

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
Санкт-Петербургский государственный университет

Винокуров Глеб Владимирович

ЕЛИЗАВЕТА КУЛЬМАН: ПЕРЕВОДЫ И ОРИГИНАЛЬНАЯ ПОЭЗИЯ

Выпускная квалификационная работа по направлению подготовки
035300 «Искусства и гуманитарные науки»

Профиль подготовки «Литература»

Научный руководитель:

Двинятин Фёдор Никитич,
канд. филол. наук, доц.

подпись, дата

Санкт-Петербург
2017

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Глава 1	
Елизавета Кульман. Биографические сведения	5
Глава 2	
Переводы анакреонтических стихотворений	15
2.1 Переводческая деятельность Елизаветы Кульман.....	15
2.2 Краткий экскурс в историю анакреонтеи.....	25
2.3 «Оды Анакреона».....	38
2.3.1 «Оды Анакреона». Композиция сборника.....	41
2.3.2 «Оды Анакреона». Анализ переводов.....	47
Глава 3	
Оригинальные стихотворения	62
3.1 «Пиитические опыты Елисаветы Кульман».....	62
3.1.1 «Часть вторая, содержащая стихотворения Коринны или памятник Елисе»	64
3.1.2 «Часть третья, содержащая Памятник Беренике».....	65
3.1.3 «Венок»	66
Заключение	92
Библиография	94

ВВЕДЕНИЕ

В Некрополе мастеров искусств в Александро-Невской лавре, среди надгробий великих литераторов, музыкантов и художников есть одно не похожее на все остальные. Издали оно напоминает глыбу белого мрамора, и лишь подойдя ближе можно разглядеть в ней некогда прекрасное скульптурное изображение. Время не пощадило камень, и всё же в нём до сих пор угадываются черты юной девушки, лежащей на смертном одре, положив голову на левую руку. Когда-то различимы были акантовые листья в отделке памятника, и украшавшая его роза, «оторвавшаяся от стебля»; если бы возможно было прочесть эпитафии, на него помещенные, то выяснилось бы, что они написаны на одиннадцати различных языках. Увы, время не сжалилось не только над камнем, но и над славой той, что некогда была погребена под этим памятником в самом расцвете юности.

Творчество поэтессы и переводчицы Елизаветы Кульман сегодня известно, пожалуй, только специалистам, знакомым с русской поэзией первой четверти девятнадцатого века, или заинтересованным читателям, встретившим это имя в той или иной статье, посвященной Кульман или упоминающей о ней вскользь. Однако без малого два столетия назад, во время скоротечного цветения её таланта, ей пророчили великую славу, а чуть позже называли «русской Коринной».

Принимая во внимание тот факт, что последнее русскоязычное издание стихотворений Елизаветы Кульман увидело свет в 1841 году и является, разумеется, библиографической редкостью, одной из задач, которые ставило перед собой данное исследование, было дать максимальный обзор творчества поэтессы, дабы потенциальный современный читатель мог сложить общее впечатление о её работах.

В то же время, фокусом исследования стала первая часть «Пиитических опытов» Елизаветы Кульман, в состав которой входят «Оды Анакреона»

(переводы анакреонтических стихотворений) и «Венок» (цикл оригинальных стихотворений Кульман).

В первой главе будет дан краткий обзор основных биографических данных о Елизавете Кульман, при этом акцент будет сделан на редкие архивные рукописи, оставленные её учителем, Карлом Гросгейнрихом, прежде нигде не опубликованные.

Во второй главе, посвященной «Одам Анакреона» нашей задачей было оценить качество перевода, для чего было произведено измерение меры точности по методу, описанному М.Л. Гаспаровым в статье «Подстрочник и мера точности» (применён вариант этого метода, делающий возможным сравнение не с подстрочником, а с оригинальным древнегреческим текстом), а также проведён детальный анализ текстов в сравнении с переводами избранных авторов разных эпох. Конечной целью было попытаться доказать необходимость вернуть в оборот незаслуженно забытые тексты переводов Кульман. Этой работе предшествует описание переводческой деятельности Елизаветы Кульман в целом, а также раздел, представляющий собой краткий экскурс в историю развития жанра анакреонтики с XVI до начала XIX столетия, что позволяет произвести попытку определить место переводов Кульман в контексте исторического развития практики перевода анакреонтики и её собственного творчества.

Третья глава имеет целью вначале кратко представить оригинальное русскоязычное творчество Елизаветы Кульман, в частности, те его разделы, которые не рассматриваются подробно в нашей работе. Далее следует подробное описание стихотворений сборника «Венок», примыкающих к «Одам Анакреона» и вместе с ними образующих первую часть «Пиитических опытов». Отдельные стихотворения будут проанализированы более подробно, дабы подчеркнуть особенности художественного восприятия ранних сочинений Елизаветы Кульман, проследить источники и

основополагающие влияния, повлиявшие на формирование её авторского стиля.

ГЛАВА 1. ЕЛИЗАВЕТА КУЛЬМАН. БИОГРАФИЧЕСКИЕ СВЕДЕНИЯ

Елизавета Борисовна Кульман родилась 5 июля 1808 года в Санкт-Петербурге. Она была младшей из девяти детей Бориса Федоровича и Марии Богдановны Кульман (в девичестве Розенберг).

В своей книге «Елизавета Кульман и её стихотворения» наставник Кульман, Карл Гросгейнрих, сообщает следующие сведения из истории семьи своей подопечной.

Родоначальник фамилии прибыл в Москву из Эльзаса ещё во время царствования Михаила Федоровича. Там он вступил на военную службу, которой посвятили себя все без исключения его потомки по мужской линии. Во владении семьи было небольшое поместье близ Нарвы, однако оно было продано дедом Елизаветы вследствие поручения за своего друга.

Оставшись сиротами, Борис Федорович Кульман и его младший братом были воспитаны в доме Эссена, друга их отца. Борис поступил на службу в возрасте шестнадцати лет, служил под предводительством Румянцева-Задунайского, затем, до взятия Варшавы, – Суворова. Много раз был ранен, переведен в рижский кирасирский полк под руководством герцога Александра Виртембергского. Впоследствии перешёл на гражданскую службу с чином коллежского советника. Умер он в Перми, куда направился, сопровождая своего друга Медера, получившего там должность, и старшую дочь Марию, которая там вышла замуж за чиновника горного ведомства.

У Елизаветы было семеро старших братьев. Трое из них поступили на военную службу в раннем возрасте, четверо воспитывались в Санкт-Петербурге в 1-ом и 2-ом кадетских корпусах. Старшие братья, Павел и

Александр, отличились в Прейсиш-Эйлауском сражении, а затем и при Руцуке, где были убиты. Третий, Дормедонт, одним из первых влез на неприятельскую стену. Пятый, Борис, отличился в сорока двух боях и стычках, но ни разу не был ранен. Шестой, Николай, по собственному желанию записался в армию (вместо гвардии) и погиб в Лейпцигском сражении¹.

Смерть отца семейства вскоре после рождения младшей дочери не оставила никакой надежды на исправление и без того шаткого материального положения. Как писал первый биограф Кульман, А.В. Никитенко, «он умер, ... оставив в наследие детям своим честное имя и глубокую нищету. Г-жа Кульман была лишена всех средств дать им приличное воспитание. К счастью, это была женщина также не совсем обыкновенная; среди непрерывных, тяжких искушений судьбы, она приобрела тот сильный характер, который в самом себе носит уврачевание неизбежных зол жизни, и, по крайней мере, умеет спастись от малодушного отчаяния. ... На Васильевском Острове, под кровом ветхой хижины, нанимаемой за самую скудную плату, жило это дитя (Елизавета Кульман – Г.В.), едва имея насущный хлеб, купленный ценою тяжких материнских трудов, и, незнаемое светом, готовило ему пример редких дарований и необычайной воли»².

Мать Елизаветы, женщина прекрасно образованная, в совершенстве владевшая родными для неё немецким и русским языками, а также французским, дала девочке начальное образование. Как писал Карл Гроснейнрих, в своих занятиях с детьми она руководствовалась следующими правилами: выработать правильное и чистое произношение; всегда поправлять их ошибки; приучать их к употреблению «всегда только определённых слов для выражения понятий и мыслей»; всегда отмечать различия между сходными выражениями.

¹ Гросгейнрих, К. Елизавета Кульман и ее стихотворения.. СПб.: 1849. С. 57.

² Кульман, Е.Б. Полное собрание русских, немецких и итальянских стихотворений.. СПб.: 1841. С. VIII

Этого, однако, было недостаточно для образования Елизаветы, «деятельная душа» которой, говоря словами А.В. Никитенко, «хотела или все знать, или все пересоздать по-своему»³. Здесь помог счастливый случай. Давний друг отца Елизаветы, немец Карл Гросгейнрих, прибывший в Россию для работы наставником в богатых домах Петербурга, обратил внимание на выдающиеся способности пятилетней Кульман. Он начал бесплатно заниматься с ней, и именно этим занятиям она обязана своим исключительным познаниям в языках и литературе. Он же является главным источником сведений для её биографии.

Вот что пишет о К. Гросгейнрихе А.В. Никитенко: «С мужем её (М. Кульман – Г.В.) от самой юности был связан тесными дружескими узами один иностранец, отправляющий и доселе с честью во многих почетнейших домах в Санкт-Петербурге должность наставника. Это доктор прав, Г. Гросс-Гейнрих... Он родом Баварец, воспитывался в одном из германских университетов, где преимущественно занимался филологией. Изысканная, тёмная ученость не сделала этого человека рабом школы; он сохранил свежесть и юношескую силу души в громадах мертвых букв, какими засыпаны пути школьного существования; он не написал ни одной диссертации о классицизме и романтизме, но он понял и образовал Елизавету Кульман. Будучи другом ее семейства, он не мог оставаться равнодушным зрителем дарований, столь блистательно возникавших, и с энтузиазмом, свойственным душе чистой и благородной, твердо решился быть ее руководителем на пути науки и искусства. Без сомнения она много обязана развитием своим содействию Г. Гросс-Гейнриха, который с тонкою разборчивостью умел пользоваться высокими ее способностями для ее усовершенствования. Он половину своего труда уступал ее свежей, счастливой природе, ибо она нуждалась только в пособии к своему развитию,

³ Кульман, Е.Б. Полное собрание русских, немецких и итальянских стихотворений.. СПб.: 1841. С.XVI

в нежном участии и покровительстве ее сил и в познаниях, которые не приходят сами собою»⁴.

Противоположного мнения о роли Гросгейнриха в воспитании Кульман придерживались С.Н. Дурылин и Е.С. Некрасова.

В посвящённой Елизавете Кульман статье Е.С. Некрасова прямо называет влияние Гросгейнриха губительным для таланта юной поэтессы. В поисках причин, повлиявших на становление педагогических взглядов Гросгейнриха и, соответственно, его методики, она обращается к его биографии. Появившийся на свет в бедной семье, он добился всего, что имел – блестящего образования, известности в качестве знатока древних и новых языков и приглашения в Россию на должность наставника детей графа Апраксина – исключительно благодаря труду и старанию. Это, по мнению Некрасовой, определило систему его ценностей: «Он ценил труд превыше всего, как единственный залог успеха. Бедность, отсутствие таланта, наконец, сама профессия педагога, которая больше, чем какая-либо другая, стирает с человека его собственные индивидуальные особенности, налагает нечто шаблонное, укладывается в определённые рамки, – развили в нём осторожность, боязнь чего бы то ни было нового, привязанность к давно принятому, установившемуся, перешедшему в обычай. И беда гению или таланту попасть в подобные руки»⁵.

Некрасова, таким образом, любое применение педагогики в сфере творчества видит как элемент репрессивный и «реакционный» по отношению ко всему новому и отличному от классического образца. О Гросгейнрихе она говорит: «Он был, что называется, педагог по призванию. Это был лучший тип педагога в нравственном отношении, и в то же время, надо прибавить, самый опасный для всего оригинального, в чём проявляется настоящий талант. ... Он, как искусный садовник, сообщает излюбленному растению форму и

⁴ Кульман, Е.Б. Полное собрание русских, немецких и итальянских стихотворений.. СПб.: 1841. С. XVII

⁵ Некрасова Е.С. Елизавета Кульман // Исторический вестник. Т. XXVI. 1886. №12

цвет, какие приняты в его теплице, пользуясь богатой потенциальной силой самого растения»⁶.

Некрасова приводит также цитату Белинского из статьи о Кульман, где он фактически называет «фатальным» влияние Гросгейнриха на талант Кульман: «... фатальное, вполне трагическое стечение обстоятельств, которое по отношению к ее таланту играло роль злой судьбы, было причиной того, что при всех своих гигантских способностях, богатой творческой фантазии, она не проявила никакой творческой самостоятельности и, обладая несомненным поэтическим даром, сдавила его тяжестью специальной учености, а свободное вдохновение превратила в усидчивый, размеренный труд».

Во многом созвучно мнению Некрасовой видение роли Гросгейнриха в работе «Русские писатели у Гёте в Веймаре» С.Н. Дурылина: «Русские стихи Кульман – это не право на звание «классика», а право её учителя на позорное звание педанта-губителя дарований». Дурылин нисколько не скрывает своего взгляда на методы преподавания Гросгейнриха и высказывает его в выражениях довольно резких: «В немецких стихах, с которых она начала, и в итальянских, которые она выпевала на языке, ею любимом за свою музыкальность, этот огонёк (таланта) – сколько не дует на него тупой «наставник», горит».

Почти полвека разделяют статьи Некрасовой (1886) и Дурылина (1932), но все же, они солидарны в характеристике методики Гросгейнриха как пагубной для развития таланта Кульман. Некрасова противопоставляет рифмованные немецкоязычные стихи Кульман (которые в статье приведены в русском переводе другой ученицы Гросгейнриха, Е.П. Бурнашевой) русскоязычным, язык которых она описывает как «мало музыкальный, белый, словно раз и навсегда застывший в своём однообразном размере». Подражая классическим образцам и античной поэзии, Кульман

⁶ Некрасова Е.С. Елизавета Кульман // Исторический вестник. Т. XXVI. 1886. №12

«окончательно губила, насилуя, свой талант»⁷; напротив, элементы романтизма, стихийно появлявшиеся в части её немецких стихотворениях (которые Кульман сама на русский язык не переводила), Некрасова считает истинным проявлением таланта юной поэтессы, которому так и не суждено было раскрыться под неусыпным контролем наставника: «только иногда, только изредка, как бы в забывчивости, осмеливается отступить от предписанных правил, осмеливается писать так, как хочется, по правде, как чувствуется, как складываются сами слова и сами ложатся на бумагу. Но тут же вспоминает, что «переступает» наказ учителя, – тотчас бросает карандаш»⁸.

Дурылин описывает это следующим образом: «Наставник ломал естественный росток дарования девочки и продолжал это делать до конца: заставлял писать с рифмами на немецком, когда она стихийно выходила на дорогу белых и свободных стихов Гёте и Шиллера и на близкие ей темы природы»⁹.

Таким образом, оба автора указывают на то, что навязанный Гросгейнрихом «лжеэллинизм» уничтожил задатки гениальности в юной ученице. Естественным же для неё они считали путь романтизма, проблески которого обнаруживаются в некоторых её немецких стихотворениях. Несмотря на то, что Некрасова иллюстрирует свою идею их рифмованными неавторскими переводами, а Дурылин прямо указывает на то, что белый стих был одной из главных интуитивных находок поэтических опытов Кульман, общий вывод их статей вполне однозначен: Кульман могла раскрыть природное дарование только встав на стезю романтической поэзии; учёность и внушенная Гросгейнрихом любовь к классицизму сделали это невозможным.

⁷ Дурылин С.Н. Русские писатели у Гёте в Веймаре // Литературное наследство. 1932. С. 281-285.

⁸ Некрасова Е.С. Елизавета Кульман // Исторический вестник. Т. XXVI. 1886. №12

⁹ Дурылин С.Н. Русские писатели у Гёте в Веймаре // Литературное наследство. 1932. С. 281-285.

Сам Гросгейнрих имел собственный взгляд на проблему сочетания классического и романтического в творчестве своей ученицы. Точнее, в отличие от Некрасовой и Дурылина, считавших, что романтизм был «вытравлен» из её писательского диапазона, он как раз видит в её стихах сочетание обеих школ.

В своих заметках о Елизавете Кульман он пишет: «В том, Милостивый Государь, вижу я особливую, характерическую черту нашей молодой писательницы, бо вижу ея главное и неоспоримое достоинство, что она при всей своей любви к древности, умела приноравливаться вкусу своего века, что она умела (ежели позволите мне так выразиться) греческое по-романтически писать (*подчёркнуто*)»¹⁰.

При этом, он подчеркивает, что Кульман всё же в первую очередь принадлежит классической традиции: «... она из древней школы без сомнения, ибо слышим от ней только Омира, Гесиода, Пиндара, Сафо». Однако тут же он продолжает: «... но она и романтическая, ибо у неё и привидения, и чародейства и вся пышность природы».

Гросгейнрих даже замечает, что если возникнет необходимость отнести творчество его ученицы к тому или другому направлению, то критикам придётся «ей отводить особое место»¹¹.

Под руководством Гросгейнриха Кульман освоила одиннадцать языков: «Шести лет она говорила по-русски и по-немецки; осьми по-французски, десяти по-итальянски, а одиннадцати по-английски. Вскоре после того она выучилась в одно время латинскому и славянскому языкам; тринадцати же лет греческому, а два года спустя в одно время испанскому, португальскому и новогреческому. На всех 8 живых языках она говорила бегло правильно»¹².

¹⁰ Гросгейнрих, К. Елисавета Кульман и ее стихотворения.. СПб.: 1849. С.31

¹¹ Там же.

¹² РО ИРЛИ, ф.93, оп.3, №397.

Прижизненных изображений Кульман не сохранилось. Вот как описывает её внешность Гросгейнрих: «Елисавета Кульман была самой привлекательной наружности, большого роста, стройная, имела в лице чего-то величественного, которое, по примечанию людей, вначале не знавших ее, внушало невольное почтение, но приятная улыбка, которая никогда из ее лица не исчезала, сему величавому виду придавал неизреченную прелесть. Волосы темно-каштанового цвета, глаза большие и голубые, ланиты легко-румяные, прямой, истинно-греческий профиль, рот малый и говорящий, тело во всех пропорциях и легкого свободного движения могли бы ей внушить самолюбие, но в том все ее знавшие особы согласны, что никто никогда не примечал в ней малейшее гордое мнение о своей красоте. Тому доказательство, что сколько раз ей не предлагали сделать даром ее портрет, никогда не согласилась на то, и из всего видно было, что она все похвалы по этому отношению принимала за одну вежливость, и далеко была от того, что думать, что она их достойна»¹³.

Елизавета начала сочинять на одиннадцатом году жизни. Ей было тринадцать, когда Гёте и Жан-Поль Рихтер уже признали её поэтом и предсказывали ей почётное место в литературе. Три года спустя, Фосс сказал о её Пиитических опытах: «Это сочинение можно принять за образцовый перевод творения какого-нибудь ещё неизвестного поэта блистательнейших времен греческой словесности»¹⁴.

Однако ответ Жан-Поля Рихтера пришёл, когда она была уже смертельно больна. В рукописи заметок Гросгейнриха для биографии Никитенко можно найти следующее трагическое описание её последних дней:

«Судьба ее была решена. Потерпевши от двух болезней, великим трудом перенесенных, большой урон в своем здоровье, пришло наводнение. Она тогда не была у матери, а в гостях у старшего брата, от недавнего времени

¹³ Гросгейнрих, К. Елисавета Кульман и ее стихотворения.. СПб.: 1849. С.34

¹⁴ Гросгейнрих, К. Елисавета Кульман и ее стихотворения.. СПб.: 1849. С.30

женившегося. Испуг при виде опасности общей был у нее так велик, что у нее упал голос. И семь недель после лекарь объявил, не матери, но несколькими знакомым, что у нее чахотка. Лишь трудами лекарей жизнь ее была поддержана десять месяцев с половиною, и мы сим дням страданий одолжены Памятником Беренике. Здесь показалось геройство христианское сей редкой девицы. Упадок здоровья виден ото дня в день больше; но нет ропота, нет жалоб, нет слез. Голос ее только два раза на несколько часов появился, в Петер-Павлов день, и накануне смерти. Был я оба раза у нее, и помню, что накануне смерти, слышавши голос ее в своей чистоте, я сказал: «Вы скоро выздоровеете (ибо я никак и никогда <не> верил, что она умрет), может быть, завтра уже оставите вы вашу постель». Она мне улыбнулась в глаза, но ни слова не ответила.

Тот день она просила, чтобы послали за священником. Не было денег, кроме полимпериаля, подаренного ей недавно. Употребляла сии деньги в этом случае. Совершивши христианский долг, она просила мать выйти из горницы, и тогда просила, чтобы читали над ней молитву отходящих. Выслушала она ее без слез, с очами к небу подъятыми, поблагодарила священника за нисхождение свое, и осталась тот последний вечер, ею на земле проводимый, свободным, покойным, почти веселым духом. Священник сказал, что он никогда не видел такой твердости в умирающем. На другой день, в шесть часов вечера, уже ее не стало в свете. Остались все душевные силы в полном действии до самой кончины. Ибо говоривши с присутствующими в тот день у них гостями до пяти минут прежде смерти, она спросила мать заниматься гостями вместо нее, ибо ей немножко спать хочется. Мать, повернувши ее на левый бок, ибо она уже третьего дня не владела левой рукой, вдруг слышала странный в теле ее шум, как падающей воды. Дочь ей улыбнулась в глаза, и свои закрыла, и навек. Смерть ее была смерть тихая праведных, святых.

Отец и мать были лютеранской веры, но зная, что их дети будут жить и служить в России, их всех крестили в греческом исповедании.

Иногда сия дочь просила мать свою перекреститься также в русскую веру: «Мы тогда, любезная маменька, и в смерти не будем разлучены, будем лежать друг против друга в одной могиле». Мать, обещавши и прежде ей, что исполнит сие желание, тот же вечер, стоящи на коленях у усопшей своей дочери – единой ее надежды, выразила сии слова: «Я надеяться не могу быть вместе с тобою, о ангел мой, в раю, но пусть прах мой лежит у священных ног твоих». По прошествии 6 месяцев перешла к греческой церкви в Благовещенском соборе на Васильевском острове.

С того дня не отложивши черное траурное платье, единственное желание сей добродетельной матери добродетельной дочери было быть соединенной с нею. В 1831 году июля 2, сие желание исполнилось. Обе они покоются на Смоленском кладбище»¹⁵¹⁶.

Восемь лет спустя Гросгейнриху удаётся наконец издать сочинения ученицы в России, Германии и Италии. В России «Поэтические опыты» издавались в 1833, 1839 г.г. и, наконец, в 1841 г. вышло «Полное собрание русских, немецких и итальянских стихотворений». За границей сочинения Кульман были переизданы многократно, особенно в Германии.

Посмертное издание стихотворений вызвало значительный интерес к биографии и трагической судьбе Елизаветы Кульман. А.В. Тимофеев, Г. Красношапкин, В.К. Кюхельбекер (в стихотворении, записанном в дневнике) были среди тех, кто оставили поэтические впечатления от знакомства с жизнью и творчеством Кульман. С точки зрения изучения её творчества, наибольший интерес, наряду с биографиями, написанными Никитенко и

¹⁵ РО ИРЛИ, 19764/СХХХ62, л.11.

¹⁶ В 1930-е кладбище было уничтожено; надгробие было перенесено в Некрополь мастеров искусств в Александро-Невской лавре.

Гросгейнрихом, представляет работа Е. Лёве «Первая в России нефилологичка» и статьи современного исследователя Г.И. Ганзбурга.

Истинный же памятник, обессмертивший имя Елизаветы Кульман, оставил Роберт Шуман, создавший два цикла песен на её немецкоязычные стихи¹⁷.

ГЛАВА 2. ПЕРЕВОДЫ АНАКРЕОНТИЧЕСКИХ СТИХОТВОРЕНИЙ

2.1. Переводческая деятельность Елизаветы Кульман.

Поэтический дар и талант переводчика поразительным образом объединились в творчестве Елизаветы Кульман. Владевшая одиннадцатью языками, она свободно переводила между ними фрагменты любимых сочинений других авторов и собственные стихотворения. В подтверждение этому сохранились письменные свидетельства К. Гросгейнриха и Е. Лёве, проанализировавшего в своей статье «Первая в России нефилологичка»¹⁸ переписку Кульман и Гросгейнриха, в которой содержались либо упоминались все известные её переводы.

Кульман перевела с русского на немецкий четыре трагедии Озерова («Эдип в Афинах», «Фингал», «Дмитрий Донской» и «Поликсена»). Эти стихотворные переводы особо отмечал Гросгейнрих, не раз указывая на их поразительную точность. Упоминаются также переводы од Ломоносова и Державина, также на немецкий язык.

¹⁷ *Schumann, R.* Sieben Lieder von Elisabeth Kulmann zur Erinnerung an die Dichterin für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt von Rob. Schumann. Op. 104. – Leipzig.: Fr.Kistner, [1851].

¹⁸ *Лёве Е.* Первая в России нефилологичка //Записки Нефилологического общества при Императорском Петроградском университете. Вып.8. Пг.,1915. С.211-257.

Она мало переводила с французского, который, по словам Лёве, не очень любила из-за ненависти к Наполеону, в войне с которым погибли её старшие братья. Тем не менее, французский язык она знала прекрасно и переводила отрывки из особенно любимого ею Шатобриана. На французский язык она перевела одно своё стихотворение (“*Nomere et sa Fille*”).

С любимейшим её итальянским языком она, напротив, работала много. Переводы Мельхиора Чезаротти Гомера и Оссиана-Макферсона служили ей образцом, когда она взялась за перевод третьей части своих «Пиитических опытов». С итальянского на немецкий она перевела сонеты Петрарки с сохранением рифмы, стихотворение Метастазии и несколько трагедий Альфьери. Трагедию «Саул» последнего она также перевела на русский. На итальянский язык она переводила оды Горация и несколько отрывков из «Илиады».

С английского языка Кульман переводила отрывки из поэм Мильтона «Потерянный рай» (содержались в письмах) и, очевидно, «Возвращённый рай», т.к. перед смертью она сожалела, что не успеет закончить работу над этим переводом.

На немецкий с испанского она переводила басни Томаса Ириарте. Последние Лёве в письмах не обнаружил; зато перевод песни “*Zayde und Zayda*” сообщается целиком. По словам Лёве, эту песню она положила на музыку.

Португальский язык был одним из любимых и даже соперничал с итальянским в её предпочтении. В переписке с Гросгейнрихом содержались около 680 стихов из «Лузиады» Камоэнса. Лёве обнаружил также упоминания о переводах од Манозля и эпиграмм.

На новогреческий она переводит «Эстель» Жан-Пьера Клари де Флориана и басни Пфёффеля. Уже незадолго до смерти она перевела с новогреческого четырнадцать народных песен и посвятила их своему учителю.

Переводы Кульман характеризуются всеми, кто имел возможность с ними познакомиться (и в первую очередь – Гросгейнрихом), как исключительно

точные и обнаруживающие великое внимание к деталям. Со слов Гросгейнриха, сама Кулман описывала свой подход к переводу следующим образом: «Если бы меня спросили, зачем я в переводах соблюдаю такую добросовестную верность, то я отвечала бы следующее: я смотрю на всякое сочинение, которое хочу перевести, как на своё собственное, которое покамест находится у меня в воображении, и для которого я должна приискать надлежащие выражения, чтобы передать его читателю в том самом виде, в каком оно мне представляется. Я никогда не помышляю о большом различии между тем языком, с которого я перевожу, и тем, на который перевожу: я представляю себе мысли писателя не в воплощенном их виде, то есть не в словах, а в бесплотном, если смею употребить это слово. Из этого выходит, что я, почти не трудясь, всегда, для каждого понятия, т.е. для каждого слова автора, нахожу соответствующее ему слово на языке, на который перевожу, и от этого мои переводы обыкновенно имеют двойную выгоду: первую, что они буквальны, и вторую, что они нимало не оскорбляют слуха читателя».

Из этих слов можно заключить, что, работая над переводом, Кулман как бы сознательно отказывалась от плоскости языка оригинала рассматриваемого ею произведения, переходя на уровень «идей» тех предметов, что в нём описывались. Затем, находя для них наиболее полно соответствующие им означающие в другом языке, она создавала перевод, точно передающий содержание оригинала, но при этом не привязанный к его языку как таковому и наиболее выгодно использующий выразительные средства языка перевода. Не секрет, что именно уровень владения языком перевода является определяющим для успеха художественного перевода практически при любом из возможных к нему подходов, в то время как (в теории) переводчик может не владеть языком оригинала вовсе и опираться в своей работе на помощь созданного кем-то другим подстрочника и справочную информацию.

Однако особенностью Елизаветы Кульман как переводчика было именно совершенное владение языками, на которых выполнены её опубликованные переводы: русский («Оды Анакреона»), немецкий и итальянский (все оригинальные стихотворения, кроме сказок). Русский и немецкий языки были для неё родными, а итальянский она начала изучать одним из первых.

Лёве подчеркивает подмеченное им различие между переводами-упражнениями (которые Гросгейнрих давал своим ученицам для практики перевода между всеми известными им языками и лучшего их усвоения) и литературными переводами, к которым он относит переводы на немецкий язык. Последних было действительно больше всего, что может свидетельствовать о том, что именно немецкий был тем языком, на котором она могла работать наиболее свободно. Впрочем, успех итальянских переводов собственных её стихотворений у итальянской публики (как и немецких в Германии), позволяет также отнести его к числу языков «литературного перевода». Сюда же можно отнести и русский – до того, как он стал языком оригинала (ранние литературные опыты, написанные на немецком, оды Анакреона). В целом же, Лёве пишет, что во всей литературе ему были неизвестны другие случаи такой многосторонней переводческой деятельности и такой полиглотии.

В своих заметках к биографии Кульман Гросгейнрих приводит её слова о различии между переводом собственных и чужих сочинений: «Она часто говорила: “Есть разница, переводить свое или чужое. Когда я чужое перевожу, то я стараюсь быть верна к подлиннику в самых безделицах. Но когда перевожу свое, зачем себя подвергать этим строгим правилам. Переводить свое есть делать вторично ту же дорогу. Но кто мне запрещает, ежели время то позволяет, что я на минутку посторонилась от большой дороги, по которой я иду, чтобы сорвать увиденный красивый цветочек или ловить порхающую прекрасную бабочку. И их поместить в мой перевод, даром, что нет следа ни одного, ни другого в моем, мною же сочиненном

подлиннике?»». Гросгейнрих отмечает, что это в первую очередь свойственно её итальянским стихотворениям: «Здесь не могу утаивать, что во всех сочинениях ея, принадлежащих к описательному роду (*genre descriptif*) итальянский ея перевод преимущество имеет над русским оригиналом. Ибо не всегда она сейчас после сочинения оригинала принялась за переводом. Особливо третья часть переведена от одного конца до другого двумя месяцами позже».

Однако от дословной точности она отступала не только в переводах собственных стихотворений, но и в работе над переводами сочинений других авторов. Гросгейнрих следующим образом комментирует её перевод «Саула» Альфьери: «Потом я скопировал Саула, переведенного ею с Итальянского. Можно смело назвать этот перевод вольным. Вам известно, что попрекают Альфьери часть критиков только один недостаток: лишнюю сжатость слога. Переводить его, как она переводила Озерова, так сказать, слово в слово, не было бы кстати, и мысль часто бы пострадала, ибо (по крайней мере по моему рассуждению) театральные произведения должны быть написаны так, что слушатель тотчас поймает мысль автора, ибо ему времени нет для размышления. И так в Сауле она иначе поступала, и, как мне кажется, не менее удачно. В нем темного ничего, но и тянутого ничего, она своего ничего не прибавляла, но иногда, разлагая слишком богатую мысль автора одну – на два, так сказать, ее приближала к понятию безостановочному слушателя, не тратя ни крошки авторского золота. Пристрастье ли с моей стороны, не знаю, а мне перевод нравится почти больше оригинала».

Многоязычие Елизаветы Кульман и её переводческая деятельность привлекли внимание американского исследователя Эндрю Пайпера. В своей книге “*Dreaming in Books: The Making of the Bibliographic Imagination in the Romantic Age*” он пишет: «Конечно же, случай Кульман уникален для любого исследования теории перевода. В её сочинениях нет ни одного языка,

предстающего в качестве первого, или “родного”. Она никогда не переводит с “языка оригинала” на “язык перевода”»¹⁹.

Важной особенностью работы Кульман с известными ей языками (в первую очередь это касается трёх наиболее ей близких и хорошо известных: русского, немецкого и итальянского), о которой говорит здесь Пайпер, являлась её способность сочинять свои стихотворения сразу на нескольких языках. Переводами по отношению к друг другу Гросгейнрих называет их лишь условно, за неимением более точного слова; каждое из таких стихотворений, по его словам, «было то же сочинение на другом (немецком или итальянском) языке»²⁰. Эта цитата, однако, подразумевает особую роль русского языка, противопоставляемого «другим языкам» и претендующего, таким образом, на роль «языка оригинала». Действительно, по словам Гросгейнриха, начиная со «Стихотворений Коринны» Кульман начала писать сначала по-русски, и лишь затем переводила на другие языки. «Сказки» существуют только на русском языке; этому существует целый ряд причин, некоторых из которых мы коснёмся позднее. Самая же очевидная из них заключается в том, что перевести их Кульман помешала безвременная кончина. Тем не менее, исключительная роль русского языка особенно подчёркивается Гросгейнрихом. Он говорил, что как бы легко она не владела всеми тремя языками, все они различны по духу, а она должна быть в первую очередь русской писательницей, так как «мыслит по-русски»²¹.

Вместе с тем, Гросгейнрих неоднократно отмечал, что недостаточно владеет русским языком, чтобы авторитетно оценивать русскоязычные сочинения

¹⁹ “Of course Kulmann offers a fascinating case for any study of translation. There is no language in her writing that emerges as her first language or “mother tongue.” She never translates from a “source” language into a single “target” language.”

Piper, A. Dreaming in Books: The Making of the Bibliographic Imagination in the Romantic Age. Chicago: University of Chicago Press, 2009. P.153

²⁰ *РО ИРЛИ, 19764/СХХХ62, л.11.*

²¹ Там же.

своей ученицы. Количество переизданий немецкоязычного сборника стихотворений Кульман может указывать на более тёплый приём её поэзии у германской публики, в то время как успех русской версии «Пиитических опытов» был довольно ограниченным и формировался в значительной степени под впечатлением от трагической судьбы автора. Русская поэзия Кульман в последующие за публикацией годы стала объектом критики, направленной в адрес архаичности (Некрасова, Дурылин, и др.) и тяжеловесности русского языка сочинительницы. Немецкие и итальянские стихотворения, напротив, характеризовались естественностью, изяществом и мелодичностью (С.Н. Дурылин: «И тем не менее, в девочке был огонёк настоящего поэтического дарования. В немецких стихах, с которых она начала, и в итальянских, которые она выпевала <...>, этот огонёк <...> горит»²²).

На немецком языке написано значительное число стихотворений, не переведённых на другие языки и отличающихся особой глубиной затронутых в них личных переживаний, – возможно, самой Кульман изначально и не предназначенных для возможной публикации (Е. Некрасова, не ссылаясь на источник, пишет, что многие из этих стихотворений скрывались Кульман и были обнаружены «в столе» лишь после её смерти²³).

Итальянские переводы, как было уже сказано, часто отличались дополнительными деталями, поскольку создавались некоторое время спустя после завершения работы над русскими и немецкими вариантами стихотворений.

Таким образом, сочинения Елизаветы Кульман, изданные на трёх языках, пребывают в весьма непростых взаимоотношениях: с одной стороны, все они являются переводами друг друга; с другой – самостоятельными стихотворениями; и вместе с тем, вновь обращаясь к словам Гросгейнриха,

²² Дурылин С.Н. Русские писатели у Гёте в Веймаре // Литературное наследство. 1932. С. 281-285.

²³ Некрасова Е.С. Елизавета Кульман // Исторический вестник. Т. XXVI. 1886. №12

они являлись суть одним и тем же произведением, получившим выражение на разных языках. Главная проблема, которую определяет здесь Э. Пайпер, заключается в сложности определения «источника перевода», изначального текста, который затем был переведён. Кажущаяся очевидность решения этой проблемы посредством признания оригиналом немецких вариантов стихотворений для «Венка» и русских – для «Стихотворений Коринны» и «Памятника Беренике» довольно обманчива. По всему можно заключить, что промежуток между созданием каждой русско-немецкой пары стихотворений был крайне незначителен; по сути, создавались они одновременно, а формальная очерёдность объяснялась задачей, которую ставил перед ученицей Гросгейнрих (писать сначала на немецком – потому что он не был достаточно сведущ в русском; писать на русском – т.к. это соответствует её «русскому мышлению»). Слова Гросгейнриха о том, что Кульман по природе своей была в первую очередь русской писательницей, на наш взгляд, не стоит понимать слишком буквально. Перед ним стояла непростая задача – найти для своей ученицы место в русской поэзии, которую он знал не идеально и пытался ввести Кульман в этот национальный литературный контекст, не только сравнивая её с известными ему поэтами (Ломоносов, Державин, Слепушкин), но и подчёркивая её патриотизм, религиозность и «русскость». Между тем, он охотно подмечал и тот факт, что в Германии творчество его ученицы получило статус поэтической классики. Следует вспомнить о том, что немецкий корпус её сочинений содержит обширный раздел стихотворений, которые не только не были переведены, но и не предназначались для перевода; необходимо принять во внимание и тот факт, что в быту, в общении и переписке с Гросгейнрихом (по данным Лёве, из 463 писем, составляющих их корреспонденцию, 325 написаны по-немецки²⁴) и, очевидно, с матерью она использовала в основном немецкий язык. Если

²⁴ Лёве Е. Первая в России нефилологичка //Записки Нефилологического общества при Императорском Петроградском университете. Вып.8. ПГ.,1915. С.211-257.

учесть и то, что Гросгейнрих в обучении делал упор на европейских и в особенности немецких авторов (и едва ли касался русских), а Кульман наиболее активно переводила именно на немецкий, преобладание именно этого языка в её жизни представляется вполне очевидным.

Таким образом, можно предположить, что та особая межъязыковая среда, в которой находились разноязычные стихотворения Кульман на этапе замысла и процесса претворения его в жизнь, и которая затрудняет трактовку отношений между ними как «оригинал-перевод», объясняется билингвизмом Кульман, с ранних лет владевшей русским и немецким языками на уровне носителя. Далее, благодаря её исключительным лингвистическим способностям, это пространство расширилось за счёт освоения новых языков, однако характер переводов на эти языки был иным: зачастую это были в большей степени упражнения в усвоении этих языков, и они требовали особой подготовки. Итальянский язык для Кульман был одним из любимых, и знала она его дольше других, не являвшихся для неё родными (за исключением французского), поэтому он занимает особое положение в триаде главных языков её творчества. Но и для перевода на него ей нужна была дополнительная подготовка, заключавшаяся, как уже указывалось выше, в чтении различных переводов Чезаротти. Итальянские критики обнаруживали ненавязчивое присутствие в её итальянских стихотворениях оборотов, свойственных Данте («Елисавета часто притворяется (это собственное их выражение), будто она хочет заимствовать у Данте или другого какую-нибудь мысль и поместить её в целостности в собственную свою поэму»²⁵). Русский и немецкий языки лежат в основе её творчества, и с учётом целого ряда фактов, подтверждающих важность для неё обоих, не представляется возможным определить, который из них был основным, т.е. «языком оригинала» (если мы рассматриваем «перевод» в качестве одного из

²⁵ РО ИРЛИ, 19764/СХХХ62, л.11.

основополагающих элементов творческого процесса создания оригинальных стихотворений «Пиитических опытов»).

«Источник перевода», на отсутствие которого обращает внимание Пайпер, по нашему убеждению, кроется в некой идее, образе будущего содержания стихотворения, ищущего словесного выражения, по воле автора, в нескольких известных ей языках, и там его находящего. Такие свойства поэзии Кульман, как описательность, высокая степень детализации визуальных образов и их продуманность позволяли создавать практически идентичные стихотворения на нескольких языках (по крайней мере, на русском и немецком) без необходимости переводить готовый текст с одного языка на другой: новый вариант стихотворения восстанавливался на другом языке автоматически, просто следуя за чётко установленной последовательностью образов. Впрочем, описанная здесь ситуация является реконструкцией методов работы Кульман над созданием её поэтических опытов и представляет собой идеальную ситуацию; чрезвычайно сложно восстановить реальные отношения между разноязычными вариантами одного и того же стихотворения, т.к. комментарии Гросгейнриха лишь частично проливают свет на технику перевода Кульман и почти никак не описывают сам процесс.

В работе Пайпера фигура Кульман-переводчицы предстаёт как чрезвычайно характерная для своего времени. В то время как вопрос о принадлежности Кульман-поэтессы к романтизму остаётся открытым, определённые тенденции, связанные с повсеместной активизацией переводческой деятельности в эпоху романтизма предлагают исторический контекст, в который Кульман-переводчица вписывается как нельзя более удачно.

Бурный рост национального самосознания европейских народов вызвал к жизни интерес к его проявлениям в искусстве, в частности, в литературе. Литературный перевод играл неоценимую роль в установлении межкультурного сообщения, а также способствовал воплощению новых

художественных идеалов, отразившихся как в новейших, так и в обновлённых, переосмысленных переводах классических произведений. Характерны потому следующие высказывания представителей немецкого романтизма: «Романтизм – это перевод» (К. Brentano), «Всякая поэзия в основе своей есть перевод» (А. Шлегель), «В конце концов всякая поэзия представляет собой перевод» (Новалис)²⁶.

Важную роль в этом движении играли женщины-переводчицы. Пайпер приводит целый ряд имён, среди которых Фанни Тарнов, Фелиция Хеманс, Луиза Коле и Доротея Тик. Из числа русских переводчиков мы могли бы упомянуть здесь Каролину Павлову и Анну Бунину.

Имя Елизаветы Кульман, несмотря на раннюю смерть, может быть поставлено в один ряд с этими именами, пусть даже только малая часть её переводов – «Оды Анакреона» – увидела свет. С этим согласен Лёве, в конце своей статьи пришедший к выводу, что у неё были все данные, чтобы стать «выдающейся культурной посредницей между Западной и Восточной Европой», и она заслужила быть признанной «первой в России нефилологичкой, не только по времени, но и по необычайной талантливости»²⁷. Сложно сказать, в этом ли видел Гросгейнрих предназначение своей ученицы, однако тот факт, что две другие его одарённые ученицы, сёстры Бурнашевы, посвятили себя не только педагогической, но и переводческой деятельности, позволяет сложить некоторое представление о том, в каком направлении мог бы развиваться талант Елизаветы Кульман, если бы жизнь её не оборвалась в столь юном возрасте.

²⁶ Нелюбин, Л., Хахуни, Г. Наука о переводе. История и теория с древнейших времен до наших дней. . М.: Флинта, МПСИ, 2009. С. 150

²⁷ Лёве Е. Первая в России нефилологичка //Записки Нефилологического общества при Императорском Петроградском университете. Вып.8. ПГ.,1915. С.211-257.

Перейдём теперь к анализу вошедших в состав «Пиитических опытов» переводов анакреонтических стихотворений, предварительно ознакомившись с краткой историей развития жанра анакреонтеи.

2.2. Краткий экскурс в историю анакреонтеи.

В эпоху Возрождения, которую невозможно представить в отрыве от столь свойственной ей любви к изучению древних языков и античной литературы, обнаружение до тех пор считавшихся утерянными стихотворений древнегреческого лирика Анакреонта стало настоящей сенсацией. В 1554 году Анри Этьен опубликовал первый сборник поэзии Анакреонта. Этот сборник не только положил начало существованию нового жанра, на многие века занявшего прочное место в истории литературы; сам Этьен ещё не знал, что опубликованные им стихотворения уже в некотором роде являлись ранними образцами этого жанра.

Анакреонт Теосский (VI-V вв. д.н.э.) был не только одним из наиболее значительных поэтов Древней Греции, ещё древними включенным в канон лирической поэзии (наряду с такими именами как Алкан, Стесихор, Алкей, Сапфо, Пиндар и др.). Он имел множество подражателей, и влияние его распространялось не только на греко-римскую эпоху, но и далеко за пределы как географических, так и временных её рамок.

Неудивительно потому, что находка Этьена произвела такой фурор. Подлинность стихотворений, однако, начала вызывать вопросы уже в скором времени после первой публикации (свои сомнения высказывал, к примеру, Франческо Робортелло в 1557 году). Уже того факта, что Анакреонт писал на ионийском диалекте, а не на дорийском, было довольно, чтобы вызвать подозрения исследователей. Теперь уже достоверно известно, что стихотворения, составившие сенсационную находку, были написаны значительно позже времени жизни Анакреонта, и являются не чем иным, как подражанием его стилю. Сборник подражаний Анакреонту получил название

анакреонтея; именно ему предстояло сыграть определяющую роль в формировании нового жанра.

Впрочем, на момент своего обнаружения эти тексты считались подлинными творениями Анакреонта. Практически сразу у мнимого «Анакреонта» появилось множество подражателей. Таким образом, анакреонтические стихотворения не только активно переводились, но и вдохновляли поэтов и на оригинальные сочинения, вбиравшие в себя стилистические особенности анакреонтики.

Особенно ярко эта тенденция обнаруживает себя в творчестве поэтов Плеяды. Здесь в первую очередь необходимо упомянуть Пьера Ронсара, Антуана Баифа и первого переводчика анакреонтеи на французский язык (1556) Реми Белло.

В стихотворении «Кристофлю де Шуазелю, моему старинному другу», которое Белло поместил в качестве предисловия к своему переводу, Ронсар, которого нередко называли «французским Пиндаром и Горацием», не только восхваляет поэтическое мастерство Анакреонта, но противопоставляет его Пиндару:

Хвалу воздай тому, кто прояснить бы мог,
 Нам Пиндара хаос, брюзгливый, жёсткий слог,
 Докучный стиль письма, густой поток словесный,
 Назойливую суть и смысл тяжеловесный.
 Народ их не поймёт. Мне мил Анакреон!²⁸

²⁸ Салова С.А. РУССКАЯ АНАКРЕОНТИКА XVIII-НАЧАЛА XIX ВЕКА (генезис, культурно-исторический контекст, поэтика): дис. ... д-р. филол. наук: 10.01.01. Уфа, 2008. 384 с.

Уже в XVIII в., А.У. де Ла Мотт, который также немало экспериментировал со стихосложением, отказываясь от рифм в одах и трагедиях, написал свой сборник «анакреонтических од», закрепив особую жанрообразующую константу европейской анакреонтики – тематическую. «Наслаждение жизнью, вино и любовь»²⁹, ставшие определяющими для жанра темами, занимают важное место в творчестве многих заметных французских поэтов. Формальные признаки, в частности, метрическая организация, отходили на второй план или не учитывались вовсе.

Анакреонтея получила широкое распространение и была любима, по выражению С.А. Саловой, «за изящную чистоту стиля и безыскусность в выражении чувства»³⁰. Популярность сборника постепенно охватила практически всю Европу, однако облик, который принимала анакреонтическая поэзия в каждой из стран, определялся особенностями национальной литературной школы и тем, какую составляющую жанра она адаптировала для своих нужд³¹.

В Германии первые переводы анакреонтеи появились уже в XVII веке. Столетие спустя, когда, благодаря усилиям некоторых литературных деятелей (к примеру, И.Я. Бодмера), разгорелась полемика вокруг рифмы и диктатуры французского классицизма над немецкой поэзией, даже некоторых из наиболее стойких приверженцев классицизма вынуждены были отступить. Так И.К. Готшед, являвшийся фактически олицетворением старых порядков в немецкой литературе, прозванных даже производным от его имени термином «готшедианство», в 1733 перевёл несколько

²⁹ Там же.

³⁰ Там же.

³¹ Гуковский Г. А. Русская поэзия XVIII века. Л., 1927. С. 132

анакреонтических стихотворений на немецкий язык, отказавшись при этом от рифмы. У него, однако, в отличие от Бодмера и его сторонников, это не имело программного значения.

Самым нелестным образом высказываясь в адрес «нелепого украшения пустых рифм»³², они также теоретически обосновывали нововведения в области метрики, приближавшие немецкие стихотворные размеры к античным образцам и делавшие возможным отказ от рифмы (к примеру, предисловие Г.Ф. Майера к «Горацианским одам» С.Г. Ланге).

В 40-е годы XVIII столетия популярность анакреонтической поэзии достигла невиданных масштабов. И.В.Л. Глейм, И.Н. Гётц, И.П. Уц, входившие в число наиболее одарённых авторов, работавших в жанре анакреонтики, создавали как нерифмованные переводы, так и собственные сочинения, в которых отказывались от рифм и представляли новые (или обновлённые) метрические схемы. Все эти новшества утвердились в творчестве Клопштока, благодаря чему разработанные по античным образцам стихотворные размеры, не предполагающие наличия рифмы, нашли своё место в немецкой поэзии.

Переводы Глейма с большим успехом вышли в свет в 1744 и 1745 гг., и примечательны они, кроме всего прочего, тем, что кроме канонической анакреонтической тематики, устоявшейся ещё у французских поэтов, они удовлетворяли интерес к античности также и в метрическом плане – написаны они были короткими стихами без рифмы³³.

Стоит заметить, что, учитывая огромную популярность анакреонтического жанра, среди поэтов-анакреонтиков находилось немало и тех, кто вызывал лишь насмешки современников. И.Х. Кестнер сравнивал нашествие анакреонтики с эпидемией чумы, поразившей немецкую литературу, и в

³² Салова С.А. РУССКАЯ АНАКРЕОНТИКА XVIII-НАЧАЛА XIX ВЕКА (генезис, культурно-исторический контекст, поэтика): дис. ... д-р. филол. наук: 10.01.01. Уфа, 2008. 384 с.

³³ Гуковский Г. А. Русская поэзия XVIII века. Л., 1927. С. 133

одной из своих эпиграмм прямо высказал мысль о том, что многие из анакреонтиков только и могут, что «клепать на женских рифмах бессмысленную прозу»³⁴.

Чрезвычайная распространённость и влияние французских авторов размывали границы жанра. Метрика не была определяющей чертой анакреонтики, таковой, как и во Франции, стал тематический признак³⁵.

Интерес к анакреонтике в Германии лишь в 70-х гг. XVIII в. постепенно начал иссякать³⁶.

Непростым оказался и путь анакреонтики в Россию, но уже по другим причинам. Если в случае Европы преемственность по отношению к греко-римской цивилизации была естественна и привела к попыткам переосмыслить наследие древних, что разрешилось в итоге в культуре Ренессанса, то для России связь с античным миром отнюдь не была так очевидна.

Анакреонт был известен русской словесности уже в XVII веке, однако гедонистический посыл его поэзии едва ли был встречен с тем же восторгом, что в Европе. Симеон Полоцкий, к примеру, посвятил древнегреческому лирику следующие строки, делая отсылку к известному мифу о смерти Анакреонта от виноградной косточки:

Анакреон поэта ягоды ядыше,
от них же во гортани единая сташе
и бысть смерти виновна. Здрава умертвила,
безсилная силнаго во гроб низвалила.

³⁴ Салова С.А. РУССКАЯ АНАКРЕОНТИКА XVIII-НАЧАЛА XIX ВЕКА (генезис, культурно-исторический контекст, поэтика): дис. ... д-р. филол. наук: 10.01.01. Уфа, 2008. 384 с.

³⁵ Гуковский Г. А. Русская поэзия XVIII века. Л., 1927. С. 134

³⁶ Гуковский Г. А. Русская поэзия XVIII века. Л., 1927. С. 133

<...>

А иже не готови ко смерти бывают,
зде телом, а душею вечно умирают³⁷.

С.А. Салова приводит ещё один, не менее выразительный пример рецепции образа Анакреонта в литературе этой эпохи. В третьей книге поэмы «Пентатеугум» Андрей Белобоцкий писал:

По лавою в аде спрятан, изыде, Анокреоне!
Муки, им же еси предан, всему миру скажи явне.
Аще звязан и прикован, изыти к нам не можеш.
За грехи тако наказан, плачи сам, а нас не теши.

Анакреонт, таким образом, с первого своего появления в русской словесности предстал как олицетворение греха, невоздержанности, чревоугодия языческого мира, и был безусловно осужден на вечные муки ада – таков был взгляд на античность общества, где главенствовала церковная мораль.

В петровскую эпоху настало время больших перемен. Вместе с изменением политической ситуации и жизненного уклада общества, неизбежно возникла

³⁷ Салова С.А. РУССКАЯ АНАКРЕОНТИКА XVIII-НАЧАЛА XIX ВЕКА (генезис, культурно-исторический контекст, поэтика): дис. ... д-р. филол. наук: 10.01.01. Уфа, 2008. 384 с.

необходимость отказаться от закостенелых форм, бытовавших в старой культуре, и открыть дорогу новым.

Первым переводчиком анакреонтеи на русский язык был А.Д. Кантемир: рукопись его анакреонтических од датирована 1736 годом. Он начал работу над переводом, находясь в Лондоне с дипломатической миссией. Тонко воспринимая особенности греческого поэтического текста, Кантемир стремится воспроизвести их на русском языке, имея задачей не только передать содержание оригинала, но и решить проблему дифференциации силлабического стиха и прозаического текста при отсутствии в первом рифмы как главного отличительного признака. Поборник силлабического стихосложения³⁸, он стремился найти способ к его реформированию. Увы, переводы Кантемира выпали из контекста раннего становления анакреонтической поэзии в России, так как известны широкой публике они стали не менее столетия после своего создания.

Прямой контакт с Западом в петровскую эпоху привнёс в культурную жизнь России целый ряд новшеств, одним из которых стала силлабо-тоническая поэзия. М.Л. Гаспаров в «Очерке об истории европейского стиха» объясняет это тем, что влияние Польши (которое немалую роль сыграло, в том числе, в становлении русской силлабики) как главного западного партнёра уступило место немецкому. В Германии же к тому моменту уже столетие главенствовало силлабо-тоническое стихосложение. Не удивительно потому, что XVIII век стал переломным для истории русской поэзии, а перелом этот прошёл под знаменем реформы Тредиаковского-Ломоносова.

Если В. Тредиаковский предлагал силлабо-тонизацию существующих силлабических размеров, то М. Ломоносов стоял на более радикальных

³⁸ *Кантемир А.Д.* Письмо Харитона Макентина к приятелю о сложении стихов русских // А.Д. Кантемир. Собрание стихотворений. Л.: Советский писатель, 1956. С. 407—428.

позициях, утверждая возможность введения, наряду с хорейми и ямбами, как было у Тредиаковского, других силлабо-тонических размеров и их сочетаний, а также соприсутствия и чередования различных видов клаузул³⁹. Как указывает Гаспаров, оба варианта были согласованы «на основе ломоносовского варианта с некоторыми смягчениями» в 1742-1743 гг., а к моменту издания трактата Тредиаковского «Способ к сложению российских стихов, против выданного в 1735 году исправленный и дополненный» в 1752 г., силлабо-тоника уже утвердилась на русской почве⁴⁰.

Как пишет Г.А. Гуковский, «В глазах Тредиаковского, Ломоносова, Сумарокова и, вероятно, их современников метрические новшества их эпохи отмечали грань, отчетливо отделявшую их от неприемлемой для них старины; недаром они так ревностно спорили о том, кто первый реформировал русский стих, тем самым стараясь приписать каждый себе звание родоначальника новой поэзии»⁴¹.

В «Риторике» Ломоносов определяет анакреонтическую оду как «басню с «нечаянным» концом»⁴². В незначительном по объёму анакреонтическом наследии М. Ломоносова особое место занимает хрестоматийный «Разговор с Анакреоном», изданный в 1771 году, через десятилетие после создания. Одну из главных его особенностей исследователи видят именно в «диалогической» форме, позволившей поэту не только перевести анакреонтическую поэзию на русский язык, но и актуализировать её, в соответствии с собственными литературными и философскими

³⁹ Ломоносов М. В. Письмо о правилах Российского стихотворства // М.В. Ломоносов. Избранные произведения. Л., 1986. С.465-472

⁴⁰ Тредиаковский В.К. Способ к сложению российских стихов, против выданного в 1735 году исправленный и дополненный // Сочинения и переводы как стихами так и прозою Василья Тредиаковскаго.. - СПб : При Имп. Акад. наук, [1753]. С. 121—201

⁴¹ Гуковский Г. А. Русская поэзия XVIII века. Л., 1927. С. 117

⁴² Ионин Г.Н. Анакреонтические стихи Карамзина и Державина / Ионин Г.И. // XVIII век. Л. : Наука, 1969. Сб. 8 : Державин и Карамзин в литературном движении XVIII - начала XIX в. С. 164

воззрениями⁴³. В своих «ответах» Анакреонту Ломоносов ясно давал понять, что он куда более привержен восхищению «героев славой вечной»⁴⁴, нежели гедонистической философией древнегреческого поэта.

Другой автор знаменитой реформы стихосложения, Тредиаковский, будучи создателем первого трактата, начавшего силлабо-тоническую реформу русского стиха («Новый и краткий способ к сложению российских стихов», 1735), имел все основания с особой враждебностью относиться к рифме. Наличие созвучий в окончаниях стихов было лёгким способом разграничить поэзию и прозу, и столь же несовершенным: для существования рифмы необходимым условием является присутствие как минимум двух стихов, между которыми она может возникнуть. Это противоречило целям реформы стихосложения и стремлению отойти от силлабического стиха. Целью же было выработать стих, имеющий внутреннюю организацию и определяющийся как таковой не только по отношению к другим стихам, но и самостоятельно; таким стихом и должен был стать силлабо-тонический. Исключение в отказе от рифм Тредиаковский сделал только для элегических двустиший, а также сафических и алкеевых строф – в них он рифмы сохранил⁴⁵.

Со своим видением реформирования русского стиха выступил и Сумароков. Двигаясь в том же направлении, что и Тредиаковский, он полемизировал с последним, ставя под сомнение достигнутые Тредиаковским результаты. Первыми стихотворениями Сумарокова без рифмы были две «Анакреонтические Оды», написанные четырехстопным хореем трехстопным ямбом со сплошными женскими окончаниями. Вместе с названными одами была издана «Ода Венере», как и у Тредиаковского,

⁴³ Салова С.А. РУССКАЯ АНАКРЕОНТИКА XVIII-НАЧАЛА XIX ВЕКА (генезис, культурно-исторический контекст, поэтика): дис. ... д-р. филол. наук: 10.01.01. Уфа, 2008. 384 с. 76

⁴⁴ Ломоносов М.В. Избранные сочинения. М., 2009. С. 221

⁴⁵ Гуковский Г. А. Русская поэзия XVIII века. Л., 1927. С. 120

написанная сафической строфой и с рифмами. Таким образом, можно предположить, что избранные Сумароковым для анакреонтических од стихотворные размеры определялись как жанровая особенность, что, вероятно, имело своё влияние на формирование жанра.

Поэты младшего поколения продолжили эти начинания, однако ограничились лишь анакреонтической одой, которая, с одной стороны, оставалась в рамках дискурса опытов по воссозданию античной метрики в русском стихе, а с другой, не была слишком непривычна в условиях уже сложившихся и ставших привычными силлабо-тонических схем.

Если для французской и немецкой анакреонтики определяющей, как уже было сказано, являлась тематика, то в Россию на первых порах анакреонтея приходила из Европы именно со своими метрическими особенностями, которые, по мнению Гуковского, были главной и принципиальной жанровой основой для её русских образцов (в обход тематическому содержанию)⁴⁶.

В 1762 году вышел в свет сборник М.М. Хераскова «Новые Оды», который впоследствии он переименовал в «Анакреонтические Оды». Написанные трёхстопным ямбом со сплошными женскими окончаниями, эти оды были далеки от воспевания винопития, любви и беззаботной жизни, отличаясь глубоко философским содержанием и значительной длиной. Также далеки от обычной тематики подражаний теосскому старцу дидактические «Стихи анакреонтические» А. Нарышкина (1762) и разнообразные по содержанию «Еротоиды» Н.Е. Струйского (1788).

Г.Н. Ионин же утверждает, что определяющим для русской анакреонтики, как и для европейской, был именно тематический принцип, а опыты Хераскова и ряда других поэтов так и «не породили традиции». В подтверждение он указывает на тот факт, что многие авторы, как в переводных, так и в оригинальных анакреонтических стихотворениях, и

⁴⁶ Гуковский Г. А. Русская поэзия XVIII века. Л., 1927. С. 135

вовсе отказывались от белого стиха⁴⁷. Между тем, Ионов указывает на стремление к преодолению сложившихся шаблонов в лучших образцах анакреонтической лирики, среди которых он особо выделяет сочинения Карамзина. В соответствии с общими тенденциями 90-х гг., его стихотворения, не содержавшие бытовавших клише или значительно их переосмыслившие, отличались лёгким и непринуждённым выражением личных чувств, что привело в итоге к определению анакреонтической оды как произведения, посвященного «анализу простого человеческого чувства»⁴⁸. Таким образом, из сказанного можно сделать вывод, что попытки вытеснить обычное тематическое содержание анакреонтики и заменить его тем, что ей по природе своей не свойственно (Херасков, Нарышкин, Струйский), не привели к возникновению новой жанровой формы. Необходимо было провести работу над традиционной тематикой, очистить её, дабы «высвободить» суть её – простое, искреннее, интимное выражение индивидуального чувства.

В те же годы появляются «Анакреон в собрании» Державина (1791), переводы Н.А. Львова (весьма точные, но с чередованием мужских и женских окончаний) (1794), и др.

Гуковский отмечает, что «силлабо-тоническая система, замкнутая в 60-х годах в кругу немногочисленных метрических схем, начала уже затвердевать, становилась косной»⁴⁹. Он также пишет, что продолженные в 70-х годах эксперименты Сумарокова с метром были, по большей части, оставлены без внимания современниками. Перспективным в деле преодоления застоя силлабо-тонической метрики стал интерес к народному творчеству и, как следствие, к народным песням. Вместе с тем, влияние

⁴⁷ Ионин Г.Н. Анакреонтические стихи Карамзина и Державина / Ионин Г.И. // XVIII век. Л. : Наука, 1969. Сб. 8 : Державин и Карамзин в литературном движении XVIII - начала XIX в. С. 164

⁴⁸ Битнер Г. В. Капнист. // История русской литературы, т. IV. Изд. АН СССР, М.—Л., 1954, с. 494

⁴⁹ Гуковский Г. А. Русская поэзия XVIII века. Л., 1927. С. 103–150 124

западных поэтов также способно было дать русскому стиху второе дыхание⁵⁰. В 90-е гг. обе тенденции объединились в творчестве Державина, который «попытался в своих песнях отразить национальное своеобразие двух культур – греческой и русской народной»⁵¹. Здесь не лишним будет указать на то, какую реакцию впоследствии вызывали его эксперименты с подобным культурным «синтезом». А. Тамбовский, в 1896 составивший сборник переводов и переложений анакреонтической поэзии русских писателей, в предисловии к нему предупреждает, что читателям не удастся найти в книге «ни единой строчки» из Державина: «Дело в том, что, несмотря на всё моё старание, я не нашёл у Державина ни одной истинно поэтической строки»⁵². Он даже приводит, не без сарказма, цитату из «Русских девушек», которая, вместе с приведенным рядом уничижительным высказыванием Пушкина из письма Дельвигу, должна была однозначно убедить читателя в справедливости исключения Державина из числа представленных в сборнике авторов. Впрочем, это очень наглядно иллюстрирует отношение к творчеству Державина во второй половине XIX в., пока оно не было вновь переосмыслено и оценено.

В то же время (80-90-е гг.) в Германии к античности обращаются Гёте и Шиллер. Шиллера привлекает «наивная естественность поэзии» греков, её особая созерцательность, но он не пытается ей подражать, а стремится писать «в духе» античной поэзии, выражая современные идеи; Гёте в поэме «Герман и Доротея» пытается «создать новый эпос», не копируя Гомера, «а учась у него писать о жизни»⁵³. В России к тому же призывал Карамзин.

⁵⁰ Гуковский Г. А. Русская поэзия XVIII века. Л., 1927. С. 103–150

⁵¹ Ионин Г.Н. Анакреонтические стихи Карамзина и Державина / Ионин Г.И. // XVIII век. Л. : Наука, 1969. - Сб. 8 : Державин и Карамзин в литературном движении XVIII - начала XIX в. с.175

⁵² Тамбовский А. Анакреонт. Первое полное собрание его сочинений в переводах русских писателей. СПб., 1896. С.14

⁵³ Ионин Г.Н. Анакреонтические стихи Карамзина и Державина / Ионин Г.И. // XVIII век. Л. : Наука, 1969. - Сб. 8 : Державин и Карамзин в литературном движении XVIII - начала XIX в. С. 163

Общим для анакреонтических стихотворений и Карамзина и Державина, несмотря и на многие различия, является их автобиографичность⁵⁴.

Главными темами вышедших в 1804 г. «Анакреонтических песен» Державина стали конфликт личности и общества, а также личная гражданская позиция автора; традиционные мотивы (вино, любовь, веселье) при этом осмысляются им, по словам ИONOVA, как «выражение творческой и личной независимости»⁵⁵.

Подводя итог своему исследованию анакреонтического наследия Карамзина и Державина и его значения в истории русской поэзии, Г.Н. Ионин выделяет общий для них принцип «учиться у древних оригинальности, самостоятельности, смелости», который «был воспринят и Батюшковым, и Гнедичем (элегия «Рыбаки»), и зрелым Пушкиным»⁵⁶.

Кратко проследив, таким образом, историю возникновения и развития жанра анакреонтической поэзии, мы перейдём непосредственно к рассмотрению переводов анакреонтики Елизаветы Кульман.

2.3. «Оды Анакреона».

Однажды Елизавета стала свидетельницей спора, возникшего между Гросгейнрихом и кем-то из сидевших за столом, о новейшей и древней литературе. Когда речь зашла о Гомере, её наставник против многих оппонентов вступился за древних писателей и вышел победителем. По его словам, «сей день имел большое влияние на образ жизни сей девицы»⁵⁷. Она захотела изучать древнегреческий язык, но не решалась просить. Но Гросгейнрих понял это и предложил обучить её, на что она ответила слезами благодарности: «Слёзы на её глазах. – Ну, ну, зачем плакать? Принесу вам завтра мою грамматику, и еще чего-нибудь, чем Вас обрадовать. И так я

⁵⁴ Там же. С.172

⁵⁵ Там же.

⁵⁶ Там же. С. 178

⁵⁷ РО ИРЛИ, 763/СХХХб1, л.200.

ушел. Пришел на другой день, принес грамматику печатную, и другую мною, правда немножко мелко, но на одном листе бумаги писанную, состоящую в одних табелях, и наконец из-под пазухи вытащил хорошее английское маленькое издание Омира и ей подарил. Дарил бы я ей миллион, не сделал бы я ей такую радость! Поцеловала она Гомера с большим почтением, чем иный христианин целует распятие Христово, не вымолвила слова, поцеловала и мою руку и слезы градом лились»⁵⁸. Так в возрасте тринадцати лет Елизавета начала изучение древнегреческого языка.

Как никто другой зная бедственное положение семьи, Гросгейнрих предложил ей за каждую выученную строчку медный грош, на что она сначала никак не хотела соглашаться. «Шло дело с удивительной скоростью»⁵⁹: уже через два месяца они читали Евангелие от Матфея. Она безупречно выучила разговоры и грамматику. Тогда, через пять месяцев после начала занятий, он решил поручить ей перевести несколько избранных од Анакреонта, и за каждый стих с грамматическим разбором он давал ей серебряный пятак. На перевод и разбор четырнадцати стихотворений потребовалось три месяца; следующим заданием был перевод на все известные ей на тот момент языки: немецкий, итальянский, французский и латинский. «Из этого сделали мы порядочную книжку, и с портретом Анакреона, ею рисованным отдали в переплет, и после сие творение дошло до ведения Ея Императорского Величества в Бозе почивающей императрицы Елисаветы Алексеевны, старанием истинного покровителя талантов Ло<н>гинова»⁶⁰. То был прозаический перевод. Следующим шагом был перевод белыми стихами.

Задача вначале показалась ей сложной: «А как начать? – Переведите Анакреона вашего. – А как? – А вот как (здесь я писал размер U–U–U–U). Я

⁵⁸ Там же.

⁵⁹ РО ИРЛИ, 763/СХХХб1, л.200

⁶⁰ Там же.

не император Август, который Вергилию давал за всякий стих сестерций. Я вам дам за всякого стиха пяточок серебром»⁶¹. Гросгейнрих пишет, что через три дня он получил первую оду Анакреону из двенадцати стихов, а менее чем через месяц перевод на русский был готов, после чего они были переведены на немецкий, а через три месяца – на итальянский. В «Пиитические опыты» в неизменном виде вошли только четыре из этих стихотворений.

Если верить вступительному стихотворению «К Анакреону» ко второй тетради переводов, то порядок языков, на которые Кульман переводила оды, был несколько иным:

Предать сперва Тевтонам,
Потом и Скифам песни,
Внушенные самими
Харитами любимцу⁶².

Итальянские переводы она здесь не упоминает вовсе, и в собрании сочинений они не обнаруживаются.

Когда Елизавете пришло время определяться с будущей профессией, наставник подсказал ей, что она могла бы стать гувернанткой. Для неё в этом не было ничего постыдного, но данное решение имело «странное влияние на несколько из ее молодых приятельниц, которые вероятно с некоторой гордостью смотрели на будущую наставницу, и думали вероятно, что нельзя быть вместе гувернанткой и дворянкой. Проницательному разуму ее нельзя было не примечать сию перемену, и чувствительное ее сердце немало страдало от этого пренебрежения»⁶³.

Переводы анакреонтики сыграли исключительно важную роль в биографии Елизаветы Кульман, и в этом сравнить их можно разве что только с

⁶¹ Там же.

⁶² Кульман Е.Б. Полное собрание русских, немецких и итальянских стихотворений.. СПб.: 1841. С.9

⁶³ РО ИРЛИ, 763/СХХХб1, л.200.

положительным отзывом о её стихах Гёте. Через одну знакомую даму Гросгейнрих передал эти переводы секретарю императрицы Лонгинову, а тот показал их самой Елизавете Алексеевне. Через некоторое время юная переводчица получила в награду от императрицы письмо, бриллиантовый фермуар, а также содержание, составлявшее 200 рублей в год, что было, разумеется, чрезвычайно важно ввиду бедственного положения семьи. Но важнее всего было другое – юная Кульман, отмеченная столь высокой похвалой, утвердилась в своем желании стать поэтом: «Сия царская милость была прислана на самом кануне праздника церкви Горного корпуса. И все там живущие, узнавши сего, немедленно после литургии пришли поздравить ее, начиная от начальства до слуг. Она с благодарностью получила все поздравления; сие отличие сильно на нее действовало, и слышал я от неё сии слова: «Теперь и я человек». Сама она писала благодарное письмо к покровительствующему ей Ло<н>гинову, и от этого дня полагаю рождалась в ней мысль отличиться на поприще наук»⁶⁴.

Перейдём теперь к подробному рассмотрению «Од Анакреона».

2.3.1 «Оды Анакреона». Композиция сборника.

Данные переводы были выполнены около 1821 года, а впервые изданы в 1833 г., вместе с «Венком» составив первую часть «Поэтических опытов Елисаветы Кульман». Анакреонтические стихотворения, в свою очередь, составляют две тетради (тринадцать и одиннадцать стихотворений соответственно). Переводы изданы под заглавием «Оды Анакреона». Все они относятся к так называемым анакреонтическим стихотворениям, т.е. творениям более поздних авторов, подражавших Анакреонту, о чём Кульман ещё знать не могла.

Первая тетрадь открывается оригинальным посвящением императрице Елизавете Алексеевне. Написанное тем же стихотворным размером, что и все переводы сборника, оно содержит в себе отдельные образы, в них

⁶⁴ Там же.

встречающиеся. Так Кульман, обращаясь к императрице, говорит, что если бы обладала даром «художников великих», то поднесла бы ей:

Умильно-величаво

Твое изображение.

Я лучше и достойней

Не знаю приношенья⁶⁵.

Это явная отсылка к одному из наиболее известных анакреонтических стихотворений, озаглавленному у Кульман «Изображение Анассы». Оно помещается в конце первой тетради, что подразумевает смысловой акцент: Кульман как правило помещала в конце те стихотворения, которые считала наиболее важными (и этот принцип актуален для всех её сочинений). Между посвящением и «Изображением Анассы» образуется смысловая арка, и особенно интересным представляется нам тот факт, что для достижения тематического единства Кульман жертвует (лишь в одном слове) точностью перевода. Это различие, впрочем, значительно изменяет содержание стихотворения. Если в оригинале герой обращается к живописцу с просьбой написать портрет его возлюбленной, то мотив влюблённости исчезает из перевода Кульман, и мы читаем:

Живописец знаменитый!

Живописей несравненный,

Первый в Родосском искусстве!

Начерти мне образ точный

Всех прекраснейшей Царицы⁶⁶.

В том, что Кульман вводит в свой перевод образ императрицы, не остаётся и вовсе никаких сомнений, когда во вступлении ко второй тетради она прямо говорит о том, что Анасса и Елизавета Алексеевна – одно и то же лицо:

Из уст твоих слыхала

⁶⁵ Кульман, Е.Б. Полное собрание русских, немецких и итальянских стихотворений.. СПб.: 1841. С.1

⁶⁶ Там же. С.5

Сии слова утешны:

Дерзай! Тебе удастся

На языке природном

Изобразить Анассу.

Такое меж обеих –

Анаussy и Елисы

Разительное сходство,

Что различить их трудно⁶⁷.

Это вступление, озаглавленное «К Анакреону», можно считать программным не только для сборника переводов, но и для всего творчества Елизаветы Кульман в целом; оттого столь удачным представляется расположение «Од Анакреона» именно в начале «Пиитических опытов», и отнюдь не из одних лишь соображений хронологической последовательности сочинений.

Здесь, как и в посвящении, Кульман начинает со скромного признания, что предприятие это – перевод од Анакреонта – возможно, чересчур для неё амбициозно. Подобный зачин был характерен для многих женщин-писателей той эпохи, нередко начинавших свои книги извинениями за свои «скромные способности». ⁶⁸ Так, к примеру, звучит начало предисловия к стихотворениям Марии Болотниковой: «Решившись напечатать слабые мои творения, не имела в виду угодить ни свету, где много находится Гениев в всяком роде, ни публике отечественной, <...> но небольшому обществу друзей <...>. Их-то желание, их усиленная прозьба заставляют меня предстать почтенной публике в таком виде, в каком до сих пор еще никто не явился, с недостатками свойственными слабому и неопытному разсудку»⁶⁹.

⁶⁷ Там же. С. 8.

⁶⁸ *Catriona Kelly* Sappho, Corinna and Niobe: genres and personae in Russian women's writing, 1760–1820 // Adele Marie Barker, Jehanne M. Gheith, *A History of Women's Writing in Russia*. Cambridge University Press, 2002. P. 235

⁶⁹ *Болотникова М.* Деревенская лира или Часы уединения. Сочинение Марьи Болотниковой. М., 1817

Правила приличия и воспитание требовали от женщин, даже добившихся признания на литературном поприще, скромности и осознания собственного положения в литературном мире, «серьёзные» сферы которого принадлежали мужчинам. Ещё только начавшая помышлять о писательском поприще, юная ученица Гросгейнриха Екатерина Бурнашева писала в письме к А.В. Никитенко: «Вы говорили о тех главных условиях языка, которые необходимы для писателя, или писательницы (Вы видите, я не забываю себя)»⁷⁰.

Однако Кульман вовсе не утверждает, что её труды недостойны внимания или заслуживают порицания. Следуя здесь за Ломоносовым и его «Разговором с Анакреоном», но в совсем другой манере и другом характере, она вступает в диалог с Анакреонтом и просит его не гневаться на неё за то, что она покусилась на перевод его стихотворений.

Начало стихотворения – явная аллюзия на одну из анакреонтических од, в которой автор говорит, что видел во сне Анакреонта и получил его благословение. У Кульман же, наоборот, ночное видение поэта пугающе, потому как он сердит на неё за нескромную попытку переводить его оды:

Анакреон любезный!
Ты сердисься! Сегодня
Я видела со страхом
Тебя во сне. Сверкали
Твои, всегда умильны,
Глаза суровым гневом;
Во всех чертах являлись

Мне снилось: песнопевец,
Анакреонт Геосский,
Узрел меня и слово
Мне ласковое кинул.
Я подбежал и старца
Поцеловал и обнял.
Хоть старец, был пригож он,

⁷⁰ РО ИРЛИ, 18445/СХХХ66, л.7.

Досада и презренье,
 Как будто осквернила
 Я храм пренебреженьем⁷¹.

Пригож и полон страсти⁷².

С детской непосредственностью она последовательно объясняет ему, почему она решила это сделать и каковы мотивы, подвигнувшие её на столь ответственное дело:

Я и сама согласна,
 Что было предпрятье
 Чрезмерно дерзновенно
 <...>

Но слушай и причины⁷³.

Она рассказывает Анакреонту о своих покойных отце и братьях-героях Отечественной войны. Не имея их отваги, не притязая сравниться и с героиней греческой революции Ласкариной Бубулиной («Вовелиной»), она говорит, что наряду с защитой Отечества есть только один путь к славе – служение Музам, которое она избрала для себя.

Она играет с образом Анакреонта-охотника до женского внимания, говоря, что он, верно, не станет противиться её желанию обеспечить ему новых почитательниц в лице русских «жен и дев», которые прочтут её переводы.

Далее она описывает трудности, через которые ей пришлось пройти, чтобы перевод с древнегреческого языка сделался возможным: грамматику она сравнивает с непроходимыми кустами, а экзегезу – с опасными камнями. Эти

⁷¹ Кульман Е.Б. Полное собрание русских, немецких и итальянских стихотворений.. СПб.: 1841. С. 6.

⁷² Ошеров С.А. Парнас: Антология античной лирики. М.: Моск. рабочий, 1980. с.100

⁷³ Там же.

образы не только складываются в метафору пути, ею проделанном в изучении языков; они демонстрируют характерные для её стихотворений распространённые описания местности, которые будут встречаться и в качестве собственно описаний, и как развёрнутые метафоры.

Здесь нашлось место и Гросгейнриху, представшему практически в образе дантовского Вергилия:

Лишь в праздники вождь милый,
К беспутицам привыкший,
Идет передо мною,
Простертыми руками
Дорогу открывая⁷⁴.

Кульман не упускает ни одной детали: «лишь в праздники» – потому что посещать её Гросгейнрих мог лишь в отдельные дни, в том числе по праздникам.

Наконец она открывает Анакреонту цель создания переводов его стихотворений: ровно как он воспевал в них Вакха и Эрота, она хотела воспеть императрицу Елизавету Алексеевну, её благодетельницу, отметившую ещё первый, прозаический перевод. Так в поэтический мир Елизаветы Кульман входит Елиса, или «Добрая Царица», один из важнейших образов кульмановской поэзии.

В этом стихотворении эксплицитно появляется ещё один центральный персонаж сочинений Кульман. «К Анакреону» представляет образ поэтессы скромной, но трудолюбивой, целеустремлённой и амбициозной. Именно такими чертами обладала, как пишет Катриона Келли, Коринна⁷⁵. Разумеется, она имеет в виду не реальную древнегреческую поэтессу, а образ её, примеряемый многими поэтессами, и тем более удобный, что на тот момент

⁷⁴ Там же. С 6

⁷⁵ Catriona Kelly Sappho, Corinna and Niobe: genres and personae in Russian women's writing, 1760–1820 // Adele Marie Barker, Jehanne M. Gheith, A History of Women's Writing in Russia. Cambridge University Press, 2002. p. 235

никакие фрагменты сочинений реальной Коринны ещё не были обнаружены, давая возможность «создать» её заново. Не стала исключением и Кульман, ассоциировавшая себя с этим персонажем и сочинившая «Стихотворения Коринны», составившие вторую часть «Пиитических опытов».

Вторая тетрадь «Од Анакреона» заключается эпилогом, в котором Кульман с торжественным трепетом наблюдает, как оды Анакреонта в её переводе, подобно экзотическим цветам, приживаются на русской земле (на немецком языке эпилог отсутствует), получив благословение самого Анакреонта.

2.3.2. «Оды Анакреона». Анализ переводов.

Для детального анализа мы отобрали семь переводов, а именно: «На лиру», «На женщин», «К самому себе», «О самом себе», «К кузнечнику» (первая тетрадь), «К другу» и «На любовь» (вторая тетрадь).

Рассмотрение их представляется нам наиболее интересным не изолированно, а в сопоставлении с другими известными переводами. В качестве материала для сравнения будут использованы полные собрания переводов А. Кантемира⁷⁶, Н. Львова⁷⁷, А. Баженова⁷⁸ и И. Мартынова⁷⁹; отдельные переводы М. Ломоносова, Г. Державина, Л.А. Мея, В.В. Крестовского, Н.И. Гнедича,

К анализу переводов нами будут применены два подхода. Первый – анализ точности переводов по методу, описанному М.Л. Гаспаровым в статье «Подстрочник и мера точности»⁸⁰. Поскольку подстрочником в данном случае мы не располагаем, речь пойдёт о сравнении непосредственно с оригиналом. Наша цель – получить для каждого из переводов два основных

⁷⁶ Кантемир А.Д. Из Анакреонта. О своих гусях // А.Д. Кантемир. Собрание стихотворений. Л.: Советский писатель, 1956. С. 293

⁷⁷ Львов Н.А. Стихотворения Анакреона Тийского. СПб., 1794.

⁷⁸ Баженов, А. Песни Анакреонта. М., 1861

⁷⁹ Мартынов И.И. Стихотворения Анакреонта Теосского. СПб, 1829

⁸⁰ Гаспаров М. Л. О русской поэзии. Анализы. Интерпретации. Характеристики. М., 2001. С. 361-372

показателя: степень точности и степень вольности. Точность определяется отношением количества точно переведённых слов к общему числу знаменательных (существительные, прилагательные, глаголы, наречия) слов оригинала. Степень вольности определяется отношением количества добавленных переводчиком слов к общему числу знаменательных слов перевода. В качестве текста оригинала мы использовали издание *Poetae Iyrici graeci. Bd. III. Ed. Bergk. Leipzig, 1882*, а также параллельный греческий текст изданий переводов И.И. Мартынова и Н.А. Львова.

В дополнение к измерению точности, мы проведём текстовый анализ и сравнение переводов.

Первая тетрадь «Од Анакреона» открывается стихотворением «На лиру». Многими переводчиками Анакреонта оно признано программным для корпуса анакреонтеи, поэтому многие сборники переводов начинаются именно с него. Здесь «Анакреонт» заявляет о том, что как бы ни старался, не может воспевать героев (т.е., быть эпическим поэтом), потому как суть его таланта совсем в другом – в воспевании любви (лирическая поэзия). Ломоносов в своём знаменитом «Разговоре с Анакреоном» иронически отвечает, что хотя ему не чужда любовь, он более склонен к серьёзным, героическим темам. Возможно, к этому ответу могла бы присоединиться и Елизавета Кульман, но пока она выступает лишь в скромной роли переводчика.

Показатели измерения точности для этого перевода следующие: степень точности – 80%, степень вольности – 22 %. При том, что довольно высокая степень точности, отраженная в полученных данных, в целом адекватно отражает впечатления от качества перевода, необходимо всё же сделать несколько оговорок и указать места, где Кульман отходит от оригинала.

На лиру.

1. Хочу воспеть Атридов,

2. Хочу и Кадма славить;
3. Но лира своенравно
4. Бряцает лишь Эрота.
5. Недавно перестроил
6. Все струны я на лире;
7. Пел подвиги Алкида;
8. Но мне в противность лира
9. Эрота зазвучала.
10. Не мне вас петь, Герои!
11. Когда упряма лира
12. Все лишь Эрота славит.

1-2. Отмечая богатство языка оригинала, Баженов говорит, что для повторённого им в переводе шесть раз глагола «воспевать» в древнегреческом существует достаточно различных слов с аналогичным смыслом, чтобы ни разу не повторяться⁸¹. Среди рассмотренных нами переводчиков, Баженов был единственным кто ограничился одним русским глаголом для передачи шести разных древнегреческих. Кульман, Львов и Мартынов в издании 1829 г. справились с этой задачей наиболее удачно: каждый из них подобрал пять различных глаголов со значениями «воспевать, прославлять» или «звучать». Как и большинство авторов анализируемых нами переводов, Кульман верно подбирает глаголы соответствующие звучанию голоса (воспеть, славить, пел) и инструмента (бряцает, зазвучала) и не смешивает их между собой. Исключение – последний случай употребления, ироничное метонимическое слияние поэта и лиры, в котором, как и в оригинале, лира «славит» Эрота. Кроме этого, только Кульман,

⁸¹ Баженов, А. Песни Анакреонта. М., 1861. С. 61

Церетели и Мартынов в поздней редакции используют разные глаголы в первых двух строках, следуя в этом за оригиналом.

3. Слово «своенравно» добавлено Кульман.

В оригинале: «барбитос струнами (*kordáīs*) звучит одного (только) Эрота». У Кантемира: «Да струнами гусли моя...», у Мей: «А барбитон струнами...». У Мартынова: «Но лира мне струнами...» в переиздании 1829 г.; в издании 1801 г.: «Но лишь примусь за лиру, / она звучит любовь». В комментариях к переводам в издании 1829 г., которое содержало параллельный греческий текст, Мартынов не раз упоминает о своём стремлении приблизиться к тексту оригинала: «слово “струнами” несколько лишнее, но оно есть в подлиннике».

Кульман заменяет «барбитон» (в оригинале) на «лиру», но на точность перевода это не влияет: в самом подлиннике названия инструментов взаимозаменяемы. Тем не менее, среди рассмотренных нами переводов, Кантемир, Мей и Церетели сохранили оба названия инструмента, что похвально с точки зрения передачи лексического разнообразия оригинала. Совсем иным путём пошли Кантемир и Ломоносов, которые «русифицировали» барбитон и лиру, превратив их в гусли.

5-6. В оригинале: «Сменил струны недавно / и лиру всю».

А. Баженов пишет в комментарии к своим переводам: «Под заменой струн и лиры надо здесь понимать замену одного поэтического рода другим, а именно – лирического эпическим»⁸².

8-9. В оригинале *érotas*, множественное число. Т. Эдвардс рекомендует переводить, по аналогии с латинским *amóres*, как «любовные дела», понимая это слово также как выразительное усиление значения слова в единственном числе.

Мартынов и Баженов в комментариях к своим переводам отмечают сложности, которые вызвал у них глагол *antephônei*. Мартынов пишет:

⁸² Там же.

«Прекрасное, выразительное слово *anterhónei* (латинская транскрипция моя – *Г.В.*) одним словом нельзя перевести на русский язык; оно, по составу своему, значит противгласила»⁸³. Баженов также говорит, что этот глагол «невозможно передать на русском языке одним словом»⁸⁴. Мартынов всё же пытается перевести этот глагол, но действительно не обходится одним словом: «Но лира все твердила / Любовь наперекор». Схожий выход из положения находит и Кульман, переведя как «завучала в противность». Оба они правы в передаче одного из значений греческого глагола – «отвечать несогласием». Это способствует и созданию образа своенравной и упрямой лиры. Однако перевод Церетели «отвечала» также нельзя назвать неверным; он более нейтрален, но вместе с тем он и экономичней.

10. В оригинале: «Прощайтесь с нами отныне, / Герои».

11. Кульман добавляет эпитет «упряма», что согласуется с её трактовкой слова *anterhónei*, понимаемого в контексте противостояния, нежелания лиры подчиняться бесплодным попыткам поэта исполнять чуждый ему вид поэзии. В сочетании с также добавленным ею наречием «своенравно» в третьей строке, этот эпитет создаёт целостную характеристику лиры, что подчёркивает иронию конфликта между Анакреонтом и его музыкальным инструментом.

Возвращаясь к измерению точности, для сравнения приведём результаты по нескольким другим переводам:

	Точность, %	Вольность, %

⁸³ Мартынов И. Стихотворения Анакреонта Теосского. СПб, 1829. С.120

⁸⁴ Баженов, А. Песни Анакреонта. М., 1861. С. 61

Кульман	80	22
Мей	83	21
Мартынов	90	17
Церетели	80	13
Кантемир	80	13
Баженов	83	16
Львов	83	21
Ломоносов	58	33

Все эти переводы, несомненно, отличаются высокой точностью: как писал М.Л. Гаспаров: «...в целом можно считать, что в среднем точность русского стихотворного перевода (необходимая, чтобы он считался переводом, а не подражанием) — 50% плюс-минус 10%, вольность же колеблется в очень широких рамках и заслуживает особого внимания исследователей»⁸⁵. Однако некоторые из них – в меньшей степени. Мы постараемся определить, какие именно отхождения от оригинала повлияли на точность и увеличили показатель вольности в переводе Кульман.

Во-первых, вольность увеличилась из-за вставных наречия («своенравно») и краткого прилагательного («упряма»). Как уже было сказано, оба они способствуют формированию яркого и живого характера одного из действующих лиц стихотворения – лиры. Вместе с тем, введение этих слов, скорее всего, было вызвано нуждами стихосложения, т.е. они заполнили нужное количество ударных и безударных слогов в трёхстопном ямбе перевода. В переводе Мартынова лира в конце также «нескромна»; он объясняет это в комментариях следующим образом: «В подлиннике нет слова: нескромна; но такова участь переводчиков, а особенно связанных стопами стихов»⁸⁶. В немецкоязычном варианте перевода Кульман мы этих вставных слов уже не находим:

3. Der Leier Saiten aber...

<...>

10. So lebt denn wohl auf immer,

11. Helden ! denn die Leier

12. Will nur von Liebe tönen.

⁸⁵ Гаспаров М.Л. Анненский — переводчик Эсхила. С. 143

⁸⁶ Мартынов И. Стихотворения Анакреонта Теосского. СПб, 1829

Влияет на степень точности очень вольная трактовка Кульман десятой строки («Не мне вас петь, Герои!»), которую она почти полностью перефразировала. Нужно заметить, впрочем, что смысловое содержание от этих изменений не пострадало; а вот слияние двух действий («Сменил недавно струны / и всю лиру») в пятой и шестой строках в одно («Недавно перестроил / Все струны я на лире») несколько ослабляет комический эффект, производимый описанием отчаянных попыток героя переломить себя и научиться воспевать героев.

Данные подсчёты меры точности указывают на то, что самые точные переводы – у Мартынова, Мея, Баженова и Львова, но менее всего вольностей допускают Церетели и Кантемир. Все, кроме сторонника силлабического стихосложения Кантемира, передают ямбический диметр оригинала с помощью трёхстопного ямба, нередко используемого в анакреонтической поэзии. При этом только Кульман и Церетели используют его форму, наиболее полно воспроизводящую особенности оригинала, переводя стихами со сплошными женскими окончаниями. У Мартынова (как и у Львова) мужские и женские клаузулы чередуются, а Мей и вовсе переводит рифмами, как и Ломоносов.

Перевод Ломоносова заметно уступает остальным по обоим показателям, однако суждение о его неполноценности по сравнению с ними было бы поспешным и несправедливым. Многие слова и обороты, использованные Ломоносовым, сложно назвать точными переводами слов оригинала, а значительная часть их («Да гусли мне в покое / Любовь велят звенеть») и вовсе отсутствует в подлиннике; всё это не могло не отразиться на показателях точности и вольности. Тем не менее, смысл, в конечном итоге, передан без значительных потерь. Гораздо важнее, что более свободный и живой в данном случае язык Ломоносова сообщает эти качества переводу, приближая его к оригиналу: анакреонтика обрела популярность во многом благодаря своей грациозной лёгкости и живости.

Переводам Кульман нередко отказывали в этих качествах, как критики, так и другие переводчики. А. Тамбовский в предисловии к составленному им сборнику переводов Анакреонта и анакреонтики пишет: «Одновременно с Пушкиным появился в свете перевод 20 од Анакреона, сделанный Елизаветой Борисовной Кульман. <...> Эта талантливая девица, прекрасно знавшая древние и новые языки, к несчастью, слишком заразилась ученьем о высоком стиле, а потому переполнила перевод грациознейших песен теосского старца самыми непозволительными славянизмами». И в примечании: «Так, например, в оде «К красавице» Елизавета Кульман, должно быть в угоду бывшему тогда президенту российской академии наук адмиралу Шишкову, называет сандалии «плесницами»⁸⁷.

А так пишет в предисловии к своим переводам А. Баженов: «Кроме того, в 1833 г. Императорская Академия наук издала большую половину анакреоновых песен в переводе Елизаветы Кульман, да недавно двенадцать од его перевел г. Мей. Но язык переводов Мартынова и Кульман довольно тяжел и для нас устарел, хотя переводы близки к подлиннику, а прекрасный перевод Мея не совсем точен, потому что сделан рифмованными стихами и рифма часто заставляет переводчика жертвовать ей краткостью, а иногда даже смыслом оригинала»⁸⁸. Однако в переводах самого Баженова, по словам А. Тамбовского, критик С.А. Венгеров отмечал следующее: «В переводах г. Баженова утратилась та “грациозность, без которой Анакреон превращается в похотливого старикашку”»⁸⁹.

Довольно высокий показатель степени точности имеет перевод стихотворения «К другу» из второй тетради «Од Анакреона»: степень точности – 94%, вольности – 29%.

⁸⁷ Тамбовский А. Анакреонт. Первое полное собрание его сочинений в переводах русских писателей. СПб., 1896. С.9

⁸⁸ Там же.

⁸⁹ Там же. С.12

1. Земля пьёт влагу неба,
2. Деревья пьют земную:
3. Пьёт море быстры реки,
4. Пьёт солнце – дымно море,
5. А месяц – ясно солнце.
6. Зачем со мной, друг, спорить,
7. Коль я хочу напиться?

Это стихотворение удобно для подсчёта в частности тем, что содержит в большинстве своём знаменательные части речи. В следующей таблице представлено сопоставление слов оригинала и того, как они представлены у Кульман.

Оригинал	Русский перевод	Оригинал	Русский перевод
ἡ γῆ	земля	ὁ ἥλιος	солнце
μέλαινα	–	Θάλασσαν	дымно море
πίνει	Пьёт	τὸν ἥλιον	ясно солнце

πίνει	Πьёт	Σελήνη	месяц
δένδρε'	Деревья	μάχεσθ'	спорить
γῆν*	земную влагу	ἐταῖροι***	Друг
πίνει	Πьёт	καὺτῶ	со мной
θάλασσ'	Μορε	θέλοντι****	хочу
ἀναύρους**	быстры реки	Πίνειν	напиться

* Более точным переводом было бы «землю» (вин.п.).

** Горные потоки.

*** Скорее: товарищи, сотрапезники.

**** Причастие: желающим.

При сравнении русского перевода с оригиналом становится очевидно, что Кульман всё же были привнесены некоторые изменения. Она добавляет «... влагу неба», хотя в оригинале ничего подобного нет. Кроме того, появляются эпитеты, отсутствовавшие в оригинале – «быстры реки», «дымное море» и «ясно солнце». Среди менее значительных изменений – число друзей: у Кульман только один друг (против множественного числа в оригинале), что отражено и в данной ей заглавии стихотворения. Ни одно из этих изменений не влияет на передачу смысла, и в целом степень точности перевода остаётся очень высокой. И всё же, немаловажно понять, что из этого Кульман считала действительно важным и добавила целенаправленно, а что она была вынуждена добавить или решила это сделать по каким-то причинам, всё же не делающим эти новшества необходимыми для выражения смыслового содержания. За ответами мы вновь обратимся к немецкому переводу:

1. Die Erde trinkt die Wolken;
2. Es trinkt der Baum die Erde;
3. Es trinkt das Meer die Flüsse;
4. Die Sonne trinkt das Weltmeer;
5. Es trinkt der Mond die Sonne.
6. Was wehrt iht mir, o Freunde,
7. Will ich auch einmal trinken?

Здесь, в полном соответствии с оригиналом, друзья (и вновь это отразилось в названии) – во множественном числе.

Становится очевидно, что вставные эпитеты в русском переводе не имеют значения для Кульман – в немецком варианте им места не нашлось. Их использование в сочетаниях «дымное море» и «ясно солнце» можно объяснить следующими причинами. Во-первых, «ясно солнце» - это устойчивый эпитет, чрезвычайно распространенный, поэтому появление его

здесь весьма предсказуемо. Кроме того, можно предположить, что прилагательное «ясный» вводит идею света, равно как и «дымный», которое, вероятно, призвано вызывать ассоциации с паром, испарением. Таким образом, природные явления, описанные в стихотворении, как бы поясняются: испарение морской воды под действием «пьющего» её солнца и отражение луной солнечного света. Впрочем, если это и имело место быть, то отсутствие аналогичных элементов в немецком переводе подтверждает второстепенность их важности в передаче образа.

Зато пояснение, что именно пьёт «чёрная земля» в первой строке, очевидно, важно: предположительно, Кульман посчитала, что без этого логического заполнения могла образоваться смысловая лакуна. Во избежание этого, она восстановила данный фрагмент по аналогии с рядом последующих строк, каждая из которых содержит парные элементы. В немецком переводе это место, правда, отличается: при сохранении изначальной мысли, в немецком варианте вместо «влаги неба» находим просто «облака» (“die Wolken”). В русском переводе слово «влага», вероятно, важно в первую очередь тем, что позволило Кульман использовать прилагательное «земную» вместо существительного («землю») и уложиться в стихотворный размер. В немецком переводе такой необходимости не возникло, и мы находим там точное соответствие оригиналу в использовании существительного «земля» (“die Erde”).

И в оригинале, и в русском переводе слово «море» повторяется дважды, зрительно подчеркивая логическую последовательность, связывающую стихи. В немецком варианте, несмотря на то, что использовано близкое слово (“das Weltmeer”), повторность уже не так очевидна.

Кроме того, Кульман удалось сохранить внешнее сходство с оригиналом за счёт перенесения из оригинала в русский перевод анафоры, повторяя глагол «пьёт», лишь сместив этот повтор на строку ниже. Несмотря на это, каждой

строке перевода как и прежде соответствует строка оригинала. В немецком переводе сходство ещё более полное.

В целом вычисление меры точности даёт весьма достоверное представление о формальной стороне качества перевода. Несомненно, здесь Кульман не уступает, а порой и превосходит многих куда более опытных поэтов и переводчиков.

Такие подсчёты, однако, практически не дают возможности оценить качество перевода с точки зрения стилистики и идейного содержания, а также соответствию поэтическому языку оригинала, его достоинствам и особенностям.

Подчас могут возникнуть трудности в интерпретации несоответствий между различными переводами. К примеру, когда в стихотворении «Необходимость пить» («К другу» у Кульман) Баженов переводит третью строку «Пьют океаны *воздух*» – против «Пьёт море быстры реки» у Кульман и $\pi\acute{\iota}\nu\epsilon\iota\ \theta\acute{\alpha}\lambda\alpha\sigma\sigma\prime\ \acute{\alpha}\nu\alpha\acute{\upsilon}\rho\omicron\upsilon\varsigma$ («пьёт море горные потоки/реки») в *Poetae Iyrici graeci* – причиной тому не его переводческая ошибка, а использование другой редакции оригинального текста, в которой стояло $\delta\prime\alpha\upsilon\tau\omicron\varsigma$ вместо $\acute{\alpha}\nu\alpha\acute{\upsilon}\rho\omicron\upsilon\varsigma$.

Для того, чтобы адекватно оценить точность перевода и не обвинить понапрасну переводчика в незнании языка оригинала, порой нужно познакомиться с культурным контекстом эпохи, а в идеале – с комментариями и заметками, оставленными об этой работе. Так, например, Мартынов, Львов и Баженов сообщают о трудностях перевода слова $\phi\rho\acute{\omicron}\nu\eta\mu\alpha$ (разум, мышление, здравомыслие; также дух, благородство, мужество, воля, высокомерие, гордыня) в стихотворении «На женщин». По тексту, $\phi\rho\acute{\omicron}\nu\eta\mu\alpha$ – это именно то, что Природа дала мужчинам, но чем обделила женщин. Мартынов и Львов сообщают, что старались избегать в своих переводах слов, связанных с интеллектуальной деятельностью, дабы никоим образом не обидеть дам, которые прочтут их переводы. Потому мы читаем у них, соответственно: «сил крепостью» и «мужество». Баженов переводит это

слово как «мудрость», и только в комментариях замечает, что Анакреонт скорее всего подразумевал под этим словом «храбрость» и «не допускается другое мнение, что будто бы этим Анакреон отказывал женщине в мудрости»⁹⁰. Мартынов в издании 1829 г. изменил политкорректности первоначального варианта и заменил его «рассудком здравым», объясняя это тем, что в двуязычном издании он не осмелился бы отступить от оригинального текста⁹¹.

К сожалению, Елизавета Кульман не оставила столь подробных комментариев к своим переводам. Однако юная переводчица, отчасти в духе воспитания своего времени, отчасти, вероятно, в большей степени заботясь о точности перевода, нежели о справедливости его по отношению к женщинам, переводит *φρόνησις* как «проницанье». Это довольно близко тому, что мы обнаруживаем у знаменитой Анны Дасье в переводе 1681 года: “la prudence”⁹². В немецком переводе Кульман также читаем: “Weisheit” (мудрость, проницательность).

Подводя итоги нашему анализу переводов анакреонтики Елизаветы Кульман, мы можем сделать несколько выводов. В первую очередь, нельзя не отметить высокую точность, с которой выполнены переводы. Это подтверждают не только подсчёты меры точности, но и анализ текстов. Справедливо будет уточнить, что она допускала и некоторые вольности, но таковые в сравнении с числом точно переведённых единиц текста мы видим лишь в незначительно малом количестве. В целом можно сказать, что в своей работе она придерживалась позиций близких немецким переводчикам анакреонтеи XVIII века – традиции, способствующей закреплению за анакреонтикой как определённых размеров (из которых трёхстопный ямб с женскими

⁹⁰ Баженов, А. Песни Анакреонта. М., 1861. С.61

⁹¹ Мартынов И. Стихотворения Анакреонта Теосского. СПб, 1829. С.122

⁹² *Dacier, A. Les Poésies d'Anacréon et de Sapho: traduites en François avec des remarques, par Mme Dacier. Nouvelle édition augmentée des notes latines de M. Le Fèvre et de la traduction en vers François de M. de La Fosse. P.7*

окончаниями Кульман использовала в большинстве собственных стихотворений) и белого стиха. На фоне современников (например, Мея), переводивших анакреонтику с рифмами и использовавших более легкую, близкую к разговорной лексику, её язык мог выглядеть тяжеловесным и устаревшим. Так его характеризовал и А. Тамбовский, что не помешало ему включить перевод «На любовь» в подготовленный им сборник, что сделало Кульман единственной женщиной, представленной там⁹³. Мы убеждены, что весь сборник «Од Анакреона» должен быть оценён заново и представлен современной публике, особенно в совокупности с собственными сочинениями Кульман (в частности, «Венком»), с которыми во многих смыслах он составляет неразрывное единство.

ГЛАВА 3. ОРИГИНАЛЬНЫЕ СТИХОТВОРЕНИЯ

3.1. «Пиитические опыты Елисаветы Кульман».

«Пиитические опыты», благодаря неустанным трудам Гросгейнриха, вопреки всем препонам, встававшим на его пути, всё-таки увидели свет в 1833 г., спустя восемь лет после смерти Кульман

Издание русскоязычных стихотворений состояло из трёх частей. После биографического очерка авторства А.В. Никитенко следовала первая часть, озаглавленная: «Часть первая, содержащая Оды Анакреона и Венок.

Собственные стихотворения Кульман унаследовали от переводов анакреонтики поэтический размер: трёхстопный ямб со сплошными женскими окончаниями. Как уже отмечалось, этот размер был весьма распространён как в переводах, так и в оригинальных стихотворениях анакреонтического жанра у поэтов Западной Европы и России.

Другой важной чертой, пришедшей из занятий античной литературой, было отсутствие рифмы. На начальном этапе рифма плохо давалась ей и даже

⁹³ Тамбовский А. Анакреонт. Первое полное собрание его сочинений в переводах русских писателей. СПб., 1896. С.86

мешала. Гросгейнрих пишет: «... Елисавета нередко жаловалась на рифму “и невозможность выразить в рифмах свои мысли так, как она представляются душе нашей”»⁹⁴. Ещё в первой биографии, написанной А.В. Никитенко, тема рифмы поднимается не раз: автор размышляет о судьбе стихотворений Кульман, сравнивая современную поэзию с придворной дамой, «наряжающейся» в рифму; отсюда сомнения, что творчество поэтессы могло быть адекватно воспринято широкой публикой⁹⁵.

Через десять лет после смерти Елизаветы, Гросгейнрих имел возможность встретиться с А.С. Пушкиным и показать ему сказки авторства ученицы. Ответ поэта был следующим: «Я <...> нахожу только один недостаток в этих сказках, и то не я, а наша публика: что они писаны не в рифмах. Мы живём в такое время, когда рифма кажется ещё необходимою в повествовательной поэзии»⁹⁶.

В данной работе мы не рассматриваем сказки Елизаветы Кульман, но в связи с упоминанием Пушкина невозможно не сказать о том, что почти за десять лет до выхода в свет «Сказке о рыбаке и рыбке», уже была написана сказка «Рыбак и его жена» Елизаветы Кульман. Если об источнике сказки Пушкина долго шли споры, но в итоге всё же удалось установить, что за основу была взята сказка, записанная братьями Гримм, то в случае с Кульман сомнениям места не оставалось. Узнав сюжет сказки от Гросгейнриха, Кульман написала её, в деталях следуя за источником, и поместила в раздел «Заморские сказки», что недвусмысленно указывает на её происхождение.

3.1.1 «Часть вторая, содержащая стихотворения Коринны или памятник Елисе».

⁹⁴ Гросгейнрих К. Елисавета Кульман и ее стихотворения.. СПб.: 1849.

⁹⁵ Кульман Е.Б. Полное собрание русских, немецких и итальянских стихотворений.. СПб.: 1841.

⁹⁶ Гросгейнрих К. Елисавета Кульман и ее стихотворения.. СПб.: 1849.

Однажды между Гросгейнрихом и его ученицей состоялся следующий разговор. Рассуждая об обстоятельствах жизни древнегреческой поэтессы Коринны, по преданию пятикратно одержавшей победу над Пиндаром в поэтических состязаниях, Елизавета Кульман заметила: «Однако же все жаль, что из произведений ее ничего не осталось нам: в Греции нелегко было приобрести славу, а она имела ее». – От вас зависит, возразил Г.Г., воскресить Коринну. – «Как от меня?» – Да! Напишите несколько стихотворений, и выдайте в свет под ее именем в переводе. Вы можете сказать, что открыли их случайно в пыли какого-нибудь книгохранилища. Прибавьте к ним также несколько ученых примечаний: критики будут спорить, а свет вам будет благодарен»⁹⁷.

Это была лишь шутка, но скоро Кульман показала своему наставнику первое стихотворение, написанное от лица Коринны – «К Мирто». Так было положено начало второй части «Поэтических опытов» – стихотворениям Коринны.

Согласно бытовавшей в то время легенде, Коринна была наставницей Пиндара. Однако Кульман отвергла эту версию. Её Коринна – юная девушка, сверстница самой поэтессы. Нет оснований сомневаться, что Елизавета Кульман ассоциировала себя с Коринной.

Этот ключевой образ появляется в качестве героини стихотворений несколько раз и проходит определённое развитие. Впервые мы встречаем её в стихотворении «Коринна»: юная певица исполняет стихи об Аполлоне и Дафне (продолжение их истории находится в стихотворении «Лавр», открывающем «Венок») и с триумфом побеждает в поэтическом соревновании, удостоиваясь похвалы самого Пиндара (Кульман отказывается верить, что Коринна могла победить великого лирика в состязании певцов).

⁹⁷ Кульман Е.Б. Полное собрание русских, немецких и итальянских стихотворений. СПб., 1841 г. С. XIII

В стихотворениях «Праздник Гесиода» и «Праздник Пиндара», в которых Коринну избирают, чтобы воспеть легендарных поэтов, она предстаёт уже знаменитой поэтессой, не утратившей при этом скромности и уважения к великим.

Отдельный интерес представляет эпическое полотно под названием «Праздник Доброй Царицы», многочастное произведение, сочетающее черты торжественной оды (раздел, где Елиса отправляется в плавание на корабле, осматривает свои владения и помогает нуждающимся не может не вызвать в памяти «Шествие по Волхову российской Амфитриты» Г.Р. Державина) и эпической поэмы. Ещё из авторских стихотворений, сопровождавших «Оды Анакреона», мы знаем, что Елиса – это не кто иная, как императрица Елизавета Алексеевна.

3.1.2 «Часть третья, содержащая Памятник Беренике».

Посвящено Марии Федоровне. Судя по тому, что предисловию Береника ошибочно называется матерью Птолемея III, логично предположить, что с ней у Кульман ассоциировалась Государыня императрица (потому как Птолемей в примечании приравнивается к Александру I).

Третья часть «Поэтических опытов», получившая название «Памятник Беренике», включает в себя стихотворения, написанные от лица древних поэтов, и в некотором смысле воскрешает поэтическое собрание, в действительности созданное ими для прославления жены Птолемея III, покровительницы искусств Береники. Имена поэтов в порядке появления: Ликофрон Халкидский, Филемон, Бион, Мосх, Аполлоний Родосский, Омир-Младший, Арат Тарсийский, Филотас Косский, Каллимах и Феокрит.

Эту часть, начатая и законченная в 1825 г., Кульман писала незадолго до смерти. Интересна она, прежде всего, несвойственными Кульман ритмическими экспериментами, а также новыми жанрами. Здесь, например,

мы находим балладу «Бой с духом Тимесским», обнаруживающую влияние романтизма, несмотря на классическую основу сюжета. Кроме прочего, в этом стихотворении мы можем наблюдать новый для Кульман стихотворный размер – амфибрахий.

Масштабная поэма «Посвящение» также включает в себя некоторые «новшества». Если прежде включённые внутрь текста песни, исполняемые хором или кем-то из персонажей, ритмически не обособлялись от своего окружения, то здесь мы наблюдаем чёткое разделение: основная часть написана гекзаметром, а для песнопений Кульман использовала ещё один из «анакреонтических» размеров – четырёхстопный хорей с чередующимися мужскими и женскими клаузулами.

Дав краткий обзор последних двух частей «Пиитических опытов», мы вернёмся к первому для более подробного рассмотрения. В предыдущей главе мы уже детально рассмотрели «Оды Анакреона», поэтому перейдём непосредственно к «Венку».

3.1.3 «Венок».

Как сообщает Гросгейнрих, на создание «Венка» тринадцатилетнюю Кульман вдохновил литературно-живописный альбом «Венок Юлии» (“*La Guirlande de Julie*”), созданный во Франции в середине XVII века и впервые изданный в 1721 г. Семнадцать лучших поэтов написали по стихотворению, в каждом из которых определённый цветок, прекрасное изображение которого сопровождало рукопись, воспевал Жюли д’Анженн: такой роскошный подарок преподнёс своей возлюбленной её будущий супруг Шарль де Сен-Мор.

Большинство сюжетов стихотворений «Венка» Кульман основаны на мифологических сюжетах из «Метаморфоз» Овидия, но были значительно ею обработаны. Они обрели некоторые характерные особенности поэзии

Кульман (стихотворный размер, приподнятый стиль), а также претерпели изменения на уровне формы и содержания, порой не столь заметные с первого взгляда (как это происходит в стихотворении «Мак»), а иногда совершенно меняющие восприятие описываемых предметов (к примеру, «Нарцисс», где вместо прекрасного юноши мы видим девушку, или «Роза», где в переосмысленном мифе о создании прекрасной девушки в качестве Пигмалиона выступает сама Киприда, а конечным результатом акта творения становится рождение розы).

Стихотворения «Венка» довольно велики по объёму: самое небольшое из них («Лавр») содержит 61 стих, многие же занимают несколько страниц. Это значительно отличает их от традиционных форм антологической и родственной ей «лёгкой» лирической поэзии, к которой принадлежит и “*La Guirlande de Julie*”. Всего «Венок» содержит десять стихотворений:

1. «Лавр»: об усыхающем от ревности к Аполлону лавровом дереве и благополучном разрешении его страданий и спасении, когда бог делает лавровый венок своим атрибутом. Нимфа Дафна, обращенная в лавр, здесь не упоминается, но миф об этой метаморфозе включён в стихотворение «Коринна» из второй части в виде песни, которую исполняет Коринна на поэтическом состязании⁹⁸.
2. «Роза»: Венера, вдохновившись примером Прометея, создавшего человека («Умел же сын Япета, / (Венера так однажды/ Сама себе сказала)/ Из глины человека/ Создать...»⁹⁹) создаёт прекрасную деву, но не умеет вдохнуть в неё жизнь. В попытке оживить своё создание, она целует её; та не оживает, но превращается в розу. В основе лежит

⁹⁸ Овидий. *Метаморфозы и другие сочинения*. Библиотека античной литературы. М., 2012. С 23-27

⁹⁹ Овидий. *Метаморфозы и другие сочинения*. Библиотека античной литературы. М., 2012.

сюжет о Пигмалионе и созданной им статуе¹⁰⁰, а также об изготовлении Гефестом автоматов («Я часто подле мужа / Стояла, как из грубых / Составов он, искусством / И пламенем, созданья / Творил богам подобны»¹⁰¹).

3. «Фиалка»: продолжение предыдущей пьесы. Венера решает перенести полюбившуюся ей розу в Пафос; тогда её дочери хариты просят разрешения взять с собою и свои любимые цветы. Паситея (Пасифея) замечает малиновку и фиалку, но не решается разлучить друзей. Тогда фиалка приносит себя в жертву, чтобы её подруга могла отправиться в Пафос. Увидев это, харита награждает обеих и забирает с собой.
4. «Ирис»: увидев радугу, молодая пастушка спешит к тому месту, где она касается земли. Замешкавшись по пути, она уже не застаёт радуги, но к восторгу своему обнаруживает следы богини Ириды, из которых произрастали ирисы.
5. «Амарант»: одна из самых крупных пьес, входящих в состав «Венка», содержит 503 стиха. Аполлон сурово наказывает фракийцев за убийство Орфея вакханками. Чтобы получить его прощение и прекратить бесконечную череду смертей, они должны отыскать гроб Орфея и принести ему жертву. В долгом и непростом пути, наполненном множеством красочных описаний местности и различных чудес, ориентирами служат лира Орфея, соловей и, наконец, неувядающий амарант, растущий на могиле прославленного певца.
6. «Нарцисс». Кульман вносит изменение в традиционный миф о прекрасном юноше¹⁰², полюбившем собственное отражение: в её

¹⁰⁰ Овидий. *Метаморфозы и другие сочинения*. Библиотека античной литературы. М., 2012. С.226-227

¹⁰¹ Кульман Е.Б. *Полное собрание русских, немецких и итальянских стихотворений*. СПб.: 1841. С.16

¹⁰² Овидий. *Метаморфозы и другие сочинения*. Библиотека античной литературы. М., 2012. С.69-74

интерпретации это Нарцисса, обворожительная дочь Эндимиона и Дианы. Облачившись в мужскую одежду, утомлённая охотой и тронутая до слёз печальной песнью соловья, оплакивавшего потерю семьи, она спускается к берегу озера. Видя в отражении прекраснейшего юношу (ибо она по-прежнему была в мужском платье), она влюбляется и гибнет в водах озера, попытавшись соединиться с возлюбленным. Оплавав смерть дочери, Диана превращает Нарциссу в одноимённый цветок.

7. «Анемона»: трогательная история о любви Венеры и смертного Адониса и одно из самых объёмных стихотворений «Венка». Гордость Адониса, растревоженная мыслями о неравности его союза с бессмертной богиней, заставляет его искать способа достигнуть славы, дабы самому стать подобным богам и достойным любви Киприды. Пока богиня вынуждена отлучиться, дабы приветствовать молящихся в своём храме, Адонис отправляется на охоту, полный решимости совершить подвиг. Он вступает в схватку с ужасной веприцей, которую побеждает, но и сам получает смертельное ранение. Венера спешит к возлюбленному, но застаёт лишь последние мгновенья его жизни. Не в силах возратить его к жизни, она обещает обессмертить его имя. Поцелуем она вбирает его душу и собственным дыханием оживляет кровь Адониса, превратившуюся в анемону. Сюжет также заимствован у Овидия¹⁰³.
8. «Мак». Сюжет этой крупной эпической поэмы полностью заимствован из мифа о похищении Плутоном Прозерпины и поисках Церерой пропавшей дочери. Он довольно точно следует изложению мифа в «Метаморфозах»¹⁰⁴ Овидия, также в нём Зевс разрешает конфликт

¹⁰³ Овидий. *Метаморфозы и другие сочинения*. Библиотека античной литературы. М., 2012. С.240

¹⁰⁴ Овидий. *Метаморфозы и другие сочинения*. Библиотека античной литературы. М., 2012. С.115-122

между Церерой и Плутоном, так что половину года Прозерпина должна была проводить в Подземном царстве, а весной и летом могла воссоединяться с матерью. В то же время, Кульман внесла ряд изменений, к которым относится не только введение мака, как цветка, который цветением своим должен был предупреждать Цереру о скором возвращении Прозерпины, но и форма и отделка содержания мифа в её стихотворении; всё это стоит заслуживает отдельного рассмотрения, к которому мы вернёмся в дальнейшем.

9. «Незабудка». Это стихотворение связано с предыдущим и им подготавливается. Открывается он хором дев, воспевающих безвременно почившую подругу, певицу Евдору, едва достигшую двенадцати лет. Далее рассказывается, как Евдора, избранная для пения на празднике в честь Цереры и Прозерпины, сочиняет свою песню. Далее описывается возникновение арфы: во сне Евдора видит, как муза Клио поёт сочиненную ей накануне песню, но пение её сопровождается невиданным прежде инструментом, новым родом арфы. Проснувшись, она обнаруживает эту арфу подле себя. С её помощью она, ко всеобщему восхищению, поёт свою песню. Из рук статуи Прозерпины на арфу упал венок, что было принято как знак благосклонности богинь. Но вскоре другое знамение – лебединая песня – предрекла ей недоброе; Евдора поняла, что жизнь её скоро оборвется. Так и случилось: под ивой подруги однажды нашли её бездыханное тело. К иве, что росла подле могилы Евдоры, подруги привязали её арфу, которая вдруг заиграла сама по себе (мотивы, что уже встречались нам в «Амаранте» в описании могилы Орфея). Когда умолкла арфа, слышался голос Евдоры, но и он скоро затих; только название цветка донеслось до слуха дев: на могиле Евдоры расцвела незабудка.

10.«Гвоздика». Самое значительное по размеру стихотворение сборника (569 строк), его заключающее. Идиллическое по характеру повествование о визите супругов Аминта и Алкимны и их троих детей к родителям Алкимны, Меналку и Климене, за счёт сложной структуры и вставных рассказов ретроспективного рода, тесно связанных с событиями настоящей истории, превращается в некое подобие краткого идиллического романа в стихах. Попрощавшись с детьми и внуками, абсолютно счастливые старики решают, что единственное, о чём они могут теперь желать – это «кончины совокупной». С этой просьбой они обращаются к покровительнице их семейства Диане, и она обращает их в гвоздики. Описание пещеры Дианы встречается у Овидия, но при совсем других обстоятельствах: если Алкимна застаёт уставшую Диану отдыхающей в пещере и подносит воды, чем заслуживает благосклонности богини, то в мифе Актеон, заставший обнажённую Диану и нимф, поплатился за это жизнью¹⁰⁵.

Мы рассмотрели кратко содержание и отдельные особенности всех стихотворений, составляющих «Венок». Рассмотрим теперь некоторые из них подробнее.

Несомненный интерес представляют изменения, которые внесла Кульман в трактовку некоторых мифов. К примеру, женский персонаж, ступивший на место юноши в стихотворении «Нарцисс». Гросгейнрих приводит фрагмент письма своей ученицы, сопровождавший стихотворение: «Мой нарцисс решит вам загадку. Помните, я говорила вам однажды, что мне не нравится басня о превращении Нарцисса оттого, что она неправдоподобна. Чтобы можно было отроду не видеть себя, не узнавать себя, и так влюбиться в

¹⁰⁵ Овидий. *Метаморфозы и другие сочинения*. Библиотека античной литературы. М., 2012. С.63-66

самого себя, всё это, с позволения Овидия, кажется мне бессмыслицей. Я попыталась переделать эту басню, и шепну вам на ухо, мне кажется, что моя выдумка лучше Овидиевой и древних, разумеется, только в этом случае. Это моё первое художественное произведение, потому что я обработала только известный предмет, ничего не придумывая нового, разве одну правдоподобность всех следующих друг за другом обстоятельств. Я буду рада, если вы похвалите мой опыт»¹⁰⁶. Заметки Гросгейнриха к биографии Кульман дополняют эти сведения интересными деталями: по его словам, она считала этот миф неправдоподобным ещё и потому, что такое легкомыслие (влюбиться в самого себя) недопустимо для мужчины, которому предписано быть образцом благоразумия (вспомним анакреонтическое стихотворение «На женщин» с его φρόνημα – проницательностью, мудростью, которых от природы женщинам не досталось), а вот женщинам оно вполне прощительно¹⁰⁷.

Данное объяснение нам, однако, не представляется достаточно убедительным, или, по крайней мере, объясняющим все особенности такой обработки мифологического сюжета.

Замена мужского персонажа женским как таковая в данном случае практически ничего не меняет: Нарцисс, имевший «щёки, не покрывшиеся ещё пухом», «белую шею» и «красивый ротик» вполне очевидно не являлся носителем тех мужественности, благоразумия и рациональности, которые, как следует из слов Гросгейнриха, имела в виду Кульман; образ этого героя изначально исполнен женственности. Не принимая в данном случае во внимание особый статус мальчиков и юношей в античном мире, можно было бы предположить, что описание Нарцисса в «Метаморфозах» должно было

¹⁰⁶ Гросгейнрих К. Елисавета Кульман и ее стихотворения.. СПб.: 1849.

¹⁰⁷ РО ИРЛИ, 763/СХХХБ1, л.200.

бы способствовать определению этого образа как женоподобного в сознании Кульман.

Тем не менее, логика мотивировки изменения персонажа, приведённая выше, весьма удобна: место мужчины занимает женщина в мужской одежде. Таким образом, в отражении она видит даже не другую женщину, а прекрасного юношу, и влюбляется в него, так и не осознав, что видит своё отражение. Но сложно представить, что поэтесса, посвятившая всё своё время интеллектуальным занятиям, вводившая в свою поэзию одухотворённые и сильные духом женские образы, а также высказавшаяся, пусть и робко, в стихотворении «Коринна» о праве женщин выступать на поэтическом поприще наравне с мужчинами, могла бы сознательно произвести такую замену лишь потому, что жёнам более прилично было бы легкомыслие и слепое повиновение собственным страстям.

Напротив, формируя образ своей героини, она разрушает сам нарциссизм мифологического Нарцисса. Он, отвергавший всех влюблённых в него юношей и девушек, имел, согласно Овидию, «жестокое сердце». З. Фрейд в «Очерках по психологии сексуальности» определяет нарциссический тип выбора объекта любви, как свойственный женщинам: «Иначе происходит развитие у более частого, вероятно, более чистого и настоящего типа женщины. <...> Особенно в тех случаях, когда развитие сопровождается расцветом красоты и когда вырабатывается самодовольство женщины, вознаграждающее её за то, что социальные условия так урезали её свободу в выборе объекта. Строго говоря, такие женщины любят самих себя с той же интенсивностью, с какой их любит мужчина. У них нет потребности любить и быть любимой <...>. Такие женщины больше всего привлекают мужчин не только по эстетическим мотивам, так как они обычно отличаются большой красотой, но также и вследствие интересной психологической констелляции. А именно, нетрудно заметить, что нарциссизм какого-нибудь лица, по-

видимому, очень привлекает людей иного типа, которые отказались от переживания своего нарциссизма в полном его объёме и стремятся к любви к объекту; прелесть ребёнка заключается в значительной степени в его нарциссизме, самодовольстве и недоступности, также как и прелесть некоторых животных, которые производят впечатление, будто им всё в мире безразлично...»¹⁰⁸

Когда Нарцисса у Кульман делает то же самое, т.е. отвергает влюблённых в неё, это лишь утверждает её независимость и право выбрать самой, кому ответить взаимностью. Она успокаивает отца:

«Не сетуй, мой родитель»

Нарцисса отвечала;

«Коль скоро кем пленюся

Из юношей соседних,

На век с ним съединюся

Тебе во утешенье».

Парадоксальным образом, меняя пол персонажа, Кульман меняет и тип выбора объекта любви, причём на тот, что, согласно Фрейду, в большей степени свойственен мужчинам: опорный тип, подразумевающий выбор матери или лица, заменяющего её в материнских функциях, в качестве сексуального объекта. Фрейд пишет: «Глубокая любовь к объекту по опорному типу, в сущности, характерна для мужчины»¹⁰⁹.

Нарцисса, охваченная любовью к собственному отражению, узнаёт в нём черты Дианы:

«Что вижу я, о боги!

Не матери ли милой

¹⁰⁸ Фрейд, З. Очерки по психологии сексуальности. СПб., 2014. С. 151-152.

¹⁰⁹ Фрейд, З. Очерки по психологии сексуальности. СПб., 2014. С. 151.

Черты зрю пред собою?
 Вот чистое Дианы
 Чело, глаза веселы;
 Та ж важность, то ж величье,
 И тот же стан прелестный!».

Нарцисса во всём является повторением матери: и во внешности, и в свободолобивом нраве охотницы. Сам факт наличия дочери у богини-девственницы, основой которому послужил миф о любви Дианы и Эндимиона, родившийся, в свою очередь, из слияния римской Дианы и греческой Селены, исключителен. Нам представляется, что решение сделать Нарциссу дочерью Дианы обусловлено интересом Кульман к героиням такого типа и невозможностью воплощения многих сюжетов с непосредственным участием самой богини.

Женственность (как свойство, явленное в свете распространённых стереотипов о представительницах «нежного пола») нивелируется отчасти и ношением Нарциссой мужской одежды. Это не означает превращение её в мужчину: она является именно женщиной в мужской одежде, что подчёркивает обособленность и нестандартность этой героини.

Сама Кульман, с её стремлением к овладению науками и искусствами, саморазвитию, достижению учёности, выделялась из числа сверстниц. Дело доходило до пренебрежения с их стороны, ведь деятельность, к которой она стремилась, никак не сулила ей благополучия и высокого положения в обществе¹¹⁰. Учёность скорее приближала её к мужчинам, как Коринну, получившую признание Пиндара. Это было её «мужской одеждой», а науки и

¹¹⁰ «За неделю до памятного дня (день, когда императрица наградила её – Г.В.), когда две близкие подруги хвалили её новые стихи, одна богатая девушка вскричала: «Как, эта бедная девчонка вздумала писать стихи? Я бы советовала ей лучше вязать чулки и шить, чтобы достать себе кусок хлеба».

поэзия стали той стихией, которой она отдала себя, подобно Диане и Нарциссе, всё существо которых посвящено было охоте и дикой природе.

Иным предстаёт в стихотворениях «Венка» сквозной образ Венеры, исполненный утончённой женственности, каждый раз предстающей в новом свете.

В «Розе», на фоне других стихотворений отличающейся небольшим размером, характер богини представлен обобщённо, без психологической глубины и развития, что нередко свойственно лирической миниатюре, успевающий захватить целое лишь как картину, впечатление. Образ Киприды тронут здесь оттенком комического, но так деликатно и ненавязчиво, что это нисколько не приводит к снижению данного образа: неудавшаяся попытка самоуверенной богини примерить на себя роль создателя способна вызвать улыбку умиления. Обращает на себя внимание чувственность, которой наделён этот персонаж, и даже некоторый эротизм, сдержанный и ни на шаг не выходящий за пределы хорошего вкуса; вершина этой чувственности – поцелуй Венеры, так и не ожививший созданную ею прекрасную деву.

Интересно, что мотив нарциссизма появляется впервые именно в этом стихотворении, предвещая более полное его раскрытие в «Нарциссе». Он соединён здесь с мотивом божественного творения, ведь Венера создаёт человека по своему подобию, глядя на своё отражение на водной глади:

Пленительнейший образ

Стоит перед богиней,

Ни в красоте ни в сходстве

Тому не уступая,

Что с озера сверкает.

Когда Кульман сочиняла, ей хватало одного образа – «искры» – от которой разгоралось её воображение, и во что это могло вырасти, подчас неизвестно

было и ей самой: «... я вижу только главную черту; всё же прочее обыкновенно игра или действие воображения (т.е. говорит, что первая главная мысль обрастает подробностями в зависимости от того, какой образ первым явится воображению). <...> Если же к этому образу невзначай присоединится и мысль нравственная, что нередко случается, то у меня готово сочинение (обратный процесс обычно медленней)»¹¹¹. «Роза» прекрасно иллюстрирует эту особенность процесса творчества: пусть у Венеры не получилось то создание, которое она задумывала, но неожиданный, непредсказуемый результат – рождение розы – оказался не менее прекрасен.

В «Фиалке» Венера выступает лишь в качестве вспомогательного персонажа. Совершенно в новом качестве она предстаёт в «Анемоне». Здесь Кульман вместо схематичной маски создаёт образ, наделённый глубоким психологизмом, развёртывающимся в поистине драматической обстановке.

Сюжет повествует о любви Венеры и Адониса, юноши несравненно прекрасного, но смертного. Идиллические сцены их совместного счастья нарушаются гнетущими Адониса мыслями о том, что он не достоин быть возлюбленным богини; попытки Киприды переубедить его не достигают своей цели.

В письме Гросгейнриху, сопровождавшем «Анемону», Кульман писала: «По некоторым тёмным для меня понятиям, я заключаю, что романтизм отличается от классицизма не по сущности только, но некоторым образом и по форме. Романтизм очень свободен в своих движениях: он то порхает около внешней стороны предметов, то, с факелом в руке, пытается осветить тайны их внутренности; словом, он часто по произволу смешивает все три главные рода поэзии: эпический, драматический и лирический. В сравнении с Гомером, Оссиан кажется мне романтиком. Вероятно, я во всём этом заблуждаюсь, и может быть, ещё более в том предположении, что можно

¹¹¹ Гросгейнрих К. Елисавета Кульман и ее стихотворения.. СПб.: 1849.

дать романтическую форму классическому содержанию. Как бы то ни было, но я не могла противостоять искушению сделать классико-романтическое (по моему распределению) сочинение. Чтобы представить его таким с самого начала, я и начинаю так, как не начинала ещё ни одного моего сочинения. Забавно будет, если я сделала впопад, хотя, по-настоящему, я не знаю, что делаю; я так точно сделала бы с романтической поэзией, как в мольеровском «Мещанине во дворянстве», Журден 20 лет говорит прозой, и совсем не подозревает этого»¹¹².

Классический элемент – первое, что мы встречаем в «Анемоне». Риторический зачин, не лишённый пафоса, использует метафору розы как символ быстротечности жизни и непродолжительности счастья, для богов ровно так же, как и для смертных:

Судьба непостижима
 Не даст ни земнородным,
 Ни жителям Олимпа
 Дней счастья бестревожных.
 Пусть век твой будет также,
 Как краткая жизнь розы,
 Сплетеньем неразрывных
 Дней майских благотворных;
 Но все, и среди счастья,
 Увидишь постепенно
 Ты в силах оскуденье:
 Лист за листом на розе
 И вянет и спадает

¹¹² Гросгейнрих К. Елисавета Кульман и ее стихотворения.. СПб.: 1849.

До наступленья лета.

Убедив, как ей казалось, Адониса не мучить себя понапрасну, Венера вынуждена разлучиться на время с возлюбленным и направиться в Пафос, где в посвященном ей храме готовился праздник и жертвоприношение в её честь.

Оставшись в одиночестве, Адонис не оставляет желания совершить подвиг, дабы заслужить славу героя и уберечь возлюбленную от насмешек других богов, вызванных её любовным союзом со смертным. Он отправляется на охоту.

Здесь Кульман использует приём параллельного действия, который теперь мы могли бы сравнить с техникой параллельного монтажа в кино: она переносится на Крит, где Венера, не обращая внимания на обращённые к ней молитвы и подносимые дары, погружена в тревожные мысли о возлюбленном. Её тревожит ревность: что если в лесу, во время охоты, он повстречает Диану и прельстится ею?

Тем временем Адонис во время охоты сталкивается с ужасной веприцей, разъярённой убийством Адонисом молодого кабана. Начинается стремительная борьба:

Вострепетал Адонис,
 Узрев перед собою
 Ужаснейшего зверя;
 Но в миг опять мужаясь,
 Стрелой заострённой
 Его он тяжело ранит.
 Умножилась ярость
 Веприцы уязвленной:
 С багровыми очами,
 Клыком в клык ударяя,

Точа из пасти пену,
 На юношу стремится.
 Он, уклоняся вправо,
 Избегнул нападения;
 Потом воспрянув быстро,
 Копьем ее пронзает;
 Кровь хлынула ручьями
 Из ран глубоких зверя.

Около трети слов в представленном отрывке – глаголы или отглагольные части речи. Высокая их концентрация определяет активность, стремительность разворачивающегося действия.

Адонис убивает веприцу, но и сам получает смертельное ранение. Киприда возвращается слишком поздно; не покров с её головы, ни собственные волосы, которые она прикладывает к ранам любимого, не могут остановить кровотечение. Он умирает, но она обещает ему посмертную славу: его изображение будет в её храмах, а все мольбы к ней должны упоминать его имя. Кровь Адониса превращается в анемону, и звучит заключительный ответ дидактическому вступлению, замыкая эту рамочную конструкцию метафорой нового цветка:

Родилась – дней весенних
 Утеха – Анемона,
 Цветочек кратковечный,
 Подобный красотою
 Блистательному шару –
 Шипящей пены сыну –
 Который, пущен в воздух,
 И солнцем осиянный,
 Несётся лёгким ветром

К младенчества забаве;
Несется, но недолго;
Вдруг к искренней печали
Младой толпы шумящей

Мгновенно исчезает.

Классическая составляющая этой поэмы, как нам представляется, заключается в следующем.

1. Сюжет. За основу взят классический миф, который сохранён во многих деталях, и лишь по-другому оформлен и дополнен.
2. Язык. Этому, как и большинству произведений Кульман, свойственная некоторая архаичность и значительное число славянизмов («Рек, и течет в дубраву»; «Мне душный сонм народов, / Челом биющих в прахе, / Утех не заменяет...»).
3. Уже отмеченные выше риторико-дидактические фрагменты, обращающиеся к классическим клише. Последнее, впрочем, удачно включается в систему мотивов всего «Венка» в целом: мотив розы появляется в нём в разных пьесах вновь вновь, по-разному себя проявляя.

Романтическую составляющую сама Кульман видела в свободном сочетании жанров: эпического, драматического и лирического.

Эпическая составляющая проявляется, к примеру, в соответствующего характера отступлениях. К примеру, переключаясь между двумя параллельными сценами, Кульман останавливается на содержании гимнов,

которые исполняют хоры в храме. В девятнадцать стихов она умещает рассказ о рождении Киприды и освоении Кипра.

Схожий приём возникает, когда голос повествователя обращается вдруг к Венере, покидающей Адониса:

Остановись, Богиня!

И удержи паренье

Твоих коней воздушных;

Насыти взор и сердце

Глядением на друга!

Ты впредь его, Богиня,

Как ныне не увидишь!¹¹³

Данный приём мы считаем эпическим, поскольку этот пророческий возглас, несомненно, принадлежит певцу-сказителю. Не только ему известно, что героев ожидает впереди несчастье – и от читателя как будто ожидается знание предмета повествования.

Крайне важен для эпической составляющей стихотворный размер. Трёхстопный ямб не является традиционным эпическим размером, но в данном случае его особенность, повсеместно используемая Кульман – сплошные женские окончания – создают эффект размеренного, текучего действия и объективного описания, даже когда описываются активные действия или страдания героев.

Драматическая составляющая выражена в «Анемоне» особенно ярко. Это выражается, в первую очередь, в проработке характеров действующих лиц, более всего – Венеры.

¹¹³

Кульман Е. Б. Полное собрание русских, немецких и итальянских стихотворений.. СПб.: 1841. С. 180

Драма строится на коллизии: неравные отношения богини и смертного ранят гордость Адониса. Он ощущает свою неполноценность и стремится всеми правдами и неправдами её восполнить. В диалогических сценах Венера выступает как мудрая покровительница, совмещающая пылкую страсть к любимому с почти материнской заботой о нём. Но такова она только рядом с ним. Когда Киприда остаётся одна, автор открывает нам и её терзания. Прекраснейшая из богинь обнаруживает чисто человеческое свойство – она ревнует. Здесь обнаруживается её «неполноценность», то, чего она не могла дать Адонису и что он мог пожелать найти в другой:

Не может ли случиться,
 Что в глубине дубравы
 Он встретится с Дианой –
 С охотницей охотник...

Кульминация пьесы – возвращение Венеры и смерть Адониса. Эта сцена не оставляет сомнения, что перед нами – трагедия. Трагическая развязка подготавливалась с помощью чисто романтических приёмов. К примеру, как только Венера отбросила мысли о возможной измене Адониса, с её волос упала роза, вплетённая туда возлюбленным:

Что здесь упало?.. Роза...
 Та самая, которой
 Мои власы с раченьем
 Недавно он украсил.
 Вплетенные от дочерей
 В мои густые кудри
 Остались невредимы;
 Вплетенная ж от друга
 Одна из них отторглась!
 Каким мне злополучьем

Грозит сие предвестье?..¹¹⁴

Разумеется, это сочинение, жанр которого, на наш взгляд, определяется (в попытке отразить в этом его определении все три составляющих, указанных самой Кульман) как лиро-эпическая драматическая поэма, несмотря на свою значительную величину, в плане объёма всё же мал для такого развёртывания действия, какое мы привыкли видеть в чисто драматических произведениях. Тем не менее, в концентрированном виде мы можем обнаружить все элементы драмы, указанные Томашевским¹¹⁵: экспозицию (вступление и знакомство с персонажами в их диалоге, сразу раскрывающем главный конфликт), завязку (уход Венеры, решение Адониса отправиться на роковую охоту), развитие интриги (схватка со зверем, ревность Венеры), систему речей (диалог Адониса и Венеры, монологи обоих, заключительный монолог Венеры), систему выходов (ключевые – уход и возвращение Венеры), развязку (смерть Адониса, речь Венеры, заключение). Переломный момент в развитии интриги – кратковременный триумф Адониса и следующее за ним осознание, что и сам он был смертельно ранен:

Гордясь такой победой,
 Адонис уязвлённый
 Весёлыми очами
 Взирает на добычу;
 Но кратко наслажденье
 Бойца молодого было:
 С трудом дошел до милой
 Кипридиной беседки,
 Он пал, всех сил лишенный.

¹¹⁴ Кульман Е. Б. Полное собрание русских, немецких и итальянских стихотворений.. СПб.: 1841. С.181

¹¹⁵ Томашевский, Б. В. Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект Пресс, 2002. С. 139

Что касается лирической составляющей, то она представлена, в первую очередь, вступлением и заключением. Действие, заключённое между ними, слишком активно (описание действий), драматично (диалоги и монологи) и переполнено сменяющимися картинками, чтобы быть отнесённым к лирической поэзии. Отдельные фрагменты (оба монолога Венеры, о ревности и на смерть Адониса) могут быть рассмотрены как примеры элегической лирики.

Интересно провести параллель между фрагментами финального монолога Венеры, где речь идёт о посмертной славе, и «Памятника» Пушкина,:

Но избранный Кипридой,
Внемли твоей подруге:
Весь не умрешь. Ты славы
Искал в сей краткой жизни;
Твоим отселе жребьем
Она во веки будет.

Нет, **весь я не умру** — душа в
заветной лире
Мой прах переживет и тленья убежит
—
И славен буду я, доколь в подлунном
мире
Жив будет хоть один пиит.

Не исключено, что ода Горация повлияла и на приведённый фрагмент у Кульман.

Интересно, что Адонис, погибший в поисках славы, нисколько не осуждается Кульман. Она не считает его безрассудным, а наоборот, поощряет его и, вероятно, считает образцом благородства.

Интересно с точки зрения формы и обработки сюжета стихотворение «Мак». Гросгейнрих передаёт следующие слова Кульман: «Тут цветок посторонняя вещь, что однако, по-моему, есть погрешность; но предмет так был привлекателен, так трогателен, что я обработала его невольно, стараясь всячески разукрасить его. Но скажите, как нравится вам форма? Алфей и Аретуза служат, так сказать, рамкой к картине похищения Прозерпины. Не скрою от вас, что я не с малым удовольствием обрабатывала это двойное действие. «Надобно сделать прекрасную рамку, - сказала я про себя, - для прекрасной картины!». Более всего радует меня то, что наконец пришлось мне описать предмет, который грустно-трогательным своим содержанием с детства производил на меня сильное впечатление»¹¹⁶.

Выбор этого мифа для создания рамочной конструкции к поэме не случаен. У Овидия Аретуза участвует в событиях мифа о похищении Прозерпины, сообщая Церере правду о случившемся. Кульман исключает её из повествования, отдавая эту функцию Киане, которая в её варианте не превращается в источник, попытавшись помешать Плутону. Собственно миф об Аретузе и Алфее следует у Овидия сразу следом за рассказом о похищении и возвращении дочери Цереры. Кульман разделяет его на две части, составляя своеобразный поучительный рассказ, вложенный в уста Алфея. Он предостерегает Аретузу, что если она, уже обращённая в реку, продолжит от него убегать и попытается спрятаться в царстве Плутона, то бог может безнаказанно овладеть ею, как он сделал с дочерью самой Цереры. Далее Алфей пересказывает историю о похищении Прозерпины. Испуганная Аретуза сдаётся, и два речных божества соединяют свои воды. Таков миф, обрамляющий основное повествование.

На наш взгляд, наиболее интересной особенностью текста «Мака» являются описания, в которых зрительные образы организованы особым способом. Его

¹¹⁶ Гросгейнрих К. Елисавета Кульман и ее стихотворения.. СПб.: 1849.

можно сравнить с монтажной техникой, в которой тема, визуальный образ, разбивается на составляющие, которые структурируются таким образом, чтобы «заставить вызывать к жизни исходный образ темы»¹¹⁷. Так описывает метод монтажного построения С. Эйзенштейн в своей работе «Монтаж», где он предлагает, в частности, интереснейший анализ литературного текста (в первую очередь, на примере Пушкина) с точки зрения применения в нём этого метода. Нечто подобное мы можем обнаружить и в «Маке» Елизаветы Кульман.

Вот, к примеру, сцена преследования мотылька Прозерпиной и её подругами:

Проворный мотылёчек,
Их ревности смеясь,
Далеко улетает;
Потом, сев на цветочек,
Спокойно ожидает
Гонительниц-крикуней.
Оне к нему подкрались
И руки протянули;
Казалось, он во плене;
Но девы обманулись.
Он быстро встрепенулся,
Поднялся, облетает
Гонительниц прелестных,
И снова – на цветочек.

Через череду картин, возникающих перед нашими глазами, не является, выражаясь терминами Эйзенштейна, «протокольным изображением» последовательности статических изображений. Меняются, если применить уже представленную выше аналогию с киноискусством, «точки съёмки»,

¹¹⁷ Эйзенштейн С. М. Монтаж 1938 // Эйзенштейн С. М. Избранные произведения. Т.2. М., 1964. С. 156-189

фокус «кадра»: мы следим за полётом мотылькам, видим на «общих планах» как он перелетает с цветка на цветок или пролетает мимо девушек; он садится на цветок, и воображению нашему невольно рисуется «крупный план». В следующий момент мы уже фиксируем внимание на девушках, их движениях, и снова на мотыльке, и т.д.

Нужно заметить, что такие описания сталкиваются иногда у Кульман с проявлением свойственного ей эпического стиля письма, и тогда некий отвлечённый, распространённый сравнительный оборот может разорвать монтажное построение.

Один из самых ярких и выразительных эпизодов стихотворения – столкновение Плутона и Кианы и уход Плутона с украденной Прозерпиной в Подземный мир через разверстую им пропасть:

- | | |
|------------------------------|---|
| 1. Возскрежетал зубами | I. Возскрежетал зубами владыка бледных теней; |
| 2. Владыка бледных теней; | |
| 3. В очах сверкает ярость; | II. В очах сверкает ярость; |
| 4. Он сильную рукою | III. Он сильную рукою свой скиптр |
| 5. Свой скиптр тяжелый мечет | тяжелый мечет в глубокия вод бездны. |
| 6. В глубокия вод бездны. | IV. Просторный вход отверзся к подземному владенью. |
| 7. Просторный вход отверзся | |
| 8. К подземному владенью. | V. Словам и страшным крикам властителя покорны, |
| 9. Словам и страшным крикам | |

10. Властителя покорны,

11. Низринулися кони

12. Стремглав в ночную
пропасть;

13. И в миг опять
отверстье

14. Мгновенное
закрылось.

VI. Низринулися кони стремглав в
ночную пропасть;

VII. И в миг опять отверстие мгновенное
закрылось.

VIII. Лишь пояс Прозерпинин, в паденье
оторвавшись,

IX. Над пропастью закрытой несется
светозарный...

15. Лишь пояс Прозерпинин,

16. В паденье
оторвавшись,

17. Над пропастью
закрытой

18. Несется светозарный,

Вечернице подобен,

Когда над днем погасшим

Является сияньем

Вокруг главы умильной.

В левой колонке фрагмент представлен в том виде, как он напечатан в «Венке», с добавлением нумерации стихов. Справа, под римскими цифрами, помещено разделение фрагмента на монтажные планы.

Деление на строки имеет большое значение для организации стиха: оно разделяет единицы поэтического текста не только визуально, но и ритмически. Следуя примеру Эйзенштейна¹¹⁸, мы сопоставим эти два плана (ритмический и монтажный), дабы рассмотреть «звукозрительные сочетания» в устройстве стиха.

Звук	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
Изобр.	I		II	III			IV		V		VI		VII		VIII		IX	

Как видно из полученной схемы, полное совпадение картины и стиха (визуальной и ритмической единицы) мы встречаем лишь единожды. В этом месте в описываемом действии и вправду происходит остановка, пауза, и а строке «В очах сверкает ярость», таким образом, делается смысловой акцент.

В остальном же, каждая картина охватывает, как правило, два стиха, демонстрируя в этом отрывке тенденцию к регулярности. Это чрезвычайно

¹¹⁸ Эйзенштейн С. М. Монтаж 1938 // Эйзенштейн С. М. Избранные произведения. Т.2. М., 1964. С. 156-189

характерно для поэзии Кульман: её стихи со сплошными женскими окончаниями отличаются некоторой монотонностью, текучестью, что придаёт любым действиям величественно-эпический характер.

Разница между приведённым нами примером и чеканным стихом фрагмента из «Полтавы» Пушкина ¹¹⁹, рассмотренного Эйзенштейном, чрезвычайно велика. Картины у Кульман не очерчены так остро, в её стихах нет такого дробного деления, как в используемом Эйзенштейном пушкинском отрывке. Тем не менее, крупный план на поясе Прозерпины, играющем важную роль в этом стихотворении, представляется нам в высшей степени кинематографичным.

Мы рассмотрели первую часть «Поэтических опытов» Елизаветы Кульман. Стихотворения «Венка», столь же отличные друг от друга, сколько цветы, давшие им свои имена, вместе образуют красочное собрание образов и жанров. Несмотря на различный объём и некоторые особенности, вместе они образуют единство. Этому способствуют общность персонажей, главных или только упомянутых (Венера в «Розе», «Фиалке» и «Анемоне», Церера и Прозерпина в «Маке» и «Незабудке», Диана в «Нарциссе» и «Анемоне»), мотивов (арфа, искусство, могила поэта в «Амаранте» и «Незабудке», розы в «Розе», «Фиалке» и «Анемоне», превращение в «Лавре» (post factum), «Розе»,

¹¹⁹ *Тогда-то свыше вдохновенный
Раздался звучный глас Петра:
«За дело, с богом!» Из шатра,
Толпой любимцев окруженный,
Выходит Петр. Его глаза
Сияют. Лик его ужасен.
Движенья быстры. Он прекрасен,
Он весь, как божия гроза.
Идет. Ему коня подводят.
Ретив и смирен верный конь.
Почуя роковой огонь,
Дрожит. Глазами косо водит
И мчится в прахе боевом,
Гордясь могущим седоком.*

«Нарциссе», «Анемоне», «Гвоздике»). Мотив превращения объясняется тем, что большинство сюжетов позаимствованы из «Метаморфоз» Овидия. Этот же факт объясняет, почему в «Венке» Кульман, с её склонностью именно к греческой античности, использует имена богов римского пантеона не просто как взаимозаменяемые с греческими, но, за редким исключением, ограничивается только ими.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В этом исследовании, посвященном изучению наследия поэтессы и переводчицы Елизаветы Борисовны Кульман, мы ставили перед собой несколько важных задач.

Первая глава этой работы посвящена известным нам биографическим данным. Знание биографии чрезвычайно важно в работе с текстами Кульман, потому как за мифологическими сюжетами её произведений нередко кроются глубоко личные мотивы. Только зная некоторые детали её жизни, можно понять таких персонажей как Коринна и Евдора (за ними скрывается сама поэтесса), Елиса (императрица Елизавета Алексеевна) и Береника (Государыня императрица Мария Фёдоровна), и другие, коих мы не имели ещё возможности коснуться. Кроме того, мы полагаем, что использование редких неопубликованных материалов, оставленных учителем Кульман Карлом Гросгейнрихом, могут «очеловечить» полумифологизированный образ рано умершей поэтессы, позволяя нам ненадолго взглянуть на её жизнь, её истинные переживания и устремления.

Мы подробно рассмотрели переводы анакреонтики, вошедшие в «Оды Анакреона», и наглядно подтвердили их высокую точность и качество. Нам удалось показать, что между античной поэзией, представленной в данном случае анакреонтейей, и собственными стихотворениями Елизаветы Кульман возникает особая связь. Личность переводчицы не только проникает в переводы «Од Анакреона»; в написанных самой Кульман стихотворениях, служащих вступлениями и эпилогом к этому сборнику, скрывается зерно, из

которого произрастает всё её творчество: она заимствует стихотворный размер у Анакреонта, но " поёт" в нём то, что велит ей собственная её лира. рождаются красочные, многогранные образы «Венка». В этих пьесах мы искали не только свойственную поэзии Кульман описательность, образность, новую сторону которых (кинематографичность) мы подчеркнули, обратившись к теории монтажа С. Эйзенштейна, но и психологизм, в том числе её взгляд на творчество, как поэтессы (т. е., поэта-женщины). Многие из этих вопросов (многоязычие Кульман и влияние его на особенности переводческой деятельности; гендерные особенности поэзии; сочетание черт неоклассицизма и романтизма и спор о том, что преобладает в действительности в работах Кульман) требуют особого рассмотрения, как и те разделы творчества Кульман, которые мы не могли сейчас охватить. Это, в первую очередь, её «Сказки» и немецкоязычные стихотворения, некоторые из которых принесли ей славу в Германии и похвалу Гёте. Мы надеемся, что наш сжатый обзор творчества Елизаветы Кульман поможет актуализировать эти проблемы, и поэтесса, отмеченная трагической судьбой, будет вновь замечена и оценена, уже современным читателем.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Баженов, А.* Песни Анакреонта. М., 1861
2. *Битнер Г. В.* Капнист. // История русской литературы, т. IV. Изд. АН СССР, М.—Л., 1954, с. 494
3. *Болотникова М.* Деревенская лира или Часы уединения. Сочинение Марьи Болотниковой. М., 1817
4. *Гаспаров М. Л.* О русской поэзии. Анализы. Интерпретации. Характеристики. М., 2001. С. 361-372
5. *Гаспаров М.Л.* Анненский — переводчик Эсхила. С. 143
6. *Гросгейнрих К.* Елисавета Кульман и ее стихотворения.. СПб.: 1849.
7. *Гуковский Г. А.* Русская поэзия XVIII века. Л., 1927. С. 103–150
8. *Дурылин С.Н.* Русские писатели у Гёте в Веймаре // Литературное наследство. 1932. С. 281-285.
9. *Ионин Г.Н.* Анакреонтические стихи Карамзина и Державина / Ионин Г.И. // XVIII век. Л. : Наука, 1969. - Сб. 8 : Державин и Карамзин в литературном движении XVIII - начала XIX в. С. 162-178.
10. *Кантемир А.Д.* Из Анакреонта. О своих гусях // А.Д. Кантемир. Собрание стихотворений. Л.: Советский писатель, 1956. С. 293
11. *Кантемир А.Д.* Письмо Харитона Макентина к приятелю о сложении стихов русских // А.Д. Кантемир. Собрание стихотворений. Л.: Советский писатель, 1956. С. 407—428.
12. *Кульман Е.Б.* Полное собрание русских, немецких и итальянских стихотворений.. СПб.: 1841.
13. *Лёве Е.* Первая в России нефилологичка //Записки Нефилологического общества при Императорском Петроградском университете. Вып.8. ПГ.,1915. С.211-257.

14. *Ломоносов М. В.* Письмо о правилах Российского стихотворства // М.В. Ломоносов. Избранные произведения. Л., 1986. С.465-472
15. *Ломоносов М.В.* Избранные сочинения. М., 2009. С. 221
16. *Львов Н.А.* Стихотворения Анакреона Тийскаго. СПб., 1794.
17. *Мартынов И.* Стихотворения Анакреонта Теосского. СПб, 1829
18. *Некрасова Е.С.* Елизавета Кульман // Исторический вестник. Т. XXVI. 1886. №12
19. *Нелюбин, Л., Хахуни, Г.* Наука о переводе. История и теория с древнейших времен до наших дней. . М.: Флинта, МПСИ, 2009. С. 150
20. *Овидий.* Метаморфозы и другие сочинения. Библиотека античной литературы. М., 2012.
21. *Ошеров С.А.* Парнас: Антология античной лирики. М.: Моск. рабочий, 1980. - 512 С.
22. *РО ИРЛИ, 18445/СХХХ66, л.7.*
23. *РО ИРЛИ, 19764/СХХХ62, л.11.*
24. *РО ИРЛИ, 763/СХХХ61, л.200.*
25. *РО ИРЛИ, Ф.93, оп.3, №397.*
26. *Салова С.А.* РУССКАЯ АНАКРЕОНТИКА XVIII-НАЧАЛА XIX ВЕКА (генезис, культурно-исторический контекст, поэтика): дис. ... д-р. филол. наук: 10.01.01. Уфа, 2008. 384 с.
27. *Тамбовский А.* Анакреонт. Первое полное собрание его сочинений в переводах русских писателей. СПб., 1896. С.14
28. *Третьяковский В.К.* Способ к сложению российских стихов, против выданного в 1735 году исправленный и дополненный // Сочинения и переводы как стихами так и прозою Василья Третьяковского.. - СПб : При Имп. Акад. наук, [1753]. С. 121—201
29. *Фрейд, З.* Очерки по психологии сексуальности. СПб., 2014.

30. *Эйзенштейн С. М* Монтаж 1938 // Эйзенштейн С. М. Избранные произведения. Т.2. М., 1964. С. 156-189
31. *Catriona Kelly* Sappho, Corinna and Niobe: genres and personae in Russian women's writing, 1760–1820 // Adele Marie Barker, Jehanne M. Gheith, A History of Women's Writing in Russia. Cambridge University Press, 2002. С. 235
32. *Dacier, A.* Les Poésies d'Anacréon et de Sapho: traduites en françois avec des remarques, par Mme Dacier. Nouvelle édition augmentée des notes latines de M. Le Fèvre et de la traduction en vers françois de M. de La Fosse. 1681. P.7
33. *Piper, A.* Dreaming in Books: The Making of the Bibliographic Imagination in the Romantic Age. Chicago: University of Chicago Press, 2009. P.153
34. *Poetae lyrici graeci.* Bd. III. Ed. Bergk. Leipzig, 1882