

А. В. Ложкова
Екатеринбург, Россия

ТРАДИЦИИ РИМСКОЙ ОБЛИЧИТЕЛЬНОЙ САТИРЫ В ПОЭТИЧЕСКОЙ ПРАКТИКЕ ДЕКАБРИСТОВ

АННОТАЦИЯ. Предметом статьи являются преемственные связи между стилевыми поисками русских поэтов-декабристов и их античных предшественников в области обличительной сатирической поэзии. Автор статьи, опираясь на исследования специалистов, дает краткую характеристику основных стилевых модификаций стихотворной сатиры, представленных в творчестве наиболее значительных представителей древней римской литературы, акцентируя внимание на их обусловленности особенностями общественно-политической ситуации, а также ролью, которую сатира была призвана сыграть в социальной и политической борьбе в ту или иную эпоху римской истории. Главной целью работы является выяснение причин, побудивших поэтов-декабристов обратиться к опыту римской сатирической поэзии. Одной из главных причин, по мнению автора статьи, является явственно обнаружившаяся в русской литературе к началу XIX века тенденция сужения жанрового поля стихотворной сатиры и, как следствие, утраты ею роли трибуны обличения социальных и политических пороков. «Воскрешая» полузабытые к началу XIX века имена Персия, Луцилия, используя разработанные ими приемы ораторской, проповеднической стилистики, поэты-декабристы К. Ф. Рылеев, А. А. Бестужев, вслед за предвосхитившим их стилевые эксперименты М. В. Милоновым, с одной стороны, возвращают сатирику в поле активной общественно-политической полемики, а с другой — создают новый тип жанровой структуры, сближающейся с гражданской одой.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: сатира; жанр; античная литература; поэзия декабристов; Луцилий; Персий; Гораций; Ювенал; М. В. Милонов; К. Ф. Рылеев; А. А. Бестужев.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ: Ложкова Анастасия Валерьевна, аспирант, Институт филологии, культурологии и межкультурной коммуникации, Уральский государственный педагогический университет; 6120017, Россия, г. Екатеринбург, пр-т Космонавтов, 26; e-mail: lozhkova@eka-net.ru.

Стихотворная сатира — жанр, широко представленный в мировой литературной традиции. Практически все специалисты согласны в том, что зарождается он в недрах древней римской литературы. Так, Михаэль фон Альбрехт называет сатирику «специфически римским литературным жанром» [Альбрехт 2002: 277]. Римские авторы и сами это хорошо понимали. В. С. Дуров напоминает о высказывании римского теоретика ораторского искусства и знатока греческой и римской литературы Марка Фабия Квинтилиана «*Satura quidem tota nostra est*» («Сатира — целиком наша») [Дуров 1987: 4—5].

По мнению Г. Ф. В. Гегеля, сатира была рождена специфической духовной ситуацией, сложившейся в Риме, как форма, позволяющая излить «дух добродетельной досады на окружающий мир», воссоздать образ действительности, разрушающейся изнутри вследствие своей порочности, показать его в свете абстрактного идеала [Гегель 1968: 226]. Мы полагаем, что Гегелю удалось уловить и сформулировать как суть сатирического типа отношения к действительности, так и архетипическую основу, определяющую специфическую природу сатирических жанров: «Для сатиры требуются твердые принципы, с которыми современность находится в противоречии, мудрость, остающаяся абстрактной, добродетель, которая с упрямой энергией следует лишь самой себе и которая, хотя и может вступить в разлад с действительностью, не в состоянии, однако, осуществить ни подлинно поэтического разрешения ложного и отвратительного, ни подлинного примирения в истине» [Гегель 1968: 227]. Развивая мысль Гегеля, В. С. Ду-

ров уточняет, что сатира стала формой искусства, которая отразила возникший антагонизм между внутренним миром индивида и внешней реальностью [Дуров 1987: 6].

Возникновение термина «сатира», как правило, связывают с именем Квинта Энния (239—169 гг. до н. э.), создателя сборника мелких стихотворений на разные темы под названием «Сатуры» (*saturaе*) — «Смесь». Судя по дошедшим до нас фрагментам, сатуры Энния сочетали дидактичность, занимательность и некоторую личную заостренность. Название указывало на широкие содержательные границы новой формы: «Сатира была тем жанром, который, помимо прочего, позволял поэту в непринужденной форме дружеской беседы, письма, раздумья потолковать на самые разные темы политики, философии, искусства, практической морали, рассказать о самом себе, дать полезный совет другу, посплетничать и посудачить на злобу дня» [Дуров 1987: 7]. Изначально закладывалась и возможность использования разнообразных композиционных форм: сатира могла строиться как диалог, послание, повествование («рассказ»), наставление, путевая зарисовка и т. п. Композиционной свободе соответствовала свобода метрики. В стихотворениях, вошедших в сборник Энния, обличительный пафос еще не был доминирующим. Главной целью, по-видимому, было поучение в развлекательной форме.

Начальное оформление стихотворной сатиры как обличительного жанра происходит в творчестве Гая Луцилия, который традиционно считается первым истинным римским сатириком, поскольку осознанно пре-

вращает литературное творчество в орудие политической борьбы, причем обличает конкретных лиц, выводя их в произведениях под собственными именами [Тронский 1988: 312; Альбрехт 2002: 279]. По-видимому, именно благодаря Луцилию термин «сатира» получил жанровое значение: «Луцилий... внес существенно новое в содержание и форму стихотворений, объединяемых заглавием „Сатуры“, придав им острый обличительно-высмеивающий характер, который стал определяющим признаком сатуры как жанра. После Луцилия слово „сатура“ стало восприниматься римлянами уже не как заглавие сборника смешанных стихотворений, а как название обличительно-высмеивающего жанра, сохранившего, правда, некоторые остатки первоначального вида (смешанное содержание)» [Дератани 1954: 101—102] (разрядка авт. — А. Л.).

Характерная особенность луцилиевых сатир — выведение обличаемых под своими собственными, конкретными именами, что позже получит обозначение «сатира на лица». Активная авторская позиция заявлялась с помощью гротеска, пародирования, карикатуры. Родовая природа жанра была усложнена за счет внесения элементов драматизма: «Образы сталкивались не в действии, а в диалогах, в разговорах. Для разговорного стиля таких сатир было характерно противопоставление рассуждений самого Луцилия взглядам его фiktивного противника. Луцилий ввел в сатиры образ воображаемого собеседника, доводы которого он опровергал» [Дератани 1954: 105]. Конкретика живых образов при этом сопровождалась философскими или этическими обобщениями. Таким образом, в творчестве Луцилия стихотворная сатира заявила о себе как жанр, дававший возможность художественного освоения самых широких аспектов действительности. Единственное ограничение: тематика и проблематика должны были быть актуальными, связанными с насущными проблемами общественной жизни, политическими, нравственно-этическими, эстетическими. Луцилий — создатель «воинственной» сатиры, отличающейся открытым характером обличения, наступательностью авторской позиции, акцентированной экспрессивностью стиля.

Новый этап в развитии жанра связан с творческой деятельностью Квинта Горация Флакка, выпустившего примерно в 34—30 гг. до н. э. два сборника сатир (всего 18 стихотворений). Гораций сузил тематику, сосредоточившись на вопросах частного поведения: высмеивались носители ложных ценностных установок, носители таких пороков,

как погоня за мнимыми благами, корыстолюбие, тщеславие, зависть. В. С. Дуров склонен объяснить сужение тематики стремлением античного автора придать сатире как специфической жанровой форме более целый характер [Дуров 1987: 67]. Во-вторых, был смягчен пафос: Гораций предпочел издевке иронию, обличению — насмешку: «Горацию больше нравится умеренная шутка, чем резкое осмеяние, составлявшее отличительную особенность луцилиевской сатиры. Это — шутка светского человека, который любит выражать свои настроения не прямо, не так, как он чувствует, а завуалированно, в форме тонкой иронии» [Дератани 1954: 260]. По сравнению с сатирами Луцилия, произведения Горация отличаются большей степенью обобщенности объекта, на который направлено осмеяние: отрицаются не столько носители порока, сколько сам порок, персонажи оказываются лишь частными его проявлениями. При этом не утрачивается образная конкретика, которая призвана сыграть роль иллюстрации к его рассуждениям. В целом легкость, непринужденность стиля стала причиной того, что сатиры Горация некоторые исследователи определяют как «смеющиеся» [Тронский 1988: 438]. Таким образом, Гораций создает специфическую стилевую модификацию интересующего нас жанра, несколько отличную от «воинственной» сатиры Луцилия.

Однако, по мнению А. З. Цисыка, в отношении степени открытости авторской позиции Гораций идет гораздо дальше Луцилия, предлагая читателю не отдельные положения собственной поэтической и политической программы, но создавая в своих произведениях единый образ поэтической личности: «Гораций — единственный античный поэт, который, как нам известно, в полном смысле слова создает биографию своей поэтической деятельности» [Цисык 1992: 66].

Смех Горация заметно тоньше, чем у Луцилия. Поэт избегает гротесковых, условных форм образности, предпочитая художественное жизнеподобие, разрабатывает более мягкие приемы, призванные не только высмеять, но и повеселить, позабавить читателя, доставить ему эстетическое удовольствие: иронию, забавную шутку, мнимую серьезность, остроумные сравнения, каламбур, литературные аллюзии:

Общий порок у певцов, что в приятельской добродой беседе,
Сколько ни просят их петь, ни за что не поют;
а не просят —
Пению нет и конца! — Таков был сардинец Тигеллий.
Цезарь, который бы мог и принудить, если бы даже
Стал и просить, заклиная и дружбой отца и своею,

Все ни во что бы! — А сам распоется —
с яиц и до яблок
Только и слышишь: «О Вакх!» то высоким напевом,
то низким,
Басом густым, подобным четвертой струне
тетрахорда (3 сатира).
[Квинт Гораций Флакк 1970: 253]

Яркий пример использования тонких комических приемов, вплоть до самоиронии, в 7 сатире первой книги обнаруживает В. Г. Борухович: «Героическое и комическое здесь постоянно смешиваются. Спор между Рупилием и Персием изложен эпически, противники сравниваются с Ахиллом и Гектором, упомянуты и другие герои эпоса, Диомед и Главк Ликиец. Но одновременно приводится и иное сравнение — с парой известных в Риме гладиаторов, Битом и Бакхием, что создает пародийный, комический эффект» [Борухович 1992: 250].

Таким образом, Гораций расширил представления о специфике и роли сатирического смеха, ввел в сатиру новые, по сравнению с предшественниками, приемы, позволявшие добиться комического эффекта. «Смеющаяся» сатира Горация, наряду с «воинственной» сатирой Луцилия, намечали возможные пути дальнейшей эволюции жанра в последующие литературные эпохи.

Поиски Луцилия и Горация были подхвачены и творчески продолжены Авлом Персием Флакком (34—62 гг. н. э.). С одной стороны, он позиционировал себя как ученик Луцилия, будучи противником бессодержательной, формотворческой напыщенной поэзии. В 5 сатире поэт утверждает, что задача истинной поэзии — очищать нравы и бичевать преступления: «Тем поэтам, которые хотели выражаться высокопарно, которых интересовал „горшок Прокны и Фиеста“, Персий язвительно советовал „собирать туман на Геликоне“, т. е. заниматься пустым, бесполезным делом» [Дератани 1954: 370].

Однако поэт уходит от горацианской открытой субъективности. В. С. Дуров отмечает: «В сатирах Персия личность автора почти полностью отодвинута на задний план. В отличие от Горация, который не обособляет себя от своих слушателей и читателей, не исключает себя из числа тех, кто наделен некоторыми недостатками, и, поучая других, пытается исправиться сам, Персий, отгороженный от своих читателей суровой догмой, убежден в том, что общественные болезни требуют энергичного лечения; между его моральным миром и читателями его сатир — непроходимая граница» [Дуров 1987: 98]. Отличается и тон: не насмешливо-ироничный и доверительный, как у Горация, но серьезно-сосредоточенный. Фактически Персий превращает сатиру в средство

пропаганды определенных философских идей, в его случае — учения стоиков. Тем самым меняется жанровое задание: отрицание уходит на второй план, уступая место утверждению. Объектом критики оказываются пороки как отвлеченные типовые явления человеческой природы, поэтому и образы утрачивают привязанность к конкретной социально-политической ситуации (нужно учесть, что поэт творит во времена царствования Нерона): «Сатира Персия, как это вообще свойственно этической проповеди, имеет очень общий и неопределенный характер, в ней почти нет конкретных черт римской современности и связи с повседневной жизнью, окружавшей поэта» [Дуров 1987: 98].

Исследователи, обращая внимание на стиль сатир Персия, единодушно отмечают его нарочитую усложненность, вычурность, даже «темноту»: «Поэт интересуется не внешней связью слов или мыслей, а увязкой внутренней, логической, в которой собирает образы, слова с переносным значением, олицетворения и метафоры составляют едва ли не основную форму логической связи, что сильно затемняет смысл ряда стихов. Если к этому прибавить еще, что он часто допускает умышленные недомолвки, прерывает фразы и мысли, от диалога переходит к монологу и обратно, то можно легко понять, почему он приобрел в истории литературы репутацию самого „темного“ из римских поэтов» [Дератани 1954: 374]. Первое объяснение, приходящее на ум, — цензурные условия, в которых находился поэт. Однако дело было не только в этом, но и в сознательной поэтической установке автора. Так, В. С. Дуров полагает, что нарочито резкая манера Персия соответствовала суровому пуританству его рассуждений и была приемом, позволявшим противопоставить их искусственной пышности широко распространенного в то время декламаторского стиля эпических и драматических авторов [Дуров 1987: 100]. Персий активно употребляет не только грубые сравнения, граничащие с неприятностями выражения, но и необычные метафоры с сильным пародийным эффектом, дающим возможность высмеять отрицаемый «высокий» стиль. Он любит быструю смену образов, стремительные переходы от одной мысли к другой, использует парадоксы, намеки, архаизмы и вульгаризмы:

«Правду люблю» говоришь, «обо мне скажите
всю правду».

Как это можно?.. Сказать? Все вздор ты пишешь,
плезивый,
Да и отвисло твое непомерно надутое брюхо.

(Сатира 1)
[Римская сатира 1989: 99]

Таким образом, у Персия сатира становится оружием не только поэта-«обличителя», но и поэта-«пропагандиста».

Последним следует назвать Децима Юния Ювенала — автора 16 сатир (середина I в. — после 127 г. н. э.). Первая носит программный характер, в ней Ювенал обосновывает свой выбор: сатира в современной ситуации — единственный жанр, позволяющий высказаться честно:

Но почему я избрал состязанье на поприще, где уж
Правил конями великий питомец Аврунки — Луцилий,
Я объясню, коль досуг у вас есть и терпенье

к резонам.

Трудно сатир не писать, когда женится
евнух раскисший,
Мевия тускского вепря разит и копьем потрясает,
Грудь обнажив; когда вызов бросает патрициям тот,
кто
Звонко мне — юноше — брил мою бороду,
ставшую жесткой.
[Ювенал 1994: 19—20]

Таким образом, Ювенал возвращается к утраченной Персием открытой актуальности и социально-политической злободневности жанровой проблематики. В позиции поэта обнаруживается очень важный нюанс: его негодование столь велико, что становится непосредственной причиной пробуждения творческого дара: «...как тут не писать? / Кто настолько терпим к извращеньям Рима?» [Ювенал 1994: 20]. Именно в первой сатире звучат слова, ставшие крылатыми: «Коль дарования нет, порождается стих возмущеньем» [Ювенал 1994: 21]. Упоминая имя Луцилия, Ювенал сразу дает понять, что ему ближе обличительная, «воинственная» разновидность сатиры. Ювеналу не чужды прямые политические выпады, однако главной целью поэта стало страстное обличение моральной деградации современного римского общества. Тип «негодующей» [Тронский 1988: 438] сатиры, созданный Ювеналом, по характеру и тону обличения оказывается близок «воинствующей» сатире Луцилия, а по предмету обличения — «смеющейся» сатире Горация. Таково общее положение жанра в древней римской литературе. Именами Луцилия, Горация, Персия и Ювенала традиционно обозначают основные линии развития римской обличительной стихотворной сатиры [Альбрехт 2002: 278].

Русская стихотворная сатира испытала на себе заметное влияние римской традиции. Но в течение долгого времени влияние это было опосредованным, поскольку отечественные авторы ориентировались на интерпретацию жанрового канона, предложенную в известном трактате Никола Буало. Ав-

тор «Поэтического искусства» с почтением отзывался обо всех римских сатириках. Однако заметно, что его симпатии — на стороне Горация. Персий «неясен», хоть и «богат мыслями». Ювенал слишком необуздан, неумеренность его поэтики искупается лишь «блеском» и яркостью «картин». Гораций же — образец гармоничности, умения решить художественную задачу, «не нарушая правил» (уместно вспомнить, что «Поэтическое искусство» было создано Буало под сильным влиянием «Послания к Пизонам» Горация) [Буало 1957: 72—74]. Установка Буало оказалась в высшей степени актуальной для зачинателя русской стихотворной сатиры А. Д. Кантемира [Стенник: 1985: 59]. Далее русская сатира развивалась на протяжении XVIII в. по крайней мере двумя параллельными путями.

Первый подробно прослежен Г. В. Москвичевой. Его можно было бы определить как постепенное смещение сатиры в сторону лирических жанров. Начинается данный процесс в творчестве А. П. Сумарокова: «Поставив целью обличение „невежества и плутней“ (сатира „Пиит и друг его“), Сумароков тяготеет к лирическому развертыванию сатирических тем, к прямому выражению своего отношения к осмеиваемым явлениям общественной жизни. Давая волю своим чувствам: негодованию, возмущению, презрению, он заключает их в формулы ораторской речи, соединяет патетику с иронией. В центре его сатиры стоит, как правило, не сатирический персонаж, а сам поэт с его взглядом на мир, с его отношением к русской жизни, ее отрицательным сторонам» [Москвичева 1978: 86]. Отсюда предпочтение композиционной формы монолога, насыщенного открытыми авторскими оценками, развернутые размышления. Главное для поэта — обличить, высмеять, но не изобразить порок. Отсюда — повышенная эмоциональность повествования: «У Сумарокова нет стихотворений, написанных в спокойно-повествовательной интонации: за образом лирического „я“, через восприятие и отношение которого рисуются болезни эпохи, просматривается личность самого поэта с его нетерпимостью ко всякого рода „злонравию“» [Москвичева 1978: 89].

Другая магистральная линия развития русской стихотворной сатиры обозначена Ю. В. Стенником. У ее истоков он также ставит произведения Сумарокова, но обращает внимание на другую их особенность, лишь упомянутую Г. В. Москвичевой, а именно полемичность по отношению к литературным противникам, сближившую сатиру с памфлетом. Тем самым намечается тенденция к су-

жению жанрового предмета [Стенник 1985: 94]. Сумароков широко вводит в сатиру элемент пародии как средство борьбы с литературными противниками. Именно в данном пункте и намечается своеобразный резонанс размышлений Ю. В. Стенника и Г. В. Москвичевой: оба исследователя придают большое значение такой особенности творческой индивидуальности Сумарокова, как ярко выраженная жажда самоутверждения автора прежде всего как поэта, художника. Таким образом, сатиры Сумарокова стали своеобразной точкой бифуркации, дававшей импульс для разных векторов в развитии жанра.

Усиление лирического пафоса обнаруживается в стихотворных сатирах Г. Р. Державина. По мнению Г. В. Москвичевой, результатом данного процесса становятся серьезные жанровые смещения: «Соединив в рамках одного произведения противоположные начала — отрицание и утверждение, Державин сломал тем самым привычное для классицизма деление жизненных явлений на „высокие“ и „низменные“. Он создал необычные для классицизма „оды-сатиры“ и „сатиры-оды“. В пределах одного произведения он отражает как героические события, так и бытовую сторону жизни своей эпохи» [Мосkvичева 1978: 89]. Отсюда — усиление гражданской насыщенности жанровой проблематики и повышение эмоциональной напряженности в державинских сатирах: «Предпочтением пользуется у него монолог лирического „я“, построен он по типу ораторской речи с использованием характерных для нее стилистических приемов: гиперболического описания чувств, риторических восклицаний и „вопрошений“» [Мосkvичева 1978: 90].

С другой стороны, в русских сатирах второй половины XVIII в. все более активно дает о себе знать памфлетность, что приводит к дроблению жанрового предмета, его детализации. Такова, например, «Сатира на петиметра и кокеток» И. П. Елагина (1753): «Написанная легким и изящным для своего времени стилем, сатира едко высмеивала некоего галломанствующего щеголя, помешанного на подражании французской моде» [Стенник 1985: 94]. Тенденция к детализации объектов сатирического обличения, по мнению Ю. В. Стенника, ярко проявляется в том, что предмет обличения начинает четко обозначаться в заглавиях («Кривой толк» (1759), «О худых рифмовцах» (1774) А. П. Сумарокова и др.). Тем самым жанровый образ мира распадается на отдельные относительно автономные сегменты. В результате сужаются функции жанра: «В обстановке активизации журнальной прозаической сати-

ры на рубеже 1760-х гг. стихотворная сатира утрачивает свою роль поэтической трибуны обличения общественных зол, как это было во времена Кантемира и как это в широкомасштабном плане пытался осуществлять Сумароков» [Стенник 1985: 120]. Жанровая форма обнаруживает тенденцию к застыанию, своеобразному «окостенению», в то время как жанровое содержание мельчится, дробится, утрачивает общественную значимость [Стенник 1985: 123—126]. В итоге сатира смещается в сферу пограничную между литературой и бытом, становится «домашней», утрачивает изначальную жанровую установку на «исправление пороков» [Орлов 1931: XXVI]. Такая локализация была чревата опасностью окончательной утраты роли сатиры в общественно-политической жизни. Этую опасность понимали отдельные писатели, которые предпринимали попытки вывести сатирику за пределы узколiterатурной тематики, чтобы придать ей прежнее общественно-политическое значение. Именно в этом контексте, полагаем, следует рассматривать сатирическое творчество поэтов, оказавших непосредственное влияние на будущих декабристов, например, М. В. Милонова. Речь идет о его известном произведении «К Рубеллию. Сатира Персиева» (1810).

Стихотворение Милонова не обойдено вниманием исследователей, как правило, о нем обязательно упоминают в связи с анализом знаменитой сатиры К. Ф. Рылеева «К временщику» (1820), для которой оно послужило первоисточником. Общим местом при этом является указание на мистификаторский характер стихотворения: у Персия такой сатиры нет. Наконец, и милоновское, и рылеевское произведение вызывают активный интерес у комментаторов, стремящихся обозначить затекстовый историко-культурный и социально-политический фон. Вспомним о попытках как современников обоих поэтов, так и более поздних интерпретаторов «разгадать», кто именно является «героем» обличения (то ли О. П. Козодавлев, то ли Н. П. Румянцев, то ли всесильный А. А. Аракчеев). Вызывает интерес и имя Рубеллия, заимствованное Милоновым из восьмой сатиры Ювенала [Ювенал 1994: 85—93]: в произведении римского автора упоминается некий Гай Рубеллий Бланд, человек сам по себе малоизвестный. Более известен, благодаря «Анналам» Тацита, Рубеллий Плавт, современник Персия, убитый подозрительным Нероном [Готовцева, Киянская 2011: 11—36].

Нам представляется более важным другой вопрос: если в своем творчестве Милонов в какой-то степени использовал в качестве источника произведение Ювенала, то

почему ему, а потом и Рылееву, понадобилось мистифицировать читателя, выдавая свою сатиру за перевод из Персия? Мы видим определенный резон в рассуждениях специалистов-декабристов о том, что Рылееву данный прием позволял в какой-то мере обезопасить себя: «Ссылка на Персия сделана была, чтобы сам герой сатиры Аракчеев не сразу узнал себя, — Аракчееву не стоило показывать, что между ним и рымским портретом временщика существует прямое сходство, иначе цензура, защищавшая интересы Аракчеева, могла не дозволить стихотворения к печати» [Базанов 1950: 13]. Однако, с другой стороны, если читатель легко угадывал того, кто скрывался за маской «временщика», то странно думать, что этого не понимала политическая цензура. И в любом случае данная версия не объясняет выбора имени римского автора: с таким же успехом можно было выдать стихотворение за вольный перевод восьмой сатиры Ювенала.

Мы полагаем, что ключ к пониманию замысла Милонова спрятан именно в имени Персия. Как упоминалось выше, на протяжении предшествующей литературной эпохи Ювенал наряду с Горацием являл собой своего рода образцовый ориентир для русских поэтов-сатириков, согласно установкам, сформулированным Буало. Ювенал с его повышенной экспрессивностью, патетикой и риторикой воспринимался в качестве наиболее полной реализации представления об идеальном сатирике, на что справедливо указывает В. С. Дуров: «Ни один из римских сатириков, даже Гораций, не оказал на сатирическую литературу Европы такого влияния, как Ювенал, имя которого стало нарицательным для обозначения сатирика как такового» [Дуров 1989: 29]. Именно в таком качестве имя Ювенала использует в своих стихах, воспевающих античных смельчаков, бросавших своим творчеством вызов испорченному миру, еще один будущий декабрист, убежденный в том, что слово может оказывать непосредственное воздействие на социально-политическую действительность, меняя ее к лучшему:

...В руке суровой Ювенала
Злодеям грозный бич свистит
И краску гонит с их ланит,
И власть тиранов задрожала.

[Кюхельбекер 1967: 131]

Казалось бы, эмоциональная, декламационная, «негодящая» сатира Ювенала была близка вступавшим в русскую литературу поэтам-романтикам с их подчеркнуто субъективным типом мироотношения. Нако-

нец, частная, но важная деталь: восьмая сатира Ювенала в 1803 г. была переведена на русский язык учителем, начальником и покровителем Милонова поэтом И. И. Дмитриевым. Да и сам Милонов продемонстрировал читателю свое знакомство с творчеством как Ювенала, так и восхищавшегося им Буало в своем стихотворении «На женитьбу в большом свете (подражание Ювеналу и Буало; сатира пятая)» [Поэты-сатирики конца XVIII — начала XIX в. 1959: 494—499]. Так почему же интересующая нас сатира вдруг была приписана Персию?

Мы предлагаем свой вариант трактовки сложившейся вокруг милоновской сатиры ситуации. Возвращение из фактического литературного небытия имени к тому времени полуза забытого Персия напоминало о существовании жанровых канонов, не санкционированных авторитетными поэтическими трактатами, и, следовательно, уже самим фактом своего «воскрешения» расширяло привычные границы «дозволенного», освобождало от застывших, клишированных форм. Милонов возвращал сатирику к ее аутентичным первоисточникам, оживляя жанровую форму за счет актуализации изначально заложенного в ней общественно-политического содержания. В связи с этим считаем уместным упомянуть о том, что перу Милонова принадлежит другое произведение, в названии которого упоминается имя второго римского автора, так же мало известного русскому читателю: «Отрывок из Луцилиевой сатиры против его века». Нам думается, что сами имена Луцилия и Персия вызывали у читателя ощущение античной подлинности, первозданной свежести и коррелировали с идейным пафосом стихотворений:

Какие времена! Какое ослепленье!
За злато плебеи вступают в знатный сан,
Берут достоинств мзду и кроют преступленье!
Весь Рим — софистов сонм! Нет истинных граждан!

[Вольная русская поэзия XVIII—XIX веков
1988: 187]

Персий с его сосредоточенностью на обличении типовых общечеловеческих пороков и проповедническим пафосом оказывался как нельзя более уместным в ситуации, когда требовалось всколыхнуть общественное сознание, напомнить читателям о том, что они прежде всего граждане. Однако Милонов вовсе не выдвигает сатирическое творчество Персия в качестве образца. Стилистическое подражание Персию у него отсутствует. Как помним, повествовательная манера Персия отличалась нарочитой усложненностью. Для Милонова же характерна

четкая структурированность поэтической мысли: отдельно взятый стих, как правило, представляет собой грамматически оформленное и завершенное высказывание:

Что твой минутный блеск? что сан твой горделивой?
Стыд смертным — и укор судьбе несправедливой!
Стать лучше на ряду последних плебеян,
Чем выситься на смех, позор своих граждан...

[Вольная русская поэзия XVIII—XIX веков
1988: 188]

Милонов активно использует лексику, семантика которой пронизана духом иной национально-исторической окрашенности: «царь», «вельможа». В его сатире отсутствуют отсылки к римской истории, географии, обращения к античным богам, которыми изобилиуют сатиры Персия. Лишь в финальных строках звучат характерные имена Альбия, Арзелая, Рубеллия и Персия.

Милоновым движет стремление предложить иной тип отношения к действительности, предполагающий остро личное переживание общественно-политических коллизий. Но, как помним, именно Персий резко изменил жанровый баланс между обличением, отрицанием и утверждением в пользу последнего. Он свел к минимуму «описание», «зарисовки», жизненную конкретику, характерную для его предшественников, сосредоточившись на «проповеди» должного. Вот это и оказалось близко будущим гражданским романтикам, стремившимся воспитывать в читателях «высокие» чувства через художественное воплощение должного, образцового отношения к миру, погрязшему в пороках:

Царя коварный льстец, вельможа напыщенный,
В сердечной глубине таящий злобы яд,
Не доблестями души, пронырством вознесенный,
Ты мещешь на меня с презрением твой взгляд!
Почту ль внимание твое ко мне хвалю?

Унижуся ли тем, что унижен тобою?
Одно достоинство и счастье для меня,
Что чувствами души с тобой не равен я!

[Вольная русская поэзия XVIII—XIX веков
1988: 188]

На значительно более высоком качественном уровне задача художественного воплощения должной жизненной позиции была решена К. Ф. Рылеевым. Превратив, вслед за Милоновым, сатиру в страстный лирический монолог-проповедь, Рылеев не стремится к конкретизации образа обличаемого временщика. Его сатира насквозь очечна, представляет собой развернутую ораторскую речь охваченного высокими чувствами гражданина:

Надменный временщик, и подлый и коварный,
Монарха хитрый льстец и друг неблагодарный,

Неистовый тиран родной страны своей,
Взнесенный в важный сан пронырствами злодей!
Ты на меня взирать с презрением дерзаешь
И в грозном взоре мне свой ярый гнев являешь!
Твоим вниманием не дорожу, подлец;
Из уст твоих хула — достойных хвал венец!
Смеюсь мне сделанным тобой уничиженьем!
Могу ль унизиться твоим пренебреженьем,
Коль сам с презрением я на тебя гляжу
И горд, что чувств твоих в себе не нахожу?

[Рылеев 1971: 57]

Перед нами образцовый пример гражданского романтического стиля, емкую характеристику которого находим у Г. А. Гуковского: «Сама по себе прямая, открыто заявленная, резкая в своей иступленности, доведенная до пределов выражения оценка объекта была в ту эпоху фактом мужества и свободы. <...> Когда поэт говорил об одном: презренный, мрачный, уродливый, а о другом — святой, карающий, бессмертный, — он именно брал на себя роль судии-гражданина, решающего судьбы идей свободно и тем более смело, что он выступал как носитель субъективного суда. <...> Он стоял за стихами как свободный дух (именно дух, а не объективно обусловленный человек, рвущий запреты и бурно выражаящий свое суждение о жизни)» [Гуковский 1965: 216]. Но в этом страстном ораторском монологе незаметно теряется собственно жанровая задача — обличение социального порока. Мощь чувств, кипящих в душе лирического героя, такова, что его образ обретает черты, близкие титаническим, а сатира смещается в сторону лирической исповеди.

Отмеченное смещение, на наш взгляд, носит принципиальный характер, подтверждение чему мы находим в стихотворной сатире А. А. Бестужева (Марлинского) «Подражание первой сатире Буало», написанной годом ранее сатиры Рылеева (1819).

Выбранное Бестужевым в качестве первоисточника произведение является собой один из характерных для французского автора образцов стихотворной сатиры. Это довольно обширный текст повествовательного характера, в котором последовательно излагается история злосчастий некоего Дамона, находящегося в довольно остром конфликте со «злым временем»:

Damon, ce grand Auteur dont la Muse fertile
Amusa si long-temps et la Cour et la Ville,
Mais qui, n'estant vêtu que de simple bureau,
Passe l'été sans linge et l'hiver sans manteau,
Et de qui le corps sec et la mine affamée
N'en sont pas mieux faits pour tant de renommée;
Las de perdre en rimant et sa peine et son bien,
D'emprunter en tous lieux et de ne gagner rien,

Sans habit, sans argent, ne sachant plus que faire,
Vient de s'enfuir chargé de sa seule misère.

[Les satires du sieur Nicolas Boileau
Despréaux... 1868: 28]

Дамон, великий автор, чья муга плодородна
Столь долго забавляла и двор и город,
Но который одет не лучше простого которщика,
Проводит лето без белья и зиму без пальто,
И чье тело худо, а выражение лица голодно,
Нет превзошедших его славу;
Устал терять свои рифмы и свой труд,
и свое достояние,
Занимать во всех местах и ничего не получать,
Без одежды, без денег, не зная, что еще сделать,
Отправился в бегство лишь со своей бедностью.
(подстрочный перевод наш. — А. Л.)

Персонаж — бедный стихотворец, демонстративно покидающий Париж, где добродетель угнетена неправедными судьями, мародерствующими во времена войн и лихолетий солдатами, разного уровня ворами и мздоимцами и т. п. Композиционным центром сатиры является обширный монолог Дамона, в котором он обрушивается на нравы, царящие во французском королевстве. Сопоставляя текст французского оригинала и стихотворение Бестужева, мы сразу видим значительные различия. Бестужев отbrasывает экспозицию, процитированную нами выше, оставляя от всей сатиры Буало лишь монолог Дамона:

Бегу от вас, бегу, петропольские стены,
Сокроюсь в мрак лесов, в пещеры отдаленны,
Куда бы не достиг коварства дикий взор
Или судей, писцов и сыщиков собор.
Куда бы ни хвастун, ни лжец не приближался,
Где б слух ни ябедой, ни лестью не терзался.
Бегу! Я вольности обрел златую нить.

[Декабристы 1975: 196]

Поначалу читатель даже не осознает связи между субъектом повествования в стихотворении Бестужева и героем сатиры Буало. Французский колорит у Бестужева полностью отсутствует: его герой находится в конфликте с русским обществом и покидает Петрополь — роскошную столицу на Неве. Бестужев сохраняет некоторые содержательные элементы французской сатиры: его Дамон обрушивается с резкими обличениями на развернутых современников, обозначенных условными именами Клита, Нарциса, Лaisы, Понта, Грея и т. п. Однако обличаемые персонажи помещены в чисто российские реалии: один из них сравнивается с известным разбойником Ванькой Каином, другой замечен в чрезмерной любви к «российским рублям». Использование условных имен-масок лишает сатирику Бесту-

жева социально-политической конкретики, поскольку главной задачей поэтического высказывания является не обличение социального неустройства в Российской империи, но выражение должного отношения к нему. Поэтому центральным, кульминационным моментом становится страстное, достигающее проповеднического накала изложение героям своей собственной нравственной и социальной позиции. Обращает на себя внимание подчеркнуто декламационная интонация: Бестужев активно использует риторические фигуры (восклицания, вопрошания, обращения), акцентирует эмоционально насыщенные отрицательные конструкции, вынесенные в анафору («Нет!», «Не...», «Не...»). Сатира превращается в ораторскую речь, а изобилие архаизированной, книжной лексики придает ей высокий, торжественный тон. Согласившись с воображаемыми собеседниками в том, что безнравственность стала общепринятой социальной нормой, герой сатиры противопоставляет себя мириящемуся с таким положением большинству и демонстративно покидает столицу, внешне обозначив свой глубокий внутренний конфликт с дурно устроенным миром. Подчеркнутая исключительность данного поведенческого акта выделяет его из охваченной низменными страсти «толпы», а страстный накал интонаций позволяет активно воздействовать на читателя, не столько убеждая его ясной логикой рассуждений, сколько подчиняя его экспрессивной магии эмоций.

Таким образом, и сатира Бестужева оказывается ориентированной не столько на обличение порока, сколько на утверждение должного отношения к миру. Жанровое задание заметно меняется, сатира превращается в лирический монолог, а образ Дамона максимально сближается с биографическим автором, оказывается фактически его вторым «я». Произведения поэтов-декабристов становятся логическим завершением намеченного еще в античные времена в проповеднической «воинствующей» сатире Персия и в «негодующей» сатире Ювенала, подхваченного в свое время Державиным и продолженного Милоновым жанрового смешения стихотворной сатиры в лирическую плоскость. В творчестве поэтов-декабристов она обращается в чисто лирический монолог и в перспективе уступает место другим жанрам, в частности, высокой гражданской оде.

ЛИТЕРАТУРА

1. Альбрехт М. фон. История Римской литературы. В 3 т. Т. 1. — М. : Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 2002. 704 с.
2. Базанов В. Г. Поэты-декабристы. К. Ф. Рылеев. В. К. Кюхельбекер. А. И. Одоевский. — М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1950. 220 с.

3. Борухович В. Г. Квант Гораций Флакк. Поэзия и время. — Саратов : Изд-во Сарат. ун-та, 1993. 375 с.
4. Буало Никола Депрео. Поэтическое искусство. — М. : ГИХЛ, 1957. 104 с.
5. Вольная русская поэзия XVIII—XIX веков. В 2 т. Т. 1. — Л. : Сов. писатель, 1988. 671 с.
6. Гегель Г. В. Ф. Эстетика. В 4 т. Т. 3. — М. : Искусство, 1969. 621 с.
7. Готовцева А. Г., Киянская О. И. Сатира К. Ф. Рылеева «К временщику» : опыт историко-литературного комментария // Вестн. РГГУ. Сер.: Журналистика. Литературная критика. 2011. № 6 (68). С. 11—36.
8. Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. — М. : Худож. лит., 1965. 354 с.
9. Декабристы. Антология. В 2 т. Т. 1. Поэзия. — Л. : Худож. лит., 1975. 496 с.
10. Дуров В. С. Жанр сатиры в римской литературе. — Л. : Изд-во ЛГУ, 1987. 160 с.
11. Дуров В. С. «Муза, идущая по земле» // Римская сатира. — М. : Худож. лит., 1989. С. 5—30.
12. История римской литературы / отв. ред. Н. Ф. Дератани. — М. : Изд-во Моск. ун-та, 1954. 524 с.
13. Квант Гораций Флакк. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. — М. : Худож. лит., 1970. 479 с.
14. Кюхельбекер В. К. Избр. произведения. В 2 т. Т. 1. — М. ; Л. : Сов. писатель, 1967. 664 с.
15. Москвичева Г. В. Русский классицизм. — М. : Просвещение, 1978. 128 с.
16. Орлов В. Н. От составителя // Эпиграмма и сатира. Из истории литературной борьбы XIX-го века. В 2 т. Т. 1. 1800—1840. — М. ; Л. : Academia, 1931. С. XXII—XXIX.
17. Поэты-сатирики конца XVIII — начала XIX в. — Л. : Сов. писатель, 1959. 752 с.
18. Римская сатира. — М. : Худож. лит., 1989. 479 с.
19. Рылеев К. Ф. Полное собрание стихотворений. — Л. : Сов. писатель, 1971. 480 с.
20. Стеник Ю. В. Русская сатира XVIII века. — Л. : Наука, 1985. 362 с.
21. Тронский И. М. История античной литературы. — М. : Вышш. шк., 1988. 424 с.
22. Цисык А. З. Истоки и пути становления самосознания и самоопределения у Горация (к постановке проблемы) // Horatiana. Philologia classica : межвуз. сб. — СПб. : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1992. Вып. 4. С. 61—70.
23. Ювенал. Сатиры. — СПб. : Алетейя, 1994. 220 с.
24. Les satires du sieur Nicolas Boileau Despréaux réimprimées conformément à l'édition de 1701 dite édition favorite introduction et notes par F. de Marescot. — Paris : Académie Des Bibliophiles, 1868. Р. 28.

A. V. Lozhkova

Ekaterinburg, Russia

TRADITIONS OF THE ROMAN ACCUSATORY SATIRE IN THE POETIC PRACTICE OF THE DECEMBRISTS

ABSTRACT. The subject of the article is a successive connection between stylistic searches of the Decembrists and their ancient precursors in the accusatory satirical poetry. The author gives a brief description of the main stylistic modifications of poetic satire based on the research of experts and described in the works of the most significant representatives of the ancient Roman literature, focusing on their conditioning features of the socio-political situation, as well as the role that the satire was intended to play in social and political struggle in a particular era of the Roman history. The main goal of the work is to find out the reasons why the Decembrists refer to experience of the Roman satirical poetry. One of the main reasons, according to the author, is clearly found in Russian literature of the XIX century tendency to narrow the genre field of the poetic satire, and, as a consequence, the loss of its role of a tribune, denouncing the social and political flaws. “Resurrecting” the half-forgotten in the beginning of the XIX century names of Persius, Lucilius, using the techniques they have developed in oratory and preaching stylistics, the Decembrists Kondraty Ryleev, Alexander Bestuzhev, after Mikhail Milonov, who outstripped their stylistic experiments, on the one hand, return the satire in the field of active social and political debate, and on the other hand, create a new type of genre structure that is moving closer to the civil ode.

KEYWORDS: satire; genre; ancient literature; poetry of the Decembrists; Lucilius; Persius; Horace; Juvenal; Mikhail Milonov; Kondraty Ryleev; Alexander Bestuzhev.

ABOUT THE AUTHOR: Lozhkova Anastasia Valerievna, Post-graduate Student ; Institute of Philology, Culturology and Intercultural Communication, Ural State Pedagogical University, Ekaterinburg, Russia.

REFERENCES

1. Al'brekht M. fon. Istorija Rimskoj literatury. V 3 t. T. 1. — М. : Greko-latinskiy kabinet Yu. A. Shichalina, 2002. 704 с.
2. Bazanov V. G. Poety-dekabristy. K. F. Ryleev. V. K. Kyukhel'beker. A. I. Odoevskiy. — М. ; Л. : Izd-vo AN SSSR, 1950. 220 с.
3. Borukhovich V. G. Kvint Goratsiy Flakk. Poeziya i vremya. — Saratov : Izd-vo Sarat. un-ta, 1993. 375 с.
4. Bualo Nikola Depreо. Poeticheskoe iskusstvo. — М. : GIKhL, 1957. 104 с.
5. Vol'naya russkaya poeziya XVIII—XIX vekov. В 2 т. Т. 1. — Л. : Sov. pisatel', 1988. 671 с.
6. Gegel' G. V. F. Estetika. В 4 т. Т. 3. — М. : Iskusstvo, 1969. 621 с.
7. Gotovtseva A. G., Kiyanskaya O. I. Satira K. F. Ryleeva «K vremenshchiku» : opyt istoriko-literaturnogo kommentariya // Vestn. RGGU. Сер.: Zhurnalista. Literaturnaya kritika. 2011. № 6 (68). С. 11—36.
8. Gukovskiy G. A. Pushkin i russkie romantiki. — М. : Khudozhh. lit., 1965. 354 с.
9. Dekabristy. Antologiya. В 2 т. Т. 1. Poeziya. — Л. : Khudozhh. lit., 1975. 496 с.
10. Durov V. S. Zhanr satiry v rimskoy literature. — L. : Izd-vo LGU, 1987. 160 с.
11. Durov V. S. «Muza, idushchaya po zemle» // Rimskaya satira. — М. : Khudozhh. lit., 1989. С. 5—30.
12. Istorija rimskoj literatury / otv. red. N. F. Deratani. — М. : Izd-vo Mosk. un-ta, 1954. 524 с.
13. Kvint Goratsiy Flakk. Ody. Epody. Satiry. Poslaniya. — М. : Khudozhh. lit., 1970. 479 с.
14. Kyukhel'beker V. K. Izbr. proizvedeniya. В 2 т. Т. 1. — М. ; Л. : Sov. pisatel', 1967. 664 с.
15. Moskvicheva G. V. Russkiy klassitsizm. — М. : Prosveshchenie, 1978. 128 с.
16. Orlov V. N. Ot sostavatelya // Epigramma i satira. Iz istorii literaturnoy bor'by XIX-go veka. В 2 т. Т. 1. 1800—1840. — М. ; L. : Academia, 1931. С. XXII—XXIX.
17. Poetry-satiriki kontsa XVIII — nachala XIX v. — Л. : Sov. pisatel', 1959. 752 с.
18. Rimskaya satira. — М. : Khudozhh. lit., 1989. 479 с.
19. Ryleev K. F. Polnoe sobranie stikhovotvoreniy. — L. : Sov. pisatel', 1971. 480 с.
20. Stennik Yu. V. Russkaya satira XVIII veka. — L. : Nauka, 1985. 362 с.
21. Tronskiy I. M. Istorija antichnoy literatury. — М. : Vyssh. shk., 1988. 424 с.
22. Tsisyk A. Z. Istoki i puti stanovleniya samosoznaniya i samoopredeleniya u Goratsiya (k postanovke problemy) // Horatiana. Philologia classica : mezhvuz. sb. — SPb. : Izd-vo S.-Peterb. un-ta, 1992. Vyp. 4. S. 61—70.
23. Yuvenal. Satiry. — SPb. : Aleteyya, 1994. 220 с.
24. Les satires du sieur Nicolas Boileau Despréaux réimprimées conformément à l'édition de 1701 dite édition favorite introduction et notes par F. de Marescot. — Paris : Académie Des Bibliophiles, 1868. Р. 28.

Статью рекомендует к публикации д-р филол. наук, проф. С. И. Ермоленко.

