



**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
СРЕДНЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ КОЛЛЕДЖ №1 ИМ. Н.А.
НЕКРАСОВА САНКТ-ПЕТЕРБУРГА**

Предметно-цикловая комиссия литературы

**КРУПНЕЙШИЕ РУССКИЕ
ПОЭТЫ XVIII ВЕКА
МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ ПО КУРСУ**

МАШЕВСКИЙ А.Г.



**САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
2009 г.**

РАЗДЕЛЫ МЕТОДИЧЕСКОГО ПОСОБИЯ

Введение

Содержательная характеристика курса «Русская литература XVIII века

План занятий по курсу с заданиями к занятиям

Темы курсовых работ

Крупнейшие русские поэты XVIII века (материалы к соответствующим разделам курса)

Глава 1. Что такое стихи?

Глава 2. Силлабическая (виршевая) поэзия XVII - XVIII веков

Глава 3. Барокко и классицизм. Переход от силлабической к силлабо-тонической системе стихосложения. Триаковский.

Глава 4. Ломоносов и Сумароков.

Глава 5. Поэты классицисты середины - второй половины XVIII века.

Глава 6. Державин.

Глава 7. Карамзин.

Глава 8. Сентиментализм и предромантизм.

Экзаменационные вопросы по курсу

Литература по курсу

Технологическая карта РНС

ВВЕДЕНИЕ

Настоящее учебное пособие предназначено для студентов специализированных групп русского языка и литературы, изучающих курс «Русская литература XVIII века». В работе последовательно рассматривается творчество крупнейших поэтов века Просвещения, дается анализ ряда произведений Кантемира, Триаковского, Ломоносова, Сумарокова, Державина. Большое внимание уделяется развитию художественных стилей в России. Рассматриваются отличительные черты барокко, классицизма, сентиментализма, предромантизма. Обсуждаются вопросы, касающиеся эстетических воззрений русских писателей XVIII века, реформы русского стихосложения, жанровой системы классицизма.

Открывает пособие глава, посвященная общекультурологической проблематике. Представляется важным с самого начала показать специфику явления, с которыми приходится иметь дело читателю поэзии, а кроме того определиться с самыми общими закономерностями существования человеческой культуры как специфического, искусственного смыслового пространства.

Материалы настоящего пособия могут быть использованы студентами для подготовки к семинарским занятиям, а также окажут помощь работающим над курсовыми и квалификационными работами по литературе XVIII века.

СОДЕРЖАТЕЛЬНАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА КУРСА «РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XVIII ВЕКА»

I. Вводная лекция. Литература Петровской эпохи. Лекция - 2 часа.

Рассказывается о тех исторических изменениях, которые происходят в России в начале XVIII века в связи с петровскими реформами. Дается представление об обмирщении культурной жизни, возникновении новых жанров и тех существенных трансформациях, которые претерпевают традиционные. Рассказывается о

публицистической литературе начала века. Дается характеристика первой русской газеты «Ведомости», анализируются выдержки из «Юности честного зеркала». Отдельно рассматривается вопрос о повестях Петровского времени. Обсуждается их отличие от повестей XVII века на примере «Гистории о российском матросе Василии Кориотском...»

II. Русская силлабическая поэзия XVII-XVIII вв. Реформа русского стихосложения. - 4 часа.

На двух двухчасовых семинарско-лекционных занятиях рассматривается история развития русской силлабической поэзии с момента ее возникновения до перехода на силлабо-тонику в конце 30-х гг. XVIII в. Поскольку учащиеся только приступают к изучению русской поэзии, им рассказывается о принципиальных отличиях поэтической речи от прозаической. Дается понятие стиха, объясняется к каким последствиям приводит членение текста на дополнительные, несинтаксические отрезки, раскрывается интонационная природа стихотворного текста. Обзорно рассматривается творчество поэтов-силлабиков XVII - начала XVIII века - Симеона Полоцкого, Сильвестра Медведева, Стефана Яворского, Петра Буслаева, Феофана Прокоповича (рассказывается об «Ученой дружине»). Подробно разбирается творчество Антиоха Кантемира. Особое внимание уделяется его сатирам, в частности Сатире I «На хулящих учение». Творчество Тредиаковского раскрывается с точки зрения тех новых веяний, которые он внес в русскую литературу (первый переводной любовный роман, первые патриотические «Стихи похвальные России», первые дошедшие до нас любовные песни, первые на русском языке идиллии, первое стихотворение о Петербурге). Рассматриваются теоретические воззрения Тредиаковского, отраженные в его «Новом и кратком способе к сложению российских стихов» (1735 г.). Обсуждается неполнота реформы Тредиаковского и преодоление этой неполноты в «Письме о российском стихотворстве» (1739 г.) Ломоносова.

1 Занятие. - Русская силлабическая поэзия XVII-XVIII вв.

2 Занятие. - Творчество Кантемира и Тредиаковского. Реформа русского стихосложения.

III. Русская классицистическая поэзия середины XVIII в. - 6 часов.

На трех двухчасовых семинарско-лекционных занятиях рассматривается творчество русских поэтов-классицистов середины XVIII века. Основное внимание уделяется творчеству М.В. Ломоносова. Разбираются его похвальные («Ода на взятие Хотина», «Ода на день восшествия на всероссийский престол ее Елисаветы Петровны 1747 года») и духовные («Вечернее размышление о Божием Величестве...») оды. Анализируется сложное взаимодействие в стилистике этих произведений черт барокко и классицизма. Рассказывается о просветительской деятельности Ломоносова («Письмо о пользе стекла»), о его теоретических взглядах. Дается представление о выдвинутой им «Теории трех штилей», заложившей базу жанровой литературе XVIII в.

Наиболее последовательным поэтом-классицистом XVIII века был А.П. Сумароков. Рассматриваются жанры в которых работал поэт (пародия, эпиграмма, басня, сатира, песня, элегия, ода и др.). Рассказывается о тех новациях, которые он внес в жанры басни и оды. Анализируется эпистола «О стихотворстве» и сатира «О благородстве». Отдельно рассматривается драматургическое творчество Сумарокова. Классицистические принципы его драматургии показываются на примере трагедии «Семира».

Обзорно рассказывается о творчестве поэтов-классицистов середины XVIII века - Поповском, Ржевском, Баркове, Петрове. Анализируется героико-комическая поэма Василия Майкова «Елисей, или Раздраженный Вахх» и рассматривается эпопея Хераскова «Россиада».

1 Занятие. - Творчество М.В. Ломоносова. Теория трех штилей.

2 Занятие. - Творчество А.П. Сумарокова. Драматургия Сумарокова.

3 Занятие. - Поэты-классицисты середины XVIII в. «Елисей, или Раздраженный Вах» В. Майкова. «Россиада» Хераскова.

IV. Русская проза второй половины XVIII в. - 6 часов.

На двух 3-х двухчасовых семинарско-лекционных занятиях рассматривается становление русской художественной и публицистической прозы в середине XVIII века. Дается общий обзор русской прозы 60-70-х гг. Раскрывается значение просветительства и масонства в культурной жизни России. Рассматривается просветительская деятельность Новикова. Рассказывается о сатирических журналах 1769-1774 гг. Анализируется суть полемики, разгоревшейся между новиковским «Трутнем» и проправительственной «Всякой всячиной». В качестве примера сатирической журнальной прозы этого времени рассматриваются «Письма к Фалалею», автором которых был предположительно Новиков или Фонвизин.

На самостоятельное изучение студентам отдается творчество русских прозаиков 60-70-х годов XVIII века Чулкова и Эмина. Рассматривается повесть Чулкова «Пригожая повариха».

1 Занятие. - Просветительство и масонство в России. Просветительская деятельность Новикова.

2 Занятие. - Сатирическая журнальная литература 60-70-х гг. XVIII в. Poleмика между «Трутнем» и «Всякой всячиной».

3 Занятие. - Художественная проза 60-70-х гг. XVIII в. Творчество Чулкова и Эмина.

V. Поэзия Г.Р. Державина и поэтов его круга. - 6 часов.

На трех двухчасовых лекционно-семинарских занятиях рассматривается творчество крупнейшего русского поэта XVIII века Г.Р. Державина. На основании его автобиографической прозы рассказывается о творческом пути поэта. Объясняется суть реформы русской оды, проведенной Державиным в таких своих произведениях как «Фелица», «На рождение в Севере порфирородного отрока», «Видение мурзы» и др. Отдельно подробно анализируются духовные оды Державина «Ода на смерть князя Мещерского», «Бог», «Властителям и судиям», «На тленность». Выявляется глубокий философский смысл этих произведений. Рассматриваются героические оды Державина на примере «Оды на взятие Измаила». Рассказывается об анакреонтике поэта, его лирических стихах, которые анализируются на примере стихотворений «Ласточка» и «Евгению. Жизнь Званская».

Рассматриваются новые принципы поэзии Державина, сформировавшиеся под воздействием его друзей Львова и Капниста. Рассказывается о творчестве Львова, о лирике Капниста. Анализируются басни Хемницера и предсентименталистская поэма Богдановича «Душенька».

1 Занятие. - Общий обзор творчества Державина. Реформа оды. «Фелица».

2 Занятие. - Героические и духовные оды Державина. «На смерть князя Мещерского», «Властителям и судиям», «Бог».

3 Занятие. - Лирика Державина и поэтов его круга. Басни Хемницера. Богданович и его поэма «Душенька».

VI. Русская драматургия второй половины XVIII века. - 2 часа.

На лекционно-семинарском занятии рассматривается творчество драматургов второй половины XVIII в.: Фонвизина, Княжнина, Капниста. Основное внимание уделяется комедиям Фонвизина «Бригадир» и «Недоросль». Дается характеристика героев, рассматриваются особенности сатирической драматургии писателя. Заслушивается доклад студентов о комедии Капниста «Ябеда».

VII. Русская сентименталистская литература конца XVIII века. - 6 часов.

На трех двухчасовых лекционно-семинарских занятиях рассматривается литература русского сентиментализма в различных ее проявлениях. Раскрываются особенности сентиментализма как художественного стиля. Отдельно идет разговор о революционном сентиментализме Радищева. Анализируется его ода «Вольность» и знаменитое «Путешествие из Петербурга в Москву». Раскрывается художественно-публицистический характер произведения Радищева, его композиция, идейная направленность, стилистика.

Подробно рассматривается творчество Карамзина. Анализируется суть произведенного им сентименталистского переворота в литературе. На примере «Послания к женщинам» раскрываются принципы сентименталистской поэзии. В качестве образца сентименталистской прозы рассматривается повесть Карамзина «Бедная Лиза».

Рассказывается о творчестве других поэтов-сентименталистов второй половины XVIII в. - Муравьева, Нелединского-Мелецкого, Дмитриева. Анализируется сказка последнего «Модная жена».

1 Занятие. - Творчество Радищева. Ода «Вольность». «Путешествие из Петербурга в Москву».

2 Занятие. - Творчество Карамзина. Повесть «Бедная Лиза».

3 Занятие. - Поэзия русского сентиментализма. Муравьев, Дмитриев, Нелединский-Мелецкий.

VIII. Зачетное занятие. - 2 часа.

ПЛАН ЗАНЯТИЙ ПО КУРСУ «РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XVIII ВЕКА»

1. Литература Петровской эпохи. Лекция - 2 часа.

Общая характеристика. «Ведомости». «Юности честное зерцало». Повести Петровского времени. «Гистория о российском матросе Василии Кориотском и о прекрасной королевне Ираклии Флоренской земли».

Задание: прочитать «Гисторию о российском матросе Василии Кориотском...»

2. Русская силлабическая поэзия XVII-XVIII вв. Лекция-семинар - 2 часа.

Что такое стихи? Вирши. Симеон Полоцкий, Феофан Прокопович, Стефан Яворский, Петр Буслаев.

Задание: Подготовить сообщение творчестве Симеона Полоцкого, Феофана Прокоповича.

3. Реформа русского стихосложения Тредиаковского-Ломоносова. Лекция-семинар - 2 часа.

Антиох Кантемир и его сатиры. Реформа русского стихосложения, русский силлаботонический стих. Творчество Тредиаковского.

Задание: прочитать I Сатиру Кантемира «На хулящих учение» и его эпистолу «К стихам своим». Прочитать и проанализировать (письменно) стихотворение Тредиаковского «Похвала Ижорской земле и царствующему граду Санкт-Петербургу». Подготовить сообщение о жизни и творчестве Василия Тредиаковского и Антиоха Кантемира.

4. Творчество Ломоносова. Теория трех штилей. Лекция-семинар - 2 часа.

Творчество Михаила Васильевича Ломоносова. Его похвальные и духовные оды. Теория трех штилей.

Задание: прочитать оды Ломоносова - «Ода на день восшествия на всероссийский престол ее Величества государыни императрицы Елисаветы Петровны Самодержицы Всероссийския 1747 года», «Вечернее размышление о Божием Величестве при случае великого Северного сияния», «Ода на взятие Хотина», «Письмо о пользе стекла», «Я знак бессмертия себе воздвигнул...». Выучить наизусть стихотворение «Кузничик дорогой...». Подготовить сообщение о творчестве Ломоносова.

5. Сумароков - поэт-классицист. Лекция-семинар - 2 часа.

Творчество Сумарокова. Его песни, элегии, оды, басни, сатиры, эпиграммы. Журналистская деятельность Сумарокова. Сумароков - первый русский драматург. Трагедии Сумарокова. **Опрос по пройденным темам.**

Задание: прочитать «Оду императрице Елизавете Петровне 25 ноября 1743 года», «Оду вздорную II», оду «Часы», «Гимн о премудрости Божией в солнце», элегию «Другим печальный стих рождает стихотворство», сатиру «О благородстве», песни «Тщетно я скрываю сердца скорби люты...», «Негде в маленьком леску...», басню, «Пир у льва». Выучить наизусть сонет «О существа состав без образа смешенный...». Подготовить сообщение о творчестве Сумарокова. Прочитать его трагедию «Семира».

6. Поэзия 60-70-х гг. XVIII века. Лекция-семинар - 2 часа.

Творчество поэтов-классицистов середины XVIII в.: Поповский, Ржевский, Барков, Петров. Героическая поэма Хераскова «Россиада». Иеро-комическая поэма Василия Майкова «Елисей или Раздраженный Вахх».

Задание: прочитать «Россиаду» Хераскова. Прочитать и уметь пересказать содержание поэмы Василия Майкова «Елисей или Раздраженный Вахх». Подготовить сообщение о творчестве Хераскова и Майкова, а также на выбор одного из поэтов середины XVIII в (Ржевского, Поповского, Баркова, Петрова).

7. Русская проза 60-70 гг. Просветительство и масонство в России. Лекция - 2 часа.

Общий обзор русской прозы 60-70 гг. XVIII в. Просветительство и масонство. Просветительская деятельность Новикова.

Задание: подготовить сообщение о жизни и деятельности Новикова.

8. Русская публицистика во второй половине XVIII в. Лекция-семинар - 2 часа.

Сатирические журналы 1769-1774 гг. Полемика между «Всякой всячиной» и «Трутнем». Журналы Новикова. «Письма к Фалалею». «Письма из Франции» Фонвизина.

Задание: прочитать «Письма к Фалалею» и подготовить сообщение об этом произведении. Прочитать «Письма из Франции» Фонвизина.

9. Творчество Державина. Реформа оды. Лекция-семинар - 2 часа.

Творческий путь Державина. Его похвальные оды. «Фелица» и реформа оды. «Властителям и судиям», «К первому соседу», «Видение мурзы». Героические оды Державина: «Ода на взятие Измаила», «Водопад». **Опрос по пройденным темам.**

Задание: прочитать и сделать письменный анализ оды «Фелица». Прочитать стихотворения «Видение мурзы», «Водопад», «К первому соседу», «Оду на взятие

Измаила». **Выучить стихотворение «Властителям и судиям».** Подготовить сообщение о жизни и творчестве Державина.

10. Проза 60-70-х гг. Эмин. Чулков. Лекция-семинар - 2 часа.

Эмин. Чулков и его «Пригожая повариха».

Задание: прочитать «Пригожую повариху» Чулкова. Уметь пересказать ее содержание. Обратит внимание на роль диалога в прозе Чулкова, на сатирико-бытовое снижение высоких понятий и другие формы комического, подумать, чем объясняется интерес писателя к “низкой” действительности? Творческая деятельность Эмина.

11. Духовные оды Державина. Лекция-семинар - 2 часа.

Экзистенциальный смысл духовных од Державина - «Бог» и «На смерть князя Мещерского».

Задание: прочитать и проанализировать оды «Бог» и «На смерть князя Мещерского». **Выучить наизусть оду «На тленность» («Река времен в своем стремленьи...»).**

12. Лирика Державина. Круг поэтов Львова-Державина. - Лекция-семинар - 2 часа.

Лирические стихи Державина. «Ласточка». «Евгению. Жизнь Званская». Анакреонтика Державина. Творчество поэтов круга Львова-Державина. Басни Хемницера. Львов. Богданович и его «Душенька».

Задание: прочитать и сделать устный анализ стихов: «Ласточка», «Снигирь», «Зима», «Тончию», «Евгению. Жизнь Званская». **Выучить наизусть стихотворение «Задумчивость».** Прочитать поэму Богдановича «Душенька» и уметь пересказать ее содержание. Подготовить сообщение об одном из поэтов: Львов, Хемницер, Богданович.

13. Русская драматургия второй половины XVIII в. Лекция-семинар - 2 часа.

Общая характеристика драматургии второй половины XVIII в. Комедии Фонвизина «Недоросль» и «Бригадир». Творчество Капниста. Драматургическое творчество Крылова.

Задание: прочитать комедии Фонвизина «Недоросль» и «Бригадир», уметь рассказать сюжет, дать характеристику героев. Прочитать «Ябеду» Капниста. Подготовить сообщение о его жизни и творчестве.

14. Творчество Радищева. Лекция-семинар - 2 часа.

«Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева. Его ода «Вольность». Сентиментализм и революционность в творчестве Радищева.

Задание: прочитать «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева, знать содержание. Прочитать оду «Вольность». **Выучить наизусть стихотворение Радищева «Ты хочешь знать кто я? что я? куда я еду?..»** Подготовить сообщение о жизни и творчестве Радищева.

15. Сентиментализм в России. Творчество Карамзина. Лекция-семинар - 2 часа.

Творчество Карамзина. Его журналистская деятельность, стихи и проза. Сентиментализм. Реформа русского литературного языка. «Письма русского путешественника», «Бедная Лиза».

Опрос по пройденным темам.

Задание: прочитать «Письма русского путешественника». Прочитать повесть «Бедная Лиза» и знать ее содержание. Прочитать и письменно проанализировать стихотворение Карамзина «Послание к женщинам». Подготовить сообщение о жизни и творчестве Карамзина.

16. Поэзия сентиментализма. Лекция-семинар - 2 часа.

Поэзия сентиментализма. Творчество Муравьева, Нелединского-Мелецкого, Ивана Дмитриева, его сказка «Модная жена». Литературная ситуация на рубеже XVIII- XIX вв. Нарастание предромантических тенденций в литературе.

Задание: прочитать стихи Муравьева, Дмитриева, Нелединского-Мелецкого. Подготовить сообщение о жизни и творчестве одного из них.

ТЕМЫ КУРСОВЫХ РАБОТ ПО РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVIII ВЕКА

1. Виршевая и силлабическая поэзия XVII века.
2. Русское барокко и Симеон Полоцкий.
3. Повести петровского времени, их отличие от повестей XVII века.
4. Анакреонтика Антиоха Кантемира.
5. Теоретические воззрения В.К. Тредиаковского.
6. Похвальные оды М.В. Ломоносова. Их особенности, стиль, эволюция.
7. Черты барокко и классицизма в теоретических представлениях и поэтической практике М.В. Ломоносова.
8. Первые русские трагедии А.П. Сумарокова.
9. Песни А.П. Сумарокова.
10. Эволюция русской басни от Тредиаковского до Хемницера.
11. Жанр ирои-комической поэмы в России на примере поэм Василия Майкова.
12. Судьба жанра эпопеи в русской литературе XVIII века. «Россиада» Хераскова.
13. Эстетические взгляды и литературное творчество Николая Львова.
14. Читалагайские оды Г.Р. Державина. Их своеобразие и традиционализм.
12. Реформа русской оды Г.Р. Державина.
13. Духовные оды Г.Р. Державина.
14. Свообразие похвальных од Г.Р. Державина. «Фелица».
15. Творчество Чулкова.
16. Сатирическое начало в комедиях Д. Фонвизина «Бригадир» и «Недоросль».
17. Сентименталистские черты в «Путешествии из Петербурга в Москву» Александра Радищева.
18. Драматургия Княжнина.
19. Творчество М. Муравьева.
20. Эстетические идеи Н. Карамзина.
21. Басни и притчи И.И. Дмитриева.
22. Любовные песни Ю. Нелединского-Мелецкого.
23. Лирика В. Капниста.
24. И. Богданович и легкая поэзия конца XVIII – начала XIX вв.

КРУПНЕЙШИЕ РУССКИЕ ПОЭТЫ XVIII ВЕКА (материалы к соответствующим разделам курса)

Глава 1. ЧТО ТАКОЕ СТИХИ?

Понятие культуры как духовного, контекстуального явления

В последнее время разговоры об утрате духовности, а значит, о необходимости заботиться о состоянии культуры¹ общества, сделались настолько обыденными, даже навязчивыми, что публично касаться этой темы почти неприлично. А приходится, потому что художественные явления обладают своей четко выраженной спецификой, определяющей как мотивы обращения к ним человека, так и критерии оценки созданного тем или иным композитором, писателем, художником.

Между прочим, именно здесь и начинается зыбкая почва вопросов, на которые большинство наших современников дает ответы крайне расплывчатые. Самых главных, в сущности, два: *зачем вообще нужно искусство?* и *возможна ли какая-либо объективность в эстетических, а на самом деле, в силу связанности этих категорий, и в этических суждениях?*

Что касается ответа на первый – о значении культуры – тут обычно как раз и принято сослаться на загадочную *духовность*, сущность которой, впрочем, мало кто осознает. Зато уж в субъективности художественных оценок убеждены практически все. Нам представляется, что искусство тем и отличается от науки, что последняя нацелена на выяснение объективной истины, тогда как литература, живопись, музыка – всего лишь являются полем *самовыражения* их создателей. Забегая вперед, замечу: на самом деле отличие науки от искусства в другом. У них общий предмет рассмотрения – мир, в котором мы живем и человек в этом мире. А вот методы исследования разные. У науки – строго логический, аналитический, основанный на последовательном описании и установлении причинно-следственных связей. У искусства – образный, моделирующий, синтетический, всегда тяготеющий к метафорическому уподоблению и отождествлению, казалось бы, разнородного.

Наука, статистически обобщая весь массив единичных фактов, устанавливает некую идеальную закономерность, которой реальный объект всегда соответствует лишь с оговорками, приблизительно. Искусство, напротив, имеет дело с индивидуальным явлением, героем, но воплощающим собой типические черты, служащим своеобразной матрицей для понимания эмпирических людей и событий. Совсем огрубляя, можно сказать: разница между наукой и искусством примерно такая же, как между описанием и моделью.

Эти проблемы удобно обсуждать на каком-нибудь наглядном примере. Представим себе такую гипотетическую ситуацию: на Луне или на Марсе космонавты с Земли обнаруживают остатки инопланетного корабля, причем, на борту оказывается одна единственная статуя иной цивилизации, совершенно отличающейся от нас и по уровню развития, и по образному мышлению, да и по самому внешнему виду. Теперь вопрос: смогут ли земляне понять, шедевр перед ними или жалкая поделка, творение мастера - или поточный товар копииста?

Полагаю, в подобных обстоятельствах мы не только будем не в состоянии оценить художественную ценность артефакта, но даже не догадаемся, что перед нами скульптура. И вот почему.

В реальности нас окружают различные объекты, среди которых можно выделить природные феномены, вещи, созданные руками человека и то, что принято называть произведениями искусства². Эти три класса объектов различаются между собой тем, что одни возникли естественным путем, а другие были созданы искусственно. Но не это главное. Мы оцениваем их, руководствуясь совершенно разными критериями.

¹ Под культурой в дальнейшем я буду понимать, главным образом, совокупность художественных явлений, окружающих человека.

² В более общем виде уместнее было бы говорить об артефактах.

Отношение к природным явлениям и вещам чисто субъективно, оно возникает из представления об удобстве, из привычек, настроения. В зависимости от сочетания этих факторов, например, ярко сияющее солнце может *нравиться* или *не нравится* (скажем, если болит голова). Степень насыщения диктует отношение к тому или иному сорту пищи вплоть до отвращения, которое может вызывать при определенных обстоятельствах даже любимое блюдо. Произвольность и неустойчивость наших оценок в этой области хорошо отражает известная поговорка: о вкусах не спорят. Действительно, никому не придет в голову ссориться из-за гастрономических пристрастий или предпочтений, отдаваемых тем или иным природным ландшафтам.

Почему? Потому что окружающие нас вещи мы оцениваем, так сказать, на телесно-душевном уровне, исходя из своего физического состояния и эмоций. Точно так же, как это делает любое животное, не интересующееся внутренней сутью попадающихся на пути объектов, а только «прнюхивающееся»: полезно мне это или опасно? Следовательно, *нравится* мне это или *не нравится*.

Совершенно иначе обстоит дело с произведениями искусства (которых недаром нет у животных). Расходясь с приятелем во взглядах на прочитанный роман или увиденную картину, мы испытываем некоторое беспокойство, стараемся убедить собеседника, отстаиваем свою позицию. Дело в том, что с художественными объектами мы встречаемся на другом, специфически человеческом уровне – уровне духа. Значит, вопрос о том, что такое искусство и зачем оно нужно упирается в антропологическую проблему: что есть человек, чем он отличается от любого животного?

- Не разумом, если под ним понимать умение вырабатывать правильную в данных условиях стратегию поведения. Любая кошка, не говоря уж о человекообразных обезьянах, ведет себя вполне целесообразно. Думаю, что не помогут нам разобраться в вопросе и ссылки на так называемый интеллект. Представитель вида *homo sapiens*, живущий в одном подъезде с вами, бывает круглым идиотом, не способным к простейшим логическим операциям (с которыми, например, успешно справляются дельфины) – и тем не менее он человек.

Мы отличаемся от животных – духовностью. — Бесспорно. Но что же это означает?

Сидящая и жующая свой банан обезьяна только ест, только осуществляет процесс жизнедеятельности. Можно представить себе человека, поглощенного точно таким же занятием. Так вот: в отличие от обезьяны он не просто ест, он еще и рефлектирует, ищет смысл совершаемых им действий. Человек – это существо, живущее не только в природной среде, но и в пространстве смыслов, обладающем своей топографией, своим потенциальным рельефом.

Этот рельеф имеет прямое отношение к ценностям, поскольку именно они придают означенность, важность одним аспектам бытия и девальвируют другие. Смысловое пространство для человека столь же необходимо, столь же реально, как физическое. Оказываясь вне него, мы испытываем самое настоящее голодание: существование лишается цели, все делается пресным, утомительным.

Тем самым духовность – это способность и одновременно потребность искать и находить смыслы, следовательно, оценивать мир не только с точки зрения субъективного принципа «нравится – не нравится», но и руководствуясь критерием, предполагающим наличие объективной истины: «хорошо – плохо».

Не мне хорошо или плохо, но вообще *хорошо* или *плохо*. Подобное знание, по библейской легенде, человек получает в грехопадении, как знание добра и зла, становясь в этом подобным Богу. Животные ведь не отличают добро от зла. Волк вполне невинен, когда кушает ягненка.

Иное дело человек, знающий, что убийство – зло, и в то же время уплетающий за обедом котлету. Вот откуда берется идея о первородном грехе: духовность с ее смысловой ответственностью, с ее категорическим нравственным императивом приходит в непримиримое противоречие с психо-физической реальностью, в которой мы живем, испытывая потребность в пище, сне, удовлетворении своих физиологических влечений. В

этом земном мире, поэтому, никогда невозможно стопроцентное воплощение духовного идеала – ни в социальной практике, ни в личной судьбе. Подобная невозможность, наполняющая душу отчаянием, ощущается человеком как странная, противоестественная вина – без вины виноватость. Мы никак не можем соответствовать самим себе – и это грех. Но не мы выбирали эту свою греховную природу.

В некотором смысле искусство как раз и является той *искусственной* сферой (сложным образом связанной с обыденной реальностью, но в то же время противостоящей ей), в которой человек оказывается избавленным от жесткой детерминированности своего существования насущным. Законы, по которым протекает жизнь в художественном произведении – идеальны, они соответствуют человеческой потребности в структурировании, гармонии и смысловом оправдании³. Тем самым только в искусстве, говорящем о подлинных ценностях, мы как бы обретаем самих себя, преодолеваем нетождественность самим себе. Только в нем и через него возвращаемся к утраченной целостности, начинаем видеть и понимать.

Вернемся к инопланетной статуе. Она являлась художественным высказыванием пришельцев об их видении того, что в этой вселенной прекрасно, достойно, истинно, подлинно. Но высказывание это было не прямое - как высказать душу прямо? - только через материал, через язык. А язык всегда состоит из знаков, символов, каждый из которых, взятый в отдельности, сам по себе – нем. Как же понять, что означает данный символ, данное слово? - Лишь через другие символы (вспомним, как устроен толковый словарь).

То есть «высказывание», художественное произведение мы можем «прочсть» только в определенном контексте. И таким сверхконтекстом является вся человеческая культура.

Не зная ничего о Древнем Египте, невозможно понять иероглифических надписей. Имея дело с инопланетной статуей, извлеченной из контекста породившей ее культуры, нельзя не только ее оценить, но даже просто догадаться, что перед нами носитель определенных смыслов.

По этому поводу можно вспомнить о произведениях представителей авангарда, вызывающих обычно изумление. В музее мы видим кучу песка или абстрактную конструкцию из болтов, гаек и скоб, или фонтан в виде писсуара (по примеру Марселя Дюшана). Почему, спрашивается, это произведения искусства? Что отличает их от кучи песка в карьере, ржавого железа на свалке или унитаза, стоящего в каждой квартире? Их отличает то, что поставлены они сюда «искусственно», нам демонстрируют их в музее, значит, включают в определенный контекст, в котором только этот предмет и «читается» как символ, как знак. Чего? Последнее зависит от многих обстоятельств но, прежде всего, перед нами именно знак контекстуальности искусства. Это вещь, с которой «содрана», совлечена ее бытовая вещественность, ее уже нельзя использовать «по нужде» - по ее предметному назначению, то есть удовлетворить с ее помощью некую телесно-душевную потребность. Ни одному зрителю не придет в голову употребить унитаз, установленный в музейном зале, так, как он это делает с его аналогом каждый день у себя дома. Но если бы даже такая идея и пришла кому-то в голову, подобная акция при всем ее хулиганском оттенке все равно воспринималась бы как «искусственная», то есть «художественная» (пусть и со знаком минус), просто потому, что она неизбежно оказалась бы в сетях все той же самой контекстуальности, придающей ей символическое значение.

Итак, искусство контекстуально. Это означает, что оно представляет из себя единый поток, законы движения которого, а главное, внутренний смысл происходящих в нем явлений можно понять лишь через него самого. Так смысл картин Рембрандта нельзя выявить без знания работ его предшественников, без представления об исторической обстановке, в которой жил художник, без понимания тех сложных религиозно-философских и культурных процессов, которые протекали тогда в Европе, наконец, без

³ Тогда как природная данность хаотична и бессмысленна.

учета всех прежних культурных и исторических напластований - тех вопросов, которые были заданы к тому моменту человеческим духом и требовали разрешения. Простейший пример: без погруженности в библейскую проблематику не понять даже смысла сюжетов большинства картин, созданных в Старом свете за последние две тысячи лет.

Более того, невозможно представить себе собственную жизнь полно и глубоко, если вырвать ее из культурно-исторического контекста. Сделать это - значит замкнуть себя горизонтом своего единичного конечного существования, обреченного небытию. Кто-то сказал, что человек - это животное, которое кроме своих родителей знает, кто его бабушка и дедушка. То есть человек - животное, живущее в истории, в контексте духовно ориентированных событий, значимость которых сохраняет для него язык.

Духовность - это ответственность, ответственность и самоотверженность, потому что, понимая себя не как случайный выкидыш природы, отчаянно борющийся за место под солнцем, а как необходимое звено во всеобщей цепи исторического бытия, мы тем самым детерминируем себя, но не прошлым, а будущим. Без нас оно не наступит. По-настоящему разобраться в культуре возможно, только представляя себе все ее аспекты в их взаимосвязи, ориентируясь в символическом языке поэзии, живописи, музыки, пластики, архитектуры. А языку положено учиться. Даже своему родному языку, тем более, когда он начинает выступать (например, в стихах) в роли, несколько отличной от обыденной, коммуникативной.

Место поэзии в культуре

Очень часто, сравнивая поэзию по напевности, мелодичности с музыкой или с живописью (по образности и яркости метафор), мы не отдаем себе отчета, насколько близки к истине, насколько поэзия является синкретическим жанром, отличаясь от прозаической литературы и в то же время во многом совпадая с ней, хотя бы потому, что сама когда-то прозу и породила.

Вся литература первоначально существовала в поэтической форме, лишь позже стали появляться прозаические произведения - научные и исторические тексты, и лишь затем - художественные. Правда, римский ученый и философ Лукреций Карл даже в I веке до н.э. - во времена поздней античности - все еще писал свой трактат «О природе вещей» стихами.

Попробуем разобраться, что же роднит поэзию, например, с живописью. - Это иной по сравнению с музыкой или прозой способ восприятия. Как мы слушаем симфонию или получаем информацию, читая роман? Последовательно, во временной развертке. А как «прочитываем» картину? - Сразу, взглядом, получая общее представление и лишь потом начиная разглядывать детали. Такой способ восприятия называется симультанным. Но ведь почти также строится и восприятие небольшого лирического стихотворения, которое можно удержать в своей памяти как бы все целиком. И происходит это из-за того, что в стихах за счет размера, рифмы между словами возникают кроме горизонтальных - логических (от начала к концу предложения) еще и вертикальные связи (через строчку или несколько строк). Стихи, таким образом, представляют собой словно бы прошитую арматурой смыслов и созвучий «железобетонную» конструкцию повышенной прочности. Замечу, эта прочность доказана временем. В отличие от прозы (кто читает сейчас авантюрные романы XVII - XVIII веков!) стихи не устаревают: и Гомер, и Гораций до сих пор стоят на полках наших домашних библиотек.

Эта особенность - повышенная степень взаимосвязи и взаимовлияния слов в стихах - позволила Юрию Тынянову утверждать, что в поэзии мы имеем дело с *напряженным словом*. Мандельштам писал про лучики смыслов, «торчащих из слова в разные стороны», сплетающиеся в один нерасчленимый контекст. Стихи словно бы создают силовое поле, в которое захватывается непосредственное переживание человека, его видение, понимание мира.

В конечном итоге это тоже исследование. Но в отличие от научного исследования, имеющего дело с явлениями обобщенными, лишенными индивидуальной окраски, поэзия говорит о единичном, конкретном, видя в каждом событии, которого касается, отражение вечного, единого - той истины, тех ценностей, о которых мы уже говорили.

Лидия Гинзбург в статье «Поэтика Осипа Мандельштама» дает такое определение: «Поэзия - особый способ художественного познания, познания вещей в их неповторимых аспектах, обобщенных и одновременно единичных, тем самым недоступных познанию научно-логическому».

«Обобщенные и одновременно единичные» аспекты... - Уже высказана антиномия. Перед нами формальное логическое противоречие. И действительно, стихи представляют собой предельно антиномичную структуру. Это замечательно показал в своих «Лекциях по структуральной поэтике» Юрий Лотман. «В поэтическом тексте отождествляется нетождественное и противопоставляется не противоположное в естественном языке», - пишет исследователь. Он разъясняет, что рифма, ритм, повторы, - все в структуре стиха служит этой цели: передать мир в его алогичной целостности, противоречивости, воплощаемой в поэтическом языке.

В качестве примера такой антиномичности рассмотрим стихотворение Пушкина «Дар напрасный, дар случайный...»:

Дар напрасный, дар случайный,
Жизнь, зачем ты мне дана?
Иль зачем судьбою тайной
Ты на казнь осуждена?

Кто меня враждебной властью
Из ничтожества воззвал,
Душу мне наполнил страстью,
Ум сомненьем взволновал?

Цели нет передо мною:
Сердце пусто, празден ум,
И томит меня тоскою
Однозвучный жизни шум.

Повторение слова «дар» в первой строке - не тавтологично. Совпадение существительных приводит в соприкосновение прилагательные. Они как бы отождествляются, выявляя противоречивое единство. Так «напрасный» становится «случайным». В то же самое время, благодаря рифмовке («случайный – тайной»), напрасной делается сама тайная судьба человека. Возникает сложный, обогащенный смыслами синонимический ряд. Унылая перечислительная интонация как бы подчеркивает эту напрасную случайность существования. И вдруг в последней строке первой строфы звучит слов «казнь», меняющее все. Можно ведь было сказать как угодно иначе; ну, например: «Иль зачем судьбою тайной/ Ты истечь осуждена?» Кстати, это было бы с точки зрения языка правильнее: казнить можно только живое существо, но не его признак. Меж тем *жизнь* сама по себе не субстанциональна, она – признак, свойство живого, и потому *кончается, истекает*, но не *казнится*. Однако Пушкин идет против логики, против правил. Мы не особенно замечаем, но в тот же момент происходит удивительная подмена: жизнь как бы персонифицируется, принимая на себя функции человека. Тем самым что-то начинает происходить не с абстрактным понятием, но с живым существом.

Вторая строфа: и сразу же напряжение растет (растет вопреки тому, что о напрасности и случайности перед этим уже было сказано с разочарованием), и опять незаметно для нас в семантическое столкновение приводятся слово «дар» (мы еще

помним, как оно два раза прозвучало в первой строфе) и словосочетание «враждебная власть». Оказывается, дар есть следствие враждебной власти, и в то же время, несмотря на то, что эта власть враждебна, она вызывает из ничтожества. Опять противоречие и трагическое заострение. Снова будь вместо «ничтожества» - «небытие», выглядело бы логичнее... и хуже. В другом стихотворении Пушкин повторится: «Ничтожество меня за гробом ожидает...» *Ничтожество* – то есть несуществование.

Далее все окончательно запутывается. Некто, воззвав из ничтожества, оказывается, наполнил мне душу страстью и ум сомнением взволновал. Вопреки радостному смыслу этого утверждения, оно почему-то звучит в контексте данного стихотворения особенно трагично. В третьей строфе заявляется прямо противоположное: сердце пусто, празден ум, причем не где-то, а здесь, куда я попал из ничтожества и где мне как раз душу страстью наполнили. Конец, говорящий об однозвучности, тоскливости этой жизни, казалось бы, делает бессмысленным вопрос из первой строфы: зачем она осуждена на казнь тайной судьбою?

С точки зрения логики - головоломка. Каждая следующая фраза противоречит предыдущей, концы с концами не сходятся, и в то же время ощущение от стихотворения поразительно целостное, достоверность высказывания потрясающая. Что происходит? Каждое слово будто становится живым, подвижным существом, его не удержать в узких границах словарных значений, более того, оно как бы сливается со своей противоположностью, и тогда в момент их непонятого, ускользающего от разума отождествления словно начинает мерцать истина, какая-то прямо не называемая таинственная глубина.

Именно поэтому «поэтическая структура оказывается несравненно более высоко насыщенной семантически и приспособленной к передаче столь сложных смысловых структур, которые обычным языком вообще не передаваемы» (Юрий Лотман).

А это значит, что в распоряжении поэта имеется уникальный инструмент, позволяющий проникать в самые глубинные тайны мироздания. Мы знаем, что теорию относительности, одним из постулатов которой является конечность и неизменность скорости света (300 тысяч км/сек), разработал Эйнштейн. Но еще за десяток лет до того русский поэт Афанасий Фет написал стихотворение «Угасшим звездам». Вот оно.

Долго ль впивать мне мерцание ваше,
Синего неба пытливые очи?
Долго ли чутать, что выше и краше
Вас ничего нет во храмине ночи?

Может быть, нет вас под теми огнями:
Давняя вас погасила эпоха,-
Так и по смерти лететь к вам стихами,
К призракам звезд, буду призраком вдоха!

Поэт не знает физики, но знает душу человека, он знает, как доходят до нас строки умерших тысячелетия назад гениев, - и рождается образ звезд, уже погасших, от которых свет все еще идет к нам тысячи и миллионы лет. Но мир един, и так получается, что высказывание о душе пророчит еще неоткрытые физические законы.

Отличие поэтического языка от прозаического

В пьесе Мольера «Мещанин во дворянстве» незадачливый учитель объясняет господину Журдену, чем стихи отличаются от прозы: «Все, что не проза - то стихи, и все, что не стихи, то проза». Как ни смешно такое определение, формально оно оказывается наиболее точным.

Известный ученый-стиховед Михаил Гаспаров пишет следующее: «Стихи - это текст, ощущаемый как речь повышенной важности, рассчитанная на запоминание и повторение».

Однако и проза бывает весьма важной. И ее запоминают и повторяют, например, анекдот. Можно выделить, конечно, формальные признаки. Они очевидны: стихи - это специфически (построчно) организованный текст. Это текст, который помимо абзацев и отдельных предложений делится еще и на строки, или, как их называют, «стихи». Таким образом речь разбивается на определенные, легко охватываемые сознанием части. Само слово «стих» - по-латыни «versus» (отсюда пошло версификация - стихосложение). Versus - означает поворот, возвращение к началу ряда, в отличие от прозы («проза» по-латыни – «речь, которая ведется прямо вперед»). Границы стихов или выделяемых отрезков речи общеобязательно заданы: при письме - графически, при чтении единообразной интонацией, монотонией. Вот почему, профессиональные чтецы, как правило, ориентируясь на смысл или драматический эффект, произносят текст стихотворения неправильно. В сущности, в их устах стихи уже не являются стихами, поскольку границы сопоставимых, выделенных отрезков текста нарушены. У плохого декламатора стихи превращаются в дурную прозу. Правильно же читают поэты, идущие за метрикой. Вспомним, что говорилось про вертикальные связи слов в стихотворении. Так вот, разрушение размера приводит к искажению, распаду этих связей, в том числе и смысловых⁴.

В принципе, формально в стихи можно превратить любой текст, например, газетную передовицу:

Тревожные слухи ходили последнее время в поселке
Некрасовское: на грани
Банкротства оказалось старейшее
Предприятие района - машиностроительный завод,
Основной продукцией которого были
Винные насосы, а рынки
Их сбыта - в основном бывшие
Южные республики бывшего Союза.

Получается смешно. Почему? Да потому, что связи «по вертикали» устанавливаются в этом тексте случайно, превращая информацию, которую выдает автор, в нечто пародийное.

Кроме того, оказывается, что мы как бы перестаем понимать, о чем, собственно, сообщает нам участок только что прочитанного текста. Конечно, можно сослаться на то, что разбивка на строки (при чтении монотония) затрудняет восприятие информации. Но именно эта разбивка и сделала прозу стихами. Удивительно: ведь кроме способа чтения ничего не изменилось, не убавилось ни одного слова. Перед нами фундаментальное свойство поэзии: она устроена так, чтобы помешать воспринимать сообщительную речь⁵. Сосредоточиться не на логике фразы и прямом словарном значении составляющих ее слов, а на чем-то другом. Это подтверждает и обратный пример превращения стихов в прозу. Последнее многократно проделывалось разными авторами. Вот хрестоматийный пример.

Запишем знаменитое «Я вас любил, любовь еще быть может...» теми же словами, лишь несколько их переставив для ликвидации рифм и размера: *«Я вас любил, может*

⁴ Дело в том, что смысловкой является не только «логика фразы», но и интонация, с которой последняя произносится.

⁵ На это обстоятельство впервые обратила внимание Елена Невзглядова. Ее теория, которой в целом следует дальнейшее изложение, предполагает, что в лирической поэзии мы имеем дело с борьбой фразовой интонации и монотонии, появляющейся в стихах из-за принудительного разбиения текста на строки (см. ее книгу «Звук и смысл». СПб., 1998).

быть, в моей душе любовь не совсем угасла, но пусть она вас больше не тревожит. Я ничем не хочу вас печалить». Что получилось? Перед нами чистое сообщение, обнажающее все свое информационное убожество. Оно плоско, почти пародийно, я бы даже сказал, бессмысленно, хотя и выстроено по всем правилам логики.

В этом и состоит главнейшее отличие стихов от прозы. Чему служат в стихотворении строчки, размер, рифмы? - Как ни странно тому, чтобы разрушить стереотип восприятия. Они словно бы говорят нам: перед тобой не сообщение, как в логически выстроенной прозаической речи, перед тобой нечто другое.

Стихи отменяют некоторые из правил, действующих в прозаической речи. Их «инородность» можно проиллюстрировать таким примером. В русском языке смысловое ударение приходится на последнее слово в предложении, например: «он тут был» или «тут был он» - фразы совершенно по-разному семантически окрашенные. Но вот стихотворение Лермонтова: «Выхожу один я на дорогу...» Что, поэт хочет сказать, что он выходит именно на дорогу, а не в поле, например, или на берег реки? – Конечно, нет. Законы прозаической речи не действуют. Смысловое ударение как бы распределено между словами.

Итак, стихи - в отличие от прозы - вообще не являются сообщением, они словно бы ни к кому не обращены (или, что то же, обращены к Богу, к самому себе). Стихи - не сообщение, а «говорение», записанный живой человеческий голос (в этом и состоит смысл монотонии: как ни странно, оказывается, в состоянии сильного эмоционального напряжения человек говорит именно монотонно). У стихов нет адресата. Читающий их словно бы становится на место автора и оживляет его речь. - В этот момент прочтения, он сам и есть эта ожившая речь, непосредственно передающая эмоцию.

Вот где различие: проза, как правило, только описывает душевные состояния человека, причем, главным образом, в логической форме (иначе просто не может существовать описание)⁶. Поэзия же, используя борьбу монотонии и фразовой интонации, воздействует непосредственно голосом, передает волнение, грусть, радость - прямо, минуя описание. Поэзия - речевое искусство. Именно поэтому сохраняется на века, ведь символы и логические формы устаревают, дыхание же, эмоциональное напряжение, завораживающие интонации любящего или страдающего голоса устареть не могут, они всегда будут внятны чуткому слуху.

Несколько слов о «чутком слухе». Из сказанного понятно, что поэзия - универсальный способ обучения пониманию человеческой речи, пониманию собеседника. Мы даже не догадываемся, насколько не развито у большинства такое понимание. Мы слышим других (и себя) весьма однобоко, извлекая из чужих фраз только логически выстроенную информацию (словно читаем газету), тогда как речь совершенно разоблачительна. Посмотрите, как человек говорит - и вы поймете, врет он или нет, вы поймете, умен он или глуп (не по тому, что говорит, а по тому, как говорит), вы даже поймете, добр он или зол, пошел или глубок. Но такому искусству видения надо учиться, потому что видят тут не глаза, а душа. И мы опять возвращаемся к тому, с чего начали: искусство, в особенности поэзия, - область возмужания человеческого духа. Она учит видеть и знать.

Глава 2. СИЛЛАБИЧЕСКАЯ (ВИРШЕВАЯ) ПОЭЗИЯ XVII - XVIII ВЕКОВ

⁶ Логически немотивированная асемантическая пауза, возникающая в стихотворении в конце каждой строки, в прозе невозможна. Здесь не помогут знаки препинания. Так многоточие в прозе не бессмысленно. Оно может выражать разные эмоциональные состояния или служить знаком паузы колебания, когда речевое решение еще не принято. При этом использование столь сильного знака ограничено. Как правило, его применяют лишь при передаче прямой речи. Стихи же целиком организованы как прямая речь.

Как мы уже выяснили, поэтический текст делится на несинтаксические отрезки, называемые стихами или строками. Наше сознание сопоставляет их, ориентируясь на длину, которую можно определять исходя из количества ударений, слогов или стоп в каждой строке. В первом случае мы имеем тоническую, во втором силлабическую, в третьем – силлабо-тоническую системы стихосложения. Тонический стих характерен для древнерусской поэзии. Силлабо-тоника начинает распространяться у нас только с 30-х годов XVIII века. А вот силлабическая (или виршевая) поэзия безраздельно господствует в XVII – начале XVIII века.

Русские поэты заимствуют силлабический стих⁷ из Польши и именно с польской культурой был в значительной степени связан самый известный поэт XVII века – **Симеон Полоцкий (1629-1680)**.

Он закончил Киево-Могилянскую академию, принял постриг в 27 лет, учительствовал в Полоцке, за красноречие был приглашен Алексеем Михайловичем в Москву. В 1656 г. царь, проезжавший через Полоцк обратил внимание на витию, выступившего с приветственными виршами. Он запомнил монаха и в 1664 г. вызвал его к ко двору. Симеон стал придворным поэтом московских царей – Алексея Михайловича и Феодора Алексеевича, воспитывал детей государя, прославился своей просветительской деятельностью. Спорщиком был великим. Известно его словесное состязание с протопопом Аввакумом.

Поэзия Симеона носила просветительский и дидактический характер. На протяжении многих лет Полоцкий писал стихи по случаю тех или иных событий, происходивших в царской семье. Эти сочинения он собрал в сборник «Рифмологион», замечательный не только умением автора пышно отражать в стихах житейские коллизии царственных адресатов, но и формальными изысками, надолго опередившими опыты авангардистов XX века⁸. Симеон придавал своим виршам форму сердец, крестов, звезд. Он создал огромную стихотворную энциклопедию, получившую название «Вертоград многоцветный», в которой касался многих нравственных или философских вопросов, основываясь на примерах из истории, давал литературные портреты известных деятелей прошлого.

Поэзией в XVII – начале XVIII в России занимались, преимущественно, люди духовного звания. Можно вспомнить таких известных в свое время писателей, как ученик Симеона - **Сильвестр Медведев (1641-1691)**, митрополит Рязанский и Муромский – **Стефан Яворский (1658-1722)**, сподвижник Петра I, **Феофан Прокопович (1681-1736)**.

В силлабической поэзии Симеона Полоцкого и его последователей наиболее полно отразилось раннее русское барокко, тяготеющее к цветистости, украшательству. Мы находим яркий образец этого стиля в стихотворении Петра Буслаева (первая половина XVIII в.) «Умозрительство душевное, описанное стихами, о переселении в вечную жизнь превосходительной баронессы Марии Яковлевны Строгановой». Здесь присутствует и патетика, и динамизм, и грандиозность образов, и особая барочная космичность, совмещающая в едином пространстве земных жителей с обитателями небесных сфер, и риторичность, нацеленность версификационных средств на то, чтобы оказать сильное эмоциональное воздействие на слушателя, потрясти его.

Необходимо отметить своеобразие русского барокко, имевшего радостный, просветительский характер. В России не было Ренессанса и многие его культурные функции взяло на себя именно барокко.

⁷ Наиболее популярными были классические одиннадцати- и тринадцатисложники.

⁸ Стихотворение Симеона Полоцкого, своими очертаниями повторяющее форму креста, можно сравнить, например, с «Пустым сонетом» Леонида Аранзона, напоминающим четырехугольную раму. Время написания последнего 1969 год. Их сходство свидетельствует о внутренней близости современных авангардистских течений причудливой эстетике барокко.

Однако вести отсчет существования русской лирики следовало бы с сочинений князя **Антиоха Дмитриевича Кантемира (1708-1744)**, которого по праву можно назвать первым отечественным интеллигентом. Прекрасно ориентируясь в европейской культуре, проведя большую часть сознательной жизни на дипломатической службе за границей, он писал оригинальные сатиры, песни, басни, эпиграммы, эпистолы, переводил Горация, Анакреона, Буало, Вольтера, прививая русской поэзии начатки классицизма. При жизни его стихотворные произведения не печатались. Он сполна познал, что значит писать в стол. Для сегодняшних литераторов необыкновенно живо и современно звучат строки второй эпистолы Кантемира, в которой поэт обращается к своим стихам (вот уже десять лет ждущим публикации) с грустными, чуть ироничными словами увещевания:

Скучен вам, стихи мои, ящик, десять целых
Где вы лет тоскуете в тени за ключами!
Жадно воли просите, льстите себе сами,
Что примет весело вас всяк, гостей веселых.

Впрочем, надежды на успех у публики безосновательны. Кантемир рисует своим стихам перспективу стать объектом насмешек глупцов и клеветы завистников. Правда не высоко ценится в этом мире, и потому он отпускает от себя свои творения с печалью:

Узнаете вы тогда, что поздно уж сети
Бойтся рыбка, когда в сеть уже попалась;
Что, сколь ни сладка своя воля им казалась,
Не без вреда своего презирают дети
Советы отцовские. В речах вы признайте
Последних моих любовь к вам мою. Прощайте.

Это «прощайте» исполнено такой подлинной человеческой грусти, что сразу понимаешь – перед тобой лирика, настоящая лирика, затрагивающая живые струны души. Его одиночество, его тоска - одиночество и тоска понимающего, думающего человека, живущего среди людей, интересы которых примитивны, представления ограничены, людей, которым ничего не объяснить, и остается лишь смеяться над самодовольным, посредственным человеческим обществом, но также и над самим собой. Вот, что придавало социальный пафос его стихам, одновременно делая даже сатирические произведения лиричными, – личностное подключение к затрагиваемым проблемам.

Кстати, он начинал с легких любовных песенок, пользовавшихся определенной популярностью, но не удовлетворявших самого поэта. Эти песенки до наших дней не сохранились. От них Кантемир перешел к сатирам, бичующим пороки современного ему общества. Он написал их девять: пять – в России и еще четыре за границей. Впрочем, поэт все время вносил правки и изменения в тексты своих стихов и поэтому большинство его ранних сатир имеет более поздние редакции. Объектами обличения становились глупость и косность, спесь, «бесстыдная нахальчивость», сама несовершенная, «злонравная» человеческая природа.

Стихи Кантемира, несмотря на непривычность лексики, несмотря на трудный для нашего восприятия силлабический строй, звучат иногда удивительно современно. Например, в «Сатире I. На хулящих учение. К уму своему» рассказывается о некоем враге просвещения Сильване:

Учение, - говорит, - нам голод наводит;
Живали мы преже сего, не зная латыне,
Гораздо обильнее, чем мы живем ныне,
Гораздо в невежестве больше хлеба жали;

Переняв чужой язык, свой хлеб потеряли.

Это можно сопоставить с сетованиями нынешних наших ура-патриотов.

В то же время обличения Кантемира отнюдь не однозначны. В «Сатире I» один из оппонентов автора упрекает просветителя в том, что ради «мертвых друзей» - книг – он забывает живых:

Что же пользы иному, когда я запрუსя
В чулан, для мертвых друзей – живых лишуся,
Когда все содружество, вся моя ватага
Будет чернило, перо, песок да бумага?

Самое замечательное, что если проанализировать все возражения противников Кантемира, станет понятным: они тоже правы. Правы с точки зрения успеха в обществе: с какой стороны ни посмотри, а занятие науками и искусствами – вредит человеку. Ум – социально нерентабелен. Уже в первой сатире Кантемира завязка будущей Грибоедовской комедии. И чем же может вознаградить себя ищущий? Нет, не поддержкой друзей, не пониманием окружающих, не признанием своих заслуг... Награда мудрости – в ней самой, только в ней самой:

Таковы слыша слова и примеры видя,
Молчи, уме, не скучай, в незнатности сидя.
Бесстрашно того житье, хоть и тяжело мнится,
Кто в тихом своем углу молчалив таится;
Коли что дала ти знать мудрость всеблагая,
Весели тайно себя, в себе рассуждая
Пользу наук; не ищи, изъясняя тую,
Вместо похвал, что ты ждешь, достать хулу злую.

Практически к тому же позже будет призывать и Пушкин в финале своего «Памятника»: «Хвалу и клевету приемли равнодушно...»

Несмотря на то, что Кантемир отверг свои ранние опыты в любовной поэзии, его не покидало желание писать о полнокровном, радостном чувстве, о наслаждении красотой мира. Именно этим настроениям он дал волю в своем переводе обширного цикла стихов, приписываемых древнегреческому поэту Анакреону. К сожалению, первая, «кантемировская» версия русской анакреонтики увидела свет только спустя сто лет после смерти автора и не смогла повлиять на формирование этого жанра в России. А жаль, поскольку среди переводов были замечательные. Вот, например, как обращается поэт к трекозе (кузнечнику):

Мудрая земли отродок,
Песнолюбка! Беспечальна,
Легкоплотна и самим чуть
Богам во всем не подобна.

Лексика здесь непривычна и тяжела. Но зато, какая подлинная, легкая интонация!

Силлабическая поэзия в творчестве Кантемира достигла высшей точки своего развития. Он «оживил» классический 13-сложник путем введения в него ряда фиксированных ударений, использовал переносы предложения со строки на строку для противодействия монотонности. Однако новые веяния в русской поэзии остались ему чужды. Прочитав трактат Тредиаковского «Новый и краткий способ к сложению российских стихов», Кантемир не согласился с реформатором, даже написал в защиту старой силлабической системы специальную работу «Письмо Харитона Макетина к

приятелю». Причиной такой «глухоты» мог послужить путанный и противоречивый характер трактата Тредиаковского. Кроме того Кантемир, находясь на дипломатической службе, сначала в Лондоне, а потом в Париже, слишком долго жил в отрыве от живой русской культуры. Французская же поэзия, которую князь хорошо знал и ценил, была силлабической.

Глава 3. БАРОККО И КЛАССИЦИЗМ. ПЕРЕХОД ОТ СИЛЛАБИЧЕСКОЙ К СИЛЛАБО-ТОНИЧЕСКОЙ СИСТЕМЕ СТИХОСЛОЖЕНИЯ. ТРЕДИАКОВСКИЙ

Несколько замечаний о барокко и классицизме

XVIII век в русской культуре – время становления и борьбы различных художественных направлений, различных систем взглядов на стихосложение, на использование повседневного языка в литературных произведениях, на место поэта в общественной жизни. Занятая позиция часто определяла писательскую судьбу того или иного автора, и ситуации здесь иногда складывались драматические, а отношения между участниками литературного процесса приобретали враждебный характер. Как, скажем, это было в случае Ломоносова, Тредиаковского и Сумарокова – крупнейших поэтов первой половины XVIII века. Понять особенности их творчества можно лишь разобравшись в том, какие теоретические взгляды они отстаивали, какое влияние на их творчество оказала эстетика барокко и классицизма.

Первая половина XVIII века была отмечена интенсивным проникновением в отечественную культуру этих двух больших художественных стилей. Ростки новых школ обычно пробиваются неравномерно в разных сферах искусства, а теоретические воззрения тех или иных авторов сильно отличаются от их же собственной художественной практики. Вот почему Ломоносов, например, создавший классицистическую по сути «теорию трех штилей», в своих одах выступал как носитель барочной эстетики.

Чтобы разобраться в том, какие художественные и философские идеи лежали в основе барокко и классицизма, вспомним два характерных архитектурных ансамбля: большие императорские дворцы в Царском Селе (архитектор Бартоломео Растрелли) и в Павловске (архитектор Чарльз Камерон).

Что отличает Царскосельский дворец? Особая пышность, богатство декораций, деталей архитектурного убранства, обилие лепнины, а в интерьерах – позолота, бесчисленные зеркала, словно бы распаивающие пространство. Глаз не может задержаться ни на одной прямой, ровной линии, весь силуэт здания словно бы находится в движении, в «копошении», в каком-то динамическом напряжении, стремлении «во вне». Такое впечатление, что дворец представляет собой нечто единое, тысячами нитей связанное с окружающим его пространством, со всей световоздушной средой, что он как бы на наших глазах «загустевает» или «вылупляется» из нее, до конца не становясь самостоятельным. Это принцип всего барочного миропонимания, в котором можно выделить следующие черты:

- динамизм, подвижность, эмоциональная преувеличенность образов, даже некоторая вычурность (кстати, само название «барокко» идет от португальского слова *baroco*, обозначающего жемчужину неправильной формы);
- грандиозность охватываемых мысленным взором пространств, грандиозность стихий, их порождающих, отсюда и циклопичность барочных зданий, живописных композиций, мощь литературных образов, метафор, сравнений;

- яркость, пышность, театральность, декоративность, стремление к синтезу, взаимодействию искусств, когда поэзия понимается как говорящая живопись, а живопись - как немая поэзия;
- несмотря на разрыв с ренессансными представлениями о гармонии, барокко не иррационально, оно стремится к обретению новой гармонии, провозгласив возвращение к эстетическим положениям «Риторики» Аристотеля в противовес его же «Поэтике»;
- риторичность и метафоричность («столкновение далековатых понятий»⁹), при этом поэт стремится не столько к изобретению новых мотивов, сколько к виртуозному варьированию уже имеющихся.

Но самое главное, о чем уже говорилось выше – в основе барочного мирозерцания лежит представление о разомкнутой, бесконечной, находящейся в непрерывном движении вселенной, в которой все неразрывно связано со всем, вселенной, образующей некую первоначальную целостность. Отдельные явления, вещи – вторичны и несамостоятельны, они лишь вытекают из этой целостности.

Любая картина художника эпохи барокко в принципе не знает пространственных ограничений, рама лишь искусственно обрывает живописное повествование, поэтому у зрителя всегда остается чувство, что он видел лишь фрагмент чего-то большего, расходящегося во все стороны за пределами полотна. Так на эрмитажном холсте Рубенса «Персей и Андромеда» край картины «срезает» часть поверженного на землю чудовища, фигуры амурчиков, обступающих со всех сторон Пегаса и его доблестного хозяина. Завитушки и лепные украшения барочных дворцов - это тоже не пустая декорация, не простое потакание вычурному вкусу. Нет, это «прилипшие» к фасаду здания куски бесконечного пространства, великого космоса, обступающего постройку со всех сторон.

Барокко в конце XVI - начале XVII века пришло на смену Ренессансу, культивирующему ясность, цельность, гармоничность, Ренессансу, объявившему человека центром мироздания, мерой всех вещей. XVII столетие - время появления и развития совсем других философских концепций. Вселенная оказывается огромной, безграничной, рядом с нашим миром несутся в пространстве мириады и мириады звездных систем. Математика впервые начинает оперировать понятиями бесконечных рядов, философия в лице Декарта обращается к безграничности познавательного процесса, само мышление оказывается предметом внимательного изучения и скрывает в себе волнующие тайны. Грандиозность явлений, открывавшихся взору исследователя, подавляет. Но одновременно человек впервые оказывается чуть ли не участником космических мистерий, непосредственно соприкасается с такими вещами, о которых вчера еще и не подозревал. Вот этот образ огромного, бесконечного, яростного, бунтующего мира, вовлекающего каждого в свой вселенский водоворот, и являли произведения барочных художников, поэтов, философов, музыкантов.

Теперь присмотримся к творению Камерона - Павловскому дворцу. Перед нами образчик классицизма. Какая ясность линий! Какое ровное, достойное, радостное спокойствие! Симметричный, гармонически выстроенный фасад, из всех украшений которого выделяются лишь стройные колонны, только подчеркивающие главное - отдельность, суверенность, целокупность здания. Оно не «растворяется» в пространстве, не вырастает из него, оно с ним сосуществует, и хотя вписано в ландшафт, сохраняет с окружающей природой, так сказать, равноправные отношения.

Это доминанта классицизма. Если барокко подчеркивало связанность всего со всем, подвластность каждой человеческой единицы грандиозным космическим процессам, то классицизм говорит о достоинстве отдельной личности, о том, что разные пласты бытия относительно независимы друг от друга.

Перед художниками и поэтами классицистической эпохи стояла важная задача обосновать независимость, суверенность индивида, найти такие природные законы,

⁹ Формула Ломоносова.

руководствуясь которыми, человек мог бы противостоять притязаниям хаотических мировых сил на власть над ним. На социальном уровне появление подобной идеологии было связано, конечно же, с возникновением новых относительно экономически независимых групп населения, усилением третьего сословия - буржуазии, претензии которой на участие в общественной жизни привели к грандиозным революциям конца XVIII века.

Опору в противостоянии стихийности классицизм нашел в разуме человека, в его *ratio*. Вся теория и художественная практика строилась в предположении, что мир, жизнь содержат в себе элементы высокого и низкого; осмысленного, гармоничного и хаотичного, темного, чувственного. Между различными областями человеческой деятельности, между разными социальными слоями пролегали невидимые, но вполне ощутимые границы. Разные сферы бытия человека управлялись различными законами, взгляды на действительность были нормативными. Это означало, что в своих художественных поисках поэт пытался отобразить мир не таким, каким он представлялся его глазам, а таким, каким он должен был быть. Классицизм имел дело с идеальным персонажем, помещенным в идеальные же обстоятельства.

Еще раз попробуем проследить эту логику. В противовес барокко, представлявшему мир как связную, динамичную, бесконечную целостность, в классицизме действительность оказывается поделенной на относительно независимые сферы бытия. Тем самым как бы обосновывается возможность автономного существования человека. Но где проходят границы между этими сферами, кто их проводит, руководствуясь какими критериями мы определяем область, в которой оказались? Ответ очевиден: проводит эти границы разум, именно он говорит нам, какими идеалами мы должны руководствоваться, занимаясь творчеством, строя семейную жизнь, служа отечеству, удовлетворяя бытовые нужды. То есть ценности, лежащие в основе любой эстетической деятельности, художник берет не из реальной действительности, а исходя из идеальных, нормативных представлений о мире.

Отсюда ведут свое начало различные классицистические теории единства места, времени и действия в драматургии, или «трех штилей». Последняя закрепляет за каждым из литературных жанров определенные способы работы с художественным материалом, в частности, указывает, какие темы следует раскрывать, пользуясь «высокой» или «низкой» лексикой.

Выделим некоторые черты классицизма:

- ориентация на ясность, композиционную статичность, в основе которой лежит идея об относительной автономности различных явлений действительности, идея суверенности личности, следующей законам разума;
- рационализм как философская основа эстетики: только то прекрасно, морально, совершенно, что отвечает требованиям разума;
- нормативность: любое произведение должно строиться по определенным правилам, отражающим нормативный подход к самой жизни;
- идеальность в отображении действительности: мир изображается не таким, какой он есть, а таким, каким он должен быть;
- ориентация на образы античного искусства, в котором классицизм видит вневременной идеал уравновешенной гармонии и ясности духа.

Тредиаковский. Реформа стихосложения Тредиаковского-Ломоносова

Василий Кириллович Тредиаковский (1703-1769) в некотором смысле предвосхитил судьбу Ломоносова. Он родился в Астрахани в семье священника, побуждаемый ревностной тягой к знаниям, бежал из дому в Москву и в 1723 г. поступил в славяно-греко-латинскую академию. Однако уже в 1725 г. оказался за границей самовольно, побывал в Голландии, Франции, Германии, учился в Сорбонне. В Россию Тредиаковский вернулся в 1730 г. с основательным багажом филологических знаний и переводом романа

Поля Тальмана «Езда в остров любви». К последнему Василий Кириллович присовокупил несколько своих оригинальных стихотворений – и это первые дошедшие до нас образцы любовной лирики на русском языке.

Вообще, относительно Третьяковского слово «первый» можно употреблять постоянно: первые стихи о весне («Вешнее тепло»), первая русская идиллия («Похвала поселянскому житию»), первое стихотворение, посвященное Петербургу («Похвала Ижерской земле и царствующему граду Санктпетербургу»), первое патриотическое стихотворение («Стихи похвальные России») – список можно продолжать. Решительность, с которой он брался за все новое, в отечественной литературе прежде не виданное, – поразительна. Еще и языка литературного, пригодного к выражению оттенков чувств и мыслей, не было, еще не сложилась определенная стилистика и ориентироваться приходилось, главным образом, на авторов иностранных, а Третьяковский смело, хоть пока еще наивно пытался передать свои непосредственные переживания:

Свет любимое лице! Чья и стень приятна!
И речь хотя мнимая в самом сне есть внятна!
Уже поне мне чаще по ночам кажися,
И к спящему без чувства ходить не стыдися.

Его стихи как раз и отличает эта непосредственность, своеобразная инфантильность, детская особенность смешивать игрушки и «серьезные вещи». Отсюда поразительная лексическая какофония, сделавшая Третьяковского притчей во языцах, создавшая ему репутацию законченного графомана¹⁰. Обычно принято было приводить в качестве доказательства его пиитического «варварства» строчки из стихотворения «Описание грозы бывшая в Гаге»: «Смутно в воздухе!/ Ужасно в ухе!». Извлеченные из контекста, они, действительно, звучат смешно. Но в стихотворении Василия Кирилловича, повествующем о некоем страшном и торжественном явлении природы их дикость была вполне уместна:

С одной страны гром,
С другой страны гром,
Смутно в воздухе!
Ужасно в ухе!
Набегли тучи
Воду несучи,
Небо закрыли,
В страх помутили!

Читатели, привыкшие к стилистике классицизма, к уже ранжированному литературному языку, не понимали. Рассказывали, что Екатерина II завела при дворе такой порядок: за малую провинность придворный должен был выпить стакан воды, а за большую – прочитать главу из поэмы Третьяковского «Телемахида» (кстати, написанную гекзаметром – и это опять *первый* русский гекзаметр).

Третьяковский кажется нам таким «зародышем», из которого затем выросло очень многое в русской поэзии. Достаточно процитировать заключительную строфу из стихотворения «Стихи похвальные России», чтобы вспомнился Некрасов:

Чем ты, Россия, неизобильна?
Где ты, Россия, не была сильна?
Сокровище всех добр ты едина!
Всегда богата, славе причина.

¹⁰ Г.А. Гуковский полагал, что подчеркнутый лексический эклектизм Третьяковского опирался на речевую традицию «мелкого духовенства и мелкой канцелярской братии», прошедших «через богословскую школу».

А Пушкин! Кому, вы думаете, он отвечает в «Медном всаднике»: «Прошло сто лет, и юный град...»? – Третьяковскому:

Не больше лет, как токмо с пятьдесят,
Отнеле ж все, хвалу от удивленной
Ему души со славою гласят
И честь притом достойну во вселенной.

Что ж бы тогда, как пройдет уж сто лет?¹¹

Новаторство Третьяковского проявилось прежде всего в реформировании силлабической системы стихосложения. В 1734 г. Василий Кириллович написал первое на русском языке силлабо-тоническое стихотворение, обращенное к барону Иоганну Альбрехту фон Корффу. Вот оно:

Зде сия, достойный муж, что ти поздравляет,
Вящия и день от дня чести толь желает
(Честь, велика ни могла б коль та быть собою,
Будет, дастся как тебе, вящяя тобою),
Есть Российска муза, всем и млада и нова;
А по долгу ти служить с прочими готова.
Многи тя сестры ее славят Аполлона,
Уха но не отврати и от Росска звона.
Слово красно произнестъ та хоть не исправна;
Малых по отцам детей и нема речь нравна.
Все желания свои просто ти износит,
Те сердечны приими, се нижайша просит.
Счастлива и весела мудру ти служити:
Ибо может чрез тебя та достойна быти,
Славны воспевать дела, чрез стихи избранны,
Толь великия в женах монархини Анны.

Текст крайне труден для восприятия. Ориентируясь на латинскую поэзию, в которой допустим любой порядок слов в предложении, Третьяковский позволяет себе чудовищные инверсии. Так не только глагол «не отврати», но и союз «но» поставлены после существительного, к которому они относятся: «Уха но не отврати...» А смысл первой фразы вообще невозможно разобрать, поскольку ее структура утяжелена вклинивающимся вводным предложением и инверсией. Тем не менее, в одном отношении это стихотворение куда ближе к нам, чем силлабические опыты Кантемира. Оно написано хореем, то есть двусложным размером, в котором ударение приходится на первый слог в стопе.

В 1735 г. Третьяковский опубликовал теоретический трактат, заложивший основы силлабо-тонического стихосложения – «Новый и краткий способ к сложению российских стихов». Суть реформы заключалась в урегулировании чередования ударных и безударных слогов в тринадцати- и одиннадцатисложниках. Таким образом, Третьяковский фактически ввел в практику стопу – то есть однородную группу слогов с фиксированным положением ударения. Но вот дальше развить свою систему поэт не решился. Во-первых, он распространил силлабо-тонику только на длинные стихи, и полагал, что короткие могут оставаться силлабическими. Во-вторых, из всех размеров выделил хорей, как наиболее, с его точки зрения, русскому языку свойственный, а

¹¹ Строки из стихотворения «Похвала Ижерской земле...»

трехсложники вообще посчитал недопустимыми. Определенные ограничения поэт наложил и на рифму.

Недостатки системы Третьяковского были устранены Ломоносовым. Последний, отправляясь в сентябре 1736 года за границу, взял с собой трактат Василия Кирилловича и тщательно его изучил. В результате в Германии в 1739 году Ломоносовым была написана знаменитая Хотинская ода, которую поэт отправил в Академию наук, сопроводив «Письмом о правилах русского стихотворства». В этом письме обосновывалось использование трехсложных размеров¹², мужских, женских и дактилических рифм, принципы силлабо-тоники распространялись на стихи любой длины. При этом в противовес Третьяковскому Ломоносов на первое место выдвигал не хорей, а ямб, которому предстояло сделаться классическим размером русской оды.

Глава 4. ЛОМОНОСОВ И СУМАРОКОВ

Михайло Васильевич Ломоносов (1711-1768) прославил свое имя не только как ученый, но и как замечательный поэт, много сделавший для становления нового русского стиха (широкое введение ямба, использование трехсложников, смешанных размеров, разнообразие рифмовок). На целый век утвердилось в русской поэзии введенная Ломоносовым в литературу торжественная ораторская интонация.

Его ориентация на ямбический стих (в противовес хоерическому, который отстаивал Третьяковский), была вызвана, по всей видимости влиянием немецкой поэтической школы. За границей - в Марбурге, а затем в Фрейберге, занимаясь разными науками, Ломоносов не забывал и о поэзии. Он читал стихи итальянских поэтов (в том числе крупнейшего представителя итальянского барокко - Джамбаттиста Марини), немцев - Гофмана фон Гофмансвальдау, Иоганна Готшеда, Иоганна Христиана Гюнтера. Формирование Ломоносова-поэта происходило в атмосфере различных стилистических влияний, из которых, безусловно, первенствующее значение имели готшедовский классицизм и барокко, причем последнее не только на литературном, но общекультурном уровне. «Поэтический стиль Ломоносова относится к русскому национальному варианту общеевропейского барокко», - утверждал А.А. Морозов в своей статье, посвященной творчеству поэта.

Хотинская и ближайшие к ней по времени оды Ломоносова носили характер риторических упражнений. За основу для своего стихотворения поэт, судя по всему, взял оду Гюнтера 1718 года, произведшую большой шум в литературных кругах Германии благодаря живости жанровых зарисовок, выпадающих из торжественно-условного строя произведений «высокого штиля». У Ломоносова, однако, таких ярких, живых зарисовок с натуры нет.

Зато есть нечто другое, то другое, что решительно не вписывается в характеристику Ломоносова как поэта-классициста. Это то, что вообще составляет проблему ломоносовского стиля - его знаменитое «парение». Достаточно внимательно присмотреться к Хотинской оде, чтобы ощутить, как *разум, логика построения* все время отступают перед *быстрым умом*, плененным метафорическим полетом фантазии. Видно, как увлекает автора риторическая задача. Уже самое начало стихотворения отмечено словом «восторг»:

Восторг внезапный ум пленил,
Ведет не верх горы высокой,
Где ветер в лесах шуметь забыл;
В долине тишина глубокой.
Внимая нечто, ключ молчит,

¹² Кроме амфибрахия. Последний ввел в русскую поэзию Сумароков.

Который завсегда журчит
И с шумом в низ с холмов стремится.
Лавровы вьются там венцы,
Там слух спешит во все концы;
Далече дым в полях курится.

Тут все, начиная с панорамного видения бесконечного развернутого перед нашими глазами пространства, кончая эмблематикой «лавровых венцов» относится к барочной эстетике. Сам ум, пленен «восторгом», то есть страстью (отнюдь не наоборот). Картинность изображения дополнена чертами фантастическими, гиперболическими: ветр умолк, долина погружена в тишину, даже ручей, «который завсегда журчит» и тот застыл в безмолвии. Характерны и инверсии, придающие речи поэта пророческую дикость: «в долине тишина глубокой», «далече дым в полях курится». Необычайность, «космичность» происходящего усиливается еще и тем, что ключ «внимает нечто», то есть прислушивается к чему-то, что еще пока никому не слышно, пока не проявлено. В целом создается атмосфера напряженного ожидания. Позже в своем «Пророке» Пушкин учтет уроки Ломоносова. Соотнесение становится особенно явным во второй строфе. Сравним:

Пермесским жаром я горю -	И уголь, пылающий огнем
.....
Врачебной дали мне воды -	Духовной жаждою томим
.....
Через степь и горы взор простри -	Восстань, пророк, и виждь, и внемли

Кстати, окончание второй строфы в оде Ломоносова великолепно демонстрирует работу барочного «быстрого ума», сопрягающего вещи, идеи, «некоторым странным, необыкновенным или чрезъестественным образом» (Ломоносов «Риторика»):

Умой росой Кастальской очи,
Через степь и горы взор простри
И дух свой к тем странам впери,
Где всходит день по темной ночи.

День, всходящий по темной ночи - не просто констатация смены времени суток, а почти эмблематическая картина колесницы светозарного Бога, въезжающей на небо по черной ночной дуге. Между прочим, эти строки явно перекликаются с финалом известного стихотворения Владислава Ходасевича «Ласточки»: «Как брызжет свет, не застилая ночи». И не случайно перекликаются. Ходасевич внимательно читал Хотинскую оду и посвятил одно из своих последних стихотворений именно четырехстопному ямбу, введенному в русскую поэзию этим произведением Ломоносова:

Из памяти изгрызли годы,
За что и кто в Хотине пал,
Но первый звук Хотинской оды
Нам первым криком жизни стал.

Очень многие черты ломоносовского парящего стиля в Хотинской оде уже наличествуют, более того присутствуют темы, отныне становящиеся обязательными для любого патриотического стихотворения. Одна из них, столь важная для Державина, Пушкина, Тютчева - вплоть до Маяковского - тема избранности (или даже богоизбранности) русского народа. В целом, это не было ново. Сама идеология «Москва - Третий Рим» предполагала мессианство. У Ломоносова эти мотивы сложно переплетались

с барочным антуражем (западноевропейского происхождения) и петровской героикой. Но об «избранности» было заявлено отчетливо, торжественно и весело:

Крепит Отечества любовь
Сынов российских дух и руку;
Желает всяк пролить всю кровь,
От грозного бодрится звуку.
Как сильный лев стада волков,
Что кажут острый яд зубов,
Очей горящих гонит страхом¹³,
От реву лес и брег дрожит,
И хвост песок и пыль мутит,
Разит извившись сильным махом.

Не медь ли в чреве Этны ржет
И, с серою кипя, клокочет?
Не ад ли тяжки узы рвет
И челюсти разинуть хочет?
То род отверженной рабы¹⁴
В горах огнем наполнив рвы,
Металл и пламень в дол бросает,
Где в труд избранный наш народ
Среди врагов, среди болот
Через быстрый ток на огонь дерзает.

Картина, конечно, совершенно фантастическая, отмеченная образами грандиозных борющихся стихий (Этна отныне станет постоянным средством ломоносовского громовызывания¹⁵). Отсюда потянется ниточка к «Оде на взятие Измаила» Державина, от нее к пушкинской «Полтаве», к лермонтовскому «Бородину».

Уже начало следующей строфы дает характерный пример ломоносовского столкновения далековатых понятий, которое по его теории, изложенной в «Риторике» (опубликована в 1749 г.), должно производить «остроумие»: «За холмы, где *паляща хлябь...*»¹⁶ Таких странных лексических образований у Ломоносова много: это и «очи горящи», и «жирна мгла», и «бурны ноги» скакуна (постоянный ломоносовский троп), и многое другое. Свои идеи о метафорике, об «остроумии» и «быстром уме», изложенные в шестой главе «Риторики» («О возбуждении, утолении и изображении страстей») поэт заимствовал у западных теоретиков барокко, прежде всего у Эмануэле Тезауро (1592-1675), который в трактате «Подзорная труба Аристотеля» (1654 г.) говорит и о творческом *остроумии* и о метафоре, являющейся «Матерью поэзии, Остроумия, Замыслов, Символов и героических Девизов». Для Ломоносова метафора - это «перенос речения от собственного знаменования к другому, ради некоторого обоих подобия». А нужна она для того, чтобы поразить слушателя новизной и неожиданностью, увлечь его, воодушевить или ужаснуть. Необходимо воздействовать на воображение не столько с помощью

¹³ Заметим, опять инверсии, причем инверсии и смысловые. Волки у Ломоносова становятся как бы аспидами - зубы у них, оказывается, ядовитые.

¹⁴ То есть Агари, отвергнутой Авраамом, от которой через Исмаила происходили, согласно Библии арабские племена - и шире - все мусульмане.

¹⁵ Уже в следующей оде, посвященной Иоанну Антоновичу, Ломоносов повторяется:

Никак ярится Антей злой!
Не Пинд ли он на Оссу ставит?
А Этна верьх Кавказской давит?
Не Солнце ль хочет снять рукой?

Здесь картина уже вовсе апокалипсическая.

¹⁶ Курсив мой. - А.М.

разумных доводов, сколько с помощью возбуждения страстей. Вот апофеоз Хотинской оды:

Что так теснит боязнь мой дух?
Хладеют жилы, сердце ноет!
Что бьет за странной шум в мой слух?
Пустыня, лес и воздух воет!
В пещеру скрыл свирепство зверь,
Небесная отверзлась дверь,
Над войском облак вдруг развился,
Блеснул горящим вдруг лицом,
Умытым кровию мечем
Гоня врагов, Герой открылся.

Перед нами принцип барочной живописи, барочного театра, когда планы картины или декорации связывали воедино реальное и потустороннее пространства. Этот прием открывающейся небесной двери и взирающего оттуда Петра I, окруженного гениями (прежде всего Славой¹⁷) и христианскими святыми, Ломоносов будет использовать неоднократно.

А каково обилие, каково нагнетание риторических вопросов, сыплющихся как бы градом, обвалом и служащих для создания особой патетики! Нас стремятся оглушить, запутать и одновременно нечто внушить, погрузить в нужное эмоциональное состояние.

Про этот парящий стиль Ломоносова прекрасно сказал Г.А. Гуковский: «...Невероятные сочетания слов различных рядов значения, соединенные в картины без картинности... получается как бы заумный язык, не в смысле заумных слов, а в смысле небывалых сочетаний значений».

Интересно, что одновременно Ломоносов был автором классицистической по своему содержанию «теории трех штилей», описанной им в работе «Предисловие о пользе книг церковных и российском языке». Суть ее сводилась к установлению своеобразной лексической иерархии, в соответствии с которой различные жанры тогдашней литературы распределялись по трем стилистическим уровням - высокому, среднему (или посредственному) и низкому. Ломоносов писал: «Как материи, которые словом человеческим изображаются, различествуют по мере своей важности, так и российский язык через употребление книг церковных по приличности имеет разные степени, *высокой, посредственной и низкой*. Сие происходит от трех родов речений российского языка».

К первому роду поэт отнес слова общие для старославянского и русского, ко второму – только старославянские, однако грамотным людям понятные, к третьему – исключительно русские, в церковных книгах отсутствующие. Высокий стиль образуют слова первого и второго рода речений, средний – первого и третьего рода, низкий – только третьего, да к тому же еще с примесью просторечных форм. В высоком стиле пишутся героические поэмы и оды, в среднем – элегии, эклоги, идиллии, сатиры, эпистолы, в низком – комедии, басни, эпиграммы, песни, прозаические послания. Теория Ломоносова заложила в России основу жанровой системы классицизма, которая безраздельно господствовала вплоть до начала XIX века.

¹⁷ Между прочим, интересно, что и Слава у Ломоносова совершенно аллегорична и даже скульптурна - она как будто пришла в стихотворение с картины или с триумфальной арки:

Летает слава в тьме ночной,
Звучит во всех землях трубой,
Коль росская ужасна сила.

Так «летать» в ночной тьме не может абстракция - это объект, это персонифицированная в крылатой богине сущность, это эмблема. Эмблематичны и Луна, стыдящаяся «сраму» турецких войск, и «полки орлины» русских, и Феб, скачущий «от востока» на коне, пускающем ноздрями «искры», и сама «росская Орлица» - т.е. Анна Иоанновна. Кстати, Орлом царя стал называть еще Симеон Полоцкий.

После удачного опыта Хотинской оды, Ломоносов, вернувшийся в Россию в 1741 г., в короткое время пишет несколько новых пышных прославлений: «Оду в торжественный праздник высокого рождения Иоанна Третьего 1741 года августа 12 дня», тут же «Первые трофеи Иоанна III, через преславную над шведами победу августа 23 дня 1741 года в Финляндии», и почти сразу после елизаветинского переворота «Оду на прибытие из Голстинии и на день рождения великого князя Петра Федоровича 1742 года февраля 10 дня» (реально она появилась в печати еще в конце 1741 года). В первой из них перед поэтом вообще стояла деликатная задача: воспеть годовалого младенца. Решить ее Ломоносов попытался своеобразно.

Он надеялся соединить одический стиль, пафосный, риторичный, эмблематичный, с декларируемым (хотя бы на лексическом уровне) *умилением*. Ведь адресат - младенец. Значит, в ход помимо гремющей Этны и прочих грозных аксессуаров должны пойти нежность, любовь к дитяти и т.п. Получилось, однако, нечто вроде всеподанного умиления, отдававшего величайшей лексической и смысловой эклектикой. Среди перлов были, например, такие:

В Неве польется меда сладость:
Иоаннов нектар пьет мой ум.

Учитывая, что младенцы, как правило, пачкают свои пеленки, «нектар», испиваемый умом поэта, провоцировал на некоторые нежелательные ассоциации. Нежность и умиление хуже всего поддаются риторической обработке. Отсюда возникают досадные преувеличения:

Жарчее тем любовь пылает,
К тебе сильняе той палюсь
.....
Целую ножки, что к державе
Природа мудра в свет дала...

Неожиданно Ломоносов начинает напоминать здесь Тредиаковского, у которого хаотическое сочетание разностильных слов приводило к забавным смысловым эффектам. Только Тредиаковский всегда, даже в провальных своих стихах подкупал непосредственностью чувства, некоторой детскостью. У Ломоносова, нацеленного прежде всего на риторическую, формальную задачу, такой непосредственности нет. «Восторг пленяет» его ум по другим - государственным или метафизическим поводам, о чем он сам признается в стихотворении «Разговор с Анакреонтом».

Позже он с увлечением будет писать оды Елизавете, Петру III, сначала великому князю, потом государю, после его свержения - Екатерине. Условия этой игры были предзаданы идеологией абсолютизма. Вот цитата из настольной книги герцога Ришелье – «Аргениды» Барклай¹⁸: «Никопомп был человек, с детства преданный наукам, но он презрел прилежание одним книгам. Юношей он покинул профессоров и стал искать знания во дворцах князей и королей, единственной истиной и свободной школе». Людовик XIV не случайно сопоставлял себя с солнцем. Как оно дает своими лучами жизнь любому растению, так и абсолютный монарх является единственным источником процветания искусств и наук в своем государстве.

Оды Ломоносова не были придворной лестью конформиста. Воспевание того или иного царственного адресата всегда сочеталось у поэта с постановкой больших государственных, культурных, политических задач.

Например, в знаменитой оде 1747 года («Ода на день восшествия на престол императрицы Елизаветы Петровны 1747 года») Ломоносов буквально навязывает государыни роль миротворицы:

¹⁸ На русский язык первым ее перевел Тредиаковский.

Царей и царств земных отрада
Возлюбленная тишина,
Блаженство сел, градов ограда,
Коль ты полезна и красна!

На практике, в момент поднесения оды речь шла не столько о миролюбии самой Елизаветы, сколько об опасности втягивания России в войну на стороне морских держав. Поэт как бы предлагал императрице свой вариант политики, вытекающий, по его мнению, из интересов России и просвещения. В оде давалась впечатляющая картина поступательного шествия наук и искусств в обновленном Петром государстве. Ломоносов беззастенчиво эксплуатировал темы показной «тихости» государыни и декларируемой преемственности в «делах Петровых». Отец завоевал достаточно. Дочь с помощью просвещения должна эти завоевания укрепить, следовательно, потребен мир:

Молчите, пламенные звуки,
И колебать престаньте свет;
Здесь в мире расширять науки
Изволила Елисавет.

Здесь, прежде всего, интересны «пламенные звуки», про которые современник Ломоносова поэт Александр Сумароков, замечал в своем разборе оды 1747 года: *«Молчите пламенные звуки. - Пламенных звуков нет, а есть звуки, которые с пламенем бывают...»*

Александр Петрович Сумароков (1717-1777) был, пожалуй, самым последовательным из русских классицистов. Конечно, он понимал, что в своей оде Ломоносов говорит о звуках вполне определенных – о пальбе пушек. Однако и требовал от лексики такой же определенности: *звуки с пламенем*, то есть, сопровождаемые пламенем. Вообще разбор Сумарокова ломоносовской оды очень интересен: *«Блистая с вечной высоты. - Можно сказать вечные льды, вечная весна. Льды потому вечные, что никогда не тают, а вечная весна, что никогда не допускает зимы, а вечная высота, вечная ширина, вечная длина не имеют никакого значения. <...> Верьхи парнасски восстенали. Восстенали музы живущие на верьхах парнасских, а не верьхи. Летит корма меж водных недр. - Летит меж водных недр не одна корма, а весь корабль. Где в роскоши прохладных теней. - Роскошь прохладных теней, весьма странно ушам моим слышится. Роскошь тут головою не годится. А тени не прохладные; разве охлаждающие или прохлаждающие...»* Легко видеть, что Сумароков прежде всего протестует против нарушающего логику, «неряшливого», с его точки зрения употребления эпитетов, когда определение, относящееся к высказыванию в целом, и своеобразно его окрашивающее, формально закрепляется за неподобающим словом¹⁹. Надо сказать, что некоторые из получившихся таким образом тропов сейчас уже кажутся настолько привычными, что мы «проглатываем» их без всякого напряжения. Для Ломоносова такие, недопустимые с точки зрения классицистического вкуса, сочетания, были, напротив, теоретически подкреплены положением о «столкновении далековатых понятий».

И все же нельзя не отметить, что в оде 1747 года значительно меньше барочных «излишеств», чем в первых опытах «российского Невтона». Композиция стихотворения более выстроена и прозрачна. Главный мотив этого восхвалительного наставления императрице концентрируется в образе так называемого «странствующего Разума», призванного в мирное царствование Елизаветы ступить на почву Российского государства, неся с собой процветание.

¹⁹ Сумарокова вообще раздражало нарушение порядка слов в предложении. Он писал в своем журнале «Трудолюбивая пчела»: «... языка ломать не надлежит; лутче суровое произношение, нежели странное слов составление».

О вы, которых ожидает
Отечество от недр своих
И видеть таковых желает,
Каких зовет от стран чужих,
О, ваши дни благословенны!
Дерзайте ныне ободренны
Раченьем вашим показать,
Что может собственных Платонов
И быстрых разумом Невтонов
Российская земля рождать.

Последующие знаменитые строки – «Науки юношей питают...» Ломоносов взял у Цицерона, как бы подкрепляя его авторитетом свою по сути дела просветительскую программу, предлагаемую Елизавете.

В этом стихотворении барочные метафоры теряют свою бутафорскую грандиозность, перестают быть самодовлеющими, образы, при всей их эмблематичности, вдруг захватывают какой-то странной изобразительной точностью:

Хотя всегдашними снегами
Покрыта северна страна,
Где мерзлыми борей крылами
Твои взвевает знамена;
Но бог меж льдистыми горами
Велик своими чудесами.

Здесь эпитет *мерзлые*, расположенный рядом со словом *знамена*, приводит к точному зрительному образу тяжелой, видимо намокшей и схваченной холодом материи, с трудом колышущейся на пронизывающем ветру. Мы как бы видим эти окаменевшие складки, соответствующие «льдистым горам». Ломоносов вряд ли сознательно ставил перед собой задачу реалистически изобразить северный край, тем более, что чуть позже, говоря о реке Лене, он снова сорвался на традиционно грандиозные сопоставления (с Нилом). Нет, его стихи продолжали ориентироваться на риторику, правда, уже «очищенную», гармонизированную классицистическим вкусом.

Но были у него оды, в которых подобные «прорывы» концентрировались в единый поток, единый сплав риторической взволнованности и питающего ее подлинного чувства. Это происходило тогда, когда Ломоносов касался тем, действительно захватывающих его воображение, например, тех или иных явлений «натуры», скрывающих от разума свою причину, свой смысл. И появлялись грандиозные стихи (вероятно, первые по-настоящему гениальные стихи в русской поэзии) – «Вечернее размышление о Божием величестве при случае великого северного сияния». Интересно, что в соответствии со своими теоретическими установками Ломоносов пишет эту духовную оду полноударным четырехстопным ямбом практически без пиррихий.

Барочной эстетике соответствовало и повышенное внимание Ломоносова к фонетической окраске слов. Иногда он как бы связывал их единым звучанием: «Прямой покажет правда путь».

Здесь еще один узел теоретических споров XVIII века. Ломоносов полагал, что буквы (или как он их называл «письмена») обладают самостоятельным семантическим значением. Он писал в «Риторике»: «В российском языке, как кажется, частое повторение письмена *А* способствовать может к изображению великолепия, великого пространства, глубины и вышины; учащение писмен *Е, И, Ъ, Ю* - к изображению нежности, ласкательства, плачевных или малых вещей, через *Я* показать можно приятность, увеселение, нежность и склонность, через *О, У, Ы* - страшные и сильные вещи: гнев,

зависть, боль, печаль. <...> ... твердые *с, ф, х, ц, ш* и плавкое *р* имеют произношение звонкое и стремительное, для того могут спомоществовать к лучшему представлению вещей и действий сильных, великих, громких, страшных и великолепных. Мягкие *ж, з* и плавкие *в, л, м, н* имеют произношение нежное и потому пристойны к изображению нежных и мягких вещей и действий...»

Все это очень напоминает теорию корнесловия Хлебникова, искавшего изначальную смысловую основу в звуках, составлявшего даже таблицы, по которым выходило, что «*В* на всех языках значит вращение одной точки кругом другой или по целому кругу или по части его, дуге, вверх и назад... Что *Х* значит замкнутую кривую, отделяющую преградой положение одной точки от движения к ней другой точки (защитная черта)...» и т.д. («Художники мира!»).

К 1743 году относится знаменитый спор между Тредиаковским с одной стороны и Ломоносовым и Сумароковым с другой о семантике стихотворного размера. Тредиаковский доказывал, что метры самостоятельной семантики не имеют. Сумароков, вслед за Ломоносовым считавший, что ямб по самой своей природе более приспособлен для оды, описывающей великое и героическое, предложил решить спор практически. Каждый из поэтов должен был переложить стихами 143 псалом и представить его на суд публики. Так появились «Три оды парафрастические псалма 143, сочиненные через трех стихотворцев, из которых каждый оду сложил особливо...», отпечатанные в типографии Академии наук в количестве 500 экземпляров. Авторы представляли здесь анонимно, предисловие было написано Тредиаковским от имени участников спора и разъясняло позиции сторон.

Данными, как реагировала общественность, мы не располагаем. Правда, в хранящемся в Публичной библиотеке экземпляре «Трех од...» есть следы читательского отклика. После оды Сумарокова подписано – «хорошо», то же после оды Тредиаковского. Ломоносовский перевод неизвестный читатель наградил определением «отлично». Можно утверждать, что Тредиаковский доказал принципиальную возможность написания героических стихов хореем. При этом вариант Ломоносова был, конечно, в поэтическом отношении более убедительным. Можно сравнить.

Сумароков стремился наиболее точно передать содержание и дух псалма:

Прости с небес свою зеницу,
Избавь мя от врагов моих;
Подай мне крепкую десницу,
Изми мя от сынов чужих,
Разрушь бунтующи народы,
И станут брань творящи воды.

Перевод Тредиаковского был значительно длиннее, чем у его коллег (он объяснял это желанием обновить стершееся восприятие читателя, расцвечивая, раскрывая отдельные сравнения псалмопевца):

На защиту мне смиренну
Руку сам прости с высот,
От врагов же толь презренну,
По великости щедрот,
Даруй способ и избавлюсь;
Вознеси рог, и прославлюсь:

Род чужих, как буйн вод шум,
Быстро с воплем набегает,
Немощь он мою ругает

И приемлет в баснь и глум.

Ломоносов (он в момент написания оды, находился под домашним арестом после столкновения с немецким начальством Академии) вложил в свои стихи весь пафос личной обиды и возмущения:

**Меня объял чужой народ,
В пучине я погряз глубокой,
Ты с тверди длань прости высокой,
Спаси меня от многих вод.**

.....
Избавь меня от хищных рук
И от чужих народов власти,
Их речь полна тщеты, напасти,
Рука их в нас наводит лук.

Конечно, переложение Ломоносова было исполнено непритворного личного гнева и оказалось в художественном отношении совершеннее. Но в плане теоретическом прав был Третьяковский: семантика стихотворного текста зависит не только от размера, но от всей совокупности поэтических средств, употребленных автором.

Дружеские споры и сотрудничество трех поэтов, к сожалению, со временем сменились взаимными публичными нападками. Ломоносов, имея в виду Третьяковского, писал:

Языка нашего небесна красота
Не будет никогда попоранна от скота...

Третьяковский, не оставаясь в долгу, отвечал:

Когда по-твоему сова и скот уж я,
То сам ты нетопырь и подлинно свинья...

Сумароков, который в начале своего творческого пути подражал Ломоносову, позже в «одах вздорных» безжалостно высмеивал, как ему казалось, напыщенную торжественность и гиперболизм произведений последнего. Сам, однако, строго придерживался в своем творчестве ломоносовской теории «трех штилей». В поэтическом наследии Сумарокова можно найти примеры практически всех жанров, известных классицизму: оды, элегии, идиллии, эклоги, сонета, песни, басни, эпиграммы, комедии и трагедии... Кстати, именно Сумароков был создателем русского театра и первым русским драматургом. Первая его трагедия «Хорев» увидела свет в 1747 году.

Подлинную славу и признание у современников Сумароков заслужил, однако, не драматическими произведениями, а любовными песнями, замечательными как своим легким, ясным, приближенным к разговорному языком, так и психологизмом, впрочем, еще очень робким, наивным. В песнях - жанре традиционно относимом к низкому штилю, поэт не был так скован жесткими рамками классицистических теорий и мог позволить себе свободу изливать сентиментальные чувства, смешивать грустное со смешным. Его любовные стихи крайне разнообразны. Иногда это шутка, как, например песенка «Негде в маленьком леску...», иногда стихотворение, исполненное глубокого драматизма. Примером последнего может служить сонет «О существа состав без образа смешенный...» Повествуя о несчастной девушке, из-за измены возлюбленного вынужденной прервать свою беременность, Сумароков изумляет нас такой смелостью и такой трагичностью, каких мы никак не могли ожидать от классициста, апеллирующего к холодному разуму. Стихотворение насыщено подлинным чувством, а меж тем в основе его - модель типично

классицистического конфликта между страстью и долгом человека. Только поэт как бы меняет плюс на минус: честь, долг заставляют несчастную избавиться от ребенка и только неразумная любовь велит подарить жизнь:

Я вижу в жалобах тебя и во слезах:
Не воображайся ты толь живо мне в глазах,
Чтоб меньше беспокойств я плачуща имела.

То два мучителя старались учинить:
Любовь, сразивши честь, тебе дать жизнь велела,
А честь, сразив любовь, велела умертвить.

Если Ломоносов, создавая свои торжественные оды, всячески подчеркивал особость, выделенность высокого поэтического языка, его противоположность речи обыденной, то Сумароков явился основателем другой линии в русской литературе XVIII века. Успех его песен, сонетов, элегий и других произведений, тяготеющих в жанровом отношении к среднему штилю, объяснялся прежде всего их естественностью, приближенностью к речи повседневной. Так два наиболее значительных поэта первой половины XVIII века уже с первых шагов русской литературы обозначили границы, в которых будет в дальнейшем протекать ее развитие. Две оппозиционные системы взглядов на соотношение искусства и жизни будут отныне бороться друг с другом, временами сохраняя хрупкое равновесие. Ломоносовская, относительно недолго занимавшая господствующее положение, видела в поэзии форму особого «надмирного», пророческого существования человека, что было связано еще с очень древним взглядом на искусство как часть магического ритуала. Сумароковская – всячески подчеркивала обусловленность эстетической деятельности жизненной практикой, укорененность возвышенного в обыденном и повседневном²⁰. Именно это направление в лице сначала учеников Сумарокова, а затем карамзинистов будет задавать тон в русской литературе в конце XVIII – начале XIX века, вплоть до бурного расцвета романтической лирики.

Глава 5. ПОЭТЫ КЛАССИЦИСТЫ СЕРЕДИНЫ - ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

Борьба Ломоносова и Сумарокова закончилась в 60-е годы в XVIII века победой школы последнего. Этому способствовала прежде всего активная журналистская деятельность «российского Расина», который с 1755 г. стал возглавлять поэтический отдел академического журнала «Ежемесячные Сочинения», а в 1759 г. сам начал выпускать первый в России негосударственный литературный журнал «Трудолюбивая Пчела». Большая часть произведений, публиковавшихся в нем принадлежала перу Сумарокова или примкнувших к нему поэтов: Нарышкина, Ржевского, Нартова, Аблесимова, Е. Сумароковой – супруги поэта.

У Ломоносова в то же время был всего один заметный продолжатель – **Николай Поповский (1730-1760)**, который, впрочем, довольно скоро сблизился с кругом московских поэтов возглавляемых Херасковым, да к тому же и рано умер. В 60-е годы на литературное поприще вступила группа молодых литераторов, связанных с целой серией изданий Московского университета. В своем поэтическом творчестве они придерживались принципов, выработанных Сумароковым, продолжая и по своему развивая его систему. Самым заметным среди них был **Михаил Матвеевич Херасков (1733-1807)** – последовательно занимавший должности заведующего библиотекой и

²⁰ Гуковский замечал по поводу поэтической деятельности Сумарокова: «Он тщательно стирал видимые границы между искусством и реальностью».

типографией, затем директора и, наконец, ректора Московского университета²¹. Именно вокруг университетского журнала «Полезное увеселение» сложился круг поэтов, оказавших заметное влияние на развитие русской лирики во второй трети XVIII века. Среди его сотрудников, число которых доходило до 30 человек, были Ржевский, Нартов, Василий Майков, Рубан, Богданович, Фонвизин и др. Примечательно, что за все время своего существования журнал обратился к творчеству Ломоносова лишь однажды, когда во втором выпуске «Полезного увеселения» были опубликованы два перевода оды Ж.-Б. Руссо, один из которых принадлежал Ломоносову, а другой Сумарокову. Имена авторов указывались вместе, читателям предлагалось самим «по разному обоим Пиитов свойству, каждого перевод узнать». За журналом «Полезное увеселение» последовали родственные ему издания – «Свободные часы», «Доброе намеренье» и «Невинное упражнение», которое под руководством княгини Дашковой организовал молодой Богданович. Наконец в 1772-1773 гг., уже в Петербурге Херасков станет инициатором издания журнала «Вечера», выразившего эстетические пристрастия литературного кружка, сплотившегося вокруг салона жены поэта – Елизаветы Васильевны Херасковой.

Писатели, руководствующиеся в своем творчестве принципами, выработанными Сумароковым, углубили и развили систему русского классицизма, в некотором смысле даже внутренне исчерпали ее, подготовив возникновение новых художественных течений. Прежде всего обращает на себя внимание тот факт, что Херасков, Богданович, Василий Майков развивают те жанры, которые либо не были реализованы, либо получили малое распространение в творчестве учителя. Это дидактические поэмы («Плоды наук» Хераскова и «Сугубое блаженство» Богдановича), иерои-комическая поэма и, наконец, эпопея – высший жанр классицизма.

Херасков – человек удивительной ясности духа, трудоспособности и верности раз и навсегда усвоенным принципам²² – был писателем крайне разносторонним: в его активе – драматургия и романистика, работа в самых разнообразных лирических жанрах, наконец, создание огромных эпических поэм. Первым опытом Хераскова в этом роде была поэма «Чесменский бой», напоминающая еще расширенную оду. Подлинную же эпопею представляла собой «Россиада», над которой поэт работал 8 лет, создавая свое огромное эпическое произведение в полном соответствии с правилами классицизма. Выбор темы – героическое событие, определившее судьбу целого народа (в качестве такового у Хераскова выступает взятие русскими войсками Казани при Иване IV²³), изображение наряду с подвигами любовной коллизии, обильное введение в ткань повествования сверхъестественных сил, представленных не только традиционным христианским пантеоном, но и всевозможной языческой чертовщиной, высокий штиль, каноническое деление на 12 песен, торжественно-плавный характер изложения, традиционный зачин – все это тщательно было перенесено Херасковым из поэм Гомера, Вергилия, Тассо, Мильтона, Вольтера. Патриотический характер «Россиады», ясный язык, добротный стих сделали эту героическую поэму популярной в конце XVIII – начале XIX века. Херасков как бы уравнивал русскую литературу в правах с европейскими²⁴. Стоит отметить, что за свою долгую жизнь Михаил Матвеевич напишет еще несколько монументальных произведений – огромные поэмы «Владимир», «Вселенная», «Бахариана, или Неизвестный» и др.

²¹ В качестве университетского чиновника Херасков сделал много полезного для российской науки и культуры. Он, в частности, добился перевода преподавания в университете с латыни и немецкого на русский язык. Он же основал при университете благородный пансион, воспитавший многих русских поэтов, в частности Жуковского.

²² Богема XVIII века сильно отличалась по своим бытовым навыкам от богемы современной. Так, например, петербургский салон Хераскова представлял из себя место, где в противовес обычным способам времяпрепровождения – кутежам и карточной игре – занимались исключительно интеллектуальными беседами и чтением литературных произведений.

²³ Херасков считает, что именно это событие знаменовало собой конец ордынского ига.

²⁴ До Хераскова попытки написать полноценную эпопею предпринимали Кантемир и Ломоносов. Оба они посвятили свои незаконченные поэмы Петру I.

Херасков был поэтом по преимуществу морализаторского, дидактического плана, он чуждался крайностей, культивируя в своих произведениях дух ясности и нравственной определенности. Творец «Россиады», как и многие русские писатели этого времени, был масоном, поэтому в своих произведениях особое внимание обращал на проповедь добродетели, морального совершенствования личности. Он явился создателем своеобразного жанра нравоучительных од, напоминающих частные послания, и часто посвященных отвлеченным темам. Можно сказать, что в своей лирике Херасков отдавал предпочтение «среднему» легкому слогу, ориентированному на язык литературного салона. В этом смысле его творчество подготавливало реформу Карамзина и, особенно в поздние годы, тяготело к сентиментализму.

Еще одним жанром, в котором Сумароков не успел дать законченных образцов, хотя и разработал его теоретические основы, была иерои-комическая поэма.

В своей «Эпистоле о стихотворстве» (1747) поэт указал два ее вида.

Первый:

Еще есть склад смешных геройских поэм,
И нечто помянуть хочу я и о нем:
Он в подлу женщину Дидону обращает
Или нам бурлака Энеем представляет,
Являя рыцарями буянов, забияк.
Итак, таких поэм шутивных склад двояк:
В одном богатырей ведет отвага в драку,
Парис Фетидину дал сыну перебряку.
Гектор не на войну идет - в кулачный бой,
Не воинов - бойцов ведет на брань с собой...
Стихи, владеючи высокими делами,
В сем складе пишутся пренизкими словами.

Таким образом, «высокие» герои описываются «низким» языком. Второй тип иерои-комической поэмы противоположен первому, то есть высоким слогом описываются обыденные поступки:

Поссорился буян - не подлая то ссора,
Но гонит Ахиллес прехраброго Гектора.
Замаранный кузнец в сем складе есть Вулкан,
А лужа от дождя - не лужа - океан.
Робенка баба бьет - то гневная Юнона.
Плетень вокруг гумна - то стены Илиона.
В сем складе надобно, чтоб муза подала
Высокие слова и низкие дела.

Именно ко второму типу относилась наделавшая много шуму иерои-комическая поэма **Василия Ивановича Майкова (1728-1778)** «Игрок ломбера». Однако уже в следующем произведении этого жанра Майков отошел от принципов, декларированных его учителем. Замечательная поэма «Елисей, или Раздраженный Вакх» соединяла в себе противоречивые элементы: герои бытовые, язык низкий, разговорный, но тут же и Олимп с его богами и гиперболизируемая эпическая торжественность, вплоть до зачина с традиционным обращением к Музе. Сюжет поэмы прост: после введения правительством системы откупов, цены на вино выросли, что вызвало гнев Вакха, избравшего орудием своей мести ямщика Елисея. Зато не просты те литературные ассоциации, которые должны были рождаться в голове образованного читателя, знакомого, как с античной мифологией, так и с современной ему русской литературой. Дело в том, что поэма Майкова пародировала вполне конкретное произведение – «Энея» Василия Петрова –

перевод песни вергилиевой «Энеиды». Это надо иметь в виду, читая отдельные пассажи из «Елесея...», например, описание того, как Вакх отправился к себе «на небеса»:

Летит на тиграх он крылатых так, как ветер,
Восходит пыль столбом из-под звериных бедр,
Хоть пыль не из-под бедр восходит, всем известно,
Но было оно не просто, но чудесно.

У Петрова в его первой редакции «Оды на великолепный карусель» было: «Встает прах вихрем из-под бедр», а не из-под копыт коней. Сумароков откликнулся на сочинения Петрова, в которых справедливо усмотрел враждебный ломоносовский дух, пародией «Дифирамб Пегасу». Майков вслед за учителем превратил своего «Елисея» в бурлескную перелицовку «Энея».

Между тем **Василий Петрович Петров (1736-1799)** был в конце XVIII века поэтом знаменитым, хотя Екатерина II и называла его своим «карманным стихотворцем». Даже молодой Пушкин ставил имя Перова рядом с именем Державина, и действительно, творец «Фелицы» многому научился у своего именитого современника. Петров вслед за Ломоносовым тяготел в одах к пышным метафорам, усложненному синтаксису, утяжеляющим текст инверсиям. Но одновременно было в его стихах что-то от сентименталистской нацеленности на непосредственность выражения чувств. Кстати, проделавший долгую и сложную эволюцию поэт в конце пути пришел практически к сентименталистской стилистике, например в стихах написанных на смерть своего маленького сына:

Я плачу, глаз не осушая,
И стоном надрываю грудь.
И лзья ль, себя не сокрушая,
Николеньку вспомнить?

Оказывалось так, что непосредственность выражения вовсе не обязательно связана с логичностью и простотой языка. Именно это обстоятельство, по-видимому, и привлекло внимание Державина, очень часто сочетающего «язык сердца» с самой оголтелой риторичностью.

Жанр иерои-комической поэмы еще более трансформировался в творчестве **Ипполита Федоровича Богдановича (1744-1803)**, прославившегося своей сказкой «Душенька». Используя сюжет Лафонтена, восходящий к роману Апулея «Метаморфозы», Богданович создал произведение, отличавшееся легкостью и изяществом, еще небывалыми в русской литературе. Греческую царевну Психею поэт шутливо наделил чертами великосветской дамы, растворил драматизм повествования в иронии, даже размер избрал для своей поэмы басенный – разностопный. Но главным открытием Богдановича стал новый стиль, основанный на лексике, приближенной к разговорной, вплоть до языковой небрежности. «Душенька» закладывала основу будущей легкой поэзии, пришедшей к нам из Франции, и опять-таки соответствовала новым, предсентименталистским тенденциям в русской литературе.

Значение всех этих поэтов и их произведений не ограничивалось одним только XVIII веком. Достаточно сказать, что иерои-комическая поэма Василия Майкова, равно как и «Душенька» Богдановича входили в круг чтения Пушкина и оказали непосредственное влияние на его творчество. Веселая энергия поэм Богдановича и Майкова упругость стиха, его свобода учили писать по-новому.

Необходимо отметить, что разрушение нормативной системы классицизма шло, прежде всего, за счет подключения к высоким жанрам ресурсов жанров средних и низких: элегии, басни, бурлескные поэмы. Именно здесь поэты имели дело с бытовой деталью, предметным миром, жизненными ситуациями. Конечно, этот «низкий» мир представлял

из себя в значительной степени умозрительную, нормативную конструкцию, но пройдет совсем немного времени и в творчестве Державина «низкое» широко вторгнется в, казалось бы, еще недавно запретные для него области хвалебной оды, элегического размышления.

Глава 6. ДЕРЖАВИН

Гаврила Романович Державин (1743-1816) – признанный первый русский поэт XVIII века. Ломоносов, Тредиаковский, Сумароков предстают перед нами, прежде всего, как новаторы системы стихосложения. Мы благодарны им за муштру, за тяжелую работу по выучке русского языка, по привитию ему гибкости, за тщательный отбор лексических средств, размеров, за обоснование жанров и стилей. Это новаторство, но, так сказать, рутинного характера. Перед нами скорее ученые, чем поэты. Они спорят о предпочтительности силлабики или тоники, ямба или хоря, о допустимости пиррихия, их Муза рассудочна, даже когда «парит». Державин - не учен. Он употребляет зачастую невозможные с точки зрения теории стилей выражения, он запросто образует новые слова, пользуется просторечными оборотами, случайными речевыми формами. Инверсии Державина, иногда чудовищные, идут не от расчета, а от живого чувства, мощной эмоции, напряжение которой потребовало какой-то дикой, корявой, немотивированной фразы. Таково, например, начало гениального стихотворения «Задумчивость» - переложения сонета Петрарки:

Задумчиво, один, широкими шагами
Хожу, и меряю пустых пространство мест...

Слова обрушиваются на нас, как обвал, как лавина.

Иногда ему изменяет чувство меры, но и это как будто бы входит в его систему, основанную не на канонах классицизма, а единственно на верности собственному опыту, верности своей душе. «Я разум преклонял под веру,/ Любовью веру возрождал», - писал он в одном из поздних стихотворений. Попытки следовать за Ломоносовым, предпринятые в начале творческого пути, ни к чему не привели. В 1805 году Державин отметил в своих записках: «Хотел подражать г. Ломоносову, но как талант сего автора не был с ним внушаем одинаковым гением, то, хотев парить, не мог выдержать постоянно красивым набором слов свойственного единственно российскому Пиндару велелепия и пышности. А для того с 1779 года избрал он²⁵ совсем особый путь». Пишет, кстати, не без ехидства и о себе в третьем лице, как Цезарь.

Разработанный к последней четверти XVIII века поэтический язык давал возможность человеку талантливому высказаться на нем вполне. Державин был не просто талантлив - гениален и очень разносторонен. В сущности, вырвавшись из цепких оков классицизма, он сумел заложить основу всей последующей русской поэзии. Особенно поразительны переключки с XX веком. От Державина прямые линии ведут к Хлебникову: словотворчество, неологизмы. А вот какие они у Державина: «под тенносвесистым, лаплистым кленом», «орехокурчаты власы». Есть общее с Заболоцким периода «Столбцов» (те же роскошные, громоздящиеся описания, перескоки внимания, непредсказуемые детали), сопряжения с Пастернаком (вздыбленный, подробный вещный мир), наконец, с Введенским (наследовавшим вслед за Баратынским и Тютчевым метафизическую жилку поэзии Державина). Эллинистические мотивы (всегда пересекающиеся с национальными, русскими), которыми полнится державинская анакреонтика (его ласточки, пчелы, хороводы Харит), пригодились Батюшкову, Мандельштаму. А Бродский написал, скалькировав знаменитый логоэд («Снигирь», посвященный смерти Суворова), свои стихи о Жукове: «В смерть уезжает пламенный

²⁵ Державин пишет о себе в третьем лице.

Жуков...» Даже Михаил Кузмин, кажется, подглядел у Державина способ оставлять одну строку в строфе нерифмованной, тем самым обманывая настраивающееся на автоматический повтор ухо, а значит, усиливая эффект воздействия стихов.

О Пушкине нечего и говорить. В «Евгении Онегине» с легкостью обнаруживаются следы «Фелицы». В «Полтаве» повторяется «рисунок» державинского описания боя: «Швед, русский - колет, рубит, режет...» А вот строки из оды «На взятие Измаила»:

Зрю камни, ядра, вар и бревны, -
Но чем Герои уstraшены?
Чем может отражен быть Росс? -
Тот лезет по бревну на стену;
А тот летит с стены в геенну, -
Всяк Курций, Деций, Буароз!

Лицейст-Пушкин повторит вслед за Державиным:

Устрой гостям пирушку:
На столик воцаной
Поставь пивную кружку
И кубок пуншевой.

У Гаврилы Романовича было:

О сладкий дружества союз,
С гренками пивом пенна кружка!
Где ты наш услаждаешь вкус,
Мила там, весела пирушка.

Даже заключительным строкам песни Председателя из пушкинского «Пира во время чумы» находится у Державина аналогия. Это конец стихотворения «Зима» - сочинения удивительного, в свою очередь перекликающегося с лирикой античного поэта Алкея.

Без духовных од Державина, без его «Фелицы», «Памятника», «Водопада», «Ласточки», без его анакреонтических стихов и «Жизни Званской» невозможно представить себе русской поэзии. Именно в его стихах происходит вытеснение нормативного жанрового мышления подлинным лирическим чувством. На смену правилам приходит «язык сердца», ораторская интонация перестает господствовать безраздельно, возвышенный пиит уступает место человеку, живущему обычной повседневной жизнью, со всеми ее бытовыми заботами и радостями. Фразу Аполлона Григорьева «Пушкин это наше все», в известном смысле можно было бы распространить и на старика Державина».

«Богородная царевна/ Киргиз-Кайсацкия орды», - так начал поэт свою знаменитую оду «Фелица», обращенную к Екатерине II. Оду - странную на фоне уже существовавшей мощной ломоносовской традиции, оду, прославляющую венценосицу почему-то не прямо, а косвенно, во-первых, через обращение к литературному персонажу, а во-вторых, через противопоставление ее развращенным «мурзам». Из-за последнего обстоятельства поэт даже на первых порах опасался давать ход своему произведению, и оно почти год пролежало в ящике его стола.

В 1783 году «Фелица» попадает к княгине Дашковой, ставшей к этому моменту директором Академии наук. 20 мая ода внезапно появляется на страницах первой книжки «Собеседника любителей русского слова». Екатерина, заливаясь слезами над стихотворением, сказала Дашковой: «Кто бы меня так коротко знал, который умел так приятно описать, что, ты видишь, я как дура плачу?»

Награждение не замедлило воспоследовать. В конце мая во время обеда у своего начальника князя Вяземского Державин получает посылку с золотой табакеркой, осыпанной бриллиантами, и запиской: «Из Оренбурга от киргизской царевны мурзе Державину». В табакерке 500 червонцев.

Поэт отвечив Дашковой, понимая, что его излияния дойдут до Екатерины: «Может быть, не подумали ли, что я сего просил? Но сколько бы для меня было выигрышнее, ежели бы удалось из просимых вами от Фелицы писем почерпнуть новые истины, новые души ее явления, о которых мне издалека не известно, сколько, впрочем, ни жаден я примечать оные. Но я должен сказать, что я вне себя от удовольствия и почел за нужное о происшедшем со мною донести вашему сиятельству и просить вашего милостивого наставления, кого мне и как благодарить за полученный мною дар?» - Играл. Впрочем, все участники этой истории играли.

И все же слезы Екатерины не были только притворством. Можно задаться вопросом, почему? Почему сочинение никому доселе неизвестного поэта, сочинение, по меньшей мере, для торжественных восхвалительных од странное, так понравилось? Ведь примерно половина стихотворения была посвящена как бы самому автору и содержала признания совершенно не одические, например:

Иль, сидя дома, я прокажу,
Играя в *дураки* с женой,
То с ней *на голубятню лажу*,
То в жмурки резвимся порой;
То в свайку с нею веселюся,
То *ею в голове ищуся*;
То в книгах рыться я люблю,
Мой ум и сердце просвещаю,
Полкана и Бову читаю;
*За библией, зевая*²⁶, сплю.

«Искаться в голове» - то есть давить вшей - в одической системе совершенно не полагалось. Державин нарушает все жанровые каноны. Поэзия, которую принято было сравнивать с кастальским ключом (в крайнем случае, как в Хотинской оде Ломоносова, с «целебной водой») уподобляется «лимонаду»:

Поэзия тебе любезна,
Приятна, сладостна, полезна,
Как летом вкусный лимонад.

Никто, кажется, кроме Державина не решался употреблять в стихах, посвященных столь высокой теме, слова совершенно басенные:

Что будто самым *крокодилам*,
Твоих всех милостей зоилам,
Всегда склоняешься простить.

Державин, распоряжающийся подобным лексическим материалом легко и свободно, основывался, по-видимому, до какой-то степени на ломоносовской традиции с ее культом грандиозности, барочной экзотичности, призванной поразить воображение слушателя диковинными образами. Впрочем, эта традиция им полностью переосмыслена. Эмоциональный спектр его стихов куда богаче. Грандиозность и экзотичность пародируются, но не так мучительно серьезно, как это делал Сумароков в своих вздорных одах (для Державина полемика по поводу чистоты классицистической поэтики - уже в

²⁶ Всюду курсив мой. - А.М.

прошлом). В его строках сквозит ирония, беззлобная шутка, вообще такой «шутейный» говорок. Не случайно позже в своем варианте горадиевского «Памятника» он скажет о «забавном русском слоге». Этот принцип шутки, ставшей главной стилистической особенностью новой оды, Державин уже применял в написанных в 1779 г. «Стихах на рождение в Севере порфирородного отрока», посвященных великому князю Александру. Вместо канонического ямба поэт избрал для своей оды хорей – размер песенный, упростил лексику, ушел от ломоносовской патетики, введя сказочные, фольклорные мотивы. На самом деле он не реформировал, а разрушил жанр оды, соединив в одном стихотворении черты разных стилей.

Конечно, «Фелица» - стихотворение насквозь сатирическое. Причем, сатира эта - «на лица». И «преображающий в праздник будни» Потемкин, и «летающий на резвом бегуне» Алексей Орлов, и Петр Панин, обожающий псовые охоты, и Нарышкин, «тешащийся по ночам рогами²⁷» могли с легкостью себя узнать, тем более, что императрица по слухам послала им экземпляры оды с красноречивыми подчеркиваниями. Однако сложность в том, что образ автора (даже быть может, помимо его собственной воли) прочно сросся с образами этих не слишком добродетельных вельмож. Не случайно цепь описанных поэтом пороков, а точнее, человеческих слабостей, замыкает великолепная, истинно державинская, звучащая с какой-то его, одновременно исповедальной и в то же время лукавой, интонацией строчка: «Таков, Фелица, я развратен!»

Ода Державина «столкнулась» с сатирой, однако, в сатиру не превратилась, поскольку сразу же переросла рамки последней. Достаточно обратить внимание на цитируемые поэтом слова Псалтыри - «всякий человек есть ложь» - чтобы понять, какие проблемы волнуют автора «Фелицы». Так в «шутейном» стихотворении вдруг начинают звучать библейские мотивы.

Державин фактически ищет идеал, который опроверг бы печальный приговор 115-го псалма, идеал, которому сам поэт только стремится соответствовать. Подобным идеалом «человека без лжи» становится Фелица, то есть Екатерина, но нельзя не заметить, что образ ее раздваивается. Перед нами одновременно и совершенная правительница, и живая женщина. Настолько живая, что Державин не удержится от легкой иронии. Восхваляя добродетели императрицы, он скажет:

Еще же говорят неложно,
Что будто завсегда возможно
Тебе и правду говорить.

Стихотворение существует благодаря магии этой великолепной надежды на то, что идеалу может найтись конкретное жизненное соответствие, на то, что гармония возможна. Причем, утопию совершенства строит не штатный пиит, с самого начала взмывающий в холодные надзвездные сферы вечной славы и добродетели, где не важна личность правителя, его человеческая сущность, ее строит человек, живущий не столько разумом, сколько сердцем. Его непредусмотренные высоким штилем стыдливо-забавные признания заставляют думать, что и в похвалах он столь же искренен. Привыкший «счастье дома находить», не только подданный, но и собеседник, поэт готов рассказать о своих слабостях, но при этом не склонен лицемерно каяться. Можно сказать, что его потребность в идеале столь же человечна, как и «лазание на голубятню», или дурачества с женой, или, наконец, позевывания во время чтения Библии. Все это понятно и близко самой Екатерине, Екатерине-бабушке, которая вполне частным образом занимается воспитанием внука: «Ты пишешь в сказках поученья/ И Хлору в азбуке твердишь...»

И одновременно это понятно Фелице, которой единой лишь пристойно «свет из тьмы творить».

В сущности Державин пытался соблазнить императрицу этой утопией воплощения идеального образа. Он словно бы поманил Екатерину невероятной перспективой

²⁷ Имеется в виду роговая музыка.

соединения в ее лице земного и небесного начала: жизненности и совершенства. А она-то, реалистка до мозга костей, но и мечтательница (вспомним переписку с Вольтером, щедрое пополнение коллекций Эрмитажа, проекты по переустройству империи), казалось, только того и ждала. Между ними словно состоялся молчаливый заговор, их объединила некая таинственная устремленность к не до конца осознаваемой великой цели. Причем, именно царице отводилась здесь главная роль: сделать в жизни то, что так замечательно было предначертано в строках поэта. Конечно, она не справилась, и понимание этого отравило их отношения. Как ни смешно, Екатерина подспудно чувствовала себя виноватой и все никак не хотела отпустить Державина, не увольняла его со службы, которой он в последний год ее царствования уже прямо тяготился.

В чем же состоял их заговор? О чем шла речь в этой «шутейной», многими воспринимавшейся как изящно оформленная лесть оде? - Ни много ни мало, как о спасении человечества.

Обратим внимание, что вторая строфа «Фелицы» начинается с довольно странной обмолвки: «Подай, Фелица, наставленья,/ Как пышно и правдиво жить...»

То, что можно жить правдиво, у поэта не вызывает сомнений. Это существование вне мирских соблазнов, вне связи с социальной средой - путь подвижничества и, следовательно, аскезы. В конце концов, это даже путь творчества, обретающего ценности в себе самом, до такой степени автономного и независимого, что, как скажет Державин в оде «На смерть графини Румянцевой»: «Меня ж ничто вредить не может.../...А я Пиит - и не умру». Впрочем, эта независимость и автономность не простирается далее работы над очередной одой. Нельзя жить одними стихами, точнее, можно, но тогда это опять будет существование отшельника и изгоя.

А если не отшельничество? Если семья, дом, служебная карьера, участие в государственных делах? То есть все то, чего хочется всякому нормальному человеку и что связано с бытовой «пышностью». Сможет ли жизнь при подобной «пышности» оставаться «правдивой»?

Интересно, почему вообще Державина начинает тревожить этот вопрос. Ведь ни у Сумарокова, ни у Ломоносова не находим даже намека на подобную коллизию. Для них нет никакого противоречия между добродетельной жизнью и социальным успехом. Более того, служение монарху, слава, добытая на государственном поприще или на поле брани, как бы даже входят в понятие честно пройденного пути, а богатство и высокие чины сопутствуют достойным. Так должно быть. В этом, кстати, уверен и Державин: в общественной жизни почет и благополучие должны доставаться прежде всего людям выдающихся моральных качеств. Должны! Но так ли это происходит на самом деле? Вот тут-то и возникает неотступно мучающая его проблема, к которой он возвращается во множестве своих стихотворений («К первому соседу», «Властителем и судиям», «Вельможа» и др.): сочетается ли праведность и преуспевание? А если нет, то, что остается человеку? И где же искать справедливости?

Естественно, социальная практика, зачастую возносящая на вершину успеха негодяев и проходимцев, и до Державина, и при нем, и в наши дни примерно одинакова. Но для художественного осмысления бытия, а главное, для психологического состояния человека, для понимания им собственного места в мире важно не столько то, как он живет, сколько то, что он при этом о своей жизни думает, в какие ценностные рамки ее ставит. И вот тут-то между временем Ломоносова и временем Державиным пролегает невидимая черта.

В 1762 году (как раз на престол только что вступила Екатерина II) в Амстердаме выходит знаменитый трактат Жан-Жака Руссо «Об общественном договоре, или Принципы политического права». В нем читаем: «Раз ни один человек не имеет естественной власти над себе подобными и поскольку сила не создает никакого права, то выходит, что основой любой законной власти среди людей могут быть только соглашения».

Эта логичная и довольно естественная на первый взгляд констатация означала, однако, разрыв с тысячелетней традицией, усматривающей в государственном устройстве, в принципах организации власти отражение воли Проведения. Идея Общественного договора вводила совершенно новое представление о природе социальной жизни и ее законов. Они оказывались не продолжением (пусть в ряде случаев искаженным) высшего таинственного замысла, а человеческим установлением, продуктом соглашения между людьми. А поскольку всякое соглашение или договор зиждется на взаимной выгоде (Руссо это, кстати, настойчиво подчеркивает в своем трактате), социум получает четкую правовую основу для своего функционирования. Это и было, по сути, главным достижением Просвещения. Правда, достижением, имеющим весьма неприятную оборотную сторону: общество, мыслящееся только как продукт ясных, естественных, природных, «посюсторонних» отношений между людьми, утрачивало связь с сакральным. Законы, вытекающие из соглашения об удобстве взаимопроживания (следовательно, всегда детерминированные прагматическими целями, представлением о выгоде) не могли больше соответствовать законам, управляющим духовными потребностями человека, законам нравственности и добра, в принципе не знающими мотивировок. В прикладном значении, что бы ни говорила нам «теория разумного эгоизма», все духовные доминанты - любовь, честность, способность жертвовать собой, верить - вполне бессмысленны. Необходимость быть добрым или искренним не выводится ни из какой практической потребности просто потому, что мое действие остается этически чистым лишь до тех пор, пока я не рассчитываю на воздаяние. Добро творится не ради чего-то, а просто так, основой даже простой вежливости является бескорыстие, иначе это не вежливость, а умение соответствовать определенным социальным требованиям, опирающееся вместо нравственного чувства на обыкновенный расчет.

Замечательный современный философ-экзистенциалист Мераб Мамардашвили говорил по этому поводу в своих «Лекциях о Прусте»: «... есть такой термин, или понятие, или качество - «доброта». Вы не можете слову или представлению «доброта» придать смысл в рамках условий и пределов нашей жизни. Потому что если вы должны доброту определить только в рамках условий своей жизни, то она не имеет смысла. Это несомненный факт, который мы находим, если грамотно и последовательно, до конца продумываем то, что содержится в доброте. Если все, что имеет смысл, имеет смысл только в условиях и рамках моей жизни, то быть добрым, воспитанным, вежливым и так далее не имеет никакого смысла». Так вот, можно сказать, что, начиная с эпохи Просвещения, социальная жизнь стала интерпретироваться полностью в рамках условий нашего посюстороннего опыта, она стала целиком *объяснимой*, следовательно, не имеющей отношения к таким *необъяснимым* вещам как порядочность, честность, любовь, благородство и т.д.

В традиционном, соборном обществе подобного разрыва не существовало. Власть мыслилась настолько связанной с сакральным уровнем, что, например, король Франции при коронации наряду с высшими государственными прерогативами получал мистическую способность лечить прикосновением золотуху. Нынешним президентам тоже приходится пожимать множество рук, но смешно и думать, что кто-нибудь надеется в итоге этой процедуры излечиться хотя бы от насморка.

Державин, скорее всего, не читал Руссо. Трактат последнего, переведенный на русский язык уже в конце XVIII века был опубликован у нас только в 1903 году. Однако идея Общественного договора, получившая развитие еще в трудах Гроция, Локка и Гоббса, и ставшая своеобразным знаменем Просвещения, была в России хорошо известна. Впрочем, русское сознание весьма причудливо объединяло восприимчивость к новым просветительским идеям с вполне последовательной ориентацией на традиционные ценности. Вот что, например, пишет И.В. Щерблыгина о характерном представителе дворянской интеллигенции - ученом, писателе и мемуаристе Андрее Тимофеевиче Болотове (1738-1833): «Образованный, разделяющий основные просветительские идеи (суверенитет человеческой личности, природное равенство людей, роль просвещения),

Болотов был в то же время глубоко верующим человеком и сторонником строгих нравственных норм».

Напряженность, антиномичность сознания русского просвещенного дворянина объяснялась еще и тем, что служба, чин являлись весомым свидетельством жизненной состоятельности. Начиная с Петра I в обществе насаждалась идея чести, напрямую сопряженная со служением государю и государству. А знаменитая Табель о рангах в своем утопическом аспекте призвана была как бы установить прямое соответствие между деловыми, моральными качествами личности и ее положением в социальной иерархии. Ю.М. Лотман в своих «Беседах о русской культуре» отмечал: «... в культуре петербургского («императорского») периода русской истории понятие чина приобрело особый, почти мистический характер». И еще цитата: «Человек XVIII века жил как бы в двух измерениях: полдня, полжизни он посвящал государственной службе, время которой было точно установлено регламентом, полдня он находился вне нее».

Вот это-то раздвоение, вот это пребывание в двух измерениях (общественном и личном), существующих отныне на разных основаниях и становится настоящим кошмаром для Державина. Он хочет служить, и служить успешно, - но при этом честно. Он хочет писать оды, которые получали бы одобрение и способствовали его славе, - но при этом не льстили, а хотя бы «с улыбкой» высказывали царям истину. Он хочет примирить непримиримое и понимает, что на практике это невозможно.

Державин с его мощной индивидуальностью, с его правдолюбием, а с другой стороны - честолюбием и социальной активностью должен был особенно трагически переживать подобный разлад. Потому-то он и сказал в своей оде: «Таков, Фелица, я развратен!/ Но на меня весь свет похож». И далее невесело констатировал: «Всякий человек есть ложь». Сатира на не слишком добродетельных вельмож обернулась трагическим вопросом о принципиальном несоответствии любого человека его же собственным идеалам. Это уже, конечно, экзистенциальная проблема, и именно она стала стержнем «шутливой» державинской оды.

А дальше поэт попытался построить утопию. Его мысль проста: если духовное (внутреннее) и социальное (внешнее) так разошлись, свести их вместе может лишь тот, кто в одном лице воплощает и высший моральный и высший государственный принцип - то есть добродетельная императрица. Она должна подать пример всем остальным. Она должна, внося в политику нравственное начало, поверив государственную целесообразность справедливостью, вернуть людям веру в возможность гармонии успешности и совести. Короче говоря: она должна подать «наставленья, как пышно и правдиво жить».

Внимание Екатерины было для Державина как лестным, так и в определенной мере опасным фактором. Появились завистники, появились люди прямо опасавшиеся его влияния. Поэта обвиняли, что он восхваляет императрицу из корыстных побуждений, тем более, что в глазах людей хорошо ее знавших (в отличие от Державина), да к тому же еще подчас и оппозиционно настроенных, Екатерина никаким образом добродетели не являлась. Позже поэт сам обнаружит это, став ее статс-секретарем, и не сможет больше вдохновляться идеалом «Киргиз-Кайсацкой царевны». На первых порах он продолжает развивать свою идею и одновременно пытается отвести от себя обвинения в подхалимстве. Державин пишет в 1783-84 гг. удивительное стихотворение «Видение мурзы», начало которого просто захватывает своим лирическим напряжением:

На темно-голубом эфире
Златая плавала луна;
В серебряной своей порфире
Блистаючи с высот, она
Сквозь окна дом мой освещала
И палевым своим лучом

Златые стекла рисовала
На лаковом полу моем...

Это уже почти пушкинские строки, и атмосфера в них какая-то романтически-таинственная, отвечающая теме видения. При этом, однако, мистика с самого начала вытеснена очарованием реального ночного, хочется сказать «пейзажа», - что делать, у Державина и интерьер как пейзаж. Чего стоят хотя бы *златые стекла*, которые луна рисует на лаковом паркете своим *пальвым лучом!*

Интонационная свобода, упругость державинского стиха поразительны. Можно обратить внимание на строчку выделяющую заключительное местоимение: «Блистаючи с высот, она...» Мы ждем продолжения, потому что конец строки не совпал тут с синтаксическим отрезком и возникла логически немотивированная пауза. И вот фраза будет длиться и длиться дальше, заняв ни много ни мало 12 строк.

Замечательно, что чуть ниже Державин свяжет соединительным союзом «и» совершенно разнородные части причастного оборота, отчего воспринять мы его сможем лишь как бы симультанно, весь в целом, потому что, если начнем раскладывать, анализировать - запутаемся: «Природа, в тишину глубоко/ И в крепком погруженна сне...» Получается, что либо «тишине глубокой» не хватает причастия, либо «сон» стоит не в том падеже. Эту путаницу как раз создает предлог «и». Здесь инверсия: природа, «погруженна» в тишину глубоко, и *пребывает* (это слово Державиным как бы подразумевается) в сне. Потому что, если бы она была «погруженна» и в то, и в другое, надо было бы написать: природа в тишину глубоко и в крепкий погруженна *сон*. Следующей строчкой он произведет, казалось бы, обратную операцию - запятой разделит два существительных, задавая перечислительную интонацию: «Мертва казалась слуху, оку/ На высоте и в глубине...» На самом же деле эта перечислительная интонация «слух» и «око» отождествит, причем так, что подсознательно мы воспримем данный список как открытый, предполагающий и все остальные чувства, а не только зрение и слух.

Лирическое вступление является для Державина лишь предпосылкой для высказывания дорогих его сердцу мыслей. Он пишет все о том же - о возможности для человека достойного жизненного выхода:

Блажен, - воспел я, - кто доволен
В сем свете жребием своим,
Обилен, здрав, покоен, волен
И счастлив лишь собой самим;
Кто сердце чисто, совесть праву
И твердый нрав хранит в свой век
И всю свою в том ставит славу,
Что он лишь добрый человек...

Следовательно, основой «славы», категории социальной, выступает прежде всего нравственный критерий - «доброта». Вот идеал Державина.

Дальше стихотворение коснется «царевен какой бы ни было орды», которые «украдкой от придворных лиц» за «рассказы и растабары» шлют своему мурзе «исподтишка драгие дары». Между прочим, мы не заметили, как с высокой лирической ноты стихотворение спокойно перешло на неторопливый рассказ, полный затаенной горечи, но и внутреннего достоинства, рассказ все такой же местами «шутейный» - отсюда и «растабары» и «исподтишка».

Далее - неожиданность: в будничные дремотные размышления предающегося «частной жизни» мурзы вторгается «богиня» (стены разверзаются). Ясное дело, что это Фелица. Но вот что интересно: Державин изображает здесь вполне конкретную картину Левицкого, отчего происходит неожиданное сопряжение «заоблачных» черт с совершенно достоверными, бытовыми. «Подобно радуге наряд», представьте, изготовлен из «черно-

огненна виссона» и при ближайшем рассмотрении оказывается орденской лентой Св. Владимира. Между прочим, тот же двойной смысл и у сказочных описаний дворцовых палат Екатерины. Про них сказано: «из теремов своих янтарных». И это не просто преувеличенная похвала роскоши и богатству, но намек на янтарную комнату.

Фелица вещает своему мурзе истины, заключающиеся в том, что поэтический дар должен быть обращен не к лести, а к поучению земных владык, что, понятное дело, совпадает с намерениями самого Державина и дает ему точку опоры в той опасной игре, которую он затевает с императрицей, пытаясь в реальности сделать ее идеальной монархиней.

Примечательно, что даже в момент высокопатетический, когда поэт говорит об искренности своей и признается в преклонении перед Фелицей, он не может удержаться от самых, казалось бы, неподходящих для торжественной минуты слов:

И словом: тот хотел *арбуза*,
А тот *соленых огурцов*, -
Но пусть им здесь докажет муза,
Что я не из числа льстецов...

Ничего водевильнее, чем рифма «арбуза - муза» представить себе невозможно, но - о чудо! - Державину и это сходит с рук, стихи не разваливаются, оборот выглядит как проявление непосредственности, лирической дерзости: «Что сердца моего товаров/ За деньги я не продаю...»

Поэт демонстрирует в своих одах небывалую стилистическую свободу, позволяющую в рамках одного стихотворения соединять самые противоречивые черты этого мира, переходить с патетических высказываний на непринужденную, доверительную болтовню. Что же придает единство лирической системе поэта? - Его личность, необыкновенно цельная, богатая, не боящаяся выражать себя без оглядки на правила и нормы художественных теорий. В «Лебеде» - переложении оды Горация - Державин скажет о себе: «Вон тот летит, кто строя лиру, языком сердца говорил». Так и будет его определять во всю жизнь «язык сердца», отнюдь не совпадающий с «чувствительностью» идущих в это время в гору сентименталистов.

В основе поэзии Державина, как отмечалось многими исследователями, лежал своеобразный биографизм. Но этого мало. Столь разнородный материал затруднительно было бы объединить только биографической его обусловленностью. Дело в том, что стиль Державина необыкновенно динамичен. Каждый образ, каждая фраза у него находятся в непрестанном движении, они до предела напряжены. Подобный динамизм играет роль своеобразного синематографического барабана, заставляющего «шевелиться» неподвижные сами по себе кадры, картинки. При такой скорости «раскрутки» стихотворения мы просто не успеваем остановить своего взгляда на частностях, выпадающих из общего контекста. Они ощущаются сознанием, но не разваливают целостную структуру произведения.

В 1794 году уже разочарованный в Екатерине и отставленный ею от должности Державин пишет стихотворение «Вельможа» (а точнее переделывает свою давнюю читалагайскую оду²⁸ «На знатность»)²⁹. Это было трудное для поэта время: смерть первой

²⁸ В 1774 г. Державин, находящийся в это время в немецкой колонии близ Саратова по делам службы пишет цикл од, получивших название «Читалагайских» (по горе Читалагай).

²⁹ Формально оно обращено к П.А. Румянцеву. Державин обыгрывает фамилию адресата в финале стихотворения:

Простри твой поздний блеск в народе,
Как отдает свой долг природе
Румяна вечера заря.

Склонность к каламбурам, поэтическим иносказаниям вообще была ему свойственна, уравновешиваясь в то же время величайшей ответственностью за смысл высказываемого.

жены, размолвка с императрицей и полуопала, неприятности с поднесенным Екатерине рукописным сборником (в нем обнаружилось переложение 81 псалма, которое сочли якобинским). Надо было подводить итоги.

В «Вельможе», как и в «Фелице», Державин пишет о негодных, раздутых от важности хищниках власти. Но тон меняется. На смену довольно беззлобной сатире приходит яростное обличение:

Осел останется ослом,
Хотя осыпь его звездами;
Где должно действовать умом,
Он только хлопает ушами.
О! тщетно счастья рука,
Против естественного чина,
Безумца рядит в господина
Или в шумиху дурака.

Позже появляются строки, которые без преувеличения можно назвать прообразом некрасовского стихотворения «Размышления у парадного подъезда»:

А там израненный герой,
Как лунь во бранях поседевший,
Начальник прежде бывший твой, -
В переднюю к тебе пришедший
Принять по службе твой приказ, -
Меж челядью твоей златою,
Поникнув лавровой главою,
Сидит и ждет тебя уж час!

Характерно, что теперь этим, забывшим все, кроме своего довольства и покоя, вельможам уже не противопоставлена премудрая Фелица - образец добродетели и служения народу. Об императрице сказано почти протокольно:

Екатерина в низкой доле
И не на царском бы престоле
Была великою женой.

Стихи отточены, но не могут скрыть холодности. Теперь Державин уже не надеется на то, что царица воплотит в жизни идеал мудрости и справедливости. Что же остается? Хранить личное достоинство, служа государству, народу так, как ты это понимаешь, как требует честь и твое собственное нравственное чувство.

Для возлюбивших правду глаз
Лишь добродетели прекрасны,
Они суть смертных похвала.
Калигула! твой конь в Сенате
Не мог сиять, сияя в злате:
Сияют добрые дела.

Между прочим, обмолвка про Сенат в процитированных выше строчках не случайна. Державин в 1793 году был назначен сенатором и, на практике убедившись в глупости, трусливости и неспособности к серьезной работе своих коллег, буквально трясся от негодования, вспоминая их важность, их «суждения», их амбиции. «Осел останется

ослом...» - это как раз про них, о чем поэт, кстати, указывал в пояснениях к своим сочинениям.

В «Вельможе» Державин затрагивает и тему Французской революции – высшего, с его точки зрения, проявления социального неустройства. Косвенно указывает на причины революционных потрясений в Европе - это эгоизм правящих, их бессовестность, неумение заботиться об общем благе:

«...Лишь радостей уметь пить реки,
Лишь ветром плыть, гнесть чернь ярмом;
Стыд, совесть - слабых душ тревога!
Нет добродетели! нет бога!»-
Злодей, увы! - И грянул гром.

Социальная модель, которую одобрял Державин, лучше всего описывается известной еще со Средневековья метафорой единого организма, различные органы которого имеют самостоятельную функцию, но служат не себе, а целому. Это идея иерархически устроенного общества: его члены не равны в социальном плане, зато равны духовно в том высшем служении, к которому предопределил человека Бог. Державин прекрасно понимал, что без идеи сакрального начала, освещающего всю человеческую жизнедеятельность, совместное проживание людей делается лишь чистой условностью, лишь следствием практического интереса и формального соглашения. И тогда «расслаб весь смертных род». Духовное единство, взаимная ответственность могут существовать лишь в структурированном обществе, выстроенном по определенным принципам, усвоенным свыше:

В единодушии - блаженство,
Во правосудии - равенство,
Свободу - во узде страстей!

От идеи «перводвижителя-монарха» поэт приходит к некоей уравновешенной системе взаимоотношений самих по себе неидеальных и несамодостаточных членов «блаженного единодушия».

Глава не ждет от ног ума
И сил у рук не отнимает,
Ей взор и ухо предлагает, -
Повелевает же сама.

Таким достойным членом единого человеческого континуума и представляется Державину Румянцев. Любопытно, что восхвалению его качеств посвящены в оде только три заключительные строфы из двадцати пяти. Как будто Румянцев понадобился в последний момент лишь для того, чтобы создать видимость равновесия между негативными проявлениями распушенности и себялюбия и позитивным примером достойной жизни старого полководца.

Фактически Державин говорит о личном выборе каждого. Для восстановления единства духовного и социального аспектов жизни вовсе не нужно какого-то верховного примера. И, скорее всего, такое восстановление не может теперь произойти на глобальном уровне, сразу захватив всех. Есть ты, ты сам, осознавший всю экзистенциальную трагичность положения человека, свою конечную ответственность (никто кроме тебя), есть ты, не желающий предавать выстраданные идеалы. И тогда в точке твоего поступка, твоего достоинства, твоего доброго деяния происходит гармонизация мира: дух снова преображает эмпирическую жизнь, вносит в нее высшие смыслы. Наставление подает нам в конечном итоге та Фелица, которую каждый находит в глубине своего сердца.

Глубокий философский смысл поэзии Державина становится особенно явным в духовных одах поэта, среди которых - два абсолютных шедевра: «Бог» и «На смерть князя Мещерского».

За несколько дней до смерти поэт, отдохнувший тогда в своем имении Званка, начал писать новую оду «На тленность». Он не успел ее закончить. Остались лишь 8 строк на грифельной доске, которая находится теперь в Публичной библиотеке Санкт-Петербурга. Вот они:

Река времен в своем стремленьи
Уносит все дела людей
И топит в пропасти забвенья
Народы, царства и царей.
А если что и остается
Чрез звуки лиры и трубы,
То вечности жерлом пожрется
И общей не уйдет судьбы.

Поразительно, что Державин отказывает в нетленности даже таким, казалось бы, признанным вечными ценностям, как слава и творческий дар. Причем делает это на пороге небытия, как раз тогда, когда ему естественно было бы уверять себя в бессмертии собственного поэтического наследия. Неизбежность конечного поглощения любых человеческих дел бездной вечности выявляется в стихотворении не только на смысловом, но и на фонетическом уровне. Строчке «Чрез звуки лиры и трубы» с ее звонкими *p* противостоит строка, как бы уничтожающая эту звонкость в шипящих: «То вечности жерлом пожрется...» Интересно, что здесь тоже присутствует звук *p*, но как-то страшно преображенный соседним *ж*: «жерлом пожрется». Чрез звуки лиры и трубы мы пытаемся сопротивляться небытию, страшной, неумолимой, всепоглощающей стихии. И вот перед нами ее *жерло* – словно жадное отвратительное существо. И это, нечто чудовищное, противостоит стройному миру человеческой души. Ведь что такое «звуки лиры и трубы»? - Это гармония. А поглотить ее пытается хаос, хаос, пожирающий все основы нашего бытия, все ценности.

Прав ли Державин в своем выводе о полной бесперспективности, гибельности всего сущего? И если да, то в чем тогда смысл человеческого существования?

Эти вопросы волновали поэта на протяжении всего его творческого пути, начиная с Читалагайских од и до самого последнего дня жизни. Среди многих стихотворений, написанных Державиным на эту тему, особое место занимает ода «На смерть князя Мещерского», завораживающая своей трагической грандиозностью. Картины торжествующей смерти, которые рисует поэт («И звезды ею сокрушатся,/ И солнца ею потушатся,/ И всем мирам она грозит...»), - одна страшнее другой.

Ода начинается тревожным набатным ударом тяжелого колокола. Державин, конечно, не мог знать знаменитую фразу Джона Донна, но современному читателю она неизбежно приходит на ум: «... смерть каждого человека умяет и меня, ибо я один со всем человечеством, а потому не спрашивай никогда, по ком звонит колокол: он звонит и по тебе»:

Глагол времен! металла звон!
Твой страшный глас меня смущает;
Зовет меня, зовет твой стон,
Зовет - и к гробу приближает...

Самое удивительное и чудовищное в том образе смерти, который рисует Державин, ее совершенная неподвижность. Смерть *алчна*, но при этом парадоксально никуда не

торопится, она вообще ничего не делает, она только глядит (о как завораживает ее взгляд!), только ждет, и в этом ожидании, каком-то нечеловеческом, вечном, - торжествует. Всё остальное - люди, звери, планеты, звезды - расшибается, налетая на эту невидимую, непреодолимую преграду. Все гибнет, вечна лишь она одна.

Казалось бы, такое стихотворение, проникнутое до конца безнадежностью, должно только мучить, вызывать ужас. И тут – неожиданность: анализируя свои ощущения, мы обнаруживаем, что испытываем не только страх, отчаяние, но и какое-то головокружение, и... восторг! Почему восторг, откуда здесь может взяться восторг?

На самом деле мы сталкиваемся тут с явлением катарсиса, описанного еще Аристотелем (применительно к античной драматургии). Трагические события, разыгрывающиеся на сцене, внезапно приводят душу к прояснению, зритель испытывает странное мучительное наслаждение. Это очищение через страдание. Что-то подобное мы испытываем, читая «На смерть князя Мещерского».

В сущности, восторг охватывает от великолепия державинских стихов. Что это означает? То, что содержание «преодолено» формой. То, что смерти нашлась в мире сомасштабная сила - сила, оказавшаяся способной взглянуть в лицо этому чудовищу. Эта сила – человеческий дух.

Ода Державина наглядно демонстрирует важнейшее, фундаментальнейшее свойство искусства, которое очень точно выразил однажды петербургский художник Анатолий Заславский, задавший своему собеседнику вопрос: не мешает ли тому живопись Тициана смотреть на муки святого Себастьяна? Действительно, мешает. Ведь само по себе созерцание обнаженного, страдающего, израненного человеческого тела никакого удовольствия доставить не может. Живопись же вызывает радость, волнение. Картина посвящена не физиологическим мукам, не смертности плоти, но величию духа перед лицом гибели. Вот это величие человеческого духа, способного глядеть в лицо бездне и при этом окликать ее по имени, называть, охватывать разумом и составляет пафос оды Державина. - Парадоксальный вызов смерти, в котором я только и становлюсь человеком, возвышаясь над бездумной, бессловесной природой.

Но поэт идет дальше. Это чудовище, перед которым в прахе лежит мир, это бессмысленное хаотическое уничтожение, этот «трепет естества и страх», эта смерть вдруг получают функциональное обоснование. Присмотримся к строчкам:

Но так и мужество пройдет
И вместе к славе с ним стремленье;
Богатств стяжание минет,
И в сердце всех страстей волненье
Прейдет, прейдет в чреду свою.
Подите счастья прочь возможны,
Вы все переменны здесь и ложны:
Я в дверях вечности стою!

Поразительно! Я стою в дверях вечности - то есть делаюсь сомасштабным этой бездне, то есть начинаю жить в духе - только потому, что перспектива уничтожения обесмысливает любые частные мои дела, любые страсти, любые отвлечения. Если бы не было смерти, ничто не могло бы вывести мой дух из усыпления, я бы вечно разменивал жизнь на «богатств стяжание», «к славе... стремленье», на гордыню и удовольствия. Но ведь тогда-то как раз и не был бы человеком - единственным существом, способным глядеть в глаза хаосу, единственным не только телесно-душевным, но и духовным существом. Следовательно, по мысли Державина, смертность как бы является необходимым условием нашей человечности. Подобные идеи будут развивать философы-экзистенциалисты XX века: смерть выступает в качестве единственного фактора, перед лицом которого невозможно оставаться в состоянии автоматизма существования.

Одно из самых замечательных лирических стихотворений Державина - «Ласточка». На нем стоит остановиться подробнее:

О домовитая ласточка!
О милосизая птичка!
Грудь краснобела, касаточка,
Летняя гостья, певичка!

Не удовлетворенный странным, «неправильным» звучанием этих строк, друг Державина Капнист³⁰ предложил, как ему казалось, «правильный» вариант:

О домовита сиза птичка,
Любезна ласточка моя,
Весення гостья и певичка!
Опять тебя здесь вижу я.

Эти два четверостишья очень ярко демонстрируют разницу между версификатором и поэтом. Державинские строки куда как выразительней. У Капниста четырехстопный ямб полностью господствует, не давая восприятию пробиться за «панцирь» размера. Мы слышим ритм, слова словно притиснуты внешним насильственным образом друг к другу. Им тесно, а деться некуда. Получается нечто вроде заводной механической игрушки. У Державина все не так. Стихотворение «выводится» голосом, на переднем плане не какой-то взятый с полки размер, а замирающая, тянущаяся интонация, выявляющая каждое слово:

Ты часто по кровлям щебечешь,
Над гнездышком сидя, поешь,
Крылышками движешь, трепещешь,
Колокольчиком в горлышке бьешь.

Мы даже не замечаем, что птичка уже превратилась в чудесный музыкальный инструмент, что образ постепенно перерастает своего конкретного носителя, обретая трудноуловимые, но сразу же подсознательно ощущаемые черты. Ласточки ведь не бьют никаким *колокольчиком*, так - попискивают. Пока, однако, все развивается логично. Раз птичка, то полетит, вот и «полетели»:

Ты часто по воздуху вьешься,
В нем смелые круги даешь;
Иль стелешься долу, несешься,
Иль в небе простряся, плывешь.
Ты часто во зеркале водном
Под рдяной играешь зарей,
На зыбком лазуре бездонном
Тенью мелькаешь твоей.

Какие краски найдены, какие глаголы подобраны, чтобы описать этот полет: *вьешься, простряся, плывешь, играешь, круги даешь, мелькаешь!* Такое обилие определений не случайно. Оно свидетельствует о том, что в основе стихотворения - живое

³⁰ Вокруг Державина сложился кружок его ближайших друзей-единомышленников, в который входили Николай Львов, Иван Хемницер и Василий Капнист. К их мнениям творец «Фелицы» часто прислушивался. Особенно велико было влияние на него талантливого поэта, архитектора и музыканта Николая Львова, вдохновлявшегося идеями позднего классициста Ш. Баттё и придававшего в эстетике основное значение категории *вкуса*.

явление, требующее пристальной точности, а не умозрительная схема, составные части которой известны заранее. Поэт мучительно ищет слово, стараясь быть честным и чутким (отсюда же, кстати, и свободная, как дыхание, интонация), он идет за чувством, преодолевая преграды, которые ставит ему каждая строка, рифма, эпитет. Подлинные стихи всегда живут за счет такого сопротивления материала. Лишь у графомана все слова одинаково покорны и поэтому равнодушны. Не слова - чурки, загружаемые в строку любого размера.

Ты часто, как молния, реешь
Мгновенно туды и сюды;
Сама за собой не успеешь
Невидимы видеть следы...

Это, казалось бы, неудобоваримое для лирического стихотворения «туды и сюды» появляется все от той же ориентации на чувство: поэт так умилен этой птичкой, этой ласточкой, что говорит нечто вовсе неэтикетное, неподходящее, но милое и, в конечном счете, как раз уместное, подтверждающее его искренность. Ласточка, меж тем, как будто окончательно выпархивает из собственной оболочки. Она, оказывается, так быстро летает, что не успевает за собой «невидимы видеть следы» (какой великолепный тавтологический оксюморон: «невидимы видеть» - еще и ударение на каждое «и» приходится!). Это такая странная ласточка, которая поднимается на столь умопомрачительную высоту, что:

Но видишь там всю ты вселенну,
Как будто с высот на ковре:
Там башню, как жар позлащенну,
В чешуйчатом флот там серебре;
Там рощи в одежде зеленой,
Там нивы в венце золотом,
Там холм, синий лес отдаленный,
Там мошки толкуются столпом;
Там гнутся с утеса в понт воды...

Прервемся на минуту. Как сказано: воды «гнутся с утеса»! Это ведь про водопад, про поток, стекающий с горы в море. Такой глагол невозможно придумать. Он связан с непосредственным, конкретным зрительным образом изгибающейся водяной струи, «перепрыгивающей» с переката на перекат. И опять зрению на помощь приходит слух: «гнутся с утеса». Это у подхватывает волной накатывающаяся интонация, продолжающая великолепное, захватывающее перечисление:

Там ластятся струи к берегам.
Всю прелесть ты видишь природы,
Зришь лета роскошного храм...

Оценим и этот «лета роскошного храм». Даже не хочется объяснять, почему найденное сочетание великолепно. Неожиданно, непонятно (в самом деле, отчего лета «храм», а не «дом», например, или не «сон» - последнее было бы логичнее: жара, разморило и т.д.), но в непонятности своей как-то цельно, внутренне сразу угадываемо. Через сто с лишним лет Мандельштам скажет: «И сладок нам лишь узнаванья миг» - про такие вот встречи.

Но видишь и бури ты чёрны,
И осени скучный приход;
И прячешься в бездны подземны,

Хладея зимою, как лед.
И в мраке лежишь бездыханна...

Народное предание говорит, что ласточка на зиму засыпает, прячась в норку. Но разве «бездны подземны» могут относиться к птичке?! Нет, это уже с нами что-то такое происходит невероятное. Сердце содрогается, словно кусок льда к нему поднесли. Вот он, бездыханный мрак. И вдруг:

Но только лишь придет весна
И роза вздохнет лишь румяна,
Встаешь ты от смертного сна;
Встанешь, откроешь зеницы
И новый луч жизни ты пьешь;
Сизы расправляя косицы,
Ты новое солнце поешь.

Мы все уже поняли? Да, только не выразить, кажется. Конечно, в мировой поэзии ласточка всегда была символом души, любви, надежды. Но Державин же ведь не подставляет готовые смыслы. Он на наших глазах каким-то чудом делает птичку - душой, хотя при этом она парадоксально продолжает оставаться ласточкой с сизыми «косицами», то есть раздвоенным хвостиком, с зеницами (почему-то они представляются круглыми, удивленными), открываемыми при первом луче.

И, наконец, финал... Вот где парение, вот где задыхающаяся надежда!

Душа моя! гостя ты мира:
Не ты ли перната сия? -
Воспой же бессмертие лира!
Восстану, восстану и я...

А через два года после написания этих строк умерла Екатерина Яковлевна - любимая жена поэта, и он добавил:

Восстану, - и в бездне эфира
Увижу ль тебя я, Пленира?

Вот все и сошлось: и какое-то любовное умиление первых строк, и захватывающий полет, и хладные бездны, в которых замирает сердце, и оживающее чувство, и безумная надежда увидеться где-то там вновь. Стихотворение вобрало в себя так много, что совершенно невозможно выделить что-то одно и сказать: это о том-то и о том-то. Державин как будто сам подводит итог в последнем блистательном шестистишии, концентрирующем все лирическое напряжение. Но попробуйте прочитать его отдельно от предыдущего, и вы увидите, как оно замрет, «рассосется», потускнеет.

Дело в том, что, оставшись один на один с собственным смыслом, прямое высказывание делается декларацией. У Державина же, соединенное с образом птички, насыщенное десятками точных деталей, пропущенное сквозь обогащающий значениями контекст, оно становится удивительно конкретным, глубоким, как исповедь сердца, и говорит о самом главном: об утрате любимого человека и надежде на волшебное возвращение.

Глава 7. КАРАМЗИН

Николай Михайлович Карамзин (1766-1726) не был по-настоящему талантливым поэтом, и, тем не менее, его стихи (а не только публицистика, проза и

историография) оставили заметный след в русской литературе, произвели сильное впечатление на современников, создали «моду». Дело в том, что Карамзину удалось в концентрированной форме выразить в своей поэзии новое, но в то же время подспудно уже овладевавшее его современниками мирозерцание.

Трагичность, острота лирики Державина, как мы помним, провоцировалась нараставшим чувством дисгармонии между внешним и внутренним бытием человека. Этой дисгармонии певец Фелицы стремился противопоставить идеал единства частного и общего интереса. Карамзин же предпочел решительно зафиксировать подобный разлад и попытался найти новые основания жизни индивида - ту площадочку, на которой можно было бы достигнуть равновесия, не порывая с обществом, но и не жертвуя собой, своей душой, своей совестью. Это была интересная модель демонстративной личной независимости, автономности и одновременно в этой автономности связанности с людьми света, с обществом через искусство, через *вкус*, который начинает у Карамзина выполнять чуть ли не гражданственную функцию. Государству, как структуре надындивидуальной следует противопоставить общественное мнение, выражающее личные устремления отдельных «чувствительных» граждан. Аккумулятором этих устремлений должна стать эстетика, формирующая вкус и сформированная вкусом.

С точки зрения Карамзина путь к счастью человечества лежит через усовершенствование каждой отдельной личности. Основной двигатель здесь не мораль (как считали масоны³¹), а искусство. Сама жизнь должна была быть эстетизирована, доведена до уровня высокой игры. И наставлять современников в искусстве жить Карамзин считал своей первостепенной задачей. Он хотел осуществить как бы вторую Петровскую реформу: не государственного быта, не внешних условий общественного существования, а «искусства быть собой» - цель, которую можно достичь не усилиями правительства, а действиями людей культуры, прежде всего писателей. Важнейшую часть этой программы составляла реформа литературного языка, в основе которой лежало стремление сблизить письменный язык с живой разговорной речью людей образованного общества.

В 1802 г. в «Вестнике Европы» Карамзин опубликовал статью «Отчего в России мало авторских талантов». Ее главная идея сводилась к следующему: уровень развития словесности есть показатель уровня просвещения общества в целом. Между тем язык литературы не образовался еще в России: он мало пригоден для передачи гражданских и нравственных понятий, равно как и для описания тонких душевных движений. Путь образования «языка чувств» и философского языка - изучение классических образцов и сближение с языком света. Под *светом*, впрочем, поэт понимал не какой-то избранный круг, а сообщество «обычных» людей, просвещенных и живущих своими семейными, частными заботами и интересами. Вообще все его реформы были ориентированы на «обычного», «среднего» человека.

Такая приверженность простоте, даже как бы заурядности у Карамзина вполне теоретически продумана. Карамзин ищет иных связей между людьми, связей параллельных политико-социальным, связей, способных объединить всех на новой основе - «сочувствия», воплощенного в причастности к одному типу культуры и базирующегося на усвоенном у Руссо принципе «добраго дикаря». Естественный человек - добр, при этом он не герой, чувствителен, слаб от природы. Тем лучше, ему будут внятны переживания себе подобных, он будет чужд гордости и сурового титанизма, бесчувственного к мелким заботам ближних. Он будет открыт благодетельному для воспитания нравов воздействию искусства.

Ориентация на обычного, простого человека, на своеобразную усредненность реализуется в языке произведений Карамзина, в используемых им поэтических средствах, в условном герое его стихов. Этот герой принципиально обыкновенен, даже можно

³¹ Молодой Карамзин находился некоторое время под влиянием Новикова и других московских масонов, однако, к 1789 г. поэт уже с ними разошелся.

сказать бесталанен. Характерное признание встречаем в мнимоавтобиографическом стихотворении, адресованном близкому другу А.А. Петрову («Зефир прохладный веет...»):

Теперь брожу я в поле,
Грущу и плачу горько,
Почувствуя, как мало
Талантов я имею...

На самом деле честолюбие автора этих строк простиралось далеко. Он принципиально противопоставлял себя сложившимся литературным традициям, игнорировал поэтическую «табель о рангах», установившуюся в русской поэзии, откровенно манкировал общепринятыми нормами литературно-бытового поведения³². И в этой своей позиции видел базу для совершенно новой литературы, нового искусства, которые создать надлежало именно ему, Николаю Карамзину.

Самое интересное, что Карамзину удалось подкрепить свои претензии реальным успехом. Его позиция дала плоды. И благожелательные современники, и потомки прочно связали с именем будущего историографа новый этап в развитии русской литературы. Вот что писал в своих записках («Взгляд на мою жизнь») соратник и друг Карамзина Иван Иванович Дмитриев: «Обдуманная система уже предшествовала его начину: вникая в свойство языка и в тогдашний механизм нашего слога, он находил какую-то пестроту, неопределимость и вялость или запутанность, происходящие от раблепного подражания синтаксису не только славянского, но и других древних и новых европейских языков, и по зрелом размышлении³³ пошел своей дорогой и начал писать языком, подходящим к разговорному образованного общества семидесятых годов, когда еще родители с детьми, русский с русским не стыдились говорить на природном своем языке, в составлении частей периода употреблять возможную сжатость и при том воздерживаться от частых союзов и местоимений *который* и *которых*, а вдобавок еще и *коих*, наконец, наблюдать естественный порядок в словорасположении. <...> С того времени так называемый высокий, полуславянский слог и растянутый вялый среднего рода, стали мало-помалу выходить из употребления...»

Карамзин в высшей степени последователен: раз сферой подлинного (экзистенциального) оказывается лишь внутренний мир чувств человека, меняется вся ценностная иерархия, а, следовательно, и вся жанровая система, утвержденная классицистами. Вообще традиционная антитеза высокое - низкое заменяется у него противопоставлением мира внутреннего, личного - внешнему, «государственному». Отсюда демонстративное неучастие в «делах служения», уход в частную жизнь, декларативные заявления в «Послании к женщинам»:

³² Достаточно обратить внимание на реакцию Державина по поводу известного стихотворения Карамзина «Послание к женщинам», кончающегося рискованным признанием, адресованным замужней Плещеевой: «Он нежной женщины нежнейшим другом был!» Державин откликнулся ехидным наставлением:

Замужней женщины прекрасной
Кто дружбу приобрести умел
Для толков, для молвы напрасной
Тот лучше бы стихи ей в честь не пел
Как хладный ветерок - чума для нежных роз,
Так при муже и друг вмиг отморозит нос.

³³ «Обдуманная система», «по зрелом размышлении» - Дмитриев не случайно так напирает на теоретическую обоснованность метода Карамзина. Николай Михайлович совершенно рассудочно порвал с рассудочностью в литературе, а его установка на иррациональность человеческого чувства, непоследовательность переживания была в высшей степени рациональной и последовательной. Не трудно показать, что его стихи, опровергая логику классицизма, делают это очень логично.

Для коих после я, в войне добра не видя,
В чиновных гордецах чины возненавидя,
Вложил свой меч в ножны («Россия³⁴ торжествуй, -
Сказал я, - без меня!»)... и вместо острой шпаги,
 Взял в руку лист бумаги,
 Чернильницу с пером,
Чтоб быть писателем, творцом,
Для вас, красавицы, приятным...

Тем самым вся иерархия прежних ценностей, столь важная, например, для Державина, у Карамзина как бы отменяется. Дело, однако, не в том, что у первого были устаревшие взгляды, а у второго более прогрессивные, новые. Дело в том, что для Державина, постоянно разрушавшего в своих стихах оппозицию высокого - низкого (на уровне лексики, тем, жанровых смещений) ценностная шкала была подвижной, до конца не определенной, складывающейся каждый раз заново под воздействием непосредственных импульсов его чувства, приходящего в противоречие с требованиями стиля. Карамзин же просто сознательно «перевернул» рационалистическую шкалу ценностей классицизма, создав свою достаточно жесткую систему приоритетов, ориентированную на уже известные нам достоинства чувствительной души, «не высывающейся» и живущей по своим внутренним законам дружества, гармонического единения с природой и т.д.

Юрий Лотман, справедливо указывающий на то, что Карамзин «не разрушал антитезу высокого и низкого в поэзии, а игнорировал ее», ошибается, когда ниже замечает, что наш новатор «стремился не только вывести поэзию за пределы этой оппозиции, но и поставить ее вообще вне системы заранее данных оппозиций и норм». Нет, нормативность, только новая нормативность у Карамзина сохранялась. Оппозиция сквозила даже в названии сборника его произведений – «Мои безделки», как бы разом ставящем под сомнение всю прежнюю «серьезную» литературу, питающуюся высокими темами и замыслами, тяготеющую к высокому штилю, с точки зрения Карамзина неестественному.

Категориальная оппозиция *высокое - низкое* вполне осмысленно заменялось теперь другой: *естественное - неестественное*, чуждое простому человеку. Но тем самым становилась неестественной, чуждой сама эстетика, как некая выделенная область, обладающая своими специфическими законами. Место правил классицизма занимают категории вкуса и изящного³⁵, которые, впрочем, для Карамзина пока еще представляются понятиями объективными, поскольку базируются на естественных началах человеческой природы. Последняя же у всех одна, так как для сентименталистов не существует еще конкретного человека с его неповторимой индивидуальностью³⁶. Эта индивидуальность импульсами скорее прорывается во внешне ориентированных на старую систему стихах

³⁴ В раннем варианте вместо «Россия» было «Минерва», что намекало на Екатерину II и звучало дерзким вызовом власти императрицы.

³⁵ Иван Дмитриев в своих записках очень характерно замечает по этому поводу: «Вся моя забота была только об том, чтоб стихи мои были менее шероховаты, чем у многих. Одну только плавность стиха и богатую рифму я считал красотой и совершенством поэзии». И хотя эти оценки автор адресует раннему периоду своего творчества, из общего контекста рассуждений следует, что здесь отчетливо выражен новый принцип отношения к художественному тексту. Не случайно чуть дальше появится такая оговорка: «При малейшем упорстве рифмы, при малейшем затруднении в кратком и ясном изложении мыслей моих я бросал перо в ожидании счастлившей минуты: мне казалось унижительным ломать голову над парой стихов и насиловать самого себя или саму природу». Ориентация на естественность, на «природу» здесь отчетливо выступает разрушителем понимания процесса стихописания как искусства, то есть чего-то специфического, выделенного, требующего систематических усилий.

³⁶ Ситуация изменится, когда при сохранении в качестве эстетической доминанты категории вкуса обнаружат, что каждый индивид неповторим, следовательно и вкусы бывают разными. К концу XX в. в постмодернизме это приведет фактически к ликвидации понятия художественной оценки. Есть текст, а хороший он или плохой говорить бессмысленно.

Державина. И получается парадокс: Карамзин, превозносящий непосредственность чувства и отрицающий логику разума на практике последователен, логичен и холоден, несмотря на постоянные «токи слезны». Его антитезы непривычны для современников, но на самом деле предугадываемы. Так в известном тексте «Странность любви, или Бессонница» поэт признается, что объект его поклонения не блещет ни умом, ни красотой, ни чувственностью. Традиционное восприятие ждет продолжения в виде противопоставления всем этим «contra» хотя бы одного «pro». Но его нет, нет потому, что над всей ситуацией господствует теоретическая посылка «невыводимости» чувства, его прихотливости, *иррациональности*. И вот автор вполне *рационально* нам эту посылку иллюстрирует. Подлинным же поэтом чувства (не даром он «языком сердца говорил») оказывается как раз Державин, у которого неуклонное следование истинному переживанию, часто опрокидывает собственные изначальные посылки.

Державина и Карамзина внешне сближает постоянное употребление поэтических средств, идущих вразрез с прежней традицией. Таковы, например, чередования рифмованных и безрифменных стихов и др. Но у Державина нет единого раз и навсегда усвоенного принципа таких «нарушений». Карамзин же чаще всего просто избегает рифмы, причем в текстах, которые по своей тематике, строю никак не могли быть отнесены к каноническим формам белого стиха (эпическим гекзаметрам, народным, античным стихам, вроде сапфических од и т.д.). Делает это Карамзин намеренно, желая каждый раз обозначить, что перед читателем не столько художественный текст, сколько непосредственное «человеческое признание». Поэт систематически изгоняет из стихов все признаки «искусственности» - богатую рифму, метафору, не укладывающуюся в границы естественного разговорного языка лексику. Он фактически прозаизирует лирику, одновременно проделывая обратную операцию в прозе, поэтизируя ее³⁷. Это, опять же, последовательная установка на простоту, приближенность искусства к «массовому потребителю», обычному чувствительному человеку. Поэзия не мыслится как особая сфера «парения» и «восторга»³⁸. Особость отвратила бы от нее сердца неискушенных. Она должна пленять изяществом и любезностью, то есть сделаться как бы удобной упаковкой для глубоких идей. «Любезность мудреца/ Должна быть истине приправой;/ Иначе скучен нам и самый разум здравый...» - пишет Карамзин все в том же «Послании к женщинам». Державин, должно быть, и не подозревал, что истине требуются еще какие-то приправы.

Впрочем, если ориентироваться на вкусы и уровень понимания «образованного общества» адаптация необходима. Отсюда же и достаточно узкий мир поэзии Карамзина, про который Лотман пишет так: «Этот мир, прежде всего находится вне теорий и теоретического мышления»³⁹. Это обычная жизнь, причем жизнь в тех ее проявлениях, которые не отмечены причастностью к истории, политике, государству». Здесь исследователь ошибается: в поэзии Карамзина перед нами не *обычная жизнь* с ее бытовой, эмоциональной и событийной непредсказуемостью (иначе Карамзин был бы реалистом), а *априорное представление* сентименталиста об *обычной жизни*, то есть о том, каков должен быть внутренний мир чувств и переживаний естественного человека.

³⁷ Ясно, что подобный прием очень скоро должен был породить и породил свою традицию, инерцией которой существует вся поэзия начала XIX века.

³⁸ Юрий Лотман отмечает, что Карамзин «утверждает мысль, что сущность поэзии вообще не в ее внешней структуре, что упрощение, обнажение текста поэтизирует его». Это интересная и плодотворная идея, однако, на практике и упрощение выступает как прием - минус прием, предполагающий знакомство читателя с тем фоном, на котором данный «пробел» прочитывается как отрицательный. Тем самым, текст апеллирует к очень сложной, по особому сформированной системе эстетического восприятия и вне нее не может прочитываться адекватно. Нечто подобное и произошло с поэзией Карамзина, когда окончательно рухнула нормативная система классицизма, - свежесть, оригинальность его стихов перестали быть явными. Так бывает с революционными художественными течениями, более всего зависящими от тех эстетических систем, которые они пытаются разрушать или игнорировать.

³⁹ А как же, ведь принято считать, что обычный средний человек живет вне теорий. На самом деле это не так. Теоретические представления имеют все, только базируются они у разных людей на разном основании: у одних на сведениях, почерпнутых случайно и потому хаотичных, у других - на систематическом, целостном знании проблемы.

Секрет громкого успеха Карамзина как раз и состоял в адаптированности, логичности его поэзии. Ее новизна была демонстративной, легко понималась и усваивалась, легко создавала моду. В стихах эпигонов «слезность», манерность чувствительности стала невыносимой и уже у следующего поколения поэтов круга Воейкова - Андрея Тургенева вызывала насмешки.

Между тем для создания «моды» нужны средства в первую очередь внелитературные, нужна особая поведенческая манера, привлекающая к себе внимание. С этой точки зрения Карамзин - первый наш имиджмейкер от литературы, первый, кто стал сознательно и последовательно работать над созданием своего образа – чувствительного человека⁴⁰, независимого писателя. Он превращает писательство в профессию со своей, в том числе, поведенческой спецификой⁴¹. Так, явившись в первый раз в дом к Державину (сразу после возвращения из-за границы) в момент очень острый (только что арестован Радищев), Карамзин демонстративно говорит на опасные темы, так что хозяйке дома даже приходится толкать его ногой под стол, а затем отвести в сторону. Сам наряд его вызывающе-щегольской, причудливый, европейский (кстати, в Европе, Карамзин, судя по всему, одевался достаточно скромно).

Такая «авангардистская» эпатажность, впрочем, с годами отходила на второй план. Менялся сам Карамзин. Начав как выученик морализаторской масонской литературы, пройдя через руссоистские увлечения доброй природой естественного человека, поэт в середине 90-х годов испытал глубочайший кризис, связанный с разочарованием в «плодах просвещения», взошедших столь обильно и кроваво на Французской почве. Умирает его ближайший друг Петров, после ареста Новикова (на который Карамзин откликнулся протестующей одой «К милости»), пришлось закрыть любимое детище поэта – «Московский журнал». Карамзин больше не ждет и не ищет счастья, не верит в благодетельную природу человека, он способен лишь стоически внутренне противостоять. Внешний хаотический мир, развивающийся по своим законам, не подотчетен истине сердца. Выходя за пределы частной жизни, «вкус» приводит разных людей к совершенно различным оценкам происходящего, и реальность начинает расслаиваться, представляясь грезой. По-видимому, с подобными настроениями в этот период связано у Карамзина восприятие искусства как игры. Этика и эстетика, считавшиеся в эпоху классицизма почти одним и тем же, теперь становятся независимыми. За преодоление формальной «искусственности» искусства приходится заплатить его моральной автономностью, его «необязательностью» по отношению к истине. И если Третьяковский писал: «поэт не есть лживец...», то Карамзин с горечью констатирует в стихотворении «К бедному поэту» прямо противоположное:

Непроницаемым туманом
Покрыта истина для нас.
Кто может вымышлять приятно,
Стихами, прозой, - в добрый час!
Лишь только б было вероятно.
Что есть поэт? искусный лжец:
Ему и слава и венец!

⁴⁰ Несмотря на обилие слезных потоков в его произведениях реальный Карамзин был человеком очень сдержанным и несентиментальным. Интересна оценка, которую дала ему Жермена де Сталь: «Сухой француз – вот и все».

⁴¹ Справедливости ради следует отметить, что роль писателя-профессионала до Карамзина брали на себя и другие авторы. Например, Капнист, который ушел в отставку и занялся чисто литературным трудом сразу после получения офицерского чина (писателю было в ту пору лишь 18 лет). Вообще позиция Капниста в наибольшей степени соответствовала карамзинской программе: частная жизнь, внегосударственные интересы, некоторая оппозиционность, превалирование анакреонтических тем в поэзии. Даже оды его носят странный невосхвалительный характер (например, «На рабство»).

Интересно, что отрицатель «политики» в последний период своего творческого пути приходит сначала к деятельности политического журналиста, издавая «Вестник Европы», а затем и вовсе к государственной службе (которой всю жизнь чурался), прося о звании официального историографа.

Нет, он не изменил своего мнения о политике и государстве как сфере, морали принципиально чуждой. Но выстраданное убеждение в злой, несовершенной природе человека, заставило Карамзина искать в структуре социума регулятор, ограничитель негативной энергии эгоистической личности. Интересно, что изначальное отделение законов государства от нравственного закона (следствие эмансипации социума от высшего, сакрального начала) в конце концов привело поэта к своеобразному макиавеллизму. Политика для него оправдывается не моралью, а успехом, целесообразностью.

Поздние стихи Карамзина - это стихи государственника-поневоле. Внутренняя и внешняя сферы жизни человека так и не соединились на основе выработанного искусством вкуса, «доброй», даже пусть и просвещенный дикарь, остался дикарем. Чуждая совести и истиной мудрости политика, - увы, единственное, что оказалось возможным противопоставить хищничеству человека. И тогда разочарованному просветителю остается лишь воспеть «Гимн глупцам»:

Боясь ступить неосторожно
И зная, как упасть возможно,
Смирненно смотрит вниз мудрец -
Глядит спесиво вверх глупец.
Споткнется ль, в яму упадая?
Нет нужды! встанет без стыда,
И, грязь с себя рукой стирая,
Он скажет: «Это не беда!»

Меж тем подготовленная Карамзиным революция в поэзии, и шире - в литературе, даже еще шире - в бытовании русской культуры - разворачивалась дальше в сторону романтизма.

Реформа Карамзина по переориентации поэзии с высокого «пифического вещания» на естественный человеческий разговор о вещах негромких, обыденных привела к двоякому результату. С одной стороны, утратив отчетливо ощущаемую связь с сакральным, запредельным, стихи потенциально становились проводниками банальных «средних» эмоций массового человека, начинали обслуживать его уровень понимания и восприятия жизни, то есть в конечном итоге включались в сферу массовой культуры, подготавливали для нее почву. С другой - отказ от специальной, одически означенной интонации позволял опять же потенциально выходить на резко индивидуализированный разговор о жизни, вел к психологизации поэзии, когда вся лирическая ситуация разыгрывалась на уровне «малых средств», «тихих ходов», что делало воздействие стихов только более тайным и сильным, так сказать «долгоиграющим». Последнее блистательно продемонстрируют в скором времени Жуковский, Батюшков, Пушкин и Баратынский.

Глава 8 СЕНТИМЕНТАЛИЗМ И ПРЕДРОМАНТИЗМ

Переориентация искусства с рационального на чувственное начало. Сентиментализм

В 1762 году, почти сразу после воцарения, Екатерина II пригласила д'Аламбера и Дидро перенести печатанье знаменитой Энциклопедии, запрещенной Парижским

парламентом, в Петербург. Тем самым она хотела подчеркнуть, что на престоле Российской империи воцарилась просвещенная государыня.

XVIII век вошел в историю как век Просвещения, век дальнейшего развития гуманистических идеалов Ренессанса, век освобождения человека от всяческих догм, сословных и религиозных пут. Одной из основополагающих ценностей Просвещения признавало естественные права человека. Их в рамках классицистического миропонимания должен был устанавливать разум.

Возможность классицистического «расчленения» действительности на сферы высокого и низкого базировалась на предположении, что мир устроен согласно законам человеческой логики, разума. Отсюда - рационализм всей философии, всей эстетики XVIII века, ведущих свое начало с Декартовского *cogito ergo sum*. Мы, правда, иногда забываем, что вторым постулатом рационалистической системы великого философа было положение, что Создатель благ, следовательно, не может меня дурачить и обманывать, подсовывая в качестве ощущений сигналы о вещах несуществующих. То есть Декарт хотел сказать, что Богом мир устроен так, что наши органы чувств, а главное, сам разум, способны давать верную картину действительности. Но это хорошо, если Бог есть. А если его нет, что тогда является гарантией уместности рационалистического подхода к описанию мира? Что позволяет разуму в его оценке правильно проводить те самые границы между высоким и низким, добрым и злым, которые, как я уже сказал, лежат в основе классицистического миропонимания? На фоне стремительно развивающегося в XVIII веке скептицизма и материализма такой вопрос не мог не тревожить.

И выход был найден: природа! Сама человеческая природа такова, что, если мы будем следовать ей, не уклоняясь в сторону, гармония и чистота жизни нам гарантированы. Бога, установившего для всего мира законы добра и справедливости, вероятно, нет, но, может быть, этическое чувство заложено в самой человеческой природе и как бы объединяет всех представителей рода *homo sapiens*? Важно лишь прислушиваться к своему естественному чувству. Тем самым, вопрос о сфере высокого и низкого (добра и зла) получал как бы другое преломление. Эстетика строилась теперь на оппозиции *естественное - неестественное*. И в области естественного мы были избавлены от низкого, от зла.

Мы наблюдаем забавную метаморфозу: не рассуждающая, «естественная» эмоция - первый порыв - как раз и объявляется (в силу своей природной обусловленности) основой разумности. Так на смену классицизму идет новый стиль - сентиментализм, впрочем, тесно связанный с предшествующей эстетикой, как бы растущий на ее основе. В чем эта основа? - В вере в гармоничное, разумное устройство мира. Мир создан по тем самым законам, пользуясь которыми его открывает и описывает сознание, поэтому природное и является разумным. Но, ведь и страсть бывает естественной! - И тут отличие: классицизм отвергал неосвещенные разумом чувства - сентиментализм станет их «культивировать».

Конечно, здесь дана очень приблизительная, грубая картина эволюции человеческих представлений. На практике все выглядело сложнее. Например, швейцарский просветитель Галлер (близкий к сентиментализму; его переводил на русский молодой Карамзин) считал, что зло, причиняющее страдания людям, заключено не в обществе, не в социальных отношениях, а в самом человеке, в его природе. Руссо, придерживавшийся противоположных взглядов, выступал как противник прогресса, полагая, что развитие наук не улучшает, а развращает нравы. С ним не согласилось бы большинство русских просветителей, например, Карамзин.

Влияние сентименталистской литературы (а родиной этого стиля считается Англия) на русских авторов было огромным. Элементы сентиментализма мы находим в творчестве Державина и его ближайших друзей: Львова, Хемницера, Капниста. Интересно, что даже знаменитое «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева совершенно явно перекликается с «Сентиментальным путешествием» Лоренца Стерна - произведением для нового направления каноническим. Еще более явственные сентименталистские черты

можно наблюдать в творчестве таких русских писателей, как Михаил Муравьев и Иван Дмитриев, не говоря уже о Карамзине.

Перечислим некоторые черты сентиментализма, как литературного стиля:

- ориентация на естественное, природное начало в человеке, которое и является гарантией разумного;
- внимание к жизни чувств обыкновенного, частного человека;
- сохранение рационалистической основы искусства - перед нами описание чувств абстрактного человека, человека вообще;
- естественность в описании требует естественного языка, отсюда ориентация на средний стиль; из всех жанров ведущую роль начинает играть элегия.

Поэты-сентименталисты

Помимо Карамзина, по праву считающегося главой русского сентиментализма, к этому направлению принадлежал целый ряд даровитых поэтов. Среди них Дмитриев, Муравьев и Нелединский-Мелецкий.

Иван Иванович Дмитриев (1760 - 1837) был другом и соратником Карамзина. Даже свой первый сборник стихов он назвал в подражание приятелю – «И мои безделки». В начале 90-х годов XVIII в. после публикации стихов в «Московском журнале», к Дмитриеву приходит слава. Лучшими его произведениями считались сказка «Модная жена», басни и песни (наибольшим успехом пользовалась песня «Стонет сизый голубочек...», исполнявшаяся на музыку Ф.М. Дубянского). В стихах Дмитриева излияния чувств подчас граничат с чистой сентиментальностью. Довольно странное обстоятельство, если учесть, что их автор отличался живым, желчным умом, прославился своими экспромтами, эпиграммами, меткими словечками.

В баснях Дмитриева наблюдается интересная трансформация жанра. Он параллельно с Крыловым создает басню нового типа, заменяя традиционный объективный морализм выражением своей точки зрения, зачастую насмешливо-язвительной. Происходит как бы скрещивание басни с иными жанрами (примерно то же, что делал Державин в оде). Так в басне «Два голубя» явно прослеживаются черты элегии. Это подметил еще Вяземский в своей статье о Дмитриеве предваряющей собрание стихотворений 1823 г. последнего.

Юрий Александрович Нелединский-Мелецкий (1752 – 1829) не оставил собрания сочинений, ни даже сборника своих стихов. Вообще он был поэтом-дилетантом, в зрелом возрасте писавшим только стихи на случай. Тем не менее у современников его любовные песни пользовались успехом. Они распространялись в списках, а после выхода «Московского журнала» (1792 г.) и «Карманного песенника» Дмитриева (1796г.) стали достоянием всей читающей публики. Подкупала прежде всего искренность с которой поэт описывал свои чувства, некоторая наивность, детскость его признаний. Этот своеобразный «лирический инфантилизм», общий для сентименталистов, по-видимому, пригодился в XX веке Михаилу Кузмину, некоторые стихи которого напоминают простодушные любовные песенки Нелединского.

Очень интересным и незаслуженно забытым поэтом XVIII века был ученик Василия Майкова **Михаил Никитич Муравьев (1757 - 1807)**. Его творческое развитие отличалось стремительностью и самостоятельностью. Еще в 1771 г., задумав написать трагедию «Дидона», Муравьев обращается непосредственно к Вергилию, отказываясь следовать позднейшим классицистическим интерпретаторам. Он писал: «Я не хочу видеть Дидоны в убранстве данном ей Ле Франом, для того что я видел ее в одеяниях прекрасных и естественных, в которые облек ее Вергилий или, лучше, природа». Адресуется поэт не к канону, а к натуре, к естественности.

В своей оде «Весна» Муравьев дает едва ли не первую в русской поэзии картину пробуждения северной природы. Вся логика развития вела его к сентиментализму: культ чувства, выдвижение нового героя - простого человека, прославление семейных добродетелей, противопоставление нравственной чистоты испорченности богатых, бегство из города к радостям сельской жизни – вот устойчивые мотивы его лирики. Своим дневникам поэт дал весьма знаменательное название: «Сентиментальный журнал». В 1776 г. Муравьев выпустил сборник «Новые лирические опыты». В нем все произведения названы одами, хотя они далеко выходят за предел этого жанра. Здесь скорее послания, элегии. Через два года поэт вообще откажется от термина ода.

В творчестве Муравьева заметны черты не только сентиментализма, но и идущих ему на смену стилей. Михаил Никитич, в частности, создает одну из первых в русской литературе баллад. А это жанр, тяготеющий к предромантизму. И хотя сам Муравьев не называл свое стихотворение «Неверность» балладой, жанровая принадлежность этого произведения вполне очевидна:

И запутали тропки
Всюду лешие ждущи.
Совы, филины страшны
С человеческим гласом
И со очи горящи
С сука на сук летают
И крылами своими
Бьют изменничьи плечи...

Предромантические тенденции в литературе

Ставка сентиментализма на добрые чувства естественного человека, на разумность самой человеческой природы достаточно скоро себя исчерпала. Кризис рационалистических и просветительских взглядов ускорила французская революция, продемонстрировавшая до какого варварства, до каких преступлений может дойти восхваляемый Руссо «естественный» человек.

Начало XIX века в России ознаменовалось постепенным зарождением и развитием в недрах сентиментализма нового стиля - романтизма. Выделим некоторые тенденции и черты тогдашней литературы:

- «поворот от Франции к Англии»: возрастает популярность английских поэтов и прозаиков - Юнга, Стерна, Ричардсона, сильное воздействие на русскую лирику оказывает так называемая «оссианическая» поэзия, начало которой было положено литературными мистификациями Макферсона;

- двойственный характер эстетики – продолжение сентименталистских традиций и одновременное их преодоление; «высокое» и «величественное» все чаще в литературной практике начинает выступать под маской «ужасного», отсюда распространение элегической кладбищенской поэзии, культа меланхолии, таинственности, скорби;

- реабилитация национальной старины - внимание помимо античных тем и сюжетов, начинают привлекать национальные;

- возрастание интереса к средневековью (просветительские представления о средних веках как времени варварства еще сохраняются, однако, в отличие от предыдущей эпохи в самом этом варварстве ищут источник драматического, «ужасного» и эстетически значимого);

- открытие субъекта повествования (автора, рассказчика) как носителя исторически определенной системы представлений, не тождественных всеобщему эталону «разумного» и «просвещенного»; - основой эстетики становится категория вкуса⁴².

Новые тенденции в литературе пробивали себе дорогу в ожесточенной борьбе сторонников Карамзина и его противников. Любопытно, впрочем, что такие представители «архаизирующего» направления, как Радищев и Бобров в некотором смысле были большими новаторами, чем сентименталисты.

Поэзия **Александра Николаевича Радищева (1749-1802)** интересна своим, идущим вразрез с карамзинизмом, ориентированным на архаизацию, ломоносовщину, однако, при этом вполне романтическим характером. Он искал новых путей развития русской лирики и, безусловно повлиял на позднейшую гражданственную, декабристскую поэзию. Важное значение имели метрические эксперименты Радищева, позднее развитые Востоковым.

Если Державин искал утопию гармонического соединения общественного и частного начал, распавшихся на антагонистические внешнюю и внутреннюю жизнь человека, если Карамзин, решительно порвав со всем социальным, государственным, обратился к опыту человеческих чувств, как единственному гаранту подлинности, то Радищев, проводя просветительский идеал до конца, фактически пришел к идее главенства над человеком абстрактного Закона. Закона, воплощающего принцип удобства общежития, задающего жесткие «правила игры», вытекающие из социального интереса. Радищев, впрочем, этот социальный интерес мыслил как сумму отдельных человеческих волей, и не предполагал, что между обществом и личностью могут возникнуть принципиальные противоречия. Так человеческая индивидуальность оказывалась связанной путами высших гражданских ценностей. Правда, в отличие от Державина, которому так же были вняты понятия долга, любви к отечеству, славы россов, характер гражданственных устремлений Радищева был явно тираноборческий, революционный.

Здесь парадокс. Являясь прямой преемницей Ломоносова, поэзия Радищева и его последователей по сути продолжала традиции высокой похвальной оды, воспевающей славу монарха и России. Однако эта столь важная для русской души мессианская тема была переосмыслена в революционном, антигосударственном ключе. Можно сказать, что, начиная с Радищева мы имеем своеобразную антигосударственную гражданственность. Происходит раздвоение: героическая (позже будет Святая, еще позже красная, революционная) Русь как бы не совпадает с вполне конкретным государством - Российской империей, даже противостоит ей.

По-видимому, этот странный нигилизм раздвоенности и «самонеприятия» породило отчаяние от невозможности воплотить в жизнь просветительский идеал общества. То, что явилось мучительным фактом для Державина, то, что сразу понял и принял Карамзин - дисгармонический характер отношений личности и власти - Радищев пытался просто игнорировать. Ему казалось, что дело не в изначальной порочности просветительской посылки тождества социальных и личных интересов, а в характере управляющих этим обществом властей.

Социум может быть «тождественным» человеку только при условии, что у них одна природа, одна «экзистенциальная» база. Вариантов тут два: либо, как это было в Средневековье, считать, что всякая власть «от Бога», и тогда единые нравственные принципы допустимо распространять и на частную, и на общественную жизнь индивида; либо попытаться свести все духовные устремления личности к естественным и материальным основаниям. В последнем случае, вопрос о Боге, само собой разумеется, вообще с повестки дня снимается. Хотим мы этого или нет, но подобная посылка рано или

⁴² Пушкин в «Отрывках из писем...» дает следующее определение этой категории: «Истинный вкус состоит не в безотчетном отвержении такого-то слова, такого-то оборота, но в чувстве соразмерности и сообразности».

поздно превращает социум в род муравейника с четким подразделением рабочих функций и ролей. Это и в самом деле наиболее соответствует теории общественного договора с его идеей удобства совместного достижения практических целей.

Именно поэтому радищевская утопия соединения частного и общественного интересов так была заострена против церкви. Идея Высшего никак не вписывалась в идиллию соответствия природного, естественного человека (доброе дикаря) и лишено сакральной обусловленности общества. Все казалось таким ясным, простым: если народ источник всякой власти, то эта власть и должна выражать волю народа. Народ же - лишь сумма отдельных индивидов, поэтому устремления социума и личности могут расходиться лишь по причине эгоизма последней. Эгоизм же надо искоренять. Позже духовные наследники Радищева собаку съедят на внедрении в сознание советских людей духа коллективизма.

Ранние стихотворные опыты Радищева отличала сугубая традиционность. Так ода «Вольность» написана им целиком в соответствии с ломоносовскими канонами высокого жанра: четырехстопный ямб, строфа, состоящая из десяти стихов, с рифмовкой - АБАБВВГДДГ⁴³. Только к 90-м гг. поэт начал покушаться на незыблемость силлаботонической системы стихосложения.

Однако уже в «Вольности» заметен усложненный, как бы специально «утяжеленный» слог. Сам Радищев в «Путешествии из Петербурга в Москву» так комментирует стих «Во свет рабства тьму претвори»: «Он очень туг и труден на изречение ради частого повторения буквы Т и ради соития частого согласных букв: «бства тьму претв» - на десять согласных три гласных, а на русском языке толико же можно писать сладостно, как и на италианском... Согласен... хотя иные почитали стих сей удачным, находя в негладкости стиха изобразительное выражение трудности самого действия».

Этот «трудный стиль» создается Радищевым как на фонетическом, так и на метрическом уровне. В своих позднейших, большей частью белых, стихах он постоянно использует сверхсхемные ударения и спондеи.

Особенно интересны его опыты в так называемой *богатырской повести* «Бова», написанной «русским размером» - то есть тоническим:

Посещу я и Тавриду,
Где столь много всего было
Превращений, оборотов,
Где кувыркались чредою
Скифы, греки, гемуэзцы,
Где последний из Гиреев
Проплясал неловкий танец;
Чатырдаг, гора высока,
На тебя, во что ни станет,
Я вскарабкаюсь; с собою
Возьму плащ я для тумана,
А Боброва в услажденье.

Замечательно, что Радищев вспоминает здесь **Семена Сергеевича Боброва (1763-1810)** - автора поэмы «Таврида». Бобров по духу своему, оппозиционному карамзинской эстетике, казался родственным автору «Путешествия...» На самом же деле они расходились в главном: выученик масонов Бобров никогда бы не принял материалистического просветительства Радищева. Их объединял подспудный антиклассицизм, и стремление к особой, унаследованной еще от барокко выразительности стиха. В конечном итоге и Бобров, и Радищев своим творчеством пролагали дорогу романтизму. Именно от предромантизма у них своеобразный стилистический анархизм,

⁴³ В области рифмовки Радищев использует опыт Державина с его богатством ассонансных рифм.

стремление «вылезти» за рамки правил, узаконенных метрических форм, систем рифмовки. Подобная свобода эстетически опиралась на превозносимую романтиками стихийность гениальности. Можно все, если ты - пророк, гений, если чувства твои яркие, а мысли глубоки и выразительны⁴⁴. И в ход идут сильные средства, иногда «чудовищные» (вроде строк, которые невозможно выговорить), грандиозные метафоры. Все это противостоит сдержанности, ориентации на «вкус» карамзинистов.

Бобров был мистиком, воспитанным на творчестве Эдварда Юнга, Якова Бёме, Дж. Беньяна. Принципиальная установка на то, что поэзия является единственным средством адекватного отражения мира (просто потому, что сам мир «поэтичен», метафоричен) приводила к тому, что Бобров в отличие от карамзинистов никогда не видел достоинства в так называемой *простоте*. Сфера эстетики для него - сфера особая, выделенная, противостоящая обыденной жизни. Значит и средства используемые тут должны быть особыми. Но, он тоже не классицист, он тоже за реформу нормативной поэтики, правда, так сказать, на магической основе. И здесь Бобров - новатор.

Его поэтический мир в высшей степени динамичен, не логичен, темен. Это принципиально. Это тайноведение. Лексика устаревшая: магическое заклинание и должно быть основано на забытых и полузабытых словах. Но вот что интересно: при архаическом словаре Бобров строит свои фразы в высшей степени естественно, синтаксис его почти карамзинистский, иногда только слегка сдобренный ломоносовщиной. Вот отрывок из стихотворения «Ночь», в котором, конечно, все дико и страшно, кроме, пожалуй организации фраз. Они не риторичны, они, даже можно сказать, легки:

Сон мертвый с дикими мечтами
Во тьме над кровами парит,
Шумит пушистыми крылами,
И с крыл зернистый мак летит.
Верьхи Петрополя золотые
Как бы колеблются средь снов,
Там стонут птицы роковые,
Сидя на высоте крестов.

Картинка совершенно роскошная - одновременно реальная (колеблющиеся в закатном свете «верьхи» Петрополя) и фантастическая, даже inferнальная - со стоном роковых птиц (надо полагать, ворон). Учитывая, что стихотворение посвящено убийству императора Павла, сгущенная, романтическая атмосфера представляется оправданной.

ЭКЗАМИНАЦИОННЫЕ ВОПРОСЫ К КУРСУ

1. Общая характеристика литературы Петровской эпохи. Новые веяния, жанры. Ведомости. «Юности честное зерцало».
2. Повести Петровского времени. «Гистория о российском матросе Василии Кариотском и о прекрасной королевне Ираклии Флоренской земли».
3. Виршевая поэзия XVII-XVIII в. Творчество Симеона Полоцкого. Деятельность Феофана Прокоповича.
4. Антиох Кантемир, его творчество. Сатиры Кантемира.

⁴⁴ Боброву и Радищеву как предромантикам одинаково чужды и классицистическая теория «подражания образцам» и сентименталистский принцип единого «изящного вкуса». Их эстетика в некотором смысле эклектична, она прихотливо соединяет вещи несоединимые. Использование дикого архаизма или метрическая прихотливость, возникающая в том либо другом месте никак рационалистически не мотивированы.

5. Реформа русского стихосложения Тредиаковского-Ломоносова.
6. Творчество В.К. Тредиаковского. Его теоретические воззрения. Спор Тредиаковского, Сумарокова и Ломоносова о семантической значимости хоря и ямба.
7. Стихотворение Тредиаковского “Похвала Ижорской земле и царствующему граду Санкт-Петербургу”- первое стихотворение о нашем городе.
8. Творчество М.В. Ломоносова. Его похвальные и духовные оды. “Ода на взятие Хотина”.
9. Теория трех штилей Ломоносова. Переплетение в творчестве Ломоносова черт барокко и классицизма.
10. Ода Ломоносова “Вечернее размышление о Божием Величестве при случае великого Северного сияния”.
11. Поэт-классицист А.П. Сумароков. Его творчество, теоретические воззрения.
12. Сумароков - журналист и драматург. Его трагедии и комедии.
13. Русская поэзия 60-70-х гг. XVIII в. Поповский, Ржевский, Барков, Петров.
14. Творчество Хераскова. Его героическая поэма "Россиада".
15. Жанр иеро-комической поэмы. Творчество Василия Майкова. “Елисей или Раздраженный Вакх”.
16. Просветительство и масонство в России. Просветительская и журналистская деятельность Новикова.
17. Сатирические журналы 1769-1774 гг. Полемика между “Всякой всячиной” и “Трутнем”. “Письма Фалалею”.
18. Русская проза 60-70 гг. XVIII в. Эмин, Чулков. “Пригожая повариха” Чулкова.
19. Творчество Г.Р. Державина (общий обзор). Новаторство Державина. Реформа оды.
20. Похвальные оды Державина. “Фелица”; особенности оды, история ее создания.
21. Духовные оды Державина. Их особенности. Обзорно: “Властителям и судиям”, “На тленность”, “Бог”, “На смерть князя Мещерского”.
22. “Ода на смерть князя Мещерского” Державина, ее философский смысл.
23. Лирические стихи Державина, их особенности на примере стихотворения “Ласточка”. “Евгению. Жизнь Званская”. “Задумчивость”.
24. Творчество поэтов круга Львова-Державина. Львов и его теоретические взгляды, анакреонтика Львова. Хемницер и его басни.
25. Творчество поэтов круга Львова-Державина. Творчество Капниста (“Ода на рабство”, комедия “Ябеда”).
26. Творчество Ипполита Богдановича и отражение в нем новых сентименталистских веяний. “Душенька”.
27. Русская драматургия второй половины XVIII в. Общий обзор. Слезная комедия, мещанская драма, комическая опера.
28. Творчество Фонвизина (общая характеристика), его просветительские взгляды. “Письма из Франции”.
29. Комедии Фонвизина “Бригадир” и “Недоросль”. Сюжет, особенности, идеи.
30. Сентиментализм в России. Общие черты явления. Творчество Муравьева, Карамзина, Дмитриева, Нелединского-Мелецкого (обзорно).
31. Творчество Радищева (общий обзор). Его революционный сентиментализм. Просветительский пафос оды “Вольность”.
32. “Путешествие из Петербурга в Москву” Радищева. Идеинная основа книги, ее композиция.
33. Творчество Карамзина. Идеинные основы его литературного новаторства. Особенности поэзии Карамзина. “Послание к женщинам”.
34. “Бедная Лиза” Карамзина - образцовое произведение русского сентиментализма.
35. Творчество И.И. Дмитриева. Его сказка “Модная жена”.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ ПО КУРСУ

1. *Алексеева Н.Ю.* Державинские оды 1775 года. (К вопросу о реформе оды)// XVIII век. Сб. 18. Спб., 1993.
2. Барков и Барковиана. Спб., 1992.
3. Барокко в славянских культурах. М., 1982.
4. *Бегунов Ю.К.* «Путешествие из Петербурга в Москву» А.Н. Радищева. М., 1983.
5. *Берков П.Н.* Василий Васильевич Капнист. М.; Л., 1950.
6. *Берков П.Н.* История русской комедии XVIII века. Л., 1977.
7. *Благой Д.Д.* История русской литературы XVIII века. М., 1960.
8. *Богданович И.Ф.* Стихотворения и поэмы. Л., 1957.
9. *Бондарева Е.А.* Творческий путь и просветительская деятельность М.Д. Чулкова (писатель XVIII века)// Исторические записки. 1984. № 111. С. 201-237.
10. *Бухарский А.Н.* М.Н. Муравьев и легкое стихотворство// XVIII век. М.; Л., 1959. Сб. 4. С. 157-171.
11. *Валицкая А.П.* Русская эстетика XVIII века. М., 1983.
12. *Виршевая поэзия* (первая половина XVII века). М., 1980.
13. *Грот Я.* Жизнь Державина. М., 1997.
14. *Гуковский Г.А.* Русская литература XVIII века. М., 1998.
15. *Державин Г.Р.* Избранная проза. М., 1984.
16. *Державин Г.Р.* Сочинения. Л., 1987.
17. *Державин Г.Р.* Стихотворения. Л., 1957.
18. Державин и Карамзин в литературном движении XVIII - начала XIX в. XVIII век. Л., 1969. Сб. 8.
19. *Дмитриев И.И.* Полное собрание стихотворений. Л., 1967.
20. *Дмитриев И.И.* Сочинения. М., 1986.
21. *Елеонская А.С. и др.* История русской литературы XVII-XVIII века. М., 1969.
22. *Западов А.В.* Поэты XVIII века: М.В. Ломоносов, Г.Р. Державин. М., 1979.
23. *Западов А.В.* Поэты XVIII века: А. Кантемир, А. Сумароков, В. Майков, М. Херасков. М., 1984.
24. *Западов В.А.* Гаврила Романович Державин. М.; Л., 1965.
25. *Ирои-комическая поэма.* Л., 1933.
26. *Исакович И.В.* «Бригадир» и «Недоросль» Фонвизина. Л., 1979.
27. *Кантемир А.* Собрание стихотворений. Л., 1956.
28. *Капнист В.В.* Избранные произведения. Л., 1973.
29. *Карамзин Н.М.* Избранные сочинения в 2 тт. М.; Л., 1964.
30. *Клейн Й.* Реформа стиха Тредиаковского в культурно-историческом контексте// XVIII век. Сб. 19. Л., 1995.
31. *Княжнин Я.Б.* Избранное. М., 1991.
32. *Княжнин Я.Б.* Избранные произведения. Л., 1961.
33. *Кулакова Л.И.* Денис Иванович Фонвизин. М.; Л., 1966.
34. *Кулакова Л.И.* Творчество Н.А. Львова 1770 - начала 1780-х годов// Проблемы изучения русской литературы XVIII века. Л., 1974. Вып. 1. С. 45-54.
35. *Кулакова Л.И., Западов В.А.* А.Н. Радищев «Путешествие из Петербурга в Москву»: Комментарий. М., 1974.
36. *Литературное творчество Ломоносова: Исследования и материалы.* М.; Л., 1962.
37. *Ломоносов и русская литература.* М., 1987.
38. *Ломоносов М.В.* Избранные произведения. Л., 1986.
39. *Лотман Ю.М.* Сотворение Карамзина. М., 1987.
40. *Львов Н.А.* Избранные сочинения. Вена; Спб., 1994.
41. *Майков В.И.* Избранные произведения. М.; Л., 1966.
42. *Макогоненко Г.П.* Николай Новиков и русское Просвещение XVIII века. М.; Л., 1951.
43. *Москвичева Г.В.* Русский классицизм. М., 1986.
44. *Муравьев М.Н.* Стихотворения. Л., 1967.
45. *Ольшевская Л.А., Травников С.Н.* Литература Древней Руси и XVIII века. М., 1996.
46. *Орлов П.А.* Русский сентиментализм. М., 1977.
47. *Пигарев К.В.* Творчество Фонвизина. М., 1954.
48. *Письма русских писателей XVIII века.* Л., 1980.
49. *Полоцкий Симеон.* Изб. соч. М.; Л., 1953.
50. *Поэты XVIII века.* В 2-х тт. Л., 1972.
51. *Прокопович Феофан.* Сочинения. М.; Л., 1961.
52. *Радищев А.Н.* Путешествие из Петербурга в Москву. Вольность. Спб., 1992.
53. *Радищев А.Н.* Стихотворения. Л., 1975.
54. *Русская басня XVIII-XIX веков.* Л., 1977.
55. *Русская литература на рубеже двух эпох (XVII - начало XVIII в.).* М., 1971.

56. Русская литература XVIII - начала XIX века в общественно-культурном контексте. (XVIII век. Сб. 14). Л., 1983.
57. Русская литература XVIII века 1700-1775: Хрестоматия/ Сост. В.А. Западов. М., 1979.
58. Русская поэзия XVIII века. М., 1972.
59. Русская проза XVIII века. М., 1971.
60. Русская силлабическая поэзия XVII-XVIII вв. Л., 1970.
61. Русские драматурги XVIII-XIX вв. М.; Л., 1959. Т. 1.
62. Русские повести первой трети XVIII века. М.; Л., 1965.
63. Русский и западноевропейский классицизм: Проза. М., 1982.
64. Сатирические журналы Новикова. М., 1951.
65. *Серман И.З.* Державин. Л., 1967.
66. *Серман И.З.* Поэтический стиль Ломоносова. М.; Л., 1966.
67. *Серман И.З.* Русский классицизм: Поэзия. Драма. Сатира. Л., 1973.
68. Симеон Полоцкий и его книгоиздательская деятельность. М., 1982.
69. *Смирнов В.* Феофан Прокопович. М., 1994.
70. *Стенник Ю.В.* Русская сатира XVIII века. Л., 1985.
71. *Сумароков А.П.* Драматические сочинения/ Сост. Ю.В. Стенник. Л., 1990.
72. *Сумароков А.П.* Избранные произведения. Л., 1957.
73. *Тредиаковский В.К.* Стихотворения. Л., 1935.
74. *Федоров В.И.* Литературные направления в русской литературе XVIII века. М., 1979.
75. *Фонвизин Д.И.* Собр. соч.: В 2 т. М.; Л., 1959.
76. *Хемницер И.И.* Полное собрание стихотворений. М.; Л., 1963.
77. *Херасков М.М.* Избранные произведения. Л., 1961.
78. *Ходасевич В.Ф.* Державин. М., 1988.
79. *Шишкин А.Б.* Поэтическое состязание Тредиаковского, Ломоносова и Сумарокова// Русская литература XVIII - начала XIX века в общественно-культурном контексте. (XVIII век. Сб. 14). Л., 1983.

ТЕХНОЛОГИЧЕСКАЯ КАРТА РНС оценки образовательных результатов студента (ки)

Ф.И. студента _____ Группа _____

Специальность _____

Учебная дисциплина Русская литература 18 в.

Преподаватель Машевский А.Г.

Период обучения _____

№ п/п	Виды деятельности	Макс. колич. баллов	Фактич. колич. баллов	Сроки выполнения	Коррекция
	Обязательная часть	200			
1.	Контрольная работа по русской литературе первой трети 18 в.	50			
2.	Контрольная работа по русской литературе середины 18 в.	50			
3.	Контрольная работа по русской литературе второй половины 18 в.	50			
4.	Доклад на занятии о творчестве одного из писателей 18 в.	30			
5.	Анализ одного из художественных произведений по курсу	20			
	Накопительная часть	40			
1.	Чтение наизусть стихотворения Ломоносова, Сумарокова, Державина, Радищева.	10			

2.	Конспект, посвященный творчеству одного из русских писателей 18 в.	10			
3.	Владение текстом художественного произведения, разбираемого на уроке	10			
4.	Результативная активность	5			
5.	Ассистирование	5			

Максимальное количество баллов по курсу 240

«5» - от 240 до 204

«4» - от 180 до 144

«3» - от 120 до 96