

П.Е. Бухаркин

«ЕЗДА В ОСТРОВ ЛЮБВИ» И ЛИТЕРАТУРНАЯ ПОЗИЦИЯ В.К.ТРЕДИАКОВСКОГО В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ 1730-Х ГОДОВ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Русская литература 18-го века, барокко, литературная позиция, галантная литература, стиль, перевод, В. К. Тредиаковский, Езда в остров любви, культурная синонимия

I

Одна из первоочередных проблем, возникающих при обращении к наследию В. К. Тредиаковского – это проблема его творческой эволюции; с течением времени поэт сильно менялся, и происходящие с ним перемены представляют двойной интерес: через них обнаруживается динамическое развитие его художественной мысли и, одновременно с этим, данные перемены отражают общие поиски всей русской словесности середины XVIII столетия, поиски, направленные, прежде всего и по преимуществу, на определение магистрального сюжета своего дальнейшего движения и, тем самым, на отсечение тех альтернативных возможностей, которые постепенно становились маргинальными. Именно в таком ракурсе и следует говорить о творческом пути Тредиаковского.

Почти что общим местом в работах, посвященных В. К. Тредиаковскому, стало представление о двух больших и принципиально отличных друг от друга периодах, которые вычлениются в его литературном

развитии. Граница между ними крайне неопределенна и предельно подвижна, она менее всего походит на черту, скорее представляя собою широкую полосу. Трудно, вернее, просто невозможно определенно сказать, когда точно в художественном развитии Третьяковского происходит перелом, отделяющий раннее его литературное творчество от более позднего, однако можно констатировать, что завершился этот процесс собственной литературной трансформации – для самого Третьяковского чрезвычайно трудный, даже мучительный – скорее всего к концу 1740-х годов. Тогда с отчетливостью начали проступать взаимосвязанные между собою черты нового его литературного облика, значительно отличающегося от того, который был свойствен Третьяковскому в первое шестилетие его активной и имевший резонанс литературной работы. Различия эти не стоит абсолютизировать, очень во многом поздний Третьяковский прямо произведен от Третьяковского раннего¹, и все же поэтическая его физиономия при переходе из одного периода в другой существенно изменилась.

Тут следует заметить, что под ранним периодом творческой деятельности Третьяковского подразумеваются 1730–1735 годы, от возвращения в Россию до выхода в свет *Нового и краткого способа к сложению российских стихов*. Собственно говоря, эти годы не составляют начало его художественной биографии: еще во время своего ученичества в Славяно-греко-латинской академии он – и не без успеха – опробовал свои литературные силы. Об этом свидетельствуют его пьесы *Язон и Тит*, *Веспасианов сын*, вероятно, поставленные на школьном театре, тем более, его дошедший до нас (в отличие от драматических опытов) перевод романа Дж.Баркляя *Аргенида* (Николаев 1987: 93–99). Последний, безусловно, заслуживает исследовательского внимания, но значение для русской культуры он приобрел, так сказать, задним числом, исключительно в исторической ретроспективе: если бы не позднейшие сочинения Третьяковского, данный переводческий труд так бы и остался в полной неизвестности. В глазах русской читающей публики (крайне в то время немногочисленной, но, все-таки, уже существовавшей), а следовательно – *sub specie* истории литературы – Третьяковский – писатель начался с 1730 года, с публикации *Езды в остров любви*.

¹ Стоит обратить внимание – в данной связи – на то, что В.А. Кузнецов в своем ярком и оригинальном описании литературной деятельности Третьяковского основной упор делает именно на проблеме ее целостности и единства. См.: *Кузнецов В.А. Третьяковский Василий Кириллович// Три века Санкт-Петербурга. Т. 1: Осьмнадцатое столетие. Кн. 2. 2001. С. 409–416.*

Характеризуя литературную деятельность Третьяковского в 1730–1735 годы следует, прежде всего, указать на то, что поэт представлял в то время главную литературную силу русской культуры. Правда, в этом можно увидеть не Бог весть какой комплимент: круг литераторов 1730-х годов был исключительно узок, Третьяковский в нем – если и не самый яркий (в те же годы на литературном поприще трудился А. Д. Кантемир), то, безусловно, наиболее реализовавшийся; он чуть ли не единственный постоянно действующий писатель этого десятилетия.

Однако данное обстоятельство не следует все же преувеличивать: во-первых, при всей «безлюдности» литературного пространства 1730-х годов Третьяковский не один в нем обитал. Хотя другие авторы не были, по сравнению с ним, столь погружены в литературную профессию, словесные их занятия играли свою роль, и немалую. Здесь нельзя ограничиться только что упомянутым Кантемиром; необходимо вспомнить и П. Буслаева, и В. Е. Адогурова, конечно же В. Н. Татищева, и достаточно многочисленных проповедников во главе с Феофаном Прокоповичем. А кроме них – немецких академических поэтов, в первую голову – Г. В. Фр. Юнкера. Все они в совокупности составляют весьма выразительный фон, при наложении на который значение Третьяковского получает дополнительные весомость и смысл. Во-вторых же, «бедность» (вернее, малолюдие) литературной жизни тех лет сама по себе еще совершенно не означает художественной неяркости молодого Третьяковского: единственность далеко не всегда свидетельствует о малой одаренности; именно так обстоит дело в случае с Третьяковским: он был одарен, и очень. Его из ряда выходящая одаренность, попросту говоря – талант, отчетливо проступает в главных его литературных достижениях 1730-х годов.

В 1740-е литературная ситуация начинает постепенно меняться не в пользу Третьяковского, что, в конце концов, становится очевидным самому писателю: активное обращение к другим плоскостям словесного творчества (обширным переводам, глубокомысленным филологическим сочинениям), стихотворные опыты иного, нежели ранее, порядка, которые он предпринимает с конца 1740-х годов – переводы, вошедшие в *Разговор между чужестранным человеком и российском об орфографии старинной и новой и всем что принадлежит к сей материи*, 1747–1748; стихотворные фрагменты *Аргениды*, завершена в 1749, опубликована в 1751), наконец подготовка *Сочинений и переводов как стихами, так и прозою* (1752) – все это свидетельствует о вполне осознанном стремлении укрепить свое пошатнувшееся положение в литературной

жизни. Попытка эта оказалась тщетной – чем далее, тем больше ТрEDIAKовский воспринимается в качестве маргинала. Центральным нервом поэтической жизни его сочинения вновь никогда уже не стали (Кузнецов 2001: 409–416; Алексеева 2009: 446–480; Николаев 2010: 255–268; Бухаркин 2013: 61–68).

Но отличия между ТрEDIAKовским первой половины 1730-х годов и ТрEDIAKовским более поздним – 1740–1760-х годов – далеко не исчерпываются изменением его положения в литературной ситуации, они затрагивают самую суть его художественной позиции, с течением времени существенно изменившуюся. О том, каковой она была в первые годы его активного участия в культурной жизни, лучше всего позволяет судить переводной его роман *Езда в остров любви*, если и не главное, то, безусловно, имевшее самый громкий резонанс, его литературное предприятие 1730–1735-х годов.

II

Как известно, *Езда в остров Любви* представляет собой перевод романа Поля Тальмана *Voyage de l'isle d'Amour*, что открыто указано прямо на титульном листе: *ЕЗДА в остров любви*. Переведена с французского на русский. Чрез студента Василья ТрEDIAKовского. и приписана его сиятельству князю АЛЕКСАНДРУ Борисовичу Куракину. Напечатано 1730.

Роман Тальмана появился в свет почти за семьдесят лет до того, как русский студент взялся его переводить, – в 1663 году. Это барочное любовное сочинение аллегорического характера, посвященное странствованиям главного героя, Тирсиса, по острову Любви. Роман делится на две части, представленные в виде писем Тирсиса к своему другу Лициде (Licidas). В первом из них повествуется о том, как, плывя в землю Роскоши (Plaisir), Тирсис, занесенный бурей к острову Любви, видит с борта корабля прекрасную юную девицу – Аминту. Плененный ею и побуждаемый призывами Купидинчиков (Amour), он отправляется на остров, где усердно добивается Аминтовой любви. Тирсис встречается с разными особами, являющимися персонификациями тех или иных понятий и чувств: с Почтением (Respect), Предосторожностью (Précaution), Жалостью (Pitié), Разлукой (Absence) и т. п. Данным персонажам даются весьма выразительные характеристики: Почтение – «Оной был високаго возраста, и лица хорошаго, но очень казался постоянен и важен. Очи его весьма были небыстры, взгляд зело умильной,

а смотря на меня держал он свой перст указательной на своих устах» (Тальман 1778: 10); Жалость – «...увидел я презирающую собой девицу, которая мимо меня шла, и плакала на меня смотря, и казалось с ее взглядов, что она оплакивала мое несчастие» (Тальман 1778: 30); Разлука – «Особа всегда в горести пребывающая... всегда она имеет очи заплаканныя слезами, и следовательно весьма она худа, суха и безобразна; никогда она не носит цветного платья, всегда одета в черном» (Тальман 1778: 39). По ходу своих блужданий Тирсис посещает множество мест, также представляющих собою аллегории отвлеченных понятий: деревни Беспokoинность (Inquiétude) и Малые Прислуги (Petits soins), крепость Молчаливость (Discrétion), замки Ревнивость (Jalousie) и Прямые Роскоши (Palais du vrai Plaisir), прогуливается он и по берегам озера Отчаяния (lac du Désespoir), куда его приводит Купидинчик. Тирсис в конце концов испытывает взаимную любовь прелестной Аминты, однако его счастье оказывается недолгим: он встречается после с девицею Холодность (Tiédeur), которая производит на него самое отталкивающее впечатление: «Встретился я с одной девкой, которая хотя чрез мерно дурна, однако весьма спесиво чинится, и не знает как себя уставить. Сия девка, ни в чем довольствия своего не находит и не имеет нигде особенного своего жилища; потому что она не тщится того возыметь. Самая наидражайшая и наизряднейшая вещи ей прискучивают и кажутся ни за что» (Тальман 1778: 57). Вскоре после этой пренеприятнейшей для Тирсиса встречи, одним утром, в замок Истинного Удовольствия, в котором герой наслаждается жизнью с Аминтой, является Рок (Destin), который «казался быть величествен и независящ ни от кого; лице он имел очень высоко, очи и чело человека самовластна, и которой не знает что то есть быть подданным, подчиненным, и слушать должным» (Тальман 1778: 58). «Сей человек» и уводит за собой Аминту. Горюющий Тирсис также уходит из замка и поселяется в Пустыне Воспоманования (Désert du Souvenir).

Вторая часть романа открывается изображением героя, продолжающего страдать в Пустыне Воспоманований. От Вести (Renommée) Тирсис узнает об Аминтовой неверности, после чего следует встреча с особой Презор (Merpis). Продолжая путешествие по острову, Тирсис последовательно попадает в города Безпристрастность (Indifférence), Щогольство или Любовность (Galanterie) и Глазолюбность или Честное Блядство (Coqueterie). В них он встречается с дамами, носящими те же имена. В последнем из этих городов герой знакомится с двумя девушками – Ирис и Сильвией – и получает совет, как быть удачливым

в любви. Впрочем, параллельно развивающиеся любовные отношения сразу с обеими героинями вскоре начинают Тирсиса утомлять: «Ибо сие весьма трудно, – пишет он другу, – чтоб жить с двумя персонами в одной союзности! На всякий день надлежало было мне писать два письма, на всякой день имел я два назначенных сходбища, и надобно было иметь много хитрости, чтоб как утаить от одной знакомость, которую я имел с другой» (Тальман 1778: 95–96). Пребывание в деревне Незнакомость что чинить или Неразрешимость (*Irrésolution*) свидетельствует о его нерешительности, о колебаниях в выборе дальнейшего пути. Сомнения эти разрешаются благодаря встрече Тирсиса со Славой (*Gloire*), которая «всма была красного лица, станом и величавостию своею походила на богиню. И от всея ея персоны исходило сияние...» (Тальман 1778: 112). Слава советует герою покинуть остров Любви, и он следует ее совету. Этим роман и заканчивается.

Едва ли не все исследователи, писавшие о творчестве Тредиаковского в целом, задавались вопросом о причинах обращения писателя именно к роману П. Тальмана – к тому времени уже устаревшему и принадлежащему далеко не самому заметному из французских романистов второй половины XVII столетия. К настоящему времени ответ на данный вопрос представляется достаточно ясным: выбор Тредиаковского был обусловлен проявленным им чутким осознанием тех задач, которые, в качестве первоочередных, стояли перед русской литературой в завершающей фазе Петровского ее периода. Из них одной из наиболее острых была задача формирования в русском языковом пространстве лексико-стилистического поля, в границах которого могла бы быть воплощена тема любви – как в литературе, так и в реальном речевом обиходе. Ее *Езда в остров Любви* решила – и, возможно, окончательно. Во всяком случае, переводной роман Тредиаковского не просто представил своим читающим современникам целый свод галантных формул, пригодных для применения в новом тогда искусстве любовного ухаживания (чем, во многом, объясняется его шумный и в некотором роде скандальный успех), но и подготовил дальнейшее развитие темы любви в литературе, развитие, связанное с углублением этой темы, ее насыщением как моральными, так и психологическими проблемами².

² На это обратил внимание И.З. Серман, рассматривая эволюцию темы любви от Тредиаковского к Сумарокову (см.: *Серман И.З. Русский классицизм*. Л., 1973. С. 101–120). Правда, ученый основное внимание уделял отличиям Сумарокова от Тредиаковского, оставляя, тем самым, несколько в стороне вопрос о том, что без опытов Тредиаковского

Однако успешная литературно-языковая реализация темы любви – не единственное, что связывает *Езду в остров Любви* с культурными интенциями Петровского времени. Не менее важным здесь оказывается и другая, значительно реже отмечаемая тема – тема славы, т. е. стремления к общим (а не интимно-частным, таким, как любовь) целям, тема некоего исторически значимого служения: направляющийся в землю Роскоши и надолго задержавшийся на острове Любви, Тирсис покидает остров, следуя голосу Славы; можно сказать, что для последней он жертвует своими удовольствиями. Такой поступок находится в абсолютном и полном согласии с духом Петровской эпохи с ее требованиями государственного служения, культом пользы, призывами к подвигам. Получается, что роман Третьяковского сразу в нескольких отношениях (а не только в реализации темы любви) явился откликом на те требования, что несли в себе преобразования начала столетия: решая, как уже отмечалось, вполне конкретные культурные задачи, он, одновременно с этим, заключал в себе и общую, иерархически организованную, аксиологическую систему своего времени, показывая читателям, что – главное, а что – побочное, второстепенное.

III

Но, плотно укорененная в литературную почву первой трети XVIII века, *Езда в остров Любви* так сказать, выростала: по сравнению с текстами Петровской эпохи она обнаруживает целый ряд существенных отличий. Во-первых, у переводного романа Третьяковского был европейский источник несколько иного порядка, нежели у сочинений начала столетия. Конечно, среди переводных произведений Петровской эпохи, так или иначе посвященных любви, встречались достаточно разные сочинения, но в большинстве случаев они были связаны с массовой словесностью: либо прямо принадлежали к ней, либо были пропущены сквозь ее призму, что приводило к существенным культурным деформациям (как в случае с петровской *Повестью о Лукианове осле* (Николаев 1991: 135–159). Третьяковский же ориентировался на, хотя и для его времени скорее второстепенную и устаревающую, но бесспорно «высокую» французскую традицию, высокую в смысле отчетливой принадлежности к элитарной культуре в придворном ее варианте: роман П. Тальмана с достаточной

Сумароков вряд ли смог бы так литературно-успешно реализовать собственные замыслы: отталкивание здесь неотрывно от преемственности.

мерой полноты и на должном художественном уровне представлял французскую галантную словесность второй половины XVII–начала XVIII веков (Гречаная 2010: 36–47). Причем сам переводчик отчетливо осознавал ту традицию, через приобщение к которой он хотел повысить градус европеизированности родной литературы, представлял именно как одну из существующих традиций. Для литераторов Петровской эпохи подобная позиция была вряд ли возможной.

Во-вторых, степень адекватности русского текста оригиналу была несоизмеримо более высокой, чем в петровских переводах, – при всех стилистических несурязицах (несурязицах, естественно, с позиций позднейшего литературно-языкового сознания), в изобилии встречающихся на страницах *Езды в остров Любви* (Гречаная 2010: 48–58). И дело здесь не в одном лишь переводческом умении молодого автора, свободе его владения французским языком и чуткости к стилистике языка родного. Вероятно, важнее то, что Третьяковский совершенно сознательно подходит к проблеме перевода, для него это – именно проблема, притом проблема, важность которой очевидна: степень рефлексии переводчика над собственным своим трудом весьма и весьма высока.

В результате перевод с одного языка на другой становится сугубо *литературным* делом; и решаются возникающие в процессе этого перевода проблемы не только как языковые (или стилистические), но и как прямо литературные. В частности (и в первую голову) это касается вопроса о том, как через перевод познакомить отечественных читателей с европейской изящной словесностью. Для этого Третьяковский использует (среди других возможных) один достаточно необычный способ: он включает в свою книгу, наряду с русскими текстами, и сочинения на французском языке: вышедшая в Академической типографии *Езда в остров Любви* состояла из двух частей: собственно перевода тальмановского романа и *Стихов на разные случаи*. Последние состояли из 32 стихотворений – 14 русских, 17 французских и 1 латинского. Объединение под одной обложкой стихов и прозы, более того, произведений разного рода, само по себе не являлось чем-то необычным; подобная структурная гетерогенность была привычной для французской галантной литературы: «...книга Третьяковского структурно опирается на модель галантных сборников, включая, подобно им, перевод и „Стихи на разные случаи“» (Гречаная 2010: 44). Но вот столь значительное число иноязычных, а вернее – французских, текстов – больше половины – все же нуждается в разъяснениях.

Конечно, полиязычие в целом свойственно барочной литературе, в том числе и восточнославянской ее окраине; сравнительно близкие по времени к Третьяковскому авторы, скажем, Феофан Прокопович или Стефан Яворский, писали стихи на разных языках – и по-русски (церковнославянски), и по-латыни, и по-польски. Однако поэтическое многоязычие в издании 1730 года имело совершенно иной смысл: Третьяковский вводит в него 17 французских стихотворений скорее всего не для того, чтобы продемонстрировать свободу собственного усвоения чужой культуры (а возможно, и не для этого вовсе), но стремясь представить данную культуру в ее непосредственном виде, в присущем ей языковом выражении. Тем самым усиливалась степень адекватности ее восприятия отечественным культурным сознанием, в то время как русскоязычные стихотворения демонстрировали те возможности ее творческой рецепции, которыми располагала русская словесность. С известной долей преувеличения и огрубления можно заметить, что русско-французский языковой параллелизм *Стихов на разные случаи* оборачивался своеобразной формой литературного соревнования: не различных авторов в пределах одной литературной культуры, как это было позднее, в 1740–1750-е годы (Гуковский 2001: 251–276), но двух разных литератур; с наибольшей отчетливостью эта соревновательная интенция проявляется в *Оде о непостоянстве мира*, опубликованной сразу в обоих языковых вариантах и представляющей собой «своеобразный „ключ“ к художественному смыслу романа в целом» (Кузнецов 2001: 412). Соревнование такого типа должно было подчеркнуть уже произошедшую вестернизацию русской словесности.

Третья особенность *Езды в остров Любви*, выводящая ее за пределы литературной культуры Петровского времени и свидетельствующая об обращенности переводного труда Третьяковского к литературному будущему, неразрывно связана с тем, о чем только что говорилось: желая своим романом активизировать процесс европеизации и заботясь о качестве перевода (ибо его совершенство было свидетельством успешности русской культуры в освоении западного литературного опыта), русский писатель решал в нем и сугубо эстетические вопросы, о которых Петровская эпоха даже и не помышляла. Главным из них был вопрос о стилистической организации русской словесной культуры, т. е. о соотношении языкового регистра с другими литературными уровнями: ритмическим, тематическим, жанровым. Как бы отвечая на него – отвечая не теоретическими рассуждениями, а художественной практикой, – Третьяковский последовательно проводит через «Езду в остров

Любви» противопоставление речи прозаической речи поэтической (Кузнецов 2001: 410–411). Принципиально важным здесь оказывается то обстоятельство, что «стихотворные вставки зачастую не продолжают повествование, но, нарушая его линейность, воспроизводят уже описанную в прозе сюжетную ситуацию. Таким образом, повествование строится как двуплановое, когда вымышленная действительность освещается сразу с двух равноправных точек зрения – поэтической и прозаической... Третьяковский осмысляет прозаическую речь как легкую, „простую“, рассчитанную на непосредственное читательское восприятие, а стихотворную – как «темную», затрудненную, которая при лаконизме стихотворных вставок создавала резкий стилистический контраст с развернутыми, но ясными поэтическими периодами» (Кузнецов 2001: 411). Эстетических проблем подобного рода словесность начала XVIII столетия не знала, они для нее просто не существовали³; Третьяковский же, как писатель типологически более поздний, уделял им самое пристальное внимание; для него (как и для его писательского поколения в целом) понятие литературности, связанное с зарождающимся осознанием самодостаточности литературы, весьма важно (хотя и понимается им во многом иначе, нежели в последующие эпохи).

IV

Но при всех отличиях от литературных интенций петровского времени, Третьяковский их не порывался отменить: он их развивал, а не отрицал. В свете сказанного выше, можно полагать, что Третьяковский считал возможным дальнейшее вхождение отечественной словесности в европейское литературное пространство через развитие и усовершенствование петровской культуры без сколько-нибудь резких ее трансформаций; ближайшее литературное прошлое не препятствует функционированию русской литературы в качестве полноправной европейской, оно само по себе – в глазах Третьяковского – вполне

³ Это утверждение нуждается, все же, в смягчающих его категоричность оговорок: нельзя исключить вероятности обращения и писателей, бесспорно относящихся к литературной культуре Петровской эпохи, к проблемам такого рода. В качестве возможного примера стоит обратить внимание на поэму П. Буслаева «Умозрительство душевное», где в ряде случаев прозаический комментарий ограничивается пересказом соответствующего поэтического фрагмента, в чем можно усмотреть некую параллель к художественным усилиям Третьяковского и Кантемира. Однако сколько-нибудь ответственные суждения здесь могут быть сделаны лишь после основательных филологических разведок в данной области.

европейское⁴. Здесь он выступает полным единомышленником А. Д. Кантемира; в это время они – соратники в деле усовершенствования русского слова⁵. При этом традиционализм такого типа (а скорее, ощущение неисчерпанности потенций к дальнейшей европеизации в рамках уже отчасти устоявшихся традиций) нисколько не препятствовал новаторству; как новатор Третьяковский – автор *Езды в остров Любви* современниками и был воспринят. Но это было новаторство за счет ранее неслыханного усовершенствования уже заложенных в культуре европейских начал, а не результат перехода в новое литературное пространство.

Представления подобного рода определили работу не над одной *Ездой в остров Любви*, они сказались и во втором важнейшем литературном деле Третьяковского первой половины 1730-х годов – опыте создания русской пиндарической оды, который был связан прежде всего с *Одой торжественной о сдаче города Гданьска* 1734 (Bucharin 2015: 1–14). Эта ода, как и переводной роман, явственно демонстрирует первоначальные планы Третьяковского по поводу усовершенствования русской словесности: в *Езде в остров любви* и сопровождающих роман стихах он представил в достаточной мере европеизированную (во всяком случае, по его мнению) любовную тему, в пиндарической же оде – тему государства. Главные литературно-тематические открытия Петровской эпохи под его пером получили более совершенный, более соответствующий уровню европейской культуры вид; и это опиралось на убежденность в том, что дальнейшая интеграция отечественной словесности в культуру «политичных народов» не требует революционных изменений.

Однако сразу же по созданию «гданьской» оды, в 1735 году, Третьяковский свои взгляды меняет: теперь ему кажется необходимым скачок сугубо революционного свойства. Именно с этим новым мнением связаны и реформа русского стиха, и, что, наверное, еще существеннее, грандиозные предприятия Третьяковского конца 1740-первой половины 1760-х годов. Они далеко отошли от представлений петровской эпохи, и имели с нею уже крайне мало общего. Иные идеи и замыслы, связанные

⁴ В данной связи стоит обратить внимание на юношеский годы Третьяковского: обучение в астраханской школе капуцинов с особой силой могло высветить в его глазах европейский характер той культуры, что доминировала в Петровское время.

⁵ Стоит обратить внимание на то, что близость с Кантемиром проявилась и в одинаковом видении эстетических проблем, стоящих перед литературой; в частности – проблемы стилистической дифференциации русского литературного пространства: Кантемир также – хотя в значительно менее осознанном виде – вводил дихотомию поэзии и прозы – при помощи прозаических комментариев к поэтическим текстам.

в своем большинстве с идеей культурно синонимии⁶, владели умом поэта в последние десятилетия его творческой деятельности. Но это – уже отдельная тема.

BIBLIOGRAFIA

Алексеева Н.Ю. 2009. *«Сочинения и переводы как стихами, так и прозой» в творчестве В. Тредиаковского.* W: *Тредиаковский В.К. Сочинения и переводы как стихами, так и прозой.* (Литературные памятники). Санкт-Петербург. S. 446–480.

Бухаркин П.Е. 2013. *В.К. Тредиаковский: литературный облик и литературная репутация.* „Мир русского слова”, nr 4. S. 61–68.

Гречаная Е.П. 2010. *Когда Россия говорила по-французски.* Москва: ИМЛИ РАН.

Кузнецов В.А. 2001. *Тредиаковский Василий Кириллович.* W: *Три века Санкт-Петербурга.* Т. 1: *Осмынадцатое столетие.* Кн. 2. S. 409–416.

Николаев С.И. 2010. *Тредиаковский Василий Кириллович.* W: *Словарь русских писателей XVIII века.* Вып.3: Р – Я. Red. А.М. Панченко. Санкт-Петербург: Наука. S. 255–268.

Николаев С.И. 1987. *Ранний Тредиаковский (Первый перевод «Аргениды» Дж. Баркляя).* „Русская литература”, nr 2. S. 93–99.

Николаев С.И. 1991. *«Повесть о Лукианове осле» в кругу переводных античных памятников Петровской эпохи.* W: *XVIII век.* Сб.17. Red. А.М. Панченко. Санкт-Петербург: Наука. S. 135–159.

⁶ Культурная, в частности литературная, синонимия – одна из важнейших идей Тредиаковского, очень многое объясняющая в его практике (см. о ней: Алексеева Н.Ю. Комментарии // Тредиаковский В.К. Сочинения и переводы как стихами, так и прозой. С. 463–465). Как думается, значение синонимии выходит за рамки, обозначенные исследователем. Руководствуясь в конечном счете восходящим к Платону (хотя при этом и трансформированным, даже вульгаризированным в эпоху Средневековья и гуманизма) представлением о неконвенциональной, а значит, вневременной и внациональной сущности базовых понятий, в том числе понятий эстетических, Тредиаковский воспринимал восходящие к данным понятиям литературные реалии как синонимы, которые могут и должны сопоставляться: лишь синонимический ряд в целом позволяет более или менее полно постигнуть то умозрительное понятие, которое всю эту совокупность синонимов и породило. Подобные воззрения находили благодатную почву в эстетике барокко: стремясь передать текучесть, подвижность бытия, обрисовать многие лики, которые жизнь в ее бесконечности принимает, теоретики и практики барокко постоянно использовали синонимию в самом широком ее истолковании. В творчестве Тредиаковского ощущение синонимичности литературных фактов проявлялось на различных уровнях как создаваемых им конкретных текстов, так и того гипертекста, которым является его литературное наследие 1740–1760-х годов в целом.

Серман И.З. 1973. *Русский классицизм*. Ленинград: Наука.

Тальман П. 1778. *Езда в остров Любви. Переведена с французского на российский Василийем Тредиаковским*. Санкт-Петербург: Типография Морского кадетского корпуса.

П.Е. Бухаркин

EZDA V OSTROV LJUBVI AND LITERARY POSITION OF V.K. TRETYAKOVSKY IN THE FIRST HALF OF THE 1830S

(summary)

The article considers the literary position of V.K. Trediakovsky in 1730–1735, which centered upon the idea of the sufficiency of Westernization gained by Russian literature in the epoch of Peter the Great. Initially, Trediakovsky held that the literary movement should promote the development of existing fundamentals rather than revolutionizing renovation. However, after having successfully incarnated his ideas in concrete artistic texts, namely – *Ezda v Ostrov Ljubvi (A Journey to the Island of Love)* and Pindaric ode *Oda Torzbestvennaya o Sdache goroda Gdanska (Triumphant Ode on the Surrender of the City of Gdansk)* – Trediakovsky drastically changed his literary position and started to demand that artistic discourse should be radically changed.

KEYWORDS

18th century Russian literature; baroque; literary position; gallant literature; style; translation; V.K. Trediakovsky; *Ezda v Ostrov Ljubvi*, cultural synonymy

