

рамзин привлек внимание И. Х. Буссе, издателя петербургского «Journal von Russland». Не найдя в его труде прямых следов влияния немецких эстетиков, он удивился его оригинальности. «Как глубоко иностранец должен был постичь своеобразнейший дух немецкого языка и искусства драмы, чтобы так суметь оценить “Эмилию Галотти”!», – с восхищением писал он<sup>98</sup>.

Позднее, рецензируя в «Московском журнале» спектакли московского театра, в репертуаре которого было много переводных пьес, Карамзин постоянно обращал внимание на качество драматического перевода. Критерии его оценки вытекали из специфики театрального воздействия, непосредственного и эмоционального.

---

<sup>98</sup> Journal von Russland, J. I, 1794. Bd. I, St. 4, Oktober, S. 255–256, 258.

## Часть II. «Московский журнал»: переводы в роли отсутствующих сотрудников

В «Московском журнале» оригинальные и переводные сочинения были подчинены утверждению сентиментализма, искусства «чувства». Принципы отбора переводных произведений обуславливались желанием дать художественные образцы этого направления и одновременно теоретически обосновать его основные философско-эстетические и этические положения. Журнал строился Карамзиным по образцу лучших европейских периодических изданий. В «Предупреждении» к первой части он писал: «Множество иностранных журналов лежит у меня перед глазами; ни одного из них не возьму я за точный образец, но всеми буду пользоваться»<sup>99</sup>. Тем не менее, известно, что наибольшей любовью молодого автора отмечены два «Меркурия» – немецкий («Der Neue Teutsche Merkur», 1773–1810), выпускаемый К. М. Виландом, и французский – «Mercure de France» (1724–1820).

Несмотря на обилие публикаций, демонстрирующих широту и «всемирность» интересов издателя, в журнале преобладали переводы с немецкого и французского языков. Во

---

<sup>99</sup> Московский журнал. 1791. М.: Университетская тип. у В. Огорокова. Ч. I. С. 5.

многом роль посредника между итальянским или восточным дискурсами выполнял «Der Neue Teutsche Merkur», откуда были взяты материалы о судебном процессе над Калиостро или фрагмент индийской драмы Калидасы «Сакунтала». Материалы из журнала Виланда «отвечали», в основном, за «наполнение» рубрик критического и эстетического содержания в издании Карамзина.

Влияние французского «Mercure» особенно явно проявилось в структуре «Московского журнала», где наряду с разделами, посвященными русской и иностранной словесности, а также критике («О книгах», «О иностранных книгах»), присутствовали постоянные рубрики «Московский театр» и «Парижские спектакли». Разделы переводной беллетристики и парижского театра заполнялись преимущественно французскими материалами.

Позиция Карамзина-переводчика и издателя в «Московском журнале» была вполне ясной: он в основном принимал и одобрял то, что переводил, выражая свое согласие в специальных предисловиях и примечаниях, развивая и закрепляя многие идеи в собственных сочинениях<sup>100</sup>. Французский дискурс присутствующий как в переводных, так и в оригинальных сочинениях Карамзина, коррелировал с английским и немецким дискурсами. Происходило как бы своеоб-

---

<sup>100</sup> Кафанова О. Б. «Московский журнал»: Н. М. Карамзин в амбивалентной роли автора и переводчика (к 250-летию со дня рождения Н. М. Карамзина) // Вестник Санкт-Петербургского университета и дизайна. Серия 2. Искусствоведение, Филологические науки. 2017, № 1. С. 92–100.

разное распределение функций – французские авторы и критики в основном давали образцы художественной прозы и театральной рецензии, а немецкие отвечали за философско-эстетическую обоснованность направления журнала. При этом было бы неправильным полностью отрицать вклад «французов» в философскую составляющую «Московского журнала», но в общей массе материалов доля их была значительно меньшей. Например, можно отдельно говорить о значении философского эссе Бернардена де Сент-Пьера «Суратская кофейня» («Le Café de Surate», 1791) или фрагмента из книги Ж. Ж. Бартеlemi о путешествии Анахарсиса: «Платон, или О происхождении мира» («Discours de Platon sur la formation du monde»). Но в целом философский аспект во французском дискурсе уступает место художественно-беллетристическому, если можно так выразиться, и театральному.

Принципы отбора переводных произведений в «Московском журнале» обуславливались желанием дать художественные образцы этого направления и одновременно теоретически обосновать его основные философско-эстетические и этические положения.

# **Глава 1. «Слезная повесть», или «нравоучительная сказка»: Мармонтель, Флориан, Коцебу и другие авторы**

Иностранная словесность почти безраздельно была представлена «Новыми нравоучительными сказками» Ж. Ф. Мармонтеля. Французский энциклопедист, ученик Вольтера, драматург и романист, Мармонтель (Marmontel, 1723–1799), прославился созданием нового прозаического жанра, который впоследствии развивали многие европейские беллетристы, в том числе и Жанлис. Отказавшись (за редким исключением) от элементов фантастики и внешнего ориентализма, Мармонтель обратился к современной, по преимуществу французской, действительности. В отличие от своих предшественников, например, Кребийона-сына, с его обличительным и сатирическим пафосом, Мармонтель сосредоточил внимание на позитивной, «идеальной» стороне жизни. Глубоко усвоив просветительскую веру в добрую природу человека и могущество воспитания, он стремился воплотить в художественной форме свой нравственный идеал. Эстетические взгляды писателя, далекие от строгой нормативности теории классицизма, отражали новые литературные веяния

Новаторство французского беллетриста проявилось в разработанном им новом жанре: вместо многотомного романа был создан тип емкого прозаического произведения с несложным сюжетом, сжатой композицией и неизменным моральным конфликтом. «Нравоучительная сказка», возникшая вне иерархии жанров системы классицизма и генетически связанная со «слезной» комедией, ориентировалась на обыденную жизнь человека. Неотъемлемым художественным признаком *conte moral* была своего рода документальность повествования, которая достигалась точной локализацией места действия, специальными оговорками и пояснениями автора. Творчество Мармонтеля отличалось некото-

---

<sup>101</sup> Подробнее о Мармонтеле и его творчестве см.: *Bauer H. J. J. F. Marmontel als Literarkritiker*, Dresden, 1937. P. 13–37; *Lenel S. Un homme de lettres au XVIIIe siècle, d'après des documents nouveaux et inédits*. Genève: Slatkine Reprints, 1970 (1-е изд.: Paris, 1902); *Sainte-Beuve C. A. Mémoires de Marmontel* in «Causeries du Lundi». Т. IV, Paris, 1852. P. 395–413; *Buchanan M. Marmontel: un auteur à succès du XVIIIe siècle // Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*. Vol. 55. Oxford, The Voltaire Foundation, 1967. P. 321–331. О рецепции творчества Мармонтеля в России см.: *Кафанова О. Б. Н. М. Карамзин – переводчик Мармонтеля // Проблемы метода и жанра*. Вып. 6. Томск, 1979. С. 157–176; *Kafanova O. B. Karamzin, traducteur et interprète des Contes moraux de J.–F. Marmontel et de S. F. de Genlis // Revue des études slaves*. Т. 74. Fas. 4. Le sentimentalisme russe. 2002–2003. P. 741–757; *Разумова Н. Е. В. А. Жуковский – переводчик Мармонтеля: некоторые наблюдения // Проблемы метода и жанра*. Вып. 7. Томск, 1980. С. 158–169; *Шарыткин Д. М. Радищев и роман Мармонтеля Велизарий // Радищев и литература его времени. XVIII век*. Вып. 12. Л.: Наука, 1977. С. 166–182; *Шарыткин Д. М. Пушкин и «нравоучительные рассказы» Мармонтеля // Пушкин: исследования и материалы*. Т. 8. Л., 1978. С. 107–136.

рой тенденциозностью. Главной целью писателя в последних произведениях, написанных уже после революции 1789–1794 гг., было «сделать добродетель привлекательной»<sup>102</sup>.

В. Клемперер говорил о содержащихся в них «примерах морали», в которых «по-детски контрастно изображаются порок и добродетель» и утверждает «вера в скорое торжество божественного правосудия»<sup>103</sup>.

Тем не менее, несмотря на некоторый рационализм своего метода (чувства рассматривались им в их подчиненности разуму) Мармонтель своей установкой на невымышленность описываемого вызывал эмпатию читателей, пробуждая их чувствительность. Он первым ввел также приемы динамизации повествования: начал опускать вводные слова и пояснения при передаче диалогической речи. Преимущества такого нововведения он обосновал в предисловии к первому циклу «Contes moraux», которое было переведено на русский язык П. Фонвизиним в 1864 г.: «В сей книге при описании разговора двух особ слова “сказал он”, “отвечала она”, “прервал он” и тому подобные, уничтожаются для сделания повествования живее и стремительнее»<sup>104</sup>.

Мармонтель создал два прозаических сборника: «Нравоучительные сказки» («Contes moraux», 1761–1765) и «Новые нравоучительные сказки» («Nouveaux contes moraux», 1790–

---

<sup>102</sup> *Marmontel J. F. Œuvres complètes*. Т. III. Paris, 1819. P. XIV.

<sup>103</sup> *Klemperer V. Geschichte der französischen Literatur im 18. Jahrhundert*. S. 279.

<sup>104</sup> Нравоучительные сказки г. Мармонтеля ... Ч. 1. М., 1764. (Известие).

1794). Во время своего пребывания во Франции Карамзину, по-видимому, не удалось познакомиться с уже состарившимся писателем. Однако в «Письмах русского путешественника» он выразил свое мнение о его творчестве и описал его внешность: «Я видел Автора прекрасных сказок, который, в самом, кажется, легком, в самом обыкновенном роде сочинений, умеет быть единственным, неподражаемым: Мармонтеля. <...> Физиогномия» Мармонтелева очень привлекательна; тон его доказывает, что он жил в лучшем Парижском обществе. Вообразите же, что один Немецкий Романист, которого имени не помню, в журнале своего путешествия описывает его почти мужиком, то есть самым грубым человеком! Как врали могут быть нахальны! – Мармонтелю более шестидесяти лет; он женился на молодой красавице, и живет с ней счастливо в сельском уединении, изредка заглядывая в Париж» (255).

В этой характеристике облик писателя несколько мистифицирован и приближен к добродетельным героям его «новых сказок», которые находят взаимную любовь и способны наслаждаться счастьем вдали от света. Мармонтелю было в 1790 г. уже 67 лет.

Карамзин, по-видимому, хорошо знал оба сборника Мармонтеля<sup>105</sup>. Не случайно В. В. Сиповский отметил сюжет-

---

<sup>105</sup> На русский язык часть первого беллетристического цикла Мармонтеля была переведена уже в 1764 г. П. Фонвизиным, братом русского комедиографа. Многие «contes» переводились анонимно в 1760–70-е гг., а в 1787–1788 гг. вышел трехтомник, включавший перевод всех «Contes moraux».

ное сходство его оригинальной повести «Юлия» и таких «сказок», как «К счастью» («Heureusement»), «Счастливым разводом» («L'Heureux divorce»), «Хороший муж» («Le Bon Mari»), созданных французским писателем еще в 1760-е гг.<sup>106</sup>.

Идейную и тематическую близость этих произведений заметила и Ф. З. Канунова<sup>107</sup>. Однако как переводчик Карамзин, конечно, обратился к новому, не известному в России циклу, с началом которого в журнальном варианте «Mercure de France» он познакомился во время заграничного путешествия в Париже. Мармонтель создавал цикл «Новых нравоучительных повестей/сказок» в конце жизни, выпавшие на драматические годы французской революции, поэтому они значительно отличались от предыдущих своей тональностью. Сам автор так обозначил эти различия в «Мемуарах» («Mémoires»): «... новые Сказки менее жизнерадостны, чем те, которые я написал в прекраснейшие дни моей жизни и веселые часы процветания, но немного более философичны и по тону более соответствуют благопристойности моего возраста и обстоятельствам времени»<sup>108</sup>.

Теперь писатель демонстрировал уже более солидную и

---

<sup>106</sup> *Ситовский В. В.* Очерки из истории русского романа. СПб.: Изд-во: Труд, город., 1909. Т. 1. Вып. 1 (XVIII-ый век). С. 482–497.

<sup>107</sup> *Канунова Ф. З.* Из истории русской повести: (Историко-литературное значение повестей Н. М. Карамзина). С. 131–132.

<sup>108</sup> *Marmontel J. F.* Mémoires. Édition critique établie par J.R. Fellow. Cambridge, 1972. Т. 2. Р. 431. Перевод мой. – О.К.

глубокою (по сравнению с ранним периодом), основанную на жизненном опыте мораль. Вместе с тем гораздо более естественным стал и его стиль. Но, несмотря на несколько меланхолический тон поздних произведений Мармонтеля, жанровые их компоненты в общем остались без изменения. И, несомненно, работа над ними Карамзина-переводчика, начавшаяся еще в 1790–1791 гг., в пору становления его собственной поэтики, обогатила его, помогая выработать новые принципы повествования.

Две повести – «Вечера» («La Veillée») и «Ларчик» («La Cassette») Карамзин перевел для «Московского журнала». В примечании к первой из них он писал: «Сии пиесы, сочинения славного французского писателя, переводятся из *Mercure de France*. Г. Мармонтель и де Лагарп с 1790 года обрабатывают ученую часть сего журнала, и первый от времени до времени сообщает публике сии новые прекрасные произведения пера своего»<sup>109</sup>. Публикация их в нескольких номерах имела успех. «Некоторые из моих знакомых (и притом такие, ко вкусу которых я должен иметь доверенность) желали продолжения оных, писал он в примечании к третьей части «Вечеров». – В угодность их – а может и в угодность многих из благосклонных моих читателей – сообщаю здесь две сказочки<sup>110</sup>. Среди лиц, заинтересованных в появлении прозаических историй Мармонтеля был и А. А. Петров, ко-

---

<sup>109</sup> Московский журнал, 1791. Ч. I. Кн. 3, март. С. 281.

<sup>110</sup> Там же. Ч. III. Кн. 3, сентябрь. С. 241.

торый в одном из писем к другу в 1792 г. спрашивал: «Также не найдется ль у тебя какого-нибудь добродушного помощника для перевода последней Мармонтелевой сказочки, когда сам ты по сию пору перевести ее не можешь?»<sup>111</sup>

После прекращения издания «Московского журнала» Карамзин вновь обратился к Мармонтелю, выпустив в 1794–1798 гг. две части «Новых Мармонтелевых повестей». Этот перевод свидетельствует о его исключительном внимании к французскому беллетристу. Во-первых, Карамзин занимался им и в кризисный для себя 1794 г., возможно, черпая в его произведениях неистощимую веру в нравственное совершенствование человека. Во-вторых, ни один западноевропейский автор не привлекал Карамзина-переводчика (вне его журналистских задач) в течение столь длительного времени и в таком большом объеме<sup>112</sup>.

Наконец, сам Карамзин дважды переиздал эти свои переводы из Мармонтеля в 1815 и 1822 гг.<sup>113</sup>, – тем самым как

---

<sup>111</sup> *Петров А. А.* Письма Александра Андреевича Петрова к Карамзину. Стб. 486. Речь идет о последней части «Вечеров», которая так и не появилась в «Московском журнале». В то же время Карамзин проявил большую оперативность, поместив в декабрьском номере 1792 г. начало повести «Ларчик», напечатанной в «Mercure de France» того же года (№ 44).

<sup>112</sup> Карамзин, правда, выпустил две части «Повестей г-жи Жанлис» (М., 1802–1803), но они включали переводы, выполненные им исключительно для журнальных целей, а именно для «Вестника Европы» (1802–1803).

<sup>113</sup> Новые Мармонтелевы повести, изданные Н. Карамзиным: Пер. с фр. 2-е изд. Ч. 1–2. М., 1815 (–355 с.; –396 с.); То же: 3-е изд. Ч. 1–2. М., 1822 (– 249 с.; – 274 с.)

бы признавая их высокий уровень, то есть самоценность, и одновременно косвенно констатируя их значимость для собственного развития. При этом он сознательно отказался от полного и последовательного воспроизведения всех входящих в оригинальный цикл повестей, выбрав для перевода восемь историй (из пятнадцати) и придав им продуманную композицию (их анализу будет посвящена отдельная глава)

Согласно классификации немецкого исследователя М. Фройнда (Freund), условно можно выделить четыре типа нравоучительных сказок Мармонтеля. Первый и наиболее многочисленный – так называемые «Beispiel Erzählungen» – рассказы, в которых выражено определенное поучение, дан пример поведения. В центре другого типа повестей – «Character Erzählungen» – изображение характеров. Среди прочих можно выделить истории «из древних времен» («aus dem Altertum») и «пастушеские» («Hirtenerzählungen») <sup>114</sup>.

Хотя эта классификация учитывает только своеобразие сюжета, считаем возможным воспользоваться ею для выявления избирательности Карамзина, который сразу же отказался от античных («Le Trépied d'Hélène») и пастушеских («Palémon») мотивов. Но и отобранные им сюжеты из современной жизни он «перетасовал» таким образом, что получилось повествование о перипетиях любовно-семейных отношений, актуальных не только для французского или евро-

---

<sup>114</sup> Freund M. Die Moralischen Erzählungen Marmontels. Halle a. d. S.: M. Niemeyer, 1905. S. 46.

пейского общества, но и имеющих общечеловеческое, универсальное значение.

Однако, вернемся к повестям, опубликованным в «Московском журнале»: «Вечерам» («La Veillée») и «Ларчику» («La Cassette»).

Первая из них (получившая в дальнейшем название «Приятный вечер»), представляла собой микроцикл из девяти моралистических историй, имевших неизменно счастливую развязку. Близкие знакомые, собравшиеся вместе, рассказывали поочередно о «самом счастливом случае» из своей жизни. Среди рассказчиков были матери и отцы, сыновья и дочери. Но, независимо от возраста и пола, каждый демонстрировал свою добродетель и чувствительность. Пафос состоял в утверждении добродетельных поступков как нормы поведения. Все герои-рассказчики получали «удовольствие» от благодеяний, которые заключались не только в филантропической помощи неимущим, но и в чутком отношении к родным и знакомым.

Произведение строилось по принципу нарастания эмоционального и психологического напряжения от истории к истории. Своеобразная кульминация располагалась в конце, так как именно в последних частях повести автор выходил к вечным темам жизни, любви, дружбы и выводил соответствующие им персонажные типы. Например, седьмая история миниатюрного цикла «Приятный вечер» представляла рассказ Соланж, женщины интуитивного склада, о рас-

крытой ею тайной любви племянницы и молодого адвоката. Мать девушки, придерживающаяся максималистской ригористической морали, осуждала ветреного, как ей казалось, юношу, заставив тем самым дочь скрывать свои чувства. И лишь проницательная Соланж помогла счастью влюбленных, вызволив Каллисту из монастыря. Вольно или невольно, Мармонтель, а в еще большей мере Карамзин (который внес некоторые изменения при переводе) утверждали преимущество непроизвольно-интуитивного начала над рационально-логическим в познании психологии человека.

Любопытно, что перевод шестой истории принадлежал не Карамзину, в примечании он заметил: «Сим переводом обязан я одной Даме»<sup>115</sup>. Интересно, что сюжет ее был исключительно нравоучительным, а в роли повествователя выступал священник. Речь шла об одном богатом дворянине, который имел двух племянников и ошибался в своей оценке их нравственной сущности, не отличая притворного поведения от искренности. Он лишил лучшего из двух племянников наследства за то, что тот женился тайно без его благословения. Священник решил вмешаться и исправить эту несправедливость. Он посетил молодого человека, полюбовался его прелестной женой, детьми и убедился, что вся семья живет в любви, хотя и в скромности, доходящей почти до нищеты. Добродетельный и честный д'Ормон проповедо-

---

<sup>115</sup> Московский журнал, 1791. Ч. IV. Кн. 2, ноябрь. С. 128. Далее ссылки даются в тексте с указанием части и страницы в тексте.

вал нравственные истины: «Я знаю, что богатство есть обожаемый истукан света; но между людьми простыми есть еще сердца благородные и чувствительные» (IV, 144).

Пожалуй, можно понять, почему Карамзин не взялся за перевод этой повести. История была лишена всякого динамизма и психологизма и состояла в бесконечных рассуждениях о добродетели и пороке. Заканчивалась она торжеством справедливости. Получив после смерти дядюшки все его имение в наследство, супруги отправились на могилу своего благодетеля и, «наклоняли детей своих к почтенному вместилищу его праха и заставляли их с нежностью лобызать холодный камень» (IV, 165–166). Для Карамзина было уже пройденным этапом подобное прямолинейное отождествление чувствительности с добродетелью. Вместе с тем стилистика этого перевода отличалась некоторой тяжеловесностью, у Мармонтеля все персонажи называются только по фамилиям: г-н Гланси, Л'Ормон, г-н д'Оранбе, которые переводчица сохранила без всякого изменения.

Карамзин-переводчик при довольно бережном отношении к оригиналу заменял редкие французские имена собственные более известными в русском дворянском обиходе. По-видимому, с целью облегчения восприятия Элуа превратился у него в Пьера, Венсан – в Жерара, а Сесиль – в Лизетту и т.д. Однако в целом он не допускал никаких отклонений в передаче конфликта, развития сюжета, основной психологической линии. Некоторые незначительные отступ-

ления объяснялись желанием сделать повести понятнее русскому читателю. Он отказался от русификации и в то же время сумел избежать буквализма, свойственного всем предыдущим русским переводам «Нравоучительных сказок» Мармонтеля. Очень трудно, например, понять смысл следующей фразы из переводной повести 1777 г.: «Этого мало было, чтоб иметь краску цветов, но и тело ея имело оных нежность и тех приятных и вешних листочков, которые еще никак не увяли»<sup>116</sup>.

В карамзинском переводе отчетливое воплощение получили главные художественные признаки *conte moral*: моральная проблематика, ориентация на достоверное и обыденное повествование, тип чувствительного рассказчика и, наконец, образы чувствительных героев. Это был образец для возникающей на русской почве сентиментальной повести. Карамзину удалось преодолеть книжную затрудненность и искусственность форм русского литературного языка<sup>117</sup>, в чем ему в большой мере помог опыт передачи стилистики повестей Жанлис. Однако как раз выработанные им в процессе преды-

---

<sup>116</sup> Аллест, излечившийся от своенравия, или Исправленный человек наенавистник. СПб., 1777. С. 17.

<sup>117</sup> Приверженность некоторых переводчиков к высокому «штилю» отражалась на неуместном употреблении церковнославянской лексики и громоздких синтаксических конструкций, что придавало оригиналу не свойственную ему торжественную приподнятость. Например: «Глаза его казались наипаче изливали витийсиво души: разительный взор его казался проникать до глубины сердца...» (Испытанное дружество <...> СПб., 1771. С. 28. Сравните: «Son regard le plus touchant du monde, semblaît pénétrer jusqu'au fond des cœurs»).

душих переводов сентименталистская лексика и фразеология «накладывались» на стиль Мармонтеля и несколько его трансформировали. В отличие от строгой и лаконичной манеры французской беллетристики, Мармонтелю было свойственно пристрастие к «украшениям»: изысканным метафорическим и перифрастическим оборотам, синонимичным эпитетам, сложным синтаксическим периодам и т.д. Карамзин несколько «подгонял» стиль Мармонтеля к своему представлению о чувствительном способе повествования. Разбивая синтаксические периоды, устраняя некоторые сложные метафоры, и добавочные эпитеты, Карамзин добивался большей простоты и определенности в выражении чувств:

## Мармонтель

«... je mêlais mes larmes aux siennes» (IV, 250)<sup>118</sup>.  
(... я смешивал мои слезы с ее слезами).

## Карамзин

«Я вместе с нею плакал...» (I, 286).

---

<sup>118</sup> Цит. по: *Marmontel J. F. Œuvres complètes*. Paris, 1818–1819. Том и страницы указываются в тексте. Подстрочный перевод мой. – О.К.

## **Мармонтель**

«Ce jeune homme a <...> quelque passion dans l'âme» (IV, 334).

(В душе этого юноши <...> какая-то страсть).

## **Карамзин**

«Этот молодой человек, верно, влюблен» (V, 113).

## **Мармонтель**

«Tu as pris dans le monde, lui dis-je, une inclination» (IV, 329).

(У тебя есть в свете, – сказала я ей, – какая-то привязанность).

## **Карамзин**

«Ты любишь, сказала я, любишь...» (I, 105).

Карамзин расцвел свой перевод лексикой, ставшей «ключевой» для сентименталистов. Он нередко прибавлял отсутствующие в оригинале эмоциональные эпитеты и существительные, которые способствовали созданию сентимен-

талистского психологизма. Наиболее употребительные среди них: «сердечный», «любезный», «горестный», «нежный», «нежность», «несчастный», «робкий», «кроткий», «чувствительный», «чувствительность»:

### **Мармонтель**

«... ses beaux yeux <...> brillaient d'une humide langueur» (IV, 249).

(... ее прекрасные глаза блистали влажной томностью).

### **Карамзин**

«... в прекрасных глазах ее <...> видна была нежная томность» (I, 284).

### **Мармонтель**

«L'expression qu'il mit à ces mots <...>» (IV, 333).

(Выражение, с которым он произнес эти слова <...>).

### **Карамзин**

«Нежность, с какою произнес он слова <...>» (I, 112).

В следующем примере с помощью добавочных эпитетов

«искренний», «чувствительное» (сердце), а также трансформации глагола «*inspirer*» (внушать, наставлять), лишённого стилистической окраски, в «трогать», Карамзин внес чувствительные интонации в слова сдержанной и суховатой женщины, изменяя тем самым весь её облик:

## Мармонтель

«*Quand-même la cause de votre malheur me serait étrangère, lui dit ma sœur, je m’y intéresserais par tous les sentiments qu’un vertueux amour inspire*» (IV, 336–337). (Даже если бы причина вашего несчастья меня совсем не касалась, – сказала ему моя сестра, – то я бы приняла в нём участие хотя бы из чувств, которые внушает добродетельная любовь).

## Карамзин

«Естьли бы причина вашей горести была мне и совсем посторонняя, сказала ему сестра моя, то и тогда бы взяла я в ней искреннее участие, потому что добродетельная любовь трогает всякое чувствительное сердце...» (V, 117).

Неприятие всего мистического, противоречащего жизненной правде, наложило отпечаток на все публикации «Московского журнала». Небольшие сокращения и комментарии Карамзина при переводе «Валерии», так называемой

«италийской повести» Ж. П. К. Флориана (Florian, 1755–1794), существенно изменили ее нравственное звучание<sup>119</sup>.

У Флориана перипетии любви Валерии и Октавия поданы как доказательство существования сверхъестественного в жизни человека, а повествование ведется от лица самой героини, умершей и вновь воскресшей. Карамзин устранил все рассуждения о вере в чудеса и привидения, опустил аргументацию автора в защиту правдивости описываемого (более трех страниц). Он скептически отнесся к точно переведенной им вставной истории «несчастливого Лионского супруга», «который в исступлении ревности убил жену свою и потом всякую ночь, в одиннадцать часов, видел ее приходящую к его постеле в зеленых туфлях». Однако в отличие от автора, который признавал эту историю «в самом деле весьма достоверной», Карамзин счел необходимым добавить: «Нет нужды сказывать читателям, что Флориан шутит»<sup>120</sup>.

Общезилософская позиция Карамзина, отвергающая мистицизм<sup>121</sup>, преопределила применительно к повести ее

---

<sup>119</sup> Московский журнал, 1792. Ч. VII. Кн. 2, сентябрь. С. 282–321. Необычность и острога сюжета привлекали к этому произведению многих переводчиков. См.: Новые повести г. Флориана. (Перевел с франц. яз. П. X. Безак). Во граде Св. Петра, 1792. (В сборник входит «Валерия, повесть италийская»), переиздание 1793 г.; Валерия, из соч. г. Флориана. Пер. с франц. С. М. [Мамонтов]. СПб., 1819. Вышеславцов, издавая «Флориановы повести» в 2-х ч., (М., 1798–1800), перепечатал карамзинский перевод «Валерии» без всяких изменений, добавив лишь пропущенные страницы.

<sup>120</sup> Там же. С. 285–286.

<sup>121</sup> Недовольство теософией ясно выражено и в принадлежащих Карамзину

важнейший признак – жизненно-реальную основу. В переводе Карамзина сюжетная линия подчинена изображению всепобеждающей силы любви, а факт воскрешения девушки не исключал его объяснения естественными причинами. Лексика, фразеология и синтаксис в переводе Карамзина подчинялись психологическим задачам. Так же, как и в собственных произведениях 1790-х гг., Карамзин делал акцент на интонационно-выразительных средствах, используя приемы анафоры, инверсии, повтора. Можно сравнить перевод Карамзина с другим современным ему буквальным переводом:

## Перевод Безака

«Как ни надеялись и не принуждали себя удалить напоминовение сие, но оно беспрестанно мне представлялось, и я всегда старалась не мыслить об Октавии»<sup>122</sup>.

## Перевод Карамзина

«Тщетно хотела, тщетно старалась истребить в душе мо-

---

«Разных отрывках. (Из записок одного молодого россиянина) // Московский журнал, 1792. Ч. VI. Кн. I, апрель. С. 65–73. Враждебность ко всякого рода религиозно-идеалистическим учениям писатель сохранил на всю жизнь. «Я не мистик и не адепт, – писал он А. И. Тургеневу в 1817 г. // Московский литературный и ученый сборник. М., 1847. С. 391.

<sup>122</sup> Новые повести г. Флориана. (Перевел с франц. яз. П. Х. Безак). Во граде Св. Петра, 1792. С. 270.

ей это приятное воспоминание! Оно всегда возобновлялось, и я беспрестанно *думала* о том, как бы *не думать* о неверном» (VII, 300–301).

### Перевод Безака

«... уста мои, столь сильно и нежно жатые испустили вздох»<sup>123</sup>.

### Перевод Карамзина

«... нежные огненные поцелуи извлекли тихий вздох из груди моей» (VII, 308).

### Перевод Безака

«Тут мысли мои остановились: но я понимала, что говорят, разумела, что нахожусь у Октавия, видела, что он так нежно жал мне руку; и любовь моя никогда меня не покидавшая, ежеминутно приводила мне на память прошедшее»<sup>124</sup>.

---

<sup>123</sup> Там же. С. 249.

<sup>124</sup> Там же. С. 250.

## Перевод Карамзина

«Более ничего не воображала, однако ж разумела, что говорили; знала, что я в доме у Октавия, и что *он, он* жмет мне руку – *он* смотрит на меня умильно! Чувство любви было главным и всегдашним моим чувством; мало-помалу возбуждало оно и другие воспоминания в душе моей» (VII, 309–310).

Из беглого сопоставления двух переводов очевидно не только, насколько язык Карамзина более легкий, изящен и современен в нашем понимании этого слова; еще важнее другое свойство: ритмические периоды и анафоры придают переводу суггестивность, вовлекающую читателя в эмоциональное сопереживание. Вместе с тем Карамзин, как и в своей оригинальной прозе, использовал в переводе приемы, способствующие большей динамичности повествования.

## Перевод Безака

«Мать моя едва за мною не последовала; отец был в отчаянии; Геральди же оплакивал богатство мое: но ничто уже не могло облегчить несчастья сего»<sup>125</sup>.

---

<sup>125</sup> Там же. С. 247.

## Перевод Карамзина

«Родители мои были в отчаянии – Эральди плакал о моем богатстве» (VII, 306–307).

Карамзин значительно сократил текст, пропустив перечисление и используя тире как средство замещения и противопоставления двух состояний – истинного горя и корысти. Он обращал внимание и на характерологическую функцию речи героев. Точно воспроизведя рассуждение Валерии об особенностях происходящей войны, более уместное в устах умудренного политика, он сделал знаменательную ремарку: «Мне кажется, что это не есть язык женщины» (VII, 299). Тем самым он как бы напоминал читателям, что не является автором произведения и не волен переделать его по собственному вкусу. Тем не менее, повествование приблизилось в целом к сентименталистскому, а его автор предстал в большей мере «любезным философом и чувствительным человеком» (так Флориан был охарактеризован в переводной рецензии)<sup>126</sup>.

Все беллетристические переводы «Московского журнала» были не только подобраны, но и интерпретированы в ду-

---

<sup>126</sup> Рецензия была посвящена книге Флориана «Nouvelles nouvelles» (1792), в которую вошла «Валерия» // Московский журнал, 1792. Ч. VII. Кн. 1, июнь. С. 104. Ее источником был небольшой фрагмент из обстоятельной статьи Лагарпа. (См.: *Mercure de France*, 1792, 19 mai. P. 66–79).

хе сентименталистской поэтики. Произведения Мармонтеля дополнялись в «Московском журнале» другими французскими образцами малой прозаической формы, которые прекрасно сочетались с двумя отрывками из романов Л. Стерна под названием «Мария», небольшими рассказами А. Коцебу и другими произведениями. Вместе с собственными сочинениями Карамзина – повестью «Бедная Лиза» (опубликованной впервые в «Московском журнале») – это была та новая проза, в которой расшатывались основы рационализма, представлялся новый жанр, давались образцы сентименталистского психологического повествования.

Эстетическая ценность каждого конкретного произведения определялась для Карамзина степенью его соответствия эталону «чувствительности». В «Московском журнале» он представил в своем переводе портреты трех авторов, – с его точки зрения, «чувствительных» в полной мере. Это очерки о Клопштоке, Геснере и Виланде, о которых речь пойдет в специальной главе. Однако Карамзин словно задался целью продемонстрировать, что «чувствительность» как комплекс простоты, естественности и эмоциональности в изображении природы и внутреннего мира человека свойственны авторам разных культур и эпох. Творения древнеиндийского поэта и драматурга Калидасы, кельтского барда Оссиана и английского романиста XVIII в. Стерна обладали в его глазах в равной мере наивысшими достоинствами. Если «нравоучительные» истории Мармонтеля, Флориана и других бел-

летристов, специально рассчитанные на журнальное чтение, Карамзин переводил в полном объеме, то художественно совершенные образцы были представлены небольшими фрагментами. Карамзин представил отдельные отрывки из «Сакунталы», две оссиановских поэмы и две главы, посвященные описанию Марии из двух романов Стерна. Публикацию этих переводов он снабдил обстоятельными предисловиями и примечаниями, в которых раскрывал их эстетическую значимость.

Близко к «нравоучительным сказкам» (или повестям) примыкали всевозможные рассказы о конкретных людях и событиях: фрагмент из материалов судебного процесса над известным итальянским авантюристом: «Жизнь и дела Иосифа Бальзамо, так называемого графа Калиостро»; статья немецкого историка И. В. Архенгольца (Archenholz, 1743–1812) «Кораблекрушение в Южном море, в 1790 году. Отрывок из четвертой книги Британских летописей»; рассказ «Последний час Иакова II, переведенный из «Deutsche Monatsschrift» и другие. В них документальная основа получала художественную интерпретацию.

Например, Август Коцебу (Kotzebue, 1761–1819), предисловие которого точно воспроизвел Карамзин, отмечал, что предлагаемая им история Марии Сальмон была напечатана в газетах. Однако он считал, что «краткость, которую должен соблюдать в повествовании сочинитель ведомостей и холодный слог его не могут удовлетворять чувствительного

сердца» (IV, 13). Именно подробности, касающиеся душевных переживаний героини, а не сухие факты, констатирующие предьявленное ей несправедливое обвинение и последующее оправдание, представляли интерес для автора, переводчика и нового, «чувствительного» читателя.

Эмоциональное воздействие многих переводных историй усиливалось благодаря установке на достоверность. «Английский анекдот», переведенный из «*Mercur de France*», посвящен, к примеру, описанию молодой прекрасной женщины, окруженной ореолом тайны: она слывет сумасшедшей; одинокая, живет около Бристоля, вызывая всеобщее сочувствие. По утверждению автора, история эта «совершенно справедлива, и без всяких вымыслов, без всяких украшений тронет тех, которые родились с нежным и сожалительным сердцем – для них она и написана» (VII, 155). Можно добавить, что для подобных читателей, способных к сочувствию, она и переводилась.

В «Историческом анекдоте» («*Anecdote historique, tirée d'une ancienne chronique d'Allemagne*») Л. С. Мерсье (Mercier, 1740–1814), источником которого была, якобы, древняя немецкая хроника, рассказ о зверском убийстве жениха накануне свадьбы вызывал большее сопереживание благодаря указаниям на истинность события. Карамзин использовал прием, усвоенный и применяемый им в оригинальном творчестве. Вместе с тем для него важна была прежде всего психологическая достоверность: он выпустил

начало и конец истории, где содержались сведения о родословной погибшего героя, а также проигнорировал упоминание о душах убийц, якобы «блуждающих долгими ночами вокруг места преступления», наводя страх на заблудившихся путников (VIII, 70–76).

Интерес представляет работа над переводом «Письма из Рима» (от 6 ноября 1786 г.) К. Ф. Морица (Moritz, 1756–1793), взятого из его «Путешествия немца по Италии в 1786–1788 годах». Карамзин своими сокращениями и стилистическими изменениями добился впечатления правдивой и «чувствительной» были. В оригинале трагическая развязка любви знатного юноши и мещанки имеет подчиненное значение и рассматривается как обвинение самому папе (письмо так и называется «Der Pabst»). Карамзин опустил около трех страниц и перевел только то, что непосредственно относилось к «происшествию», которое могло бы послужить «прекрасным содержанием для трагедии» (VIII, 154).

Он изъясил также замечание автора о том, что тот не хочет ручаться за подлинность отдельных деталей: («eine Stadtgeschichte, <...> für deren Authencität in den einzelnen Stücken ich aber nicht bürgen will»<sup>127</sup>). Его внимание целиком сосредоточилось на истории глубокой любви, помехой которой явилось социальное неравенство. Чувствительность героев подчеркивалась стилистическими средствами. Карам-

---

<sup>127</sup> Moritz K. Ph. Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788. T. I. Berlin: F. Maurer, 1792. S. 133.

зин ввел дополнительные эмоционально-оценочные эпитеты, относящиеся к душевным качествам: «чувствительный», «нежный», а также добавил упоминание о слезах как внешнем признаке способности чувствовать. Сравните:

## Текст Морица

«Mit einem Fernrohre blickt der junge Mann <...> nach der Wohnung seiner Geliebten, während dass sie ihre zärtlichen Blicke nach jenem hochaufgethürmten Gebäude richtet, in welchem ihr Geliebter, um ihrentwillen seiner Freiheit beraubt, in seinem Kerker nach derjenigen seufzet, die sich als die Ursache seines Unglücks unaufhörlich anklägt»<sup>128</sup>.

## Перевод Карамзина

«Молодой человек <...> смотрит в телескоп на жилище своей любезной, которая обращая нежные взоры на оное грозное здание, в котором чувствительный юноша за любовь к ней томится и страдает, беспрестанно обвиняет самое себя как причину его несчастья, и проливает горькие слезы» (VIII,155).

У Морица просто констатация факта, у Карамзина – зрительно воспринимаемая картина страданий и горя двух раз-

---

<sup>128</sup> Ibid. S. 134.

лученных возлюбленных.

В беллетристических переводах «Московского журнала» происходит постоянное смешение: описания жизненных фактов приобретают художественное воплощение, а художественные произведения ориентируются на достоверность и правдоподобие. В целом переводная беллетристика дополняла и оттеняла оригинальные произведения Карамзина, способствуя утверждению сентименталистских принципов и малой жанровой формы. Вместе с тем это была добротная занимательная проза, составляющая большой массив в журнальных материалах и представляющая интерес для читателей, число которых увеличивалось от месяца к месяцу.

## Глава 2. Две «Марии» Стерна: сентиментальная история чувствительной героини

Карамзин явился одним из первых ревностных пропагандистов творчества и личности Л. Стерна в России<sup>129</sup>. Вместе с тем обращение к наследию английского сентименталиста было серьезным моментом в эстетическом самоопределении русского писателя и новой ступенью в его переводческом мастерстве.

Первые образцы психологической прозы, вошедшие в русскую культуру XVIII в., были переводными. Однако произведения Руссо, Гёте, Ричардсона и других западноевропейских авторов, открывших в литературе неповторимый внутренний мир человека и сложность его чувств, неизменно деформировались на русском языке. Карамзин, направляя свои усилия на подъем общеязыковой культуры, создавал основу для передачи новых понятий, выражающих эмоциональную сферу жизни. Ко времени издания «Московского журнала» он уже прошел хорошую переводческую и стилистическую школу, систематически занимаясь переводами,

---

<sup>129</sup> См.: Маслов В. И. Интерес к Стерну в русской литературе конца XVIII и начала XIX вв. // Историко-литературный сборник. Л.: Изд. Отд. Рус. яз. и Словесности РАН, 1924. С. 339–376.

а также усовершенствовав свои знания иностранных языков во время европейского путешествия. Своеобразной вершиной переводческого искусства Карамзина в начале 1790-х гг. стали переводы из сочинений Л. Стерна и Оссиана, – двух авторов, отличающихся своеобразной поэтикой, передача особенностей которой и являлась пробным камнем для переводчика. Второй трудностью для Карамзина был английский язык. Однако обращаясь не к целостному произведению, а к фрагментам или малой форме «песни», он смог с честью справиться с поставленной задачей.

В переводах из Стерна – автора, отличающегося тонким мастерством психолога, он до известной степени смог реализовать свои требования смысловой точности и одновременно «гладкости», «чистоты» и «приятности», и дал, таким образом, еще до появления собственных повестей, пример психологического повествования. Карамзина привлекла история Марии, французской девушки, которая проходит через оба романа английского писателя – «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» («The Life and Opinions of Tristram Shandy Gemtleman», 1759–1767) и «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии» («A Sentimental Journey Through France and Italy», 1768).

Во второй книжке «Московского журнала» в апреле он поместил свой перевод под названием «Мария. Перевод с английского». Карамзин снабдил его указанием на произведение и краткой характеристикой автора. В примечании го-

ворилось, что это «отрывок из Тристрама Шанди, сочинения англичанина Стерна, оригинального, неподражаемого, чувствительного, доброго, остроумного, любезного Стерна». Карамзин подчеркнул и достоверность эпизода, рассказав, что во время своего путешествия во Франции автор «подлинно видел сию несчастную Марию, жертву чувствительности и любви. Затем он пообещал в следующем номере журнала сообщить и то, что Стерн говорит об этой героине «в другом своем сочинении, *Sentimental Journey*» (II, 51).

Действительно, уже в следующей майской книжке «Московского журнала» появился второй отрывок под названием «Мария», взятый из «Сентиментального путешествия». И вторая публикация сопровождалась важным добавлением: «Отрывок из Стернова путешествия. Перевод с английского» (II, 179).

Несмотря на то, что Карамзину были известны французские и немецкие переводы романов Стерна, на этот раз он обратился непосредственно к языку оригинала. Таким образом, он поместил рядом два отрывка из разных романов английского писателя. В первом из них, взятом из двадцать четвертой главы девятой книги «Тристрама Шенди» девушка изображалась как «жертва любви», поскольку из-за нее потеряла рассудок. Во втором фрагменте из «Сентиментального путешествия» давалась предыстория трагедии и описывалась счастливая пора в существовании героини, воспринимающей жизнь как радость, сулящую ей любовь и счастье.

Важно для восприятия истории Марии в изложении Карамзина то, что она была изъята из общего контекста. Л. Стерн сопровождал «первую» историю комментариями, в которых фактически демонстрировал приемы своей поэтики. Он пояснял читателю, что предстоящая часть составляет «самый лакомый кусочек» («the choicest morsel»), который он может ему предложить. Чувствуя, якобы, недостаточность своих сил, он обратился с «воззванием к музе», «любезному духу сладчайшего юмора». Заключительная фраза главы: «Какая прекрасная гостиница в Мулене», следующая непосредственно за сценой прощания Шенди с несчастной девушкой, подвергала сомнению трогательность всего эпизода<sup>130</sup>. Таким образом, юмор и ирония были для Стерна способом снятия излишней сентиментальности.

Карамзин, способный к юмору и иронии, что он доказал во многих своих оригинальных сочинениях и комментариях к переводным произведениям, в этом случае постарался устранить ироническую интонацию и придать истории Марии сентиментально-меланхолическую тональность. Особенно это очевидно при переводе по сути комической сцены оправдания Шенди-рассказчика перед читателем за неуместные шутки:

---

<sup>130</sup> *Sterne L. The Life and Opinions of Tristram Shandy Gentleman. A Sentimental Journey Through France and Italy. Munich: Edited by Günter Jürgensmeier, 2005. P. 571–574.*

## Стерн

«Maria look'd wistfully for some time at me, and then at her goat – and then at me – and then at her goat again, and so on, alternately –

Well, Maria, said J softly – What resemblance do you find?

J do entreat the candid reader to believe me, that it was from the humblest conviction of what a *Beast* man is, – that J ask'd the question; and that J would not have let fallen an unseasonable pleasantry in the venerable presence of Misery, to be entitled to all the wit that ever Rabelais scatter'd – and yet J own my heart smote me, and that J so smarted at the very idea of it, that J swore J would set up for Wisdom, and utter grave sentences the rest of my days – and never – never attempt again to commit mirth with man, woman, or child, the longest day J had to live.

As for writing nonsense to them – J believe, there was a reserve – but that J leave to the world.

Adieu, Maria! – adieu, poor hapless damsel! – <...> she took her pipe and told me such a tale of woe with it, that J rose up, and with broken and irregular steps walk'd softly to my chaise.

What an excellent inn at Moulins»<sup>131</sup>.

---

<sup>131</sup> Ibid. P. 574. Сравните с переводом А. Франковского (1968): «Мария задумчиво посмотрела на меня, потом перевела взгляд на своего козла – потом на меня – потом снова на козла, и так несколько раз. – Ну, Мария, – сказал я ласково. – В чем вы находите сходство? Умоляю беспристрастного читателя поверить мне,

Карамзин произвел некоторые лексические замены: в его переводе дано сравнение человека с «бессловесным животным» взамен грубого его уподобления «скотине»; довольно абстрактное выражение «шутить с ближним своим» заменяет нарочито конкретизированное перечисление Стерна: «с мужчиной, женщиной или ребенком». Карамзин сознательно опустил упоминание о великом французском сатирике Рабле, прославившемся своим грубоватым смехом, как и замечание автора о намерении и впредь писать «вздор» («nonsense»):

## Карамзин

«Мария томно посмотрела на меня, потом на свою козу, потом опять на меня и опять на свою козу.

Какое же сходство находишь ты, Мария, между нами?

---

что лишь вследствие искреннейшего своего убеждения в том, какая человек скотина, – задал я этот вопрос и что я никогда бы не отпустил неуместной шутки в священном присутствии Горя, даже обладая всем остроумием, когда-либо расточавшимся Рабле, – и все-таки, должен сознаться, я почувствовал укор совести, и одна мысль об этом была для меня так мучительна, что я поклялся посвятить себя Мудрости и до конца дней моих говорить только серьезные вещи – никогда – никогда больше не позволяя себе пошутить ни с мужчиной, ни с женщиной, ни с ребенком. Ну, а писать для них глупости – тут я, кажется, допустил оговорку – но предоставляю судить об этом читателям. Прощай, Мария! – прощай, бедная незадачливая девушка! <...> она взяла свою свирель и рассказала мне на ней такую печальную повесть, что я встал и шатающейся, неверной походкой тихонько побрел к своей карете.– Какая превосходная гостиница в Мулене!»

Сказал я тихим голосом.

Здесь прошу добродушного читателя поверить мне, что вопрос сей сделал я от смиренного уверения в сходстве человека с бессловесным животным, и что я не хотел бы употребить непристойной шутки в почтенном присутствии бедности, естли бы через нее мог прослыть и первым остряком в свете. Однако ж собственное мое сердце билось, и одна мысль о сем была для меня так мучительна, что я клялся посвятить себя мудрости, до самой смерти не говорить ничего, кроме важного, и никогда, никогда уже не шутить с ближним своим, как бы еще не долог был день моей жизни.

Прости, Мария, прости, несчастная Мария!

<...> она <...> взяла свою свирель, и рассказала мне на ней такую печальную повесть, что я вскочил, и неровными и беспорядочными шагами тихо пошел к своей коляске» (II, 55–56).

Все эти не очень существенные отступления придали отрывку иное звучание: рассказчик «раблезианского» типа превратился в «чувствительного» автора, а повествование приобрело единую меланхолическую тональность. Вместе с тем устранение всего одной фразы в конце несколько менял финал, потому что акцентировал внимание не на путешественнике, который устраивался в прекрасной гостинице, а на Марии, играющей на свирели. Тем самым как бы «перекидывался мостик» ко второму фрагменту, в котором она через музыкальные ассоциации как бы рассказывала историю

своей несчастной любви.

Второй текст представлял более точное воспроизведение нескольких глав из «Сентиментального путешествия»: «Мария. Мулен – Бурбонне» («Maria. Moulins – The Bourbonnois»). Два фрагмента, переведенные Карамзиным, превратились в одну сентиментальную повесть. Сам он, по-видимому, был доволен результатом, потому что позднее, в 1816 г. включил «Марию» в сборник «Разные повести».

Отступления от оригинала, допущенные Карамзиным, не имели ничего общего с произволом, например, французского переводчика Стерна, Жозефа Пьера Френэ (Frenais, ? – 1788). В предисловии к переводу «Тристрама Шенди», выпущенному им в 1776 г. (и затем многократно переиздававшегося), Френэ, в духе классицистических переводческих принципов заявил: «Шутки г-на Стерна я не всегда находил хорошими. Я их оставил там, где нашел, и заменил другими. Я считаю, что можно позволить себе подобную вольность в переводе произведения чисто развлекательного»<sup>132</sup>. Считая произведения Стерна «развлекательными», он и при переводе «Сентиментального путешествия» следовал свободной манере в обращении с оригиналом (1769). Например, он переименовал Марию в Жюльетту, Элизу в Лизетту; действие из Мулена перенес в Амбуаз; Бурбонне превратил в Турен, Лион – в Анже, соответственно изменив названия

---

<sup>132</sup> Œuvres de L. Sterne traduites de l'anglais par MM. Frenais et de L. B. T. I. Genève, 1788. P. v–vj. (Avertissement). Перевод здесь и ниже мой. – О. Кафанова.

глав: «Juliette». «Les adieux». «La Tourraine». А с целью прославления добродетели он даже вставил придуманный им эпизод приезда некой госпожи, славной своими благодеяниями<sup>133</sup>.

В отличие от него, Карамзин своими отступлениями намеренно выдвинул один аспект поэтики Стерна – его чувствительность, для воплощения которой он нашел действенные средства. В истории русской переводческой культуры эти карамзинские переводы долгое время считались образцовыми. Алексей Колмаков, предпринявший в 1793 г. весьма неудачную попытку перевести все «Сентиментальное путешествие» с английского, воспользовался переведенными Карамзиным главами, оставив их в неприкосновенности. В результате фрагмент «Мария». – «Бурбонне» выделялся как чужеродный элемент на фоне косноязычного повествования<sup>134</sup>.

Яков Галинковский, опубликовавший в 1802 г. в «Иппокрене» перевод отдельных сцен из произведений английского романиста под названием «Красоты Стерна», предста-

---

<sup>133</sup> Voyage sentimental en France, par M. Sterne, sous le nom d'Yorick. Traduit de l'anglois par M. Franais. Pt. 2. Londres, 1789. P. 81–96.

<sup>134</sup> См. отрывок из главы «Табакерка»: «Госпожа противоречила словам его, и я совокупно с нею утверждал, что нельзя стать, чтобы столько порядочный дух, как его, мог сделать кому обиду. Я не думал, чтобы спор мог сделаться столь сладкою и приятною вещию для жил, как я в то время чувствовал» // Стерново путешествие по Франции и Италии, под именем Иорика... С английского подлинника перевел Алексей Колмаков. Ч. 2. СПб., 1793. С. 41.

вил новый перевод истории Марии. В примечании он выразил стремление показать «истинные красоты оригинала» и предлагал «знатокам» сравнить его труд с подлинником и дать «надлежащий суд»<sup>135</sup>. На самом деле переводчик оказался беспомощным в передаче психологических особенностей романа, а его вербальная точность постоянно переходила в буквализм, затруднявший понимание смысла. Вместе с тем он прибегнул к частичной русификации. Имя героини он варьировал на русский лад: Марья, Марьюшка, Маша, а монету в 24 су («four-and twenty sous piece»), предлагаемую в качестве чаевых, он заменил «четвертью на водку»<sup>136</sup>. В сравнении с переводом Галинковского особенно очевиден высокий стилистический уровень карамзинского перевода, сохраняющего в целом верность оригиналу. Сравните:

## Стерн

«Maria, though not tall, was nevertheless of the first order fine forms – affliction had touch'd her looks with something that scarce earthly – still she was feminine ...»<sup>137</sup>.

---

<sup>135</sup> Красоты Стерна. Перевод с аглинского Л...Г...// Иппокрена, или Утехи любовствия. 1800. Ч. V. С. 193–194.

<sup>136</sup> Красоты Стерна. Перевод с аглинского Л...Г...// Иппокрена, или Утехи любовствия. 1800. Ч. VII. С. 529.

<sup>137</sup> *Sterne L. The Life and Opinions of Tristram Shandy Gentleman. A Sentimental Journey Through France and Italy. P. 688.*

## Перевод Карамзина

«Мария была хотя и не высокого росту, однако ж очень стройна. Горесть напечатлела на лице ее нечто небесное. Она все еще была нежна» (II, 187).

## Перевод Галинковского

«Марья хотя и не велика ростом, однако ж была из первых фигур, – печаль оттушевала ее взоры чем-то едва ли земным, но она все была женщина ...»<sup>138</sup>.

Наконец, новый перевод П. Домогацкого: «Чувственное (sic!) путешествие Стерна во Францию» (1803) был еще слабее предыдущих, так как за основу его был взят не английский подлинник, а «приукрашенная» версия французского перевода Ж. Френэ. Переводчик не только не понимал различия между чувствительностью и чувственностью, но допускал к тому же грубейшие ошибки из-за плохого знания французского языка. Этот перевод изобиловал странными географическими названиями: «Лоар» вместо «Луары» (la Loire), «Анжира» вместо «Анже» (Anger). Встречались и настоящие курьезы: Собор Св. Петра в Риме (l'église de Saint-

---

<sup>138</sup> Красоты Стерна. Перевод с аглинского Л...Г...// Иппокрена, или Утехи любословия. 1800. Ч. VII. С. 542.

Pierre) Домогацкий по аналогии с известным ему памятником назвал «Петропавловской церковью», а *relais de Veuves* (то есть «почтовую станцию близ Вёва») превратил во «вдовью яму»<sup>139</sup>.

Таким образом, Карамзин, в отличие от большинства русских переводчиков – своих современников, сумел воплотить психологизм английского сентименталиста, хотя и несколько односторонне им воспринятый. В подобной интерпретации проявилась его сознательная установка. Он не мог совершенно не чувствовать стернианского юмора, но в начале 1790-х гг., утверждая культ чувства, предпочитал не замечать Стерна как юмориста. Такое восприятие английского романиста было распространено и в других европейских странах XVIII в. Даже в Германии, несмотря на талантливый и точный перевод И. И. Боде (Bode, 1730–1793) романы Стерна понимались в первую очередь как книги чувства<sup>140</sup>. Находясь в Веймаре, Карамзин узнал об этом немецком переводчике, который «славится» переводами из Стерна, о чем он сообщил в «Письмах русского путешественника» (77–78).

В подборе других фрагментов из произведений английского писателя для «Московского журнала» проявилась общая эстетическая направленность издателя и его высокая

---

<sup>139</sup> Чувственное путешествие Стерна во Францию. С французского. Ч. 2. М., 1803. С. 171–189. (Гл. XXV–XXVIII).

<sup>140</sup> *Thayer H. W. Laurence Sterne in Germany. New York, 1905. P. 37–62 ; Miller N. Der Empfindsame Erzähler. Untersuchungen an Romananfängen des 18. Jahrhunderts. München, 1968. S. 279.*

требовательность к качеству перевода. Помещенный в третьей части рассказ «Бедный с собакою. Отрывок из Стерна» имел сентиментально-филантропическое содержание. В «Прибавлении» от неизвестной переводчицы говорилось, что «Бедный с собакой своей, Мария и Ле-Февр останутся вечным монументом его (т.е. Стерна. – О. К.) чувствительности, и будут утешением сердец, подобных его сердцу» (III, 282).

Карамзин, по его словам, «ничего не мог поправить в сем переводе». Он счел нужным выразить благодарность «за то удовольствие, которое он чувствовал при чтении сего прекрасного отрывка». «Естьли бы и Ле-Февр из Тристрама Шанди удостоился такой же переводчицы!» – добавил он в заключение (III, 282).

Пожелание Карамзина было выполнено, и в пятой книжке «Московского журнала» появилась «История Ле-Февра. (Из Тристрама Шанди. Перевод с английского). Этот рассказ о бедном офицере, умершем в нищете и оставившем круглым сиротой маленького сына, – одно из самых печальных мест в романе, – нашел его горячий отклик. В послесловии к переводу Карамзин посвятил английскому романисту своеобразный панегирик: «Стерн несравненный! В каком ученом университете научился ты столь нежно чувствовать? Какая риторика открыла тебе тайну двумя словами потрясать тончайшие фибры сердец наших? Какой музыкант так искусно звуками струн повелевает, как ты повелеваешь нашими чув-

ствами?» Воссоздаваемый Карамзиным образ Стерна, сочетающего способность воспринимать тончайшие эмоции с даром их словесного выражения и умением психологического, суггестивного воздействия на читателей, вписывался в представление о чувствительном авторе, которое утвердилось в переводных и оригинальных публикациях этого периода.

«Сколько раз, – продолжал Карамзин, – читал я Ле-Февра и сколько раз лились слезы мои на листы сей истории! Может быть, многие из читателей Московского журнала читали ее прежде на каком-нибудь из иностранных языков; но можно ли в который-нибудь раз читать Ле-Февра без нового, сердечного удовольствия?» (V, 233)

«Перевод не мой, – писал далее Карамзин, – я только слышал его с английским оригиналом. Может быть, некоторые красоты подлинника в нем пропадают; но читатель может поправить его в своем чувстве» (V, 233–234). Судя по одному из писем к И. И. Дмитриеву, последний и был переводчиком отрывка. Карамзин благодарил друга за «Похвалу Элизе» и сообщал, что «в Лефевре <...> иное переменял, для того что г. француз не все понимал и умничал»<sup>141</sup>. Прежде всего речь шла о переводе «Похвалы Элизе Драпер, сочиненной аббатом Реналем» (VI, 10–17), которая, по мнению Карамзина, могла «служить к украшению» его журнала. Карамзин высоко оценил эту «пиесу», «потому что в ней давался портрет женщины, вдохновившей «самые трогательные страни-

<sup>141</sup> Письма Н.М. Карамзина к И. И. Дмитриеву. С. 16.

цы» в сочинениях Стерна. Подруга, жена чувствительного автора изображалась под стать ему самому: Элиза сочетала в себе естественность, ум, искренность и чувствительность<sup>142</sup>.

С другой стороны, Карамзин имел в виду, по-видимому, посредничество все того же французского перевода Френэ (известно, что Дмитриев не владел английским языком). Закономерно возникает вопрос о том, почему же тогда в публикации сохранилась отсылка на английский источник. Внесенная Карамзиным правка, очевидно, давала ему право ее оставить, потому что он сам исправил все отступления, сверяясь с оригиналом. А допускать публикацию из сочинений Стерна с ориентацией на французский перевод-посредник, тем более невысокого качества, он не мог: это было бы шагом назад по сравнению с предыдущими переводами «Московского журнала».

---

<sup>142</sup> Там же.

# Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.