

## ЗНАКИ ПАРИЖА В ПЕРЕВОДНЫХ КОМЕДИЯХ В.И. ЛУКИНА

На материале переводных комедий В.И. Лукина, драматурга XVIII в., рассматривается образ Парижа через оппозицию «свое–чужое». Делается акцент на эстетике национальной комедии, которая способствовала формированию данной антитезы. Образ Парижа исследуется по аналогии с образом Петербурга, который образует параллель французской столице. Противоречивые коннотации Парижа подчеркивают особую амбивалентность образа этого города в текстах Лукина.

**Ключевые слова:** Париж; Петербург; оппозиция «свое–чужое»; столица; метатекст.

Парижский метатекст начинает складываться в русской литературе уже в конце XVIII в. Драматургия Лукина, известного комедиографа конца XVIII в., – один из интересных его компонентов. В его творчестве еще не выстраивается целостный образ Парижа согласно всем элементам городского текста, которые были охарактеризованы В.Н. Топоровым [1. С. 274–281]. Полная картина французской столицы реализуется впоследствии лишь в «Письмах русского путешественника» Н.М. Карамзина. Однако культурная атмосфера в России XVIII в. способствовала появлению мифа о Париже, благодаря которому иногда не было необходимости создавать целостные тексты о французской столице, автор мог только намекнуть, подсказать существенные характеристики парижской жизни, и в массовом сознании читателей возникало определенное о ней представление. Так, и в комедиях Лукина образ столицы предстает как система знаков, что позволяет говорить о них как об элементах парижского текста.

Знаки Парижа изображаются Лукиным через оппозицию «свое–чужое». Формирование данной антитезы в его творчестве происходило постепенно и реализовалось в его эстетике национальной комедии.

Литературная деятельность Лукина началась в качестве переводчика, что уже предполагает обращение к оппозиции «свое–чужое». К 1762 г. относятся его первые литературные выступления. Лукин переводит для Придворного театра комедию Ж.-Г. Кампистрона «Награжденное постоянство» («L'amante amant»), а 9 декабря 1763 г. в его переводе ставится комедия Ж.-Ф. Реньяра «Менехмы, или Близнецы» («Les Ménéchmes»). В поисках литературного заработка он переводит как научно-педагогические сочинения, так и беллетристику. В 1766–1767 гг. Лукин издает две первые части «Оснований в истории к обучению юношества, разделенных на годы и уроки...» аббата Н. Лангле дю Френа. В начале 1760-х гг. он также берется за продолжение начатого И.П. Елагиним перевода романа А.-Ф. Прево (А.-F. Prévost) «Приключения маркиза Г.\*\*\*, или История благородного человека, оставившего свет», имевшего широкий читательский спрос.

Однако наибольший вклад Лукин внес в развитие русской драматургии и театра. Важно представить состояние русской театральной жизни в момент литературных дебютов драматурга. Фактическое открытие Российского придворного театра состоялось 5 февраля 1757 г., и перед новосозданным театром со всей остротой встала проблема репертуара. От предшествующего периода осталось большое количество пьес духовного содержания и комедий, представлявших переделки для сцены популярных авантюрно-галантных повестей. Эта группа пьес абсолютно не удовлетворяла вкусам при-

дворных, привыкших к итальянским интермедиям и французскому театру.

В Российском придворном театре были поставлены шесть трагедий Сумарокова и две трагедии Ломоносова, комедий было еще меньше: можно назвать только четыре комедии Сумарокова. Недостаток оригинальных русских комедий активизировал переводческую деятельность, в результате чего в 1758–1761 гг. появилось большое количество переводов французских и реже немецких комедий. Переводчиками были офицеры привилегированных полков, театралы-любители. В отличие от оригинальных комедий Сумарокова, всегда преследовавших воспитательные цели, переводные комедии Леграна, Сен-Фуа, Реньяра были в большей мере развлекательными. Даже если во Франции эти комедии имели для своего времени и исторического контекста серьезное общественное значение, попадая в иную национальную среду, они его утрачивали, так как многие явления французской общественности были еще чуждыми русской жизни конца 1750-х – начала 1760-х гг.

На помощь театру пришла группа писателей, выступивших частью с оригинальными, частью с переделанными на русский лад пьесами. 18 июня 1764 г. на придворной сцене шла комедия Ф.А. Козловского «Любовник в долгах», тогда же была написана С.В. Нарышкиным комедия «Во вкусе Дидеротовом», а в сезоне 1764–1765 гг. увидели свет комедии «елагинского кружка». Драматурги, входившие в это литературное объединение, занимались разработкой русской самобытной комедии. Они осваивали традиции мещанской «слезной драмы», или «слезной комедии», теоретиком которой выступал Д. Дидро. Но главной их целью была комедия о «наших нравах». Находясь в зависимости от европейских образцов, они, однако, уже не просто переводили, а перерабатывали иностранные пьесы, приближая их к российским реалиям. Именно такими были комедии И.П. Елагина («Русский-француз»), Д.И. Фонвизина («Корион»), Б.Е. Ельчанинова («Награжденная добродетель»), а также ряд комедий Лукина [2. С. 12–13].

Лукин, хотя и обладал более скромными литературными дарованиями, чем Елагин, Ельчанинов и тем более Фонвизин, все же оказался самым значительным на тогдашнем этапе развития русской комедии представителем этого идейного направления, так как стал его теоретиком. Он подразделял переводы драматических произведений по степени зависимости от источника: точный («словесный») и отступающий от подлинника («вольный»), «подражание», если автор заимствует у предшественника сценический характер или часть содержания пьесы, и «преложение». Под «преложением»

Лукин подразумевал переделку иностранных пьес. «Переделывать, – пояснял он, – значит нечто включить или исключить, а прочее, т.е. главное, оставить и склонить на свои нравы» [3. С. 115]. В чисто формальном отношении теория «преложения» требовала замены иностранных реалий на русские (учреждения, обычаи, обряды, пословицы), введения русских имен персонажей, которые, в свою очередь, являются говорящими, помещения героев в приемлемые для русского быта сюжетные ситуации. Особое внимание Лукин обращает на то, чтобы из речи героев изгонялись иностранные «речения». Все это должно было создать иллюзию правдоподобия и тем самым усилить сценическое впечатление.

Высказывания Лукина не имеют характера законченной эстетической программы и не отличаются последовательностью, однако они вносят принципиально новое отношение к задачам русской драматургии. В 1765 г. он издает двухтомник «Сочинения и переводы», в который вошли комедии «Пустомеля» («Le babillard» Буасси), «Мот, любовью исправленный», «Награжденное постоянство» («L'amante amant» Кампистрон) и «Щепетильник» («Boutique de bijoutier»). Этот поступок был воспринят как дерзость молодого автора, так как до него свои драматические сочинения опубликовали только Ломоносов (1751–1757) и Третьяковский (1752). К тому же в предисловиях Лукин довольно резко высказывался о комедиях авторитетного в то время Сумарокова, а также о переводных и оригинальных комедиях А.А. Волкова, А.А. Нартова, И.И. Кропотова, П.С. Свистунова, что вызвало оживленную полемику. Публика, настроенная против нововведений, встретила его пьесы недоброжелательно. Противники Лукина, к числу которых принадлежали сотрудники основных журналов 1769 г. («Трутень» Н.И. Новикова, «Смесь» Ф.А. Эмина и журнал Екатерины II «Всякая всячина»), преследовали его злыми сатирическими статьями. Его обвиняли в заносчивости, критиков раздражали излюбленные им и неправильные с их точки зрения обороты речи, постоянные восклицания, длинные предисловия. При этом постоянно иронически и ядовито указывали, что он был в Париже, приехал из Парижа, стараясь подчеркнуть «импортный» характер его литературной позиции.

Лукин действительно посетил французскую столицу. В 1767–1768 гг. он в компании с актером А.И. Поповым совершил поездку по Европе. Из Парижа драматург вернулся восхищенный игрой А.-Л. Лекена, ведущего исполнителя ролей в «мещанских» драмах, предложившего чувствительную интерпретацию трагедий Вольтера и Ф.-Р. Моле. Русский драматург не скрывал своих симпатий к новым явлениям европейского театра, еще вызывавшим в России сильное противодействие. По возвращении из заграничной поездки он создал для театра еще несколько комедий. Из пьес, опубликованных в эти годы и приписываемых Лукину, ему достоверно принадлежат переводы комедий «Разумный вертопрах» (1768) («Le sage étourdi» Л. де Буасси) и «Тесть и Зять» (1769) («Depuis et Deronnais» Ш. Колле) (1769). В 1769 г. им была издана комедия Ж.-Ф. Реньяра «Задумчивый» («Le Distrain»), а комедия П. Мариво «Вторично вкравшаяся любовь» (1773) («La

seconde surprise de l'amour») была сокращена и переработана в духе вольного перевода. Лукину приписывались пьесы «Остров необитаемый» (1769), «Благодеянии приобретают сердца» (1770), а также «Выбор по разуму» (1773), бытовая комедия, в предисловии к которой указано, что она «взята из театра одного французского сочинителя» и «одета в русское платье» [4].

Свои эстетические взгляды Лукин излагал в предисловиях, которые предшествовали некоторым из его пьес. Так, в предисловии к пьесе «Награжденное постоянство» он пишет: «<...> пустился я и на прочее, то есть склонил оное сочинение на свои нравы и переменил имена французские, которые на нашем языке в переведенных комедиях, когда они представляемы бывают, странно отзываются, а иногда слушателей и от внимания удаляют» [3. С. 111]. Лукин переносил сюжет переводимой им комедии в русскую действительность, учитывая бытовые реалии поведенческого кода того или иного персонажа, которые отражали его особенности как национального героя. Таким образом, национальный быт, впервые ставший объектом комедийного внимания, рассматривается на фоне настойчиво подчеркиваемого Лукиным западноевропейского генезиса сюжетов и источников его комедий. Отсюда возникает оппозиция «свое–чужое», где «свое» осознается как таковое только на фоне «чужого», и наоборот, «чужое» может по-новому восприниматься только через призму «своей» культуры. Подчеркнуто обращая внимание на русские обычаи и нравы, Лукин показывает одновременно французскую действительность, распространенную в жизни русских людей этого периода, указывая на существующее в 1750–1760-х гг. явление французомании.

В комедиях Лукина весь текст пронизывает оппозиция «свое–чужое», которая находит свое выражение в стилистике речевых характеристик и насыщенности текстов русскими топонимами. Во многих комедиях место действия перемещено в Петербург, который образует параллель с Парижем. Доказательством тому являются его высказывания о необходимости перенести действие в русскую действительность в предисловии к «Награжденному постоянству»: «Зрители имели бы довольною причину негодовать на меня, если бы *Тимандр*, у меня *Евграфом* названный, <...> стал вплетать чужие имена и речения, которые бы не наших жителей осмеивали. <...> Итак, если бы *Тимандр* следующее при них выговорил: “*Едва успел я из Фландрии приехать, так уже и просили меня старые знакомцы испортить новую, из Лиона присланную комедию, которая к представлению на королевском театре назначена*”. Ежели бы он сие при них сказал, то бы на тот раз преселил их из Петербурга в Париж, а может быть, и столько бы им досадила, что и из театра бы выгнал; а я того-то и не желаю» [3. С. 112].

Итак, автор делает установку на сближение «своего» и «чужого», которые взаимопроникают друг в друга, образуя культурную диффузию. Столицы настолько близки по духу и культуре, что перенесение места действия в другую страну со своим национальным укладом происходит достаточно органично. Особенно заметно это в комедии «Пустомеля», насыщенной топонимами, помещающими французский сюжет

Буасси в русское географическое и бытовое пространство. Примером тому могут быть слова Неумолкова: «От вас поехал я под Невский, и проклятая беспокойная карета всего меня так разбила, что я не могу ни рукою, ни ногою ворохнуться. Из-под Невского я был в Сенате, из Сената в Военной, потом побывал на Литейной, с Литейной в Мещанской, из Мещанской на Галерном дворе, с Галерного двора в Миллионной» [3. С. 91–92]. Во французском оригинале Буасси «Le Babillard» (1725) упоминается гораздо большее количество парижских топонимов; это, вероятно, можно объяснить тем, что Петербург в то время был еще достаточно новым, молодым городом и не обзавелся таким количеством знаменательных мест, как Париж: «Au faubourg Saint-Marceau j'allai premièrement; des Gobelins ensuite au faubourg Saint-Laurent; du faubourg Saint-Laurent, sans presque prendre haleine au faubourg Saint-Antoine, et tout près de Vincenne, du faubourg Saint-Antoine au faubourg Saint-Denis; du faubourg Saint-Denis dans le Marais, et puis en cinq heures de temps faisant toute la ville, je revins au Palais, et du Palais dans l'Isle; de là je vins tomber au faubourg Saint-Germain; du faubourg Saint-Germain...» [5. P. 8]<sup>1</sup>.

Париж принято сравнивать с Петербургом, так как эти столицы очень близки по создаваемому ими общему впечатлению. Известно, что Петр I строил свой город, ориентируясь на наиболее красивые и значимые города Европы. Сходство можно обнаружить в архитектуре великолепных дворцов и зданий, объединяющей роскошный ампир, барокко и строгий классический стиль. Близость двух столиц раскрывается и в общности культур, причиной чему может быть распространное в то время подражание всему французскому, что проявлялось в манере поведения, одежде, литературных и музыкальных предпочтениях, а также языке светского общества.

Однако Лукин, стараясь наиболее ярко изобразить русскую жизнь того времени, подчеркивает своего рода двустолочность русской действительности, вводя в текст своих комедий одновременно с подразумеваемой оппозицией «Петербург–Париж» и оппозицию «Петербург–Москва». В самих образах-антиподах двух городов-столиц отражается противоречивое единство культурных установок России. Так, в комедии Лукина «Пустомеля» герой отрицательно отзываясь о Петербурге в пользу Москвы.

Это противопоставление двух русских столиц ярко прослеживается в ответе Неумолкова на вопрос, что ему больше всего не понравилось в Петербурге: «То, что во многих домах еще по-старинному обходятся и что почти всегда хозяина в делах по его должности, а хозяйку в каком-нибудь домашнем упражнении в 7 часов поутру найдешь; не так в матушке Москве. Там смело ступай почти ко всем в 12-м часу и верно найдешь, что хозяина в шлафроке, а хозяйку еще на постели найдешь» [3. С. 99]. На что ему Мягкосердов отвечает, разясняя причины несходства в бытоустройстве двух этих городов: «Это, сударь, для того, что в Москву многие дворяне без дела проживаться приезжают, а в Петербурге все люди при должностях» [3. С. 99]. Однако в оригинале Буасси герой напротив отзываясь о Париже в восторженных тонах: «Ma foi! vive Paris!

C'est une grande ville!» [5. P. 19]<sup>2</sup>. Такая же положительная оценка французской столицы обнаруживается и в тексте оригинальной комедии Кампистрона «Le Jaloux désabusé» (1709) (у Лукина «Ревнивый, из заблуждения выведенный»). На вопрос Жюстин (Justine) о том, из какого города она родом, служанка Жюли (Julie), Бабе (Babet) отвечает: «Paris: et vous et moi n'en connoissons point d'autre. Par un heureux destin je viens servir ici» [6. P. 3]<sup>3</sup>. И это неслучайно: в XVIII в. Париж переживает свой расцвет. Именно в это время он становится культурным и интеллектуальным центром Франции, а также средоточием искусств, философии и науки.

Петербург же обладал в это время противоречивыми коннотациями. С одной стороны, он был воплощением образованности, просвещения, светской жизни, а также отправным пунктом на пути приобщения русских людей к европейской культуре, но с другой стороны, не все еще могли воспринимать его в качестве новой столицы. Во время написания пьесы «Пустомеля» (1765) с основания Петербурга прошло только 43 года, и в сознании многих русских людей столицей все еще оставалась Москва. Петербург изначально был задуман как воплощение преследовавшей европейскую мысль с ренессансных времен идеи «правильного», «искусственного» города, а Москва, в свою очередь, ассоциировалась с городом русским и естественным (см.: [7. С. 145–156]). Петербург обвиняли в европеизме, который воспринимался как нечто чуждое, враждебное национальному началу и народному духу России (см.: [8. С. 6–80]). Москву называли культурной столицей, а Петербург инокультурной, так как Россия его долго не понимала и считала чиновным, вельможным. Москва же оценивалась как город, воплощающий простоту и патриархальность.

Таким образом, Москва и Петербург выступают у Лукина не только как бытописательные и характерологические, но и как культурологические категории. Игра русскими топонимами влечет за собой возникновение ряда новаций, которые распространяют сюжет подлинника Буасси упоминаниями текущих явлений русской культурной жизни, абсолютно современных комедии «Пустомеля» (см.: [9. С. 88]). В тексте Лукина упоминаются популярные в середине 1760-х гг. маскарады у Локателя, круг чтения персонажей, а также театральные впечатления героев связаны с комедийными премьерными 1764–1765 гг. Заменяя Париж на Петербург, драматург создает целую ассоциативную цепочку обозначений русских бытовых и культурных реалий. Такая концентрация русских фамилий, названий городов и улиц, которая воспроизводит жизнеподобный русский колорит, вступает подчас в противоречие с самим содержанием комедийного действия, характер которого определен западноевропейской ментальностью.

Оппозиция «свое–чужое» как всякое амбивалентное отношение актуализирует оба входящих в нее элемента, и «чужое» подчеркнута «своим» не в меньшей мере, чем «свое» – «чужим». Париж входит в русскую действительность, в первую очередь, через поведение героев, манеру их общения. Наиболее показательной в этом плане является фигура Верхоглядова в комедии «Ще-

петильник». Это сатирический образ русского молодого дворянина, рабски копирующего французский образец в модах и манере поведения. Речь петиметра<sup>4</sup> Верхоглядова Лукин передает смешанным русско-французским арго, высмеивая коверканье родного языка: «Вот еще какой странной ексюз! Наш язык самой зверской, и коли бы не мы его чужими орнировали словами, то бы на нем добрым людям без орёру дискурировать было не можно» [З. С. 215]<sup>5</sup>. Вся сцена с этим русским петиметром, несмотря на бесспорное шаржирование, является показательной для понимания явления галломании и отражает черты тогдашней речевой практики.

Лукин уже отходит от классицистической традиции и старается в своих комедиях наиболее достоверно изобразить существующую тогда русскую действительность, поэтому Париж входит в текст его комедий и номинально. Так, Щепетильник отвечает Верхоглядову: «Ин, не говорите по-русски, ежели вам язык свой столько противен, а лучше лепечите так, как теперь, или как один князек, побывавши года с два, к стыду нашему, в Париже и приехав оттуда, сказал некогда русскому сапожнику, которой снимал с него мерку: «Мон ами, ты не должен жужировать по таким малым аппаратсам» [З. С. 215]<sup>6</sup>.

Поведение героев во многих комедиях Лукина демонстрирует влияние французской столицы на поступки и мысли русских людей. Париж становится образцом для подражания, центром моды и вкуса. Однако в пьесах Лукина этот статус Парижа воспринимается не положительно, а как показатель щегольства, мотовства и распутства. Так, в комедии «Задумчивый» Орест говорит о непристойном поведении одной госпожи: «Можно ли не промолвить словца на счет этой щеголихи, которая тем

хочет прослыть французской дюшоесою<sup>7</sup>, что она любовников поденно переменяет» [З. С. 362]. Или в «Награжденном постоянстве» Настасья дает характеристику новому любовнику Клеопатры, петербургскому щеголю: «Он, зная, молоденький щеголек, смазливенький волокита, женский подлипала, который ничего не видал, кроме городских гульбищ, маскарадов и комедий» [З. С. 129]. А Щепетильник и вовсе дает резкую оценку поведению молодых франтов: «Вот нынешние светских, а особливо молодых людей мысли! Они стыдятся сделать доброе дело, для того, что не по моде будет, и они в угождение этому чудовищу частенько и совесть забывают» [З. С. 212–213]. Лукин как просветитель требует особого отношения к вопросам воспитания и образования, отсюда и сильное дидактическое начало, которое проявляется в обличении общественных пороков. Он акцентирует внимание на негативном влиянии парижской жизни на русских людей. Демонстрируя отрицательные проявления французмании, автор пытается воспитать в читателях чувство патриотизма и пробудить их национальное самосознание.

Таким образом, Париж в комедиях Лукина наполняется всевозможными интерпретациями и оценками. Французская столица предстает в различных ипостасях: Париж как прототип Петербурга; Париж как источник развращения дворянской молодежи и Париж как средоточие образованности, начитанности и просвещенности. Обладая столь противоречивыми коннотациями, образ Парижа Лукина становится отражением особенной метафизической ауры этого города, для которой характерны динамичность и неоднозначность. В связи с этим можно сделать вывод, что Лукин – один из тех авторов, благодаря которым по «осколкам» складывается единый парижский метатекст русской литературы.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Перевод с фр. (мой. – Н.Р.): В первую очередь я поехал в предместье Сен-Марсо; затем из Гоблена – в предместье Сен-Лоран; из предместья Сен-Лоран, даже не передохнув, – в Сен-Антуан, рядом с Венсеном, из предместья Сен-Антуан – в предместье Сен-Дени; из предместья Сен-Дени – в Марэ, и затем, за 5 часов обежав весь город, я вернулся в Пале, и из Пале – в Лиль; оттуда я оказался в предместье Сен-Жермен; из предместья Сен-Жермен...

<sup>2</sup> Перевод с фр. (мой. – Н.Р.): Клянусь честью! Да здравствует Париж! Этот великий город!

<sup>3</sup> Перевод с фр. (мой. – Н.Р.): Париж: и Вы, и я знаем только его. По счастливому случаю я буду прислуживать здесь.

<sup>4</sup> Петиметр (с французского «petit-maitre») – франт, щеголь, вертопрах.

<sup>5</sup> В этой фразе мы имеем дело с транскрипцией таких французских слов: excuse («эксюз») – извинение; orner («орнировали») – украшать; horreur («без орёру») – ужас, отвращение; discourir («дискурировать») – рассуждать, болтать.

<sup>6</sup> Если исключить галлицизмы, эта фраза будет выглядеть следующим образом: «Мой друг, ты не должен судить по столь незначительным признакам».

<sup>7</sup> В переводе с французского «duchesse» означает «герцогиня», «барыня».

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Топоров В.Н.* Петербургский текст: его генезис, структура, его мастера // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995.
2. *Берков П.Н.* Русская комедия и комическая опера XVIII века // Русская комедия и комическая опера XVIII века. М., 1950.
3. *Сочинения* и переводы Владимира Игнатьевича Лукина и Богдана Егоровича Ельчанинова. СПб., 1868.
4. *Степанов В.П.* Лукин В.И. // Словарь русских писателей XVIII века / отв. ред. А.М. Панченко. СПб., 1999. Вып. 2. (К–П). URL: <http://lib.pushkinskiydom.ru/Default.aspx?tabid=1139>
5. *Boissy Le Babillard.* Le médecin par l'occasion. Paris, 1878.
6. *Répertoire général du théâtre français.* Paris, 1818.
7. *Шубинский В.* Город мертвых и город бессмертных. Об эволюции образов Петербурга и Москвы в русской культуре XVIII – XX веков // Новый мир. 2000. № 4. С. 145–156.
8. *Исупов К.Г.* Диалог столиц в историческом движении // Москва – Петербург: pro et contra. Диалог культур в истории национального самосознания. СПб., 2000. С. 6–80.
9. *Лебедева О.Б.* Русская высокая комедия XVIII века: Генезис и поэтика жанра. Томск, 1997.

Статья представлена научной редакцией «Филология» 6 июня 2011 г.