

THE RUSSIAN SCHOOL OF NORWICH UNIVERSITY

A Symposium Dedicated to

**Gavriil
Derzhavin**



**Гаврила
Державин**

Симпозиум, посвященный 250-летию
со дня рождения

РУССКАЯ ШКОЛА НОРВИЧСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

ГАВРИЛА ДЕРЖАВИН
1743 – 1816

НОРВИЧСКИЙ СИМПОЗИУМ

NORWICH SYMPOSIA
ON RUSSIAN LITERATURE AND CULTURE

Volume IV

GAVRIIL DERZHAVIN
1743 – 1816

Edited by

Efim Etkind
and
Svetlana Elnitsky

THE RUSSIAN SCHOOL OF NORWICH UNIVERSITY
Northfield, Vermont, 1995

НОРВИЧСКИЕ СИМПОЗИУМЫ
ПО РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И КУЛЬТУРЕ

Том IV

ГАВРИЛА ДЕРЖАВИН
1743 – 1816

Под редакцией

Ефима Эткинда
и
Светланы Ельницкой

РУССКАЯ ШКОЛА НОРВИЧСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
Нортфилд, Вермонт, 1995

**NORWICH SYMPOSIA
ON RUSSIAN LITERATURE AND CULTURE
Volume IV
GAVRIIL DERZHAVIN. 1743—1816**

Copyright © 1995 by authors

**All right reserved under International and Pan-American Copyright Conventions.
No part of this book may be reproduced, stored on a retrieval system, or transmitted in any means, without prior written permission from the authors.**

**Published by the Russian School of Norwich University
Northfield, Vermont 05663, USA**

Edited by Efim Etkind and Svetlana Elnitsky

Prepared for publication by Zero Co. Ltd.

Printed in Tartu, Estonia

**НОРВИЧСКИЕ СИМПОЗИУМЫ
ПО РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И КУЛЬТУРЕ
Том IV
ГАВРИИЛ ДЕРЖАВИН. 1743—1816**

© Коллектив авторов, 1995

**Разрешено к изданию Русской школой Норвичского университета
Нортфилд, Вермонт 05663, США**

Под редакцией Е. Эткинда и С. Ельницкой

**Подготовлено к печати издательством «Zero»
ЕЕ 2400 Эстония, Тарту, Пикк 74 — 23**

Издатель — И. Розенфельд

Отпечатано в Тарту, Эстония

СОДЕРЖАНИЕ

I. ОБЩИЕ ВОПРОСЫ МИРОВОЗЗРЕНИЯ И ТВОРЧЕСТВА

Анита Давиденкова (Париж) Державин и барокко	10
Марина Аптекман (Иерусалим) Державин и масоны (постановка вопроса)	23
Светлана Ельницкая (Берлингтон, Вермонт) Державинские пиры и русская поэзия	
1. «И на преславном этом пире...»	29
2. По следам державинских пиров	73

ДЕРЖАВИН И ЕВРЕЙСКИЙ ВОПРОС

Иосиф Богуславский (Бостон) Совсем не юбилейное... ..	153
Ефим Эткинд (Париж — Санкт-Петербург) Державин не был антисемитом (Возражение И. Богуславскому)	158

II. ПЕРВЫЕ ШАГИ ПОЭТА

Ефим Эткинд (Париж — Санкт-Петербург) Рождение «крупного слога» (Державин и поэзия Фридриха Второго Прусского)	163
--	-----

Рональд Вроон (Лос-Анджелес)	
Читалагайские оды	185
Джейн Харрис (Питтсбург, Пенсильвания)	
Державин и Эдвард Юнг	
(К вопросу о влиянии переводов на литературный процесс)	202

III. АНАЛИЗ ОТДЕЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Марк Альтшуллер (Питтсбург, Пенсильвания)	
«Ирод и Мариамна»	
(К вопросу о формировании русской преромантической драмы)	224
Ефим Эткинд (Париж – Санкт-Петербург)	
Две дилогии Державина:	
1. Духовная дилогия	
(Оды «Бог» и «Христос»)	234
2. Светская дилогия	
(Два послания к соседям)	248
Александр Прохоров (Питтсбург, Пенсильвания)	
Он услышал рассказы Оссиана: варягоросские баллады Державина	257
Анна-Лиза Крон (Чикаго)	
«Евгению. Жизнь Званская» как метафизическое стихотворение	268
Юрий Щеглов (Медисон, Висконсин)	
Из иллюстраций поэтической изобретательности Державина	
(«Ласточка»)	283

IV. ЧЕРТЫ ПОЭТИКИ

Татьяна Смородинская (Колумбус, Огайо)	
Державинские пляски	293
Елена Дрыжакова (Питтсбург, Пенсильвания)	
Хореические ритмы Державина	304

V. ДЕРЖАВИН И ДРУГИЕ

Илья Серман (Иерусалим) Державин в кругу друзей-поэтов	318
Игорь Ефимов (Тенефляй, Нью-Джерси) Россией править нелегко (Мемуары Державина и Дашковой, к 250-летию обоих)	330
Александр Левицкий (Провиденс, Род-Айленд) Оды «Бог» — у Хераскова и Державин	341
Виктор Дмитриев (Оклахома) Гоголь и Державин	361
Людмила Евсюкова (Колумбус, Огайо) О двух «дурочках» (О сходстве «Капитанской дочки» Пушкина с комической оперой Державина «Дурочка умнее умных»)	371
Джеймс Райс (Юджин, Орегон) Державин и эпоха Третиакковского	379

VI. ДЕРЖАВИН И НАША СОВРЕМЕННОСТЬ

Давид Бетеа, Анджела Бритлингер (Медисон, Висконсин) Державин у Ходасевича	383
Екатерина Филиппс-Юзвигт (Милуоки, Висконсин) Американские докторские диссертации о Державине (1966 — 1991)	393
Вячеслав Вс. Иванов (Лос-Анджелес — Москва) Современность поэтики Державина	406

ПРЕДУВЕДОМЛЕНИЕ ОТ РЕДАКЦИИ

Норвичский симпозиум 1994 года был посвящен 250-летию со дня рождения Г. Р. Державина. Почти все его участники — американцы (7) или российские филологи, живущие в настоящее время в США (13); некоторые приехали из других стран — из Франции (2) и Израиля (2).

Приведенные цифры интересны сами по себе; прежде всего они свидетельствуют о том, что в американских университетах уделяется серьезное внимание нашему восемнадцатому веку и крупнейшему из его поэтов, предшественнику Пушкина и пушкинской эпохи, в высшей степени трудному для понимания и анализа Державину.

Многие из участников Норвичского симпозиума 1994 года вносят в державиноведение новые идеи, трактовки, материалы. В сборнике видное место занимает раздел «Первые шаги поэта», посвященный главным образом «Читалагайским одам», их соотношению с немецким (французским) источником и английской поэзией (Юнга), — научная литература об этом периоде державинской деятельности явно недостаточна. Часть тома занимают работы, посвященные изучению поэтического мира Державина — и эта тема была недостаточно разработана. Разделы «Анализ отдельных произведений», «Державин и другие», «Державин и наша современность» содержат немало новых данных, порою и неожиданных интерпретаций.

Некоторые из статей, публикуемых нами, спорны; редакторы пользуются случаем выразить здесь свое с ними несогласие. Это прежде всего относится к работам Джемса Райса и Иосифа Богуславского. Для первого Третьяковский более значительная фигура, нежели Державин; «Державина я считаю достаточно скромным любителем стихосложения» — замечает автор; мы полагаем, что подобное утверждение вызвано пристрастием к парадоксу — либо нежеланием отличить гениальные стихи от графоманства, сыгравшего, впрочем, известную роль в становлении русского стихотворчества. Второй из названных авторов

прочитал «Записку» Державина о евреях, поверив ему на слово; о том, как эту «Записку» можно (и нужно) читать иначе, пишет один из нас в сопровождающей статье И. Богуславского заметке. Мы, как сказано выше, несогласны с обоими авторами, но публикуем их работы, надеясь на последующее обсуждение читателями и этих статей, и всех других, представленных в нашем сборнике.

Почти все статьи написаны на основе докладов, представленных Норвичскому симпозиуму 1-3 июля 1994 года. Лишь некоторые из них поступили позднее и добавлены составителями; к числу таких добавленных текстов относятся: названная выше статья И. Богуславского, возникшая уже после симпозиума и частично опубликованная в американской газете «Новое русское слово»; статья Св. Ельницкой «И на преславном этом пире...» (по материалам выступления на державинском симпозиуме 1993 года в Париже), послужившая основой для доклада, представленного на Норвичский симпозиум 1994 года; статьи Е. Эткинды о двух державинских диалогиях — духовной и светской (первая была опубликована в трудно доступном французском журнале «Cahiers du monde russe et soviétique»); статья Давида Бетеа и Анджелы Бритлингер о Державине у Ходасевича, а также статья Дж. Харрис о Державине и Юнге, — обе они были предназначены для Норвичских чтений, но опоздали к ним.

На Норвичском симпозиуме встретились представители нескольких поколений. Среди участников — патриарх нашего державиноведения, крупнейший знаток русского XVIII века И. З. Серман, и рядом с ним — начинающая исследовательница, публикующая у нас свой первый печатный труд Татьяна Смолодинская. Другая особенность симпозиума и, следовательно, сборника — участие в нем филологов, отличающихся многообразием интересов (Вяч. Вс. Иванов, М. Г. Альтшуллер) и литераторов, обладающих широкими философскими и историческими горизонтами (И. М. Ефимов). Наконец, еще одной особенностью Норвичского симпозиума 1994 г. было разнообразие исследовательских методов, от традиционно-исторического до разнородных новейших. Все это сообщает сборнику пестроту — при единстве интересов, одушевляющих всех его авторов. Редакторы-составители выражают надежду, что он не минует ни одного специалиста по истории русской литературы (особенно XVIII века) и заинтересует обширный круг читателей.

*Е. Эткинд
Св. Ельницкая*

Январь 1995

І. ОБЩИЕ ВОПРОСЫ МИРОВОЗЗРЕНИЯ И ТВОРЧЕСТВА

Анита Давиденкова
(Париж)

ДЕРЖАВИН И БАРОККО

Определить стиль Державина пытались многие исследователи. Как будто предчувствуя такое затруднение, сам автор неоднократно давал ориентиры, когда составлял *Примечания*,¹ переделанные им позже в *Объяснения на сочинения Державина относительно темных мест*,² и когда сочинял *Рассуждения о лирической поэзии или об оде*,³ в которых изложил свою концепцию поэтики, не говоря уже о его *Записках*,⁴ где речь идет об исторических и автобиографических фактах. Тем не менее можно сказать, что все остается загадкой. Гоголь первым осознал необыкновенное стилистическое разнообразие Державина, — он определил его как некое «чрезмерное» искусство («Все у него крупно. Слог у него так крупен, как ни у кого из наших поэтов...»⁵).

Современная критика старается расшифровать эту специфичность поэта. В своей статье о *Читалагайских одах* Е. Эткинд, вводя нас в лабораторию художественного творчества автора, показывает процесс рождения того «гиперболического» стиля, о котором говорил Гоголь. И. Серман в своей книге о Державине⁷ определил этот «особый путь», проложенный поэтом. Наконец, М. Эпштейн⁸ прибегает к метафоре, когда говорит о «косноязычии», характеризуя стиль поэта, который не поддается строгой классификации.

Вот тут и возникает понятие барокко, которое использовали некоторые литературоведы, — как, например, Д. Чижевский, Е. Данько, А. Морозов, не считая определения Касселя в его «Энциклопедии». Понятие — неконформистское или, по крайней мере, достаточно динамичное по восприятию для того, чтобы осмыслить одного из великих русских поэтов и, может быть, прояснить то, что ускользает от традиционных оценок.

Как известно, у понятия *барокко* есть противники: они упрекают его в том, что оно неуловимо, изменчиво, не поддается никакой рациональной дефиниции. Можно задать вопрос, который ставил в свое время Пьер Шарпантра о *Мираже барокко (Le mirage baroque)*...⁹ Нужно ли также напоминать о споре, который до наших дней разделяет приверженцев метаисторического

всеобщего барокко (панбароккизм — см. Эухенио д'Орс) и сторонников стиля исторически определенного, как П. Франкастель, Ф. Тарье или Д. С. Лихачев?

Как только речь заходит о периодизации в литературе, появляется и другая трудность: противопоставления барокко и классицизма¹⁰, в частности, недостаточно для того, чтобы анализировать положение, в действительности гораздо более сложное; оба эти художественные направления, как подчеркивал Ж. Руссе, «смотрят друг на друга врагами, но, как это бывает в семейном кругу, они противостоят друг другу с братским чувством».¹¹

Применительно к славянской реальности¹² — и особенно к русской, — понятие «барокко» становится еще сложнее. Как классицизм или романтизм, так и барокко не покрывает собой все произведения определенной эпохи. Век Екатерины, например, в котором были знамениты столь разные писатели, как Капнист, Богданович, Фонвизин, Радищев или Державин, не представляет такой плотности, которой критике хотелось бы обнаружить. И когда мы говорим об эпохе классицизма по отношению к XVIII в. в России или об эре барокко касательно поколения поэтов конца XVII в., мы только пользуемся синекдохой: XVII в. отнюдь не более однороден — с Аввакумом и Полоцким; это показал Д. С. Лихачев в очерке об исторической роли русского барокко.¹³ К тому же известно, что нет точной хронологической границы между барокко и классицизмом; часто граница существует в рамках творчества одного автора. Как показал Г. Гуковский в своем исследовании о русской поэзии в XVIII веке,¹⁴ лиризм и свобода соседствуют у Ломоносова с порядком и соразмерностью, а видимый хаос или жизненный поток у Державина сосуществуют с каким-то высшим, скрытым порядком в его художественном мире.

На самом деле изучение барокко как *историко-стилистической категории* позволяет нам преодолеть эту традиционную антиномию, если принимать во внимание глобальный процесс «рождения идей, форм, стилей и образа жизни», о котором говорит К.-Ж. Дюбуа.¹⁵ Такой подход побуждает нас рассматривать творчество Державина на фоне всего европейского культурного контекста,¹⁶ который и составляет как раз «ту непрерывную цепь порождений, наблюдающуюся, — согласно К.-Ж. Дюбуа, — с XIII в. по XVIII в».¹⁷ Попытаемся выделить художественные формы и темы, разнообразные и одновременно повторяющиеся, которые системой переложений, переводов, подражаний создают у Державина поэтический мир, лучше всего раскрывающийся понятием барокко. Попытаемся показать, что эти приемы не являются случайными элементами для какой-то методологии, или просто соблазном — разгадать загадочный стиль автора, но что они составляют суть «поэтического пространства» у Державина.

Можно ли определить, какая художественная форма барокко была животворной? Ж. Базэн¹⁸ установил следующее различие: «доминанта» в классицизме — архитектура, в маньеризме — ювелирное искусство, в рококо — музыка, а в барокко есть целый ряд «поддоминант», которыми являются все эти искусства, вместе взятые.

В начале XVII века истоком барокко является архитектура, но оно очень быстро развивается и в других областях художественного творчества: во всех видах изобразительных искусств и в музыке; формируется своеобразный свод правил, в котором выражается барочная мысль, барочная *forma mentis*.

С другой стороны, если, как мы сказали, произведение искусства, каким бы оно ни было, несет на себе отпечаток эпохи, т.е. определенного социокультурного окружения (например, идеологическое влияние контрреформации на барокко), то лишь синхронический и плуралистический подход позволяет определить его самобытную структуру. Надо, тем не менее, уточнить: приводить к общему знаменателю изобразительные и литературные формы мы не собираемся. Нашей целью не является сличение разных средств художественного выражения в ущерб своеобразию каждого вида искусства ради абстрактных критериев; это было бы утопией. Каждое искусство обладает собственным материалом и специфической техникой. Однако отрицать всякое соответствие или аналогию между живописным и архитектурным пространством, — тем более музыкальным, — и тем, что можно назвать пространством поэтическим, выглядело бы так же бесплодным и обедняющим формализмом: это было бы так же искусственно, как отделять литературное творчество от его идеологических, религиозных, социальных истоков или от лобного действия в жизни Города. Сопоставление между различными видами искусства имеет по крайней мере то преимущество, что позволяет выделить значительные и постоянные темы, которые свидетельствуют об оригинальности каждого художника в его восприятии своей эпохи. Но за этим историческим «детерминизмом» нельзя не учитывать творческую личность художника, которая одолевает всякое социокультурное окружение. Поэтому понятие стиля и эстетического критерия не сводится к понятию периодизации.

Какие «инварианты» (осознанные или нет) барочного восприятия обнаружатся в творчестве такого поэта, как Державин, который в своих картинах прибегает к массовым эффектам¹⁹ и к движению? В структуру од он вводит волоты (в *Благодарности Фелице*),²⁰ драпировку (в *Видении Мурзы*).²¹ Он отрицает закон всемирного тяготения. Космос превращается в антикосмос, где реки возвращаются к своим истокам.²² Весь мир колеблется и вертится, становясь вверх дном: таково зрелище в *Рождении Красоты*.²³ Одним словом, «все складывается, раскладывается и снова складывается», как пишет Ж. Делез.²⁴

Другим общим компонентом с эстетикой барокко у Державина является использование «междисциплинарных» элементов: в его стихах сливаются аллегории, списанные с барельефов, приемы, заимствованные у изобразительных искусств, и, прежде всего, полихромия. Наконец, отметим преобладающую роль музыки: то это благозвучие, как в стихотворениях без звука «р» (*Соловей во сне*)²⁵, то какофония в кантате *Персей и Андромеда*²⁶, — все это превращает его поэзию, по словам самого автора, в *говорящую живопись*. К этому прибавляется арсенал ярких образов, где сильно выделяется оксюморонность (такова «искаженная» красота Андромеды) или нагроможде-

ние синкретических образов, как изображение смерти в оде о кн. Мещерском, которое выливается в метафору скоротечного времени. Бег времени, суета жизни и непостоянство человека передаются читателю при помощи мимолетных образов, которые символизирует течение воды. Зеркальная текучесть возвращает человека к самому себе в каком-то круговом движении вечного возврата.

И главное — отражающие поверхности, как в *Описании торжества в Таврическом дворце*, где преобладают иллюзии перспективы. Словесное изображение праздника, устроенного 28 апреля 1791 г. по случаю взятия Измаила, являет собой торжество всех чувств, оно синтезирует все искусства: в нем широко расплывается спектр цветов, свет, формы, звуки и даже запахи. Мы как будто оказываемся внутри «тотального театра», где постановщик не только приглашает актеров смешаться с публикой, но еще и окутывает всех благовонным дымом ладана. Мы далеки от застывших описаний иллюминаций, которые встречаются под пером Ломоносова. Здесь световые игры и оптические эффекты позволяют поэту преобразовать человека и природу в тот момент, когда они отражаются «в водах и зеркалах, прорывающих в земле или в стене бездонное отверстие, разрывая на время силу тяготения объективного мира; ...они создают пространство из тверди, небо из земли и нереальное из реального; ...в нашем мире плотности они проделывают расщелину».²⁷

Зеркала, которые постоянно встречаются у западных авторов XVII в., занимают в творчестве Державина особое место. Такая игра превращения стихий начинается в гротах и павильонах. Напомним роман Мадлен де Скюдери *Клелия (Скэлие)*. Мы охвачены схожим очарованием в парках и летних резиденциях Потемкина, в Озерках и в Таврическом дворце, где искусство иллюзии доведено до крайней степени. Всюду царит обман: на стенах дворца воспроизведены пейзажи в перспективе, освещенные мелькающим светом; сквозная преграда дает проход в смежный зал с естественным пейзажем, где растут мирта, лавр и другие экзотические растения. Лабиринт преграждает доступ к алтарю, где стоит божество (т. е. Екатерина). «Лучи солнечные, сквозь стен, или забрал стеклянных, ударяя в него, отражаются, и, не преломляясь несколько крат в телах столь же прозрачных, такое производят радужное сверкание, которого описать не можно.»²⁸ Даже самые темные места освещены переливающимся блеском пурпуровых и золотых зорь. «За обелиском, в самой глубине вертограда, зеркальная пещера. Внутри оной водный кладезь и купель резная из паросского мрамора... Для ... гостей устроены между столпов ложи... Везде блистает граненый кристалл, белый мрамор и зеленый цвет»,²⁹ и, как подчеркивает Державин, мы наполнены священным ужасом при таком зрелище, где искусство спорит с природой. Совершилась полная иллюзия. Внутренняя архитектура и парки сливаются: пейзажи, нарисованные на стенах, так же реальны, как настоящие, отражающиеся в яшме, мраморе, лампадках; очарование, совершенное не только потому, что мы охвачены пучком световых источников, но еще потому, что разные уровни в архитектурном строении постоянно нас приглашают из

одного мира в другой: балюстрада и ложи в конце парка возвращают нас внутрь, где снова нас ожидает пышная растительность. Эти обманы зрения одинаковы здесь, в Таврическом дворце, и в Версале, в гроте Фетиды. Соединение воды и зеркал, вводящих нас в волшебный мир, является только прологом к торжеству, которое по-настоящему начнется с музыкой и маскарадом:

Над возвышенными стенами,
Как небо, наклонился свод.
Между огромными стенами
Отворен в них к утехам вход...³⁰

После метаморфозы природы должна совершиться метаморфоза человека. Притворство, скрывание лица за маской должны стать единственным критерием нового объективного видения, ибо не могут сосуществовать два сияния — реальное и мнимое. Воображаемый мир, происшедший из метаморфозы, становится более реальным, чем мир реальный, с «гидравлическими стеканиями», которые усиливают такое впечатление удвоением и размножением измененных и увеличенных пейзажей.

В волшебном отражении в воде Державин соединяет античную мифологию со славянской: см. *Шествие по Волхову российской Амфитриты*. Всплывает видение, в котором нанизывается ряд метафор, построенных на специфичном для барокко образце: одно семантическое поле рождает несколько образов; возникает слияние света, вещества, золота, серебра, меди труб и «перловых» волн багрового Волхова. В таком одухотворении природы сам город идет навстречу Екатерине Павловне, сестре императора Александра I:

Петропóль встает на встречу;
Башни всходят из-под волн...³¹

Совершается пространственно-временной синтез человека и природы. Восприятие мира по частям Державину чуждо. Подобно барочному художнику, он изображает не «накопления изолированных частей, но [...] одно целое. Вместо того, чтобы стремиться к числу и малому размеру, он ищет великую однородную композицию; вместо того, чтобы разделять, он соединяет».³² В стихотворении *Молитва* — сцепление абстрактных образов, которые соединяют разные элементы творения:

О Боже, душ творец бессмертных
И всех, где существует кто!
О Единица числ несметных,
Без коих все они ничто!
О Средоточие! Согласье!
Все содержащая любви!
Источник жизни, блага, счастья,
И малых и больших миров!³³

Такой способ *выражать невыразимое* напоминает оду *Бог*, — это позволяет автору не оставаться безмолвным перед Бесконечностью, Недоступностью. Заметим, что подобное использование тавтологии близко к приемам, которыми пользовались не только французские барочные поэты (Г. Дю Бартаз, П. Ле Муан, К. Опиль.³⁴), но и немецкие, как К. Кульманн³⁵, А. Силезиус.³⁶

Но подход Державина к метафизическому миру выражается и на конкретном уровне, где смерть и жизнь сосуществуют в симбиозе, образуя «один совокупный состав», как в архитектуре — вогнутость и выпуклость. Такого рода «чувствительность, — пишет Е. д'Орс, — включает в себя верование в *естественность сверхъестественного*», что является одним из компонентов морфологии барокко.³⁷ Примеров много, не говоря уже об оде *На смерть кн. Мещерского*.

В своем восприятии посмертной жизни, которая непрерывно «смотрит [на нас] через забор», Державин примиряет все противоречия в системе тропов. Но, как только он нейтрализует антитезу, он тотчас создает новую. Таков процесс его творчества, — не только в рамках одного определенного стихотворения, но во всех его сочинениях. Этот прием присущ как его духовным одам, так и всем его батальным картинам монументального характера,³⁸ похвальным одам, кантатам, а также анакреонтическим песням. В стихах *Саламон и Суламита*:³⁹

Как пламя яро ада мрачна...

или в *Гимне Солнцу*:⁴⁰

Несгораемо горишь...

или в стихах *Благодарность Фелице*:⁴¹

Крылаты кони по эфиру
Летят и рассекают мрак...

Эти примеры построены вокруг повторяющегося у Державина противопоставления тьмы и света, которое принимает разную степень интенсивности: от прозрачности до раскаленного пожара.

Если поэт покоряет читателя силой образов, он, тем не менее, не создает ему покоя; читатель находится в том состоянии, которое описывает Генрих Вёльфлин касательно барокко: «Оно временно производит сильное действие на нас, но скоро нас покидает [...] Мы не испытываем никакого освобождения, но мы вовлечены в напряжение какого-то страстного состояния».⁴² Слово «страстный» обозначает здесь поиски — сознательно или нет — стиля, где движение является главной функцией художественного материала. Поэтому Державин отдает предпочтение описанию мгновения, когда пейзаж «опрокидывается»; переменам, другими словами, метаморфозам, эмблематическим

примером которых послужит стихотворение *Рождение Красоты*, написанное в 1797 г.

Можно назвать это стихотворение — «стихами на случай без случая». Известно, что значительная часть стихов Державина писалась по заказу: оды на смерть, на рождение и возведение на престол, на военные победы и выздоровление меценатов, на Новый год. Согласно Гроту, однако, отправная точка к «Рождению Красоты», написанному в 1797 г. и включенному автором в сборник *Анакреонтические песни*, осталась неопределенной. По поводу названного сборника мы только знаем, что Державин собирает здесь все свои «легкие» стихи, пользовавшиеся успехом, — о женщинах, любви, красоте; оды «низкого штиля» (жанра) хорошо продавались, а Державин нуждался в деньгах, чтобы устроить свой дом в Петербурге.

1797 год — год затишья. В этом году Державин поселяется в Званке, на берегу Волхова, где живет спокойной жизнью со второй женой, Дарьей Дьяковой (Миленой — в его стихах). Уединение в Званке отмечает перелом в творчестве: прошел уже год, как Екатерина II умерла, и теперь лирическая муза вытесняет гражданскую музу его триумфальных од. Но, помимо этих нескольких указаний, ни в переписке данного периода, ни в собственных примечаниях поэта не найдется прямого намека на это произведение. *Рождение Красоты*, если следовать Гроту, является лишь очередным и, к тому же, незначительным стихотворением. Поэтому нам нужно искать истоки в другом направлении.

Само заглавие напоминает ряд стихов, посвященных теме рождения, конкретного или аллегорического, которая получила развитие в классической литературе: примеры, в частности, у Ломоносова с его *Надписью на рождение [...] Государя Великого Князя Павла Петровича* (1754), одой на *Рождение [...] Великого Государя Иоанна Третьего...* (1741), *Одой на День рождения ея Величества Государыни Императрицы Елизаветы Петровны* (1746), где встречается такое же олицетворение разъяренных стихий, как у Державина:

Ломоносов: «И Понт в брегах своих ревел.»

Державин: «Понт стремился и ревел.»

Следует также сблизить *Рождение Красоты* с одами Сумарокова на *День Рождения ея Величества Государыни Императрицы Елизаветы Петровны* (1755) и на *День Рождения ея Величества Государыни Императрицы Екатерины II* (1768). В этих классических примерах рождение воспевается, конечно, прежде всего на античный мифологический лад, украшаемое декоративными амурами и зефирами, которые, однако, не нарушают равновесия одического десятистишья.

Державин продолжает эту традицию в своих одах на *Рождение в Севере порфиородного отрока* (1780), на *Рождение Великой княгини Ольги Петровны* (1792), *Великого Князя Михаила Павловича* (1798) и т. д. Но он придает новый

масштаб этим одам, создавая параллельно драматические интермедии, которые называет «аллегорическими прологами». Существуют, например, два варианта *Рождения в Севере порфиородного отрока*. Эти дивертисменты, которые сопровождаются музыкой, напоминают иллюминации в эпоху Мольера в Шамборе или Во. И у предшественников Державина есть множество примеров описаний иллюминаций, — у Прокоповича, Ломоносова и других. Зрелище составляет один из существенных художественных компонентов у Державина, — не только в празднике в Таврическом дворце, но и в *Рождении Красоты*.

Но пока обратим внимание на трактовку аллегии, которая в произведениях Державина постепенно вытесняет предмет, конкретную опору, данную событием, для того, чтобы превратиться в независимую картину. В *Рождении любви* (1799) мы увлечены извилистым рисунком ландшафта:

Опоясана цветами
Сходит к нам с небес Весна.
И младыми красотами
Улыбается она.
Улыбнулась, — и явились
Розы и лилеи в свет,

Благовоньи оживились,
Возблестал на листьях мед;
И по рощам разгласилось
Хохотаньем эхо вновь,
Радость, счастье водворилось:
Нам родилася Любовь!

В этих стихах даже забывается «означаемое» (Мария Александровна), несмотря на то, что все это аллегорическое изображение сопровождается целым рядом традиционных сравнений: образ весны, обновление природы связано с темой рождения. Державин не только употребляет драгоценные приемы, идущие от Марино («маринизм») и встречавшиеся под пером Ломоносова, но он сближается и с предшественниками последнего, и прежде всего с Прокоповичем. Вот что Прокопович пишет по поводу рождения Петра Великого в похвальном слове 1715 г.:

«Движет к радости чистое и тихое утро, обещает бо день светозарный. Приятно видети первую ластовицу, извествует бо находящую весну.»

Хотя текст — в прозе, он расцвечен образами, где природа описывается в своем становлении, и именно эта черта импонирует Державину, автору *Рождения Красоты*. Правда, он не прямо использует образ весны или символику цветов (как это сделает в *Рождении любви*), но выбирает образы превращения стихий, которые развивают самую идею процесса, содержащуюся в отглагольном существительном *рождение*. Трактовка жанра «рождения» у Державина нова по сравнению с обычными штампами в литературе такого рода. Если до тех пор образы стремились выразить движение, они все-таки еще не были движением; другими словами, они еще не составляли «живой» поэзии.

А что же происходит с разработанной темой в нашем стихотворении, которое, в отличие от *Рождения любви*, посвященного Великой Княгине Марии Александровне, опирается лишь на мифологию? Г. Н. Ионин подчеркивает в *Рождении Красоты* двойное влияние — Гомера и Анакреонта. По

всей вероятности Державин был знаком с Гомером по переводам Екимова (1776–1778) и, в основном, Кострова (1787). Стихотворение Державина напоминает некоторые пассажи *Илиады*, — не только с самых первых стихов, но особенно в описании пира на «многовершинном» Олимпе (в греческом тексте в конце Песни I: *πολυβειροζ*), который становится здесь «звездным холмом». Как часто бывает у Державина, отдается предпочтение световому прилагательному; оно развивает образ Зевса-Громовержца, бессмертные (*αμβρόσιον*) волосы которого развеваются на величественном лбу; при этом «просторный Олимп весь задрожал» (см. *Илиаду* I, ст. 495 и 528–30). У Державина: «Курчавой головой / Покачав, шатнул всем небом...» Однако главная тема рождения Красоты идет не от *Илиады*, а от *Гомеровских Гимнов*, точнее, от двух гимнов, посвященных Афродите (известных Державину, вероятно, по греческой Антологии Гердера⁴³ — *Blumen aus der griechischen Anthologie*). Кроме того, относительно рождения Афродиты надо несомненно иметь в виду еще другой источник: Анакреонтические песни (*Anacreontea*), переведенные другом Державина Львовым, который исходил из подстрочника Е. Булгариса. Речь идет об оде, названной «*Εἰς δίτοκον εἶοντα Αφροδίτην*», где Державин мог, в частности, найти свои «табуны дельфинов». Наконец, говоря о мифе рождения Афродиты, надо упомянуть *Феогонию* Гесиода, где в стихах 191 и других поэт объясняет, что из седой пены родилась Афродита, от термина *αφρός* (пена); это еще не морская пена, а божественная сперма. Однако с самого начала мифа замечается отождествление двух пен: отсюда у Державина такое рождение — «Ввил... Пену — в грудь», которое можно растолковать, как метаморфозу. Тем же способом можно было бы проследить за развитием этого мифа в латинской литературе — у Вергилия (см. *Энеиду*, Песню V, до схождения Энея в Тартар: в стихе 190 встречаются «станицы голубей», как у Державина) или у Овидия в его *Превращениях*, которые цитирует Прокопович в трактате *О поэтическом искусстве (De Arte poetica)*. И в России тема повторяется в истории Марса и Венеры, переведенной Тредиаковским.

Что происходит с этим мифологическим наследством в художественном мире Державина, который населяет свое стихотворение действующими лицами с Олимпа, от Зевса до Ганимеда, включая Феба, но никогда не называет своим именем Венеру-Афродиту?

Во многих отношениях *Рождение Красоты* представляет собой пример того, что Ж. Руссе называет «риторикой красивого соблазна, поэтикой сюрприза, разнообразия, ... стилем рассеивания в единстве».⁴⁴ Посмотрим, как построено ритмически и семантически это стихотворение, колеблющееся между космогоническим зрелищем и юмористическим гротеском (пародией на *Энеиду* *наизнанку* Фюретьера, как показал Е. Эткинд). В первой части пространство разделяется вертикально спускающейся линией, отмеченной выбором глаголов движения и предлогов (с. 1–36): поэт различает три *сферы*: Олимп, где пируют боги, землю, где господствует война, и Тартар — с зияющими «утробами», который «изрыгает искры». Во

второй части (до конца текста) изображается восходящее движение, где Венера, родившаяся из морских волн, возносится к звездному холму. Однако внутри каждой части разные описанные «сферы» соединены между собой посредством взора (с. 11, 12, 14, 16, 46) и контактом постоянно движущихся элементов: даже когда «уक्रошается буря» (с. 48), мчатся дельфины «табуном» и голуби «станицей», сопровождая Венеру в ее восхождении.

Эта общая структура организуется на эффектах неожиданности, отмеченных наречиями *незатно* (с. 11), *амиг* (с. 21), *одруг* (с. 37), *тотчас* (два раза, с. 40 и 48); чередуются, как в театре, свет и темнота. Внутри этого всеобщего движения стихотворение в целом передает дрожание материи благодаря не только ритму, но и тропам, которые постоянно друг друга порождают, исходя из одного метафорного ядра: например, Зевес «распалается гневом», и следует сплошная цепь образов, описывающих надвигающийся хаос («...курчавой головой / Покачав, шатнул всем небом, / Адом, морем и землей», «Тьма с бровей, огонь с очес, / Вихорь с риз его, и буря / Восшумела от небес...»). В середине этого конфликта Феб погружен в тучи, «как в черны гробы» (с. 31 и дальше): разбитый Феб, между прочим, единственный и вместе с тем множественный в противоречии форм единственного и множественного числа *Феб/гробы*.⁴⁵ Тартар «извергает искры» «В растворенны бездн утробы», «Понт стремится» (куда — вверх, вниз, неизвестно), и буря с шумом обрушивается с небес; перспектива стирается. И даже там, где мы как будто нашли точку падения благодаря предлогу «в», управляющему предложным падежом («Мрак во пламени горел...»), мы раскрываем обман: и здесь почва под нами исчезает (в прекрасном оксюмороны), так как все догорает. Не это ли составляет равновесие в неравновесии — определение самого движения? Для читателя единственная возможность вырваться из такого круговорота — устремиться в бегство к безграничному, летать над бездной волн, едва их касаясь и никогда не надеясь на покой.

Наконец, тропологическое и ритмическое напряжение достигает высшей точки с рождением Венеры, которое завершается метаморфозой природы (с. 41–44). И здесь автор только намекает на это событие употреблением предлогов: конечно, такой эллиптический оборот характерен для русского синтаксиса, но Державин стремится создать эффект сжатости, что придает еще большую силу его образам. В этих перевоплощениях разные стилистические слои наложены один на другой: древняя мифология (Афродита рождается из морской пены, как у Гомера или Гесиода), итальянское Возрождение (он «ввил в власы пески златые», как у Боттичелли), даже народные сказки («Пламя — в щеки и уста, / Небо — в очи голубые»). Отметим известную неопределенность в употреблении тропов: нельзя уточнить, идет ли речь здесь о полной метаморфозе (метафора) или о частичной (метонимия). Как бы то ни было, переход от одного тропа к другому завершается в следующем стихе (с переносом): «...и Красота / Вмиг из волн морских родилась». Как видно, и здесь Державин прибегает к приему, заимствованному из живописи: волны, из которых рождается Венера, представляют одновременно ее пространственное происхождение (грамматически) и ее

вещественность (метафорически). Мы возвращаемся к греческой этимологии ($\alpha\phi\rho\acute{\omicron}\varsigma$ = пена). Надо подчеркнуть, что в обработке этой мифологической темы образ Зевеса отождествляется с образом Посейдона (как в стихе 28, где гнев Кронида уподобляется ярости морского бога). Стихотворение кончается победой Венеры, — несомненно, нравственной победой, как это показывает Державин в последнем стихе («Мир и брани — от красот»), но также живописной победой — с вознесением Красоты в ее жемчужной колеснице, напоминающей картины Франсуа Буше.

Известно, что прототипом этого стихотворения послужила маленькая овальная картина Буше, которая также озаглавлена «Рождение Красоты» (на самом деле речь идет о копии, исполненной в мастерской художника), принадлежавшая князю Юсупову, но она напоминает и другое произведение Буше — «Победу Венеры».⁴⁶ И действительно, Буше не раз вдохновлял Державина, как об этом свидетельствует еще и другое стихотворение, близкое к *Рождению Красоты*, которое называется *Геркулес* (1798). Его отправная точка — картина «Геркулес и Омфала». Державин никогда не передает рабски своего образца (он не рассказывает содержание картин и не боится переделывать аллегории); однако он остается верным живописной риторике Буше. Принято считать, что искусство французского художника, хотя и воплощает «цветущее барокко»,⁴⁷ помогает развитию «направления рококо...», предаваясь менее высокопарному воображению и «выбирая трогательный забавный тон, и еще более обезоруживающую чувственность».⁴⁸

У Державина присутствуют те же «сизые дельфины», которые окружают Венеру, «ее облекая» (по французски *mignarder* — от слова *mignon*), и царствует то же сладострастие, когда Зевес «объял ее лучами»... Другие детали рококо добавляются к общему построению стихотворения, как чисто декоративные («Сизы, юные дельфины... Белы голуби **сталицей**... Где откуда ни **взялись**»), или как *апподжиатуры* (т. е. музыкальный орнамент), например, с формой превосходной степени («На беднейших пастухов»), которая избыточна, так как семантически она не углубляет сочетания «на бедных пастухов». Если Державин устранил некоторые аксессуары, имеющиеся в картинах Буше, как те «*putti*», которые, между прочим, встречаются в *Геркулесе* («Где откуда ни **взялись** / Мальчиков крылатых строй»), в *Рождении Красоты* он сумел, подобно художнику, усвоить еще другие приемы рококо, которые придают его описанию фиктивное единство. Как известно, рококо внедряется в барокко, и поэтому оба эти направления наделены некоторыми общими чертами. Но барочная структура характеризуется плотностью (*volume*), равновесием масс, тогда как рококо стремится прежде всего преодолеть совмещение масс, чтобы достигнуть невесомости. В *Рождении Красоты* Державин использует стилистические приемы рококо и барокко путем тщательного и тонкого распределения их элементов, придавая разным описанным массам динамичность. Все связывается при помощи невесомых веществ (свет, взоры, просвечивающие цвета), и благодаря периферическим эффектам (*голуби, дельфины, лучи солнца*...), которые служат заменой *зефиров* и *амуров*, населяющих его соседние анакреонтические песни.

Еще раз Державин смешивает стилистические эффекты, которыми он располагает на своей палитре. С одной стороны, он перемешивает забавное с величественным, даже торжественным, с другой — соединяет в своем поэтическом пространстве легкость декорации, контрасты разных ансамблей (масс), создавая таким образом синтез, столь характерный для европейской эстетики XVIII в.

Сумели ли мы, в рамках данного очерка, проникнуть в изобилие державинского творчества, анализируя его в свете столь сложного понятия, как барокко, которое само подвергалось всем изменениям эпохи? Как результат своей собственной динамичной логики, барокко колеблется и вскоре выливается в более, так сказать, спокойное пристрастие, приводит к рококо и классицизму на манер Палладио, — по крайней мере в России.⁶ Тем не менее мы обнаружили у Державина темы, образы, формы, близкие к такому художественному мировоззрению. Эти отдельно взятые элементы встречаются и под пером других авторов в других стилистических контекстах. Но когда они сходятся, соединяются с предельной силой в благоприятном окружении, их можно определить как барокко. Как раз эти черты, преобладающие у Державина, позволяют нам сблизить его творчество с эстетикой барокко.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Относятся к 1805 г.

² Державин начал их составлять в 1805 г. и поправляет их в 1809—10 гг.

³ Окончены в основной части в 1811 г.

⁴ *Записки из известных всем происшествий и подлинных дел, заключающие в себе жизнь Гаврилы Романовича Державина, 1811—1812 гг.* Цит. по изд.: *Сочинения Державина с объяснительными примечаниями.* Под ред. Я. Грота. СПб., 1886, т. VI.

⁵ Н. В. Гоголь, *Собрание сочинений*, М. 1950, т. VI, с. 146.

⁶ См. Е. Эткинд, об «Одах, переведенных и сочиненных при горе Читалагае», 1776: *La naissance d'un style hyperbolique: Derjavine et la poésie de Frédéric II roi de Prusse*, в кн. *Derjavine, un poète russe dans l'Europe des Lumières*, Париж, 1995.

⁷ И. З. Серман, *Державин*, Л. 1967.

⁸ М. Эпштейн, *Новое в классике*, М. 1982.

⁹ P. Charpentrat, *Le mirage baroque*, П. 1967.

¹⁰ Можно к этому прибавить разъясняющие рассуждения Eugenio d'Ors о классицизме и барокко: «в барокко... ум подражает приемам природы», ... в классицизме «ум подражает формам ума». В последнем случае стиль «превращает дерево в столб. В первом случае «наоборот, столб становится деревом». В кн. Eugenio d'Ors *Du baroque*, Paris, 1968, с. 125. Примеры многочисленны у Державина: столбы становятся то огнем во тьме, то змеями на головах: «Столп огненный во тьме стоит...» (*На взятие Измаила*); «Висит по небу мгла вокруг...» (*Осень во время осады Очакова*); «И змея дыбом на главе» (*На смерть князя Смоленского*) и т. д.

¹¹ J. Rousset, *Littérature de l'âge baroque en France*, Paris, 1954, с. 243.

¹² *Le baroque en Pologne et en Europe*, Paris, 1990: см. Предисловие Maria Delaperrière.

¹³ Д. Лихачев, *Развитие русской литературы X—XVII веков*, Л., 1973, с. 202 и дальше.

¹⁴ Г. Гуковский, *Русская поэзия в XVIII в.*, Л., 1927.

¹⁵ *Le baroque en Pologne...*, там же, *Renaissance, maniérisme, baroque*, с. 12, и дальше. К.-Ж. Дюбуа упоминает здесь то, что Р. Том (René Thom) называет «морфогенезом» стиля.

¹⁶ См. Славянское барокко, *Историко-культурные проблемы эпохи*, А. И. Рогова, М. 1979, с. 17.

¹⁷ *Le baroque en Pologne...*, там же, с. 12–13.

¹⁸ Actes du Colloque de Cerisy, *Le Baroque*, Paris, 1978.

¹⁹ *На возвращение Графа Зубова из Персии*, Грот, т. II, с. 28, с. 6–8.

²⁰ Грот, т. I, с. 156, с. 17–18.

²¹ Грот, т. I, с. 158: «Одежда белая струилась / На ней серебряной волной...»

²² Грот, т. II, с. 538, *Цирцея*. «Остановилось течение планет / И реки с шумом вспять побегли в вихре зельном...».

²³ Грот, т. II, с. 118 и дальше.

²⁴ Цитата из книги Ж. Делеза: *Le pli: Leibnitz et le baroque* приведена в статье К.-Ж. Дюбуа, там же, с. 11–12.

²⁵ Грот, т. II, с. 126

²⁶ Грот, т. II, с. 612

²⁷ J. Rousset, *L'intérieur et l'extérieur*, Paris, 1968

²⁸ Грот, т. I, с. 387

²⁹ Грот, т. I, с. 387–390

³⁰ Грот, т. I, с. 391

³¹ Грот, т. III, с. 39

³² Н. Wölflin: *Renaissance et baroque*, Paris, 1967, с. 92.

³³ Грот, *Молитва*, 1797 г., т. II, с. 12–13.

³⁴ Guillaume Du Bartas (1541–1590), Pierre Le Moynes (1602–1671), Hopil (1585?–1633).

³⁵ 1651–1689: был сожжен в Москве. См. *Deutsche Barocktyrik*, Basel, 1967: «Kreis der Trinität», с. 194; «Unio mystica», с. 197 и т. д.

³⁶ *Deutsche Dichtung des Barock*, München, 1957, «Der cherubinische Wandersmann».

³⁷ Eugenio d'Ors, *Du baroque*, Paris, 1968.

³⁸ Грот, т. I, с. 222, с. 341, т. II, с. 278. *Осень во время осады Очакова, На взятие Измаила, На переход Альпийских гор...*

³⁹ Грот, т. II, с. 625, Переложение *Песни песней*.

⁴⁰ Грот, т. II, с. 413.

⁴¹ Грот, т. II, с. 153.

⁴² Н. Wölflin, там же, с. 82.

⁴³ См. Г. Р. Державин, *Анакреонтические песни*, ред. Г. П. Макогоненко, Наука, М., 1986, с. 282.

⁴⁴ J. Rousset, *Anthologie de la poésie baroque française*, Paris, 1968, т. I, с. 21.

⁴⁵ J. Rousset, там же, с. 174, см. стихи французского поэта Du Bois Hus: «Сes nuages dorez sont les tentes du deuil, / Et luy ce beau Mourant que le Ciel mesme flate / A son triomphe pour cercueil, / Et couché dans la pourpre, il meurt dans l'escarlate».

⁴⁶ Е. Я. Данько, «Изобразительное искусство в поэзии Державина», в сборнике *XVIII век*, 2, М.–Л., 1940.

⁴⁷ Michael Levey, *Du Rococo à la Révolution*, Paris, 1989, с. 89.

⁴⁸ Там же, с. 104.

⁴⁹ См. каталог выставки *Saint-Petersbourg vu par ses architectes*, Paris, Mona Bismark Foundation, 1993, с. 15.

Марина Аптекман
(Иерусалим)

ДЕРЖАВИН И МАСОНЫ

(постановка вопроса)

Век Екатерины стал в России эпохой влияния материализма и деистической философии Вольтера. Екатерина ценила вольтерьянство и всячески поощряла его развитие в России. Вместе с тем, Пыпин пишет, что, «несмотря на достаточно положительное влияние материалистической философии, положительные стороны вольтерьянства не могли быть до конца понятны не слишком образованному русскому человеку, но он часто воспринимал ее критическую сторону, и не столько критику, сколько насмешку над окружающим, и в результате получалось что-то неожиданное и опасное — вольтерьянство поколебало в русской душе бессознательную, примитивную веру и, бросив его, совершенно беспомощного, в пустое пространство душевного скептицизма, освобождающего от Заветов Божьих и человеческих, способствовало широкому общественному развращению».¹ И, может быть, именно это могло послужить причиной того, что рационалистический век Екатерины стал для России временем наибольшего распространения духовных и мистических настроений. Культ веры, соединенный с резким осуждением «мертвого разума», никогда не находил в России такого широкого распространения, какое он нашел в XVIII веке. И в этом культе особое значение придавалось теме смерти.

Державинская ода «На смерть князя Мещерского» появилась в журнале «Санкт-Петербургский вестник» в сентябре 1779 года. Принято считать, что эта ода открывает новый, главный период державинского творчества.

Ода «На смерть князя Мещерского» — по сути первое духовное стихотворение Державина, в котором поэт впервые серьезно задумывается «о жизни, смерти и бессмертии» (Э. Юнг). Однако тут Державин не оригинален. Тема смерти и бессмертия — одна из самых популярных тем русского преромантизма. Корни этой темы — в религиозных мистических настроениях, получивших широкое распространение в XVIII веке.

Существовало два подхода к восприятию этой темы. Первый, масонский, осознавал смерть аллегорически. Смерть для масонов — возрождение к новой жизни, очищение; масоны близки к неоплатоническим идеям Ренессанса. Подобным образом та же тема раскрывалась и в стихотворениях английских

метафизиков, например, Донна, Герберта, и во французской поэзии XVIII века.

В русском масонстве символика смерти и возрождения была одной из центральных. Обряд приема «профана» в ложе аллегорически соответствовал его прохождению через смерть. Т. Соколовская в статье «Обрядность вольных каменщиков» пишет, что «в день посвящения поручитель, завязав «профану» глаза, вел его в так называемую «Черную Храмину» или «Храм размышлений». В одном углу Храмины стоял черный стол и два стула, на столе — человеческие кости, череп и песочные часы, в противоположном углу — человеческий скелет с надписью: «Ты сам такой будешь». В двух остальных углах — по гробу. В одном лежал искусно подделанный мертвец с признаками тления, а в другом — гроб пустой. Тьму, смерть, тление — вот что видел каждый посвящаемый, когда впервые снимал со своих очей повязку; вступающего клали в гроб... закрывали лицо окрашенным кровью полотном, после чего поднимали его, и Великий Мастер давал ему лобзание».²

Чаще всего этот обряд заканчивался пышным застольем с пением гимнов, на котором посвящаемый уже чувствовал себя своим в кругу избранных.

Стихотворение «На смерть князя Мещерского» содержит практически все «классические» аллегорически-философские образы Юнга и мистиков и, на первый взгляд, стоит гораздо ближе к Юнгу, нежели к масонам. Однако тема скоротечности жизни раскрывается у Державина менее философски и намного жестче, чем у Юнга. Да, смерть у Державина не аллегорична. Она реальна. Но в какой-то мере стихотворение Державина представляется нам именно конфликтом между аллегоричностью и реальностью смерти.

Ода «На смерть князя Мещерского» написана Державиным на смерть его друга, 32-летнего Александра Мещерского, однако все ли знают, что Мещерский был мастером ложи Эрато, равно как и друг Мещерского Перфильев, к которому Державин обращает свою оду?

Будучи частым гостем в доме Мещерского, имея друзей — членов масонских лож, Державин, как практически каждый из интеллектуалов того времени, скорее всего был знаком, пусть, возможно, и поверхностно, с ритуалом посвящения. Реальная смерть молодого, красивого князя показала Державину подлинную непредсказуемость «игры судьбы». Ритуал игрушечной смерти, завершающийся пиром, вдруг обратился в пир, завершающийся настоящей смертью:

Скользим мы бездны на краю,
В которую стремглав свалимся;
Приедем с жизнью смерть свою,
На то, чтоб умереть, родимся.
.....
Где стол был яств, там гроб стоит,
Где пиршество раздавались лики,

Надгробные там воют клики,
И бледна смерть на всех глядит.
.....
Глядит на прелесть и красы,
Глядит на разум возвышенный,
Глядит на силы дерзновенны
И точит лезвие косы.

Смерть Мещерского была для Державина двойным потрясением. Во-первых, как любая смерть человека во цвете лет. Во-вторых, Державин через эту смерть вдруг осознал, как аллегорическая смерть оборачивается настоящей смертью. И настоящей загадкой.

Державину удалось человечески, а не философски-аллегорически ощутить и выразить то, что было главной идеей духовных течений XVIII века в России, что лежало в самой основе русского масонства и чего масонство, по какой-то насмешке судьбы и по вечному стремлению среднего человека к внешней красоте, — так никогда и не имело. Главная идея мартинизма — чистота духа, не стесненного обрядами церкви, и прямой контакт с Богом — сразу же пропала под гнетом ритуалов, от которых оно так стремилось уйти. Внешнее съело внутреннее.

В своем творчестве, в поисках духовной истины, — Державин обращается к тем же источникам, что питали и духовную идеологию масонства: к книгам Эдуарда Юнга, творчеству немецких мистиков, а через них, опосредованно, к английской метафизической поэзии XVII века, неоплатонизму и философии Ренессанса. Идеи возрожденческого неоплатонизма о том, что человек — точка, через которую возможно осуществить связь сфер и миров; что человек — это мир, состоящий из элементов и ангельского духа, — эти идеи повсюду раскрываются и в мартинистской философии, и в «Бог» Державина.

В 1780 году в журнале «Утренний свет», издаваемом Новиковым, появляется статья, скорее всего переводная, в которой говорится: «Человек — слабое чад праха, червь, но в то же время он — Бог. Если Бог пролил свою кровь, то не для червя он это сделал. И ангелы удивляются человеческому величию. **Человек — цель творений. Цель мироздания, — но и средство его... Жизнь делает душу рабом праха. Смерть дает ей крылья. Жизнь низвергает человека. Смерть же уничтожает тело, но за это освобождает душу, ибо без тела душа может жить внутри себя собой и содержать истину».**³

Те же мысли видны и в завершенном в 1784 году стихотворении «Бог»:

Частица целой я вселенной,
Поставлен, мнится мне, в почтенной
Средине естества я той,
Где кончил тварей Ты телесных,
Где начал Ты духов небесных
И цель существ связал всех мной...
(Строфа VIII)

.....
Я связь миров, повсюду сущих,
Я крайняя степень вещества;
Я средоточие живущих,
Черта начальна Божества.

Я телом в прахе истлеваю,
Умом громам повелеваю.
Я царь — я раб — я червь — я Бог...
(Строфа IX)

.....
Твоей то правде нужно было,
Чтоб смертну бездну преходило
Мое бессмертно бытие;
Чтоб дух мой в смертность облачился,
И чтоб чрез смерть я возвратился,
Отец! — в бессмертие Твое.
(Строфа X)

Можно воочию убедиться, что не только идеи, но и стилистика приведенных отрывков — сходны. Державин оперирует теми же образами, что и автор статьи. Видимо, Державин был знаком с розенкрейцеровской и мартинистской литературой, читал ее и интересовался духовной стороной розенкрейцеровского движения.

Можно сказать, что отношения Державина и масонов — это отношения опосредованные. С одной стороны — общие источники. С другой — бытовые контакты, отношения поэта и его знакомых — членов масонских лож и через них влияние, вполне, может быть, неосознанное, неоплатонических идей

того времени, ставших опорой для масонских течений России XVIII века.

Державин был близко знаком не только с Мещерским, но и с другими масонами. Сразу по приезде в Петербург Державин знакомится с Шуваловым, видным масоном того времени, и даже собирается ехать с ним за границу. Но его отговорила тетка. Она знала отрицательное отношение царицы к масонам и, естественно, опасалась, что племянник попадет в опалу.⁴

Прошел молодой Державин и через кружок Хераскова, одного из самых известных писателей-масонов, если не сказать — самого известного. Херасков был одним из основателей (вместе с Новиковым и Шварцем) ложи «Гармония», а когда в 1783 году в России был утвержден Орден Розенкрейцеров, Херасков вошел в их весьма ограниченное число (19!).⁵ Кружок Хераскова был в то время духовным центром для многих молодых писателей, в том числе и для Карамзина и Львова, с которыми Державин был очень близок. Более того, когда в конце 80-х годов разразилась гроза против мартинистов, — именно Державин просил за Хераскова перед императрицей и по сути спас его. Известно, что Державин уважал, ценил Хераскова как поэта, ему посвящено стихотворение Державина «Ключ». Бывал Державин и в имении Хераскова Гребневе, пребывание в котором и вдохновило его на это стихотворение.⁶

Известно, что жена Державина была молочной сестрой Павла I, члена ложи Астреи. Павлу посвящены десятки масонских песен и гимнов, восторгающихся «царственным братом», в том числе и такая известная, как «Песнь» И. В. Лопухина со следующим рефреном:

Украшенный венцом,
Ты будешь нам отцом.⁷

Однако никаких доказательств духовной близости Державина масонству нет. Более того, известно, что на предложение вступить в ложу Державин ответил отказом. Официальное отношение Державина к масонству, то есть отношение к масонству вообще, а не каким-то близким ему в масонстве мыслям или идеям, считалось отрицательным. И здесь нельзя не заметить, что когда говорят о позиции Державина, речь, конечно же, идет об отношении к масонству Екатерины II.

Екатерина по самому складу своего ума не могла не относиться к масонству враждебно. Туманные, мистические идеи, всякого рода проявления мистицизма, особенно, если он складывался в секту, все это, по ее мнению, было обманом. С другой стороны, как пишет Пыпин, «всякого рода просвещение, в том числе и масонство, будило умы, требовало для них простора, что уже само по себе затрагивало абсолютизм императрицы». К этому надо добавить, что в середине XVIII века в Германии началось усиленное преследование тайных обществ, имеющих отношение к масонству; масонам вменялось обвинение в самых ужасных преступлениях, отравлениях, убийствах, а главное, в стремлении низвергать троны и алтари. Поэтому, естественно, будучи напуганной крестьянскими бунтами и Пугачевским восстанием, Екатерина сделалась подозрительной к любым движениям, способным разрушить консервативность общественной ситуации, «замыслив разрушение страны».⁸

Первые 25 лет своего царствования Екатерина старалась не обращать серьезного внимания на «чужачества и странные одеяния» каменщиков. «Перечитав, — писала она, — в печати и рукописях — все скучные нелепости, которыми занимаются масоны, я с отвращением убедилась, что, как ни смейся над людьми, они не становятся оттого ни образованнее, ни благоразумнее». Екатерина придерживалась этой благодушно-презрительной точки зрения «на вольных каменщиков» до начала 80-х годов, когда под «чужачествами» она начала вдруг прозревать вольномыслие, резкое проявление новой, только что зарождавшейся общественной силы — среди масонов и среди почти всех лиц, известных несочувствием к ее личным материалистическим «умоначертаниям» и к ее правительственной системе.⁹

«Забывая все различия, — говорит по этому поводу Пыпин, — между двумя разрядами понятий, которые она смешивала, ей представлялось опасным то, что было только младенческим порывом зарождающейся общественной мысли и деятельности».¹⁰

Восьмидесятые годы — годы начала главных гонений Екатерины на масонство — были для Державина временем, когда он лично сблизился с императрицей и стал государственным чиновником. Можно сказать, что Державин начинает делать карьеру. И поэтому ясно, что в конфликте Державин — масоны он на стороне Екатерины. Описывая достоинства Екатерины в «Фелице», он не забывает упомянуть: «К духам в собранья не выезжаешь, / Не ходишь с трона на Восток, / Но кротости ходя стезёю... / Полезных дней проводишь ток.»

Под «Востоком» в масонских ложах подразумевалось Высшее управление, ибо Восток — есть край избранных, откуда в седой древности изливалась высшая мудрость. В некоторых местах, где не было Высшего управления, Востоком называлась просто сама масонская ложа.

Для Державина в этом стихотворении Восток символизирует масонские ритуалы. Спокойный *ток полезных дней* противопоставлен бесполезной «игре в бирюльки» ритуалов мартинистов. Однако явного неодобрения в этом противопоставлении читатель не обнаруживает.

Приведенные выше биографические и исторические факты не дают повода утверждать, что Державин, действительно, сам не одобрял мартинистов. Более того, когда в оде «*На счастье*» он, как бы издеваясь над масонами, пишет: «Весь мир стал полосатый шут, марьышки в воздухе явились», — он использует не свои слова, свой образ, а только цитирует пьесу Екатерины, не прибавляя от себя ни слова.¹¹ Никаких же выражений собственно державинской неприязни к масонам найти не удастся.

Это может служить объяснением того, что, будучи в идеологическом форватере и проповедуя в какой-то мере отношение Екатерины к масонам, он в то же время оставался одним из самых любимых и уважаемых масонами поэтов. По какой-то игре судьбы, именно официально противопоставленному масонам, близкому к «не любящей ничего мистического и туманного» Екатерине, — Державину удалось в своих стихах силой своего человеческого мироощущения — возможно, неожиданно для самого себя, — записать в русской литературе главные идеи русского масонства и сделать их поэзией.

Именно это можно назвать одной, если не главной, причиной того, что масоны на своих встречах и застольях пели стихотворения Державина — «Песнь», а позднее «Христа», — поэта, официально противостоящего им:

Кто ты? — И как изобразить
Твое величие и ничтожность,
Нетленые с тлением согласить,
Слиться с невозможностью возможность?
Ты Бог — но ты страдал от мук!
Ты человек — но чужд был мести!
Ты смертен — но истинн скитпр смерти!
Ты вечен — но твой издше дух!
.....
Христос нас Испуитель всех
От первородного паденья.
Он свет — тьмой необъемлем ввек;
Но тмится внутрь сердец неверья,

Светясь на лоне у отца.
Христа нашедши, все находим,
Эдем свой за собою водим,
И храм его — святы сердца.

О, Всесвятый! Превечный Сый!
Свет тихий Божеские славы!
Пролей свои, Христе! красы
На дух, на сердце и на нравы,
И жить во мне не преставай;
А ежели я уклонюся
С очей твоих и затемнюся,
В слезах моих вновь воссияй!

И это понятно. Ведь масоны оставались христианами; идеи Христа были и их идеями.

Из всего сказанного отчетливо обрисовывается, что в отношениях Державина и масонов, равно как и в отношении Державина к масонству, — проявляются две стороны одной личности: в одном случае речь идет о Державине-придворном, в другом — о Державине-духовном поэте, авторе «*Бога*», «*Христа*», «*На смерть князя Мещерского*».

А может быть, Державин увидел, что масонство, само того не замечая, ушло от своей главной цели — от чистоты духа, от прямого контакта с Богом — обратно к ритуалу, игре, аллегории. И этого-то как раз Державин не принял в масонстве, принимая и ценя духовные, спиритуальные идеи розенкрейцеров.

Тема: «Державин и масоны» еще ждет своего исследователя, — она дает возможность увидеть в ином ракурсе взаимоотношения Державина и духовной оппозиции, а также и то, каким образом духовные течения России в 80-х годах XVIII века трансформировались в поэзию.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ А. Н. Пыпин, *Русское масонство; XVIII и первая четверть XIX века*. П., 1916.
- ² Т. Соколовская, «Обрядность вольных каменщиков». В кн.: *Масонство*. М., 1991 г. Репринт издания 1913 г., с. 87–88.
- ³ «Утренний свет», отрывки приводятся в книге Пыпина *Русское масонство*.
- ⁴ А. Н. Пыпин, (см. сноску 1).
- ⁵ И. Н. Розанов, «Михаил Матвеевич Херасков». В кн.: *Масонство*, с. 41.
- ⁶ И. Н. Розанов, (см. сноску 5).
- ⁷ Е. С. Шумигорский, «Император Павел и масонство», В кн.: *Масонство*, с. 144.
- ⁸ А. Н. Пыпин, (см. сноску 1).
- ⁹ Е. С. Шумигорский, (см. сноску 8).
- ¹⁰ А. Н. Пыпин, (см. сноску 1).
- ¹¹ Екатерина II, «Обольщенный»: «Обещай мне, что не пойдешь в мартышки...».

Светлана Ельницкая
(Берлингтон, Вермонт)

ДЕРЖАВИНСКИЕ ПИРЫ И РУССКАЯ ПОЭЗИЯ

1. «И НА ПРЕСЛАВНОМ ЭТОМ ПИРЕ...»

(Тема еды-питья-пиров у Державина)

I. Поэтический мир Державина есть утверждение целостности, величия бытия и прославление жизни. Разнообразие и красота мира, живая мощь, блеск и ликование жизни, сияющие светом духовной Истины вечные идеалы добра и блага, Свет, торжествующий победу над тьмой, — таково мироощущение поэта, «с душевным восхищением» славящего «природы радостный образ», воспевающего прелести и радости бытия, великие дела и славные подвиги человека.

Картина мира у Державина отличается огромностью, вселенскостью масштаба, необычайной шириной диапазона, панорамностью обзора, позволяющей охватить многое, разное: общее и конкретное, большое и малое, как в природно-физическом мире (флора, фауна, ландшафт, природные стихии и явления, самые разные материально-вещественные проявления жизни), так и в мире человека (с его национальным, государственным, политическим, культурным многообразием, с различными аспектами его общественной и частной жизни, мирной и военной, городской, столичной и провинциальной, сельской, и т. д.).

В державинском мире есть много естественно-крупных, даже космического размера, величин (звезды, солнца, бездны, миры, Бог, Вселенная), а также объектов (и их признаков), преувеличенно, гиперболически представленных. Для Державина характерно изображение больших чисел и всякого рода множеств, отсюда обилие форм множественного числа, перечислений, всяких скоплений, групп, часто упорядоченных, в том числе художественно-организованных (цветочные клумбы, цветники, ковры, узоры, семицветье радуги, дизайны иллюминаций и фейерверков, картинная галерея, различные ансамбли — архитектурные; музыкальные: хор, оркестр; танцевальные: хоровод, и т. д.).

Интенсивная насыщенность державинского мира еще более усиливается за счет всевозможных **отражений** (главным образом, звуковых и зрительных, т. е. удвоений или многократных повторений звука, света, изображений — все

эти эхо, отклики, отгласы, гулы, отблески, тени, картины, соответствующие эффекты оптических приборов, ср. волшебный фонарь, и т. д.) Сходны с этим и явления, основанные на принципе **подражания**, т. е. воспроизведение некоего идеала (эстетического или этического). Так, искусство подражает совершенной природе, человек (являющийся отражением Бога, созданный как его подобие), — образцам идеального поведения, следует заветам мудрых, и т. д.

Одной из самых отличительных черт мира, каким он изображен у Державина, является красота — универсальная эстетическая категория, характеризующая его мир в целом: «Красота владеет миром» (стихотворение «Всемиле», АП, 72). Но если в природе эстетично все (вспомним, как увидены и описаны Державиным «ужасы, красы природы», 1, 256), то в мире человека не всякая красота истинна, ибо помимо законов эстетики в нем действуют законы этики, накладывающие определенные ограничения на эстетику. Идеалом является их сочетание, гармония. Главные этические ценности у Державина — добро и благо, а именно, личные добродетели и благодеяния на общую пользу, ради «общего добра». Их наличие или отсутствие определяет характер красоты. Так, понятие истинной красоты непременно включает нравственную, душевную красоту. Красота же, лишенная ценностей этического порядка, объявляется ложной.

Миру Державина (при всей экзатичности его восприятия и художественного изображения) присущи единство и цельность, иерархическая стройность и закономерность, освященная высшими авторитетами. На самом верху мироздания — его зодчий, Бог, верховный правитель. Соответствие этому в мире природы — Солнце, небесный иерарх, а в мире человека — цари (ср. уподобление земного иерарха «солнцу мира», 1, 152). Отклонение от истинных, «прямых» путей добра и блага, нарушение установленного Творцом миропорядка, законов общевселенской гармонии расстраивает нормальное, правильное функционирование человеческого организма (индивидуального и общественного), лишает его силы, крепости-прочности, здоровья, иначе говоря — политического равновесия, социальной гармонии, душевного покоя, что приводит к хаосу, раздорам, бедам и катастрофам.

Однако в державинском мире имеются надежные средства, поддерживающие как душевное равновесие отдельного человека, обеспечивая его «устойчивость» при всех поворотах колеса Фортуны и его личной судьбы (даже перед лицом смерти), так и гармонию государственного устройства. Такой опорой, укрепляющей «колеблемы столпы» индивидуального и общего мироздания, является система этических и эстетических ценностей, вечных, незыблемых. При этом эстетика подчинена этике, что закреплено авторитетом самого Бога. Богу угодны добро и красота. Идеал — в соединении прекрасного и полезного. От Бога исходит свет истины — о «прямых» путях добродетели. Поэзия есть «вышний дар богов» (1, 11) и одно из ее назначений — проповедь «уставов небесной правды», т. е. просвещение этим светом высшей истины.

В державинском мире, где столь сильны понятия порядка, закона, иерархии, власти, авторитета, истины, идеала, правильного пути, где довольно

много говорится о жизни, зачем она дана нам, и в чем смысл жизни и истинное счастье человека, как сочетать наслаждение жизнью и праведность, и т. д. — большую роль играет дидактика (всякого рода объяснения, наставления, нравоучения, советы, призывы, поучительные примеры). В целом же позитивное отношение (хвала, поощрение, положительные примеры, ориентация на образцы для подражания, любование, восхищение совершенством) явно перевешивает негативное (хула, порицание, осуждение, обличение).

Это преобладание апологетики над критикой, восторг и славословие, пафос жизнеутверждения доминирует в восприятии мира Державиным. Даже элегические мотивы — бренность жизни, неустойчивость, изменчивость судьбы, неизбежность смерти и т. д., если рассматривать их в контексте всего творчества Державина, отражают именно широту охвата жизни как явления. В этой способности увидеть и отразить цельность мира во всем его многообразии и заключается одно из главных свойств творческого дара Державина.

Смерть, конечность индивидуального существования, относительность земного бытия, переходы от одного состояния к другому (особенно наглядны случаи резкой, внезапной перемены полярных положений и состояний: верха-низа, жизни-смерти) — все это обусловлено изменением как основной формой движения, которое, в свою очередь, является частью Высшего триединства: движение, время, пространство. А изменчивость, возведенная в закон мироздания, это лишь другой лик вечности: так было, есть и будет всегда.¹

Жизнь воспринимается Державиным прежде всего со стороны ее разнообразнейших внешних проявлений, — то, что непосредственно регистрируется пятью органами чувств и что затем постигается разумом и художественно преобразуется. Из внешних органов восприятия наиболее актуальны для Державина — зрение и слух. Цвет-свет — излюбленное средство Державина-художника для изображения великолепия мира. В целом же, цвет-свет, звук, движение² — это самые общие, универсальные манифестации жизненности в картине мира Державина, что позволяет охарактеризовать его мир как звучащие и движущиеся словесные картины, исполненные в празднично-восторженной тональности. Перед нами красочный, яркий, сияющий, блистающий, солнечно-улыбающийся, ликующий мир, в многообразной динамике, наполненный разнообразными звуками жизни, — мир, где все цветет, «играет, пляшет и поет».³

Державинская лира, преимущественно, «лира восхищенна». Чем пленялся, то и воспевал, восхваляя и славословя прекрасный мир: «живо описывал» «звонко-приятной», «сладкогласной» лирой все то, что так «живо чувствовал». Душевный экстаз, восторг и восхищение — типичное состояние всего сущего в художественной вселенной Державина: «Дух ликует, сердце скачет» (2, 389), «Восторга мысль моя полна» (1, 230), «всюду радость и восторг» (1, 195), «Согласна трель! взаимны тоны! Восторг всех чувств!» (1, 128), «Радостного звуком тона Лира отдалась моя» (2, 386).

Великолепие мира, — так, суммируя и обобщая, можно определить тематическое ядро, содержание основных тем и мотивов державинской поэзии.

Главные компоненты великолепного — **грандиозный** и **прекрасный**, что в свою очередь включает такие еще более конкретные смыслы, как, например:

- а) большое, огромное, и в переносном смысле — значительное, великое
- б) обилие
- в) многообразие
- г) интенсивность
- д) гармония (т. е. единство, взаимосвязанность, упорядоченность, иерархичность, согласованность, стройность, уравновешенность) — как фундаментальные основы устройства мира, универсальные законы мироздания, сотворенного Великим Зодчим
- е) красота (эстетическая и этическая категории)
- ж) совершенство, идеальность, образцовость
- з) чудесное, волшебное
- и) приятное (т. е. радость, веселье, удовольствие, наслаждение, счастье, блаженство)
- к) праздник (торжество, триумф жизни, ликование, восхищение, восторг, т. е. общая мажорная тональность).

Приведем несколько примеров, иллюстрирующих многие черты поэтического мира Державина. В одном из программных его стихотворений «Утро», этом экстатически-восторженном гимне Богу и жизни, дана панорамная картина Вселенной — как некий символ мира. Вид сверху (с «вышнего холма») позволяет обозреть обширнейшее пространство и запечатлеть, в наиболее обобщенном виде, этот грандиозный, целостный образ мира, природы и человека, во всем его великолепии⁴:

И зрел с восторгом благолепным
От сна на восстающий мир.
Какое зрелище! какой прекрасный пир
Открылся всей ему природы!
Он видел землю вдруг, и небеса, и воды,
И блеск планет,
Тонуший тихо в юный, рдяный свет. ...
Он видел: как сие божественно светило
На высоту небес взнесло свое чело,
И пропастей лице лучами расцвело!
Открылося морей огнисто протяженье:
Там с холма вниз глядит, навесясь, темный кедр,
Там с шумом вержет кит на воздух рек стремленье,
Там челн на парусах бежит средь водных недр;
Там, выплыв из пучины,
Играют, резвятся дельфины,
И рыб стада сверкают чешуей,
И блещут чуды чрева белизной.
А там среди лесов гора переступает,
Подъемлет хобот слон и с древ плоды снимает.
Здесь вместе два холма срослись

И на верблюде поднялись;
 Там конь, пуста по ветру гриву,
 Бежит и мнет волнисту ниву.
 Здесь кролик под кустом лежит,
 Глазами красными блестит;
 Там серны, прядая с холма на холм стрелами,
 Стоят на крутизнах, висят под облаками;
 Тут, взоры пламенны вверх устремляя к ним,
 На лапах жилистых сидит зубастый скимн;
 Здесь пестрый алчный тигр в лес крадется дебристый
 И ищет, где залег олень роговетвистый;
 Там к плещущим ключам в зеленый мягкий лог
 Стремится в жажде пить единорог;
 А здесь по воздуху витает
 Пернатых, насекомых рой,
 Леса, поля, моря и холмы населяет
 Чудесной пестротой:
 Те в злате, те в серебре, те в розах, те в багряницах,
 Те в светлых заревах, те в желтых, сизых глянцах
 Гуляют по цветам вдоль рек и вокруг озер;
 Над ними в высоте ширяется орел!
 А там с пологих гор сел кровы, башен спицы,
 Лучами отразясь, мелькают на водах.
 Тут слышен рога зов, там эхо от цевницы,
 Блеянье, ржанье, рев и топот на лугах;
 А здесь сквозь птичий хор и шум от водопада
 Несутся громы в слух с великолепна града
 И изъявляют зодчих труд.
 Там поселяне плуг влекут,
 Здесь сети рыболов кидает,
 На уде блещет серебро;
 Там огонь с оружия войск сверкает, —
 И все то благо, все добро!
 Клеант, на все сие взирая,
 Был вне себя природы от чудес,
 Верховный ум творца воображая,
 Излил потоки сладких слез.
 «Все дело рук твоих!» — вскричал во умиленьи
 И арфу в восхищеньи
 Прияв, благоговенья полн,

Воспел он Богу гимн.

В том же духе восхищения перед жизнью написана и «Евгению. Жизнь Званская», где вслед за утренней молитвой-славословием Творцу:

Восстав от сна, взвожу на небо скромный взор;
 Мой утреннует дух правителю вселенной;
 Благодарю, что вновь чудес, красот позор
 Открыл мне в жизни толь блаженной.

— воспроизводится не менее символичная, при всей своей материально-вещественной и биографически-личной конкретности, картина бытия.⁵ Те же законы мировой гармонии, макро- и микрокосма, «естество согласия во всем». Параллельно движению солнца, вершащего свой путь в небесах с восхода и до заката, предстает перед нами и жизненный путь человека: прекрасный день (как минимальная единица временного цикла), с зари до зари сменяющие друг друга разнообразные виды приятной и полезной деятельности.⁶

А вот гигантский, величественный образ поэта, его светоносной сути, интенсивнейшего лирического горения и высочайшего духовного парения:

Необычайным я пареньем
От гленна мира отделись,
С душой бессмертною и пеньем
Как лебедь, в воздух поднимаюсь.

... Лечу, парю — и под собою
Моря, леса, мир вижу весь;
Как холм, он высится главою,
Чтобы услышать богу песнь.
«Лебедь»

Трубит — и глас его несется
С Невы до Лены берегов.
Летит — и дол под ним смеется,
Как эхом тысячи громов.
Пятою — черны бездны давит,
Чело — касается звездам;
Дивит кого, страшит иль славит, —
Комета, метеор векам.
Возносит персть богов к престолу
И вержет истуканов долу.

Тромпетин, Арфин или Лирин,
Кто сей столь дерзостный певец?
Как молния полет эфирен,
Как буря света по конец.
Как водопад, с горы крутая
Низвергшись, вдалеке ревет,
Как ключ из челюсти земная,
Сверкая, в воздух блески льет.
Всяк, внемля, зря его, дивится,
Восторжен, очарован зрится.

Не он ли струн своих движеньем
Вкруг холмы и леса скликал,
Согласным оных удареньем
Чудесно город созидал?
Не персты ли его проворны,
По гусям прыгав золотым,
Владыки мрачного дух томный
Прогнали пением своим,
И пастырь быв, своим восторгом
Став царь — с самим стяжался богом?..
«Лирик»

II. Еда-питье — один из аспектов этого великолепного мира и отражает его многие существенные черты. Начать с того, что державинский «стол яств» — это метафора самой жизни, где еще и акцентируется пиршество, празднование жизни. Объединяющий всякую земную тварь, как «ядущих», так и «ядомых» (1, 236), «стол яств» есть символический образ мира, всеобщей связи, включенности в единую цепь всего сущего. Но в целостном мире Державина второй стороной того же процесса бытия является смерть, и стол иллюстрирует это, служа и жизни, и смерти, т. е. совмещает обе эти функции. Так, радостные звуки праздничного торжества и ликования сменяются погребальным звоном, знаменующим появление на пиру жизни нежелательной, но неизбежной гостью — смерти. И вот уже «где стол был яств, там гроб стоит», «где пиршество раздавались лики», где «блистали» «утехи,

радость и любовь», — «надгробные там воют клики» (стих «На смерть князя Мещерского»).

Но в смерть Державин только заглядывает, не переступая рокового порога и вопрошая ушедших в пугающую неизвестность:

Сын роскоши, проклад и нег,
Куда, Мещерской! ты сокрылся?

Ужасаясь неминуемости и так часто внезапности смерти, сожалея о краткости прекрасной, столь блаженной жизни, Державин в смерти, смертью, мыслями о смерти не живет. Он весь в жизни, и все в его мире наполнено мощной жизненной энергией, переполнено динамикой жизни. Мрачных тем Державин лишь касается и спешит вернуться к праздничному пирушественному столу. Ибо коль «жизнь есть небес мгновенный дар» (1, 87), и на празднике жизни человек — лишь «гость, позванный на пир» (1, 296)⁷, пока длится это чудо, он вкушает все блага бытия, «всех блаженств он чашу пьет» (1, 349; еда-питье — лишь один из видов земных наслаждений), иначе говоря, полно и с удовольствием живет жизнь, при этом не забывая и не уставая благодарить за все того «зодчего», который «создал столь прекрасный мир» (1, 296).

Другой наиболее обобщенной (и тоже традиционной) метафорой жизни является у Державина сад, где цветут и благоухают розы, — что символизирует как красоту, любовные радости и прочие наслаждения, так и преходящесть жизни, краткость цветения, на смену которому приходят увядание и «морозы», знаменующие старость и смерть. А посему, напоминает Державин (стих «Приглашение к обеду», 1795)⁸:

... доколь еще ненастье
Не помрачит красных дней
И приголубливает счастье
И гладит нас рукой своей;
Доколе не пришли морозы,
В саду благоухают розы,
Мы поспешим их обонять.
Так! будем жизнью наслаждаться
И тем, чем можем, утешаться, ...

О том же, и в той же образности (символические «сад» и «розы»), говорится и в стихотворении «Весна», с его настойчивыми, даже какими-то нетерпеливыми, призывами (ср. цепь императивов) наслаждаться жизнью, в данном случае пользоваться ее прекрасными гастрономическими дарами:

Выкати, дай, ты дай непременно
Бочку скорей нам устриц на стол;
Портер, вино, что искрами пенно,
Каплет что златом, как смоль;

В толстом стекле что выжимки силы,
 В свертках травы что слаще сота,
 Сок нам подай, что молнией в жилы,
 Быстро летит что в уста!

Выставь нам все. Так время приятно,
 Дблжно своих друзей угощать.
 Дышат пока сады ароматно,
 Розы спеши собирать.

Итак, жизнь дана для счастья, веселия и наслаждения. В защиту подобной позиции привлекаются авторитеты древних: античных мудрецов, библейских праотцов и российские традиции. Ср. из стихотворения «Богатство» (перевод 23-й анакреонтической оды):

Но, ежели нельзя казною
 Купить минуты ни одной,
 Почто же злата нам алчбою
 Так много наш смущать покой?
 Не лучше ль в пиршествах приятных
 С друзьями время проводить;
 На ложах мягких, ароматных
 Младым красавицам служить?

А вот наставительные формулы философа Аристиппа (стих. «Аристиппова баня»):

Жизнь мудрого — жизнь наслажденья
 Всем тем, природа что дает. ...

Для жизни человек рождается,
 Его стихия — веселиться.

Его же, из стихотворения «Философы пьяный и трезвый»:

Как пенится вино прекрасно!
 Какой в нем запах, вкус и цвет!
 Почто терять часы напрасно?
 Налъем, любезный мой сосед!

Аврааму и Соломону уподоблен Нарышкин, устроитель грандиозных пиров, славившийся своей роскошью и щедростью, и ссылкой на эти авторитеты утверждается старозаветная законность наслаждений, блаженств жизни. Другие отечественные образцы для подражания — примеры из жизни предков (ср. стих. «Кружка»):

Веселье их была душа,
 В пирах они счастливо жили.
 И нам, как им, давно пора
 Счастливым быть
 И пить...

Пить и гулять (собирательное для всяких забав, утех, радостей, плясок, веселий и т. д.) — рефрен всего этого стихотворения. У Державина вообще много подобных пиршественных формул, сочетающих элемент еды-питья и какое-то другое жизненное удовольствие: «Пей, ешь и веселись, сосед!» (1, 91); «Пей и пей!» (1, 118; «пьет»-«поет» — частая рифма; «Стану... сладко есть и пить и спать» (1, 273); «здро́во и поко́йно жить, С дру́зьями вре́мя проводи́ть, Краси́во люби́ть, люби́мым бы́ть, И с ними́ сла́дко есть и пи́ть» (1, 130), и т. д.

Понятие пира у Державина, таким образом, расширяется до образа: *жизнь как пир*. Это старый литературный образ, но у Державина он получает мощнейший лирический и эстетический заряд. Его пир — это целый комплекс удовольствий, включающий разнообразные источники наслаждения, как то:

а) радости еды-питья

б) праздничная атмосфера веселого застолья, приятных дружеских бесед, песни, пляски

в) природа. Фон Пира как правило — красивый пейзаж, это и объект любования. То же относится и к интерьеру пиршественного места (изысканная мебель, утварь, посуда, предметы роскоши)

г) искусство: игра на музыкальном инструменте, пение, танцы (присутствие слушателей-зрителей придает особую торжественность и театральность всему действию); предметы искусства — картины, скульптуры и т. д. (пример из «Жизни Званской», 1, 327: в зале, где стоит круглый обеденный стол, висят картины «великих мужей», о славных деяниях которых ведутся разговоры за трапезой⁹, — типичное для Державина сочетание гастрономии и эстетики, эстетики и этики)

д) женская красота

е) любовь, с ее негами и утехами

ж) различные увеселения, развлечения (зрелищные, например, демонстрация волшебного фонаря, фейерверки, иллюминация, театральные представления; прочие забавы: качели-карусели; игры в карты, в шашки, в шахматы, в шары, в лапту; стрельба из лука; прогулки — пешком, верхом, в экипаже, на лодке; охота, рыбалка, купание, и т. д. и т. п.).

Сочетание, часто в одном контексте, нескольких компонентов Пира, сопутствующих еде-питью, усиливает атмосферу наслаждения. Пир — праздник и «восторг всех чувств» (вкуса, обоняния, зрения, слуха, осязания), а также сердца, души, духа, ума. Обязательным, неотъемлемым элементом наслаждения и общим для всех компонентов Пира является у Державина красота, так что можно определить Пир как **повышенную концентрацию красоты и наслаждения**. Вот несколько типичных описаний подобных пиршественных празднеств (приводим фрагменты из этих стихотворений, ср. также «Жариты», «Рождение красоты», «Развалины», «К первому соседу», и др.):

Будто множество зарниц,
 Белокурых, чернобровых,
 Мириады светлых лиц,
 В ризах блещущих эфирных...
 ... Красоты их луч небесной
 Изумлял бы слабый взор;
 Их гармонии прелестной
 Тихий, умиленный хор,
 Громких арф и лир бряцанье
 Нежно трогали бы слух;
 Райских древ благоуханье
 Сладко упояло дух...
 ... Пеньем души восхищали,
 А красую всех сердца...
 ... Пели, прыгали, плясали...
 ... Иль, когда бы к баснословным
 Кто восхитясь временам,
 К славным, светлым, благовонным
 На Олимп взошел пирам
 И увидел бы на оном
 Под паденьем шумных вод,
 Под янтарным небосклоном
 В хладную пещеру вход
 И молодых в ней нимф прекрасных,
 Славным пиром на столах,
 На узорчатых, атласных,
 Белых, тонких скатертях
 Угощающих приятно
 Посетителей богов...
 ... Принесли им: те в корзинах,
 Те в фарфорах прорезных,
 В разноцветных те кувшинах,
 В блюдах серебряных, золотых
 Сочно-желтые, багряны,
 Вкусно-спелые плоды,
 В хрусталях напитки хладны,
 Сладки, искрометны льды;

Как там боги и богини,
 Осклабясь глядят
 Со герои, с героини
 Яствы сахарны ядят;
 Как амброзия небесна
 В алых тает их устах,
 Рассыпается чудесна
 Пища райская в руках;
 Льется в меде благовонном
 Вспламеняющий нектар;
 В соке розовом, перловом
 Мраз, гасящий зноя жар, —
 Тот бы внятно мог и живо
 Описать сей праздник нам,
 Торжество то справедливо
 И приятное очам:
 Как под свесом наклоненным
 На столпов белейших ряд,
 Плющем обвитых зеленым
 Рук художеством, журчат,
 К большей прелести природы,
 На прекрасный невиский брег
 Льющиеся с эфира воды
 Для прохлад и для утех...
 ... Девы славный полдник дали
 И царицам и царям;
 Где их нежны сонмы, хоры,
 Как небесный некий сад,
 Зрителей водили взоры
 Меж утех и меж прохлад...
 ... Зрел потом бы их в гулянье
 Средь цветущих красных мест,
 В разноцветном где сиянье
 Лес блистал лучами звезд...
 ... Как в вечерний блеск зарницы,
 Под прохладным ветерком,
 День рождения их царицы
 Проводили торжеством.

(«Праздник воспитанниц девичьего монастыря»)

... Или в пиру я пребогатом,
 Где праздник для меня дают,
 Где блещет стол серебром и златом,
 Где тысячи различных блюд:
 Там славный окорок вестфальской,¹⁰
 Там звенья рыбы астраханской,
 Там плов и пироги стоят, —
 Шампанским вафли запиваю
 И все на свете забываю
 Средь вин, сластей и аромат...

... Или среди рощицы прекрасной
 В беседке, где фонтан шумит,
 При звоне арфы сладкогласной,
 Где ветерок едва дышит,
 Где все мне роскошь представляет,
 К утехам мысли уловляет,
 Томит и оживляет кровь,
 На бархатном диване лежа,
 Младой девичьи чувства нежа,
 Вливаю в сердце ей любовь.

Или великолепным цугом
 В карете английской, златой,
 С собакой, шутом, или другом,
 Или с красавицей какой
 Я под качелями гуляю;
 В шинки пить меду съезжаю;
 Или, как то наскучит мне,
 По склонности моей к премене,
 Имея шапку на бекрене,
 Лечу на резвом бегуне.

Или музыкой и певцами,
 Органом и волынкой вдруг,
 Или кулачными бойцами
 И пляской весело мой дух;
 Или, о всех делах заботу
 Оставя, езжу на охоту
 И забавляюсь лаем псов;
 Или над Невскими брегами
 Я тешусь по ночам рогами
 И греблей удалых гребцов.

(«Фелица»)

III. Показательно уже само количество, обилие примеров в поэзии Державина, где еда-питье так или иначе упоминается. Это может быть в форме глаголов *есть-пить*, просто называющих эти действия, то есть, обозначающих смысл этой деятельности в наиболее общем виде. Или, чаще, это изображение конкретных трапез, с разной степенью подробности: от 1-2-3 строк поэтического текста и вплоть до нескольких строф, с развернутыми описаниями, перечислением различных блюд, напитков, сервировки стола, и т. д.

Если рассмотреть ситуацию еды-питья в плане **кто** ест-пьет, **где**, **когда**, **как**, **что** едят-пьют, то можно отметить следующее.

Кто ест-пьет (количество и типы участников). Державинские трапезы — никогда не уединенное занятие, всегда совершаемое не в одиночестве, а в какой-то общности людей. То есть, едящий-пьющий у Державина не отделен от других, не противопоставлен, скажем, не-едящим, не-пьющим, а участвует в одном из совместных действий, объединяющих его с другими, многими. Это всегда радостная атмосфера приятного общества (семьи, друзей, красавиц), где царят согласие, дружба, любовь; ср. из стих. «Пикники»:

... Нас не касаются раздоры,
 Обидам места не даем;
 Но души всех, сердца и взоры
 Совокупя, веселье пьем...

... У нас лишь для того собранье,
 Чтоб в жизни сладость почерпать;
 Любви и дружества желанье —
 Между собой цветы срывать.

Кто ищет общества, согласия,
 Приди повеселись у нас. ...

А есть и такой пример, когда количество и разнообразие участников даже не поддается счету; за столом как бы собирается вся Вселенная, устраивается пир на весь мир, уподобленный некоему сакральному действию в грандиозных масштабах вселенского театра:

Какой театр, как всю вселенну,
Ядуших и ядому тварь,
За твой я вижу стол вмещенну,
И ты сидишь, как сирской царь,
В соборе целая природы!
В семье твоей — как Авраам!

Оставля короли престолы
И ханы у тебя гостят.
Киргизцы, немчики, моголы
Салму и соусы едят;
Какие разные народы,
Язык, одежда, лица, стан!

Какой предмет, как на качелях
Пред дом твой соберется чернь
На светлых праздничных неделях!
Вертится в воздухе весь день,
Покрыта площадь пестротой,
Чепцов и шапок миллион!

Какой восторг! Как все играет!
Все скачет, пляшет и поет,
Все в улице твоей гуляет,
Кричит, смеется, ест и пьет!
И ты народной сей толпою
Так весел, горд, как Соломон!..

... Твой дом утехой расцветает,
И всяк под тень его идет.

Идут прохладой насладиться,
Музыкой душу напитать;
То тем, то сем повеселиться,
В бостон и в шашки поиграть;
И словом: радость всю, забаву
Столицы ты к себе вмести.

Бывало, даже сами боги,
Наскуча жить в своем раю,
Оставля радужны чертоги,
Заходят в хранину твою.

(«На рождение царицы Гремиславы», Л. А. Нарышкину)

В более общем смысле, мирные, праздничные пиры — это пример добрых-приятных-полезных связей людей, как проявление мировой гармонии, в противовес раздорам, брани *кровавых пиров* (война), или хаосу народного «возмущения», нарушающего общественное согласие (бунт, революция). В целом (в рамках всего поэтического мира), круг пирующих у Державина — широк. Исключаются из него лишь по соображениям морально-этическим:

Не чин, не случай и не знатность —
На русский мой простой обед
Я звал одну благоприятность;
А тот, кто делает мне вред,
Пирушки сей не будет зритель!
Ты, ангел мой, благодетель!
Приди — и насладися благ;
А вражий дух да отженется,
Моих порогов не коснется
Ничей недоброхотный шаг!

(«Приглашение к обеду»)

За стол с собою не пушу
Надменных, злых, неблагодарных;
Моей трапезой угощу
Правдивых, честных, благонаравных,
К благим и добрым буду добр.

(«Праведный судия»)

Впрочем, среди державинских заздравных тостов имеется и такой, где предлагается выпить за «всех людей», в том числе и недругов, правда, с поучительной целью извлечь пользу из самого факта существования «злодеев»:

За здравье выпьем всех людей:
 Сперва за женский пол прелестный,
 За искренних своих друзей;
 Потом за тех, кто нам злодеи:
 С одними нам приятно быть;
 Другие же, как скрыты змеи,
 Нас учат осторожно жить.

(«Другу»)

В стихотворении «Горки» (АП, 52), написанном на три года позднее, в 1799, по случаю «пирования» рождения М. О. Нарышкиной, за традиционным пожеланием ей здоровья и «всяких благ» следует более живой, не столь стандартный тост в честь ее супруга¹¹, чьи знаменитые пиры, собиравшие несметное количество самого разного народу, в том числе иностранных гостей, воспеты были Державиным в стихотворении 1796 года «На рождение царицы Гремиславы», уже цитировавшемся нами:

А то ж и твоему супругу,
 Чтоб долго и приятно жить
 И недругу давать и другу
 Пир, забавы, — есть и пить.

Говоря о тостах за здравие, отметим, что среди восторженных гимнов, которые неустанно пел Державин — Богу, Солнцу, есть и гимн «Богине здравия» (1795). Ср. его заключительные строки:

Всякая радость с тобой благовонной цветет.
 Если ж, богиня, ты отступаешь,
 Благо с тобой все уходит от нас.

Хотя это и перевод (с немецкого переложения древнегреческого гимна в честь богини здравия Гигеи), стихотворение это абсолютно в духе державинского пантеистического мироощущения.

По типу участников трапезы бывают домашние, семейные (в том числе сам поэт Державин и его близкие, ср., например, стих. — «Другу», обращенное к нежно любимому Н. Львову:

Пойдем сегодня благовонный
 Мы черпать воздух, друг мой! в сад, ...

... Пусть Даша статна, черноока
 И круглолицая, своим
 Взмахнув челом, там у потока,
 А белокурая живым
 Нам Лиза, как зефир, порханьем
 Пропляшут вместе казачка,
 И нектар с пламенным сверканьем
 Их розова подаст рука.

Мы, сидя там в тени древесной,
За здравье выпьем всех людей...

Или — «Гостю», П. Л. Вельяминову, тоже одному из друзей Державина; «Капнисту»), дружеские, званые (со специально приглашенными гостями, ср. «Приглашение к обеду») и открытые, когда принимаются и угощаются незваные гости. По социальному признаку участников бывают трапезы и праздники народные (когда ест-пьет, гуляет «чернь»; например, соответствующий пассаж из стих. Л. А. Нарышкину; стих. «Крестьянский праздник») и пиры знатных вельмож, царей, и пиры богов (ср., например, «К первому соседу», «Фелица», «Праздник воспитанниц девичьего монастыря», «Развалины», «Хариты», «Рождение красоты»). По национальному признаку участники трапез, пиршеств и празднеств — преимущественно русские, но упоминаются также и всякие иностранные гости (ср. пиры хлебосольного Нарышкина), китайцы, весьма русифицированные персонажи Горация, Анакреона, и другие.¹²

Время, место, характер трапезы — столь же многообразны. Есть завтраки, полдники, обеды, чаепития, пикники. Описываются у Державина и приглашения (например, к обеду), и ситуация, предшествующая трапезе, и сам процесс еды, и даже послеобеденный отдых и сон: «Тут кофе два глотка; схрапну минут пяток», 1, 330; или из стихотворения «Гостю»:

Сядь, милый гость! здесь на пуховом
Диване мягком, отдохни;
В сем тонком пологу перловом
И в зеркалах вокруг, усни;
Вздремли, после стола немножко
Приятно часик похрапеть...

К тому же, еда-питье из тех действий, что повторяемостью, постоянством создают естественный ритм человеческой деятельности. В регулярной чреде завтраков, обедов, ужинов проявляется движение времени для человека — некий аналог смены времен года, цикличностью своей утверждающей общий порядок бытия, или соответствующих состояний рождения, цветения и умирания человека, не только отдельно взятого, но и как обобщенной человеческой особи.

Примеры пиршественного места: в помещении — городской дом, загородная усадьба, сельский дом, дворцы вельмож, царей, чертоги богов; на открытом воздухе — сад, загородная местность, берег Волхова, городская площадь, и др. Разнообразно и убранство пиршественного места, в частности, деталей интерьера, а также сервировки столов, посуды, сосудов, всяких вместилищ, различающихся и по материалу (золото, серебро, хрусталь, фарфор, керамика, мрамор, мозаика, соломка), по форме и назначению (корзины, кувшины, блюда, графины, бутылки, кружки, стаканы), по месту изготовления, ценности, цвету («венские чистые хрустали», «китайски драгоценны глины», «персидские златошвенные шатры», «прозрачные яшмы, перлов гнезды» и т. д.).

Определения и сочетания со словом «стол» у Державина почти исключительно указывают на то, что это место для еды-питья, например, «вкруг лакомых твоих столов», «стол яств», «обилием отягощенный... стол вкусный», «столов обилье», «стол накрыт», «стол жирный». Разговоры, беседы, включая житейское «тара-бара», хмельное пение и т. д. — обязательная часть державинских застолий, а, к примеру, за «круглый стол» (в первую очередь, конечно, «обеденный») обитатели и гости Званки собираются еще и для таких приятных развлечений, как игра в карты и другие настольные игры.

По степени богатства стола представлены как скромные трапезы (например, «простой обед», приготовление чая на костре у реки) или незамысловатые пирушки-попойки, так и роскошные пиршества, «прихотливые обеды», пиры «пребогатые».

Помимо пиров настоящих есть и метафорические, т. е. вкушать, пить «сладкое», приятное: блаженство, негу, сон, любовь, женские уста, ароматный воздух, сладостные звуки (женского голоса, лиры, арфы) и т. д., иными словами, наслаждаться, веселиться¹³:

По гранитному я брегу
Невскому гулять ходил,
Сладкую весенню негу,
Благовонный воздух пил. (2, 385)

Дыша невинностью, пью воздух, влагу рос,
Зрю на багрянец зарь, на солнце восходяше,
Ищу красивых мест между лилей и роз, (1, 327)

Сей день усыпали цветами
Младые девы ложе мне
И тихих песен голосами
Восхитили мой дух во сне.
Казалось, за ними следом
Я по лугам, лесам ходил
И, с лип златым питаюсь медом,
Благоуханный воздух пил;
Близ вод жил в поле Елисейском,
Веселостей вкушая тьму;
Но, встав, увидел: в милом, сельском
Твоем, Жуковский, я дому.

(«Виша»)

Сладкогласие и сладкозвучие — наилучшая форма для выражения истины. Намного приятнее, например, впитывать слова мудрости, льющиеся из прекрасных уст красавицы (стих. «Аристиппова баня»):

Глас мудрости живей несется,
Как дев он с розовых уст льется,
Подобно мед с сотов златых.

«О смертные! — поет Арета, —
 Коль странники страны вы сей,
 Вкушать спешите блага света:
 Теченье кратко ваших дней.
 Блаженство нам дарует время;
 Едино счастье в том неложно,
 Коль усладить дух с чувством можно,
 А все другое — суэта.

Вкушая сладости бытия, певец превращает это в сладостные звуки своей лиры, изливая слезы душевного восторга (1, 241-242):

Как мысль моя, подобно
 Пчеле, полна отрад,
 Шумливо, но не злобно
 Облетывала сад
 Предметов ей любезных,
 И, взяв с них сок и цвет,
 Искусством струн священных
 Преобрашала в мед, —
 Текли восторгов реки
 Из чувств души моей.

Особым случаем являются пиры с музами и с богами поэзии, например, наслаждаться чтением Пиндара, Горация, Анакреона, или писать самому, ср. из «Жизни Званской»:

Оттуда [из «светлицы»] прихожу в святилище я муз,
 И с Флакком, Пиндаром, богов восседши в пире,
 К царям, к друзьям моим, иль к небу возношусь,
 Иль славлю сельску жизнь на лире.

Поэтическое же описание пиршественных наслаждений (еда-питье, любовь и т. д.) — это своеобразные пиры «на бумаге», ср. из стих. «Тишина»:

Стану шуткою влюбляться,
 На бумаге пить и есть,
 К милым девушкам ласкаться...

Что едят-пьют у Державина. Вот примерный список этого обширного гастрономического ассортимента (выделенное курсивом упоминается два раза или более). Еда (блюда и продукты): *щи*, «зелены щи с желтком», борщ, ветчина, окорок вестфальский, окорок копченый под дымом, жаркое из молодого барашка, куропатки, рябчики, рагу, фрикасе, плов, *салма*, соусы, (см. объяснение Державина: «Салма — татарское кушанье, а соусы — французское», 1, 419), *пирог*и, пирог, начиненный груздями, «капусты сочные кочан», *грибы*, рыба астраханская, стерлядь шекснинская, щука, лещи, икра, раки, устрицы, устрицы «го-гу» (фр. haut goût), мушели заморские, лягушки,

«несколько молочных блюд», каймак (к борщу), кутья, масло, хлеб, баранки, крендели, «с поливкой калач», «хлеб-соль», сухари, блюдо из комаров¹⁴; виноград, ананасы, *плоды*, ягоды, *сласти*, патока, мед (сотный), вафли; арбуз, соленые огурцы.¹⁵

Напитки безалкогольные: *чай*, *кофе*, лимонад, зельцерская вода. Напитки алкогольные: *вино*, донские вида (игристые), крымские вина, токайское (десертное вино, ср. «Токай — густое льет вино», 1, 213), «красно-розово вино», «черно-тintово вино» (красное испанское вино), «злато-кипрское вино», «слезы ангельски вино» («слезы Христа»), Алиатики, *шампанское*, мозель (немецкое вино), сабинское вино простое, вино секубское, «формианский грозд», «фалернский грозд», *пунш*, *сок*, *мед* (питный), «липец», «воронок», «чернопенно пиво» (см. объяснение Державина: «Липец, мед, наподобие вина приуготовленный, желтого цвета, воронок — тоже мед, но черный, с воском варенный, — напитки, которые бывают очень пьяны, особливо последний, так что у человека при всей памяти и рассудке отнимутся руки и ноги: пиво черное кабацкое тоже весьма крепкое», 1, 446); *пиво*, пиво русское, пиво британское, портер (английское темное пиво), пиво с grenками, *пиво крестьянское*, водка, горелка.

Отдельно: «яства сахарны царей», «пища райская», пища богов — *мед*, *нектар*, *амброзия*.

А теперь приведем несколько общих замечаний относительно еды-питья, касающихся также и других аспектов Пира.

1. Обилие и разнообразие, раблезианский масштаб трапез. Ср. «столов обилье» (1, 351), «тысячи различных блюд», множество плодов, «звенья рыбы астраханской» (1, 99), «горы плодов», вино подается чередой, льется потоком (1, 90), устриц — «бочка» (1, 299) и т. д. Часто подано все (много, разного) сразу; перечисления яств еще более усиливает впечатление изобилия. Разнообразие увеличивается также за счет разных видов одного и того же, ср. наименования различных сортов (отечественных и заморских) пива, вина, а также всевозможных напитков домашнего приготовления. За общим словом «вино», к тому же, могут стоять самые разные напитки (например, помимо вина виноградного, есть вино «хлебное», т. е. водка¹⁶). «Сок» может относиться и к фруктовому соку и обозначать алкогольный напиток. В некоторых случаях на различие указывает контекст. Так, «Сок нам подай, что молнией в жилы Быстро летит что в уста!» (1, 299) — это, вероятно, пунш. «Сок альый» (да еще в стихотворении под названием «Хмель») — или огненный пунш, или вино ярко-красного цвета. «В соке розовом, перловом Мраз, гасящий зноя жар» (АП, 21) — охлажденный, скорее всего безалкогольный напиток. «Бьет, искрами горя, Древ русских сладкий сок до подвенечных бревен!» («Жизнь Званская») — особо приготовленный яблочный или березовый сок, алкогольный напиток, наподобие шампанского. «Сок Вахков» (еще и в стихотворении «Анакреоново удовольствие») говорит сам за себя.

Иногда это разнообразие скрывается в простом указании множественного

числа (вина, напитки, пироги и т. д.). Даже щи, это казалось бы (особенно современному читателю, или вообще любому не-знатоку русской кухни) простое блюдо, в те, державинские времена, насчитывало свыше дюжины самых разнообразных кушаний.¹⁷ Разнообразие подчеркивается и географической пестротой продуктов, представляющих различные места обширной вселенной. На державинских пирах сталкивается эта гастрономическая география — русское пиво с британским, вестфальский окорок с астраханской рыбой, и т. д.

Разнообразие создается также детальностью описания, сообщением всякого рода конкретных гастрономических, вкусовых и прочих подробностей. Например, что щи были «зелены» и с «желтком» (1, 29); пиво «русское варено» и с «гренками» (1, 272); а скатерти были «узорчатые, атласные, белые, тонкие» (АП, 21); или такое: «вино, что искрами пенно, Каплет что златом как смоль, В толстом стекле что выжимки силы, В свертках травы, что слаще сота» (1, 299; «Объяснения» Державина, в данном случае, действительно помогают понять некоторые реалии в описании этих напитков: «Итальянские сладкие вина обыкновенно присылаются в стеклянках, оплетенных травую», 1, 438), и т. д.

Описание пиров, их гастрономической и эстетической привлекательности, само по себе есть пирование словами. Перечисляя, любовно перебирая, как бы продлевая удовольствие, все эти многочисленные названия блюд, напитков, деталей сервировки и прочего пиршественного антуража, Державин еще и решал задачу художественного освоения этой темы для русского языка, и именно для поэзии, — вводя в поэтический репертуар столь обширный, разнообразный гастрономический словарь, описывая то и так, как «на нашем языке еще не бывало».¹⁸

2. За немногим исключением все содержимое гастрономического ассортимента Державина упоминается в положительном контексте — естся-пьется с удовольствием, одобряется, хвалится (о том, что и почему отвергнуто, — позже). Главные оценки еды-питья: вкусно и красиво, то есть, сочетание критериев гастрономического и эстетического. Помимо приятного вкуса отмечается приятный запах, и не только еды, вин, чая, кофе, но и всех сопутствующих пиру обстоятельств, например, благовоны курильниц, ароматный воздух сада, благоуханье роз. Наиболее частые общехвалебные слова по поводу еды-питья и пиров в целом — славный, добрый, приятный, прекрасный.

3. Изображение еды-питья и в целом пиршественные картины у Державина отличаются той же зрелищностью, живописностью, с которой он рисует картину мира вообще. «Какое зрелище очам!», — не устает в восхищении восклицать Державин, глядя на мир. У Державина явно повышенно-острое восприятие цветовых и световых форм, разноцветной окраски мира. Чисто живописный подход у Державина, например, в метонимическом использовании цветовой характеристики как основного представителя предмета. Приемы живописи применены к слову, так что задача поэта как бы исключительно живописная: изобразить цвет, в цвете-свете передать разнообразие и красоту мира (о цвете и свете, о живописности у Державина

писали многие исследователи Державина — Эйхенбаум, Пумпянский, Серман, Данько, Грифцов, А. В. Западов, Хельмут Кёлле и другие¹⁹).

Цвет, таким образом, является константой и доминантой того или иного художественного приема. Предметы окружающего мира могут меняться, они лишь носители цвета, и среди них художник выбирает тот, который лучше выражает идею данного цвета. Поэтому, например, у Державина не лещи как серебро, а «серебро, трепещуще лещами» (здесь еще передано и движение, игра цвета). Иначе говоря, центр чувственного восприятия у Державина — зрение, а в фокусе зрения — цвет, именно цвет видит Державин в первую очередь, а не сам предмет как таковой.²⁰ Типичный пример словесной формы выражения такого типа восприятия — прямым дополнением к глаголам видения является обозначение цвета, а предмет, к которому этот цвет относится, поставлен в зависимую от цвета синтаксическую позицию. Например, из «Жизни Званской» (выделено мною — С. Е.):

То в масле, то в сотах зрею Злато под ветвями,
То **вурнур** в ягодах, то бархат-пух грибов,
Сребро, трепещуще лещами.

И там же:

Я **озреваю** стол — и **вижу** разных блюд
Цветник, поставленный узором.

Обозрев красоту стола, Державин заключает: «Прекрасны!». И (здесь повтор-усиление) объясняет почему:

Прекрасны, потому что **взор** манят мой, вкус.

Сначала взор, потом вкус: при том, что важны оба вида наслаждения, зрительное указано первым, так что гастрономическому наслаждению предшествует не менее сильное эстетическое удовольствие от зрелища стола с яствами.

Говоря об использовании цвета-света у Державина, надо отметить и богатство его палитры, красочное многоцветье, и разнообразие цветовых комбинаций (цветных узоров), и игру цвета-света, различные световые эффекты — все это струение, свечение, искрение, блеск, сияние, сверкание, радужные переливы, преломления и отражения света (солнца, луны, зари) на водной поверхности, на стекле, на лаковом полу и т. д. На материале еды-питья это и разноцветье самих яств, и примеры пенящихся, искрящихся, брызжущих, сверкающих, пламенеющих напитков, отражающихся-преломляющихся в хрустале бокалов и прочих сосудов, золотой и серебряный блеск блюдов и т. д.

Любимые цвета Державина, в полном соответствии с его мироощущением, — золотой и красный.²¹ Оба, в живописном смысле, — наиболее сильные, яркие, интенсивные цвета. Ценностный аспект этих цветов также выделяет их среди всех остальных, ибо это прежде всего цвета Солнца (и всех цветосветовых явлений, им порождаемых, из которых наиболее часто фигурирует

у Державина заря, зарево). Солнце в поэтическом мире Державина — иерархически важнейшая ценность — источник света, жизни, блага, образ Величия (репрезентация Бога как высшей власти и силы) и Красоты. Таким образом, изображение восходящего солнца, рассвета, пробуждения, утра как прекрасного начала прекрасного дня отвечает как эстетическим, так и философско-мировоззренческим взглядам Державина. Вот одна из подобных картин (ср. также «Утро», «Радуга», и др.):

... Пурпурбвым златом рдеите,
Воды, доли, — и душа,
Спящая в лесах зеленых,
Гласов, эхов сокровенных,
Пробудися светлым днем:
 В лучезарной колеснице
От востока Феб идет,
Вниз с рамен по багрянице
В кудрях золото течет...

... Утренней зари прекрасной,
Дней веселых светлый царь!
Ты, который дланью властной
Сыплешь свет и жизнь на тварь,
Правя легкими вожжами,
Искрометными конями
Обтекаешь мир кругом, —
Стань скорей пред жадны взоры,
Да поют и наши хоры
Радостных отца сынов
Славу, счастье и любовь!

(«Пришествие Феба»)

Красный цвет — еще и цвет крови (синонима жизни), цвет огня (а в метафорическом смысле жара чувств, любви), цвет розы. Державинская роза — царица цветов, краса природы, прообраз самого Солнца, а в мире человека — эмблема любви, символ женской красоты (красный, розовый — цвет уст, нежнейшей кожи ланит и рук девы-розы):

... Роза зрению любезна,
Обонянию мила;
Здравью, разуму полезна
И невинностью светла.
Роза пеня достойна,
Царств владычицам подобна
В одеянии царей...
... Во цветах благоухает,
Очи, души веселит;
Розовы уста прекрасны,
На ланитах мил их смех;
На грудях лилейных ясны,
Любы Лелю для утех...
... Розы в пиршествах утеха, —
На гостях, как огонь цветут...

... Коль красу где выхваляют,
Льзя ли розой не назвать?
Роза, друг зари румяной,
Дщерь весны и крин небес;
Мир дает душе печальной,
Иссушает токи слез.
Розу в лучшие дни года
Прославляет соловей;
Зефир веет, и природа
Улыбается вся ей.
Роза всем кустам царица,
Ароматов сладких мать;
Роза миру покрывало,
Образ солнца, красоты.

(«Лизе. Похвала розе»)

Красивое, прекрасное — древнейшие значения слова «красный», и во времена Державина смыслы эти активно, живо присутствовали в этом слове.

Слова «красивый», «прекрасный», в свою очередь, как бы дополнительно приобретают еще и цветовую окраску.

Красный цвет, к тому же, имеет наибольшее, по сравнению с другими, количество оттенков (от ярко-алого до почти фиолетового) и допускает богатую лексическую вариативность (багряный, алый, румяный, пунцовый, розовый, огневой, огнистый, багровый, зарьный, пурпурный, пурпуровый, и т. д.). Идею красного цвета выражают также разнообразные носители этого цвета и производные от них состояния, действия, и т. п. Все эти многочисленные разновидности красного, а значит красивого, образуют единый эстетико-живописно-ценностно-символический комплекс.²² Державинские тексты буквально перенасыщены, залиты красотою и красотой. Красное-прекрасное — идеальная рифма, как в отношении звука, так и смысла, так что при любом упоминании красного возникает — как эхом отзываясь — и эта внутренняя рифма, окрашивая в красное-прекрасное, то есть украшая, все словесно-поэтическое пространство державинских текстов, тем самым еще более увеличивая общую сверхповышенную концентрацию прекрасного в поэтическом мире Державина.

А теперь вспомним знаменитое описание обеда из «Жизни Званской»:

Багряна ветчина, зелены ши с желтком,
Румяно-желт пирог, сыр белый, раки красны,
Что смоль, янтарь — икра и с голубым пером
Там щука пестрая...

В одном только четверостишии: 8 различных цветов,²³ плюс одна двуцветная смесь и один пестрый. В соответствии с особой выделенностью красного цвета у Державина, мы и здесь видим просто красный, а также багряный и румяный. Собранные вместе, многоцветье это образует цветник, подобный другим цветовым узорам (и шире — художественным ансамблям) у Державина. Описание этой красочной картины стола заканчивается тем же восхищенным восклицанием «Прекрасны!», с каким поэт вообще любит великолепной картиной мира.

«Жизнь Званская», написанная в мае-июле 1807, полемически соотносится в плане как тематики, так и стилистики, с «Вечером» Жуковского, написанным в те же месяцы, но годом раньше.²⁴ В отличие от скорбно-меланхолического тона, «вечернего» настроения Жуковского, у Державина радостное прославление, гимн жизни. Там, где 23-летний, «разочарованный душою» Жуковский уныло вопрошает: «Ужель иссякнули всех радостей струи, ... О вы, погибши наслаждения, ... Где вы, мои друзья, ... Где песни, ... Где Вахвовы пиры...?», — 63-летний Державин, повторяя строфу Жуковского, отвечает:

Все суета сует! я, въздыхая, мню,
Но, бросив взор на блеск светила полудневна,
О, коль прекрасен мир! Что ж дух мой бремению?
Творцом содержится вселенна.

Творцом содержится вселенна.

— и, с любовью и любованием описывая полноту, блаженство жизни, дает великолепные картины жизни званской: весь длиннейший день, с утра до вечера, калейдоскоп людей, занятий, все в движении, наполнено красотой, удовольствиями, в том числе гастрономическими. Целых 6 строф посвящено описанию восхитительного обеда, но не забыты и завтрак, и вечернее чаепитие на природе:

На бреге Волхова разводим огонь дымистый;
Глядим, как на воду ложится красный день,
И пьем под небом чай душистый.²⁵

За пределами строк, но подспудно присутствуя, — ужин, ждущий гостей по возвращении с длинной, прекрасной прогулки. Кстати, упоминания об ужине имеются в «Жизни Званской»: описывается, что обычно делает Державин до ужина — различные игры в карты, в той же «светлице», где стоит обеденный стол, и, видимо, за тем же самым столом, или уединение в «святылище муз», где Державин тоже пирует, но словами: читает любимых поэтов, сам пишет стихи.

Там же и описание крестьянского праздника:

Из жерл чугунных гром по праздникам ревет;
Под звездной молнией, под светлыми древами
Толпа крестьян, их жен вино и пиво пьет,
Поет и пляшет под гудками.

Вообще на всем обширном пространстве 63-строфной (по числу лет Державина! а в «Вечере» 23-летнего Жуковского — 23 строфы!) «Жизни Званской», как многократное эхо звучат слова восторга и восхищения перед жизнью, активной, даже азартной вовлеченности в жизнь: «О! коль доволен я», «Приятно!», «Забавно!», «любопытны», «с восхищеньем», «прославленье», «славлю», «любуюсь», «все прелести, красы», «В задоре иногда, в игры зело горячи играем в карты», и т. д. (по концентрации этих мотивов схоже с классическим державинским гимном жизни и ее Творцу, стихотворением «Утро»). На фоне столь мощной энергии жизнеутверждения присутствующие в «Жизни званской» элегические мотивы разрушения и смерти звучат приглушенно и более чем уравновешены оптимистической верой поэта в бессмертие через поэзию.

Итак, при всем разнообразии, пестроте красок цветовая доминанта в описании еды-питья, как и всей совокупности компонентов Пира, — это те же излюбленные цвета Державина, золотой и красный. Золотой (варианты: желтый, янтарный, золотистый) — это цвета вина; меда — и как сласти, и как алкогольного напитка; масла; стерляди; плодов; каймака; златошвенных шатров; блюд, сделанных из золота, и т. д. Красный — это цвет вина; алого сока-пунша (часто еще «с пламенным сверканьем» и подаваемого «розовой рукой» прекрасной девы); цвет плодов; плюс многочисленные примеры

красного в значении *прекрасного*.

Например, в стихотворении «Разные вина» превалирует именно красный цвет: «красно-розово» вино, т. е. светло-красного оттенка, пьется за здравье жен «румяных»; б) «черно-тингово» — за «чернобровых», «смуглянок» (в названии отмечено нужное Державину соответствие цвета вина и «масти» женщины, но на самом деле это тоже красное вино, только густого, темно-красного оттенка); в) «злато-кипрское», т. е. золотистого цвета, в тон «светловласой», «белянки», за здравье которой оно пьется.

Пригубливание вина приравнено к поцелую красавицы, и то и другое сладостно (и вкусу, и сердцу, — пример полнейшего слияния гастрономического, любовного и эстетического наслаждения). И то, что равное удовольствие доставляется разным (вино и женщины, при этом разные вина и разные женщины), но столь же сладостным, еще более усилено объединяющим все это в единое чувственное и эстетическое удовольствие, одинаковым цветом уст красавиц — красным (цвет любви): так, уста — багряные, пунцовые, прекрасные (в последнем случае совмещение красного и прекрасного).

В терминах живописного мастерства описания державинских «столов яств», эти «цветники блюд» — своеобразные гастрономические **пять-морты**. Ср. из «Приглашения к обеду»:

Шекснинска стерлядь золотая,
Каймак и борщ уже стоят;
В крафинах вина, пушш блистая
То льдом, то искрами манят;
С курильниц благононья льются,
Плоды среди корзин смеются.

Выделенность цвета, этой важной эстетической категории у Державина, обуславливает то, что даже когда в некоторых случаях цвет прямо не называется в тексте, он все равно имплицитно присутствует. В контексте повышенного интереса Державина к цвету вообще, и в окружении предметов с цветовой характеристикой, происходит как бы эффект цветового заражения, так что предмет без цветового определения невольно расцветчивается. Например, если в непосредственной близости от «стерляди златой» стоят «борщ и каймак» (а в тексте это один синтаксический ряд), то и они тоже воспринимаются в цвете, выявляют свой, присущий им цвет (борщ — красный, каймак — золотистый).

Другой вид живописных картин, изображающих пиры, это **жанровая живопись**, в том числе на темы застолий (где изображены не только сами столы яств, а и едящие-пьющие). Разнообразие и здесь — от грандиозных картин пиров и пиршеств до небольших картинок, даже сценок, запечатлевающих отдельные моменты застолий. Другие составные части Пира тоже могут быть представлены в виде различных тематических жанровых картин (пляска девушек, сцена рыбалки, народных гуляний, игра в карты, одаривание крестьянских детей баранками и кренделями и бесконечное множество подобных

сюжетов), а также жанрами **пейзажа** и **портрета** (в основном женского).

В целом Пир, как правило, совмещает несколько различных жанров изобразительного искусства. То, что эти картины написаны словом, расширяет арсенал выразительных средств поэта-художника, ибо слово как более универсальное орудие, чем краски, способно передать не только цвет-свет, фактуру, но и звук, движение, вкус, запах и т. д. Схожая техника словесного изображения снимает и многие ограничения разных изобразительных жанров. Например, натюрморт, по природе своей, это *nature morte* (мертвая природа), *still life*, *Stilleben* (тихая и неподвижная жизнь, лишённая движения и звуков). Державин словом **оживляет** натюрморт — так, у него «плоды среди корзин смеются» (здесь ещё одновременно и озвучивание, и мажорная тональность звуков, и веселящее глаз художника разноцветье плодов, конечно же, прельстительно-соблазнительных и для взора гурмана).

В картинах застолий Державин изображает сопутствующие всему этому **звуки**, например, «пиршественные лики» (еще и как бы производное от глагола *ликовать*) — радостные восклицания, шумные тосты, оживленные и разгоряченные хмелем голоса, застольные песни (от «Кружки», с ее патриотическим пафосом, в защиту русских национальных традиций, подкрепленным восьмикратным призывным «И пить: Ура! ура! ура!»²⁶, до совсем хмельного «ширень да вирень, Да лист, братцы, трава...», 1, 118), веселый гул застольного «тара-бара», а также звон серебряных кружек или хрустальных бокалов при чокании, шум вылетающей из бутылки пробки и струи, бьющей в потолок. Озвучивается и пейзаж пиршественного места — фонтаны и ручьи журчат, птицы поют. А вот пример озвучивания уже готовой картины, созданной другим художником, при этом на интересующую нас тему. В стихотворении «Аристиппова баня» Аристипп, буквально купаясь в неге и красоте, любуется коллекцией своих картин²⁷ (выделено мною — С. Е.):

Взгляните ж на него. Он в бане! —
 Се роскоши и вкуса храм!
 Цвет роз рассыпан на диване;
 Как тонка мгла иль фициам,
 Завеса вокруг его сквозится;
 Взор всюду из нее стремится,
 В нее ж чуть дует ветерок...
 ... Он нежится, и Аппелеса
 Картины вокруг его стоят:
 Сверкают битвы Геркулеса;
 Сократ с улыбкою пьет яд;
 Звучат пиры Анакреона...

Ясно, что не требованиями стихотворного размера определяется выбор Державиным именно слова «звучат». Ведь можно было сказать «Видны пиры Анакреона», или «Он зрит пиры Анакреона», — что подходит и по размеру, и к тому же является более привычной формой описания того, что нарисовано на картине. Но скажи так — описание было бы менее держа-

винским, менее насыщенным экспрессией чувственного восприятия и менее художественно выразительным. А так, глядя на картину пиров Анакреона, Державин и видит, и слышит их, и, опуская более очевидное, выделяет *звуковую* окраску изображения веселых пирашесств.

4. Гастрономический ассортимент Державина вполне интернационален, отражая географическое и национальное многообразие, но с заметным патриотическим уклоном. Прославляется все русское, отечественное, а иностранное, заморское — это как дань, которая привозится из разных мест, стекаясь в Россию, как в центр Вселенной. Предпочтение, особенно в отношении еды, съестных продуктов и способов приготовления, отдано русской кухне. Этот «гастрономический патриотизм» — проявление на материале еды-питья темы русского превосходства (другие мотивы этой темы: обширность российского государства, величие и мощь россос, сила и непобедимость русского оружия), что связано также с важным в поэтическом мире Державина понятием дома: в широком смысле это отечество, Россия, в более узком — отчий дом, семья, традиционные устои, символическое «родительские хлеб-соль».

«Домовитость» — одно из самых ценных качеств женщины, хозяйки дома, хранительницы домашнего очага (ср. из стих. «Похвала сельской жизни»):

Как ея — русских честных жен
По древнему обыкновенью —
Весь быт хозяйский снаряжен:
Дом тепл, чист, светл, и к возвращенью
С охоты мужа стол накрыт.

Домашняя еда — приготовленная из местных, природных, непривозных продуктов, имеет множество преимуществ, и, в частности, как наиболее отвечающая требованиям здоровой пищи (свежая) и здорового вкуса (простая, естественная). Так, например, в «Жизни Званской» при описании прекрасного обеда подчеркивается, что все на столе «представляет Русь»: «Припас домашний, свежий, здравый», «без чуждых стран приправ», и набор напитков столь же «патриотичен»: донские и крымские вина, домашнего производства «липец», «вороннок», пиво и «древ русских сладкий сок». То же и в стихотворении «Приглашение к обеду»: «русский мой обед простой», «без вредных здравью приправ».

Неоднократно упоминаемая у Державина формула «хлеб-соль» многозначна именно в этом державинском смысле:

а) как символ простой пищи (т. е. были бы только хлеб-соль — вроде библейского «хлеб наш насущный даждь нам днесь»), в ряду наименее существеннейших даров Божьих и самых необходимых земных потребностей, ср. из стих. «Меркурию»: «Коль я здоров, хлеб-соль имею, И дар мне дан судьбы, певца...»
б) выражает идею «дома» и «русскости» — формулировка гастрономических требований подчеркнута национальная; в сочетании «хлеб-соль» отражено русское хлебосольство, радушие, гостеприимство, с которым хозяева *в своем*

родным даме приветствуют гостей; символизирует связь с предками, верность родительскому дому, следование традициям отцов, ср. из стих. «Капнисту»:

Счастлив тот, у кого на стол,
Хоть не роскошный, но опрятный,
Родительские хлеб и соль
Поставлены...
... Так для чего ж в толь краткой жизни
Метаться нам туды, сюды,
В другие земли из отчины
Скакать от скук или беды
И чуждым солнцем согреваться?
От пепелища удаляться,
От родины своей кто мнит,
Тот самого себя бежит.

Природность, подчеркиваемая в еде, соотносится с основами державинского мироощущения, утверждающего целостность мира, единство природы и человека, жизнь в согласии с естественными законами. Натуральная пища (т. е. простая и приготовленная безо всякой излишней изощренности) свидетельствует о связи с природой, о правильном, разумном, здоровом, естественном образе жизни, а природа у Державина — идеал, образец для подражания. Соответственно, искусственно-усложненная еда, всякого рода кулинарные ухищрения вроде замысловатых соусов, сложных приправ, — удаляет человека от природных первоэлементов, противоречит принципам здоровой, естественной жизни, и посему не просто не одобряется, а отвергается.

Полезная для здоровья и вкусная — в этом отличие русской, домашней еды от иностранной, критика которой чаще всего принимает у Державина антифранцузскую направленность.

5. Наслаждение жизнью сочетается у Державина с требованиями этики. Тема здоровой, простой и счастливой жизни связана с восходящей к Горацию проповедью умеренности (простых радостей, довольства малым, душевного равновесия и покоя, естественно-природной, сельской жизни). Сравни, например, какой здоровый, примерный образ жизни ведет «сокрывшийся в деревне» Н. А. Львов (1, 194–195):

Труды крепят его здоровье;
Как воздух, кровь его легка;
Поутру, как зефир, летает
Веселы обозреть работы,
А завтракать спешит в свой дом.

Там его, конечно, ожидает «нежна, милая супруга», «браным полотенцем» «стирает пот с его чела», целует его «раскрасневши щеки».

Однако, в общем разделяя (скорее теоретически принимая разумом) эту философскую установку Горация, и вслед за ним повторяя и развивая различные мотивы умеренности, причем не только в переводах или переложениях из Горация, либо подражаниях ему²⁸, но и в своих оригинальных

сочинениях²⁹, Державин, тем не менее, не отличается последовательной приверженностью принципу умеренности, так что в плане поэтических традиций гораццианские мотивы у Державина естественным образом переплетаются с анакреонтическими.

Державину, с его интенсивностью мироощущения, энергичной активностью, тяготением ко всякого рода обилию, изобилию, пышности, роскошеству, наслаждениям, веселью, трудно умерить себя, отказаться от многочисленных радостей жизни.³⁰ Ему более свойственно пытаться найти способ, как жить приятно, весело и вместе с тем правильно, в том числе этически правильно, а именно, — гармонически соединяя наслаждения, роскошь и следование истинному, «прямому» пути добра и блага.

Вспомним обращенную к Фелице просьбу научить, «как пышно и правдиво жить» («Фелица»). И хотя последовавшее за этим изображение «пребогатых пиров», разнообразнейших удовольствий содержит элемент критики и самокритики, техника описания (а перед нами типично державинский Пир с его различными компонентами) выдает отношение автора, его явное любование всем этим великолепием и роскошью.

Образ идеального, в этом смысле, вельможи дан в стих. «Решемыслу» (в одном из рукописных текстов к заглавию даже добавлено, казалось бы, излишнее, дидактическое пояснение: «Или изображение, каковым быть вельможам должно», цит. по 1, 378):

В миру он кажется роскошен;
Но в самой роскоши ретив,

... Хотя бы возлежал на розах,
Но в бурях, зноях и морозах
Готов он с лона неги встать;
Готов среди своей забавы
Внимать, судить, повелевать
И молнией лететь в храм славы.

Роскошь располагает к сладкой лени, и для творящего «гения» злоупотребление негой может идти во вред творчеству. Ср. обращение к поэту Дмитриеву (стих. «Лето», 1804):

Видишь ли, Дмитриев! всего изобилье,
Самое благо быть может нам злом;
Счастье и нега разума крылья
Сплошь дают ярмом.
В доме жив летом, в раю ты небесном,
В сладком поместье сызранском с отцом,
Мышлю, ленишься петь в хоре прелестном,
Цвесьть муз под венцом.

Долг творца — творить, и не только во славу муз, но и ради «общего блага» (в цитируемом ниже примере из стих. «Оленину» это — польза Отечества),

побеждая своим искусством, которое вечно, время, и тем самым обретая Бессмертие:

Пусть дух поэта сотворяет,
Вливает живописец жизнь,
А чувство музыкант вдыхает
К образованию их отчизн;
И нас коль гении вдыхают,
От сна с зарею возбуждают,
Не стыдно ль негу обнимать?
Пойдем Сатурна побеждать!

(выделено мною — С. Е.; в своих «Объяснениях» Державин снабдил последнюю строку таким комментарием: «т. е. побеждать время или забвение», 1, 440).

Итак, роскошь, уравновешенная добром (добродетелями и добродетелями), приятство в жизни, сочетающееся с пользой (своей вкупе с общей), не порок. Или — словами философа (стих. «Аристиппова баня»):

Не в том беда, чтоб чем прельщаться,
Беда пороку сдаться в плен.
Не должен мудрым называться,
Кто духа твердости лишен.
Но если тело услаждаем
И душу благостями питаем,
Почто с небес перуна ждуть?..
... И в счастье не забываться,
В довольстве помнить о других;
Добро творить не собираться,
А должно делать, — делать вмиг.

И далее вопросы чисто риторические: «И будет ли вредна тут пышность, Коль...» (следуют примеры благодетелей),

Порочно ль и столов обилье,
Блеск блюд, вин запах, сладость яств,
Коль гонят прочь они умынье,
Крепят здоровье и приятств
Живут душой друзьям в досугах...

а далее примеры, что роскошество это — не за счет голодания других.

Так, Нарышкин, расточавший несметные богатства на роскошные пиры, не только не заслуживает осуждения у Державина, но достоин похвалы (1, 235):

Живи и жить давай другим,
Но только не за счет другого;
Всегда доволен будь своим,
Не трогай ничего чужого:
Вот правило, стезя прямая
Для счастья каждого и всех!

Нарышкин! коль и ты приветством
К веселью всем твой дом открыл,
Богатых с бедными сравнил, —
Прехвальна жизнь твоя такая,
Блажен творец людских утех!..
... Блажен и мудр, кто в ближних ставит
Блаженство купно и свое,
... Кто век провел столь славно, громко,
Тот может в праздник погулять.

Столь же славно и имя Шереметева, проведшего жизнь в роскоши, но не забывавшего и о других (стих. «К Скопихину»). При этом, хотя идейно Державин и утверждает приоритет этики (Шереметев останется в памяти потомков не роскошью и щедростью своих пиров,

Что были дивом человеку,
Где тысячи расточены,
Народ, цари угощены!..
... Нет! Нет! — не роскошью такой
Его днесь в свете прославляют;
Столы прошли, как сон пустой,
Их гости скоро забывают;

а тем, что, к примеру, строил больницы для бедных), даже краткое описание этих дивных шереметевских пиров

Где, как в волшебных неких снах,
Зимой в мороз, против природы,
Цветущую весну в садах,
Шумящие с утесов воды
И, звезд рассыпав миллион,
Свой дом представил раем он

оказывает такое завораживающее, эстетически сильное воздействие³¹, что у читателя в памяти остаются именно они — яркие, ослепительные картины роскоши и красоты, а не маловыразительное морализующее замечание:

Но тем обрел он всех любовь,
Что бедным дал, больным покров.

И даже вельможа (явно отрицательный персонаж из одноименного стихотворения) осуждается не за свою роскошную жизнь, полную развлечений и неги — и тут Державин опять рисует очередную великолепную картину жизненных пиршеств:

А ты, второй Сарданапал!
К чему стремишь всех мыслей беги?
На то ль, чтоб век твой протекал
Средь игр, средь праздности и неги?
Чтоб пурпур, злато всюду взор

В твоих чертогах восхищали,
Картину в зеркалах дышали,
Муся, мрамор и фарфор?

На то ль тебе пространный свет,
Простерши раболепны длани,
На прихотливый твой обед
Вкуснейших яств приносит дани,
Токай — густое льет вино,
Левант — с звездами кофе жирный, —
Чтоб не хотел за труд всемирный
Мгновенье бросить ты одно?

Там воды в просеках текут
И, с шумом вверх стремясь, сверкают;
Там розы средь зимы цветут
И в рощах нимфы воспевают...

Главный порок здесь — в отсутствии добродетелей, уравнивающих эту пышную изысканность и «сластолюбие». Собственным удовольствиям отдана вся жизнь вельможи, в ней царят только праздность, пресыщенная лень, себялюбивое равнодушие к чужому неблагополучию и даже горю (1, 214). «Веселье то лишь непорочно, — заявляет Державин, — раскаянья за коим нет» (1, 91). Например, когда пиришествам отдан лишь досуг (1, 351), когда это заслуженный отдых от добрых и полезных дел, ср. из «Приглашения к обеду» (выделено мною — С. Е.):

Приди от дел попрохладиться,
Поеть, попить, повеселиться.

Пространными назидательными указаниями, применительно к простому российскому люду, сопровождается и описание народного гуляния (стих «Крестьянский праздник»):

Где все молодки с молодцами,
Под балалайками, гудками,
С парнями, с девками поют.

Поют под пляской в песнях сельских,
Что можно и крестьянам быть
По упражненным деревенских
Счастливым, радостным — и пить.
Раздайтесь же, круги, пошире,
И на преславном этом пире
Гуляй, удаля голова!
Ничто теперь уже не диво:
Коль есть в глазах вино и пиво,
Все, братцы, в свете трын-трава.

Гуляйте, бороды с усами,

Купайтесь по уши в чанах,
И вы, повойники с чепцами,
Не оставайтесь на дрожжах;
Но кто что хочет, то тяните,
Прокажьте, вздорьте, курамшите;
Тут нет вины, где пир горой;
Но, в дома вшед, питьем не лейтесь;
С женой муж яицами бейтесь
Или скачите чехардой.

Но только, встав поутру рано,
Перекрестите шумный лоб,
Умыв водой лицо багряно;
С похмелья чару водки троп —
Уж не влекитесь больше к пьянству,
Здоровью вредну, христианству
И разорительну всем вам;
А в руки взяв серп, соху, косу,
Пребудьте, не поднявши носу,
Любезны Богу, господам.

IV. Некоторые из отмеченных особенностей державинской интерпретации темы еды-питья покажем на примере стихотворения «Похвала сельской жизни» (вольное переложение 2 эпода Горация).

У Горация говорится, что, когда скромная жена приготовит из некупленных продуктов обед и принесет из собственных погребов молодое вино урожая этого года, то даже лукринские устрицы, палтус, африканская дичь, ионийские фазаны (т. е., видимо, явные лакомства) не доставили бы ему большего удовольствия, не были бы более вкусны для него, чем отборные оливки, луговой щавель, просвирник (тоже растение), или барашек, заколотый к празднику, или мясо козленка, задранного волком.

В отличие от этого повествовательного рассуждения, у Державина ~~просто~~ описание обеденного стола, с перечислением всего, что на нем имеется. Русифицируя контекст стихотворения в целом, Державин изображает русский обед. Державинский энтузиазм знатока, ценителя, любителя вкусно и с удовольствием поесть заражает своим любовным описанием блюд, подробным, смакующим сами названия или какую-то гастрономическую особенность. Например, у него не просто пирог, или даже не пирог с грибами, а начиненный именно груздями, видно, в этой детали весь секрет и «смак» кулинарного успеха. Обед довольно простой, но весьма обильный и разнообразный, далекий от скромной умеренности Горация. У Державина помимо бутылки вина имеется еще вдосталь пива (в гротовском издании *Сочинений Державина*, см. том II, с. 169, в варианте стихотворения указана «двоенного бутылъ вина», т. е. водки, скорее всего ароматизированной, а также редька³²):

Впрок пива русского варена,
С гренками коновка полна,
Из коей клубом лезет пена,

при этом последнее — явно художественная деталь, подмеченная при любовании картиной обеденного стола. А далее следуют: «горшок» щей, «копченый окорок под дымом», да «жаркой» баран, «кочан» капусты, грибной пирог и еще «несколько молочных блюд». Отметим вкусовые определения с положительной оценкой, что не забудет добавить Державин: «бутылка доброго вина», «добрые» щи, «горячие» (иначе, как известно, невкусно), капуста «сочная», мясо молодого барана, и, подытоживая, простодушно-довольное восклицание «И тут-то вкусен мне обед!» (в варианте стихотворения гастрономическое ликование звучит еще более интимно-лично,

облеченное в совсем уж русскую форму популярной идиомы: «И тут-то за ушми трещит»). Таким образом, по сравнению с Горацием у Державина усилен и вкусовой аспект обеда, и момент личной заинтересованности.

Вообще (в этом и других стихотворениях Державина, переводах, переложениях, подражаниях Горацию) все отступления от Горация (все, что исключается, добавляется, видоизменяется) — абсолютно в духе собственных сочинений Державина, его общей поэтики. Например, там, где у Горация обобщенное «сицилийские пиры», у Державина развернуто в «обилием отягощенный, стол вкусный», «фалернское вино» у Горация — и «вина, вкусом драгоценны» у Державина (стих. «О удовольствии»). В стихотворении «Весна», начало которого является вольным подражанием двум текстам Горация, типично державинская сцена пиршества (а у Горация совсем отсутствует упоминание еды-питья).

Другая особенность державинского обеда в стих. «Похвала сельской жизни» такая. В отличие от Горация, у которого имеется как бы сравнение вкусного и еще более вкусного, у Державина — контрастное противопоставление вкусного и невкусного, а в неприятии того, что ему невкусно, гастрономические соображения переплетаются с идеологическими. Невкусны ему «всех мушелей заморских грузы», всякие там фрикасе, рагу (т. е. кулинарно-замысловатые блюда, с острыми приправами), устрицы, но не вообще как таковые (см. пример с «бочкой»), а именно устрицы «го-гу» (т. е. *haut-goût*, специального приготовления, со специфическим запахом, не благовонным, а как бы несвежим, тухлым, что в данном случае оценивается как неестественное и антиэстетическое, свидетельство нездорового, испорченного вкуса; французское сверхизысканное гурманство высшего класса *haut-goût* дано Державиным еще и в нарочито сниженной транскрипции). Отвергаются также лягушки (ну это уж совсем чуждо русскому вкусу), словом, невкусно все, чем «окормляют нас французы» (так и слышится: «отравляют»).³³

Интересно сопоставить державинскую «Похвалу сельской жизни» (1798) со стих. Тредиаковского «Строфы похвальные поселянскому житию» (1752), переложением (также русифицированным) того же текста Горация (я отмечу лишь некоторые моменты).³⁴ У Тредиаковского, вслед за Горацием, проповедь не только простой, здоровой пищи, а и умеренности. Но, по сравнению с державинским, обед Тредиаковского скучен, невыразителен, малопривлекателен, упор на сытности, питательности, пользе для здоровья. Тредиаковский — убежденный враг всего, что пышно и роскошно:

Дай Бог, чтоб исчезло все, что пышно,
Всем бы в простоте святой жилось.

Державин вряд ли бы разделил подобное пожелание. И если, при некоторой схожести гастрономической критики (в частности ее антифранцузская направленность), в державинском «не вкусно мне» скорее гастрономический подход, то в яростной инвективе Тредиаковского, обрушивающегося на гастрономическую роскошь (яства, вполне с державинского стола), какой-то идейно-религиозный фанатизм. Несколькими упрощая, можно

сказать, что в «гастрономическом патриотизме» у Державина побеждает все же гастрономия, а у Тредиаковского — патриотизм. Буквально заклиниванием, изгоняющим бесов, звучат слова Тредиаковского:

Каплуны, прочь, птицы африкански,
 Что и избрел роскошный смак;
 Прочь бургонски вина и шампански,
 Дале прочь и ты, густой понтак.
 Сытны токмо ши, ...

(и т. д., из напитков же приемлемы лишь квас и по праздникам пиво). Отсутствует у Тредиаковского и такой дополнительный источник удовольствия, как приятный пейзаж, у Горация имеющийся. А у Державина удовольствие от обеда и от созерцания пейзажа еще усилено тем, что любование картинами сельской жизни сопутствует обеду. Обеденный стол, очевидно, у окна, так что, начав строфу «Меж тем приятно из окна Зреть...», Державин заканчивает очередным радостным возгласом «Как весел таковой обед!».

Более того, Державин вносит в ситуацию обеда необходимый ему, и отсутствующий у Горация (и у Тредиаковского), эстетический элемент — мотив женской красоты, а также мотив любви, любовных наслаждений, — эти неизменные спутники его пиров, без которых и пир не пир:

Но будет ли любовь при том
 Со прелестьми ее забыта,
 Когда прекрасная лицом
 Хозяйка мила...

(а уже далее говорится о ее домовитости). И этот любовный восторг и восхищение красотой окончательно превращают скромную сельскую трапезу Горация в великолепный державинский пир.

ПРИМЕЧАНИЯ

Данная работа представляет собой расширенный вариант доклада («Тема еды-питья в поэтическом мире Державина»), прочитанного на международном симпозиуме «DERJAVINE face au dialogue des cultures», в Париже, в октябре 1993 г.

Тема для доклада развивает некоторые идеи, изложенные мною в курсовой работе (ноябрь 1980 г.; McGill University, Canada; рукопись), посвященной описанию поэтического мира Державина. Пользуюсь случаем поблагодарить Л. Иорданскую, Ю. Щеглова, Н. Перлину-Эрастову, в свое время читавших эту рукопись, и особенно — Е. Г. Эткинду, который прочитал ее в 1992 г. и настоятельно советовал вернуться к исследованиям о Державине, — в результате чего и был написан доклад для пирижской конференции 1993 г.

Тексты Державина цитируются по следующим изданиям (дается принятое нами обозначение и, через запятую, номер страницы):

⁽¹⁾ — Г. Р. Державин. *Стихотворения*. Л., Советский писатель, 1957, Библиотека поэта, Большая серия.

(2) — Г. Р. Державин. *Стихотворения*. М., Гос. изд-во худ. лит.-ры, 1958.

(АП) — Г. Р. Державин. *Анакреонтические песни*. М., изд-во Наука, 1986.

Если цитата включает разные фрагменты того же стихотворения, это отмечено многоточием.

¹ Время, Вечность, Движение как общие категории соотносятся еще и в том смысле, что время и есть земное проявление Вечности, наглядная (для человека) форма его протекания. Ср. определение «нового года» как в терминах земного времени («часов и дней отец»), так и вечности («сын вечности прекрасной»), 1, 93.

² Формой движения различных объектов державинского мира являются моторные действия, а также естественно присущая тому или иному объекту деятельность, активность, природно-предназначенная функция (так, рыбак — ловит рыбу, пахарь — пашет, и т. п.).

³ Интересна точка зрения Б. А. Грифцова, в полемически-заостренной форме отрицающего реализм, натуралистичность поэтических описаний у Державина, и утверждающего условный, мифологизированный характер его поэзии, где мир не отражен, а преображен пламенным, экстатическим воображением поэта, порождающим фантастические видения, блистающие и сияющие картины по образцу некоего «райского прототипа», — «конкретная и вместе с тем до полного эстетизма отвлеченная поэзия» (статья «Державин», 1914, цит. по кн.: В. Ходасевич, *Державин*, М., Книга, 1988, с. 278–294). Вообще, задача полного, интегрального описания поэтического мира Державина, во всей совокупности его тематических, языковых и стилистических аспектов, остается актуальной и по сей день, несмотря на довольно большое количество работ по отдельным проблемам творчества Державина.

⁴ Стихотворение написано в 1800 г., т. е. в раннее «утро», самое начало нового XIX-го столетия, что еще более подчеркивает радужность открывшейся перспективы молодого, многообещающего века. Сходна в этом отношении и финальная часть оды Радищева «Осмнадцатое столетие» (1801), но если о продолжающихся военных действиях Радищев осуждающе заметит: «Утро столетия нова кроваво еще нам явилось», державинское «Там огонь с оружия войск сверкает» идет в одном ряду, во первых, с предшествующим «На уде блещет серебро» (эстетика блеска и сверкания, веселящих, радующих глаз Державина-художника, здесь явно затмевает поэту «зрение» нравственное), данным в черед с другими красивых, притом мирных, картин (где «сети рыболов кидает», «поселяне плуг влекут», а зодчие возводят «великолепный град»), а, во-вторых, с последующим обобщением «И все то благо, все добро». Впрочем, возможно, что приведенный нами пример объясняется не только (и не столько) особенностями художественного видения Державина, а еще и сознательной патриотической установкой: речь у него идет о русском войске, это им, боевой красотой и славой русского оружия любитесь поэт.

Эта, конечно же, идилическая картина мировой гармонии в «Утре» Державина живописует, в том числе, множество зверей (реальных, а также мифологических, вроде единорога), птиц, рыб, насекомых. При этом обитатели различных сред и географических мест (ср. кит, слон, верблюд, серны, «скимн» и т. д.) сведены воедино, — некий райский зоосад (напоминающий некоторые аллегорические изображения Эдема на картинах старых мастеров). Все это говорит о фантастическом, эмблематическом, символическом (то есть, так или иначе, «головном») характере многих державинских описаний, подобных картинам, изображенным в «Утре».

⁵ По сходной модели, через описание звука, цвета-света, движения многообразных объектов мира, построено огромное количество стихотворений Державина, варьирующих те или иные аспекты его глубинной темы великолепия мира (ср.,

например, «Возвращение весны», «К музе», «Прогулка в Царском селе», «Осень», «Обитель Добрады» и т. п.).

⁶ «Настоящее время» повествования в «Жизни Званской» обозначает не действие в процессе совершаемости в данный момент речи, а неопределенное, константное, совершаемое обычно, часто, всегда. Более того, описывается даже не просто типичный «красный»-прекрасный день с регулярно повторяющимися действиями, а дан собирательно-обобщенный образ бытия, — те же картинки «обавательного», «волшебного», «магического» «фонаря», которому уподоблен у Державина «сей мир» (стих. «Фонарь»).

⁷ Таким образом, как гость на пиру жизни изображается у Державина не только человек, смертный, но и сама Смерть. Появляется она либо неожиданно, вроде незваного и нежданного страшного («как тать») гостя, похищающего жизнь «внезапу», — таков случай простых смертных, не готовых к смерти, ибо не готовящихся к ней, ср. из стих. «На смерть князя Мещерского»:

Не мнит лишь смертный умирать
И быть себя он вечным чаёт.

— либо приходит как гость ожидаемый, хотя и столь же нежеланный, это случай философского отношения к жизни и смерти — «мудрый» радуется жизни, но готов спокойно встретить смерть, ср. из стих. «Аристиппова баня»:

И смерть, как гостью, ожидает,
Крутя, задумавшись, усы.

⁸ В том же стихотворении («Приглашение к обеду») есть образ Смерти, которая «к нам смотрит чрез забор». «Забор» — это как граница, отделяющая (ограждающая, охраняющая) райский «сад» жизни от царства Смерти, откуда она и глядит на нас своим алчным взором. Так что, пока мы еще по «эту», нашу сторону забора, у себя, в прекрасном «саду», следует еще теснее сплестись с цветущей жизнью — «увиться цветами» (1, 224; а цветочные гирлянды, обычно из роз, обвитые вокруг пары, — один из традиционных символов любви, неразрывной соединенности двух).

⁹ Картины эти являют собой образцы этической (как наглядный пример для подражания), и эстетической красоты (как предметы искусства, украшающие жизнь). Очевидно, это портреты русских исторических и политических деятелей, часто представленных, наряду с фамильными портретами, в частных художественных собраниях. Интересно, что, говоря, например, о портретной галерее в Кускове (усадьба Шереметевых), В. С. Дедюхина, автор главы «Культура дворянской усадьбы» в книге *Очерки русской культуры XVIII века* (часть IV, Изд. Московского ун-та, 1990, с. 240–241), далее сообщает (с. 240–241): «Подобную галерею имел в своей Званке Г. Р. Державин:

О славных подвигах великих тех мужей,
Чьи в рамках по стенам златых блистают лица
Для вспоминанья их деяний, славных дней,
И для прикрас моей светлицы.»

Вообще «Жизнь Званская» (и другие произведения) Державина постоянно упоминается в указанном сборнике в качестве иллюстрационного материала культуры русского XVIII века — и в связи с пейзажным парком (а именно такой

был устроен в Званке), пришедшим на смену регулярным садам (с. 230), и вообще новым типом усадебной постройки (инициатором которой был близкий Державину Н. А. Львов, ср., в частности, «храмовидный» дом в Званке, с. 233), и с интерьером кабинета господского дома (здесь цитируются строфы 18 и 19 из «Жизни Званской»: «Оттуда прихожу в святилище я муз, ...», с. 242), и как пример домашнего театра (которым владел, в частности, и Державин), тут (с. 244) приводятся строфы 46–47:

Велим талантами родных своим детям
Блистать: музыкой, пляской, пеньем.

Амурчиков, харит плетень, иль хоровод,
Заняв у Талии игру и Терпсихоры,
Цветочные венки пастух пастушке вьет,
А мы на них и палим взоры.

И (с. 245) то, что «в круг сельских развлечений и увеселений жителей усадеб входили всевозможные игры — бильярд, шахматы, карты:

Там в шахматы, в шары иль из лука стрелами,
Пернатый к потолку лаптой мечу легок
И тешусь разными играми...

В задоре иногда, в игры зело горячи,
Играем в карты мы, в ерошки, в фараон,
По грошу в долг и без отдачи.»

¹⁰ Как следует из описания традиций русской трапезы, в XVIII веке «в домах вельмож званый обед открывали окорока, колбасы, соленья, холодные мясные и рыбные кушанья, за ними следовали похлебка, жаркое, и завершался обед сладкими.» (В. М. Ковалев, Н. П. Могильный. *Русская кухня: традиции и обычаи*. М., Советская Россия, 1990, с. 52).

¹¹ Пожелания Л. А. Нарышкину здоровья на долгие годы, чтобы продолжать самому наслаждаться жизнью и доставлять удовольствие другим, не возымело, к сожалению, действия — он умер в том же году.

¹² Среди тех, кто ест-пьет у Державина, мы видим и его пуделя с важным именем Милорд, героя шуточной оды «Милорду, моему пуделю», где изображаются и другие компоненты пира, «сладкой» собачьей жизни (любовь, нега, роскошь):

О! сколь завистников в судьбе
Твоей и в жреби столь счастливом,
Когда отвсюду нимф к тебе
Ведут, — и ты во прихотливом
Твоем желаньи, как султан,
Насытись мяс из рук папшинских,
С млеком левантских питий, хинских,
Почить ложись на диван:
Ты равен тут уж сибариту,
Породой, счастьем отмениту.

А далее, на басенный манер, этот собачий милорд (которому приданы многие черты его хозяина), аналог идеального вельможи (описываются различные добродетели пуделя, даже названного «героем», достойным хвалы поэта и по-смертной славы), противопоставляется своим недостойным собратям (строфы 13–15):

Блажен, тебе теперь тепло,
 Живешь в спокойстве и прохладе,
 А если иногда в стекло,
 Восседши под окошком в граде,
 И видишь стаю ты собак,
 Грызущихся между собою,
 Патриотичною душою
 Ворча тихонько, брешешь так:
 «Пусть за казенну бы ковригу
 Дрались, а не мослы, лодыгу».
 Так, честный песий философ,
 Ты прав с толь здравым рассуждением,
 Но много ли таких есть псов,
 Что от мослов бегут с презреньем?
 Голодный волк завертки рвет,

Тот век привык чужим тешиться,
 А тот — лишь только б покормиться,
 И свет уж так давно идет.
 Хвали же вышнего десницу,
 Ешь молча ши и пей водицу.

Сиятельный твой так отец
 Пил, ел и спит в саду прекрасном,
 И там, чувствительных сердец
 К отраде в плаче их ужасном,
 Над ним поставлен монумент:
 То мне ли быть неблагодарным,
 Пииту не высокопарным,
 Тебе не сделать комплимент?
 Нет! — гроб твой освечу лучами,
 Вкруг прах омою весь слезами.

¹³ В общей атмосфере державинского Пира всех чувств, в окружении разнообразных деталей его пиршеств (где реально едят, пьют, поют, танцуют, целуют, слушают музыку и т. д.) даже такие языковые клише, как, например, пить чашу радости, упиваться красотой, вкушать веселье, как мед, сладчайшие уста, сладкая любовь, сладкие слезы радости, восхищения и т. п. — буквально оживляются, в них и обостряется само чувственное восприятие, и интенсифицируется семантика «сладостного», как наивысшей степени приятного, райски-блаженного.

¹⁴ В шутливой и одновременно философской оде «Похвала Комару» комар, как и все живое у Державина, — звено в «общей цепи всех твореньев» (1, 339). В частности, комары (подобно людям, которые по окончании жизненного пира сами превращаются в «снесь червей») показаны и как субъекты, и как объекты процесса еды-питья (и, обобщенно, совмещают в себе «тирана» и «жертву»). Вот они ищут, где напиться чужой крови (1, 339):

Комары сколь их носами
 Земнородных крови льют!
 Пролезают в узки шелки,
 Как пьянчуги для горелки,
 Где бы было что попить.

Вот, напротив, они сами — добыча пернатых и разных насекомых (1, 338):

Сколько птичек сладкопевных
 И козявок разноперных!
 Как китов, их чукчи ждут;

А вот они — лакомое блюдо китайской знати на их роскошных пирах (1, 338):

Булдыхана зрю я трон!
 Мандарины вкруг с усами,
 С черными сидят косами,
 С лысым блещущим челом.
 Им рабы их на коленях
 Подают там на ступенях
 С насекомыми тьмы блюд.
 Лица радостны их, взоры;
 Серебро, золото и фарфоры
 С комарами им несут.

Иль китайцам лишь Комар
Дан природой в сладкий дар?

¹⁵ В стих. «Видение мурзы» Державин приводит примеры разнобоя в мнениях разных людей, противоречиво, каждый на свой вкус, оценивающих его «песни» (в частности его изображения вельмож и «Фелицы»): одним это казалось сладкой лестью, другим — что описания не вполне приятны, третьим — наоборот, что его сатиры недостаточно острые, и т. д. (отсюда уместность гастрономического сравнения такого «вкусового» отношения к поэту, и, к тому же, это абсолютно в стиле его «забавного слога»):

И словом: тот хотел арбуза,
А тот соленных огурцов.

О «пословичном» характере данного выражения Державина, оформившего «материал для этой сентенции» (сообщенный Державиным в его «Объяснениях»), см. И. Серман «Державин», гл. 8, с. 335, в кн. *Русская литература и фольклор (XI — XVIII вв.)*, Л., 1970.

¹⁶ Обширные сведения относительно того, что пили в России и, в частности, в интересующее нас «державинское время», что из этого производилось в собственном обширном государстве (в том числе, например, в дворянских усадьбах XVIII — начала XIX в.), а что привозилось из-за границы, о названиях и терминах (включая жаргонные) различных алкогольных напитков, и т. д., содержатся в книге В. В. Похлебкина *История водки*, М., Интер-Версо, 1991.

¹⁷ См., например, перечень разного вида щей, этого российского «общенационального блюда как у богатых, так и у бедных», на с. 91 книги В. В. Похлебкина *Кушать подано!* (М., изд-во Артист. Режиссер. Театр, 1993), посвященной исследованию «репертуара кушаний и напитков в русской классической драматургии с конца XVIII до начала XX столетия» (в главе о Пушкине рассматривается также и кулинарный антураж его поэзии и прозы).

Еще большим разнообразием отличались пироги: и по тесту, и по начинке, а с 1790-х годов с русским национальным пирогом начинают соперничать и новый вид пирога, введенный в дворянскую кухню французскими поварами, буквально наводнившими Россию в то время (см. «*Кушать подано!*», с. 59—65).

¹⁸ Так сказал Державин о стилистическом новаторстве своей оды, 1782 года, «Фелица» (цит. по кн.: О. В. Орлов, В. И. Федоров. *Русская литература XVIII века*. М., Просвещение, 1973, с. 209.), где в качестве элементов «низкого» жанра присутствует и гастрономическая лексика.

Сходная языковая задача (хотя и в несколько другом плане) — выявить и продемонстрировать богатые выразительные возможности русского языка, стояла перед Державиным как автором анакреонтических «песен», о чем он и уведомляет в своем обращении «К читателям», открывающем его сборник «Анакреонтические песни» 1804 года: «По любви к отечественному слову желал я показать его изобилие, гибкость, легкость и вообще способность к выражению самых нежнейших чувствований, каковые в других языках едва ли находятся.» (Г. Р. Державин. *Анакреонтические песни*, М., Наука, 1986, с.8).

Конечно же, расширение пределов допустимого в языке поэзии не ограничивается у Державина и анакреонтикой. Учитывая энциклопедическую широту диапазона изображенного им мира (как ни у кого в русской поэзии до него) — от малого до вселенского, от реального до отвлеченного, от лично-конкретного до

обобщенно-философского, — можно представить себе, какое, помимо всего другого, огромное количество слов из «словаря действительности» впервые попало в русскую поэзию именно у Державина. Кроме того, в своей «словесной живописи» Державин практиковал некоторые жанры и темы, которые в русском изобразительном искусстве его времени либо практически не разрабатывались вообще (например, натюрморт), либо получили распространение гораздо позже (например, изображение интерьерера, различных деталей быта и жанровых сценок).

В случае же интересующей нас гастрономической темы дело обстояло таким образом, что как раз «в других языках» (к примеру, европейских) традиционно существовала «кулинарная художественная литература», в том числе жанр «гастрономической поэзии», — в России отсутствующие («гастрономический поэт» В. С. Филимонов — редчайшее исключение даже уже в пушкинскую пору). Безусловно, интересно было бы рассмотреть гастрономическую тему Державина на фоне художественной литературы его эпохи — и в различных ее жанрах в целом, и в специально выделенном случае поэзии, притом как в рамках отечественной литературы, так и во взаимодействии с другими литературами, и в первую очередь с французской. Но это, разумеется, совсем отдельная, большая задача. В этом отношении трудно переоценить значение упомянутой нами книги В. В. Похлебкина *Кушать подано!*, которая не только открыла эту область исследования русской литературы, но и представила богатейший материал по многим ее разделам.

В качестве хорошего источника разнообразных сведений о национальной кухне в России (данных в широком историко-культурном контексте) укажем также книгу — В. М. Ковалев, Н. П. Могильный. *Русская кухня: традиции и обычаи*, М., Советская Россия, 1990 (особенно главы «Традиции русской трапезы» и «Что ели наши предки»).

¹⁹ Отдельно следует отметить работы, специально посвященные именно этой тематике: монографию Helmut Kölle. *Farbe, Licht und Klang in der malenden Poesie Derzavins*, Forum Slavicum, Band 10 Wilhelm Fink Verlag, München, 1966; и статью Е. Я. Данько «Изобразительное искусство в поэзии Державина» в кн. *XVIII век*, сб. 2, с. 166–247, Л., Наука, 1940.

²⁰ Эту же особенность Державина-поэта отмечает Грифцов (на с. 281–282 упомянутой нами статьи «Державин», 1914), и именно в поддержку своего тезиса о примате отвлеченной игры красок и света в «реалистически-неверных» описаниях подобных картин вещного мира у Державина.

²¹ Часто эти цвета и даются у Державина вместе, отражая их тесную связь как в мире реальном, например, в случае цветов Солнца, так и в мире художественном, где эти цвета представляют различные тематические компоненты Пира (еда-питье, любовь и т. д.). Ср. типичное: «румяный взор», «багряное золото», «янтарное пламя» солнца (1, 104–105); «а там заря злато-багряна Сквозь лес увеселяет взор» (1, 257); «Алеют воды, горы и леса, И в золоте горят багряном небеса» (АП, 111); «Огнистыми склонясь устами, Из кубка мед златый вкушал» (1, 277), и многочисленные примеры в текстах Державина, цитируемые в данной работе.

²² Например, в стих. «Альбаум», 1808 (2, 425–426), «альбаум», куда при жизни его владелицы записывались посвященные ей стихи поэтов, после ее смерти превращается в «судную книгу», по которой «духи» узнают, «кто ты и в свете как жила»:

Тогда черта, взгляд, вздох, цвет, слово
Сей книги записной в листах
Духовно примут тело ново
И обличат тебя в делах,

Во всех часах твоих, мгновеньях;

И далее читаются листы этой книги, символически окрашенные в разные цвета, соответствующие тем или иным порокам, или добродетелям. Вот какова символика красного в этой книге:

На алом — засмеется радость,
 Что весело любила жить;
 На розовом — воспрянет младость,
 Что с ней хотела век свой длить.

²³ «Что смоль, янтарь — икра» — здесь возможны следующие интерпретации: а) единое смоль-янтарь (по фольклорной модели), где «смоль» (смола) — это синоним-повтор-усиление-разъяснение к «янтарь» (ср. схожую конструкцию «злато как смоль» в стих. «Весна», где это говорится о вине: «каплет что златом, как смоль», — указывая, во первых, на цвет вина — золотой, а, во вторых, золотое вино **каплет**, **как** — смоль, передавая фактуру, тягучесть вина, льющегося в бокал как медленно падающие тяжелые капли смолы). Цвет, в этом случае, явлен словом «янтарь» т. е. золотистый, и, следовательно, речь идет о кетовой икре (лучшие сорта которой имеют не ярко-красный, а светло-оранжевый цвет); б) поскольку грамматически слово «икра» в этом значении употребляется только в единственном числе, то возможно, что «смоль» и «янтарь» описывают разные сорта икры: «черной», паюсной, и «красной» (на самом деле золотисто-красного цвета), кетовой. И значит, на державинском столе представлены два вида икры, что гастрономически увеличивает вкусовое разнообразие, а эстетически обогащает общий художественный эффект от созерцаемой картины.

²⁴ О сопоставлении этих текстов Державина и Жуковского см. также: В. А. Западков. *Гаврила Романович Державин. Биография*. М. — Л., Просвещение, 1965, с. 150—154; И. З. Серман. *Гаврила Романович Державин*. Л., Просвещение, 1967, с. 99—101.

²⁵ «**Красный** день» (как и **краса**, **дева-роза** и другие подобные примеры) у такого поэта как Державин, с его зрительной сверхчувствительностью, конечно же, больше, чем просто стандартные клише языковой выразительности. Это пример конденсированной экспрессии, поэтического смыслового сжатия: **красивые** отблески красного заходящего солнца (еще и в сочетании с **огнем** костра), знаменующего конец **прекрасного** дня, «ложатся на воду», т. е. отражаются на водной поверхности (в **словесном** описании эти цветовые и оценочные характеристики слиты воедино). Здесь же еще и совмещение эстетики и гастрономии: «глядим» (на всю эту красоту) и «пьем» (ср. также дополнительные указания на приятный вкус и запах чая: «душистый»).

²⁶ Интересно, что написанное в 1777 г., это стихотворение Державина впервые было напечатано в 1780 г. (в сентябрьском номере «Санкт-Петербургского вестника») как «Застольная песня», положенная на музыку В. Ф. Трутовским (композитор, собиратель и исполнитель народных песен; см. 1, 368). В списке «Произведений русских композиторов XVIII века» в разделе «В. Ф. Трутовский» это обозначено так: «Хор «Кружка» на слова Г. Р. Державина. Напечатан в журнале «Санкт-Петербургский вестник», 1780, сентябрь» (цит. по кн.: *Очерки русской культуры XVIII века*, часть третья, Изд-во Московского ун-та, 1988, с. 379).

²⁷ А далее идет описание «живых картин» — видов из окна. Никем не замеченный, Аристипп наблюдает за купающимися в ручье «нимфами», наслаждаясь красотой их юных тел:

Иль мирт под тенью, под луною,

Он зрит, на чистом ручейке
 Наяды плещутся водою,
 Шумят, — их хохот вдалеке
 Погодкою повсюду мчится,
 От тел златых кристалл златится,
 И прелесть светится сквозь мрак.
 Все старцу из окна то видно;
 Но нимф невинности не стыдно,
 Что скрытый с них не сходит зрак.

Надо сказать, что эстетический момент в описании этих прелестных картинок (а купание обнаженных дев, их веселые игры на воде происходят и днем, при свете солнца, и ночью, при свете лунном), пожалуй, даже превалирует над эротическим, во всяком случае нельзя отнести этот вояризм к чистой эротике. Впрочем, по воспоминаниям С. Т. Аксакова (с середины декабря 1815 по середину марта 1816 часто бывавшего в доме Державина и по его просьбе перечитавшего стареющему поэту, по несколько раз, горы его сочинений — вслух, с выражением, часто до полного изнеможения и чтеца и слушателя), Державин очень любил слушать чтение своих эротических стихотворений (каковые «нескромностью картин» «производили неприятное впечатление» на тогда 24-летнего Аксакова), при этом Державин «любил, чтоб слушали другие, особенно дамы». А далее такой эпизод, и связанный именно с «Аристипповой баней»: «В первый раз я очень смутился, когда он приказал мне прочесть, в присутствии молодых девиц, любимую свою пиесу «Аристиппова баня», которая была впоследствии напечатана, но с исключениями. Я остановился и сказал: «не угодно ли ему назначить что-нибудь другое?» — «Ничего, — возразил, смеясь, Гаврила Романыч, — у девушек уши золотом завешаны» (последнее, наверно, даже с нескрываемым лукавством; цит. по: «Знакомство с Державиным», в кн. С. Т. Аксаков. *Собрание сочинений в 3-х томах*, т. 2, с. 298, М., Худ. лит., 1986).

Замечание Ходасевича в связи с анакреонтической поэзией Державина: «Она принадлежит уже молодому Державину, и в ней есть угловатая шаткость танцующего старика. В ней есть, наконец, верное и тонкое чутье к античности, к смеющейся и чуть-чуть бесстыдной эротике язычества. От державинской любви, впрочем, слегка веет холодком — наследие сладострастного, а не страстного XVIII столетия. Пафос любви трагической, всесильной и чудотворной неведом Державину. Не таинственный Эрос, а шаловливый Амур руководит им... В самом отношении к возлюбленной столько же любования художника, сколько и сладострастия любовника. Пожалуй, любования даже больше.» (цит. по кн.: В. Ходасевич. *Державин*, М., Книга, 1988, с. 254).

Сходный пример с картиной купания есть в «Жизни Званской» (написанной за 4 года до «Аристипповой бани»). Это строфа 30-я:

Иль из кристальных вод, купален, между дров,
 От солнца, от людей под скромным осененьем,
 Там внемлю юношей, а здесь плесканье дев,
 С душевным неким восхищеньем.

Сценка эта и более личная (описание от первого лица, так что и субъект любования — сам хозяин Званки), и более скромная (в «Аристипповой бане» под прикрытием античности и под маской философа-любителя наслаждений можно было позволить себе быть более откровенным). В «Жизни Званской» Державин лишь слышит («внемлю») звуки «плесканья» (причем, кроме «дев» где-то там купаются, отдельно, еще и «юноши»), но не видит самих купающихся. И хотя нам,

читателям, сообщается, что «восхищение» сие «душевное», вполне возможно, что в воображении слушающего рисуются, под аккомпанемент долетающих из купален звуков воды и веселых голосов, картины соблазнительных прелестей не совсем скромного рода. Похожее замечание делает также Ходасевич, когда он подробно описывает усадьбу и жизнь «бывшего министра юстиции» в Званке, привлекая в качестве достоверного биографического материала державинскую «Жизнь Званскую»: «Случалось — идиллия принимала иной оттенок: в жаркий день, прячась между деревьями «от солнца, от людей под скромным осененьем», Российский Анакреон любовался «плесканьем дев», в кристальных водах реки.» (В. Ходасевич. *Державин*, 1988, с. 195).

В «Аристипповой бане» «старец» и слышит веселящихся «наяд», и видит «прелесть» их «тел», а о душе не сказано там ни слова. Но интересно, что в обоих этих стихотворениях, сближая их не только тематикой, но и эстетикой, упоминается кристалльность воды — в «Жизни Званской» это река, сверкающая в отдалении от сидящего в укромной тени Державина, а в «Аристипповой бане» это сверканье влажных от купания тел красавиц: в каплях воды отражается золотой цвет их тел, либо загорелых, либо освещенных солнечным или лунным светом.

В сцене купания из «Жизни Званской» мотив подглядывания за купающимися либо лишь слегка обозначен (в соответствии с общей стилистикой стихотворения), либо вообще его наличие намеренно проблематично. Одно из возможных прочтений допускает такое: «Иль из кристальных вод, купален» относится к **звукам** плескания, доносящимся издали, которые «внемлет» Державин, а «между дров, От солнца, от людей под скромным осененьем» относится к **незванному**, но подразумеваемому «сичу» (при этом, веду себя «скромно»); под сенью, в тени деревьев укрываясь «от солнца» и «от людей» — последнее, помимо смысла отдыха в уединении, не исключает скрытого намерения без помех и прочих смущающих обстоятельств, с волнением ли, с завистью, или без оных, подсматривать за резвящейся в реке красой и младостью.

При том, что из всех видов чувственного восприятия назван лишь слух — «внемлю» (а в «Жизни Званской», в целом, преобладают глаголы, связанные с видением, как функция наиболее чувствительного органа у Державина — глаза, ср. неоднократно повторенные там «смотрю», «зрю», «бросив взор», «озреваю», «смотрим», «глядим», «пялим взоры», «любуюсь», и т. д.), для Державина характерна тесная связь между **всеми** органами чувств и особенно между зрением и слухом. Державин видит даже когда только слушает. В «Жизни Званской» есть хороший пример, иллюстрирующий подобную комплексность его восприятия — там и звук, и цвет, и движение, и запах (строфа 38-я):

Иль стоя внемлем шум зеленых, черных волн,
Как дерн бутрит соха, злак трав падет косами,
Серпами злато нив, — и, ароматов полн,
Порхает ветр меж нимф рядами.

Итак, восприятие через **слух**: шум волн; звуки, связанные с сельскохозяйственными работами (производимые орудиями труда, а также падающими растениями — луговыми и хлебными злаками); легкий шум ветра. Но читаемся внимательнее: «внемлем шум», и вдруг тут же **цветовое** обозначение слышимого: «зеленых, черных волн». Налицо факт слухового-зрительного синтеза, объяснений же может быть много, разных (например, смотрит на волны и видит эти волны и поэтому воспроизводит их цвет; не буду утомлять читателя другими вариантами).

Что касается картины полевых работ, то она все же кажется скорее для глаза (фиксирующего также и движение объектов), чем для слуха (звуки могут при этом присутствовать, но на втором плане). Обоняние, как практически всегда у Державина, регистрирует лишь приятное: ветер у него ароматный.

И последнее, что следует отметить, разбирая эту строфу. Помимо реальных звуков действительности, запечатленных Державиным в данных картинках Званской жизни, в описании даны и звуки, уловленные ухом поэта. Зеленых, злак, злато — это уже работает **поэтический слух** Державина, здесь Державина-художника ведет именно поэт, хотя не забыт и живописец: в звуковой переключке актуализируется любимый цвет Державина — золотой.

²⁸ Ср. формулы, типа: «Завиден тот лишь состояньем, Кто среднюю стезей идет» (и в их ряду назван, например, тот, кто «не скалится на жирный стол», — стих. «На умеренность», 1, 191); «Кто малым может быть довольным, Богаче Креза самого» (стих. «Капнисту», 1, 248), и тому подобные многочисленные вариации на эти темы.

²⁹ Ср., например (стих. «Похвала за правосудие»), хвалу тому,

Кто хладно зрел на пир, забаву,
Под сенью роскоши не млея.

Или такая сентенция: «Умеренность есть лучший пир», завершающая утверждение, что «блаженство» «не в вкусе яств, не в неге слуха». Вспомним, однако, что говорит это Державин в «Приглашении» к одному из своих самых знаменитых обедов (где в меню, конечно, вкуснейшая «шекснинска стерлядь золотая», обилие вин, фруктов и т. д.), — как довод в пользу своего «простого» обеда и укоризна тем, кто будучи званы на его обед, могли предпочесть этому «яствы сахарны царей», в их «златых чертогах». Как мы видим, «простым» и «умеренным» державинский обед выглядит лишь на фоне царских пиров. А все его рассуждения об умеренности и призывы к ней тонут в том блаженстве яств, неге слуха и прочих ублажающих все чувства приятностях жизни, которыми переполнена поэзия Державина.

³⁰ В стих. «Аристиппова баня», 1811 года (Державину 68 лет), Арета, дочь Аристиппа, аккомпанируя себе на цитре, поет стихи своего отца-философа, в частности, о том, что надо наслаждаться жизнью, но делать это следует разумно: избегать чрезмерностей, «умеряя себя», «побеждая страсти». Пение прерывает приход трех прелестных красавиц, которых прислал в дар Аристиппу царь. На что Аристипп:

«Хвала царю, — рек, — за награду;
Но выдьте вон: я философ».

Здесь врывается возмущенный голос автора стихотворения, уличая Аристиппа в неискренности. Автор отказывается верить, что Аристипп велел женщинам удалиться, ибо, следуя принципам своего учения «обуздывать по воле стремление своих прихотей», сумел удержать себя от искушения. Настоящая причина, считает он, в том, что философ уже дряхл, немощен, и потому бессилен, т. е. «слаб» для любовных наслаждений. Мораль:

Без зуб воздержностью не дмися:
Всяк смертный искушенья раб.

И развивая эту мысль: легко отказываться от соблазнов тому, кто уже неспособен им поддаваться. И как невероятно трудно («блажен», кому это удается!) превозмогать желания тому, у кого сохранились не только сами желания, но и способность их осуществлять, отдаваться страстям (Аристиппу, как мы видели из примера с его

подсматриванием из окна, остается лишь созерцать прелестниц издали и в этом смысле действительно довольствоваться малым). То, как горячится автор, нападая на Аристиппа:

Как? — Нет, мудрец! скорей винися,
Что лишь слабостью не слаб.

показывает, насколько близка ему самому эта мысль, что «имущему» гораздо труднее быть праведным, чем «неимущему». И дабы придать еще большую силу сказанному, Державин облекает его в форму известного библейского изречения (слегка изменив его):

Но быть богатым, купно святу,
Так трудно, как орлу крылату
Иглы сквозь пролететь ушей.

Замена верблюда орлом акцентирует нужный Державину (в плане его диалога с Аристиппом) смысл силы (как говорят о человеке — он еще орел!). А крылатость, помимо требований рифмы, вызывает образ орла парящего, могучей птицы, символизирующей Державина-поэта, и на сей раз спевшего свою прекрасную песню о прекрасной жизни.

³¹ См. сходные замечания Сермана, на примере изображения Потемкина в «Водопаде», чей «титанический образ» «мог измеряться только эстетической мерой, а не этической. Эстетический подход к людям и событиям в оде отодвигал на второй план все остальное. Поэт побеждал в Державине его политические и нравственно-философские убеждения...» (И. З. Серман, *Гаврила Романович Державин*. Л., Просвещение, 1967, с. 67).

³² Как следует из «Сводного списка кушаний и напитков, упоминаемых в драматических произведениях и баснях И. А. Крылова» (другого, помимо Державина, русского писателя того времени, любившего хорошо поесть и знавшего толк в вопросах отечественной кухни), редька — одна из обычных закусок под водку (см. *Кушать подано!*, с. 70).

³³ Думается, что — при всей патриотичности Державина — первичны все же у него вкусовые ощущения, ему действительно не нравится вкус такой еды, а не то, что: французское, и ~~поэтому~~ невкусно. Мироощущение Державина вообще шире его мировоззрения (т. е. каких-то идейных или идеологических установок). И, говоря о гастрономическом вкусе Державина (а это лишь частный случай ~~вкуса к жизни~~, ее восприятия), мы видим все те же особенности его личности. Можно сказать, объективно-нейтрально: Державина отличает широта вкуса (а если с пристрастием, то — всеядность, и даже неразборчивость, безвкусица чрезмерности, сверхобилия, пышности, яркости, крикливости и т. д. — все дело в том, с позиций какого «вкуса» оценивается данный «вкус»), без особых пристрастий (вспомним, как одинаково хороши и все вина, и все женщины), ему почти все приятно, вкусно, сладостно, — так что «сладкое», в обобщенном смысле (включая метафорический), и есть вкусовая доминанта Державина.

³⁴ См. об этом также И. З. Серман. *Гаврила Романович Державин*. Л., Просвещение, 1967, с. 76.

II. ПО СЛЕДАМ ДержАВИНСКИХ ПИРОВ¹

*Державин двух своих соседей
И смерть Мещерского воспел;
Певец Фелицы быть умел
Певцам их свадеб, их обедов
И похорон, сменивших пир...
А. Пушкин (1833)*

0.1 В статье «И на преславном этом пире...» я описывала еду-питье-пиры у Державина в контексте его поэтического мира, рассматривая особенности державинских пиров как отражение его общей картины мира.² Ниже я рассмотрю некоторые примеры из русской поэзии (в основном, первой трети XIX-го века), где картины еды-питья-пиров находятся в соотносённости с текстами Державина; иначе говоря, когда тот или иной аспект державинской темы пиров обнаруживает свое присутствие в тексте другого русского поэта. Разумеется, это всего лишь отдельные наблюдения и предварительные замечания, — одним словом, заметки и материалы к теме пиров в русской поэзии.

1-А. Одно из первых стихотворений, где обнаруживается присутствие Державина в интересующем нас аспекте, это — стихотворение Дениса Давыдова «Бурцову. Призывание на пунш» (1804). Стихотворение легкое, шутовское, в форме дружеского послания гусара к другу-собутыльнику. Имеется здесь и уже знакомый русской поэзии традиционный мотив скромного жилища героя. При этом описание «домишки» дано не само по себе, а — «от обратного». Простой, походно-бивуачный быт гусара подчеркнуто противопоставлен богатому убранству домов знатных особ, со всей роскошью и изысканностью их устойчивого барского быта. Так что в тексте называется и то, от чего отталкивается давыдовский герой, и то, что он утверждает. В качестве же примет отвергаемой пышности и роскоши приводятся такие детали дорогого убранства, которые не только схожи с державинскими картинами великолепных пиришествённых мест, но, возможно, являются непосредственными отсылками к Державину, и даже к некоторым его конкретным текстам (в данном случае это могут быть «Приглашение к обеду», «Вельможа», «Гостю»).

Гость Державина — человек знатный и богатый (например, Шувалов или Безбородко). И хотя дом свой Державин считает вполне скромным («не нарядный, Без резьбы, злата и сребра»), это, конечно, лишь в сравнении с

домами тех вельмож, которых он приглашает на данный обед, или с «чертогами златыми» царей.

Гость Давыдова, как и сам хозяин, — простой гусар, лихой воин и веселый гуляка, что вполне оправдывает грубовато-озорной тон обращения:

Бурцов, ёра, забияка.
Собутыльник дорогой!
Ради бога и ... арака³
... Посети домишко мой!
И хозяин, слава богу,
Не великий господин.
Он гусар и не пускает
Мишурою пыль в глаза;
У него, брат, заменяет
Все диваны куль овса.

Эта деталь неприхотливого быта роднит давыдовского гусара с другим воином, Суворовым, как изобразил спартанский образ его жизни Державин (в стихотворении, на смерть Суворова, «Снигирь», 1800):

Кто перед ратью будет, пылая,
Ездить на кляче, есть сухари;
В стуже и в зное меч закаляя,
Спать на соломе, бдеть до зари;⁴

В стихотворении Давыдова о гусарах «минувших лет» («Песня старого гусара», 1817) мы видим похожее уподобление:

И диваном — кипа сена.

Что до державинских диванов, они у него всегда предмет даже не просто комфорта, но роскоши⁵, на них нежатся, предаются лени, любовным утехам. Сравни «мягкий», «пуховый» диван, занавешенный от мух тончайшим «перловым» пологом, из стих. «Гостю»; еще более изысканный вариант неги — в «Аристипповой бане»:

Цвет роз рассыпан на диване;
Как тонка мгла иль фиммиам,
Завеса вокруг его сквозится;

и в стихотворении «Фелица»:

На бархатном диване лежа,
Младой девицы чувства нежа...

В бедном «домишке» гусара «нет нищих у порогу» — контраст с пресыщенным, развращенным, бессердечным «сибаритом» (сатирически изображенным

Державиным в стих. «Вельможа»), который сладко ест и пьет, и спит иль дремлет «в сладкой неге» со своей «Цирцеей», в роскошном «чертоге», не внемля «голосу несчастных» (в передней — «израненный герой», униженно ожидающий приема, в сенях — вдова «с грудным младенцем на руках», в слезах, молит о помощи, на лестнице — «на костылях» «согбенный» заслуженный старый воин, просящий как милостыню «хлеба от тебя куска», строфы 14–16).

Далее о жилище гусара:

В нем нет зёркал, ваз, картин,

(ср. из державинского «Вельможи»:

...пурпур, злато всюду взор
В твоих чертогах восхищали,
Картины в зеркалах дышали,
Муся, мрамор и фарфор).

Давыдов:

Нет курильниц, может статься,
Зато трубка с табаком;

(ср. Державин, «Приглашение к обеду»:

С курильниц благовонья льются,

— чему у Давыдова контрастно противостоит неблаговонный, явно более грубый, запах солдатского табака);

Давыдов:

Нет картин, да заменятся
Ташкой с царским вензелем!
Вместо зеркала сияет
Ясной сабли полоса:
Он по ней лишь поправляет
Два любезные уса.
А наместо ваз

(следуют перечисления, хвалебные определения, сложные прилагательные — совсем в стиле Державина)

прекрасных,
Беломраморных, больших,
На столе стоят ужасных
Пять стаканов пуншевых!

Итак, вместо ненужной роскоши — лишь самое необходимое, личные вещи и именно гусара. Вызывающе антиэстетичны сосуды для питья, стоящие,

скорее всего, на голом, без скатерти, столе (полная противоположность державинским столам, их красивому убранству как части общего велико-лепного зрелища).⁶

В стих. «Гусарский пир» (1804) — заздравный тост тому же Бурцову:

Будь, гусар, век пьян и сыт!

Далее следует призыв не унывать по поводу быстротечности жизни (традиционный мотив) и «дружеский совет»:

Пей, люби да веселись!

— что, словесно, почти полностью повторяет формулу, в которую облечен совет Державина, вместе с напоминанием о краткосрочности земного бытия, своему «первому соседу»:

Пей, ешь и веселись!

(а в державинское «веселиться» непременно входит и любовь).

Присутствие державинской «Кружки» можно уловить в нескольких стихотворениях Давыдова, где тоже призывается пить и веселиться по примеру предков и где противопоставляется доброе старое время, когда жили просто, умели и пить, и храбро воевать, — и время нынешнее, с его модами, чопорностью и прочими условностями суетного света. Ср. Державин:

Ты дочь великого ковша,
Которым предки наши пили;
Веселье их была душа,
В пирах они счастливо жили.
И нам, как им, давно пора
Счастливым быть
И пить:
Ура! ура! ура!

... Бывало, пляска, резвость смех,
В хмелю друг друга обнимают;
Теперь наместо сих утех
Жеманством ... угощают.

... А ныне клоб да маскарад...

Бывало, старики в вине
Свое все потопляли горе,
Дрались храбро на войне:
Вить пьяным по колени море!
Забуть и нам всю грусть пора,
Отважным быть
И пить:
Ура! ура! ура!

Французить нам престать пора,
Но Русь любить
И пить:
Ура! ура! ура!

А вот Давыдов. Стихотворение «Бурцову», 1804:

В дымном поле, на биваке
У пылающих огней

(новое, по сравнению с Державиным, пиршественное место)

В благодетельном араке'
 Зрю спасителя людей.
 Собирайся вкруговую,
 Православный весь причет!
 Подавай лохань златую,
 Где веселие живет!
 Наливай обширны чаши
 В шуме радостных речей,
 Как пивали предки наши
 Среди копий и мечей.

Из стихотворения Давыдова «Песня старого гусара», 1817:

Деды, помню вас и я,
 Испивающих ковшами...

Ни полслова... Все мертвецки
 Пьют...

Но едва проглянет день,
 Каждый по полю порхает; ...

Конь кипит под седоком,
 Сабля свищет, враг валится...

Бой умолк, и вечером
 Снова ковшик шевелится.
 А теперь что вижу? — Страх!
 И гусары в модном свете,
 В вицмундирах, в башмаках,
 Вальсируют на паркете!
 Говорят: умней они...
 Но что слышим от любого?
Жамини да Жамини!
 А об водке — ни полслова!

Подчеркнем, что, в отличие от Державина, Давыдов не только изображает битву как пир, он любит и славит «кровавый бой» (см. «Песня», 1815), который еще упоительнее, чем Вакховы пиры:

Стукнем чашу с чашей дружно!
 Нынче пить еще досужно;
 Завтра трубы затрубят, ...

К коням, брат, и ногу в стремя,
 Саблю вон — и в сечу! Вот
 Пир иной нам бог дает,
 Пир задорней, удалее,
 И шумней, и веселее...
 Ну-тка, кивер набекрень,
 И — ура! Счастливый день!
 («Бурцову», 1804)

(еще и не отсюда ли пушкинское «есть упоение в бою», эта стихия безумного веселья, соблазнительных опасных игр со смертью, гибельного восторга «бездны на краю?»).

Надо сказать, что в стих. «Другу повесе» (1815) Давыдов дает описание дружеского пира в манере, схожей с державинской — и общей стилистикой, и картиной стола, напоминающей его гастрономические натюрморты, и даже ассортиментом:

Оставим свет шумливый
С беспутной суетой. ...

(устойчивый мотив в русской лирике того и более позднего времени)

Хоть на часок покинем
Вельмож докучный дом
И к камельку подвинем
Диваны со столом,
Флодами и вином
Роскошно покровенным
И гордо отягченным
Страсбургским пирогом.

Впрочем, как мы помним, у Державина пирог был «груздями начиненный» (т. е. простой, домашнего приготовления, а также продукт природный и российский).

Давыдовский же пирог явно из другой компании — пирогов Батюшкова («К Жуковскому», 1912), Пушкина («Послание к Галичу» и «К Галичу», 1815; «К Щербинину», 1819; «Евгений Онегин», 1823), Вяземского («Толстому», 1818; «Послание к Тургеневу с пирогом», 1820), все это пироги с трюфлями, страсбургские, «из Пёриге» и тому подобная заграничная снедь, модные «выписные» деликатесы. Вообще пирог — пожалуй, наиболее часто упоминаемое блюдо на пирах и пирушках в русской поэзии 1810–1820 гг., ко-чующее от одного стола к другому.⁸ Так, вышеупомянутый давыдовский пирог — близнец пушкинского, того же 1815 г. (из стих. «К Галичу»), только Пушкин изобретательнее Давыдова и в поедании пирога, и в описании, где он равно искусно владеет как ножом в гастрономическом бою с пирогом, так и пером, в битве поэтической:

И гордый на столе пирог
Друзей стесненными рядами,
Сверкая светлыми ножами,
С тобою храбро осадим
И мигом стены разгромим.

Пробка, вылетающая из бутылки на давыдовском пиру и стреляющая в потолок, при всей обычности этой детали в ситуации реального открывания бутылки, в поэзии появляется у Давыдова, как можно предположить, вслед за державинским обедом из «Жизни Званской», где «бьет, искрами горя, Древ русских сладкий сок до подвенечных бревен» (у Давыдова, на той пирушке — «Вакховых даров... сок избранный», т. е. виноградный, шампанское).

Годом раньше лицейский Пушкин придаст этому застольному акту порыв к свободе:

И вина пенные польются,
От плена с треском свободясь.
(«К Батюшкову», 1814).

Примерно в то же время Вяземский, в стихотворении, обращенном к Давыдову («К партизану-поэту»), уподобит искрящееся, пенящееся Ан резвой, веселой юности:⁹

Так жизнь кипит в молодые дни!

Оба эти сравнения позже сольются у Баратынского в единый образ, дополненный еще таким существенным для людей его круга элементом, как ум, мысль, игра ума, остроумие, свободомыслие и т. д. Сравни:

Его [Ан] звездающаяся влага
Недаром взоры веселит:
В ней укрывается отвага,
Она свободною кипит,
Как пылкий ум не терпит плена,
Рвет пробку резвою волной,
И брызжет радостная пена,
Подобье жизни молодой.
(Поэма «Пир», 1820).

Вообще похоже, что новое поколение пирующих собирается, чтобы не столько поесть-попить, сколько попить-поговорить. Здесь веселье и блеск живого, резвого, свободного ума (шутки, остроты и прочие шалости и вольности языка), и веселие души и духа (радостные мечты, воспоминания, «пир воображения») и вплоть до горького похмелья разочарованности и отрезвляющего пира разума, с его элегическими раздумьями о жизни и смерти. Все эти новые аспекты пира, актуальные для дружеских пиров поэтов, этой особо распространенной формы пира в 1810–1820 гг., еще и значительно расширили как сферу описания застолья вообще, так и его «питьевого» аспекта (помимо уже освоенного в русской поэзии, и в большой степени благодаря именно Державину, набора таких элементов, как цвет, игра света, блеск, сверканье и самих напитков, и сосудов для питья, пена, струя, шум вылетающей пробки, запах, вкус, разнообразие напитков, различные тосты, застольные беседы и т. д.), обогатив также и сферу коннотаций, связанных с актом застолья.

В стихотворении Давыдова «Другу повесе» обратим внимание на еще одну деталь, как бы пришедшую из державинского «Другу». У Давыдова:

И пена зашумит
Сребристую струю
Под розовой рукою
Резвейшей из харит!

Сравни державинское:

И нектар с пламенным сверканьем
Их розова подаст рука. (юных «Даши» и «Лизы»)

Завершаются оба эти стихотворения заздравными тостами. Державинский тост — галантный (и миротворческий):

За здравье выпьем всех людей:
Сперва за женский пол прелестный, ...

Давыдовский, в соответствии с его лирическим образом поэта-гусара-гуляки, довольно лихой, уместный, пожалуй, лишь в мужской компании:

А чтоб хмельнее быть,
Давай здоровье пить
Всех ветрениц известных!

1-Б. Лет 7–8 спустя после давыдовского «Бурцову. Призывание на пунш», появляется стихотворение Батюшкова «Мои пенаты», один из самых известных вариантов гораццианских мотивов на русской почве, породивший многочисленные подражания и вариации на эту тему. По сравнению с Давыдовым, у Батюшкова еще более усилен мотив бедности, заострена критика роскоши (опять «бархатное» ложе, «вазы») и «богачей», и более определенно выражена личная позиция — защиты своего независимого образа жизни:

В сей хижине убогой
Стоит перед окном
Стол ветхой и треногой
С изорванным сукном. ...

Там жесткая постель —
Все утвари простые,
Все ружья скудель!
Скудель!.. но мне дороже,
Чем бархатное ложе
И вазы богачей!..

На стене висит меч, но это меч «прадедов», и не случайно он «полуржавый» и «тупой», ибо это жилище не воина, а мирного поэта-философа. Дом открыт для муз, любви, дружбы. В числе дорогих видений, живых и мертвых певцов, посещающих уединенную обитель, назван и Державин, «наш Пиндар, наш Гораций». ¹⁰ И подобно тому, как Державин в «Приглашении к обеду» отгоняет нежелательных для него гостей:

Я звал одну благоприятность;
А тот, кто делает мне вред,
Пирушки сей не будет зритель.
Ты, ангел мой, благотворитель!

Приди — и насладися благ;
А вражий дух да отженется,
Моих порогов не коснется
Ничей недоброхотный шаг!

— Батюшков уж совсем яростно ополчается на своих врагов:

Да к хижине моей
Не сыщется ввек дороги

Богатство с суетой;
С наемною душой
Развратные счастливицы, ...

Надутые князя!

Единственное роскошество, приемлемое для Батюшкова, связано с любовью. Это тема сладострастия, любовного блаженства, нег, утех, и здесь мы видим те же, что у Державина, и уже ставшие традиционными словесные обороты, — как, например, «ложе сладострастья», «ложе роскоши», «ложе из цветов», «ложе из роз»; воспевается красота возлюбленной девы-розы, сладость ее «алых», «пламенных уст», — то есть все тот же любовный пир, с хороводами и хорами нимф, веселыми плясками, музыкой, посреди красот природы. Как типичный пример приведем отрывок из стих. «Мои пенаты»:

Блажен, в сени беспечной,
Кто милою своей,
Под кровом от ненастья,
На ложе сладострастья
До утренних лучей
Спокойно обладает, ...

А Лиля почивает
На ложе из цветов...

Я Лилы пью дыхание
На пламенных устах,
Как роз благоуханье,
Как нектар на пирах!..

Вспомним подобные описания у Державина, например, из стих. «К первому соседу» (1780):

В вертепе мраморном, прохладном,
В котором льется водоскат,
На ложе роз благоуханном,
Средь лени, неги и отрад,
Любовью распаленный страстной,
С молодой, веселою, прекрасной
И нежной нимфой ты сидишь;
Она поет, ты страстью таешь,
То с ней в весельи утопаешь,
То, утомлен весельем, спишь.

«Веселый час»(1809) Батюшкова, помимо родства с одноименным стихотворением Карамзина 1791 (тема *сагре диет*, вино, веселье, забвение печалей), обнаруживает сходство с державинским «Приглашением к обеду», 1795 (где также имеется мотив «будем жизнью наслаждаться»), и, в частности, с используемой там метафорой «увиться цветами». Батюшковское «Станем розами венчаться», сохраняя значение «украшаться цветами», венками из роз (то есть наслаждаться красотой бытия, цветением жизни), более явно, чем у Державина, выявляет смысл любовного союза, брачного венца. Батюшков развертывает этот образ любовной соединенности, давая ее конкретно-телесные проявления:

Станем, други, наслаждаться,
 Станем розами венчаться;
 Лиза! сладко пить с тобой,
 С нимфой резвой и живой!
 Ах! обнимемся руками,
 Съединим уста с устами,
 Души в пламени сольем,
 То воскреснем, то умрем!..

Отметим, что отождествление Державина с Горацием в «Моих пенатах» (строка «Наш Пиндар, наш Гораций»), возможно, вызвано не столько тематикой стихотворения (где присутствуют и анакреонтические мотивы), сколько чисто поэтическими соображениями. Во-первых, стихотворного размера, в который явно не укладывался «Анакреон», а, во-вторых, рифмы (какая-нибудь составная, включающая слово «он», не подходит неуместностью шуточного тона). Слово же «Гораций» акустически почти полностью совпадает с «граций», образуя естественную совершенную, и звуковую, и смысловую, рифму:

В толпе и муз и граций,
 То с лирой, то с трубой,
 Наш Пиндар, наш Гораций
 Сливает голос свой.

Батюшков не раз, еще до стих. «Мои пенаты», использовал эту удачную для русского стиха рифму «граций — Гораций»,¹¹ например, в стих. «Элизий», «Мечта». В последнем, к тому же, имеется «цветочный» образ, схожий с отмеченными нами выше, и хотя он используется в контексте с Горацием, он может, по возникающей аналогии, соотноситься и с Державиным:

Ты сладостно мечтал,
 Мечтал среди пиров и шумных и веселых
 И смерть утрюмую цветами увенчал!

Здесь только следует сделать важную оговорку по поводу мечты и мечтаний, столь существенных для поэтического мира Батюшкова, сказавшего (в том же стих. «Мечта», разные редакции которого помечены — 1803, 1810, 1817):

Мечтание — душа поэтов и стихов.

Мечтать, то есть отдаваться игре воображения, тем более посреди пиров, уходить в мир иной (мечты, грез, сновидений), преображать мечтой действительность, — все то, что будет свойственно поэтам нового литературного поколения, — не характерно для Державина, более непосредственно, позитивно, всей своей целостной натурой вовлеченного (при всей фантастичности многих его поэтических «видений») в «явь», в реальность великолеп-

ного зримого, слышимого, вещного мира, коего он сам частица и отражение сего великолепия.

В прозаическом же тексте, не скованном условностями метра и рифмы, Батюшков именуется Державина «наш Пиндар-Анакреон». К этому располагает и тематическое задание данного произведения под ироническим названием «Похвальное слово сну», где Анакреон упоминается в ряду «знаменитых ленивцев», а автор речи о сне на заседании «Общества ленивых», возлежающий «на мягком пуховике, посреди храмины, посвященной лениности» (сатира на литературный консерватизм, пышное и высокопарное красноречие архаистов-беседчиков), наделен, как явствует из подписи, говорящим именем — «Любитель сна Дормидон Тихин».

Столь же сатирически описано «сонное царство» — место, где расположен «большой господский дом», в зале которого собираются члены «Общества ленивых». Картина этой идиллической, барской патриархальности буквально воспроизводит текст державинского стих. «Гостю», которое тут же и обыгрывается, приведенное в качестве надписи на дверях. Ср.: «Кажется, что все было пожертвовано тишине в сей мирной обители... Здесь все посвящено лени, все питает ее, все приглашает ко сну: под каждым старинным деревом дерновая скамья; в каждой беседке канапе, или постель с большими занавесами и со всеми предосторожностями от комаров и мошек; а на дверях надпись из нашего Пиндара-Анакреона:

Сядь, милый госты! здесь на пуховом
Диване мягком, отдохни;
В сем тонком пологу, перловом
И зеркалах вокрут, усни;

Вздремли после стола немножко:
Приятно часик похрапеты!
Златой кузнечик, сера мошка
Сюда не могут залететь!»¹²

Это сочинение Батюшкова, написанное в том же 1815 году, когда он был принят в Арзамас, — пример довольно многочисленных шуток на счет Державина, в которых изошрялись молодые поэты, отгачивая, в процессе этой литературной игры и поэтического соперничества, свои юные «перья».

В стих. Батюшкова «Мечта» есть описание пира богов, напоминающее, по схеме, подобные пиры у Державина (например, «Хариты», «Праздник воспитанниц девичьего монастыря»), но без его пышности и гастрономической и эстетической роскоши, и несколько более эротичное, т. е. во всех смыслах «облегченный» вариант державинских описаний. Другое и очень существенное отличие державинского *пира богов* от батюшковского — их разное пиршественное место. У Державина — это всегда земной мир, лишь уподобленный небесному как верху совершенства, идеалу, и поэтому описываемый в терминах *пира богов*, «горный чертог» которых, как правило, находится на Олимпе.

У Батюшкова в стих. «Мечта» — это загробный мир («радужные чертоги», «Оденов дом»), видение «древнего царя певцов», который зрит «в туманных облаках» «тени», плывущие «с девами» (Валькирии, «небесные посланницы»), и «в священном исступленьи» описывает «вечный пир» на небесах, который боги «уготовали для сонма храбрых», т. е. воинов-героев, павших в

сраженьях. Приведем несколько примеров. Державин:

Как вокруг они спокойно
Величавый мечут взгляд; ...

Как хитоны их эфирны,
Льну подобные власы
(«Хариты»)

Как хитоны их опрятно,
В узлы легких облаков
Подобрав оне пристойно
Лентами зарей цветных,
Сановито и спокойно
Ходят вокруг гостей своих;
(«Праздник...»),

впрочем, в первом случае описываются царские особы — великие княжны Александра и Елена, внучки Екатерины Великой, а во втором — благородные девицы из Смольного монастыря, коих, в день именин императрицы Марии Федоровны, посетило царское семейство.

У Батюшкова чисто мифологические девы (хотя «прелестницы младые» можно сказать и о юных красавицах из современной поэту жизни), и условная пища богов:

Власы свои душисты
Раскинув по плечам,
Прелестницы младые,
Всегда полунагие,

На пиршества гостям
Обильны яствы носят
И пить умильно просят
Из чаши сладкий мед.

А Державин на десятках строк любовно расписывает красоту и обилие пирушественного стола — и сами чудесные угощения, и великолепную посуду, и восхитительные скатерти, и дает, конечно, длиннейшие описания всех участников и всех моментов празднества и всех красот райского пейзажа (фрагменты из этого стихотворения приводятся в моей статье «И на преславном этом пире»).

Отметим, что гастрономические описания, схожие с державинскими, мы видим у Батюшкова в стих. «К Жуковскому» (1812):

Ты счастлив средь полей
И в хижине укромной. ...

О! пой, любимец счастья,
Пока веселы дни
И розы сладострастья
Кипридою даны,
И роскошь золотая,

Все блага рассыпая
Обильною рукой,
Тебе подносит вины
И портер выписной,
И сочны апельсины,
И с трюфлями пирог,
Весь Амальтеи рог,
Вовек неистощимый,
На жирный твой обед!

— однако, в отличие от всегда реальных гастрономических наслаждений Державина, у Батюшкова все это здесь как почти навязчивое видение, вожденная, завистливая и, увы, несбыточная мечта того, кто лишен этих радостей стола:

А мне... покоя нет! ...

Домашний Гиппократ, ...

Поит меня польною

И супом из костей;

Без дальнего старанья

До смерти запоит...

Кроме того, в параллель к гастрономическому пассажиру, что лишь подчеркивает «игровой» характер и самой темы еды-питья (в отличие от Державина, который ест-пьет и наслаждается этим — всерьез) и всех горьких сетований автора на то, что «все в жизни изменило» («здоровье», «любовь и Аполлон»), описывается другое «мученье». Автору не дают покоя «досужие» стихотворцы, одолевая его чтением своих стихов:

Читают и читают

И до смерти меня

Убийцы зачитают!

Стих «Счастливец», с подзаголовком «Подражание Касти» (1810), явно создано и не без, притом именно словесного, воздействия державинских описаний на схожие темы. Вот, например, строфы 6, 8, 9, 10 (см. также 13) стих. «Счастливец»:

Добрый путь! пока лелеет
В колыбели счастье вас!
Поздно ль? рано ль? но приспеет
И невзгоды страшный час...

Там, где хитростью искусства
Розы в зиму расцвели;
Там, где все пленяет чувства —
Дань морей и дань земли;

Мрамор дивный из Пароса
И кораллы на стенах;
Там, где в роскоши Пафоса
На узорчатых коврах

Счастья шаткого любимец
С нимфами забвенья пьет, — ...

Невозможно, читая эти строки Батюшкова, не вспомнить соответствующие места из Державина — строфы 1, 3, 5, 6, 7 «К первому соседу», «Искусств через коварства» («Жизнь Званская», строфа 31), строфу первую «Ко второму соседу», строфы 10-12 «Вельможи», строфу 4 «Скопихину».

Конечно, трудно без специального исследования установить, что принадлежит эпохе, так сказать, носится в воздухе, а что вносится тем или иным автором, что заимствовано, что оригинально, и кому принадлежит приоритет использования сходных образов, мотивов, и даже определенных слов и словосочетаний, становится ли «чужое» «своим», и как именно, что из этого и как трансформируется, особенно когда писатели — они же и читатели друг друга, и дышат одним воздухом того же, и довольно узкого, круга, что неизбежно создает особую атмосферу взаимного психологического и художественного заражения.

Например, такие державинские определения, как *обильный, лакомый, жирный* — стол, блюдо, обед, пир — повторяются и у других поэтов 1810–1820 годов. Батюшковская строка «С прекрасной нимфой молодой» (стих «Совет друзьям», 1806) звучит как несколько ослабленное эхо державинского

«С младой, веселою, прекрасной И нежной нимфой...» (стих. «К первому соседу», 1780). Фраза «Вакх веселой Густое здесь вино нам льет» (из того же стихотворения Батюшкова «Совет друзьям») — лишь слегка перефразирует державинское «Токай — густое льет вино» (стих. «Вельможа», 1794). И дело не в том, что часто описывалось схожее, а: описывалось схоже, и, наряду с другими причинами, еще и потому, что трудно игнорировать уже найденное (особенно — удачное) определенное словесное выражение (с его образностью, ритмикой, эвфонией и другими особенностями художественной выразительности), а Державин, в этом смысле, ввел в русскую поэзию и новый словарь, и многие стилистические новшества (так что «зависимость» от этого патриарха русской поэзии «молодых» поэтов, т. е. следующих за ним литературных поколений гораздо большая, чем это обычно представляется, — связь, проявляющаяся не только в притяжении, но и во всевозможных отталкиваниях от державинских «образцов»).

Так, даже при наличии, скажем, общей с Державиным лексики, часто меняется тон (иная интонация, ибо иная интенция): там, где у Державина повествовательный, описательный, бесхитростно-доверительный, откровенно-восторженный, ликующий, патетический, тяжеловесный, торжественный, дидактический и т. д., — у другого поэта может быть совсем иное: разговорный, легкий, шуточный, игривый, ироничный, сатирический, пародийный и т. д.

К примеру, пародийное использование отдельных фраз из «Кружки» Державина Батюшковым, в стих. «Певец в беседе любителей русского слова» (на манер известного стихотворения Жуковского) для осмеяния приверженности литературной, славянорусской старине:

*Для славы будем жить и пить,
Нам по колено море!
Напьемся пьяны музе в дань,
Так пили наши деды!
Рассудку — гибель, вкусу — брань,
Хвала — сынам «Беседы»!*

(выделено мною — С. Е.; ср. Державин: «станем жить И пить», «Вить пьяным по колени море!», «предки наши пили»). Сюда же относятся и уже отмеченное нами обыгрывание Батюшковым стихотворения Державина «Гостю», и пародия на «истинных патриотов» (каково и название этого стихотворения Батюшкова, 1810), в собирательный образ которых, вероятно, включается и Державин:

«О хлеб-соль русская! о прадед Филарет!
О милые остатки,
Упрямство дедушки и фезези прабабки!
Без вас спасенья нет!
А вы, а вы забыты нами!» —
Вчера горланил Фирс с гостями
И, сидя у меня за лакомым столом,
В восторге пламенном, как истый витязь русской,

Съел соус, съел другой, а там сальмис французской,
А там шампанского хлебнул с бутылку он,
А там... подвинул стул и сел играть в бостон.

В прозе Батюшкова «Прогулки по Москве» (1811) имеются сатирические описания старорежимного уклада некоторых дворянских семейств, их дикие, нецивилизованные нравы: «комнаты без обоев, стулья без подушек»; «оборванные, грубые и пьяные» слуги; хозяин-князь «в тулупе, хозяйка в салопе», и т. д.; а «стол» представлен убогим и унылым (но зато патристичным) российским набором — «щи, каша в горшках, грибы и бутылки с квасом». После чего автор попадает в другой дом — полная противоположность первому, и как он пишет: «...может быть, развеселенный старым вином, я скажу, только не вслух:

Налейте мне шампанского стакан,
Я сердцем славянин — желудком галломан»¹³

Или возьмем пример с обедом Евгения Онегина в главе первой. Подобно державинскому герою в «Фелице», в праздной суете скачущему то туда, то сюда (с ложа нег на прогулку, то в карете, то верхом, то пешком, от портного на пир, а потом, «проспавши до полудни», опять все сначала), Онегин с постели летит на бульвар, оттуда на обед, в театр, потом на бал, затем «в постелю с бала», «проснется за полдень» и снова «завтра то же, что вчера». Вот после прогулки на бульваре, он мчится в ресторан:

Вошел: и пробка в потолок, Вина кометы брызнул ток; Пред ним roast-beef окровавленный, И трюфли, роскошь юных лет,	Французской кухни лучший цвет, И Страсбурга пирог нетленный Меж сыром лимбургским живым И ананасом золотым. ¹⁴
---	--

Картина эта, в общеироническом контексте описания жизни «молодого повесы», выглядит почти пародией на гастрономические натюрморты и восторги Державина, хотя бы из той же «Фелицы» или из «Евгению. Жизнь Званская», где и «багряна ветчина», и пирог «румяно-желт», и сыр «белый», и струя игристая бьет в потолок. В «Фелице» герой «шампанским вафли запивает», и у Державина, при всей его сатирической направленности, это в первую очередь показатель обилия, роскоши, как бы верха сладкой жизни. В пушкинском

Еще бокалов жажда просит
Залить горячий жар котлет,

рифмующих затем, конечно, с «балет», куда, опаздывая, несется Евгений, — веселая игра пера, с легкой насмешкой над юным денди.

1-В. А теперь рассмотрим несколько примеров из Вяземского. Первый — стих. «К партизану-поэту» (1814-1815): типичное описание дружеской пирушки (веселый шум, смех, блеск остроумия, и где «обширность круглого

стола» занята, на этот раз, исключительно бутылками). Вспоминается Бурцов, на давню умерший друг и собутыльник Давыдова. Стихи на смерть этого веселого гусара напоминают описание смерти другого сына наслаждений — державинского Мещерского: в обоих случаях смерть («алчная» у Державина, «жадная» у Вяземского), внезапно «похищает» человека (у Вяземского «отрывает») от пиршественного стола. Но далее — отличия от Державина: не медитация о жизни и смерти, а веселые поминки, на могиле (также новое пиршественное место, по сравнению с Державиным):

Но здесь, за чашей круговой,
Клянусь Давыдовым и Вакхом:
Пойду на холм надгробный твой
С благоговением и страхом;
Водяных слез я не пролью,
Но свежим плющем холм украшу
И, опрокинув полную чашу,
Я жажду праха утолю!

(т. е. пьется не просто за умершего, в его память, а с ним), и полусерьезная, полуплутивая эпитафия в духе нового времени:

Здесь Бурцов, друг пиров молодых,
Сном вечности и хмеля спящий.
Любил он в чашах видеть дно,
Врагам казать лице средь боя, —
Почтите падшего героя
За честь, отчизну и вино!

(инверсия здесь также создает возможность обыгрывания «падшего» героя).

В стих. «К Батюшкову» (1817) чувствуются отголоски Державина и в том, как варьируется мотив «наслаждаться жизнью, пока не пришла смерть», и даже в характере некоторых деталей. Так, образы сада, роз, губящего хлада напоминают державинское описание в «Приглашении к обеду»:

Доколе не пришли морозы,
В саду благоухают розы,
Мы поспешим их обонять...

По-державински звучит и «смерть нам в дверь заглянет», перекликаясь с «и смерть к нам смотрит **через забор**» (из того же «Приглашения»); смерть, застающая на пиру, послушно предаться судьбе, «равнодушно» дожидаться ее ударов «средь нег и игр» (ср. «На смерть князя Мещерского»), — все это вызывает в памяти, при всей традиционности мотивов и образов, соответствующие места из текстов Державина.

Как и другие поэты его круга, при описании презренной роскоши и богатства (как правило, в различных вариациях на темы Горация, или батюшковских «Мои пенаты»), Вяземский отталкивается от Державина. Сравни:

Пусть в храмине опрятной,
Уютной и приятной
Для граций и друзей,
Слепить не будут взоров
Ни выделка уборов —

Труд тысячи людей, — *
Ни белизна фарфора,
Ни горы хрусталей,
Сияющих, но бранных...
(«К Батюшкову», 1816).

Или такой пример:

К чему огромный ряд прикрас
И блюда расставлять узором?
За стол сажусь я не для глаз
И сыт желаю быть не взором.

Этот пассаж — из стихотворения Вяземского, 1817 года, «Устав столовой», с подзаголовком: «(Подражание Панару)»,¹⁵ звучит как вызов гастрономическому эстетизму Державина; вспомним его картину обеда из «Жизни Званской»:

Я озреваю стол — и вижу разных блюд
Цветник, поставленный узором.

Багряна ветчина, зелены ши с желтком,
Румяно-желт пирог, сыр белый, раки красны,
Что смоль, янтарь — икра, и с голубым пером
Там щука пестрая: прекрасны!

Прекрасны потому, что взор манят мой, вкус.

Не отозвался ли этот же обед и в описании «именинного пира» «бригадира» из «Зимних карикатур» Вяземского (1828)? —

Дверь настезь: с торжеством, как витязь на щитах,
Толпой рабов осетр выносится картинно;

(у Державина — «рабы служить к столу бегут», но вместо осетра подана щука, еще более «картинно» возлежащая в «цветнике» блюд)

За ним, салфеткою спеленутую чинно,
Несут вдову Клико, согретую в руках.

Тема пира шутливо обыгрывается и в других стихах Вяземского, например, «Отложенные похороны» (1810-е годы), «Погреб» (1816), в который «убралась» «изгнанная богами с Олимпа» «Веселость»:

На юность вечную от граций
С патентами Анакреон
И мудрый весельчак Гораций
К ней приходили на поклон.

Она их розами венчала,
И розы дышат их теперь;
Она Державина внушала,
Когда ковша он славил дщерь.

* Неожиданное у Вяземского замечание в духе «социальной критики» — оно предсказывает Н. Некрасова.

И дальше, перечислив других российских «стариков», водящих дружбу с Весельем («Милецкой», «Дмитрев», «Пиндар наш» — Ломоносов), Вяземский, как Державин в своей «Кружке», сетует на забвение славных традиций (в данном случае, что «в погреб брошен путь») и призывает следовать им:

Почто же наших дней поэты
Не подражают старикам
И музы их, наяды Леты,
Зевая, сон наводят нам?

Или шуточное «Послание к Тургеневу с пирогом» (1820), где заморский пирог сменяет (в той же функции) традиционную на Руси «хлеб-соль» (часто встречающуюся у Державина), но где рифма «пирушка — кружка» та же, что и в последней строфе державинской «Кружки», и где, подобно Державину и Батюшкову (уже упомянутые мною примеры из «Приглашения к обеду» и «Мои пенаты»), на угощение сзываются только друзья:

Чиновный гость иль приторный сосед
Вливает яд в изящнейший обед.
Нет! нет! Прошу, мне в честь и благодарность,
Одних друзей сзови на мой пирог:
Прочь знатного вряля высокопарность
И подлца обсахаренный слог!
Пусть старшинством того почтит пирушка,
У коего всегда порожней кружка
И с языка вздор острый, без затей,
Как блестя искр, срывается быстрой.

Вообще чисто гастрономический аспект жизни (это не касается питья, с ним дело обстоит лучше) все больше и больше начинает использоваться в сатирических целях, как противопоставление низкого (желудок) высокому (голова). Например:

За лакомым столом, где тяжестью желудка
Отяжелела в нем пустая голова.
(Вяземский, «Сибирякову», 1819).

Однако еще нет между ними абсолютной пропасти, и гастрономия — в положительном ее освещении — еще не изгнана полностью из русской поэзии. Еще возможно, даже насмешничая над прихотями желудка, отдавать дань и богу стола, особенно в том случае, когда знаток и ценитель разнообразных секретов кухни совмещает вкус к лакомствам стола и к плодам возвышенного ума, что еще и создает условия для поэтической игры с этими двумя темами,¹⁶ как это делает, например, Вяземский в стих. «Толстому» (1818).

Нарисовав слегка сатирический портрет Толстого («Американец и цыган, На свете нравственном загадка»), муза Вяземского с высоты «нравственного стиха» спускается к теме желудка. Следует шуточный гимн гастрономичес-

ким вкусам графа (как бы вдвойне графа, ибо он же и «граф природный брюхом»), человека, «возвышенного духом», но и умеющего ценить «кулебяку И жирной стерляди развар» (при этом «кулебяку» рифмуется с «Кондильяку» и «Жан-Жаку», то есть с именами тех великих умов, которым «знает цену» сам «сиятельный граф»). А далее идет пожелание автора, чтобы его стих был бы столь же мастерски изготовлен и желанен, как вкуснейшее блюдо:

О кухне речь — о знаменитый
Обжор властитель, друг и бог!
О, если, сочный и упитый,
Достойным быть мой стих бы мог
Твоей щедроты плодovitой!
Приправь и разогрей мой слог,
Пусть будет он, тебе угодный,
Душист, как с трюфлями пирог,
И вкусен, как каптун дородный!..

В ряду гастрономических уподоблений в какой-то степени пародируется обращение к другой властительнице и богине — Державина к его «Фелице», знаменитое

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

А в конце стихотворения не менее озорная игра, когда, вместо лавров славы и бессмертия, автор просит для себя лишь одного:

Мне нужен повар — от Толстого
Я только повару прошу!

Последний пример из Вяземского — это «Стол и постеля» (1817). Стихотворение это как бы слеplено из разных кусков державинских текстов, курьезное соединение философско-элегического «На смерть князя Мещерского» и нескольких стихотворений с анакреонтической тематикой («К самому себе», «Деревенская жизнь», «Богатство», «Гитара»). Все это нарочито упрощено (образность, стиль, тон), сведено как бы к голой схеме пародийно обыгрываемых ключевых образов и словесных формул на темы *memento mori* и *carpe diem*. Утрированно обедненный слог, лаконичный, порой до комизма, контрастирует с державинским, присутствующим в сознании читателя, благодаря отсылающим к этим контекстам сигнальным словам: стол, постеля, Лель, Услад, розы и т. п. (оставляю в стороне все возможные параллели текста Вяземского с другими поэтами).

Два центральных образа, вынесенные в заглавие, — «стол» и «постеля». «Стол» дан у Вяземского в трех значениях (исходя из функций стола). Первые два значения — место, где едят-пьют и куда кладут покойника, — те же, что и у того самого стола, на котором у Державина сначала стоят яства, а потом гроб. Третье назначение стола — место, за которым служат музам, пишут

(названо, что именно: «оды», и упомянут «письменный стол»). Отдельный ли это стол, или все совмещает один и тот же, не так важно. (Напомним, что державинский стол — исключительно для трапез, в ожидании или после которых за этим «круглым», обеденным столом можно играть и в разные игры, например, в карты).

«Постеля», добавленная в пару к «столу», — тоже символ жизненных наслаждений. Это место, где нежатся — или просто в праздном блаженстве (лениво валяются, сладко и долго спят), или предаются негам любви. У Державина имеется и обобщенное «спать», в ряду других удовольствий, есть у него и просто «постеля» и более роскошный ее вариант — «ложе». Поскольку и сон, и любовь входят в державинский набор жизненных удовольствий, закрепление этого факта в отдельном образе «постели», как то делает Вяземский, ничуть не противоречит духу державинского мироощущения и словоупотребления.

Жизнь и смерть в стихотворении Вяземского представлены схематически как движение от стола к постеле (повторяющееся), и от постели к столу (финальный акт).

Все это очень в духе арзамасских шалостей и игр, как еще одна форма «литературных похорон» (торжественно-напыщенного многословия, одической пышности, яркости слога и т. д.), и «литературных поминок» (где о покойном, впрочем, как и полагается, плохо не говорят, а вспоминают, напротив, как он любил жизнь и умел ею наслаждаться). Стихотворение написано в 1817 году, близко к дате смерти Державина. А теперь сравним строки из стихотворения Вяземского и соответствующие параллели из Державина (опуская сейчас переключки с другими поэтами).

Вяземский, строфа I:

Полюбил я сердцем Леля,
По сердцу пришел Услад!
Был бы стол, была б постеля —
Я доволен и богат.

Державин:

О том лишь я стараюсь,
Чтоб счастливо прожить;
Со всеми обнимаюсь
И всех хочу любить.

Сокровищ мне не надо:
Богат, с женой коль лад;
Богат, коль Лель и Лада

Мне дружны, и Услад.¹⁷

Богат, коль здрав, обилен,
Могу поесть, попить;
Подчас и не бессилен
С Миленой пошалить.

(«Деревенская жизнь»), 1802).

Вяземский, строфа II:

Пусть боец в кровавом деле
Пожинает лавр мечом;
Розы дышат на постели.
Виноградник за столом.

Державин:

Пусть вожди в боях дерутся,
В думах баре брань ведут;
Алых уст ее коснуться —
Вся моя победа тут.
 Поцелуй ее мне нежный
 Выше всех даров.

Пусть герой свой блеск сугубит,
Ждет бессмертия отлик;
Милая меня коль любит,
Мне блаженней века миг;
 И ее объятия нежны
 Всех светлей венцов.
(«Гитара», 1800)

Что мне, что мне суетиться,
Вьючить бремя должностей, ...

Музам, женщинам любезен
Может пылкий быть Эрот.
Стану ныне с ним водиться,
Сладко есть и пить и спать.
(«К самому себе», 1798)

Не лучше ль в пиршествах приятных
С друзьями время проводить;
На ложах мягких, ароматных
Младым красавицам служить?
(«Богатство», 1798)

Или еще более цветистое описание любовного ложа, распространенное, с обилием определений, перечислениями и т. д.:

На ложе роз благоуханном,
Средь лени, неги и отрад,
Любовью распаленный страстной,
С молодой, веселою, прекрасной
И нежной нимфой ты сидишь;
Она поет, ты страстью таешь,
То с ней в весельи утопаешь,
То, утомлен весельем, спишь...
(«К первому соседу»)

— а, по контрасту, у Вяземского на 20 строк стих. «Стол и постеля» всего 2 прилагательных, и то одно из них — в перифразе «битвы», а другое — часть словосочетания «письменный стол».

Вяземский, строфа III: Одами поэт Савелий
 Всех пленяет кротким сном;
 Век трудится для постели
 Он за письменным столом.

Простонародное *Савелий* не так уж далеко от *Гаврилы*. «Одами пленять» и

«пленять сном» (да еще в конструкции, нарочито затемняющей смысл: «одами ... всех пленяет кротким сном», что пародирует определенные элементы архаизированного стиля) — это иронически-насмешливое «одами усыплять, вгонять в сон» (типа пушкинского «Вильгельм, прочти свои стихи, Чтоб мне заснуть скорее» из стих. 1814 г. «Пирующие студенты», где, как и в данном стих. Вяземского, пародируются некоторые места из стих. Жуковского «Певец в стане русских воинов»).

Вяземский, строфа IV:

Бедствий меньше бы терпели
Если б люди, страстны к злу,
Были верны в ночь постели,
Верны днем, как я, столу.

Эта строфа варьирует противопоставление всяких злых страстей и дел (например, «кровавого пира» в ранее упомянутых строках) «мирным», приятным занятиям. Но и верность постеле, и то, что не уточняется, верность какому именно столу — яств или письменному, вносит комизм, снижая пафетику этого дидактического пассажа (возможно, как намек на морализаторство Державина, его проповеднический пафос борьбы со злом и пороками, во славу общего добра и пользы).

Вяземский, строфа V:

За столом достигнув цели,
На постель я часто шел,
Завтра, может быть, с постели
Понесут меня на стол.

Здесь комично и это уточнение «часто» в приложении к «постеле», и неопределенность «цели», достигнутой за столом — каким? «яств»? или письменным? (и что? «венец бессмертия»? и какой — подобно «Певцу Тиискому» из стих. «Венец бессмертия»? или бессмертие «Памятника»? отозвавшееся, лет 20 спустя, в последней строке оды «Полигимнии», написанной в год смерти и заключающей том 5 сочинений Державина, издания 1816 г.: «Буду я, буду бессмертен!»), не исключено и то, что пародируется неуклюжесть выражения и построения фразы, чего немало у Державина, хотя бы в том же «Памятнике»¹⁸:

Так! — весь я не умру: но часть меня большая,
От тлена убежав, по смерти станет жить,

Но невозможно, читая, в общем пародийном контексте, строки

За столом достигнув цели,
На постель я часто шел

— не вспомнить и такое державинское:

Утром раза три в неделю
 С милой музой порезвлюсь,
 Там опять пойду в постелю
 И с женою обоймусь.
 («К самому себе»)

Противопоставительная конструкция «сегодня» («часто» в данном случае его вариант) — «а завтра», в смысле *сегодня жив, а завтра мертв*, весьма типична и у Державина. К примеру, из той же «Деревенской жизни»:

Кто ведает, что будет?
 Сегодня мой лишь день,
 А завтра всяк забудет,
 И все пройдет как тень.

Ну и, конечно, из стихотворения «На смерть князя Мещерского»:

Сегодня бог, а завтра прах;
 Сегодня льстит надежда лестна,
 А завтра: где ты, человек?
 Едва часы протечь успели,
 Хаоса в бездну улетели,
 И весь, как сон, прошел твой век.

И другая, центральная для нашей темы, строка:

Где стол был ясть, там гроб стоит

— положенная в основу сюжета стих. Вяземского «Стол и постеля», его шутилой «поминальной» песни на слова и по мотивам Державина.¹⁹

1-Г. Я намеренно исключила из моего описания некоторых поэтов, чьи пиры, по разным соображениям, требуют совсем отдельного рассмотрения, да и невозможно вместить все это в рамки данной публикации. Так что оставляю до особого случая и Баратынского, и Языкова, и Аполлона Григорьева, и других. О Баратынском все же не могу не сказать несколько слов, хотя бы еще и потому, что в 1994 году исполняется 150 лет со дня его смерти. Но почтить его память я хочу одним из самых веселых его сочинений (по сравнению с общим тоном творчества) — поэмой «Пир» (1820). Ограничусь всего лишь несколькими замечаниями. Во-первых, поэма буквально пропитана стихами других поэтов; в первую очередь слышатся голоса Батюшкова, Пушкина, Вяземского, Языкова, при этом часто можно определить, какими именно текстами перекликаются поэты. В этой поэтический перекличке в «Пирах» Баратынского участвуют из Батюшкова — «Мои пенаты», «К Жуковскому» (1812); из Пушкина — «К Батюшкову» (1814), «К Галичу» и «Послание к Галичу» (оба 1815), «Всеволожскому» (1819); из Вяземского — «К партизану-поэту» (1814–1815), «К Батюшкову» (1816), «Толстому» (1819). Многие из этого, в свою очередь, пересекается с Державиным (некоторые подобные параллели из этих стихотворений упомянуты в

моей работе). Сейчас приведу лишь те примеры, когда связь с Державиным устанавливается не опосредованно, через других поэтов, а проявляется более непосредственным образом.

В одной части поэмы герой (лирическое «я») вспоминает Москву, уверяя, что больше всего в ней он любит «роскошное довольство» ее «продолжительных пиров» в хлебосольных домах «богатой знати» (в шутовности тона сквозит и некоторая ностальгическая заинтересованность). Дается общая картина пиров — с иронией (особенно при изображении великосветских участников этих пиршеств), но довольно легкой. Само описание пиршественного стола не отличается особой конкретностью, воспроизводя как бы наиболее «общие места» державинских роскошных пиров: обилие еды, некоторые его дежурные блюда и столь же знакомые словосочетания, обороты и другие приметы стиля, элемент гастрономического эстетизма. Напомню некоторые подобные картины из Державина:

Гремит музыка, слышны хоры
Вкруг лакомых твоих столов;
Сластей и ананасов горы
И множество других плодов
Прельщают чувства и питают;
(«К первому соседу»)

Или в пиру я пребогатом,
Где праздник для меня дают,
Где блещет стол серебром и золотом,
Где тысячи различных блюд;
(«Фелица»)

Обилием отягощенный
... стол вкусный...
(«О удовольствии»)

А вот Баратынский:

Там...
Вполне торжественны обеды;
Вполне богат и лаком стол.
Уж он накрыт, уж он рядами
Несчетных блюд отягощен...

... И каждый гость вблизи стола
С веселой ясностью чела
Стоит в роскошном ожиданьи,
И сквозь прозрачный, легкий пар
Сияют лакомые блюда,
Златых плодов, десерта груды...

Здесь описание прерывается, идет многоточие, а за ним возглас:

Зачем удел мой слабый дар!

— то ли искреннее, то ли притворное сожаление (или зависть — под прикрытием насмешки?). Ясно, что адресат зависти ли, насмешки ли, тот, с которым, начав описание роскошного пира, герой не выдерживает сорев-

нования, — обладатель «сильного» дара подобных описаний. И хотя имя этого непревзойденного мастера не названо (что тоже входит в игру), все указывает на то, что это никто иной, как Державин, любитель и певец роскошных пиров.²⁰

И, продолжая в этом духе высокопарно-цветистой образности (создающей комический эффект, ибо объект описания — всего лишь обеденный стол):

Но так весной ряды курганов
При пробужденных небесах
Сияют в пурпурных лучах
Под дымом утренних туманов.

С пирами «богачей» явно соперничают дружеские пирушки (это противопоставление стало уже привычным для русской поэзии):

Немудрены пирушки наши,
Но не уступят их пирам.

«Не уступят», впрочем, лишь в обилии вина:

Вино лилось, вино сверкало...

а в не-гастрономическом аспекте — конечно же, превосходят. И тем, что это «верная семья» искренних друзей, «без чинов» соединяющихся в «шумный круг». А главное, что это все братья «по музам». Это «Певцы пируют!», и их пиры — иные. На них кипит веселье пламенных сердец и пылких, смелых, «проказливых» умов, льется живая беседа, царит свободная мечта, полет «восторженных затей», сверкают «блестки острых слов». Отсутствие именно этого духа на пирах светской знати высмеивается Баратынским, хотя в поэме «Пиры» это сделано мягко, снисходительно:

Садятся гости. Граф и князь —
В застольном деле все удалы,
И осушают, не ленясь,
Свои широкие бокалы; ...

Смешались быстро голоса;
Собрание глухо зашумело;

Своих собак, своих друзей,
Певцов, героев хвалят смело;
Вино разнежило гостей
И даже ум их разогрело.

Тут всё торжественно встает,
И каждый гость, как муж толковый,
Узнать в гостиную идет,
Чему смеялся он в столовой.

— по сравнению с блестящей язвительностью его стихотворения «Обед» 1839:

Я не люблю хвастливые пиры,
Где сто обжор, не ведая беседы,
Жуют и спят. К чему такой содом?
Хотите ли, чтоб ум, воображенье
Привел обед в счастливое брожение,
Чтоб дух играл с играющим вином,
Как знатоки Эллады завешали?

Но затем, смягчая тон, облекая сарказм в форму изысканной учтивости, автор дает остроумный и шуточный (как будто все дело только в количестве гостей) совет:

Старайтесь, чтобы гости за столом,
Не менее харит своим числом,
Числа камен у вас не превышали.

(хотя в уме, возможно, произносится совсем другое, вроде крыловского вердикта «А вы, друзья, как ни садитесь, все в музыканты не годитесь», 1811).

«Немудренность» дружеских пирушек у Баратынского (как и у некоторых других его друзей-поэтов) представлена через отталкивание от картин роскошных пиров, и именно в описании Державина. Итак, место скромных пиршеств Баратынского:

В углу безвестном Петрограда
В тени древес, во мраке сада,
Тот домик помните ль, друзья, ...

От Державина уцелела, и то лишь приблизительно, одна география:

Кого роскошными пирами
На влажных невских островах,
Между тенистыми древами,
На мураве и на цветах,
В шатрах персидских златошвенных...
(«К первому соседу»).

Баратынский:

Стол покрывала ткань простая;

Это, конечно, в пику эстетической и стилистической сверх-изысканности Державина, умудрившегося столь роскошно украсить столы на своих праздниках:

На узорчатых, атласных,
Белых, тонких скатертях...

— невозможно забыть эти четыре определения подряд, к одному слову «скатерти»!, — из описания «славного пира» на «Празднике воспитанниц девичьего монастыря».

Что же на столе у Баратынского?

Не восхищались на нем
Мы ни фарфорами Китая,
Ни драгоценным хрусталем;
И между тем сынам веселья
В стекло простое бог похмелья
Лил через край, друзья мои,
Свое любимое Аи.

Это описание представляет собою перефразированное (но с обратным, отрицательным знаком) державинское (из «К первому соседу»):

Из глин китайских драгоценных,
Из венских чистых хрустелей, ...

То есть, у Баратынского, подобно другим его друзьям-поэтам, пышное убранство, как и прочие атрибуты роскоши и богатства, изгоняются, ибо это все не входит в круг ценностей пирующих «певцов». Что касается еды, о ней на пирах Баратынского даже вовсе не упоминается, — только питью посвящены вдохновенные строки.

Вообще питью в русской поэзии повезло больше, чем еде. Традиционный культ вина, поэтическая культура питья, при всех изменениях в дальнейшем развитии этой темы, надолго сохраняется в русской поэзии, тогда как еда быстрее других компонентов выпадает из державинской формулы «ешь, пей и веселись». Но то, как тема пира и веселья трансформируется у Баратынского, в соответствии с его мироощущением, абсолютно противоположным державинскому, что он внес в исследование жизни души (область, наименее разработанная Державиным) и ума, как именно происходила эволюция мировосприятия у поэта, уже в 1821 году (стих. «Уныние») сказавшего:

Вино и Вакха мы хвалили,
Но я безрадостно с друзьями радость пел:
Восторги их мне чужды были.

Того не приобрести, что сердцем не дано. (Выделено мной — С.Е.)

— а в 1835 году, развивая пушкинский мотив «я пью один» (совершенно антидержавинский)²¹, воспевшего «дивную силу» «бокала уединения», «плодородное», «благородное» одиночество и высокий «свет» неутешительных пророчеств, выстраданных сердцем, душой и разумом «в одиноком упоеньи» (стих. «Бокал»), — это тоже все отдельные аспекты темы пиров в русской поэзии.

Заметим, что эволюция темы пиров у Баратынского намечена уже в такой строке из «Послания к барону Дельвигу» (1820, т. е. еще до поэмы «Пирры»):

И я, певец утех, пою утрату их...

В ранних «песнях» Баратынского (как и у других его «братьев»-поэтов), много разнообразной игры с темами утраты, смерти, могилы, позже отнесенными к «лирическим грехам» молодости. Так, в стих. «К ...ву», 1820, есть образ смерти, «с насмешкой» «опрокидывающей» «чашу жизни сладкой». В «Элизийских полях» (1820 или 1821) описан и пирующий в загробном мире герой («не страшась») «новоселья», продолжающий славить «на шаловливой лире» дружбу, вино, любовь, и читающий свои «небрежные куплеты»

«Катуллу и Парни»). И то, как его «тень» придет однажды на пир друзей («сынов забавы и веселья»), еще живущих, «славить Вакха» с ними:

А к вам молитва об одном:
Прибор покойнику оставить
Не позабудьте за столом.

И то, как герой обещает «подружить заочно» живых своих друзей и «веселых, добрых мертвецов» (тоже «друзей вина, друзей пиров»), а когда, говорит он, его земным друзьям придет черед покинуть этот мир,

Мы встретим вас у врат Айдеса
Знакомой дружеской толпой;
Наполним радостные чаши,
Хвала свиданью возгремит, ...

В стих. «К ...», 1821, как вариант смерти, застающей на пиру, — хлад «опыта», еще при жизни, остужает жар и пыл юности, жадной до ее «роскошных даров»:

В душе больной от пищи mnogой,
В душе усталой пламень гас,
И за стаканом в добрый час
Застал нас как-то опыт строгой.
Наперсниц наших, страстных дев
Мы поцелуи позабыли
И, пред суровым оробев,
Утехи крылья опустили,
С тех пор, любезный, не поем
Мы безрассудные забавы, ...

Те же мотивы — утрата былого веселья, забав и наслаждений (ср. «один, и пасмурный душою, ...»); «переменяют годы нас»; «замена» буйного счастья» (шумных «ваковых пиров», «лобызаний Фрины» — «в нескромной юности нескромно петьх мной») «пристойным, тихим сладострастьем» и трезвой зрелостью «охлажденного» рассудка; анализ страстей, сменяющий «игру» страстей (ср. «Теперь важней мой ум, зреее мысль моя»; «хлад спасительный» «бездейственной души»; «Учусь покорствовать судьбине я своей; То занят свойствами и нравами людей, Поступков их ишу прямые побужденья, Вникаю в сердце их, слежу его движенья, И в сердце разуму отчет стараюсь дать!»; «Мы пьем в любви отраву сладкую; ... И платим мы за радость краткую Ей безвесельем долгих дней»), — встречаются во многих стихотворениях Баратынского 1820-х годов (как, например, «Товарищам», «Бдение», 1821; «Н. И. Гнедичу», «Две доли», 1823; «Богдановичу», «Любовь», 1824, — откуда и взяты цитаты, приведенные в данном абзаце).

Наряду с этим мы видим, в эти же годы, и вариации на тему *capre diem*, например, «Добрый совет (К—ну)», 1821:

Живи смелей, товарищ мой,
 Разнообразь досуг шутивный!
 Люби, мечтай, пируй и пой, ...

Поглотит всех немая Лета,
 И философа-болтуна,
 И длинноусого корнета,
 И в шумном свете шалуна,
 И в пустыни анахорета.

Венцом сей житейской мудрости является призыв не «чиниться с жизнью», а «шутить» «с нею», «оставить мудрость мудрецам», ибо

Кто был счастливей, был умней.

Или, как в стихотворении «Истина» (1823), — слышим признание лирического «я», что «души разуверенье Свершилось не вполне», и на предложение «Истины» «наставить ум», «дать душе покой», ответ: «Светильник твой — светильник погребальный Всех радостей земных! ... Нет, я не твой ...».

Стихотворением «Смерть» (первая редакция — 1828, другая — для сборника 1835, с некоторыми изменениями вошло в издание 1884) Баратынский полемизирует с державинским «На смерть князя Мещерского», с этим, пожалуй, самым известным стихотворением Державина, с которым вступали в диалог многие русские поэты, до и после Баратынского²² (в данной статье привожу некоторые из этих примеров). Противопоставление включает и внешний облик смерти, и интерпретацию ее внутреннего смысла — как для человека, так и для вообще всего в мире.

У Державина — традиционно негативный образ смерти: отвратительного и ужасающего вида, злобная, хищная, алчная, безжалостная, разрушительная стихия (здесь два смысла: уничтожение и Хаос), ее символы — ночь, тьма (это подразумевается контекстом: приходит, крадучись «как тать» — как вор в ночи; блеск ее косы, коей она «жизнь внезапно похищает», подобен блеску молнии во тьме). Ср.: «бледна» «скрежещет зубами»; внушает всякому «естеству» «трепет» и «страх»; от ее «роковых кохтей Никая тварь не убежит»; с косою — готовясь напасть на жертву, смерть «точит лезвие косы», а затем «Как молнией, косою блещет, И дни мои, как злак, сечет»; «Без жалости» все «разит» — глотает, сокрушает, тушит и т. д.

«Смерть» Баратынского — антипод державинской. Ее образ построен на переименовании (с заменой на антоним) и на перемене знака (отрицается то негативное, что говорится о смерти у Державина, и утверждается позитивный смысл тех же самых свойств и действий смерти). Ср. отрицательные и противительные конструкции у Баратынского (не «Х»; не «Х», а «У»; смерть = «У»; где Х — отрицательная величина, а У — положительная). Таким образом, создается образ смерти, абсолютно противоположный тому, который мы видим в оде «На смерть князя Мещерского»: смерть как явление положительное. Она подобна богине, ее лик светится красотой, излучает

свет, в руке ее оливковая ветвь, символ мира и покоя. Она же — «Святая дева», пречистая мироносица, несущая человеку очищение от грешных страстей; праведность и ласка, которой она одаряет всех без различий, умирят всякую вражду, несут всеобщее примирение и покой. Но благотворное воздействие смерти не ограничивается миром человека. Оно распространяется на все творенья «Всемогущего», который и поручил смерти поддерживать гармонию в созданном им, наподобие «цветущего» сада, мире. Подобно миротворческой миссии среди людей, смерть укрощает буйство природных стихий, ограничивает всякую, губительную для гармонии, неумеренность, кладя предел, восстанавливая нарушенное «согласие», и устраняя таким образом хаос, сохраняет необходимое равновесие всех сил, что и обеспечивает гармонию мироустройства.²³

В стих. «Осень» (1836–1837), одном из своих итоговых, Баратынский, обращаясь к «вступающему в осень дней» «оратаю жизненного поля», напомним ему о «буйстве бытия» (и в уже знакомых нам по стих. «Смерть» образах урагана, океана, леса, а также безумия «пошлого гласа» «общих дум»), назовет этот последний, «осенний пир жизни» — «тризной»:

Приси, сажай гостей своих за пир
Затейливый, замысловатый!
Что лакомству пророчит он утех!
Каким разнообразьем брашен
Блится он!.. Но вкус один во всех,
И, как могила, людям страшен;
Садись один и тризну соверши
По радостям земным твоей души!

— и закончит «примиряющим» все «затейливое» «разнообразие» бытия, все его «мятежные голоса», все «вихреобразование» «дум и чувств», тем же «великим гимном»: «жладу» «опыта», «мертвящего» (т. е. умиротворяющего) душу, и «зиме», которая «сравняет» «все образы години бывшей», покрыв их «однообразной», «снежной», смертной «пеленой».

1-Д. Следующая группа примеров — из Пушкина. В «Послании к Юдину» (1815), традиционный гораццианский мотив сельского уединения, вдали от пышной суеты столицы, — помимо ближайшего отечественного образца («Мои пенаты» Батюшкова), ощущается воздействие и Державина, и в более распространенном и конкретном, чем у Батюшкова, описании роскоши (например:

Пустого неги украшенья
Не видя в хижине моей,
Смотрю с улыбкой сожаленья
На пышность бедных богачей

... И думаю: «К чему певцам
Алмазы, яхонты, топазы,

Порфирные пустые вазы,
Драгие куклы по углам?
К чему им сукна Альбиона
И пышные чехлы Лиона
На модных креслах и столах,
И ложе шалевое в спальней?»)»

или простых радостей, и даже в самом наборе деталей. Так, пушкинское «Мое селенье, Мое Захарово» напоминает державинскую Званку. Оба наслаждаются природой и приятными необременительными «утренними трудами».

Пушкин:

С смиренным заступом в руках,
В лугах тропинку извиваю,
Тюльпан и розу поливаю...

Державин:

Ищу красивых мест между лилей и роз,
Средь сада...
Иль, накормя моих пшеницей голубей...

В пушкинском описании трапезы:

Но вот уж полдень. — В светлой зале
Весельем круглый стол накрыт;
Хлеб-соль на чистом покрывале,
Дымятся щи, вино в бокале,
И щука в скатерти лежит.

— нетрудно узнать картины из «Жизни Званской» («Бьет полдня час», «светлица», «иду за круглый стол», и, конечно, знаменитая щука).²⁴ Во всех этих параллелях (и не только связанных с Державиным) проявляется естественный для литературного дара Пушкина дух соперничества. Пушкин не подражает, а обживает чужой поэтический опыт, усваивая и по-своему варьируя уже достигнутые образцы, как бы меряясь силами, проверяя, «могу ли я так», и каждый раз убеждаясь — и это могу, и это могу, и так могу, и лучше могу. Часто же, «беря» у других, Пушкин брал это и создавал свой образец, показывая, как надо.

Вспоминается здесь и другое державинское (по мотивам Горация):

Счастлив тот, у кого на стол,
Хоть не роскошный, но опрятный,
Родительские хлеб и соль
Поставлены...

(«Капнисту», 1797),

а также «Горшок горячих, добрых щей» и «Как весел таковой обед!» (из стих. «Похвала сельской жизни», 1798, вольный перевод из Горация).

Пятнадцать лет спустя, в другом родительском имении, в вынужденном уединении, в тревожной «холерной» атмосфере болдинской осени, перед лицом больших перемен в личной жизни, у Пушкина, уже в серьезных раздумьях о судьбе, жизни, смерти, опять проступят эти державинские образы дома, семьи, свободы от суетных метаний, внутреннего покоя и независимости:

Мой идеал теперь — хозяйка,
 Мои желания — покой,
Да шей горшок, да сам большой.
 (из главы «Путешествие Онегина») ²⁵

Я не богат, не царедворец,
 Я сам большой: я мещанин...
 («Моя родословная»).

Напомним державинские строки из стих. «Похвала сельской жизни»:

Горшок горячих, добрых шей,
 Копченый окорок под дымом;
 Обсаженный семьей моей,
 Средь коей сам я господином...

там же о домовитости хозяйки дома, хранительницы очага, древних родовых устоев.

Пушкинское

Два чувства дивно близки нам —
 В них обретает сердце пищу —
 Любовь к родному пепелищу,
 Любовь к отеческим гробам.

(неоконченное стихотворение, написанное на том же листе, что и план «Моей родословной»), еще и на фоне «дорожных жалоб» (из одноименного стихотворения):

Долго ль мне гулять на свете	Не в наследственной берлоге,
То в коляске, то верхом,	Не средь отческих могил,
То в кибитке, то в карете,	На большой мне, знать, дороге
То в телеге, то пешком?	Умереть господь судил,

и Онегинских скитаний, — все вызывает в памяти строки Державина из стих. «Капнисту»:

Так для чего ж в толь краткой жизни
 Метаться нам туды-сюды,
 В другие земли из отчины
 Скакать от скук или беды ²⁶
 И чуждым солнцем согреваться?
 От пепелища удаляться...

и из стихотворения «Арфа» (1798):

О, колыбель моих первоначальных дней!
 Невинности моей и юности обитель!
 Когда я освещусь опять твоей зарей
 И твой по-прежнему всегдашний буду житель?

Когда наследственны стада я буду зреть,
 Вас, дубы камские, от времени почтенны!
 По Волге между сел на парусах лететь
 И гробы обнимать родителей священны?

Звучи, о арфа! ты все о Казани мне!

Сравни у Пушкина в его болдинской главе «Путешествие Онегина» (конец XXXIII, начало XXXIV строфы):

Воображать я вечно буду
 Вас, тени прибрежных ив,
 Вас, мир и сон тригорских нив.
 И берег Сороти отлогий, ...

В качестве небольшого отступления упомянем, что последняя строка из державинской «Арфы»:

Отечества и дым нам сладок и приятен.

— как известно, не раз воспроизводилась русскими поэтами. Дословно — в качестве эпиграфа, во-первых, Ф. Глинкой — стих. «Сон русского на чужбине», 1825, где лирический герой, в «немецком городе», посреди «пышных» «чужеземных картин», видит сон о милой «стороне родной» (широкая Волга, ее «заповедные луга», «тройка удалая», мчащаяся в Москву, песни «младого ямщика»), а, во-вторых, Вяземским — стих. «Самовар», написанное в 1838, во Франкфурте, где автор нашел в семействе П. Я. Убри (им и посвящено это стихотворение)

Родных обычаев знакомую картину,
 Домашнюю хлеб-соль, гостеприимный кров,
 И сень, святую сень отеческих богов, ...

Восхваляя теплоту, ласку «любезной семьи», ее хлебосольство, автор особенно превозносит чай, приготовленный молодой хозяйкой:

По-православному, не на манер немецкий,
 Но Русью веющий, но сочный, но густой,
 Душистый льется чай янтарною струей.

(это описание чая даже богаче, чем у Державина, отмечавшего лишь запах-вкус «душистого чая», другие же определения Вяземского у Державина, как правило, относятся к вину или меду), однако «быта русского неполон отпечаток», ибо

Где ж самовар родной, семейный наш очаг,
 Семейный наш алтарь, ковчег домашних благ?

И далее следует пространный, как державинские описания, гимн самовару (28 строк), кончающийся так:

Поэт сказал — и стих его для нас понятен:
 «Отечества и дым нам сладок и приятен»!
 Не самоваром ли — сомненья в этом нет —
 Был вдохновен великий наш поэт?
 И тень Державина, здесь сетуя со мною,
 К вам обращается с упреком и мольбою
 И просит, в честь ему и православию в честь,
 Конфорку бросить прочь и — самовар завести.

В слегка измененном виде державинская фраза использована в «Грре от ума», в сцене появления Чацкого в доме Фамусовых:

Когда ж постранствуешь, воротисья домой,
И дым Отечества нам сладок и приятен!

Благодаря параллели с Чацким, «тьень» этой державинской фразы присутствует в строфе XIII главы 8 (окончательная редакция романа) «Евгения Онегина», когда Онегин, после долгих странствий наконец

...возвратился и попал,
 Как Чацкий, с корабля на бал.

Еще более ранним отголоском «сладкого дыма Отечества» (а, возможно, и прообразом, в этом плане, будущих героев Грибоедова и Пушкина) является вариация на эту тему в стих. Батюшкова «Странствователь и домосед» (1814–1815), где лирический герой, «Объехав свет крутом», дома, перед камином, предается размышлениям о том,

Как трудно век дожить на родине своей
 Тому, кто в юности из края в край носился,
 Все видел, все узнал; и что ж? из-за морей
 Ни лучше, ни умней
 Под кров домашний воротился:
 Поклонник суетным мечтам,
 Он осужден искать... чего, не знает сам!

И далее следует шутивная «повесть»-притча о таком страннике. Вот он, после долгих мытарств, попадает наконец на «отеческую землю»:

Вот Атика, и вот дым сладостный Афин,
 Керамик с рощами... предместия начало...
 Там... воды Иллиса!.. В нем сердце задрожало:
 Он грек, то мудрено ль, что родину любил,
 Что землю цаловал с горячими слезами,
 В восторге, вне себя, с деревьями, с домами
 Заговорил!..

Здесь повествование перебивается лирическим отступлением (напоминающим более поздние, пушкинские-онегинские) —

Я сам, друзья мои, дань сердца заплатил,
 Когда, волненьями судьбины
 В отчизну брошенный из дальних стран чужбины,
 Увидел наконец адмиралтейский шпигц,
 Фонтанку, этот дом... и столько милых лиц,
 Для сердца моего единственных на свете!
 Я сам... Но дело все теперь о Филалете,²⁷

Пир, который устроил своему блудному брату Филалету, по завершении его странствий (параллель — упоминание об Энее), добрый Клит-«домосед», вполне державинско-гориацианский:

На пиришество несут для радостных гостей
 Простой, но щедрый дар наследственных полей —
 Румяное вино, янтарный мед Гимета;
 И чаша поднялась за здравье Филалета!
 — «Пей, ешь и веселись, нежданный сердца госты!» —
 Все гости заодно с хозяином вскричали...

«Пей, ешь и веселись», покуда еще возможно, — это говорил и Державин (стих. «К первому соседу», 1780), напоминая, что счастье переменено, а жизненная одиссея чревата всякими непогодами и бурями:

Но редкому пловцу случится
 Безбедно плавать средь морей

и не всегда судьба столь благосклонна, как в случае того удачливого мореплывателя (у Державина это тоже грек — мифологический Одиссей):

И, может быть, с тобой в разлуке
 Твоя уж Пенелопа в скуке
 Ковер не будет распускать.

Не будет, может быть, лелеять
 Судьба уж более тебя
 И ветер благоприятный веять
 В твой парус: береги себя!

Батюшковский Филалет все же вскоре заскучал в отчем краю и опять отправился странствовать, оставшись глухим к взываниям, «с домашнего порога», своего брата Клита:

Чего тебе искать в чужбине? новых бед?
 Откройся, что тебе в отечестве немилло?

О том же, приводя Капнисту в пример его собственную наследственную «Обуховку», раскинувшуюся по берегам реки Псёл (благодатные холмы, луга, сады), «радости и смехи», невинны сельские утехы, его верную «подругу», да и свой «Петрополь», свой дом и сад, свою «Милену», — говорил Державин (вслед за Горацием) в уже упоминавшемся нами стих. «Капнисту»:

От родины своей кто мнит,
Тот самого себя бежит.

Заботы наши и беды
Везде последуют за нами, ...

Вернемся к Пушкину 1815 года и рассмотрим его стих. «Гроб Анакреона» (имеются «лицейская», 1815, и более поздняя редакции этого стихотворения). Мое предположение заключается в том, что «гроб» Анакреона — это, на самом деле, «гроб» Державина. Однако почему «гроб», а не «могила» и не «гробница», — ведь речь идет, на уровне внешнего сюжета стихотворения, о посещении могилы-гробницы поэта? Суть дела, т. е. поэтического замысла Пушкина, в том, что не **могилу** и не **Анакреона** описывает он, а гробницу Державина-Анакреона, который еще, впрочем, жив, и которого, следовательно, Пушкин как бы хоронит, кладя в «гроб», и ставя на могиле памятник. Заметим, что этот погребальный акт — естественное продолжение той озорной литературной игры с Державиным, которую мы видим в стих. Пушкина «Тень Фонвизина», тоже 1815 года: зажившийся на российском Парнасе «почтенный старец» наконец-то приказал долго жить, словно в ответ на

«Денис! он вечно будет славен,
Но, ах, почто так долго жить?»²³

Итак, исходя из внутреннего сюжета, «гробница Державина-Анакреона» вчитывается в название «Гроб Анакреона», и связь эта поддерживается еще и сходностью звучания (слово же «гробница» включает смыслы «могила» и «надгробный памятник», а старое значение слова «гроб» — это тоже «могила»). Слово «гроб» нужно Пушкину еще и потому, что это создает ассоциации и с формулой «где стол был яств, там гроб стоит» из державинского «На смерть князя Мещерского», и с другими образами из того же контекста: «утехи, радость и любовь», «пиршественные лики».

Именно этот анакреонтический комплекс кладется в основу памятника, который возводит Державину Пушкин. Этим он и отличается от того монументального, торжественно-горацианского «Памятника», «металла тверже» и «выше пирамид», увековечивающего заслуги Державина в делах государственных, который «себе воздвиг» поэт своей одической лирой в 1795 году. Пушкин же ставит памятник Державину-поэту, а не обществу деятелю. Эта его поэтическая вольность — дань поэту поэту: совсем юного Пушкина — певцу веселья, наслаждений, любви и красоты, т. е. автору анакреонтических песен, **нашему** Анакреону.

Из чего же «сделан» этот памятник, какими средствами, и как он выглядит? Строительным материалом явились для Пушкина анакреонтические стихотворения Державина и иллюстрации к подготовленному Державиным сборнику «Анакреонтические Песни», 1804 (а возможно, и к части III «Сочинений Державина», 1808). Общий вид памятника — по рисунку на титульном листе сборника 1804 г. На постаменте, с надписью Анакреон (тиисский), — бюст певца, на голове венец, над головой — виноградная ветвь. К постаменту прислонены — лира с головками птиц и чаша, рядом с ней гроздь винограда. Название сборника — «Анакреонтические Песни» — дано сверху, над всем памятником, а имя автора, «Державина», написано на лире, скромно поставленной у подножия великого Анакреона. Таким образом, на рисунке изображен двойной памятник: Анакреону — державинской лирой, и Державину-Анакреону, его лире.²⁹

Пушкин убирает «Анакреонтические Песни», перенося их внутрь сюжета, где они становятся содержанием картинок, изображающих жизнь «нашего Анакреона»-Державина, — выгравированных на надгробном камне (так песни обретают зримость, что вполне в стилистической манере Державина). Впрочем, возможно, что заглавие не убирается полностью, а оставляются его начальные буквы А. П., образуя таким образом инициалы, за которыми «скромно» «скрывается» автор сего «памятника» Александр Пушкин. Надпись на лире: «Державина» оставляется, но теперь она относится ко всему памятнику. В другую, под бюстом, подставляется слово «наш», так что в целом обновленное надгробие гласит, что здесь пребывает «Наш Анакреон тиисский» Державин.

Итак, в пушкинском памятнике лира Державина (притом именно его «анакреонтическая лира») покоится на могиле Державина, прислоненная к надгробному камню, на котором надпись «Наш Анакреон» и серия картинок из жизни Державина-Анакреона.

На картинках, высеченных на камне, мы видим живого, веселого старика, молодого душой, резвящегося с музами и с красавицами, пьющего Вакхов сок, играющего на лире. Таким образом, Пушкин не только «хоронит» Державина, но и «воскрешает» его. Поэтический резец Пушкина оживляет покоившегося в «гробу» Державина: старик Державин как бы выходит из гроба, поет и пляшет в кругу красот — на своей собственной могиле. Это веселье даже не у гроба, а на гробе (вроде державинских цыганок, «топочущих» «по доскам гробовым» в его «Цыганской пляске»), — веселые поминки, на которых присутствует и сам оживший покойник, — вполне в духе арзамасского остроумия и шуток вообще и на тему Державина в частности, в том числе после его смерти (как пример — державинские похороны в известном описании Дашкова, или разбираемое мной в данной работе стих Вяземского «Стол и постеля»). Впрочем, тот же арзамасский дух владел Пушкиным и в 1830 году, когда в «Гробовщике», празднуя свой дебют в «прозаическом» деле, Пушкин, играя с тенью Державина, и выступал как его «литературный гробовщик», и отдавал дань великому поэту, воскрешая

многие черты его личности и творчества (все это замечательно описал Сергей Давыдов в своей статье).³⁰ Вообще жизнь, торжествующая вопреки смерти, — это тема, которая в различных ее вариациях разрабатывается Пушкиным всю его жизнь. Но вернемся к тому, какую изобретательность проявляет Пушкин, хороня и воскрешая великого старца.

Остроумна сама идея подмены «гроба»: под видом Анакреона изобразить Державина, да еще здравствующего. И это не отменяет воздавания почестей и тиисскому певцу, поскольку Пушкин пускает в дело державинские «Анакреонтические песни», оформленные Державиным как поэтический памятник Анакреону, о чем свидетельствует уже известный нам рисунок на титульном листе сборника 1804 г. Остроумен и выбор державинских стихов и иллюстраций из его сборника, которые явились словесными или изобразительными «программами» Пушкину-«граверу», по образцам которых он и отчеканивает этот памятник. А именно, «надгробная хвала» Пушкина «старшк» Державину, его анакреонтической лире, «венец бессмертия», увенчивающий их, воздается — его же, Державина, «Стариком», его лирой (воспевшей любовь, красоту, веселье и прочие радости жизни, ср., например, «К лире», «Хариты», а также «Приношение красавицам», открывающее сборник 1804 г.), его «Венцом бессмертия» — все это названия стихотворений Державина.

Когда стих Пушкина «Гроб Анакреона» было напечатано, в 1818 г., уже после смерти Державина, поэтическая игра с «памятником» Державину еще обогатилась тем эффектом контраста, с каким выделялся пушкинский «живой» и веселый памятник «живому» Державину, «мудрецу сладострастия», на фоне официального памятника, с его казенной надгробной надписью: «Гавриил Романович Державин, действительный тайный советник и разных орденов кавалер».

Пушкинский литературный «памятник» Державину в какой-то мере еще и ответ на скорбное державинское

Кто памятник над мной поставит, ...

В котором мог меня бы славить,
Играя с громами Эрот?

— из стих. «Память другу» (1804), на смерть близкого Державину, горячо любимого Н. А. Львова (архитектора, поэта, переводчика, композитора, музыканта, — и это лишь часть его многообразной деятельности). Необходимо отметить, что Львов — известный переводчик Анакреона, и книга его переводов (*Анакреон. Стихотворения Анакреона Тийского*, Спб, 1794, с большим предисловием о жизни Анакреона), как и общение с ним, в том числе и на темы анакреонтики, были важны для Державина. Кроме того, предполагалось, что именно Львов, который был намного моложе Державина, изготовит проект памятника для могилы Державина.³¹

А теперь посмотрим конкретно, как словесно изображает Пушкин созданный им памятник Державину-Анакреону.

Вот его общий вид:

Вижу: лира над могилой
Дремлет в сладкой тишине; ...

Вижу: горлица на лире,
В розах кубок и венец...
(см. титульный лист сб. 1804 г.)

Последняя строка еще дополнительно отсылает к соответствующей виньетке в конце стих. «Венец бессмертия», венчающего, согласно замыслу Державина, сборник «Анакреонтические песни» (1804). Все это символично, так как стихотворение посвящено Анакреону, в нем Державин прямо уподобляет себя «певцу тиискому», и свой «венец бессмертия» желает заработать тем же путем, что и Анакреон.

Вот обращение к тем, кто посетит эту вечную обитель певца:

Други, здесь почует в мире
Сладострастия мудрец.
Посмотрите: на порфире
Оживил его резец!

Я приведу также строки из первоначальной редакции, которые Пушкин при окончательной обработке сократил,³² но для наших целей важны дополнительные детали, например, относящиеся к имени на лире — перифраза, отождествляющая Державина с Анакреоном:

Други, други! в вечном мире
Здесь теосский спит мудрец.
Посмотрите: на гробнице
Сын отрад изображен.

Далее уже начинается описание картинок из «жизни» Державина-Анакреона, воспроизведенных резцом на памятнике:

Картинка 1:

Здесь на ветреной цевнице
Резвый наш Анакреон.
Красотой очарованный,
Нежно гимны ей поет,
Виноградом увенчанный,
В чашу сок его лиет.

Пушкинская картинка передает дух очарованности и наслаждения красотой, присущий Державину вообще: «красота» у Державина — это и дева-краса и «мира красота», которую, как и любовь, не уставал воспевать Державин

(ср., например, его гимн красоте — стих. «Лизе. Похвала розе», 1802). Конкретной же иллюстрацией, наряду со многими другими, может послужить уже упомянутое стих. «Венец бессмертия» (1798). Там и «С братинию златою Вах», и «эроты», и «хариты», и очарованный ими певец

На белы груди любовался,
На взор метал их пламень свой.

Или, возлегли раменами
На мягки розы, отдышал;
Огнистыми склоняся устами,
Из кубка мед златый вкушал.³³

Картинка 2:

Здесь он в зеркало глядится,
Говоря: «Я сед и стар,
Жизнью ж дайте насладиться;
Жизнь, увы, не вечный дар!»

Эта картинка воспроизводит-иллюстрирует содержание стихотворения Державина «Старик» (1802):

Мне девушки шептали:
«Ты стар, и сед, и лыс;
Вот зеркало, — сказали, —
Возьми и посмотрись». —

«Что нужды мне, не знаю,
Я стар, — сказал, — иль нет;
А только уверяю,
Что я душой не сед.»³⁴

И старику нужнее
В веселии пожить,
Приходит чем скорее
Меня похоронить».

Картинка 3:

Здесь, подняв на лиру длани
И нахмуря важно бровь,
Хочет петь он бога брани,
Но поет одну любовь.

Эта картинка сделана по мотивам стих. Державина «К лире», 1797 (не являющееся переводом или подражанием Анакреону). Приведем лишь две первые и две последние строки:

Петь Румянцова собирался,
Петь Суворова хотел;

Петь откажемся героев,
А начнем мы петь любовь.³⁵

Картинка 4:

Здесь готовится природе
 Долг последний заплатить:
 Старец пляшет в хороводе,
 Жажду просит утолить.
 Вкруг любовника седого
 Девы скачут и поют;
 Он у времени скупого
 Крадет несколько минут.

Эта картинка изображает многие сценки из стих. «Венец бессмертия»:

Хариты вкруг его, эроты, ...	Средь игр, веселий, короводу С красавицами век провел.
Он дев плясаньем забавлялся, Тряхнув подчас сам сединой, ...	Беседовал, резвился с ними, Шутил, пел песни и вздыхал.
А взором вкруг себя прилежным Искал красавицы какой. ...	

Можно вспомнить еще и стих. «На пастуший балет» (1804), где Державин говорит, что он пляшет «со стрелкой» Эрота «шестьдесят уж лет».³⁶

Картинка 5:

Вот и музы и хариты
 В гроб любимца увели;
 Плющем, розами увиты,
 Игры вслед за ним пошли..

Эта завершающая картинка есть, фактически, продолжение предыдущей. Певец, в окружении муз и харит, **пляшет** сходит в гроб, и все эти «игры», пошедшие «вслед за ним», и есть его посмертная слава певца любовного и Вакхова веселья, его «венец бессмертия».

А далее заключительный вывод — урок и совет, как результат созерцания **жизни**, изображенной на **могильном** камне:

Он исчез, как наслажденье, Как веселый сон любви. Смертный, век твой привиденье: Счастье резвое лови;	Наслаждайся, наслаждайся; Чаще кубок наливай; Страстью пылкой утомляйся И за чашей отдыхай.
--	--

Представленный здесь образец мотива *saepè diem* перепевает многочисленные и разнообразные тексты Державина, которые и снискали ему славу российского Анакреона.³⁷

Надо сказать, что и само место, где расположена в стихотворении Пушкина могила певца, напоминает державинскую Званку, как описано это в его стих. «Тишина» (1801), в котором имеются существенные, для обыгрываемой в

стих. «Гроб Анакреона» темы, параллели Державин — Анакреон. Вот это стихотворение Державина:

Не колыхнет Волков темный,
Не шелохнет лес и холм,
Мещет на поля чуть бледный
Свет луна, и спит мой дом.

Как, я мнил в уединеньи,
В хижине быть славу мне?
Не живем, живя в забвеньи;
Что в могиле, то во сне.

Нет! талант не увядает
Вечного забвенья в тьме;
Из-под спуда он сияет:
Я блесну на вышине.

Так! пойду хотя в забаву
За певцом Тииским вслед;
И, снискать его чтоб славу,
Стану забавлять я свет.

Стану шуткою влюбляться,
На бумаге пить и есть,
К милым девушкам ласкаться
И в седнях будто цвести.

(Выделено мною — С. Е.)

(У Пушкина эти выделенные мною картинки с «бумаги» переносятся на «порфиру»):

Я пою, — Пинд стала Званка,
Совосплещут музы мне;
Возгремела балалайка,

(«балалайка», противоречащая своей явной русскостью, самому духу игры с тайным владельцем «гроба», разумеется, Пушкину не нужна):

И я славен в тишине.

Сравним это с пушкинским описанием (зачин стих. «гроб Анакреона»), тем же стихотворным размером:

Все в таинственном молчанье;
Холм оделся темнотою;
Ходит в облачном сиянье
Полумесец молодой.
Вижу: лира над могиллой
Дремлет в сладкой тишине.

Далее в первоначальной редакции шли восемь строк, среди которых отметим:

Темных миртов занавеса
Наклонилася к водам;
В их сени, у входа леса,
Чью гробницу вижу там?
(Выделено мною — С. Е.)

На фоне общей таинственности пейзажа, в вопросе этом, возможно, содержится, как дразнение читателя, еще и некоторый намек на игру с тем, чья же на самом деле эта «гробница» — Анакреона, как следует из заглавия стихотворения (а именно по этому ложному следу направляет автор доверчивого читателя, играя с ним), или же, внимательно прочитав стихотворение, мы обнаружим иного обитателя сего «дома» (вспомним Державина, сказавшего «Надежней гроба дома нет», стих. «Ко второму соседу», 1791), искусно скрываемого «проказливым» пером 16-летнего Пушкина.

Детали «оссиановского» пейзажа, воспроизведенные Пушкиным (пародийно контрастирующие с изображением певца веселья и наслаждений), отсылают еще к одному тексту Державина, который также включается в игру Пушкина и с читателем, и с «великим мужем», великим «старцем». Это стих. «Водопад» (1791—1794), многие фрагменты из которого, будучи соотнесены со стих. «Гроб Анакреона», начинают играть на пушкинский замысел. Например:

Сошла октябрьска ночь на землю,
На лоно мрачной тишины; ...

Волнистой облака грядой
Тихонько мимо пробегали,
Из коих, трепетна, бледна,
Проглядывала вниз луна.

Глядела и едва блистала,
Пред старцем преклонив рога... (Выделено мною — С. Е.)

Этот державинский образ луны, «преклонившей рога перед старцем» (как аллегория победы великого россса над турками) обыгрывается Пушкиным в его «молодом полумесяце», склонившемся над лирой на гробнице Державина. Так бесенок Пушкин, строя озорные рожки, шутивно изображает жест почитания и преклонения перед великим старцем Державиным.

Пушкинские загадки читателю «Чью гробницу вижу там?» подпochают к игре и такой фрагмент из «Водопада»:

Пусть на обросший дерном холм
Придет путник и воссядет,
И, наклонясь своим челом
На подписанье гроба, скажет: ...

Здесь **скрыт** великий муж душой. (Выделено мною — С. Е.)

«Скрыт» в гробе — еще и как намек, поддерживающий мотив скрывания, кто же лежит в гробу из пушкинского стихотворения, то есть у Пушкина оживляется значение этого фразеологизма (нужное ему в игре с гробом Державина-Анакреона), который и следует понимать именно как «скрыт», — но не могилой, а автором сей литературной «загадки».³⁸

Дополнительно вовлекаются в тему «надгробной похвалы» Державину и настраение при созерцании гроба (мысли о мимолетности жизни, призывы наслаждаться ею и т. п.) и другие места державинского «Водопада», например, «Благословенна похвала Надгробная его да будет», «О! будь бессмертен», дела великих мужей «из мрака и веков блистают», «Как холмы, гробы их цветут», — при этом Державин вспоминает не только о боевых подвигах героя своего «Водопада» Потемкина, но и о том, как любил он наслаждаться жизнью, и, наконец, такой, полный символизма, пассаж:

Не жизнь ли человеков нам
Сей водопад изображает?
Не так ли ...
Мелькает счастье наших дней,
Которых красоту и радость
Мрачат печали, смерти, старость?
Не зрим ли всякой день гробов... (Выделено мною — С. Е.)

Эта последняя строка позже обыгрывается Пушкиным в его «Гробовщике», где и пир мертвецов, и, тоже в комическом варианте, еще одно сведение литературных счетов с Державиным.

Следующие несколько примеров связаны со стих. Державина «Цыганская пляска» (1805); напомним, что пляски, танцы, пение, игра на музыкальных инструментах и другие веселия-наслаждения, любовь, еда-питье, — все это компоненты единой ситуации пира, каким он представлен в поэтическом мире Державина. В стих. Пушкина «Всеволожскому» (1819) изображение дружеской пирушки включает, наряду с вином и застольным пением, танец «египетских дев» (но вообще танец — довольно редкий компонент не-державинских пиров), при этом даже не по мотивам, а буквально по образцу «Цыганской пляски» Державина. Сходно описание самого танца — экстаза чувств, движений, голоса, их заразительной страстности, похожи образность и словесное выражение. Вот державинский текст (даю фрагменты):

Возьми, *египтянка*, гитару,
Ударь по струнам, восклицай;
Исполнясь *сладострастна жару*,
Твоей всех *пляской* восхитай.
Жги души, *огнь бросай в сердца*
От смуглого лица.

Неистово, роскошно чувство,
Нерв трепет, мление *любви*, ...

Как ночь — с ланит сверкай зарями,
Как вихорь — прах плащом сметай,
Как птица — *подлетай* крылами
И в длани с визгом ударяй. ...

Да *вопл* твой, *эвоа!* ужасный,
Вдали мешаясь с воем псов,
Льет повсюду *гулы страшны*,
А *сластолюбю* — *любовь*.

Пушкинская вариация на эту тему воспроизводит все основные ее моменты:

А там *египетские* девы
Летают, вьются пред тобой;

Я слышу звонкие напевы,
Стон неги, воли, дикий вой,
 Их *исступленные* движенья,
Огонь неистовых очей.
 И все, мой друг, в *душе* твоей
 Рождает *трепет* упоенья.

Схожая картина неистовой пляски и пения в более раннем стих. Пушкина «Торжество Вакха» (1818), возможно, также восходит к державинской «Цыганской пляске» (привожу фрагменты):

Откуда чудный шум, *неистовые клики?* ...

Бегут *вакханки* по горам.
 Тимпаны звонкие, кружась меж их перстами,
 Гремят — и вторят их *ужасным голосам.*
 Промчались, *летят*, свиваются руками,
 Волшебной *пляской* топчут луг, ...

Поют *неистовые деды,*
 Их *сладострастные* напевы
 В сердца *вливают жар любви,* ...

Их *очи*, полные безумством и томленьем, ...

Их вдохновенные движенья ...

Уж издали их *воли* раздаются,
 И *гул* им вторит по лесам:
 Эван, *эво!* ...

И оба эти пушкинских описания («Торжество Вакха» в большей степени, из-за общности сюжета, отметим и ритмическую близость этих стихотворений) перекликаются с «Вакханкой» Батюшкова (1812),³⁹ в свою очередь, помимо французского оригинала Парни, вдохновленной еще и державинской «египтянкой», оживившей в своем танце «волшебное» «искусство *бакханок древних*». У Батюшкова, как и потом у Пушкина, есть звуковые усиления, подобные державинским гулам:

Все на праздник Эригоны
 Жрицы *Вакховы* текли;
Ветры с шумом разнесли
 Громкий *вой* их, плеск и *стоны.*

Интенсивность цвета, красного, символа любовной страсти, — абсолютно в манере державинского цвето-светоупотребления:

И пылающи ланиты
 Розы ярким багрецом,

И уста, в которых тает
 Пурпуровый виноград,

и далее почти дословное повторение или парафраз некоторых мест из державинской «Цыганской пляски»:

Все в *неистовой* прельщает!
 В сердце льет огонь и яд!

.....
 Жрицы Вакховы промчались
 С громким *воле*м мимо нас;
 И по роще раздавались
Эоз! и неги *глас!*

Не занимаясь сейчас подробным сопоставительным анализом всех этих текстов (курсивом, для наглядности, мною выделены идентичные или сходные слова и выражения, повторяющиеся в этих текстах), я хочу лишь подчеркнуть, что для Пушкина (как автора «Торжества Вакха» и «Всеволожскому»), помимо «Вакханки» Батюшкова и самого стихотворения Парни («Les Déguisements de Venus», tableau IX, опубликовано в 1805), как и для Батюшкова, переводящего это стихотворение Парни, имелись уже существующие великолепные русскоязычные образцы подобного стиха, созданные Державиным, и в первую очередь его «Цыганская пляска», несомненно оказавшая влияние и на Батюшкова, и на Пушкина (упомянем также державинский перевод оды Горация «К Бахусу», 1810, а также ту часть трактата «Рассуждение о лирической поэзии», 1811, где Державин говорит о древних вакхических дифирамбах, которым он видит «подобие» в некоторых народных, так называемых цыганских, песнях, где припевается: «Жги, говори!»).

Исследователи Батюшкова обычно указывают на то, чем его «Вакханка» отличается от текста Парни: например, присутствием лирического «я», повышенным динамизмом⁴⁰; «атмосферой языческой страсти», вакхического «экстатического состояния».⁴¹ Мне представляется, что эти особенности «Вакханки» имеют прямое отношение к Державину. Проиллюстрируем это на примере «Цыганской пляски».

Лирическое «я» имплицитно присутствует там в императивных конструкциях (обращение к «ты», «египтянка», «прелестница», подразумевает наличие лирического субъекта, «я», побуждающего «ты» к действию), каковых на шесть стрф у Державина — 28.

Созданию особой динамической экспрессивности способствует многое: само наличие большого количества глаголов (помимо императивов, и в других формах, ср. «топоча»); кроме того, цепь глаголов в повелительной положительной конструкции создает как бы еще один, второй план — реально осуществляемых действий, тех, которые в императиве присутствуют в форме потенциальной и желательной реализации (т. е. «я» призывает: «Возьми, египтянка, гитару», и та берет ее, «Ударь по струнам» — ударяет, «воскликни» — восклицает, «Как птица — подлетай крыльями» — подлетает, и т. д.). Это «ответное действие», своего рода грамматическо-эвфоническое «эхо» еще более усиливает и без того напряженную динамичность державинского

описания: энергичный побудительный ритм императивов, из которых 12 — рефренных; характер глаголов — описание стремительных движений, из них 12 — буквально «зажигательных» (рефренное «Жги души, огонь бросай в сердца От смуглого лица»); добавим сюда еще существительные со смыслом «движения», как, например, «птица», «крыла», «пляска», «вихорь», «трепет».

Что же до языческой атмосферы, вакхической страстности, то лексика, образность, ритмика стихотворения Державина — все насыщено этим, ср.: «неистово, роскошно чувство», «нерв трепет», «визг», «воплъ ужасный», «вой», «ночь», «огонь», пляски «по доскам гробовым». ⁴² Когда Эйхенбаум говорит о Державине, что тот знал «дионисийский восторг», что «дионисийские клики рвались из собственной души Державина», — как пример он приводит именно «Цыганскую пляску», о которой сам восклицает «Это ли не дионисийский дифирамб?» и заключает: «дионисийское буйство было в поэзии Державина не случайно и не стилистической только вспышкой. Его вдохновение было действительно «родом иступления»». ⁴³

2. Выделенный в отдельный раздел (ибо и тема особая, и «пир» другой), мой последний пример из Пушкина относится к периоду болдинской осени (1830), когда Пушкин, похоже, вообще мысленно не расстается с Державиным, чему имеются многочисленные подтверждения. Эта внутренняя связь с Державиным обнаруживается то в скрытых или явных цитатах из Державина (например, уже упоминавшийся нами эпитафия к «Гробовщику» из «Водопада», 9 сентября; 23-м октября датирована пушкинская рукопись «Скупого рыцаря», первой из его «маленьких трагедий», и к ней Пушкин вначале предполагал дать в качестве эпитафия две строки из стих. Державина «К Скопихину». Эпитафия потом зачеркнул, но некоторые детали из этого державинского стихотворения вошли в описание Барона) ⁴⁴, то в упоминании его имени:

Старик Державин нас заметил
И, в гроб сходя, благословил, ⁴⁵

(из пятой строфы тогдашней девятой главы «Евгения Онегина», 21–25 сентября) и схожее из стих. «Дельвигу» (27–29 октября):

Явились мы рано оба
На ипподром, а не на торг,
Вблизи державинского гроба,
И шумный встретил нас восторг.

А то оставит след в чужом альбоме, где вместо чего-нибудь своего, при этом легкого, альбомного, Пушкин запишет (26 ноября) текст последнего, за три дня до смерти, державинского «Река времен...», ⁴⁶ и другие примеры.

Но, может, из всего, что было создано Пушкиным в ту холерную осень, и где, помимо различных параллелей более частного характера, имеются глубинные переключки с Державиным, самым значительным является «Пир во время чумы» (7–8 ноября), завершивший цикл «Маленьких трагедий». ⁴⁷

Понятие жизни как пира, наслаждения всеми радостями бытия, смерть, прерывающая этот праздник, ее неминуемость, а часто внезапность и даже преждевременность прихода, призывы пить чашу удовольствий, веселиться, ибо жизнь коротка, а смерть неизбежна, — вечные мотивы. Все это есть и у Державина. При этом, в его целостном мире жизнь и смерть — это две стороны бытия, звенья в единой цепи. Жизнь сменяется смертью: «где стол был яств, там гроб стоит». «Стол яств» — метафора жизни, но и смерть может быть представлена в терминах поедания: «Монарх и узник — снесь червей», «Глохает царства алчна смерть» (из «На смерть князя Мещерского»), все, как сказано в последнем стихотворении Державина, «вечности жерлом пожрется». Мир в целом может быть уподоблен гигантскому пиру, где за столом, символизируя связь всего живущего, «вмещена» вся вселенная, как «ядущие», так и ядомые («На рождение царицы Гремиславы»). Но занят Державин, в пределах своего поэтического мира, почти исключительно освоением лишь той сферы бытия, которая в его символической формуле представляет жизнь.

Мир Пушкина гораздо сложнее, и державинские образы «стола яств» и «гроба» преобразуются у Пушкина в целый комплекс различных комбинаций этих элементов, отражая всю многоликость бытия, не во всем подвластного человеческому разуму, простой житейской мудрости или каким другим законам, налагающим на его, порой своевольную, природу те или иные ограничения. Пушкина интересует все — и жизнь, и смерть, и самые разнообразные формы взаимоотношений между ними, а не только, например, простая последовательность, как это явлено в поэтической формуле Державина, где за жизнью следует смерть (то есть, в общем, естественная смена фаз бытия), где жизнь и смерть совмещаются лишь в пространстве (то же место: тот же стол), а не во времени, где они разделены («яства» сменяет «гроб»).

Пушкин разыгрывает этот относительно простой вариант жизни-смерти, например, в главе четвертой «Дубровского» (это уже конец 1832, начало 1833), к которой он дает эпиграфом «Где стол был яств, там гроб стоит». И действительно: жил человек, ел-пил, а потом умер (пусть и внезапно), вот и все («... слуги окружили труп, вымыли его, одели в мундир, спитый еще в 1797 году, и положили на тот самый стол, за которым столько лет они служили своему господину»⁴⁸ — здесь вспоминается державинское «рабы служить к столу бегут», из «Жизни Званской», запечатлевшее типичный момент трапезных хлопот вокруг барского стола, в бесконечной череде сменяющих друг друга завтраков, обедов, ужинов).

Но в ту особую болдинскую осень Пушкин проигрывает, при этом и в разных тональностях, и на разных сюжетах, другие, усложненные виды связи жизни-смерти, в частности, их близкое соседство, или полное совмещение, переплетение. Итак, не только последовательность, а и смежность-пограничность (жизнь на грани смерти, на краю гибели), или параллельность, одновременность, как, например, пир во время чумы. Здесь совме-

щается уже не только пространство, а и время. Где жизнь, там и смерть, но где смерть, там и жизнь; смерть одновременно с жизнью, но и жизнь одновременно со смертью. Пушкин помещает «стол яств» на улицу, где гуляет смерть, где разьежает телега с мертвецами (гибельное, зловещее пространство — новое, по сравнению с Державиным, место для пира). И это — вызов смерти, то, чего у Державина нет.

В том же «На смерть князя Мещерского» описана более привычная человеческая реакция на смерть: «трепет естества и страх», цепенеющая кровь, плач, мятущийся от печали дух⁴⁹ (аналог им в пушкинском пире — «жалкие стенанья» в «жалобной песне» Мэри). Но нет возмущения, протеста, попытки преодолеть страх смерти. Есть — многочисленные примеры неотвратимости смерти, то есть констатация этой истины. Державин скорее вызывает к разуму, как бы убеждая (может быть, и себя тоже) понять, что смертное не может жить вечно. И следует принять эту неизбежность, примириться с ней, не печалиться и не горевать, а радоваться жизни, пока можно; ср. совет-утешение-назидание Перфильеву по поводу смерти его друга Мещерского:

Сей день, иль завтра умереть,
Перфильев! должно нам конечно, —
Почто ж терзаться и скорбеть,
Что смертный друг твой жил не вечно?
Жизнь есть небес мгновенный дар;
Устрой ее себе к покою,
И с чистою твоей душою
Благословляй судеб удар.

У Пушкина не так. Но разница с Державиным не в цели (которая та же: несмотря на угрозу смерти продолжать жить, наслаждаться жизнью, покуда жив), а в средствах. Не убедить разум (пусть Державина), а усыпить его («Утопим весело умы»), потерять разум, отдаться мощнейшей стихии БЕЗумного упоения жизнью, «бешеного веселья», которое только и возможно в экстремальной ситуации близости смерти. Преодолевается, побеждается и страх, растворяясь в общем состоянии опьянительного упоения, становясь частью этого чувства «неизъяснимого наслажденья». Пир во время чумы — конечно же, вызов смерти (а с другой точки зрения — священника — кошунство). Гимн Чуме — это и дразнение (не боимся, а славим), и благодарность (за острейшее ощущение жизни в соседстве со смертью). Одним словом, опасные игры со смертью, чего также нет у Державина. В его

Скользим мы бездны на краю,
В которую стремглав свалимся

— скорее признание неотвратимости бездны (пустота, конец жизни) и неизбежности падения в нее (смерть); та же объективность и в повествовательности тона, которым сообщается эта истина.

У Пушкина же в центре именно состояние гибельного восторга, азартного упоения смертельной опасностью, особая острота жизни в ситуации смертельного риска, соответственно и тон — страстный, ликующе-вызывающий, гипнотический, завораживающий и слушающих, и самого говорящего. Как и у Державина, у Пушкина в «Пире во время чумы» те же компоненты пира (т. е. жизнь в ее главных манифестациях: еда-питье, любовь, дружба, искусство, творчество), — то же наслаждение жизнью и утверждение жизни. Но у Державина это в «мирном», разумном, естественном, обычном, спокойном варианте, а у Пушкина — в крайнем, безумном, экстатическом, в критической ситуации жизни на грани смерти.

Край бездны³⁰ — лишь один из ликов смерти, в «гимне Чуме» перечислены и другие. Рассмотрим бой. Говоря об упоении «кровавым» пиром, я уже упоминала Дениса Давыдова. Другие возможные параллели — некоторые сцены из стих. Жуковского «Певец во стане русских воинов», в частности мотивы смело, «без страха» идти в бой, «погибнем с наслаждением», «беда презренья», — пример того же Давыдова, несущегося «вихрем в бой кровавый». Или из самого Пушкина. Еще задолго до личного опыта (в Арзруме, 1828), — такие стихи:

Мне бой знаком — люблю я звук мечей...

Люблю войны кровавые забавы,
И смерти мысль мила душе моей. ...

Перед собой кто смерти не видал,
Тот полного веселья не вкушал.
(1820)

и стихотворение 1821 года «Война»:

Увижу кровь, увижу праздник мести;
Засвищет вокруг меня губительный свинец.
И сколько сильных впечатлений
Для жаждущей души моей...

Затем идет перечисление атрибутов боя и кульминационное

И смерти грозной ожиданье.

(ср. схожий образ: «Царица грозная, Чума Теперь идет на нас сама...», с теми же военными коннотациями)

Родишься ль ты во мне, слепая славы страсть,
Ты, жажда гибели, свирепый жар героев?

А далее — о неизвестности, которую готовит «жребий боев», о желании ринуться навстречу судьбе:

Что ж медлит ужас боевой?
 Что ж битва первая еще не закипела?

и о состоянии, когда «нет власти над собой», а весь во власти — здесь еще не названо, но подразумевается это слово — «упоение».

Получается нечто парадоксальное: упиваться — жаждой, и жажда эта — «жажда гибели». Испытывающий ее — «жертва злой отравы», то есть отравлен смертельным напитком, который невозможно не пить, ибо душа жаждет. В «Пире во время чумы» Пушкин точнее опишет это состояние «упоения»: потеря разума, захваченность стихией чувств, притом губительных, которые для «сердца» таят «неизъяснимы наслаждения» (т. е. уже не просто как «сильные впечатления», а непонятные, неизъяснимые для разума), там же напиток упойтельного безумия будет назван «благодатным ядом».

Помимо «боя» и «края бездны», сходное «упоение» рождает сводящая с ума бешеная, губительная игра природных стихий (разъяренный океан: ураганный ветер, бурлящие, вздымающиеся волны; аравийский ураган: ветер разрушающей силы, вихревая песчаная буря, смерч — и по смыслу, и по звуку родственное смерти), а также, по контрасту, тихое и невидимое, но столь же смертельное «дуновение Чумы». Дышишь, живешь, и не знаешь, какой воздух вдыхаешь — может, и чумной (та же игра втемную со смертью). У Державина в «На смерть князя Мещерского» есть несколько схожий образ смерти, которая приходит тихо, незаметно и неожиданно: «...как тать, И жизнь внезапно похищает».⁵¹

В ситуации пушкинского пира, как и на пирах Державина, присутствует любовь. Но в отличие от Державина, у которого присутствие любви, «девы-розы» всегда сладостно, поцелуй — то же пригубливание прекрасного вина (как в реальном плане, так и символизируя жизнь-праздник, вспомним, например, стих. «Разные вина»), у Пушкина в любовном поцелуе, как и в прекрасном вине, может скрываться смертельная отравка, в дыханьи «девы-розы», «быть может», таится невидимое «дуновение Чумы» (тот же вариант игры случая и вызывающего азартного риска: то ли жизнь, то ли смерть, повезет или не повезет, например, со стреляющим — выстрелит или нет, с пулей — попадет или минует, с картами — выпадет та, заветная, или «обдернешься», — все это тоже проиграно Пушкиным на разных сюжетах).

Пушкинские параллели Чума-Зима, мотив противопоставить холоду (смерти) огонь пиров, песнь, воспевающая Чуму, тост за нее, — все это имеет в качестве источников, наряду с другими, и державинские тексты. Из них, прежде всего, отметим стих. «Зима» (1803–1804): поэт спрашивает Музу, отчего она печальна и не поет; Муза: что мне петь? друзей уж нет, или в гробе, или далеко, или «согнуты скорбями в дугу». На это следует ответ поэта:

Между тем к нам, Вельяминов,
Ты приходи, хотя согбен.
Огнь разложим средь каминов,
Милых сердцу соберем;
И под арфой тихогласной
Наливая алый сок,
Воспоем наш хлад прекрасный:
Дай зиме здоровья бог!

А как это преобразуется у Пушкина? Казалось бы, и сходная картина, но как все изменено: нашествие «могущей» Зимы (но все же и «проказницы» — смысл, нужный Пушкину для параллельной темы веселья, «пиров да ба́лов»), с ее «дружинами» «морозов и снегов».

Навстречу ей трещат каминь
И весел зимний жар пиров.

(я опускаю сейчас детали, сходные с описанием образа зимы у Державина в его стих. «На рождение в Севере порфирородного отрока», «Осень во время осады Очакова», «Желание Зимы», а также все военные параллели, этот ряд: Зима-Чума-Наполеон, во многом идущие от стих. Жуковского «Певец во стане русских воинов»; отмечу только, что огни каминов и «жар пиров», почти каламбурно, подобны огням московских пожаров, пылающих навстречу другой «грозе» и «чуме» — Наполеону). Далее идет подмена царя: Зимы Чумою и, соответственно, их царств и действий (насылать холод vs насылать смерть), и угроза уже не зимнего, а смертельного могильного холода.

Что делать нам? и чем помочь?

И в ответ сначала вполне невинное, как будто относящееся к ситуации Зимы, а не Чумы:

Зажжем огни, нальем бокалы,
Утопим весело умы
И, заварив пиры да балы,

— и вдруг неожиданная (ибо к этому моменту, конец 3-й строфы, уже можно было и забыть обещание Председателя, что это будет гимн в честь чумы) концовка:

Восславим царствие Чумы.

— **смысловая** кульминация, ибо главное уже произнесено: гимн чуме, все, что дальше — это эмоциональный вихрь, экстаический ураган (это тоже, по сравнению с державинскими пирами вообще, новое состояние пирующих; ближе всего к этому у Державина — его описание цыганской пляски). Все заздравные тосты на державинских пирах — во славу жизни. У Пушкина, как

видим, и здесь новое: его пирующие во время Чумы не просто пьют, их «хвала» Чуме, с наполненными бокалами, не что иное, как тост в честь Смерти.

У Державина в «Зиме»: спокойное и приятное пиршественное место, где можно на время забыть горести под тихие звуки сладкогласной арфы, тост-благодарение (конечно, внутренне обращенный к Богу) за самую возможность жить, собраться вместе, наслаждаться всем, что дано — красота, друзья, музыка, вино, даже холод (зимы и старости) — и тот «прекрасный»; мирное, примиренное (с судьбой) состояние души; иначе говоря, «идиллический» вариант ответа на «что делать».

Сравни это, с одной стороны, с скорбно-элегическим вздохом Жуковского «Где Вахвовы пиры при шуме зимних вьюг?» (и там же о скорбном одиночестве, в котором «всяк ... Тащиться осужден до бездны гробовой» — стих. «Вечер», написано несколько позже державинской «Зимы», и на что, в свою очередь, Державин отвечает своей «Жизнью Званской»). А с другой — с ответом Вальсингама на просьбу молодого человека спеть «ваххическую песнь, Рожденную за чашею кипящей»:

Такой не знаю, но спою вам гимн
Я в честь чумы, ...

«Такой не знаю», возможно, еще и внутренняя полемика, ответ Пушкина самому себе, на **свою** «Ваххическую песнь» (1826) с ее гимном **разуму**, «бессмертному солнцу» ума, торжествующего над тьмой,⁵² — как отказ славить разум, не дающий ответа на

Что делать нам? И чем помочь?

в ситуации ужаса перед смертью близких и своей собственной, страха могильной тьмы. И не свет разума разгоняет теперь эту «тьму», уничтожает «мрак» (страх смертной «бездны»), а «огни» и «веселый» «жар» пиров-балов-каминов, — и вот уже

Нам не страшна могилы тьма.

В этом же смысле символична смерть Джексона, с упоминания которой начинается «Пир во время чумы», и именно как признание **поражения разума** в схватке со смертью (Джаксон, кстати, — единственный из пирующих, кто умирает в пушкинском «Пире!»). Острый, просвещенный ум Джексона не смог победить «мрак», который «Зараза, гостя наша, насыляет На самые блестящие умы». Побеждают этот мрачный ужас и смертельный страх — не доводы разума, не острога ума, и не просто веселье (ср. «ответы острые и замечанья», «застольные» «шутки», «повести смешные» «весельчака» Джексона, еще «тому два дня» вызывающие «общий хохот», — и вот уж его больше нет за столом продолжающегося «веселого пированья», и «красноречивейший язык» его «умолк» «во прахе гроба»), а

нечто, выходящее за пределы разума: за-умная, безумная песнь, безумные наслаждения, крайняя, безумная острота чувств. То есть жизнь в ее крайнем проявлении: безумных страстей, жизнь на краю гибели, когда чувства обострены до крайности. Крайний и безумный, таким образом, не просто показатель степени — максимальной, а носители смыслов: «на краю» и «потеря рассудка» (как противопоставление стихии чувств, страстей сердца — рассудку, уму), иначе говоря, это особое состояние и новое качество жизни.

Именно в этом — «новость» (слово Вальсингама) «бешеных веселий» во время чумы. И не странно, и не случайно, что Вальсингам становится поэтом (то есть выходит за границы обычного человека: на него «находит» поэтическое вдохновение — «странная охота к рифмам Впервые в жизни»), и именно в такой ситуации (пограничной между жизнью и смертью) и автором такой песни (безрассудной с точки зрения разума — гимн разрушительной стихии, смерти, и вместе с тем утверждение жизни и бессмертия).

Итак, у Пушкина — острейшая драматическая коллизия жизни и смерти: улица, куда вызывающе вынесен пиршественный стол, — смертельно опасное пространство, открытое зловещему дыханию чумы, во всем напряженная атмосфера близкого присутствия смерти, усиливающая безумное желание жить, крайнее эмоциональное возбуждение пирующих, душевный надрыв. Песня Председателя — не просто «вольная, живая», «буйная вакхическая песня», что, как уже сам факт пира во время чумы, есть вопиющее нарушение человеческого и божьего закона и что, в таком случае, целиком покрывалось бы обвинением священника («Безбожный пир, безбожные безумцы», «бешеные песни», «чудовищный» «пир разврата», как надругательство над «мрачной тишиной» гробов и «ужасом» похоронных плачей). Вальсингам идет еще дальше этого. В своем гимне Чуме, в экстатическом растворении в стихии упоения гибелью, поглощающей страх смерти, но одновременно и кормящейся им, в этом дерзновенном вызове смерти, он уже за пределами страха, отчаяния, ужаса потери, скорби — и, таким образом, хоть на миг, обретает бессмертие.⁵³

В более позднем стих. (1833) «Не дай мне Бог сойти с ума», где тема безумия исследуется в другом плане, имеются параллели с «Пиром». «Сумасшествие» «я», «пламенный бред» его песен, состояние «забвения», «в чаду нестройных, чудных грез», ощущение необычайной свободы и силы («как вихорь, роющий поля, Ломающий леса») — все это сродни столь же лирическому безумию Вальсингама, его песне, которую он поет «охриплым голосом», его «упоению». Обратим внимание и на то, что в стих. «Не дай мне Бог...» в строфе IV «сойди с ума» рифмуется с «как чума», но здесь уже другой поворот темы, и то, что возможно в ситуации крайней, невозможно в любой другой (например, в ситуации обыденной жизни, где последствия «безумия» страшнее и прозаичнее: «Как раз тебя запрут...»).

Интересно, что в самом гимне Чуме Пушкин опустил, при перечислении «упоений», упоение в поэтическом «бою». Вернее, оно не названо, о нем не рассказано, оно — показано: гимн Чуме и есть песня Вальсингама, которую

он и пишет, и поет в состоянии необычайного поэтического и лирического упоения, и, сам заразившись этим «безумием», заражает своим **безумным** «противоядием» страшной чумной «заразе» всех, слушающих эту вдохновенную, магическую песнь.

«Легкий» вариант поэтического «боя» (и под абсолютным контролем разума) продемонстрирован Пушкиным в «Домике в Коломне», всего за месяц до «Пира во время Чумы»:

Как весело стихи свои вести
Под цифрами, в порядке, строй за строем,
Не позволять им в сторону брести,
Как войску, в пух рассыпанному боем!

«Нормальное» «лирическое волнение» описано в «Осени» (1833): состояние «сладкой тишины», когда поэт «сладко усыплен ... воображеньем», но это лишь «как во сне», ум не усыплен полностью, это «**дремлющий ум**», как удостоверяется эпитафией, не случайно цитирующей Державина, первую строку строфы 50-й из «Жизни Званской» (обратим внимание на окружающий эту строку контекст):

Чего в мой дремлющий тогда не входит ум?
Мимолетяши суть все времени мечтаны:
Проходят годы, дни, рев морь и бурей шум,
И всех зефиров повеваны.

Но в том же 1833 году создано и стих. «Не дай мне Бог сойти с ума», где описано уже само **состояние** поэтического вдохновения, лирического упоения в случае **полной потери разума**.

Разберем еще несколько параллелей к пушкинской образности в «Пире во время Чумы» из Державина, — к уже упомянутым нами стих. «На смерть князя Мещерского» (1779) и «Река времен...» (1816), добавим «Мореходец» (1802). Для наглядности приведем (несмотря на неизбежное частичное повторение) нужные нам сейчас места из этих сопоставляемых текстов:

Пушкин:

Зажжем огни, нальем бокалы,
Утопим весело умы
И, заварив пиры да балы,
Восславим царствие Чумы.

Есть упоение в бою,
И бездны мрачной на краю,
И в разъяренном океане,
Средь грозных волн и бурной тьмы, ...

Нам не страшна могилы тьма,

Державин:

Что ветры мне и сине море?
 Что гром, и шторм, и океан?
 Где ужасы и где туг горе,
 Когда в руках с вином стакан?
 Спасет ли нас компас, руль, снасти?
 Нет! сила в том, чтоб дух пылал.
 (вариант: «коль в сердце жар»)⁵⁴
 Я пью — и не боюсь напасти,
 Приди хотя девятый вал!
 Приди и волн зияй утроба!
 Мне лучше пьяным утонуть,
 Чем трезвым доживать до гроба
 И с плачем плыть в толь дальний путь.
 («Мореходец»)

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.
 («Река времен»)

Зияет время славу стертъ:
 Как в море льются быстры воды,
 Так в вечность льются дни и годы;
 Глокает царства алчна смертъ.

Скользим мы бездны на краю,
 В которую стремглав свалимся; ...

На то, чтоб умереть, родимся,
 Без жалости все смертъ разит: ...

И всем мирам она грозит. ...

Едва часы протечь успели,
 Хаоса в бездну улетели,
 И весь, как сон, прошел твой век.
 («На смерть князя Мещерского»)

Итак, первая параллель — это образ **зияющей** (открытой, угрожающей, ср. «ужасы», «горе», «напасти», «грозит» — о смерти, «грозная» — Чума, а также морская стихия, «бурная тьма», «мрачная» «бездна»-пропасть, жуткое чрево «разъяренного океана»), **поглощающей, пожирающей «утробы»** (водная пучина, «пропасть», «бездна», «жерло», «могила»), она же: «время-вечность», «смерть» (разновидность — «чума»), «хаос», «тьма», «забвенье», пустота. У Пушкина и здесь мы видим усложнение образа: «жизнь», «поглощающая» «жизнь» (человек, пьющий вино, «пьющий» «дыханье девы-розы»), сама рискует быть «поглощенной» смертью-Чумой.

С этим же связана **буйная игра стихий** (и в прямом смысле, и в метафорическом — как символ жизненных бурь-невзгод), ср. «ветры», «гром», «шторм», «девятый вал», волны; центральный «водный» образ — «река» (ее «стремленью», ее «быстрым водам» уподоблено стремительно-летающее, быстро-текущее время: «часы», «дни и годы», «век», в том числе время-течение жизни человека, краткой и пролетающей «как сон»; тот же смысл быстрого, неостановимого движения и в «стремглав свалимся»), «море», «океан» (у Пушкина — только «океан»). См. соответствующие глаголы этих разрушительных действий: «топит», «уносит», «стирает», «глокает», «пожирает», «косит» — о смерти и о чуме (ср. «жатву богатую»), и т. д. Пушкин и здесь ухитряется обмануть время и Чуму-смерть, предлагая «утопить»

страшащийся «ум» в вине, раствориться в «пирах да балах», отдаться течению их безумного веселья.

Вторая параллель — это образ **опьянения** (у Державина) и более расширенный образ **«упоеания»** (у Пушкина). Здесь надо выделить несколько аспектов: веселья («пиров да балов», «Когда в руках с вином стакан», когда «пылает» «дух», иль «в сердце жар»), притом особого — осиливающего страх смерти, ужас, плач, и являющегося, таким образом, спасительным средством (ср. «Спасет ли... ?»), ответом на возглас отчаяния «Что делать нам? и чем помочь?»:

Где ужасы и где тут горе,
Когда в руках с вином стакан? ...

Нам не страшна могилы тьма, ...

Я пью и не боюсь напасти,
Приди хотя девятый вал!
Приди, и волн зияй утроба!
Мне лучше пьяным утонуть,
Чем трезвым доживать до гроба
И с плачем плыть в толь дальний путь.
(Державин)

Бокалы пеним дружно мы...
(Пушкин)

У Пушкина, однако, по сравнению с Державиным, значительно расширен набор «защитных» средств: «упоеание» («неизъяснимы наслажденья»), спасающее «смертного» от страха смерти, дает его «сердцу» **все, все**, «что гибелью грозит» (в каком-то смысле это как бы антихристианский вариант «смертию смерть поправ»).

И опьянение, и упоеание преследуют одну и ту же цель — отдавшись безумным страстям сердца, одурманить (и тем обезоружить) разум:

Утопим весело умы

— легко и просто (но и вызывающе-дерзко, ибо в серьезнейшей ситуации «Чумы») скажет Пушкин. А Державин, в данном (и редком для него) случае, подвергая сомнению и даже отрицая надежность рационалистических «опор» своего «просвещенного» века, выразит это в терминах, символизирующих тот же разум, знание, науку «управления»:

Спасет ли нас компас, руль, снасти?
Нет! ...

Добавим, что державинский «Мореходец» — драматизированный вариант его стих. «Анакреоново удовольствие» (того же 1802 года), являющегося подражанием 36-й оде Анакреона. Но там, где у Анакреона сказано просто «дай же, мальчик, воды, влей вина, **погрузи мою душу в дрему!**»⁵⁵ (здесь и далее выделено мною — С. Е.) не этим ли, кстати, подсказан «мой дремлющий ум» из «Жизни Званской?»), — у Державина:

Подай мне, мальчик милый,
 Вина, ...
 Авось еще немного
Мой разум усыплю:
 Приходит время строго,
 Покину, что люблю...

(впрочем, здесь возможно влияние перевода этой же оды, сделанного Н. Львовым, у которого встречаем ту же фразу: «И усыпи мой разум»), т. е. усмирение вином трезвого рассудка, — образ, легко угадываемый в пушкинском «нальем бокалы, **Утопим весело умы**».

Подытоживая раздел о Пушкине, можно сказать, конечно, со всеми оговорками о схематизме и упрощенности подобных обобщений, что, в отличие от довольно жесткой структуры мира Державина, с заданными, определенными и относительно простыми отношениями между жизнью и смертью, у Пушкина более подвижная и разнородная система этих отношений. У него больше **игры** с жизнью и смертью — на уровне тем, мотивов, сюжетов, образов, а также тональности (от легкой шутки, игривости, озорного веселья до драматизма и трагедийности). При этом в разнообразнейших видах игр жизни и смерти, игр со смертью, жизнь, как и у Державина, представлена тем или иным аспектом жизни-праздника, т. е. каким-то компонентом пира: еда-питье, любовь, искусство. Показательная эволюция, например, традиционного мотива «наслаждаться жизнью»: от «живи, т. е. веселись, пока жив» через вариацию «веселье до гроба» — где это еще фразеологизм, ср. стих. «К Пушину» (1815):

Веселье! будь до гроба
 Сопутник верный наш,
 И пусть умрем мы оба
 При стуке полных чаш!

— к «веселью у гроба». Подобная трансформация смысла и в случае «играть в жизни» (резвиться, веселиться, шалить, т. е. наслаждаться жизнью), «шутить с жизнью», и даже «играть в смерть» (см., например, «Мое завещание друзьям» Пушкина, 1815, начинающееся так:

Хочу я завтра умереть
 И в мир волшебный наслажденья, ...
 Веселой тенью отлететь. ...
 Певец решился умереть.
 Итак, с вечернею луною,
 В саду нельзя ли дерн одеть
 Узорной белой пеленою?
 На темный берег сонных вод,

Где мы вели беседы наши,
 Нельзя ль, устроив длинный ход,
 Нести наполненные чаши?
 Зовите на последний пир
 Спесивой Семелеи сына,
 Эраста, друга наших лир,
 Богов и смертных властелина...

и далее «певец» говорит о том, как устроить ему «праздник погребенья» и какую надпись сделать на его могиле), — сменяющееся «играть с жизнью» (и вплоть до наслаждения играми со смертью).

Пушкин и другие поэты нового поколения отличаются от Державина прежде всего исследованием души, сердца, в чем Державин наименее силен. Его область — это прежде всего пять основных чувств **внешнего** восприятия (зрение, слух, вкус, обоняние, осязание), затем дух, разум, ум, при этом в его как бы «серьезной», «высокой» и «положительной» разновидности, — морализующий, дидактический, позитивный, в границах иерархического авторитета, установленного закона. Что до жизни души, — Державин, хотя и касается некоторых ее, более простых и очевидных, проявлений, не идет вглубь, не спускается к тайникам души, не занимается пристальным анализом душевных движений, не пытается уловить неуловимое и выразить невыразимое. Он, скорее разумом, допускает, например, такое:

Но мрачен, темен сердца свиток,
В нем скрыты наших чувств черты.
(«Урна», 1797)

Раскручивать же этот свиток, заглядывая в глубину (пушкинское «бездну роковую») души, до самого дна, исследуя все углы и закоулки, подчас темные и путающие, рассматривать все содержимое души, оценивать, судить или опускать душу на волю, даже на самую вольную — дикую волю — всем этим займутся другие поэты.⁵⁶ Разнообразнейшие чувства, внутренняя жизнь, ее законы, сложности, противоречия; а в экстремальном случае (например, Цветаева) — полная атрофия пяти чувств и гипертрофия «шестого чувства» — души; ум — более гибкий, свободный (в том числе вольный, насмешливый или даже своевольный, иронический, скептический, изощренный) — все это предмет внимания и изображения уже у поэтов «нового времени».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Эта работа — несколько дополненный вариант того, что было подготовлено мною для державинской конференции в Норвиче (июль 1994). В связи с ограничением времени для устного доклада, я включила в него только раздел о Пушкине, и то лишь два примера — один из раннего (стих. «Гроб Анакреона»), другой — из зрелого Пушкина («Пир во время чумы»).

² См. публикацию этой статьи в данном сборнике.

³ Арак — крепкий спиртной напиток, особый вид водки.

Здесь и далее: если цитата включает разные фрагменты того же стихотворения, это отмечено многоточием.

⁴ Ту же деталь (символическая «солома») Державин использует, отмежевываясь от недоброжелательных вельмож, при описании собственных «простых палат» в стих. «Меркурию» (1794):

И к небогатому богатый
За нуждою ко мне идет,

За храм — мои просты палаты,
 За золото — солону чет, —
 На что же мне твоя излишность?

⁵ «Диваны появились в России в 70-х гг. XVIII в. и очень пришлись по вкусу в высшем обществе.» (В. С. Дедюхина, «Культура дворянской усадьбы» в кн.: *Очерки русской культуры XVIII века*, часть IV, изд. Московского ун-та, 1990, с. 239).

⁶ Но при всем различии Давыдова и Державина (их «лирического героя», их образности, стиля и т. д.), есть между ними и нечто общее. Как отмечал Гуковский, давыдовский «герой наличием внешней характеристики, быта и т. п. напоминает эмпирическую манеру Державина. Давыдов и в самом деле соединяет в себе Жуковского с Державиным, соединение почти парадоксальное, но приведшее к положительному результату, хотя и не к реализму. Он суммирует внешнего человека-личность Державина с «внутренним человеком-личностью Жуковского...» (Г. А. Гуковский. *Пушкин и русские романтики*. М., Худ. лит.-ра, 1965, с. 160).

⁷ Еще задолго до прославления «благодетельного арака» Давыдовым, написал свое славословие «чудесному араку» И. Дмитриев. Его стих. «Похвала араку» (1795), как и стих. Давыдова, родственно державинской «Кружке», несмотря на все различие акцентов в теме питья (у Дмитриева это чистое *sapre diem*). У Дмитриева в каждой из 4-х строф две последние строки — со смежной рифмой, при этом одним из рифмующихся слов, как и у Державина, является «пить» (в двух случаях у них идентичные рифмы: «быть»-«пить», «жить»-«пить»), итого слово «пить» употреблено 4 раза. У Державина 8 строф, так что «И пить» повторяется, соответственно, 8 раз.

Но Дмитриеву все же удается «перепить» Державина, во-первых, за счет своего рода количественного усилителя при слове «пить» (таких, как «больше пить»; «Чаще пунш с араком пить»; «Вдвое, втрое больше пить», — выделено мною), а, во-вторых, за счет крепости его напитков (по сравнению с державинским пивом). Хотя в смысле поэтического мастерства стих. Дмитриева, в целом, сильно уступает державинскому.

Добавим, что в «соревновании» на лучшее исполнение цыганской пляски Державин тоже, вне всякого сомнения, «переплясывает» своего друга-поэта: и его «На цыганскую пляску» (1795), где самое «цыганское» — это припев «Ай, ай, ай, жги! припевай», довольно невыразительный, ни эмоционально, ни поэтически; и его «К Г. Р. Державину», 1805 (стихотворение, послужившее, как известно, для Державина поводом к написанию заразитальной и зажигательной «Цыганской пляски»).

⁸ О «жизни» пирога (как отечественного, так и иностранного, главным образом, французского) в русской литературе, в частности, интересующего нас в данной статье периода, см. кн.: В. В. Похлебкин. *Кушать подано!*, М., изд-во Артист. Режиссер. Театр, 1993, с. 59–65.

⁹ Дочитав рукопись данной работы до этого места, Сергей Давыдов (американский славист, знаток Пушкина, любитель пиров, а ко всему еще и потомок Дениса Давыдова) заметил, что в зрелые годы Пушкин предпочитал «благоразумное Бордо». Напомню этот пассаж из главы «Евгения Онегина»:

К *Аи* я больше не способен;
Аи любовнице подобен,
 Блестящей, ветреной, живой,
 И своенравной, и пустой...
 Но ты, *Бордо*, подобен другу,
 Который, в горе и в беде,
 Товарищ завсегда, везде, ...

О смене «винных» симпатий у Пушкина, перечень (с комментариями) алкогольных напитков в произведениях Пушкина см. на с. 113–119, 133 указанной книги *Кушать подано!*

¹⁰ В конце «Моих пенат», где Батюшков обращается к Вяземскому, есть несколько мест, перекликающихся со стих. «На смерть князя Мещерского». Герой Державина — «сын роскоши, прохлад и нег», Вяземский — «Аристиппов внук». Описываются «пиршества Мещерского — «стол яств», «утехи, радость и любовь», «пиршественные лики»; Вяземский — любит «забавы», «песни нежны И рюмок звон и стук!», любит он и «В час неги и прохлады», «на ужинах» своих, «томны взгляды Прелестниц записных». У Державина смерть «косою блещет, И дни мои, как злак, сечет». У Батюшкова «Бог времени седой» «губит луг с цветами безжалостной косой». Но там, где у Державина абсолютная неотвратимость смерти, которая «на всех глядит» «И точит лезвие косы», Батюшков пытается обмануть, «опередить» время-смерть:

Сорвем цветы украдкой
Под лезвием косы.

Батюшков предлагает «скорей за счастьем В путь жизни» «полететь», «упиться сладострастьем»,

И ленью жизни краткой
Продлим, продлим часы!

Державин, столь же настойчиво, внушает идею преходящести всего земного, в том числе —

И в сердце всех страстей волнение
Прейдет, преидет в чреду свою.
Подите счастья прочь возможны,
Вы все переменны здесь и ложны:
Я в дверях вечности стою.

У Державина похоронный звон колокола — это «страшный глас»-«стон»-«глагол времен», реакция на смерть — плач, печаль, страх, «надгробные ... воют клики»; совет Перфильеву «Почто ж терзаться и скорбеть...?» подкрепляется упоминанием «небес», даровавших жизнь, а в «благослови» («судеб удар») слышится и благодаренье Богу за, пусть и «мгновенный», «дар» жизни. Батюшков, усиливая мотив «к чему? ...», снимает державинскую высокоотржественность, заменяя мрачную картину (как и христианский обряд похорон) поэтическо-языческой:

Товарищи любезны!
Не сетуйте о нас.
К чему рыдания слезны,
Наемных ликов глас?
К чему сии куренья
И колокола вой,
И томны песнопенья
Над хладною доской?

К чему?.. Но вы толпами
При месячных лучах
Сберитесь, и цветами
Усеете мирный прах;
Иль бросьте на гробнищи
Богов домашних лик,
Две чаши, две цевничи
С листьями повилик...

¹¹ В стих. «Городок» (1815), где много параллелей с «Моими пенатами» Батюшкова, Пушкин также употребил эту рифму, при этом в контексте (перечисляя авторов книг, стоящих у него на полке), объединяющем Горация и Державина:

Питомцы юных граций —
С Державиным потом
Чувствительный Гораций
Является вдвоем.

¹² См. К. Н. Батюшков. *Опыты в стихах и прозе*. М., Наука, 1977, с. 126–137.

¹³ См. К. Н. Батюшков, указ соч., с. 389–390.

¹⁴ Ресторан — еще один пример нового, по сравнению с державинскими, пиршественного места. Как сообщает автор книги *Кушать подано!*: «Для начала XIX века, да еще для дворянской среды, «обедать дома» и «обедать в ресторации» было диаметрально противоположными понятиями, с разными знаками: первое — с позитивным, второе — с резко негативным» (указ. соч., с. 84; а с. 101–118 специально посвящены кулинарному антуражу в «Евгении Онегине»).

Что касается онегинского обеда, то он вряд ли во вкусе Державина (если верить в искренность его антифранцузских гастрономических заявлений, см. последний раздел моей статьи «И на преславном этом пире...» в данном сборнике): ни «трюфели» (земляные грибы, «конек» французской кухни, до 1830 почти исключительно возимые из Франции; у Державина из грибов упоминаются лишь грузди, — одна из самых распространенных разновидностей обычного гриба, встречающегося в российских лесах), ни «лимбургский сыр» (остро пахнущий), ни «страсбургский пирог» (сильно начиненный специями).

¹⁵ У меня пока, к сожалению, не было возможности сравнить эти тексты — стих Панара («Les lois de la table») и «Устав столовой», который Вяземский, по его словам, «смастерил по следам Панара» (цит. по кн.: П. А. Вяземский. *Стихотворения*. Советский писатель, Ленинградское отд., 1986, с. 459). Но даже если процитированный мною отрывок довольно точно воспроизводит соответствующий текст французского оригинала, то сама форма словесного выражения такова, что не может не возникнуть параллели с Державиным (на что, возможно, тоже было рассчитано). Тогда французский поэт, член литературного «Общества погребка», предоставил Вяземскому удобный случай, скрываясь за переводом с французского, лишний раз боднуть «старика» Державина, с его чрезмерным эстетическим гурманством.

¹⁶ Ср. у Пушкина:

Дороже мне хороший ужин
Философов трех целых дюжин;

Впрочем, там же (шутливое «Послание Лиде», 1816), выделяя Сократа:

Люблю я доброго Сократа:
Он в мире жил, он был умен;
С своею важностью притворной
Любил пиры, театры, жен...

Или такое, из стих. «К Каверину», (1817, лицейская редакция):

Молись и Кому и любви,
Минуту юности лови
И черни презирай ревнивое роптанье.
Она не ведает, что можно дружно жить
С стихами, с картами, с Платоном и с бокалом:
Что резвых шалостей под легким покрывалом
И ум возвышенный и сердце можно скрыть.

¹⁷ См. из объяснений самого Державина, в обращении «К читателям», в подготовленном им сборнике «Анакреонтические песни» Державина, 1804: «...упомянуты мною в них славянские божества вместо иностранных, для примечания, что можем и своею митологиею украшать нашу поэзию: Лель (бог любви), ... Лада (богиня красоты), Услад (бог роскоши)... » цит. по кн.: Г. Р. Державин. *Анакреонтические песни*. М., Наука, 1986, с. 8; далее указанная книга обозначается: АП, 1986).

¹⁸ В легком и ироничном стих. «Прощание с халатом» (написано 21 сент. 1817 г., очевидно, несколько позже, чем «Стол и постеля»), предназначенном для арзамасского журнала, Вяземский рисует автобиографический образ молодого поэта-ленивца, свободного от тирании «света» («халат» — символ этой независимости, свободы, простоты, домашности; ср. «невольник» «гостиных», «раб» «обычаев и мод») и литературной чопорности «высоких» жанров (ср. его «послания», «сказки», «вымысел», в противовес, например, одам; сопоставь эти «легкие» жанры с тем, что пишет «поэт Савелий» — в третьей строфе стих. «Стол и постеля». Вяземскому ближе анакреонтическое начало; в Державине, кроме «Анакреона», есть еще и «Пиндар»).

Интересно, что в обоих этих стихотворениях Вяземского имеются две строки, схожие по словарию и конструкции, но «обратные» по смыслу, ибо противоположны по направленности движения, совершаемого «часто». Ср. уже комментированные мною какие-то «неудобоваримые», натужные строки «За столом достигнув цели, На постель я часто шел», из 5-й строфы «Стола и постели», и легкие и «естественные» две первых строки из цитируемого отрывка из «Прощания с халатом»:

Как часто, встав с Морфеева одра,
Шел прямо я к столу, где Муза с лаской
Ждала меня с посланьем или с сказкой
И вымыслом, нашептанным вчера.
Домашний мой наряд ей был по нраву:
Прием ее, чужд светскому уставу,
Благоволил небрежности моей.
Стих вылетал свободней и простей;
Писал шутя, и в шутке легкокрылой
Работы след улыбки не пугал...

Но мне пример: бессмертный сей неряха —
Анакреон, друг красоты и Вакха,
Поверьте мне, в халате пил и пел;
Муз баловень, харитами изнежен
И к одному веселию прилежен,
Играя, он бессмертие задел.

¹⁹ Но это все литература, и та литература, и тот жанр, к которому принадлежит стих. «Стол и постеля», диктовали его автору именно то, что он и заносил на бумагу. Напомним, что сразу после смерти Державина в 1816 (т. е. до написания «Стола и постели»), появилась статья-некролог Вяземского, первые строки которого прозвучали как скорбно-торжественный звон колокола, напоминающий тот, державинский, из его «На смерть князя Мещерского»:

Угасло одно из светил поэзии нашей,
Лучезарнейшее светило ее! Державина нет!
Смерть похитила в нем у муз...

— и так далее, — я лишь записала стихом эту прозу Вяземского, полную искренней, глубочайшей любви к великому поэту, чью утрату оплакивает вся русская литература.

И интересно, что единственная цитата из Державина, которую приводит там Вяземский, — из «На смерть князя Мещерского»:

Где стол был яств, там гроб стоит,
Где пиршеств раздавались лики,
Надгробные там воют клики
И бледна смерть на всех глядит...

— та, которая, возможно, и подскажет ему сюжет стих. «Стол и постеля» (по закону жанра — не совсем почтительного), по-своему воспевавшего этого русского Анакреона и Горация. (П. А. Вяземский. «О Державине», том 1 *Сочинений в 2-х томах*, М., Худ. лит.-ра, 1982, с. 7).

²⁰ Эта фраза Баратынского, употребленная в «гастрономическом» контексте, — вариант горестно-серьезного

Увы! почто судьба дала
Незвучные мне струны?
Доселе тихим лишь полям
Моя играла лира...
Вдруг жребий выпал: к знаменам!

из стих. Жуковского «Певец во стане русских воинов» (1812), где «юный певец», вспоминая гром лирических струн Державина, не раз воспевавшего доблестных «россов» (и простых воинов, и прославленных полководцев, и «богов» российского трона), сетует на то, что его голос слаб.

В 1824 и в 1828 гг. этот мотив прозвучит у Баратынского вполне серьезно:

А я, владеющий убогим дарованьем,

— а перед этим упомянуты: «нежный» Батюшков, «живописный», «неподражаемый» Жуковский, Пушкин, «сей ветреник блестящий, Все под пером своим шутя животворящий» (стих. «Богдановичу»); и уже вне сравнений, трезво-спокойно:

Мой дар убог, и голос мой не громок,
Но я живу, и на земли мое
Кому-нибудь любезно бытие...
(«Мой дар убог, ...»).

В 1816 г. в стих. «Сон» (отрывок), полемизируя в первую очередь (как и в стих. «Пирующие студенты», 1814; «Мечтатель», 1815), с Жуковским — автором героико-патриотического «Певца во стане...», и Батюшковым (ср. стих. «Батюшкову», 1815), но включая сюда, наверняка, и Державина, патриарха славословия российской государственности и военной славы, Пушкин, «бредя своим путем» свободы от какой-либо ангажированности (здесь — в терминах независимой, частной жизни, «мирного» «наслажденья»: «лени», «в объятиях игривого мечтанья», и т. д.), проигрывает этот мотив Жуковского в своем ироническом ключе:

Пускай певцы гремящими хвалами
Полубогам бессмертье дают,
Мой голос тих, и звучными струнами
Не оглашу безмолвия приют.

А ровно сто лет спустя, в 1916 г., признавая иерархическое неравенство певца «классического» «Камня» и своей музыки «верст и раздорожья», и называя имя

«сильнейшего», Цветаева упомянет именно Державина, которому она уподобит молодого Мандельштама:

Я знаю: наш дар — неравен.
 Мой голос впервые — тих.
 Что вам, молодой Державин,
 Мой невоспитанный стих!
 («Никто ничего не отнял...»).

²¹ С Баратынского и Пушкина (их «северной» и «южной» «ссылок») в русскую поэзию входит тема поэта-изгнанника. В ее «пиршественном» аспекте — это герой, оторванный от круга друзей, и для него веселые дружеские пиры или уже в прошлом, или в неопределенном, мечтательном будущем. В настоящем же — он или «В кругу семей, в пирах счастливых» (первая строка стих. Пушкина 1821 г.) «гость унылый и чужой», или «пьет один» (так, в «лицейский день», в разлуке с милыми друзьями пил в Михайловском «затворник опальный»):

Я пью один, и на берегах Невы
 Меня друзья сегодня именуют...
 Но многие ль и там из вас пируют?
 Еще кого не досчитались вы? ...

Пируйте же, пока еще мы тут!
 Увы, наш круг час от часу редеет;
 Кто в гробе спит, кто дальний сиротеет; ...
 («19 октября», 1825).

Заметим, что у Державина все затейные им пиры — всегда радостные, практически всегда не воображаемые, а реальные, в настоящем времени, «здесь» и «сейчас».

²² К примеру, стих. Жуковского «Добродетель» (1798), стих. Баратынского «Добрый свет» (редакции 1821 и 1827 гг.), цикл «Надгробие» Цветаевой (см. об этом: С. Ельницкая. *Поэтический мир Цветаевой*. Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 30, Wien, 1990, с. 177, 345–346).

²³ Вот как об этом сказано у Баратынского:

Смерть дщерью тьмы не назову я
 И, раболопно мечтой
 Гробовый остов ей даруя,
 Не ополчу ее косой.

Здесь возможна отсылка к «гробу» из «Мещерского», а также к скелету с косой, и прочими атрибутами традиционного изображения смерти, отражающего негативное представление о ней, «рабом» которого в данном случае явился и Державин (ср. также схожий образ смерти из стих. Жуковского «Добродетель», 1798, во многом перекликающегося с державинским «На смерть князя Мещерского»: «С косою острой, кровожадной, С часами быстрыми в руках, С седой всклокоченной бородою, Кидая всюду страшный взор, Сатурн несытый и свирепый Парит через вселенну всю; Парит — и груды оставляет Развалин следом за собой»). В первой редакции стихотворения смерть, как порождение нашей «мысли», нашей «суеверной боязни», «рисует» нам «отвратительным скелетом С косою уродливой в руках» (здесь и далее тексты разных редакций цит. по кн.: Е. А. Баратынский. *Полное собрание стихотворений*. Л., Советский писатель, 1957, с. 134–135, 355–357). Отметим также стили-

зованную под Державина архаику слова и слога (славянизмы, местами затрудненный синтаксис и т. д.).

О дочь верховного эфира!
О светозарная краса!
В руке твоей олива мира,
А не губящая коса.

Когда возникнул мир цветущий
Из равновесья диких сил,
В твое хранение Всемогущий
Его устройство поручил.

И ты летаешь над твореньем,
Согласье прям его лия,
И в нем прокладным дуновеньем
Смирная буйство бытия.

Смерть у Баратынского — ангел-хранитель всеобщего «согласья», устраняющего всякие распри; нежелательное для Баратынского «буйство бытия», проявлениями которого являются, например, и буйство красок, устраняемое «белизной» смерти, или, как в данном случае, жар-пыл-огнь бурного, интенсивного «горения», который «охлаждается» смертью, — вполне применимо к Державину, отражая особенности его мироощущения и его творений. В первой редакции стих. «Смерть» была строфа, где этот смысл, и, соответственно, параллель с Державиным, более очевидны:

И краски жизни беспокойной,
С их невоздержной пестротой,
Вдруг заменяются пристойной
Однообразной белизной.

Когда же Державин говорит в стих. «На смерть князя Мещерского» о преходящести всего, в том числе молодости, красоты, радости, благополучия, что «прейдет, преидет» «в сердце всех страстей волненье», в самой затаянности перечислений и в тоне описания ощущается сожаление по поводу расставания с жизнью, и смерть у него внушает смертным страх и трепет. У Баратынского все эти негативные чувства, сам страх смерти, отсутствуют, что обусловлено иной, «положительной» природой его «смерти».

Ты укрощаешь восстающий
В безумной силе ураган,
Ты, не берега свои бегущий,
Вспять возвращаешь океан.

Отметим, что эта строфа отсутствует в первой редакции стих. (1828) и появляется лишь в последующей (1835). Можно предположить, что введенная строфа (как и некоторые другие изменения), и именно с образами буйствующих урагана и океана, отражает полемическую реакцию Баратынского (в трезвости ума и рассудка говорящего о гибельности безумных разбушевавшихся стихий и страстей и об их усмирении смертью) на «Пир во время Чумы» Пушкина (1830), восславившего в своем «гимне Чуме» и то безумное «упоение» посреди разъяренных стихий, в их числе урагана и океана, и саму смерть, близость которой и рождает это безрассудное упоение. «Восстающий в безумной силе ураган» и «злак», «восстающий» «до небес» (из ниже приведенной строфы, появляющейся только в редакции 1835 г.), укрощаемые смертью, — другой пример полемической переделки Баратынским пушкинских образов мятежа стихий и страстей, бросающих вызов смерти. Пушкин же в «Пире во время чумы», в свою очередь, столь же полемически преобразовал некоторые образы

Баратынского из его стих. «Смерть» редакции 1828 г. А именно, строфа Баратынского, начинающаяся «И ты летаешь над созданием» (приведенная мною выше), преобразуется у Пушкина в торжество стихий и страстей. Не смерть у него дает «забвенье бед», «смирняя буйство бытия», а, наоборот, — «буйство бытия» (пушкинское «упоение» всем, «что гибелью грозит», куда входит и гибельное «дыхание» Чумы, растворенной в поцелуе «девы») дает и забвение бед, причиняемых смертью, и забвение самого страха смерти, и ощущение победы над смертью, бессмертия. Именно на это мятежное превышение прав укажет позже, в 1835 г., Баратынский — образом «злака», «восставшего» «до небес», т. е. восставшего против высших сил: «Всемогущего» и смерти, «дочери верховного эфира».

Дашь пределы ты растению,
Чтоб не покрыл гигантский лес
Земли губительною тенью,
Злак не восстал бы до небес.

У Державина «злаку» уподоблен только человек, а у Баратынского это в ряду «растений»: упомянут «лес», так что «злак» может обозначать и полевой злак, и обобщенный образ всего «растущего», куда включен и человек. Державинское «И дни мои, как злак, сечет» — еще один пример губительной функции смерти, уничтожающей прекрасную жизнь. У Баратынского, напротив, смерть играет охранительную, спасительную роль некоего верховного садовода или лесника, следящего за тем, чтобы в его «цветущем мире» какое-то непомерно разросшееся «растение», превысив свою законную меру, не создавало бы «губительной тени» для других, угрожая нарушить установленную иерархию и общее равновесие сил. Это укрощение буйства «растительного мира», представляющего собой Сушу, дополняет уже рассмотренное выше укрощение Воздуха и Воды — на примере урагана и океана — что означает полный контроль над всеми стихиями.

А человек! Святая дева!
Перед тобой с его ланит
Мгновенно сходят пятна гнева,
Жар лобострастия бежит.

В первой редакции этому предшествовала строфа, где «буйство бытия», на примере губительных страстей, иллюстрируется братоубийственным поединком сыновей царя Эдипа и самоубийственной любовной страстью Федры:

Ты фивских братьев примирила,
Ты в неумеренной крови
Безумной Федры погасила
Огонь мучительной любви.

По контрасту с «пристойной» «белизной», ассоциирующейся со смертью, «краски жизни беспокойной» (в данном случае буйство «крови», «жар»-«огонь» любовного исступления) приобретают смысл греховной «непристойности», покидающей человека перед лицом Смерти, ее «святого» лика.

Дружится праведной тобою
Людей недружная судьба:
Ласкаешь тою же рукою
Ты властелина и раба.

Здесь вспоминается державинское «Монарх и узник — снесь червей» (и, конечно, его знаменитая формула человека: «Я — царь — я раб...»), только Баратынский трактует ту же тему «равноправия в смерти», и опять с явными отсылками к Державину, — в положительном ключе, т. е. прямо противоположно Державину.

Недоуменье, принужденье —
Условье смутных наших дней,
Ты всех загадок разрешенье,
Ты разрешенье всех цепей.

Непонимание смысла смерти (и, соответственно, жизни) вызвано, по Баратынскому, незрелостью ума («недоУМенье» есть порождение недоУМа, незрелого, неопытного, суеверно-боязливого; ср. «раболепную мечтой», «детскою мечтой» из разных редакций стих. «Смерть»). Отсюда и полные отчаяния, недоуменные вопросы, подобные державинским:

Куда, Мещерской! ты сокрылся? ...

Здесь персть твоя, а духа нет.
Где ж он? — Он там. — Где там? — Не знаем.
Мы только плачем и взываем:
«О, горе нам, рожденным в свет!».

«Принужденье» — может означать, что не понимая настоящего, т. е. позитивного, смысла смерти, люди воспринимают ее как насилие, принуждение (или как наказание: «Паденьем вызванная казнь», — что мы видим в тексте первой редакции стих-я).

«Смутные дни» — это и есть неразумная, нетрезвая, «беспокойная», «невоздержная», «безумная» жизнь, «буйство бытия», с его «страстей волненьем» и их обманными обольщениями (как противопоставление ясности спокойного, «опытного» ума, трезвости рассудка, умеренности чувств).

Это содержание первых двух строк последней строфы стих. «Смерть», таким образом, описывает (и оценивает) традиционное понятие о смерти (разделяемое, с определенными оговорками, и Державиным). Последние же две строки суммируют представление Баратынского о смысле бытия, его ответ на загадку, что такое жизнь (— «цепи» страстей незрелого ума, которыми опутан человек), разгадкой («разрешением») чего и является смерть.

²⁴ Щуку у Пушкина, на обеде на столе в Захарово, по образцу Державина в его «Жизни Званской», отмечает и Г. П. Макогоненко (статья «Анакреонтика Державина и ее место в поэзии начала XIX века», в указ. кн. АП, 1986, с. 289–290), не упоминая, однако, «хлеб-соль», «щи» и их соотносительность с державинскими текстами.

²⁵ В 1833 г. это желание, почти в тех же словах, выскажет Евгений пушкинского «Медного Всадника» (оставшееся, правда, только в черновиках поэмы), задумав жениться на своей Параше:

Я устрою
Себе смиренный уголок...
Кровать, два стула; шей горшок
Да сам большой; чего мне боле?

(цит. по кн.: А. С. Пушкин. *Полное собрание сочинений в 10 томах*. Л., Наука, 1977, с. 402–403).

²⁴ «Беда» в онегинском случае — это «убитый на поединке друг», а «скука» — это «тоска» Евгения, лейтмотив его «метаний», повторяющаяся 8 раз в этой «болдинской» 8-й главе «Евгения Онегина»: и в начале строф (VII, IX, X), и в середине (XV), и в конце (XI).

²⁷ Отдаленный отголосок державинского мотива «дыма Отечества» (этой гастрономической метафоры «сладкого и приятного» запаха и вкуса) и его эллиноско-петербургского варианта у Батюшкова можно расслышать и в поэзии нашего (двадцатого столетия) времени. Например, у Мандельштама (в поэтическую родословную которого входят и Державин, и Батюшков), в стихах о его родном Петербурге. Только «золотой век» Державина — вспомним строки из стих. «Арфа»:

И возвещает мне, как там цветет весна,
Как время катится в Казани золотое!

— давно уже сменился «веком железным». Отсюда и образность Мандельштама (в ниже приведенном стих. декабря 1930 г.): не сладкий и приятный воздух-«дым», а тусклый, мглистый и зловещий, с коннотациями болезни, удушья, а вместо радостных батюшковских встреч с милыми сердцу — ужас сознания того, что имена, адреса, телефоны еще сохранились, а их владельцев, кого уже, кого почти, нет в живых:

Я вернулся в мой город, знакомый до слез,
До прожилок, до детских припухлых желез.

Ты вернулся сюда — так глотай же скорей
Рыбий жир ленинградских речных фонарей.

Узнавай же скорее декабрьский денек,
Где к зловещему дегтю подмешан желток.

Петербург! я еще не хочу умирать:
У тебя телефонов моих номера.

Петербург! у меня еще есть адреса,
По которым найду мертвецов голоса.

Я на лестнице черной живу, и в висок
Ударяет мне вырванный с мясом звонок,

И всю ночь напролет жду гостей дорогих,
Шевеля кандалами цепочек дверных.

Эти мрачные детали советской действительности — «вырванный с мясом звонок», буквально оживающий в образ растерзанного, окровавленного человеческого мяса, «кандалы» «цепочек дверных» в ситуации страшного ночного ожидания «дорогих гостей» (жуткая ирония!) хозяином, а точнее «рабом» своего зловещего Времени, — все это даже не метафорика, а сама чудовищная реальность, как какой-то изуродованный, гротескный вариант доброго, старого державинского времени, когда «дорогие гости» были действительно таковыми, и ждали их с радостью, к обеду ли, ужину ли, а «мясо», конечно же, сугубо гастрономическая деталь вкусного пиршественного стола. А у Мандельштама «сладко пахнет» не «хлеба каравай», а «белый керосин» примуса, в нищенском уюте кухни-убежища от враждебного внешнего мира (страшные лица, город-государство), в этом последнем и ненадежном приюте поэта и его верной подруги, мечтающих осуществить побег из чудовищной неволи:

А не то веревок собери —
Завязать корзину до зари,

Чтобы нам уехать на вокзал,
Где бы нас никто не отыскал.

(«Мы с тобой на кухне посидим...», январь 1931).

В стихотворении того же периода «Я пью за военные астры» (11 апреля 1931) Мандельштам произносит один из самых (если не самый) нетрадиционных тостов в русской поэзии — «за все, чем корили меня». Как известно, одно из обвинений Мандельштаму — социальная чужеродность его поэзии, приверженность к культуре капиталистического Запада. В этом контексте тост Мандельштама, бесправного лишенца, оторванного от любимых ценностей, в том числе от мировой культуры, «внутреннего эмигранта», — есть вызывающий жест противостояния краху гуманизма и культуры и одновременно попытка осуществить свои желания хотя бы в таком чисто «поэтическом» варианте. Вот этот тост (когда автор, парадоксальным образом, «пьет» даже в ситуации реального отсутствия вина — и в тексте этого стихотворения, и, вероятно, в тогдашней жизни поэта; подробный анализ стих-я см. в статье А. К. Жолковского «Я пью за военные астры...» — поэтический автопортрет Мандельштама», в кн. А. К. Жолковский, Ю. К. Щеглов. *Мир автора и структура текста. Статьи о русской литературе*. Изд-во «Эрмитаж» Tenafly, U.S.A., 1986, с. 204–227):

Я пью за военные астры, за все, чем корили меня,
За барскую шубу, за азму, за жёлчь петербургского дня,

За музыку сосен савойских, полей Елисейских бензин,
За розу в кабине рольс-ройса и масло парижских картин.

Я пью за бискайские волны, за сливок альпийских кувшин,
За рыжью спесь англичанок и дальних колоний хинин.

Я пью, но еще не придумал — из двух выбираю одно:
Веселое асти-спуманте иль папского замка вино.

Как мы видим, восходящий к Державину мотив «сладкого дыма Отечества» (vs горькая чужбина), получает у Мандельштама оригинальное развитие. Ситуация оказывается полностью *перевёрнутой*: в суровом отечестве отринутый им «сын» вспоминает приятный «дым» «чужбины» — ее вкус, запах (ср. «полей Елисейских бензин!»), ее звук, цвет... Перечисление Мандельштамом красоты и роскоши (уже более недоступных ему), ср., например, «музыка» (да еще «сосен савойских»), картины («парижские»), роза (любимый цветок Мандельштама, а также и Державина), и в том числе гастрономической роскоши (в чистом или метафорическом виде), вызывает в памяти державинские описания (с добавлением конкретных реалий современного Мандельштаму века).

Как и любимого «нежного» Батюшкова — «гуляку с волшебною тростью», «нюхающего розу» и «поющего Дафну», которому «только стихов виноградное мясо» «освежило случайно язык», и которому, «ни на минуту не веря в разлуку», «брат» его, в этой мысленной «встрече» 18 июня 1932 г. (дата стих. «Батюшков»), говорит о родстве всех поэтических «снов»:

Вечные сны, как образчики крови,
Переливай из стакана в стакан...

— вспоминает Мандельштам, примерно в то же время (2—7 июля 1932), и Державина (а также другого известного певца пиров), приглашая их на свой «поэтический пир»:

Сядь, Державин, развалился, —
Ты у нас хитрее лиса,
И татарского кумыса
Твой початок не прокис.

Дай Языкову бутылку
И подвинь ему бокал.
Я люблю его ухмылку,
Хмеля бьющуюся жилку
И стихов его накал.

Гром живет своим накатом —
Что ему до наших бед?
И глотками по раскатам
Наслаждается мускатом
На язык, на вкус, на цвет...

(«Стихи о русской поэзии», I).

И последнее о Мандельштаме — одно из случайных совпадений судьбы: милые державинскому сердцу Кама, Казань, воспетые им в «Арфе», обернулись для Мандельштама местом ссылки (ср. его стихи Воронежского цикла — о «Каме-реке», о Казани и Чердыни):

Там я плыл по реке с занавеской в окне,
С занавеской в окне, с головою в огне.

А со мною жена пять ночей не спала,
Пять ночей не спала — трех конвойных везла.

(Стих. «Как на Каме-реке глазу тёмно...»).

В сильно редуцированной форме «возвращение в отчие места» (и в данном случае все тот же «Петрополь», лишь только меняющий имена), так или иначе сохраняющее связь с традицией этого мотива, разрабатываемого еще Державиным, встречается и у другого русского поэта (как и Осип Мандельштам, — изгнанника, а не странника, добровольно покинувшего родимый город и отчизну) — Иосифа Бродского (ср., например, его стих. «Воротишься на родину. Ну что ж.»), но это уже предмет отдельного рассмотрения.

²⁸ Там же Пушкин пародирует державинский стиль: и одический, его «библейских предложений» (ср. «Ты — Бог — ты червь», и нагромождение выспреннейших, спотыкающихся словес, имитирующих державинские «гимны» и «песнопенье» — малопонятная, труднопроницаемая речь «татарина бритого» «в сонме росссов»), и «забавный слог» «певца Фелицы», сочетающий высокое и низкое (так, узнав «привиденье»-Фонвизина, Державин произносит комическую фразу: «Брысь, кошка!.. сядь, усопший брат»).

²⁹ См. копию этого рисунка в Приложении, в конце Примечаний к данной статье. Отсылаем читателей также к указ. кн.: АП, 1986, включающей текст сборника 1804 (с указанным рисунком на титульном листе, с виньетками — заставками и концовками, и некоторыми иллюстрациями), факсимильное воспроизведение рукописного тома «Сочинений» Державина (с каллиграфическим текстом и рисунками по заказу

самого Державина), словесные «программы» к рисункам (выполненные друзьями Державина — А. Олениным, Н. Львовым и др.), а также другие материалы.

³⁰ См. Sergei Davydov. «Pushkin's Merry Undertaking and «The Coffinmaker», U.S.A., «Slavic Review», volume 44, Number 1, Spring 1985, pp.30–48.

³¹ В 1810 г. Державин посетил могилы Н. Львова и его жены (в бывшей усадьбе Львовых) и написал об этом стихи, озаглавив их — «На гроб переводчика Анакреона Н. Львова и его супруги, в селе Никольском».

³² Можно предположить, что, убрав в более поздней (1825) публикации этого стихотворения фрагменты текста, содержащие такие «ключевые» фразы, как «Чью гробницу вижу там?» и «Резвый наш Анакреон», Пушкин, таким образом, освободил стихотворение от излишних прямых подсказок читателю, тем более, что игра с намеками на Державина все равно уже сделала свое дело.

³³ Ср. рисунок (с объяснительной надписью) к стих. «Венец бессмертия», на с. 191 указанного рукописного тома Державина (воспроизведенного в АП, 1986).

³⁴ Ср. рисунок (с объяснительной надписью) к стих. «Старик» (перевод-подражание 11-й анакреонтической оде «На самого себя»), на с. 180 указ. рукописного тома. Интересно, что слова «сед» нет ни в прозаическом переводе этой оды, ни в ее переводах, сделанных Львовым и Мартыновым (см. АП, 1986, с. 444), из чего можно заключить, что Пушкин цитирует именно «Старика» Державина.

Ср. также рисунок к стих. «К самому себе», на с. 57 указ. рукописного тома: изображен сидящий певец, с лирой, на которой написано «АНАКРЕОН». Объяснительная надпись к рисунку гласит: «Анакреон, сбросив с себя кипу бумаг, рвет цветы». Стихотворение, где Державин прямо отождествляет себя с Анакреоном, не является переводом или подражанием Анакреону (развивая лишь некоторые мотивы XV и XXIV од *Anacreontea*) и носит явно автобиографический характер (см. об этом: АП, 1986. с. 412–413).

³⁵ Ср. рисунки (с объяснительными надписями) к стих. «К Лире» и к стих. «Жизнь деревенская» на с. 56 и 150 указ. рукописного тома.

В пушкинском тексте (картинка 3) имеется еще и личная параллель (т. е. Пушкин, отказываясь воспевать военные подвиги, идентифицирует себя с Державиным-Анакреоном) — автоцитата из стих. «Батюшкову» (начала 1815 г.):

Ты хочешь, чтобы, славы
Стезю полетев,
Простаясь с Анакреоном,
Спешил я за Мароном
И пел при звуках лир
Войны кровавый пир.

³⁶ Здесь подходит тот же рисунок с надписью, что и к картинке 1.

³⁷ Последние же четыре строки приведенного пушкинского текста напоминают известную сцену сладострастия из державинского «К первому соседу»: «младые девы» «подносят вина чередой», а герой «на ложе роз благоуханном» предается «страстной» любви «с молодой, веселою, прекрасной и нежной нимфой», а «утомлен весельем», отдыхает от любовных ласк, предаваясь другому наслаждению — неге сна.

³⁸ У Державина же подобные фразеологизмы, «вопросания» (что обыгрывается Пушкиным в его «Чью гробницу вижу там?»), а также описания надгробий и могильных памятников встречаются довольно часто, но используются исключительно как необходимые риторические элементы высокосторжественного стиля, патетики, диктуемой и серьезностью чувств, и особенностью жанра и тематики (поминание

умерших, посещение могилы). Ср., например, из стих. «Память другу» (1804, на смерть Н. Львова):

Плакущие березы воют,
На черну наклоняся тень;
Унылы ветры воздух роют;
Встает туман по всякий день —
Над кем? — Кого сия могила,
Обросши повиликой вокруг,
Под медною доской сокрыла?
Кто тут? Не муз ли, вкуса друг?
Друг мой! — увы! озлобясь, Время
Его спешило в гроб сокрыть...

Или из стих. «Урна» (ноябрь 1797, на смерть И. И. Шувалова):

Сраженного косою Сатурна,
Кого средь воющих здесь роцх
Печальная сокрыла урна
Во мрачну, непробудну ночь?
Кому на ней чудес картина
Во мраморе изображена?
Крылатый жезл, котурн, личина,
Резец и с лирой кисть видна!

Над кем сей мавзолеей священный
Вкруг оттеняет кипарис,
И лира гласы шлет плачевны?
Кто: Меценат иль Медицис

Тут орошается слезами?
Чьи бледные лица черты
Луной блистают меж ветвями?
Кто зрится мне? — Шувалов, ты!

Ах, ты! — могу ль тебя оставить
Без благородной песни я?
Тебя ли мне, тебя ль не славить?
Я твой питомец и — судья.
О, нет! — уж Муза возлетает
Моя ко облакам златым,
Вслед выпсренных певцов дерзает
Воспеть тебе надгробный гимн...

³⁹ Этот перевод Батюшкова, традиционно датированный 1814 или 1815 г., по мнению В. Э. Вацура, «сделан не позднее 1812 г., т. к. вошел в первую «Блудовскую тетрадь», датируемую этим временем» (см. сборник «Французская элегия XVIII — XIX вв. в переводах поэтов пушкинской поры». Сост. В. Э. Вацура, М., Радуга, 1989, с. 622).

⁴⁰ См. Е. Эткинд. *Русские поэты-переводчики от Тредиаковского до Пушкина*. Л., Наука, 1973, с. 139–142.

⁴¹ См. И. М. Семенко «Батюшков и его «Опыты», в кн.: К. Н. Батюшков. *Опыты в стихах и прозе*. М., Наука, 1977, с. 451–453.

⁴² О словесном воспроизведении стремительности цыганской пляски у Державина, о его стилистических средствах «для изображения танца дикого, почти дикарского» см. Е. Эткинд. *Материя стиха*. Париж, 1985. с. 383–384.

⁴³ Б. Эйхенбаум, статья «Державин», 1916, цит. по кн.: В. Ходасевич. *Державин*. М., Книга, 1988, с. 309–310.

⁴⁴ См. *Болдинская осень*. Сост. Н. В. Колосова. М., Молодая гвардия, 1974, с. 234.

⁴⁵ Помимо отсылки к известной встрече лицеиста Пушкина с Державиным на экзамене по русской словесности 8 янв. 1815, в этих строках, возможно, содержится намек Пушкина на шалости своей юности — его «гроб», куда «сошел» отправленный им туда (стих. «Гроб Анакреона», дек. 1815) еще живой Державин (умер 8 июля 1816).

⁴⁶ Вспомнился ли Пушкину тогда, 26 ноября 1838 г., несчастный Батюшков? Известно, что Пушкин присутствовал 22 марта того же года на всеобщей у Батюшкова (который жил в Москве в специально нанятом для него доме в Грузинах), пытался заговорить с больным, но тот его не узнал (см. «Краткая летопись жизни

и творчества К. Н. Батюшкова», сост. В. А. Кошелев, Л. В. Лавров, С. Ю. Соловьев, в кн.: К. Н. Батюшков. *Нечто о поэте и поэзии*. Современник, 1985, с. 406).

А 9 лет назад, находясь уже в подавленном состоянии, Батюшков, встретившись в Германии с Жуковским, впишет ему в альбом, 4 ноября 1821 г., такое (факт, не могущий быть неизвестным Пушкину):

Жуковский, *время* все проглотит,
Тебя, меня и славы дым,
Но то, что в сердце мы храним,
В *реке забвенья* не потопит!
Нет смерти сердцу, нет ее!
Доколь оно для блага дышит!..
А чем исполнено твое,
И сам Плетаяв не опишет.

Сходство с державинской «Река времен...» (помимо параллелей этого стихотворения Батюшкова со стих. Жуковского «Добродетель», 1798, и со стих. Баратынского «Добрый совет», («К-ну») 1821, в свою очередь перекликающихся с «На смерть князя Мещерского» — ср. образы Леты, смерти-Сатурна, бездны и др.; интересно также отметить трансформацию державинского «Жизнь есть небес мгновенный дар», из его обращения к Перфильеву, в: «жизнь — медлительный недуг, Условный дар скупого неба» у Баратынского, из его «доброего совета» Н. М. Коншину) очевидно: те же 8 строк, тот же стихотворный размер, та же образность, и даже лексические совпадения (отмечено мною здесь курсивом), сходные синтаксические конструкции.

Но важнее различия, ибо Батюшков спорит с этим последним стихотворением Державина (и подобной точкой зрения на смерть в «Мещерском»). У Державина — объективное, эпически-отрешенное, безличное обобщение («общая судьба», «все дела людей», «народы, царства и царей»). У Батюшкова — субъективное, эмоционально-взволнованное, предельно личное высказывание (обращение к другу, называние его по имени, «тебя», «меня», «сердце»; обилие восклицаний, усилительных повторений). У Державина — всеохватность и окончательность смерти. Батюшков отказывается подчиниться вердикту тотальности смерти (ср. трехкратное отрицание), утверждая бессмертие «сердца», сердечных чувств («О лучших свойствах сердца» — именно так называется эссе Батюшкова 1815 г. в разделе прозы его *Опытов в стихах и прозе*). Его настойчивое

Нет смерти сердцу, нет ее!

— еще как бы и зачеркивает державинское, из «На смерть князя Мещерского»:

И в сердце всех страстей волненье
Прейдет, преидет в чреду свою.

Через пять лет, 8 июля 1826 г. (а это день смерти Державина, ее 10-летие) Батюшков (с мая 1824 по август 1828 г. пребывая в Саксонии, в лечебнице для душевнобольных, где его болезнь объявлена неизлечимой) пишет «Подражание Горацию», стихотворение во многом странное, какая-то болезненная пародия на «Памятник» Державина, со многими цитатами из него.

В Вологде же (куда Батюшков был перевезен в 1833 и находился до самой смерти, в 1855 г.), в свои «светлые моменты», когда к нему возвращалось сознание (особенно в последние годы жизни), Батюшков проявлял интерес «к книгам и поэзии, читал

на память много стихов, особенно любимого Державина» (см. К. Н. Батюшков. *Сочинения*. Вступительная статья и составление В. В. Гуры. Архангельск. Северо-западное книжное издательство, 1979, с. 30).

И, возвращаясь к Пушкину «болдинской осени» 1830 г. и к его альбомной записи 26 ноября, заметим, что, воспроизведя текст державинской «Реки времен», как он есть, Пушкин, по крайней мере в тот момент, как бы повторил сказанное Державиным и подписался под этими словами (вариант более мрачный, чем батюшковский). С другой стороны, Пушкин еще раньше, 7–8 ноября, предложил иной вариант отношения к смерти — в своем «Пире во время Чумы», где в ряду державинских текстов, с которыми внутренне полемизирует Пушкин, мы находим и «Реку времен» (см. об этом в соответствующем разделе данной статьи).

⁴⁷ О «Пире во время Чумы» и о других «пирях» («страшных», «гибельных», «кровавых», «перверсных» и т. п. — как они именуются разными исследователями) из цикла «Маленьких трагедий» Пушкина, написано довольно много. Но я в данной работе касаюсь лишь «Пира во время Чумы», и в довольно частном аспекте сопоставления с темой «пиров» у Державина.

⁴⁸ А. С. Пушкин, указ. соч., т. 6, с. 160.

⁴⁹ Другой вариацией на тему «где была жизнь, там теперь смерть» является стих. Державина «Развалины» (1797), в котором это показано на примере не отдельного человека (как в «Мещерском»), а целой эпохи, определенного уклада жизни (век Екатерины Второй), но сходным же образом. Так, после смерти великой Императрицы великолепие жизни в ее резиденции в Царском селе — красота, роскошь, радость, любовь, веселье, игры, забавы, музыка, пение, пляски, пиры богов — все сменяется разрушением, леденящим душу:

Померк красот волшебных свет,
Все тьмой покрылось, запустело;
Все в прах упало, помертвело;
От ужаса вся стынет кровь, —
Лишь плачет сирая любовь...

⁵⁰ Пушкинское «бездны мрачной на краю», в качестве своих предшественников, имеет и несколько державинских (курсив мой — С. Е.):

Скользим мы *бездны на краю*,
В которую стремглав свалимся;
(«На смерть князя
Мещерского», 1779)

Тебе в наследие, Жуковской!
Я ветку лиру отдаю;
А я над *бездной гроба* скользкой
Уж преклоня чело стою.

(1808)

Яры волны будто холмы,
Понт стремился и ревел,
В растворенны *бездн утробы*
Тартар искры извергал...
(«Рождение красоты», 1797)

Уж я стою при *мрачном гробе*,
И полно умницей мне слыть;
Дай в пищу зависти и злобе
Мои все глупости открыть.
Я разум подклонял под веру,
Любовью веру возрождал...

(датируется: 1800-е гг.)

(Ср. также «всяк ... ташиться осужден до *бездны гробовой*» из стих. «Вечер» Жуковского, 1806, а также образы бездны, бури, мрака из его стих. «Пловец» 1812).

Тема бездны, ее притягательности, соблазна опасных, смертельных игр на краю пропасти, состояние «гибельного восторга», упоения стихией, и т. п. — получит особо широкое развитие у поэтов XX века, например, у Блока, Цветаевой, Высоцкого (ср. его «Вдоль обрыва, по над пропастью, по самому по краю..., ветер пью, туман глотаю, чую с гибельным восторгом: «Пропадаю, пропадаю!»).

⁵¹ У Державина в фокусе — сам факт внезапной смены жизни смертью, у Пушкина — психологическое состояние героев в ситуации, неожиданно вдруг грозящей смертью.

Позже, например, у Булгакова в «Мастере и Маргарите» державинско-пушкинские мотивы «внезапности» смерти, параллельности жизни и смерти, «стола яств» и стола с гробом, — будут представлены и в виде сентенции Воюанда, на Патриарших прудах говорящего Берлиозу: «Да, человек смертен, но это было бы еще полбеды. Плохо то, что он иногда внезапно смертен, вот в чем фокус! И вообще не может сказать, что он будет делать в сегодняшней вечер» (глава 1), и введены в сюжет, где обыгрывается «кровавая» история (еще и замешанная на «подсолнечном масле») «внезапной» смерти Берлиоза (глава 3), а также сцена полночного, «адского» пира литераторов (напрасно прождавших Берлиоза, и начавших ужинать, в ресторанном зале Дома писателей, в то время как «далеко... от Грибоедова, в громадном зале, ... на трех цинковых столах лежало то, что еще недавно было Михаилом Александровичем»), в разгар которого приходит ужасная весть о погибшем Берлиозе, вызвавшая вначале «волну горя», вскоре сменившуюся опять едой-питьем: «Да, погиб, погиб... Но мы-то ведь живы! ... и кой-кто уже вернулся к своему столу и — сперва украдкой, а потом и в открытую — выпил водочки и закусил. В самом деле, не пропадать же куриным котлетам де-воляй? Чем мы поможем Михаилу Александровичу? Тем, что голодные останемся? Да ведь мы-то живы!» (глава 5).

⁵² Напомним эту «Вакхическую песню» Пушкина:

Что смолкнул веселия глас?
Раздайтесь, вакхальны припевы!
Да здравствуют нежные девы
И юные жены, любившие нас!
Полнее стакан наливайте!
На звонкое дно
В густое вино
Заветные кольца бросайте!
Подыдем стаканы, содвинем их разом!
Да здравствуют музы, да здравствует разум!
Ты, солнце святое, гори!
Как эта лампада бледнеет
Пред ясным восходом зари,
Так ложная мудрость мерцает и тлеет
Пред солнцем бессмертным ума.
Да здравствует солнце, да скроется тьма!

Сопоставим это с некоторыми стихотворениями Державина, где имеются схожие образы солнца, побеждающего мрак, света, торжествующего над тьмой, — как возможный «фон» творческих преобразований Пушкина. Например, стих. «Любителю художеств» (1791). Там у Державина разворачивается целое дифирамбическое действие (участником которого является и он сам, «я» стихотворения), включающее: а) хоровое пение «согнма небесных дев» — гимн «художествам» и славословие-здравница любителю «наук изящных» (стих. посвящено гр. Строганову); б) описание экзотического состояния «я» и его «видения» (битва Апол-

лона с Тифоном, что символически изображает победу света над тьмой):

Наполнил грудь восторг священный,
 Благоговейный обнял страх,
 Приятный ужас потаенный
 Течет во всех моих костях;
 В весельи сердце утопает,
 Как будто бога ощущает,
 Присутствующего со мной!
 Я вижу, вижу Аполлона
 В тот миг, как он сразил Тифона. ...

Ужасная змия зияет ...
 И черну кровь ручьем из раны испуская.
 Я зрю сие, — и в миг себе представить мог,
 Что так невежество сражает света бог.

в) игру на арфе «веселорезвой Эраты», музы лирики:

Ее бело-румяны персты
 По звучным бегают струнам;
 Взор черно-огненный, отверстый,
 Как молния вослед громам,
 Блистает, жжет и поражает
 Всю внутренность души моей;
 Томит, мертвит и оживляет
 Меня приятностью своей.

— пробуждающей мир к веселью и «утехам» (подобно тому, «Как солнце гонит ночи мрак»); под ее «сладкогласные» звуки «наяды пляшут и фауны», «возбуждая» «ко пляскам» «всех». Обращением к читателям, вовлекающим их в общий праздничный хоровод (наставляя и объясняя, что и как следует делать), и заканчивается это длиннейшее стихотворение:

Радостно, весело в день сей
 Вместе собирайтесь, други! ...
 Скачите, пляшите смелей:
 Бейте в ладоши руками,
 Щолкайте громко перстами,
 Черны глаза поведите,
 Станом вы всем говорите;
 Фертиком руки вы в боки,
 Делайте легкие скоки;
 Чобот о чобот стучите,
 С наступью смелой свищите,
 Молвьте спасибо душею
 Мужу тому, что ...
 Здравствуй же, муз днесь любитель!
 Здравствуй, их всех покровитель!

(обратим внимание, что описание «жгущей душу» музыки и «вакхической» пляски, хотя и русифицированной, сделано за 14 лет до «Цыганской пляски»).

У Пушкина, в отличие от державинской пышности, перегруженности, многословия, вместо его языческо-мифологического славословия «свету» (сочетающегося

с дидактикой просветительства), — более легкий, краткий, современно-«светский», в духе его времени, и более лично-интимный (к близким друзьям и поэтам обращенный) вариант прославления «света» и его победы над тьмой.

Другое стихотворение Державина — «Радуга» (1806), с его гимном солнцу (в данном случае оно представлено образцом высочайшего мастерства в искусстве создания красоты, и поэтому является примером для подражания:

Только одно солнце лучами
В каплях дождя, в дол отразясь,
Может писать сими цветами,
В мраке и мгле вечно светясь.
Умей подражать ты ему,
Лей свет во тьму.

— говорит Державин, обращаясь к художнику) и Богу (этому верховному «творцу», высшему «солнцу», чей свет разгоняет душевный мрак, дает душе свет и покой:

Может ли кто в свете небесном
Чтиться равно солнцу тому,
В сердце моем мрачном, телесном
Что, озарив тяжкую тьму,
Творит его радутой мира? ...

и чья веселая, «светлая» «мирная» радужность «просвещает» и «примириет» также и «царей», наставляя их на путь добра и мира; посеми и призывает поэт свою «лиру»: «Бога воспой, ...»).

Примером такого «просвещенного» царя и является державинская «богоподобная» Фелица, ср.:

Тебе единой лишь пристойно,
Царевна! свет из тьмы творить;
Деля Хаос на сферы стройны,
Союзом целость их крепить.
(«Фелица», 1783)

«Разум», даже «обширный», может служить не только благу, но и злу, — говорит Державин, исследуя «пути правые» и «дороги несправедливые», и приводя примеры «героев» и «злодеев» в своем стих. «На коварство французского возмущения и в честь князя Пожарского» (1789, 1790).

В стих. «Гром» (1806) Державин, как яростный пророк, грохочет и мечет молнии, кляня тех, чей надменный, гордый разум дерзает обходиться без веры, без Бога:

О вы, безбожники! не чтуци Всевышней власти над собой, В развратных мыслях тех живущи, Что случай все творит слепой, Что ум лишь ваш есть царь вселенной, —	Взгляните в буйности надменной На сей ревуший страшный мрак, На те огнем блестящи реки, — И верьте, дерзки человеки, Что все величье ваше — прах.
---	---

Вспомним эти державинские слова, когда будем перечитывать «Пир во время Чумы», — и бурную дерзость Вальсингама («Председателя» этого «чудовищного пира»), бросающего вызов судьбе, высшей воле, смерти («бессмертье», о котором он говорит в своем «гимне Чуме», и есть то «величье», которое обретает человек, утратив страх смерти), и гнев Священника на развратных «безумцев», забывших Бога:

Безбожный пир, безбожные безумцы!
 Вы пиршеством и песнями разврата
 Ругаетесь над мрачной тишиной,
 Повсюду смертью распространенной!
 Среди ужаса плачевных похорон,
 Среди бледных лиц молюсь я на кладбище,
 А ваши ненавистные восторги
 Смушают тишину гробов — и землю
 Над мертвыми телами потрясают! ...

⁵³ В отличие от авторитарного «монология» Державина, у Пушкина ни одна из разных линий, представленных в «Пире», не побеждает окончательно. Всяк действует по-своему, и остается при своем. «Обычные» люди («нормальное» поведение; «традиция», «закон») — просто умирают, дрожат от страха, плачут. Вальсингамова пирующая компания, под предводительством «Председателя», — пирует, но и их веселье не лишено печали и страха смерти («жалобная песня» Мери; обморок Луизы) и даже в какой-то момент нарушается: «весельчак Джаксон» (олицетворение «блестящего ума») «выбывает из круга» пирующих, но до самой смерти «остряк» делал и говорил «свое»; оставшиеся пьют «в его память», но в «молчанье». Вальсингам — необычный человек («стихия», «поэт»). Он пирует не просто, а «идейно», в осуществление того, о чем и ради чего написана его «песня»-«гимн в честь Чумы»; но в конце мы видим его, «погруженного в глубокую задумчивость». Священник («религия», «вера», «Бог») — также говорит и делает то, что и должен. Однако, в конце концов, все же оставляет Вальсингама в покое («Спаси тебя Господь! Прости, мой сын.») и уходит.

Как мы видим, Пушкин, исследуя различные варианты отношения к жизни и смерти, вопросы «веры», «разума», «безумного упоения» и т. д., — дает слово всем.

⁵⁴ См. указ. соч. АП, с. 207.

⁵⁵ Прозаический перевод этой оды и ниже приведенный отрывок из перевода Н. Львова цит. по указ. соч. АП, с. 437.

⁵⁶ Ср. из стих. Батюшкова «Счастливец» (1810):

Сердце наше — кладезь мрачный:
 Тих, спокоен сверху вид,
 Но спустись ко дну — ужасно!
 Крокодил на нем лежит!

В данном случае неважно, что у Батюшкова это не оригинальный образ, а заимствованный (из повести Шатобриана «Атала»). Главное, что подобный психологизм становится предметом русской поэзии.

Ср., например, как это делает Пушкин в стих. «Воспоминание» (1828):

В бездействии ночном живей горят во мне
 Змеи сердечной угрызенья;
 Мечты кипят; в уме, подавленном тоской,
 Теснится тяжких дум избыток;
 Воспоминание безмолвно предо мной
 Свой длинный развивает свиток;
 И с отвращением читая жизнь мою,
 Я трепещу и проклинаю,
 И горько жалуясь, и горько слезы лью,
 Но строк печальных не смываю.

ПРИЛОЖЕНИЕ

(к примечанию №29 данной статьи)



ДЕРЖАВИН И ЕВРЕЙСКИЙ ВОПРОС

Иосиф Богуславский
(Бостон)

СОВСЕМ НЕ ЮБИЛЕЙНОЕ...

В биографии Г. Р. Державина — государственника, консерватора-монархиста, верного слуги трех российских императоров — есть линия, не нашедшая должного отражения ни в дореволюционной, ни, тем более, в советской литературе о нем. Речь пойдет о Державине-юдофобе.

К началу царствования Павла Первого Державиным уже пройден долгий, 35-летний путь по ступеням карьеры: от солдата до сенатора. Он сразу почувствовал более, чем прохладное отношение к себе нового императора. Вот цитата из его собственных «Записок»: «Державин (мемуарист пишет о себе как бы отстраненно, в третьем лице — И. Б.) был в крайнем огорчении и, наконец, вздумал он без всякой помощи посторонней возвратить к себе благоволение монарха посредством своего таланта. Он написал оду на восшествие его на престол и послал ее императору. Она полюбилась и имела свой успех. Император позволил ему приехать во дворец и тогда же дал приказ выпустить его в кавалерскую залу».

И сразу — всемилолюбивейшие награды, две следующие карьерные ступени: государственный казначей и член Верховного совета. В 1799 году Павел направляет Державина в «служебную командировку» в далекий тогда от Москвы белорусский город Шклов расследовать жалобы на хозяина города генерала Зорича, притеснявшего местных евреев. В царствование Екатерины II город этот был пожалован генералу, бывшему фавориту императрицы. Численность евреев в Шклове, ставшем белорусским городом после первого раздела Польши, составляла в то время несколько тысяч человек. Зорич решил, что в «своем» городе именно он будет вершить суд и расправу над жителями-евреями. Виновность Зорича была очевидна, но Державин попытался его выгородить, узнав, что неподалеку (в Сенненском уезде Витебской губернии) происходил один из первых в России уголовных процессов по обвинению евреев в ритуальных преступлениях. Незадолго до еврейской Пасхи вблизи корчмы, в стороне от дороги был найден труп женщины. Вместо

улик были использованы «показания» двух свидетелей: один из них утверждал, что был на этом самом месте за два дня до обнаружения трупа и не видел его, что свидетельствует, мол, о том, что женщина была умерщвлена в корчме и лишь затем труп подброшен; второй же показал, что ранее видел в корчме эту женщину. Собранных «доказательств» было достаточно, чтобы следствие, «имея основанием народный слух, что евреям нужна христианская кровь», обвинило в убийстве четырех евреев, находившихся в корчме. Минский губернатор передал дело в уголовный департамент белорусского суда, где судебному секретарю Стукову было поручено «секретным образом изведать, нет ли по народному слуху, засвидетельствованному под присягою многими людьми, в законах еврейских положения, что евреям христианская кровь нужна?» Секретарь справился с миссией превосходно, с помощью знакомого крещеного еврея раздобыл несколько религиозных книг и, сделав при содействии добровольного помощника искаженный перевод некоторых мест, направил его в уголовный департамент вместе со своим докладом.

Ознакомившись с материалами Стукова, сенатор Державин передает их императору, добавив от себя, что доклад «обвиняет всех евреев в злом пролитии по их талмудам христианской крови», а рассмотрение же «сенненского дела» идет-де обычным путем, при котором все становится достоянием гласности и, так как «по открытой вражде один народ не может быть свидетелем против другого», то он, Державин, отказывается принимать свидетельские показания местных евреев против генерала Зорича, «доколь еврейский народ не оправдится перед Вашим Императорским Величеством в помянутом, ясно показываемом на них, общем противу христиан злодействе».

Павел, к разочарованию Державина, отверг его предложение и настойчиво потребовал исполнить данное ему поручение, оставив в стороне «сенненский процесс». Следует заметить, что даже в те, нелегкие для евреев России времена, дело о ритуальном убийстве закончилось оправдательным приговором: видимо, четверо забитых евреев из корчмы уж никак не подходили на роли лютых кровопийц и душегубов.

И вообще создается впечатление, что Державину как будто бы изменило чутье опытного царедворца: в этот период, на грани веков, над Зимним дворцом в «еврейском вопросе» повеяли несколько иные ветры. В начале столетия для всех, окружавших трон Петра I, действовало недвусмысленное царское «указание», бережно донесенное до потомков историком С. М. Соловьевым в его многотомной «Истории России с древнейших времен»: «Призывая отовсюду искусных иностранцев, Петр только для одного народа делал постоянное исключение, для жидов. «Я хочу, — говорил он, — видеть у себя лучше народов магометанской и языческой веры, нежели жидов. Они плуты и обманщики. Я искореняю зло, а не распложаю: не будет для них в России ни жилища, ни торговли, сколько в том ни стараются и как ближних ко мне ни подкупают» (т. 15, гл. 2). Князь Меншиков, фактический правитель государства при малолетнем Петре II, не забыл царского слова.

Тот же С. Соловьев сообщает: «Относительно жидов Меньшиков остался верен взгляду Петра Великого, так и после на докладах о жидях приказал: «Чтоб жидов в Россию ни с чем не впускать»» (т. 19, гл. 2). Царствование Елизаветы Петровны ознаменовалось поголовным изгнанием евреев из пределов страны. На донесении сената, просившего императрицу разрешить евреям приезжать хотя бы на ярмарки, Елизавета начертала знаменитую резолюцию: «От врагов христовых не желаю интересной прибыли».

Следующий император России, Петр III, царствовал всего полгода. Чего только ни написано в исторической литературе об этом коротком правлении внука Петра I: было оно не русским, а пруссофильским, несерьезным, а сам император — пьяница, солдафон и любитель кукол. Но вот интересная деталь в исследуемой нами теме. Незадолго до своего свержения Петр III публикует указы, в которых наряду с другими невероятными нововведениями (ликвидация Тайной канцелярии, желательность, но не обязательность службы в армии, гласный суд, беспрепятственный выезд дворян за границу) устанавливает: «Принять вообще всех западных людей и всех инородцев, пусть молятся кому хотят, но не иметь их в поругании и проклятии». По существу этим положением все вероисповедания без изъятий приравнивались к государственной религии — православию.

Екатерина II все эти указы супруга незамедлительно отменила. Правда, спустя несколько лет, в переписке с Дидро, отвечая на его вопрос о евреях в России, она согласилась, что распоряжение о недопущении евреев в страну в ее «Манифесте» при вступлении на престол было «некстати», и всей своей дальнейшей политикой подтвердила умеренную веротерпимость. При Екатерине еврейское население Белоруссии (разделы Польши) было включено в состав империи, но и объявление печально знаменитой «черты оседлости» также приходится на ее правление.

Царствование ее сына, Павла I в целом для евреев прошло благополучно. Во многих случаях столкновения интересов евреев и христиан Павел отнюдь не брал под защиту последних. Он признал за хасидизмом право на открытое существование, освободив из заключения главу белорусских хасидов Залмана Шнеерсона.

Предыдущий небольшой исторический экскурс понадобился для того, чтобы передать изменение «еврейской атмосферы» у трона к тому моменту, когда Державин по случаю «командировки» получил государев афронт. Однако активность пожилого сенатора на этом не утасла. В следующем году он получает императорское указание изучить положение белорусских крестьян, которые в голодный год были оставлены помещиками без помощи. Желая не только «изучить», но и «обобщить» результаты, Державин, используя близость к всесильному генерал-прокурору Оболянинову, добивается поручения по подготовке «еврейской реформы». Результатом 4-месячного пребывания в Белоруссии явился державинский проект, который он назвал достаточно длинно, но красноречиво: «Мнение об отвращении в Белоруссии недостатка хлебного обузданием корыстных промыслов евреев, об их

преобразовании и прочем». Этот документ со всеми приложениями был спустя 70 лет опубликован в собрании сочинений Державина, изданном Академией наук под редакцией известного русского филолога Якова Грота. И сегодня это сочинение Державина может служить литературным источником для современных антисемитов. За пьянство и бедность белорусских крестьян, по Державину, всецело ответственны евреи, по отношению к которым надлежит принять ряд принудительных мер; евреи — «враги христиан», «в деле с христианами у них правды быть не может, сие запрещено талмудами» и т. д. В качестве приложения к «Мнению» фигурирует уже известный доклад Стукова, дополненный сведениями о другом «ритуальном процессе», а также искаженным переводом еще одной религиозной еврейской книги. (В скобках отмечу, что если в официальной переписке, юридических документах сенатором употребляется слово «еврей», то в личных письмах используется уже в то время ставшее бранным и презрительным «жид»).

При содействии Обольянинова «Мнению» Державина было придано особое значение в сенате, который подготавливал «еврейскую реформу». Но на престоле сменился император, им стал Александр I, назначивший было Державина министром юстиции, а затем быстро отправивший его в отставку. Для подготовки проекта реформы в 1802 г. был образован Еврейский комитет при участии еще министра Державина. Однако только через два года (уже без Державина, но не без воздействия его первоначального проекта) было утверждено «Положение об евреях 1804 г.». В нем содержалось, например, требование, чтобы еврейское население, осевшее на помещичьих землях, в течение 3–4 лет переселилось в города, совершенно непригодные для принятия этих безработных и нищих людей, а бедствия крестьян, изнемогавших под прессом крепостничества, были приписаны, разумеется, «вредной» деятельности евреев.

Не так давно профессор Е. Г. Эткинд опубликовал в «Литературной газете» статью, которую он назвал «О рыцарях со страхом и упреком» (ЛГ, 13 мая 1992 г.). По сути это рецензия на вышедшую во Франции книгу воспоминаний незаслуженно обойденного вниманием критики Аарона Штейнберга «Друзья моих ранних лет (1911–1928)». Во вступительном абзаце Е. Эткинд формулирует свой критерий историчности в подходе к литературе: «Был принцип казенного литературоведения: если признан, то герой: если герой, то без упрека. Мог ли Некрасов быть картежником? Мог ли Лермонтов писать похабные юнкерские поэмы? Мог ли Достоевский быть юдофобом?.. Теперь задача наша труднейшая — восстановить процесс в его подлинной противоречивости. А для этого надо восстановить образы писателей, не идеализируя их и не опошляя». Замечательно сказано!

В качестве одного из примеров автор рецензии приводит эпизод из воспоминаний, связанный с именем Александра Блока, который был арестован ЧК вместе со Штейнбергом и посажен в одну с ним камеру. Далее

цитирую статью: «Всю ночь между ними ведется трудный разговор, в его центре — еврейский вопрос: и вот Штейнберг с изумлением констатирует, что Блок был близок к тем, кто обвинял Бейлиса в ритуальном убийстве, и сам подозревал какие-то секты евреев «в изуверском ритуале». В дальнейшей беседе у Блока то и дело всплывают предрассудки, воспитанные средой. «Даже такие люди, как Блок, бродили как бы в темноте», — замечает Штейнберг и добавляет: «Это целый мир предрассудков...». Андрей Белый, опубликовавший в 1904–1905 гг. в журнале «Весы» статью «Штемпелеванные галоши», по словам Штейнберга, «очень сожалел об этом», — в статье былявный антисемитский душок. Штейнберг свидетельствует: «После смерти Блока Белый сам говорил мне: «Мы все прошли через эту детскую болезнь, и все писатели должны пройти через нее, чтобы знать, как это омерзительно»».

...Возвращаясь к Державину, мы можем сегодня сказать, что с дистанции в 120 лет Блоку протягивает руку другой русский поэт, тоже «рыцарь со страхом и упреком», который в отличие от Блока был болен антисемитизмом не в детской форме, а тяжело и хронически. За это Державин и удостоился «честь» быть включенным в самую крупную в мире энциклопедию «Иудаика» («Encyclopaedia Judaica») по разделу «Знаменитые антисемиты».

Ефим Эткинд

(Париж — Санкт-Петербург)

ДЕРЖАВИН НЕ БЫЛ АНТИСЕМИТОМ

(Возражение И. Богуславскому)

«Записка» Державина по еврейскому вопросу вызвала бурную реакцию прежде всего еврейского населения, которое, не зная в точности ее текста, проклонило сенатора, сулившего ему, населению, неприятности, казавшиеся катастрофическими. Биограф Державина сообщает, что евреи «наложили **херем** — проклятие — на своего гонителя», Г. Р. Державина. Державин напугал евреев прежде всего тем, что пришел к следующему выводу: «... для прекращения вредного влияния, производимого мелкими промыслами и оборотами еврейского населения на весь экономический быт Западного края, необходимо расселить обывателей этого племени».¹ Первоначально документ, составленный Державиным, был озаглавлен так: *«Мнение сенатора Державина об отращении в Белоруссии недостатка хлебного обузданием корыстных промыслов Евреев, о их преобразовании и прочем»*. Содержание «Мнения» излагалось не раз еврейскими историками, — например, Оршанским в «Еврейской библиотеке» (СПб, 1872, т. 2); академик Грот, говоря об этом изложении, замечал, что оно, «к сожалению, не отличалось беспристрастием»: Державин оказывался «гонителем» евреев, их врагом. Павел I ввел его в 1802 году в сенатскую комиссию, занимавшуюся еврейским вопросом, — в нее, кроме Державина, вошли Кочубей (тогдашний министр внутренних дел), Чарторыйский и Потоцкий (оба — поляки), Валериан Зубов (женатый на польке). Состав комиссии сильно встревожил евреев, — они тотчас приступили к сбору средств («складке денег»)... Одной из болезненных мер, выработанных комиссией, был запрет евреям «продавать вино по деревенским корчмам». Тот факт, что еврейское население с тревогой восприняло нововведения комиссии, и, следовательно, деятельность сенатора Державина, автора «Мнения», совершенно понятно: приходилось менять образ жизни, приспособляться к иным условиям, смириться с рядом запретов. Однако все это еще не позволяет считать сенатора Державина врагом евреев как нации. Державин верил в то, что евреи совершают «ритуальные

убийства», — однако и этот предрассудок еще не определяет его отношения к еврейскому «племени» (как тогда говорили) в целом.

Внимательное чтение державинского документа позволяет увидеть иное: Державин относился к евреям с интересом и уважением. В начале этого документа говорится об исторической судьбе евреев: *«Древле предопределенный народ владычествовать, ныне унижен до крайности, и в то самое время, когда пресмыкается, под игом чужим, по большей части властвует над теми, между которыми обитает.»* Державин пытается понять и объяснить двойственную природу еврейского положения в мире, определяющего национальное мироотношение: опущение своей *«предопределенности»* и, в то же время, крайней униженности; одновременное бесправие и властвование. Точнее определить драму еврейства трудно: оно, как понимает Державин, продолжает сознавать свою избранность и, в то же время, видит и ощущает свое современное изгнание в унижительное гетто. Сенатор Державин продолжает: *«Везде, во всех веках, за свою взмеччивость, свары и злодеяния, а иногда и по клеветам, был иноплеменными не любим, презираем и гоним...»* (отметим оговорку: *«...иногда и по клеветам»*, сводящую на нет категоричность предшествующих «ритуальных» обвинений). *«С одной стороны называется избранным от Бога; с другой родом неблагодарным, строптивым, лукавым, неверным и развращенным.»* (Отметим безличное «называется» — это характеристики, даваемые не Державиным, а — традицией). Далее — развитие этой мысли о традиции: *«Светские летописи объявляют о Иудеях то же»* (Значит, выше имелись в виду авторы церковные. Что же говорят светские авторы? А вот что:) *«Одни уважают оных, приписывают первым их патриархам просвещение науками и нравоучением всего человеческого рода, и что истинное богопознание, законы и спасение от них начало свое восприяли. Другие, изображая Евреев всеми гнусными красками, присвоят им все мерзости и пороки, какие только ко вреду человеческому выдумать можно.»*²

Надо читать очень предвзято, чтобы обнаружить в этом пассаже согласие автора с «другими»: он явно осуждает их, говоря о том, что они изображают евреев *«всеми гнусными красками»*; ведь не евреи для Державина гнусны, а те краски, которыми их изображают их противники; он отнюдь не на стороне тех, кто *«присвоят»* евреям *«все мерзости и пороки, какие только [...] выдумать можно»*. Значит, все эти *«мерзости и пороки»* выдуманы, и вот что еще замечательно: выдуманы — *«ко вреду человеческому»*. Вред человечеству наносят не евреи, а те, кто выдумывают *«присвоаемые»* евреям *«мерзости и пороки»*.

Во всей этой вступительной части Державин бесконечно далек от антисемитизма; он выступает скорее беспристрастным историком, блюстителем исторической справедливости.

Державин отдает себе отчет в том, что православная и, шире, церковно-христианская традиция осуждает евреев, как иноверцев, как — согласно древнему мифу — гонителей Христа и христиан. Что же с ними делать? Изгнать их, как то делали испанские короли в Средние века или как императрица Елизавета в недавнем прошлом? От имени политически мыс-

лящих деятелей России Державин (на сей раз — сенатор Державин) задает вопрос: «*Могут ли быть Жиды полезными государству?*». ³ И вот как отвечает на этот вопрос государственный деятель, умнейший человек XVIII века, автор оды «Бог» и «Фелицы»:

«Как бы то ни было: ежели высочайший Промысл, для исполнения каких-то своих неведомых намерений, сей по нравам своим опасный народ оставляет на поверхности земной и его не истребляет; то должны его терпеть и правительства, под скипетр коих он прибегнул; споспешествуя установлению судеб, обязаны простирать и о Жидах свое попечение таким образом, чтобы и себе, и обществу, между которыми водворились, были полезными.» ⁴

Отметим в этих строчках несколько отъенков: Божественная мудрость сохранила евреев «*на поверхности земной*» — в отличие от множества иных племен и народов; мудрость государственная требует таких же действий. Иначе говоря, Державин призывает царя оказать евреям покровительство, уравнивающее евреев с другими племенами, населяющими Россию, мотивируя такое покровительство «*высочайшим Промыслом*». Другая причина, по которой российское правительство должно заботиться о евреях, сводится к тому, что они, евреи, «*прибегли под скипетр*» русского царя, — то есть сами отдали себя в его власть; благородство требует не обманывать доверие народа. Наконец, третье: евреи могут быть полезными России, и обязанность правительства — создать все условия для того, чтобы эта польза была извлечена в наибольшей степени.

Что же нужно сделать ради достижения этих целей, столь важных, с точки зрения сенатора Державина, для России? Цитирую: «...*нужно всемилостивейшим манифестом Государя Императора объявить им свое покровительство*». ⁵ После этого следует разделить еврейское население на 4 класса (купцы, городовые и сельские мещане, поселяне и их работники) ⁶ и расселить его по разным городам, уничтожив кагалы и прочие «*хитрые их установления*», «*дабы поставить Евреев, относительно общежительных обязанностей, наравне с прочими России подвластными народами и подвергнуть единственному государственному правлению*». ⁷ Разумеется, евреи были недовольны предложением Державина об уничтожении самостоятельных религиозно-административных еврейских центров, каковыми были кагалы, херимы, хазаки; но цель, которую формулирует Державин, отнюдь не унижение евреев, а — «*поставить Евреев [...] наравне с прочими России подвластными народами*». У этих других народов ничего подобного кагалам не было, — Державин ратовал за общегосударственную справедливость, а не за дискриминацию еврейского народа. Он предлагал также обдумать систему образования для евреев; согласно идее Державина, еврейские школы должны были давать возможность детям сохранить верность еврейскому языку и культуре, но и приобщаться к русскому языку и русской культуре. Вот как он формулирует свое предложение:

«Детей еврейских до двенадцати только лет позволить обучать в школах их религии, удаляя елико возможно вредные толки; преподавать им на чистом еврейском языке истинные основания их веры [...] Потом в нормальных школах обучать русскому, немецкому и польскому языкам, читать и писать, арифметике и другим нужным познаниям, каждому их состоянию свойственным.»⁸

Державинский план начального и среднего образования во многих отношениях замечателен, — в особенности важно то, что он, способствуя сохранению еврейской национальной культуры, их религии, языка, письменности, позволяя выбирать между изоляцией и той или иной степенью культурной ассимиляции. Сто лет спустя такой выбор оказался очень важен; некоторые избрали первый вариант (Бялик, Шолом-Алейхем, позднее — Бергельсон, Маркиш, Михоэлс, Зускин), многие — второй (Маршак, Мандельштам, Пастернак, Д. Самойлов, Жирмунский, Берковский, Рейзен, В. Гроссман, Эренбург). Общую цель своей образовательной реформы Державин изложил так: «... *надобно просветить Евреев, и, истребив из них ненависть к иноверным, сблизить их с ними.*» Державин добавляет весьма существенную фразу: «*На сем основано прусское учреждение...*»⁹

Почему — «прусское»? Исследователи и даже просто читатели Державина не обращали внимания на то, с каким не только уважением, но и восхищением он говорит об одном из крупнейших просветителей Германии, даже Европы, о «*славном ученостию своей в немецкой земле Еврее Мендельсоне*». Державин не скупится на возвышенные слова, оценивая роль и значение Мозеса Мендельсона:

«Труды его, сколько слышно, благополучным успехом увенчаны. Он, в изображении суеверств иступленных толковников своей веры, то есть обмануток обманщиков, научил нескольких, из своих собратий, чистому еврейскому языку; перевел Священное Писание на простой немецкий язык, и переведенные им книги сообщи для чтения простому народу. Их поняли, завесы света открылись, владычество Талмуда упало. С тех пор показалось более в Немецкой земле ученых общительных Евреев, равняющихся с самыми просвещенными мужами Европы...»¹⁰

Напомним, что Мозес Мендельсон (1729—1786), старший современник Державина, был ближайшим другом и соратником Лессинга (автора, кстати сказать, драмы «Натан Мудрый», в которой, по мнению критиков, отразились мысли — и даже личность — Мендельсона), страстным сторонником терпимости, борющийся в защиту религии — против церкви; Мендельсон, во многом близкий другому великому еврею, Спинозе, был автором широко известной книги «Иерусалим, или о религиозной власти Еврейства» (1783). Мендельсон стремился рассеять мрак предрассудков и способствовать победе «*чистой религии*», высокой нравственности, Просвещения. Державин верно излагает принципы его учения, направленного против «*суеверств иступленных толковников веры*», против «*владычества Талмуда*» с его доктринерством, догматизмом, темнотой. Надо полагать, что Мозес Мендельсон имел значение не только для сенатора Державина, но и для поэта, — однако

это другая исследовательская тема. Ограничимся здесь утверждением, что, предлагая свое решение еврейского вопроса для России, Державин ориентировался на опыт крупнейшего еврейского мыслителя своей эпохи, выдающегося просветителя Мозеса Мендельсона. Нет сомнений, что Мендельсона ненавидели церковники так же, как Вольтера — деятели католической церкви. Ведь Мозес Мендельсон мог повторить вслед за Вольтером: «Раздавите гадину!» — имея в виду другую церковь: не католическую, но еврейскую, которая была не меньшей противницей Просвещения.

Суждение о том, что Державин антисемит, тоже восходит к отвергаемым им «*иступленным толковникам верь*», «*обманутым обманщикам*». Оно опирается на отрицание Державиным еврейской церкви и на употребление им (иногда!) слова «*жид*»; которое, впрочем, в его архаической речи не звучит бранным или оскорбительным синонимом «еврея». Чаще Державин пишет «Еврей» или «Иудей» — и всегда с заглавной буквы. Если Державин — антисемит, то Мозес Мендельсон заслуживает того же клейма.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Сочинения Державина* под редакцией Я. Грота, СПб, Изд. Академии наук, т. 8 (Биография поэта, составленная акад. Гротом), 1880, с. 826.

² Там же, т. 7, 1972, с. 245–246.

³ Там же, с. 246.

⁴ Там же.

⁵ Там же, с. 262

⁶ Там же, с. 275

⁷ Там же, с. 292

⁸ Там же, с. 301.

⁹ Там же, с. 301.

¹⁰ Там же, с. 300–301.

II. ПЕРВЫЕ ШАГИ ПОЭТА

Ефим Эткинд
(Париж — Санкт-Петербург)

РОЖДЕНИЕ «КРУПНОГО СЛОГА»

(Державин и поэзия Фридриха Второго Прусского)

*Все у него крупно. Слог у него так крупен, как ни
у кого из наших поэтов.*

Гоголь

После трудных месяцев антипугачевской кампании Державин впервые оказался на покое — отдыхал от нечеловеческого напряжения, от виселиц и потоков крови, от многодневной скачки, военных неудач и провалов, домашних неурядиц и мучительных тревог. В письме к Гр. Потемкину (от 11 июня 1775 г.) лейб-гвардии поручик Гавриил Державин перечисляет важнейшие события последнего времени: «... целый почти год, бывши в гнезде бунтовщиков, был один в опасностях. Доставил нужных людей Секретной Комиссии. [...] Отвратил набег Калмык от селений киргизских. Прикрыл колонии от расхищения Киргизцев и, разбивши их, отнял у них плену около 1000 человек колонистов одними собранными мною мужиками [...]. Сверх всего, в Казани и в Оренбургском уезде лишился всего своего имения, даже мать моя была в полону. Я два раза чуть не был в руках Пугачева. Потерял все...»¹

Жил он в Шафгаузене — одной из немецких колоний на луговой стороне Волги, у подножия горы, которую немцы-колонисты называли Калмыцкой (Kalmückenberg), а русские — на татарский манер — Читалагай (на русский же — Чертолагай). Державин общался со здешними образованными немцами — возникли и дружеские связи, сохранившиеся впоследствии; так, переписка с Ю. фон Канитцем (J. von Canitz) продолжалась долго и была интенсивной; содержательны и даже, видимо, близки были отношения с семьей Вильгельми (Johann Wilhelmi), одним из крейс-комиссаров приволжских колоний; с Й. Гольцером (J. H. Holtzer), немецким поселенцем, жившим в доме у Вильгельми в колонии Панинской, с Карлом Христиановичем Вильмсенем.

Вероятно, от Вильмсена Державин и получил книжку, сыгравшую громадную роль в его жизни и оказавшуюся неожиданно существенной для всей российской поэзии: «Vermischte Gedichte. 1760» (Смешанные стихотворения). Знал ли Карл Вильмсен, имя которого значится на экземпляре этой книги, что автором ее был прусский король Фридрих II и что немецкие тексты, в ней содержащиеся, переведены с французского? Державин, читавший их с волнением и сочувствием, этого, скорее всего, не знал*) — едва ли волжские немцы-колонисты имели какие-либо сведения о «державном одописце». Разве что Юлий Иванович Каниц. Впрочем, и он, с 1764 года управляющий Казанской гимназией, когда-то учился в кадетском корпусе, позднее служил при юстиц-коллегии лифляндских, эстляндских и финляндских дел, так что прямого отношения к поэзии не имел. Заметим, однако, что в его письмах к Державину встречаются упоминания о поэме Клопштока «Мессиада», которую Державин собирался перевести. «Что делаете вы, любезный друг, с «Мессиадой»? — спрашивал Каниц (письмо, видимо, от января 1779 г.). — прошу Вас, не бросайте это уже начатое Вами достойное дело! Жду его с нетерпением.»²

Если бы Державин даже знал, что автор поразивших его од — прусский король, мог ли он сказать об этом вслух? Незадолго до того Россия воевала с Пруссией, Екатерина II не раз высказывала враждебное отношение к Фридриху II, а сам Державин год спустя в стих. «Монумент Петра» (1776) написал:

Пускай в подсолнечную трубит
Тиран своим богатством страх;
Когда народ кого не любит,
Полки его и деньги — прах.

Комментируя много лет позднее свои стихи, Державин скажет, что этот куплет относится к Фридриху II, «которого имя (по бывшей при императрице Екатерине с ним войне) всему российскому народу было ненавистно.» (I, 38).³ В похвальной песне Петру Фридрих поставлен в один ряд с историческими деспотами Нероном, Калигулой, Коммодом («Хоть поздние их помнят роды, / Но помнят так, как мор и глад»), он противопоставлен герою Державина Петру. И с этим ненавистным России тираном русский офицер отождествляет себя? Не забудем, что «Читалагайские оды» опубликованы в том же году, что и стихи «Монумент Петра I». Может ли быть, что одновременно поэт и проклинал короля Пруссии, и переводил его стихи? Повторю: скорее всего, Державин не знал. А позднее, узнав, никогда уже не позволял перепечатывать «Читалагайские оды» (кроме «Оды на смерть Бибикова»): этот запрет имел причины эстетические, но, несомненно, и морально-политические.

* См. об этом ниже, в статье Р. Вроона.

Так или иначе, приходя в себя после испытаний, Державин читал анонимную книжку, изданную в Германии за полтора десятилетия до того. Стихи были странные: они, хотя так назывались (*Gedichte*), собственно стихами не были: это неестественно напыщенная проза, каковой всегда оказывается буквальный перевод стихов. Может быть, именно эта противоестественность речи привлекла Державина; ведь он хорошо знал русский классицизм, и, по-видимому, испытывал скуку от поэтических штампов, привычных аллегорий, условных фигур, которыми изобиловали сочинения Сумарокова, Петрова, Хераскова. Державин искал путей обновления поэзии — прозаические оды безвестного немца, казалось, сулили обновление. Так, в конце оды III — «*Die Standhaftigkeit*» («Стойкость»; у Державина — «На постоянство») он читал: «*Nein, alle Stärke Alcidents hätte ihn nicht wider den Strom eines reißenden Flußes schwimmen gemacht.*» Сильная и яркая фраза! Мог ли Державин предполагать, что ее французский оригинал (в оде «*La Fermeté*») отличается гладкой привычностью классицистической оды:

Non, toute la force d'Alcide
Contre un torrent d'un cours rapide
N'aurait pu le faire nager.

В той же оде первая строфа гласит:

Fureur aveugle du carnage,
Tiran destructeur des mortels!
Ce n'est point ton aveugle rage
A qui j'érige des autels;
C'est à cette vertu constante,
Ferme, héroïque, patiente,
Qui brave tous les coups du Sort,
Insensible aux cris de l'Envie,
Qui pleine d'amour pour la vie,
Par vertu méprise la mort!

Если бы Державин прочел эту строфу во французском оригинале, он едва ли стал бы ее переводить — настолько она обыкновенна, при всей внешней экспрессивности. Примерный перевод: «Слепая ярость, / Страсть к резне, / О губительный тиран смертных! / Не твоему слепому бешенству / Я воздвигаю алтари; / А той устойчивой доблести / Твердой, героической, терпеливой, / Которая отражает все удары судьбы, / Нечувствительна к крикам Зависти, / Которая полна любви к жизни, / Из доблести презирает смерть.»

Немецкий подстрочник близок к этому буквальному переводу; но Державин читает его иначе — преодолевая противоречие между условно-поэтическим содержанием и прозаической формой, он переводит:

«Ослепленная алчба крови, губительница смертных, не твоему мрачному неистовству посвящаю я здесь алтарь, но той мужественной, постоянной, твердой и долготерпеливой добродетели, которая, презирая обуревание судьбины, непреклонна к гласу ненависти, полна любви к своей жизни, из великодушия токмо презирает жизнь.»

(т. III, с. 283)

Чтобы понять характер перехода от классицизма по-французски к новому стилю по-русски, сравним:

Слепая ярость, страсть к резне...
 Не твоему слепому бешенству...
 Я воздвигаю алтари...
 отражает удары судьбы...
 Нечувствительна к крикам Зависти...
 полна любви к жизни...
 Из доблести презирает смерть

Ослепленная алчба крови...
 Не твоему мрачному неистовству...
 Посвящаю я здесь алтарь...
 презирая обуревание судьбины...
 Непреклонна к гласу ненависти...
 полна любви к своей жизни...
 Из великодушия токмо презирает смерть

Весь пассаж приобрел новизну выражения, яркую образность, выразительное своеобразие. Тому способствуют и гулкие архаизмы (вместо «удары судьбы» — «обуревание судьбины»), и образные сдвиги (вместо «нечувствительна к крикам Зависти» — «непреклонна к гласу ненависти»), и неожиданные, порой не до конца понятные сочетания (вместо «из доблести презирает смерть» — «из великодушия токмо...»). Классицистические аллегории уступили место оригинальным образам, живым фигурам.

Не следует, однако, снижать уровень французского текста. «Философ из Сан-Суси» (так Фридрих подписывал свои сочинения) был близок с Вольтером, который, приезжая к прусскому королю в Потсдам, редактировал его стихи. В мемуарах, посвященных Фридриху, Вольтер откровенно рассказал: «В то время он (король) вкушал мир, обеспеченный несколькими победами, и все досуги посвящал сочинению стихов или писанию истории своей страны и своих сражений. Он был уверен, что по сути дела его стихи и его проза гораздо выше моих стихов и моей прозы; однако он полагал, что в отношении формы я, будучи академиком, могу придать некоторый блеск его сочинениям; какие только льстивые соблазны он мне не сулил — лишь бы я согласился приехать.» Вольтер признавался, что ему было трудно устоять перед настойчивостью «победоносного монарха, поэта, музыканта и философа»; он «к тому же делал вид, что любит меня! Я думал, что люблю его». И вот в июне 1750 года Вольтер едет в Потсдам — его принимают по-царски: «...когда я хотел поест у себя дома, в моем распоряжении оказывались королевские повара, а когда мне хотелось прогуляться — придворные кучера; таковы наименьшие блага, коими я пользовался [...]. Два часа в день я работал с Его Величеством; я исправлял все его сочинения, всегда щедро хвалил все, что в них встречалось хорошего, но перечеркивал и переписывал все, что никуда не годилось.»⁴ Образец вольтеровской редактуры опубликован — это первая песнь стихотворного трактата Фридриха II «Военное искусство» (*L'Art de la Guerre*), написанного, вероятно, тогда же, около

1750 года — в подражание трактату Буало «Поэтическое искусство». Вольтер строг, он исправляет не только стиль Фридриха, но и некоторые его самооценки. Так, обращаясь к наследнику престола, Фридрих говорит:

Recevez les leçons d'un généreux soldat.
(Примите поучения доблестного воина).

Вольтер на полях замечает: «*Généreux soldat*. Toute épithète est ici superflue, et celle de *généreux*, si convenable à qui parlerait de Votre Majesté, ne semble pas permise quand vous parlez de vous-même;» [*Доблестный солдат*. Всякий эпитет здесь излишен, а слово *доблестный*, столь уместное в устах всякого, кто говорил бы о Вашем Величестве, представляется недопустимым, когда Вы говорите о самом себе.>] И он предлагает Фридриху новый вариант:

Jeune prince, écoutez les leçons d'un soldat.
(Юный принц, внимайте урокам воина).

Король безропотно принимает эту поправку, как и все прочие — он переписывает текст, измененный процентов на 60.⁵

По-видимому, такую же работу проделал Вольтер и над философскими одами короля (эти материалы не опубликованы). Какова в них доля Вольтера? Этого мы не знаем. Впрочем, и сам Фридрих II был человеком талантливым и, помимо прочего, знатоком латинской поэзии — прежде всего, од Горация, нередко служившего ему образцом.

Здесь уместна еще одна оговорка. Фридрих Прусский хорошо владел французским языком, и Вольтер добросовестно правил его стихи; а все же в одах Фридриха оставалась тяжеловесная искусственность, неизбежная в сочинениях иностранца. В оде «*La Fermeté*» читаем (строфа 11):

Sans effort une âme commune
Se repose au sein du bonheur;
L'homme jouit de la Fortune,
Dont la hasard seul est l'auteur.
Ce n'est point dans un sort prospère
Que brille un noble caractère,
Dans la foule il est confondu;
Mais si son coeur croît et s'élève,
Lorsque le Destin se soulève,
C'est l'épreuve de la Vérité!

Несколько неуклюжих, порой и недопустимых оборотов: «*Sans efforts une âme ... se repose*» (без усилий душа покоится...); «*le hasard est l'auteur de la Fortune*» (случай — автор Фортуны, Счастья); «*Ce n'est point dans un sort prospère / Que brille un noble caractère...*» (не в благоприятных обстоятельствах сверкает благородный характер) — тут и синтаксическое построение — вместе

с последующей фразой — не совсем естественное; то же относится и к последнему предложению: «*son coeur croît...*» — его сердце растет). Перевод: «Без усилий обыкновенная душа / покоится на лоне счастья; / человек пользуется Счастьем, / единственным автором которого является случай, / он смешивается с толпой. / Но если сердце растет и возвышается, / когда поднимается (ожесточается) Судьба, / — это проверка Истины.» Мысль понятна: в благоприятных обстоятельствах доблесть проявиться не может, она обнаруживает себя только при столкновении с враждебной человеку судьбой. Но как неловко выражают эту мысль, казалось бы, гладкие французские восьмисложные строки... Немецкий подстрочник рабски точен (еще бы — разве можно вольно переводить стихи короля?), и все же иногда он пыгается чуть улучшить текст: «*Nicht im günstigen Schicksal kann sich ein edler Geist hervortun; er wird mit der Menge vermischt*» — читаем по-немецки и видим, что искусственное «*brille un noble caractère*» (сверкает благородный характер) уступило место более простому «*kann sich ein edler Geist hervortun*» (может выделиться благородный дух) — однако даже в такой улучшенной форме фраза осталась неуклюжей, и Державин, не поняв ее, допустил ошибку. В целом же ему пришлось по душе все эти шершавости, неуклюжие сочетания, стилистические нарушения — они отдавали новизной. Вот перевод Державина:

«Малый дух покоится без труда в недрах своего благополучия; человек наслаждается своим счастьем, которое ему дарует случай; душа благородная не токмо отличается в благоприятном времени, но ежели и обстоятельства смешаны (?). Сие же опыт совершенной добродетели, когда сердце в жестокостях рока растет и возвышается.»

Заметим, что Державин сохранил и «покоится без труда», и «сердце растет», — именно такие нарушения гладкописи его радовали.

Нас интересует переход не на иной, более высокий уровень, а в другую, можно даже сказать, противоположную стилистическую систему. Вот нагляднейший пример такого перехода — приведу исходную и конечную точки, минуя немецкий подстрочник (он вполне соответствует моему русскому). В оде «*La Flatterie*» (нем.: «*Die Schmeichelei*»; Державин: «На ласкательство») строфа 12 — обращение к Истине:

O Vérité pure et brillante!
O fille immortelle des Cieux!
De la demeure étincelante
Daignez descendre sur ces lieux:
La lumière est votre partage,
Dissipez le sombre nuage
Dont l'orgueil couvre la raison;
Comme aux doux rayons de l'Aurore,
Le brouillard épais s'évapore,
Qui s'étendait sur l'horizon.

«О чистая и сверкающая Истина, / О бессмертная дочь Небес! / Из вашего лучезарного жилища / Соболаговолите спуститься в сии места: / Вы излучаете

свет, / Развейте темную тучу, / Которой тщеславие укрывает разум; / Словно при нежных лучах Авроры, / Рассивается густой туман, / Скрывавший горизонт.»

Строфа построена на условных аллегориях — бесплотные персонажи Истина, тщеславие, разум, Аврора кочуют из одной эпической поэмы (или оды) в другую. У Державина:

«О ясноблещущая истина, дочь бессмертная неба! снесися к сим местам из лучезарного твоего жилища. Свет твое наследие: рассыпь туманные облака, чем гордость помрачает наш разум; да прейдет она яко мгла густая, исчезающая от тихих лучей грядущего на горизонт утреннего солнца.»⁶

Изменение особенно очевидно в начале и в конце; в начале — замена двух привычных эпитетов («pure et brillante» — «чистая и сверкающая») новообразованным сложным определением: «ясноблещущая»; в конце — замена условно-мифологической «Авроры» своеобразно построенным сравнением: «...да прейдет она [гордость] яко мгла густая, исчезающая от *тиких* лучей грядущего на горизонт утреннего солнца.»

Итак, противоречивая природа подстрочника способствовала рождению нового поэтического стиля. Проза — поневоле (в нашем случае) построенная по художественным законам стиха, толкала на новаторские стилистические решения. Сходную роль в обновлении французской поэтической речи при переходе ее от классицизма к романтизму в поэзии сыграла проза Шатобриана — она сама по себе была как бы французским подстрочником немецких и английских стихов (напр., Мильтона). Державин стремился к обновлению поэзии, к борьбе с гладкописью, и осуществлению его мечты в самом начале его творческого пути парадоксальным образом помогли два обстоятельства, каждое из которых — литературное «уродство»: знание Фридрихом Прусским французской поэтической речи как неродной, и рабски точный, буквальный, подстрочный перевод французских стихов на шершавую немецкую прозу.

Сборник «Оды, переведенные и сочиненные при горе Читалагае. 1774 г.» содержит 4 переведенных и 4 оригинальных произведения. Оды переведенные — из книги Фридриха II — словно демонстрируют читателю творческую лабораторию, в которой рождается новый стиль. Оды оригинальные — это первоначальный результат такого обновления. Четыре переведенных — опыт создания философских од без стиховых признаков (минус-стих): без стихового ритма и рифм. Вторая ступень — «Ода на смерть генерал-аншефа Бибикова»; в ней сохранены ритм и основа одической строфы с чередованием женских и мужских окончаний по схеме Ж м Ж м Ж Ж м Ж Ж м, но нет рифмы. Третья ступень — «Ода на великость» и «Ода на знатность»; в них сохранены все признаки стиха — четырехстопный ямб и рифмы, но строфа упрощенная — она сокращена до восьми строк — со следующим порядком: а В а В с D D с. Наконец, четвертая ступень — «Ода на день рождения Ея

Величества, сочиненная во время войны и бунта 1774 года»; она отвечает требованиям к одической строфе: десять строк с порядком рифм а В в а С С d E E d. Перед нами четыре уровня формальной сложности — от минус-стиха до сложной строфической формы, приближающейся к сонету: 1) минус-стих, 2) минус-рифма, 3) сокращенная строфа, 4) полная строфа.

Каков смысл соединения в едином сборнике столь разнородных форм, которые все названы одним словом «ода»?

Державин уверяет читателя, привыкшего к устойчивым классицистическим жанрам: форма для оды несущественна, она может быть произвольной. Жанр оды определяется не построением строфы, а иными факторами. Позднее, в трактате «Рассуждение о лирической поэзии или об Оде» (1811), Державин сошлется на древние образцы, которые оправдывают его пренебрежение строфической структурой: «Ода, — напишет он, — ...составляется строфами, или куплетами, мерным слогом, разного рода и числом стихов; но в глубоком отдалении веков единообразных в ней строк не примечается» (VII, 517). Поэзия Державина с весьма ранних его шагов — антиклассицистическая: он отвергает не только необходимость одической строфы, но и отделенность жанров друг от друга. Каковы же устойчивые черты (инварианты), позволяющие назвать одой и прозаическое «На постоянство», и безрифменное «На смерть Библикова», и упрощенно-строфное «На великость», и полнострофное «На день рождения Ея Величества...»?

В «Рассуждении о лирической поэзии» будет обобщен державинский опыт поэта и читателя поэзии — русской, немецкой и латинской. То, что Державин поймет в 65 лет, нельзя использовать для объяснения эстетических позиций тридцатилетнего начинающего поэта. И все же некоторые, изложенные гораздо позже, идеи были убеждениями Державина с самого начала. Начнем с того, что в многостраничном трактате говорится обо всех сторонах лирической поэзии, кроме стиховой и строфической форм: они не имеют существенного значения ни для одного из поэтических видов (ода, гимн, дифирамб, сколия и проч.). Далее, Державин вкладывает в понятие «ода» широкий смысл; он отождествляет оду с лирической поэзией, каковая «показывается от самых пелен мира. Она есть самая древняя у всех народов; это отлив разгоряченного духа: отголосок растроганных чувств; упоение, или изливание восторженного сердца.»⁷ Ода не объемлет всей поэзии, — только лирическую: «она не есть, как многие думают, одно подражание природе, но и вдохновение оной, чем и отличается от прочей поэзии. Она не наука, но огонь, жар, чувство» (518). Под поэзией здесь понимается, конечно, философия, но также и объективное поэтическое творчество — например, эпопея, или описательная поэма («Сады» Делиля и др.). Державин ссылается на неких «новейших ученых», которые «полагают корень вообще поэзии в совокупном составе человека духовного и телесного, снабженного творческой силой воображения и гармонии» (518). Именно эта важнейшая формула отвечает представлениям не только зрелого, но и юного Державина: во всех его стихотворениях, начиная с 1770 года, обнаруживается полно выраженный «совокупный состав

человека духовного и телесного»; в этом смысле он шел следом за высоко ценимым им Ломоносовым, расширяя и углубляя каждую из обеих ипостасей человека — духовность и телесность. В одах Фридриха Прусского он нашел зачатки этого «совокупного состава», и там, где такое противоречивое единство было лишь намечено, Державин его усилил.

Дата 1770 названа мною в связи с тем, что к этому году относится поразительнейшее стихотворение «Раскаяние»; здесь молодой Державин, который на три года застрял в Москве, где погрузился в разврат и стал шулером и забуддыгой, осуждает сам себя, пристально всматриваясь в свое поведение; человек духовный рассматривает телесного, отделяясь от него, но создавая образуемый с ним «совокупный состав»:

...Я в роскошах забав
Испортил уже мой и непорочный нрав,
Испортил, развратил, в тьму скаредств погрузился, —
Повеса, мот, буян, картежник очутился;
И вместо чтоб талант мой в пользу обратил,
Порочной жизнью его я погубил;
Презрен теперь от всех и всеми презираем, —
От всех честных людей, от всех уничижаем.

Державин прокликает Москву, этот новый Вавилон, этот «лабиринт страстей», который он покинуть не в силах:

Против желания живу, живя в тебе;
Клянусь тебя и в том противлюсь сам себе.

Когда он говорит о неотразимой притягательности Москвы, рождается яркая метафора, вполне индивидуальная:

Магнитная гора, котора привлекает,
Живой в тебе пример, Москва, изображает:
Ты силою забав нас издали влечешь,
А пригнув к себе, ты крепко нас прижмешь.
Железо как та рвет, к себе та присволяет... (III, 254)

Конфликт духовного и телесного приобретает максимальную напряженность; с этого начинается державинская поэтика.

Далее в «Рассуждении» перечисляются свойства од — таковых насчитывается 24. Выписывать их нет надобности, но вот некоторые: *вдохновение, смелый притуп, выскость, беспорядок, единство, разнообразие, краткость, новость чувств и выражений, перескоки, нередко нравоучение, сладкогласие, вкус*. Трактат Державина в основном состоит из объяснений и иллюстрирования каждого из этих свойств. Формулировки, им предлагаемые, обычно содержательны и отчетливы. О *вдохновении* — важнейшем свойстве оды, — сказано, что «в нем нет ни связи, ни холодного рассуждения; оно даже их

убегает и в высоком парении своем ищет только живых, необычайных, занимательных представлений. Оттого-то в превосходных лириках всякое слово есть мысль, всякая мысль картина, всякая картина чувство, всякое чувство выражение, то высокое, то пламенное, то сильное, или особую краску и приятность в себе имеющее» (523). Исчислены в и ды вдохновения: грозное, гневное, торжественное, радостное, спокойное, тихое, страстное, нежное, приятное, умиленное, унылое, печальное, утешительное, забавное, шутовское; итого 15 видов, иллюстрированных примерами, главным образом, из Ломоносова.

В разряде *высокость* говорится, что она бывает двоякого рода: одна — *чувственная* и состоит в живом представлении веществ; другая — *умственная* и состоит в «показании действия высокого духа». Первая относится к области страстей, вторая — разума. В оде обе они «могут быть помещаемы, но только поэтом, вкус имеющим, чтобы не распротранить действия и тем не охладить чувства» (538). Значит, и в этом случае конфликтуют и соревнуются противоположности — плоть и дух. Сходное соревнование — в разряде *«беспорядок лирический»* — о нем сказано, что «лирик в просторном кругу своего светлого воображения видит вдруг тысячу мест, от которых, через которые и при которых достичь ему предмета, им преследуемого; но их нарочно пропускает или, так сказать, совмещает в одну совокупность, чтоб скорее до него долететь» (539). В этом понятии, таким образом, совмещаются высший порядок и мнимый хаос; Державин приводит пример — строфу Ломоносова, в которой «поэт, как иступленный, мечется от одной мысли к другой, кажется, без всякой связи, но сколько тут ума и сколько красоты!» (540).

Эти совмещения противоборствующих начал, являющихся для Державина сердцевинной лирической поэзии или оды, уже существуют в его первом сборнике — в каждой из од 1775 года, а также во взаимодействии этих од между собой. Вследствие такого совмещения поэтика Державин приобретает все более осязаемо телесный — зримый и слышимый — характер. Отвлеченные понятия становятся все более осязаемо материальными. Речь становится все более затрудненной — для произнесения и восприятия.

«Ода на порицание» (*La Calomnie — Die Verleumdung*) в этом смысле особенно показательна. Она открывается строками, рисующими клевету в виде монстра — русский текст соответствует оригиналу, но во французской строфе слова обыкновенные, сами по себе малоэкспрессивные, — сливаясь во фразу, они нейтрализуются гладкой ритмикой восьмисложного стиха; немецкий текст, сохраняя некоторые свойства французского, необычен и занозист, просто потому, что он — проза. Державин выбирает выразительнейшие архаизмы, да и к тому же ставит слова в непривычные, а то и невозможные сочетания:

«Какое привидение, какое страшилище непрестанно меня преследует! Оно убежало от рубежа царства теней, и взор его грозит погублением. Реки горести и желчи текут из оскорбительного рта сего бледного и свирепого чудовища. Оно не имеет друга плоти, кроме лжи, обмана, клеветы и вероломства.»

Основа положена одой Фридриха, но Державин своими архаизмами, намеренными неточностями и совмещением разнородностей каждый элемент речи укрупняет. Естественно ли соединяются сказочно-разговорное «страшилище» с античным «царством теней», церковно-славянским «погублением» и вызывающе-архаичным, церковнославянским родительным падежом «другия плоти»? Этот сгущенно-материализованный и укрупненный слог еще ярче во второй строфе:

«Я познаю тебя по *подлым изворотам* лица твоего, *варварское порождение* зависти! Я познаю тебя по неутомимой никогда *алчбе бесстыдства и предательства* твоего, по змиям твоим и скорпиям, *воздоенным твоею лютостию*, по покрывалу твоему, по *ложному гласу трубы* твоей, сему твоему *орудию недоброхотства*!»

Подчеркнутые слова и обороты выделяются своей необычностью, неупотребимостью или «неуместным» положением в тексте.

Соединение стилистически несоединимого — таково одно из поразительных свойств Державина. Гоголь видел в этом крупность державинского слога. Пушкин в «Тени Фонвизина» (1815) пародийно отметил такое соединение — у него Державин произносит блистательно-какофоническую реплику:

«Так ты здесь в виде привиденья?.. —
Сказал Державин, — очень рад;
Прими мои благословенья...
Брысь, кошка!.. сядь, усопший брат...»

* * *

В сборнике «*Vermischte Gedichte*» одиннадцать од; порядок их такой: I. На клевету; II. К Грессе; III. Стойкость; IV. Лесть; V. Восстановление Академии; VI. Нынешняя война; VII. Северные смуты; VIII. К Пруссакам; IX. К Мопертюи. Жизнь есть сон; X. Графу фон Брюль. Подражание Горацию (Не следует тревожиться о будущем); XI. К Вольтеру. Из них Державин выбрал четыре: I, III, IV и IX, — посвященные философским темам. Более других ему близка последняя — она не раз отзовется впоследствии в его собственных стихах. «Ода к Мовтерпию» — так назвал ее Державин.

Я. К. Грот сопроводил публикацию этой оды примечанием, которое начинается словами: «Мопертюи (Mauvertuis), которого Державин по незнанию французского языка называет неправильно, был знаменитый французский математик...»⁸ Возможно, что Грот прав. Однако возможно и то, что Державин не хотел назвать широко известного француза, который до 1759 года — до своей смерти — был Президентом Берлинской Академии наук; его близкие отношения с королем Фридрихом ни для кого не были секретом. Назвать Мопертюи — не значило ли раскрыть псевдоним автора од (если Державин знал, кто он)? Имя «Мовтерпий» кажется латинским, и ода приобретает сходство с Горацием.

Собственно, Мопертюи — только адресат оды. В ней говорится о бренности жизни и неизбежности смерти. Мысль автора, петляя, топчась на месте, повторяясь, сводится к следующему: жизнь неумолимо коротка, никакие доблести и таланты не могут продлить ее ни на день. Время всеисильно и неуловимо: у человека нет настоящего — оно неизвестно, нет прошлого — оно меньше, чем сон. Всех ждет то же небытие. Зачем же человек стремится к золоту, к славе, к власти? Время все уничтожает, жизнь не более, чем миг в вечности. С высоты вечности и бесконечности Земля — точка во Вселенной, что же тогда человек? Его жизнь — мгновение между двумя вечностями.

Державный поэт, при всем несомненном глубокомыслии, многословен. В каждой из 13 строф (по 10 стихов) есть две-три отточенные формулы, окруженные водой:

I. Vos vertus, vos grands talents / Ne pourront obtenir du temps / Le seul délai d'une journée...

Державин: Твои добродетели, твои великие таланты не смогут дня одного получить отсрочки у времени.

II. Le présent s'échappe sans fin, / L'avenir est très incertain / Et le passé, c'est moins qu'un rêve.

Державин: Настоящее летит, будущее неизвестно, а прошедшее менее как сон.

III. Le sort, du jour ou l'homme est né / L'entraîne vers la nuit fatale.

Державин: ... лишь только ты родился, уже рок дня того влечет тебя к разрушающей ночи.

IV. Mortels, déplorez vos erreurs: / Vos richesses et vos grandeurs / Vous suivront-elles dans la tombe?

Державин: Видите, о смертные!.. , пожалейте о своем заблуждении! Ваши сокровища, ваши богатства последуют ли за вами в могилу вашу?

V. Rappelez-vous ces conquérants / Inscrits dans les fastes des temps: / Pourrez-vous éгалer leur gloire?

Державин: ... воззовите витязей, начертанных в летописцах: достигаете ли оных вы славы?

VI. L'homme meurt, le héros s'oublie.

Державин: Человек умрет, и героя позабудут.

VII. Souvent un tyran furieux / Vante ses exploits glorieux, / Quand tout l'univers le déteste.

Державин: Часто свирепствующий кровопивец думает в то время прославляться делами своими, когда свет весь наполнен к нему омерзения.

VIII. Homme, ton terme limité / N'est qu'un point dans l'éternité. / Être un moment s'appelle vivre.

Державин: Человек! Область дней твоих — в вечности точка: быть одну минуту, сие называется жить.

IX. Vous, nés pour vous anéantir, vous aspirez à la louange?

Державин: Это вы, которые существуете на то, чтоб исчезнуть, — это вы стараетесь о славе?

X. Partez, chagrins, plaisirs, amours; / Je vois la trame de mes jours / Dans la main d'Atropos livrée.

Державин: Прочь, печали, утечи, и вы, любовные восхищения! Я вижу нить дней моих в руках уже смерти.

XI. Tout, jusqu'aux plus puissants États / Est le jouet de l'inconstance.

Державин: «...даже и самые наивеличайшие царства есть игралище непостоянства.»

XII. Toute la terre n'est qu'un point; / Ah, que sera-ce donc l'homme?

Державин: Вся земля уподобится точке; что же будет человек?

XIII. Nous nous perdons dans le néant; / Tel est le sort de notre vie.

Державин: ... теряемся в ничтожестве! Сей есть предел нашей жизни.

Все эти формулы переданы Державиным очень точно, однако часто с повышенной выразительностью. Так, он пишет «наивеличайшие царства», когда в подлиннике «самые мощные» (les plus puissants). Выразительность многократно повышается благодаря державинским новообразованиям и обильным славянизмам:

«Ежели наше невежественное бешенство почитало славолюбие за истинную славу... (Si votre ignorante fureur / Prit l'ambition pour l'honneur...) — VII.

«Сколько прошло веков как щедродарная десница мятежная устроила стихии и из Хаоса сотворила свет» (Que de siècles sont écoulés / Depuis qu'une force féconde / Fixa les éléments troublés...) — VIII.

Важно и отмеченное выше соединение высокого с низким, торжественного с разговорным:

«Гордый смертный, ты, который толь суетен в слабых помышлениях духа твоего! познай свою крушиму судьбину и умерь твою спесь...» (Connais ton fragile destin / Et gerime ton atogance) — III.

Перевод «Оды к Мопертюи. Жизнь есть сон» интересен и сам по себе, как лаборатория державинского слога, и как произведение, из которого вырос поэтический шедевр Державина, признанный одним из начал русской поэзии — «На смерть князя Мещерского» (1779).

В этом стихотворении легко обнаруживаются строки или формулы, заимствованные из «Жизнь есть сон». К ним относятся, например, такие:

2 (1779) «Едва увидел я сей свет, Уже зубами смерть скрежещет...» (I)

1 (1776) «Лишь только ты родился, уже рок дня того влечет тебя к разрушающей ноши» (III).

2 «Монах и узник — снедь червей»

1 «...где Мевий и Виргилий во множестве смешаны и имеют единственную участь» (III).

2 «Зияет время славу стерть» (II).

1 «...вы будете жертва смерти, и едва только выговорится о вас одно слово, уже все загладится рушащими веками. Человек умрет и героя позабудут» (IV).

2 «Приемлем с жизнью смерть свою, / На то, чтоб умереть, родимся» (III).

1 «Смертные!.. Вы рождены пресмыкаться в пыли, жить и умереть. Это вы, которые существоете на то, чтобы исчезнуть...» (IX).

2 «Не мнит лишь смертный умирать / И быть себе он вечным част...» (IV).

1 «Смертные! дерзкие желания ваши возносят вас сравниться богам, но что вы?...» (IX).

2 «Едва часы протечь успели, / Хаоса в бездну улетели, / И весь, как сон, прошел твой век» (VIII).

1 «Наполнены суетности, носимся мы между прошедшею и будущею бездною веков, которые бегут беспрестанно» (XIII).

[Заметим, что «...весь, как сон, прошел твой век» перекликается с подзаголовком оды Фридриха: «Жизнь есть сон», восходящим, вероятно, к названию пьесы Кальдерона «La vida es sueño» (1631–1632)].

С одой Фридриха II Державина сближает еще и пристрастие к эпиграмматической отчетливости формул.⁹ Мы ее видели у Фридриха — у Державина склонность к такому эпиграмматизму еще сильнее: «Монарх и узник — снедь червей» (II), «На то, чтоб умереть, родимся» (III), «Здесь персть твоя, а духа нет» (V), «Где стол был яств, там гроб стоит» (IV), «Сегодня Бог, а завтра прах» (VII), «Жизнь есть небес мгновенный дар» (XI).¹⁰

В сущности, любовь Фридриха к формулам такого рода восходит к его поэтическому учителю Вольтеру; Державин косвенно обязан ими Вольтеру, с которым его мало что связывало. Судя по всему, Державин Вольтера почитал, но не любил. Около 1780 года он начал было переводить «Генриаду» (с какого языка? французского он тогда еще не знал совсем), перевел 16 строк (очень хорошо), но бросил¹¹; возможно, что он решил переписать рифмованными alexandрийцами белые стихи Княжнина (1777); а до того перевел «Молитву» Вольтера из «Roème sur la loi naturelle».¹²

После одиннадцати од в сборнике «Смешанных стихотворений» напечатаны еще заключительные «Стансы» с подзаголовком «Парафраз Экклезиаста» (Stances, Paraphrase de l'Ecclésiaste). По немецки немного иначе: Stanzen/Paraphrase des Prediger Salomo); это стихотворение, подводящее итоги одам, представляет собой подражание («парафраз») не столько Экклезиаста, сколько небольшой поэмы Вольтера, написанной годом раньше, в 1759 г.: «Изложение Экклезиаста» (Précis de Ecclésiaste). В 11-ти строфах восьми-сложного стиха (а В В а В а) утверждается, что все в жизни — иллюзия: увянет

любовь, погаснет красота, богатство будет уничтожено завистью, слава — клеветой; «...tout n'est qu'illusion» (все — только иллюзия): так оканчивается первая часть, за которой следует шесть полновесных строф 12-сложных стихов (A b A b), в которых развивается мысль о бренности всего земного. Именно из этих последних шести четверостиший Державин черпал мысли, философские решения, формулы (восходящие к Горацию); так, во втором четверостишии (строфа XIII) читаем:

Le temps s'enfuit, mortels, apprenez à jouir
De moments passagers et de plaisirs faciles.
(Время убегает, о смертные, научитесь пользоваться / мимолетными мгновениями и легкими удовольствиями).

Ср. в стих. Державина: «Жизнь есть небес мгновенный дар, / Устрой ее себе к покою...».

В строфах XIV и XV говорится о том, что хижину и дворец без разбора поражает гром и что могила поглощает все — добро и зло, сильных и слабых:

Une tombe engloutit l'orgueil et la misère,
Et la vertu du juste et le crime incensé.
(Могила поглощает гордость и ничтожество, /И доблесть праведника, и безрассудное преступление).

Ср.: «Монарх и узник — снедь червей.»

Разумеется, и эта формула восходит в конечном счете к Горацию (ср. кн. 1, ода 4 — «К Секстию». В переводе Фета: «Смерть бледная равно стучит своей пятою / В лачуги бедняков и теремы царей»). Возможно, что Державин взял у Горация образ «бледной Смерти» — pallida mors; у Державина: «И бледна Смерть на всех глядит» (VI 8).

В строфе XVI говорится о всеуничтожающем забвении:

Dans le rapide cour de nos frères années,
La plaintive douleur et la prospérité
S'absorbent dans l'oubli, par les temps entraînées;
Tout ce qui fut est tel que s'il n'eut point été.
(В стремительном беге наших хрупких лет, /И стонущая горесть, и процветание / Исчезают в забвении, уничтоженные временем. / Все, что было, таково, как если бы его никогда не было).

Ср.: «Зияет время славу стерть.»

Наконец, последняя строфа фридрихова подражания Экклезиасту призывает к почитанию Бога, не названного, но описанного в перифразе согласно деистическим идеям Вольтера, усвоенным Фридрихом:

De ce vaste univers l'éternel architecte,
 Maître de la nature, auteur des éléments,
 Mérite seul, mortel, que ton coeur le respecte:
 Vengeur de l'orphelin, il punit les méchants.

(Бессмертный зодчий этой обширной вселенной, / Творец природы, создатель стихий, / Один он заслуживает, о смертный, чтобы сердце твое его почитало: / Мститель за сироту, он карает злодеев.).

В стих. «На смерть князя Мещерского» нет этого «религиозного взлета», нет вывода о почитании «зодчего вселенной»; он лишь намечен в последнем стихе:

Благословляй судеб удар.

Но Державин сделал этот вывод в других произведениях. Например, ода «На великость», входящая в тот же цикл, начинается панегириком Истине: «Живущая в кругах небес / У Существа существ всех сущих, / Кто свет из вечной тьмы вознес / И твердь воздвиг из бездн борющихся...». Далее сказано: «Великость в человеке — Бог!».

Державинский Бог «Читалагайских од» близок к Богу Фридриха II, который восходит к вольтеровскому.

Сближений между стихами Фридриха II и державинским «На смерть кн. Мещерского» можно привести немало — тем более, что это чаще всего общие места, унаследованные от Горация прямо или через Вольтера. Важнее, однако, то, что их отличает друг от друга.¹³

Стихотворение Державина представляет собой *изображение смерти* — лишь во второй его части появляется нечто вроде рассуждения. Главное, однако, именно воображение — того, что не имеет облика, являясь пустотой. Как в словах воссоздать небытие? Ведь слова, а тем более образы материальны, небытие же — отсутствие и материи, и духа. Даже слово *н е б ы т и е* обманчиво — оно оказывается материальной оболочкой пустоты.

Фридрих II, вслед за Вольтером, отдается во власть метафизики, облеченной в характерную для классицизма условно-стихотворную форму. В оде «К Мопертюи» появляются один за другим клишированные образы: наша жизнь — цветок, увядающий назавтра (*Cette fleur, qui brille aujourd'hui, / Demain se fane à peine éclose*); заметим, что в соседнем стихотворении, подражании Экклезиасту — повторяется не только образ, но даже главные слова, главные рифмы (*La tendre et brillante rose / Qu'au matin on voit éclose / Se fane à la fin du jour...* — строфа IV) — ту же псевдо-метафорическую, точнее, условно-символическую увядающую розу мы уже встречали и в XVI веке у Ронсара, и в XVII у Малерба. Следующие образы — столь же привычны: юность *утекла*, как волны (*Mes beaux jours se sont écoulés / Ainsi qu'une onde fugitive*), радости *улетели* (*Mes plaisirs se sont envolés*); смерть отождествляется с *роковой ночью* (*la nuit fatale*); и снова — *утекли века* (*Que de siècles se*

sont écoulés...). Образность в одах Фридриха — мнимая. Он восторгался в "Генриаде" Вольтера новизной и выразительностью фигур и речи; в своем «Предупреждении к "Генриаде" г. де Вольтера» (Avant-Propos sur la Henriade de M. de Voltaire, 1739) Фридрих писал: «В этой поэме все аллегории новы. Тут нам встречаются Политика, обитающая в Ватикане, храм Любви, Добродетели, Раздор, все Пороки; все живет, все одушевлено кистью г. де Вольтера [...]. Никогда французский язык не отличался такой мощью, как в "Генриаде"; повсюду обнаруживаем благородство.»¹⁴ Фридрих, как видим, высоко ценил новизну в образности просветительского классицизма (сегодня нам это понять нелегко — вольтеровские аллегории из «Генриады» представляются нам стандартными, как, впрочем, даже и пушкинские из «Воспоминаний в Царском Селе»), но сам оставался чаще всего верен привычному клише.

Молодой Державин отдал дань этой традиционной поэтике, в особенности в ранних официальных одах. Так, в «Оде на день рождения Ея Величества...» (1774) читаем: «Как нас всегда храни собой, / Покроя орлими крылами, / Златыми осчастливя днями, / Весь мир возвесели тобой; / Тобой Борей Зефиром будет, / Злодейство злобствовать забудет, / Сокроет зависть яд в себе...» (строфа XIV).¹⁵ Все эти персонажи — Борей, Зефир, Злодейство, Зависть — аллегорические существа, характерные для просветительского классицизма, живущие мнимой жизнью в классицистической оде. Любопытно, что в переведенных 16 строках «Генриады» Державин старательно сохранил вольтеровские аллегории:

Пою властителя французского народа,
Кого взвела на трон *победа* и *порода*...
Снесися, *Истина*, с высот ко мне твоих
И силу, свет и жар рассыпь в стихах моих...
Являй причину зол, междуусобну рать,
Как наши области *раздор* мог пожирать...

* * *

В «Смерти кн. Мещерского» таких абстрактных аллегорий уже нет. Они превратились в экспрессивно живые образы. В центре оды — Смерть; для ее изображения Державин использовал все, когда-либо изобретенные (и ему известные) средства: Библию (известно, что «дни мои, как злак, сечет» восходит к псалму 102, стих 15), латинскую поэзию (прежде всего, Горация — см. выше замечание о сочетании «бледна смерть» и др.), средневековые «пляски смерти» (Totentanz), песенный фольклор, просветительскую метафизику. При этом Державина ничуть не смущает то обстоятельство, что различные признаки Смерти противоречат друг другу и даже друг друга отрицают:

1. ...к гробу приближает
2. ...зубами смерть скрежещет,
3. Как молнией, косою блещет... (I)

4. Ничто от роковых кохтей,
Никая тварь не убегает...
5. ...злость стихий...
6. Зияет Время славу стерть...
7. Глокает царства алчна смерть. (II)
8. Скользим мы бездны на краю...
9. Без жалости все смерть разит:
10. И звезды ею сокрушатся,
11. И солнца ею потушатся... (III)
12. Приходит смерть к нему, как тать... (IV)
13. ...бледна смерть на всех глядит... (VI)
14. И точит лезвие косы. (VII)

Каждый из приведенных здесь 14 образов обладает неотразимой материальностью — зрительной и звуковой. Зрительной: всякий раз Смерть оказывается отчетливо видимой фигурой — когда она «зубами... скрежещет», или «зияет ... славу стерть», или «глокает царства» (так и видим разинутую пасть), или «все» «без жалости... разит» (разумеется, мечом), или сокрушает звезды, гасит солнца, «приходит ... как тать», «бледна ... на всех глядит». Совместить все эти облики Смерти не может никакое воображение — нельзя соединить чудовище вроде дракона; сказочный скелет с косою; воина, размахивающего мечом; бледную женскую фигуру; загадочную вселенскую силу, способную гасить солнца; подкрадывающегося злодея («как тать...»). Поразительно: чем материальнее каждый из этих образов в отдельности, тем полнее они отрицают друг друга; в итоге Смерть оказывается лишенной материальности. Четырнадцать отрицающих друг друга обликов создают *образ небытия*. Именно: *образ небытия*, а не его аллегорическую идею — как бывало у классицистов-просветителей, у Вольтера и его эпигона Фридриха II.

Материальной выразительности способствует и з в у к каждого из этих обликов. *Уже зубами смерть скрежещет* — нагнетание трудно произносимых согласных воплощает содержание сказанного (Ж-З-СМРТЬ-СКРЖШЧТ; из гласных преобладает четырехкратное Е). *Как молнией, косою блещет* — здесь, напротив, преобладают гласные (в частности, двукратное О), воплощающие другое действие — скольжение косы, секущей «дни ... как знак». *Глокает царства алчна смерть* — звуковая экспрессия стиха построена на шестикратном повторении открытого А, из них три приходится на ударения: можно ли выразительнее представить идею г л о т а н и я? *Как в море льются быстры воды, / Так в вечность льются дни и годы* — в этом феноменальном двустипийном повтор отличается полнотой: *Как в море — так в вечность; льются — льются; быстры воды — дни и годы* (ср.: БІ — ЫІ — О — ЫІ; И — И — О — ЫІ). По звукам отличаются только ритмически торжественные *море и вечность*; однако и это отличие обладает содержательной функцией. (Первоначально было гораздо слабее: «Текут как в море речны воды, / Текут

как в вечность дни и годы!», I,90). *Скользим мы бездны на краю* — звук *З* объединяет два главных слова этого стиха, связывая их смыслом: *бездна* оказывается *скользкой*, а в следующем стихе близкий звук *С* соединяет два сходных слова: *стремглав свалимся*.

Все то, что у Вольтера и Фридриха II было метафизическими аллегориями, лжеобразными понятиями, тенями действительности, — превратилось у Державина в неотразимо плотские образы, противоречивая материальность которых создает общий для всех образ небытия.

Экспрессия поэтической речи многократно усилена еще и ритмико-синтаксической независимостью стиховых строк в начальных строфах. Отдельное существование ведут стихи (привожу лишь некоторые):

Монарх и узник — снедь червей...
Гробницы злость стихий снесает...
Зияет время славу стерть...
...Скользим мы бездны на краю...
Приедем с жизнью смерть свою...
На то, чтоб умереть, родимся...

Эта обрывистость речи, самостоятельность коротких предложений создает ощущение безапелляционного приговора. Она достигает предела в чередовании вопросов и ответов строфы V: — *Где ж он?* — *Он там.* — *Где там?* — *Не знаем.* Здесь вершина просветительского агностицизма, унаследованного Державиным от Фридриха II, иначе говоря — от Вольтера. Восклицанием: «О, горе нам, рожденным в свет!» оканчивается первая половина стихотворения.

Вторая открывается строфой, синтаксически противоположной всему предшествующему. Она состоит из трех предложений, построенных сходно — на принципе *где* (прежде было то-то) — *там* (теперь другое):

Утехи, радость и любовь
Где купно с здравием блистали,
У всех там цепенеет кровь
И дух мятется от печали.
Где стол был яств, там гроб стоит;
Где пиршеств раздавались лики,
Надгробные там воют клики,
И бледна смерть на всех глядит.

Где царила молодость — там печаль. Где был праздник — там траур. Где раздавались песни радости — там звучат надгробные стенанья. И здесь, в этой строфе тоже все сколько-нибудь общее и отвлеченное превратилось в предельно конкретное: вместо общего «молодость» — четыре вещественных признака: утехи, радость, любовь, здоровье; вместо общего «печаль» — «у всех цепенеет кровь», «дух мятется от печали» и т. д., до конца строфы. Так же повышено конкретно построена следующая, седьмая. Смысл ее в том,

что смерть не различает свои жертвы и может поразить всякого, всех, обладающих властью, богатством, красотой, умом, смелостью. Каждый из этих признаков конкретизирован метонимически (ср. у Фридриха: «Une tombe engloutit l'orgueil et la misère»):

Глядит на всех — и на царей,
Кому в державу тесны миры;
Глядит на пышных богачей,
Что в злате и серебре кумиры:
Глядит на прелесть и красоты,
Глядит на разум возвышенный,
Глядит на силы дерзновенны
И точит лезвие косы.

В последующем тексте вещественность не уменьшается, а, пожалуй, даже возрастает. Строфа VIII трактует о противоположностях, характеризующих судьбу человека: переход от *бытия* к *небытию*. Эта, казалось бы, метафизически обобщенная антитеза разработана так, что перед читателем — столкновение вещественных фактов:

Мы — гордость с бедностью совместна;
Сегодня бог, а завтра прах;
Сегодня льстит надежда лестна,
А завтра — где ты, человек?
Едва часы протечь успели,
Хаоса в бездну улетели,
И весь, как сон, прошел твой век.

Эта строфа близка к «Экклезиасту» Фридриха II, но как же она, в отличие от тех стихов, картинна! Фридрих, вслед за Вольтером, говорил об утекших часах (*Le temps s'enfuit, mortels...*), но в условно-обобщенной или сглаженно-клишированной форме; Державин создает ошеломляюще зримую картину, в которой приобретают телесность и *часы*, которые *протекли*, и *бездна хаоса*, в которую они *улетели* (прежде было невыразительно: «за хаос в бездну» — I, 93).

Две последующие строфы посвящены судьбе лирического «я»: движение от юности к зрелости и старости — постепенное умирание, приводящее поэта на порог смерти. Это движение обобщено строкой:

Я в дверях вечности стою.

* * *

Так возникает речь, о которой говорил Гоголь: «Все у него крупно. Слог у него так крупен, как ни у кого из наших поэтов. Разъяв анатомическим

ножом, увидишь, что это происходит от необычного соединения самых высоких слов с самыми низкими и простыми, на что никто бы не отважился, кроме Державина.»¹⁶

Гоголь употребил слово метафорическое, но точное: *крупный* слог. Оно значит одновременно и громкий, и вещественный, и негладкий — шероховатый и затрудненный. Один из лучших знатоков Державина и исследователей его языка Я. К. Грот заметил: «Державин, особенно в последнее время (так же, как и Крылов), сознательно чуждался той гладкости и плавности речи, какими дорожили Карамзин и его последователи.»¹⁷ Державин восставал против мелодичной стиховой речи и даже против текучей фразы, в которых растворяется слово. Отсюда его пристрастие к архаическим синтаксическим построениям, нередко затемняющим текст. Так, об Александре Македонском сказано: его величие не в том, «что скипетры под ним лежат, / Но что быть мнившим кубок с ядом, / Приял, не возмутился взглядом, / Яко божественный Сократ» («Ода на великость», 1774); нетрудно видеть, что слова здесь, приобретая самостоятельность, не сливаются во фразу и стих. То же далее: «Велик напастями человек! / В горниле злато как разжженно / От праха зрится очищенно, / Так наш бедами бранный век» (строфа XII). (Ср.: Как разжженно в горниле злато зрится очищенно от праха, так наш век, бранный бедами). Поэтика выделенного, овеществленного слова через полтора века возродится и углубится в творчестве Маяковского — поэта, которого недаром сравнивают с Державиным.

* * *

В творчестве великого поэта России и, может быть, одного из самых ярких мировых поэтов XVIII века, слились, обогащая друг друга, три литературы: немецкая, французская, русская. Немецкая представлена таким замечательным деятелем эпохи, как Фридрих II — он историк, философ, литератор, поэт-одописец, полководец, композитор; французская — тем же Фридрихом, предпочитавшем писать по-французски, но и Вольтером, советчиком и редактором Фридриха, Вольтером, в котором совмещались философ, поэт, драматург, прозаик, историк, государственный мыслитель; наконец, русская — Державиным, который был поэтом, драматургом, теоретиком поэзии, боевым офицером, государственным деятелем и мыслителем. Три титана соединились в Читалагайских одах Державина — с этого неправдоподобного симбиоза начиналась наша поэзия, о которой почти 150 лет спустя будут сказаны гордые слова: «Нам внятно все: и острый гальский смысл, И сумрачный германский гений!»

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Державин. Г. «Потемкину». *Сочинения Державина*, Под ред. Я. Грота, СПб., изд. Имп. Ак. наук, т. V, 1869, 2.270.

² «Was machen Sie, werther Freund, mit der Messiade? Unterlassen Sie doch nicht dies angefangene gute Werk! Ich warte mit Sehnsucht darauf.» V, 323/

³ В одном из «Посмертных диалогов» (Фридрих II ценил этот своеобразный жанр) некогда всемогущий министр Людовика XIV герцог де Шуазель, беседа с Сократом, настаивает на своей правоте; Сократ говорит ему: «...Что за безумие владеет тобою, — почему ты хочешь управлять народом, который не хочет, чтобы ты им управлял?» Шуазель отвечает: «Меня вовсе не так уж ненавидят в королевстве, как ты полагаешь.» Этот диалог был опубликован по-немецки; мог ли знать его Державин? Во всяком случае, строки поэта «Когда народ кого не любит...» и т. д. похожи на реплику Сократа. См.: *Hinterlassene Werke Friedrich II, Königs von Preußen*, B. V, Frankfurt u. Leipzig, 1788, S. 93.

⁴ *Mémoires pour servir à la vie de M. de Voltaire écrits par lui-même*. Edition présentée et annotée par Jacques Brenner. Mercure de France, P., 1965, p. 55.

⁵ *Oeuvres de Frédéric le Grand*, tome X, Berlin, 1849. (*Oeuvres poétiques...*, tome I), p. 290–291. (Appendice: *L'Art de la Guerre*. Fragment du Chant Ier, avec les remarques de Voltaire).

⁶ Автор отличной американской диссертации о стиле Державина Jane Gary Harris пишет, сопоставляя эти строфы: «needless to say, the image in «La Flatterie» is simple, sharp and concise. Frederick's syntax is clear and direct, Derzhavin's image is awkwardly presented; and his syntax is convoluted and filled with complex subordinate clauses linking the «daughter of wisdom» to the heavens above.» (Замечание совершенно справедливое. Дело, однако, не только в образах и в синтаксисе — дело в иной стилистической системе.) University of Columbia, New-York, 1969.

⁷ *Соч. Державина*, т. VII, 1872, с. 517. В дальнейшем стр. указаны в тексте, после цитаты.

⁸ Там же, т. III, с. 286–287.

⁹ Термин «эпиграмматический стиль» употребляет J. G. Harris — он мне представляется удачным.

¹⁰ Варианты, приводимые Я. К. Гротом в его издании, свидетельствуют о том, как тщательно Державин отработывал именно эти формулы, стремясь к лаконизму, завершенности, отчетливости. Напр., было: «Где вкуса стол, там гроб стоит» или «Здесь персть твоя, а дух твой там, / Он там, он там, а где — не знаем...» (И. И. Дмитриеву больше нравился первый вариант — это понятно: он глаже, текучее).

¹¹ *Соч. Державина*, т. III, с. 469.

¹² Там же, с. 469.

¹³ J. G. Harris, сопоставляющая оба произведения, отмечает: Державин находит оптимистический выход там, где для Фридриха выхода нет («Жизнь есть небес мгновенный дар, / Устрой ее себе к покою...») (с. 290). Это верно, но это лишь часть правды.

¹⁴ *Oeuvres de Frédéric le Grand*, т. VIII, Berlin, 1848, p. 53.

¹⁵ *Соч. Державина*, т. III, с. 309.

¹⁶ Н. Гоголь. «В чем же, наконец, существо русской поэзии». *Полное собрание сочинений*, т. VI, с. 165.

¹⁷ Я. Грот. «Язык Державина». Цит. по: Г. Р. Державин. *Его жизнь и сочинения*. Сборник историко-литературных статей. Сост. В. Покровский. М., 1905, с. 96.

Рональд Броон
(Лос-Анджелес)

«ЧИТАЛАГАЙСКИЕ ОДЫ»

(К истории лирического цикла в русской литературе XVIII века)

Abgesehen davon, daß es nicht mehr möglich ist, die Zeit der Entstehung und Umarbeitung aller dieser Stücke zu bestimmen, wäre es ein verfehltes Unternehmen, sie aus dem gemeinsamen Rahmen zu lösen, in den sie Friedrich selbst gestellt hat; denn nicht etwa Laune und Willkür hat sie bunt zusammengewürfelt. Diese Gedichte bilden vielmehr eine innere Einheit; sie enthalten seinen moralischen und philosophischen Katechismus.

Gustav Berthold Volz *

На исходе пугачевского восстания молодой Гаврила Романович Державин томился в немецкой колонии Шафгаузен, расположенной на луговой стороне Волги. Ему случилось оскорбить своих командиров², и, в отличие от своих более благополучных полковых товарищей, давно отправившихся в Москву и Петербург, он изнывал от вынужденного безделья, ожидая дальнейших распоряжений начальства. В этот краткий период — с конца 1774 до начала лета 1775 года — Державин сочинил и перевел шесть стихотворений, а также исправил два других, начатых около полугода назад.³ Вернувшись в Москву в середине 1775 года, он договорился об их анонимной публикации в издательстве Академии наук. Под заглавием *Оды, переведенные и сочиненные при горе Читалагае, 1774 года*, стихотворения вышли в свет в начале 1776 г.⁴

Подборка состояла из двух частей. Первая содержала четыре прозаических перевода стихотворений Фридриха Великого, написанных и опубликованных

* Ныне уже невозможно установить время возникновения и обработки всех этих произведений, но было бы неверно излекать их из той общей рамы, в которую их поставил сам Фридрих; ибо пестрый состав сборника определен не прихотью или капризом. Скорее можно сказать, что эти стихотворения составляют внутреннее единство: они содержат нравственный и философский катехизис автора.

Густав Бертольд Фольц¹

по-французски⁵, но доступных для Державина только в прозаическом немецком переводе, напечатанном в 1760 г.⁶ Из множества стихотворений, помещенных в сборнике, Державин перевел четыре: 1) Ode IV. «Die Schmeichelei» («Ода на ласкательство»); 2) Ode I. «An die Verleumdung» («Ода на порицание»); 3) Ode III. «Die Standhaftigkeit» («Ода на постоянство»); 4) Ode IX. «An Maupertuis» («Ода к Мовтерпию»). Вторая часть подборки Державина включает четыре оригинальных произведения: «Ода на великость», «Ода на знатность», «Ода на смерть генерал-аншефа Бибикова» и «Ода на день рождения Ея Величества, сочиненная во время войны и бунта 1774 года».

Следуя за собственным невысоким мнением Державина о своей ранней поэзии⁷, многие читатели воспринимают Читалагайские оды как эпигонские, типичные для так называемого «первого периода» его творчества — когда поэт еще не до конца освободился от влияния Ломоносова (особенно в жанре панегирической оды) и не обрел собственного неповторимого голоса.⁸ Сам Державин признавался, что в своих ранних стихах «он хотел подражать Ломоносову, но чувствовал, что талант его не был внушаем одинаковым гением; он хотел парить, и не мог постоянно выдерживать красивым набором слов свойственного единственно российскому Пиндару велелепия и пышности...».⁹ Между тем, если пытаться рассмотреть входящие в сборник оды не по отдельности, а в совокупности, можно увидеть их принципиальную новизну по сравнению с предшествующей традицией. Читалагайские оды как единое целое представляют заметную веху в истории русского лирического цикла.

Уже заглавие сигнализирует о некоторой необычности: никогда прежде в русской традиции не встречалось собрание стихотворений, озаглавленных не просто по объединяющему их жанру, но по географическому названию, по месту, в котором они сочинялись. Такая пространственная «локализация» явно подразумевает, что эти тексты объединяет нечто большее, чем жанровая общность. Обычному образованному читателю в Петербурге или Москве эта топонимическая ссылка ни о чем не говорила, ее реальный «денотат» был установлен только в XIX веке Я.Гротом.¹⁰ Лишь для людей близких Державину, находившихся вместе с ним в Саратове и Казани, был совершенно прозрачен узко автобиографический смысл заголовка. Указание на автобиографический контекст дает нам ключ для раскрытия и истолкования ее целостности.

Не менее замечательны и композиционные свойства сборника. Типичная для собраний стихов 1750-1760-х годов тенденция — разделение по внутрижанровым «отсекам»¹¹, тогда как в державинском сборнике торжественные оды соседствуют с философскими, без каких-либо специальных оговорок. Жанровая однородность подборки разрушается и посланием «К Мовтерпию», неверно отнесенным к жанру оды.¹² В разделении текстов заметно несоблюдение литературного этикета: переводы предшествуют оригинальным стихам, проза — поэзии, а философские оды — торжественным. Не менее поразительно нарушение политического и общественного этикета:

ода генералу Бибикову помещена перед одой Екатерине, при этом последняя замыкает подборку, тогда как, по правилам хорошего тона эпохи, ею следовало бы открывать сборник. Все эти отступления от традиции показывают, что для Державина подобное «неортодоксальное» распределение стихотворений имело принципиальный характер: оно придавало сборнику новый, перерастающий его буквальное содержание смысл.

И первая и вторая часть подборки составляют некую тематическую общность, даже целостность. Для переводов Державин выбирает стихи, философское и моральное содержание которых точно соответствует его собственным жизненным обстоятельствам. Сопоставление переводных од с конкретными событиями и лицами может показаться безответственной исследовательской вольностью — однако в нашем случае связь между темами переводимых стихотворений и личными взглядами и интересами Державина того времени совершенно очевидна. Что удивительного в том, что человек, недавно оказавшийся предметом наговора местных чиновников, с которыми он вступил в конфликт во время пугачевского бунта, оклеветанный начальствующим офицером (генералом Паниным) — причем в глазах самой Императрицы — что странного в том, что он проявляет интерес именно к оде Фридриха на клевету? Близкое знакомство Державина с типом отношений, господствовавшим при дворе Екатерины, обострило его чуткость к заискиванию пред сильными мира сего, которое столь резко обличает Фридрих в оде на лесть. Естественно, что прославление стойкости перед лицом неблагоприятных обстоятельств находило живейший отклик в душе добросовестного офицера, подозреваемого в нарушении долга. Ввиду неожиданной смерти генерала Бибикова с особой силой зазвучала для Державина и характерно барочная тема мимолетности земной жизни, развернутая Фридрихом в послании к Мопертюи. Комментируя переведенные поэтом оды, Владислав Ходасевич замечает: «Здесь, подле пустынного Читалагая, на пепелище недавних надежд, стоические оды «беспечного философа» отвечают чувствам Державина и помогают ему разобраться в мыслях. В этих стихах Державин находит объяснение своему настоящему, и суровые, но возвышенные девизы для будущего».¹³

То, что поэт отобрал для перевода стихи, которые были связаны с его собственными жизненными обстоятельствами, подтверждается и при просмотре неотобранных стихотворений. *Vermischte Gedichte* включает, помимо приуроченных к определенным событиям стихотворений, немалое количество од и посланий, которые по художественным достоинствам Державин вполне мог бы выбрать для перевода — но в другое время и при других обстоятельствах: стихи, посвященные учению («An Hermotim: Über den Vorteil der Wissenschaften»), мужеству и чести («An Stif[le]: Über den Gebrauch der Herzhaftigkeit und die wahre Ehre»), репутации («An den General Bredow: Über den guten Namen») и другим темам. Но они, очевидно, были слишком далеки от волновавшего в то время поэта вопроса — о природе земной власти и отношении к ней.

Подобная же избирательность наблюдается и в оригинальных стихах сборника. В то время, когда были опубликованы Читалагайские оды, Державин написал еще по крайней мере четыре оды Екатерине¹⁴, а также ряд других панегириков и посланий, которые тоже могли быть включены в сборник. Тем не менее он отобрал только четыре стихотворения, каждое из которых связано с военными операциями во время подавления пугачевского бунта. Таким образом, совершенно ясно, что Державин и не стремился к тому, чтобы представить здесь совокупность всех своих произведений — не жанровая, но тематическая общность играла решающую роль при окончательном отборе стихотворений для сборника.

Связь стихотворений на тематическом уровне особенно наглядно прослеживается благодаря постоянным интертекстуальным ссылкам и отзвукам. Их присутствие, впервые мимоходом отмеченное Ходасевичем¹⁵, играет роль мощного, объединяющего все стихотворения в одно целое начала — в особенности тогда, когда они связывают стихи Фридриха и собственные стихи Державина. Например, в первой оде Фридриха, «На ласкательство», король уподобляется Алкиду (Геркулесу), борющемуся со злом:

Поборствуй мне, добльственный Алкид, ты, которого бесстрашная бодрость низлагала ужаснейших чудовищ! В подобие тебе, яко отмститель вселенной, еще с опаснейшим чудовищем и я долженствую браться. (274)

В державинской «Оде на великость» тот, кто обладает подлинным величием, тоже уподоблен Геркулесу:

Высокий дух чрез все высок,
Всегда он тверд, что ни случится:
На запад, юг, полнощь, восток
Готов он в правде ополчиться.
Пускай сам Бог ему грозит,
Хотя в пыли, хоть на престоле,
В благой своей он крепок воле
И в ней по смерть, как холм, стоит.

Из мрачной древности времен
Великий дух мне в слух разится:
Алкид, геройством возбужден,
Прогнать из света злобу тщится.
Он в путь течет средь бездн, средь блат,
Из корней горы исторгает,
Горами страшными бросает,
Шагами потрясает ад. (291)

Фридрих сравнивает друга, говорящего правду, с очищающим огнем:

Обличай дерзновенною дружбою твоею безслабленно мои заблуждения и пороки. Так очищает и разделяет золото в горниле огонь от прочих низких металлов. (278)

Державин уподобляет жизненные невзгоды огню, испытывающему человека на прочность.

Велик напастями человек!
В горниле золото как разженно
От праха зрится очищенно,
Так наш бедами бранный век. (293)

Аналогичным образом фигуры Марка Атиллы Регула и Велизария представлены как пример жизненной стойкости в третьей оде Фридриха:

Регул оставляет друзей, отечество, идет в Карфагену, предается в неволю укротить дикуую суровость своих мучителей. Велизария я более чту в его презрении и в нищете, нежели на лоне его благополучия. (285–86)

Оба героя появляются в державинской «Оде на великость» в той же последовательности, как примеры той же добродетели:

Терпеть, страдать и умереть
С неколебимую душою,
Такою ревностью гореть,
Мужался Регул каковою, —
Преславно тако кончить дни!
Бездушные Сарданапалы
Сто раз пред Велизаром малы,
Хотя блаженствуют они. (292–93)¹⁶

Именно подобного рода отклики позволили Ходасевичу заключить, что «в зеркале, поднесенном рукою Фридриха, Державин впервые увидел свое лицо».¹⁷

Однако сходство между одами не исчерпывается одними интертекстуальными заимствованиями. Симметричное расположение стихотворений — четыре Фридриха и четыре Державина — позволяет предположить еще большую внутреннюю целостность сборника. На каждую оду Фридриха приходится вступающая с ней в прямой, подчас полемический, диалог ода Державина. Так, первая из четырех оригинальных од, «Ода на великость», тесно связана с фридриховской «Одой на постоянство». Последняя посвящена «той мужественной, постоянной, твердой и долготерпеливой добродетели, которая, презирая обуревание судьбины, непреклонна от гласу ненависти, полна любви к своей жизни, из великодушия токмо пренебрегает смерть» (283). Это — дух, вдохновлявший Прометея, Галилея, Карла Стюарта, Горация, Регула и Велизария. «Душа благородная, — по заключению Фридриха, — не токмо отличается в благоприятном времени, но ежели и обстоятельства смешаны» (286). В своей «ответной» оде Державин

вновь утверждает, что истинное величие состоит в мужественном противостоянии невзгодам. Обращаясь к Великости как к олицетворенной музе, он молит ее о ниспослании мужества в несчастьях:

Небесный дар, краса веков,
К тебе, великость лучезарна,
Когда средь сих моих стихов
Восходит мысль высокопарна,
Подай и сердцу столько сил,
Чтоб я тобой одной был явен,
Тобой в несчастьи, в счастья равен,
Одну бы добродетель чтил. (293)

Представившись таким образом, Державин далее воспевает Екатерину как образец этой добродетели. Она доказала свое величие тем, что не потеряла бесстрашия, когда начались «пожары, глад, свирепы бунты», уничтожив и «змия» пугачевского восстания, и полумесяц ислама («Екатерине мир взывает: Ты свергла Змия и Луну!» — 294).

Второе оригинальное произведение Державина, «Ода на знатность», является прежде всего обличением придворных и фаворитов, озабоченных только собственным преуспеванием, и тем самым подрывающих авторитет правительницы. Язвительный тон оды перекликается с «Одой на порицание» («Ode à la Calomnie») Фридриха, обращенной к высокопоставленным лицам, клеветующим на достойных людей и таким образом губящим народ. В своей оде Державин, правда, не обсуждает вопроса о клевете так подробно; его гнев направлен на тех, для кого родовитость, природная одаренность и богатство — сами по себе достаточное основание для высокого положения в обществе. По мнению поэта, даже царь не должен быть избавлен от критических суждений в его адрес.

И Фридрих, и Державин высказывают сходное представление о том, что же такое настоящая «знатность». Для первого идеал — это «полезная невинность», так счастливая и спокойная, довольная своею судьбиною, [которая] трудится для блага человеческого рода и видит в варварских руках [порицания] острие железа, подстрекаемое до последнего следа разрушить новые памятники, поставленные мудростию и блаженством» (281). Для Державина только тогда люди заслуживают признания:

Когда душою благородной,
Талантом, знаньем и умом
Примеры обществу даете,
И пользу оному ведете
Пером, мечом, трудом, жезлом.

Дворянства вводит на степень
Заслуга, честь и добродетель;
Не гербы предков, блеску тень,
Дворянства истинна содетель: [...] (296–297)

Самым ярким примером этой добродетели для Державина является граф Румянцев-Задунайский, сыгравший решающую роль в победах и над турками, и над Пугачевым.¹⁷

Третья ода Державина, на смерть Бибикова, особенно явно составляет пару с посланием Фридриха к Мопертюи, озаглавленным «Жизнь есть сон». Мораль стихотворения Фридриха сводится к тому, что все жизненные успехи, дела и награды — бессмысленны перед лицом смерти. Державин, наоборот, восхваляя заслуги Бибикова, считает, что именно они сообщают ему бессмертие:

Твои заслуги и почтенье
К тебе, от всей твоей страцы,
Уже стократно боле стоят,
Как нежели тебя забыть.
У всех, достоинства кто любит,
Твой образ в мысли будет вечен: [...] (298)

Связь между панегириком и посланием Фридриха — косвенная (в том смысле, что Державин не полемизирует с королем Фридрихом), но она усиливается двумя конкретными историческими ссылками в оде. Первая сделана при описании обстоятельств смерти Бибикова:

Не лавр, как прежде, исторгая
Прусака, укротил сармат;
Но став своих спаситель стран,
В вертепе бедном ты скончался! (299)

Державин говорит здесь о том, что Бибиков погиб не в Семилетней войне — во время успешных операций против «прусаков», но защищая свою родину от внутренних врагов.¹⁹ Вторая ссылка появляется в строчках «Снесите в честь тому вы розы, / Кого зреть тщились короли», которые Державин снабжает следующим замечанием:

Герой нынешнего века, его величество король Прусский писал к господину Бибикову письмо, которое есть и напечатанное.²⁰

Намек на Фридриха должен был напомнить посвященным читателям, что Бибиков сыграл решающую роль в успехе российской кампании против Пруссии во время Семилетней войны, заслужив глубокое уважение и восторженные похвалы немецкого короля.

Следующая пара стихотворений, на которой нам хотелось бы остановиться — «Ода на ласкательство» Фридриха и «Ода на день рождения Ея Величества, сочиненная во время войны и бунта 1774 года» — представляет особую важность: помещенные соответственно в начале и конце, эти оды обрамляют всю подборку. Связь между ними совершенно прозрачна. Нападки на лесть,

содержащиеся в первой, как бы подчеркивают, что щедрые похвалы, рас-
точаемые императрице во второй, — искренни и действительно ею заслу-
жены. В самом деле, в «Оде на великость», которая также превозносит
Екатерину за проявленное в испытаниях благородство духа, поэт вслух
отрекается от роли льстеца:

Богини, радости сердец,
Я здесь высот не выхваляю:
Помыслит кто, что я был льстец;
Затем потомкам оставляю
Гремящу, пышну ону честь:
Россия чувствует, налоги,
Судьбы небес как были строги
Монархини сей дух вознестъ. (293–294)²¹

Таким образом, ода Фридриха намечает критерии, по которым следует
воспринимать похвалы Державина в заключительной оде.

Еще более тонкая связь между двумя одами возникает при использо-
вании метафоры, подчеркивающей роль Екатерины как Просветительницы.
В оде Фридриха король обращается к олицетворенной Правде, сравнивая
ее с солнцем, разгоняющим тьму помрачающей и обезоруживающей
человеческий ум гордыни.

О ясноблещущая Истина, дочь бессмертная Неба! снесися к сим местам из лучезар-
ного твоего жилища. Свет твое наследие: рассыпь туманные облака, чем гордость
помрачает наш разум; да прейдет она яко мгла густая, исчезающая от тихих лучей
грядущего на горизонт утреннего солнца. (277)

«Солнечная» метафора — центральная в описании Екатерины и в заклю-
чительной державинской оде:

Так ты, во блещущей короне,
На боголепном предков троне,
Екатерина, — росский свет:
Ты нам премудростью сияешь
И ею там ты озаряешь,
Где с мраком лед борьбу ведет. (304)

Сравнение правителя с солнцем — общее место, история которого восходит
по крайней мере к XVII веку; оно появляется еще в первой державинской
оде Екатерине, написанной в 1767 году. Однако теперь это сравнение
предстает в предельно развернутом виде — каждая строфа развивает различ-
ные аспекты этой метафоры. Ее значимость в Читалагайских одах состоит в
том, что для внимательного читателя она становится основанием для
отождествления Екатерины и правды.

Образ Екатерины, обрисованный в «Оде на день рождения Ея Вели-
чества», особенно важен как компонент, усиливающий цельность сборника,

по-скольку императрица олицетворяет целый комплекс основных гражданских добродетелей, восхваляемых и Фридрихом и Державиным в предыдущих одах. Возникает вопрос, насколько сознательно этот поэтический образ в оде на день рождения императрицы подгонялся под абстрактную модель, созданную в предыдущих одах. Не располагая никакими мета-текстовыми данными (такими, как авторский комментарий, например), обратимся к истории текста оды.

Первый вариант «Оды на день рождения Ея Величества» был, вероятнее всего, написан примерно в то время, когда это событие отмечалось, именно — весной 1774 года (точная дата рождения Екатерины — 21 апреля), и, следовательно, предшествовала переводу *Vermischte Gedichte* Фридриха. Первоначальная версия состояла из 28 строф.²² В какой-то момент, — во время вынужденной ли праздности в Шафгаузене, а, возможно, и по возвращении в Москву в середине 1775 года, — Державин исправил оду: он выбросил 11 строф и несколько изменил расположение и текст оставшихся. Мы не можем с полной достоверностью установить, как сам поэт осмыслял эти исправления. Вместе с тем за ними встает достаточно ясная стратегия и цель: внесенные изменения адаптируют содержание оды по отношению к целому, к общему смыслу всего сборника.

Первые 8 строф обеих версий почти идентичны. Как мы уже видели, поэт проводит развернутое сравнение Екатерины и солнца. Императрица именуется «росским светом», который «премудростью сияет» и «ею там ты озаряешь / Где с мраком лед борьбу ведет». Как солнечный свет сияет и для богатых и для нищих, так и Екатерина «героев награждае[т] / И купно бедным помогае[т] / Во воспитаньи оных чад». Ее благотворительность способствует развитию и искусств, и наук, и торговли. Лишь в строфе XI появляется тема войны — представленной, впрочем, в совершенно абстрактных образах:

Когда урюмых облак сонм
Хотят лицо его [солнца — Р. В.] покрыти,
Оно, дни ясны продолжить
Зажегши пар, бросает гром:
В завидших нашему покою
Победоносною войною
Перун и ты пустила свой.
Уже пламеноносны стрелы
Ниспали в вражески пределы,
Стеснившись, как туман густой. (305)

В первом варианте стихотворения эта строфа является введением к данному в последующих 11 строфах обзору всех недавних побед России, начиная с падения крепости при Хотине в 1769 году, кончая развернувшимся в 1770 г. Чесменским сражением, когда войска Алексея Орлова уничтожили весь османский флот. Все эти строфы были устранены в окончательном

варианте; исключение составляет последняя, описывающая ужас, испытанный «Срацдынами» при встрече с русскими.

Остальные строфы возвращают нас к послевоенному периоду. Поэт переходит здесь от изыскательного к повелительному наклонению, призывая Екатерину проявить милость к побежденным и «В свое владенье покорити, / Как нас, покоить их в сени». В 4-х последних строфах поэт рисует проект некоего утопического мира под управлением Екатерины, в заключении обращаясь к Творцу с просьбой укрепить ее власть. Несколько исправлений в этой части явно согласуются с композицией сборника в целом. Так, Державин полностью изменяет две строфы первого варианта, посвященные состраданию Екатерины тем, кому Пугачевский бунт принес особенные несчастья — вдовам и матерям, потерявшим сыновей.

Первый вариант

XXVI

Утерла слезы ты вдовиц
пришельцев сению покрыла
от казни винных свободила
детей своих ты щит границ.
кого ж кроме тебя царица
облечь всемирно багряница
должна к владычеству людей? [...]²³

XXVIII

[...]

тогда лишенная мать сына
рожденного у ней едина
растерзана не будет зреть
в слезах в тоске неизлеченной
сокровищ мало в сей вселенной
ее утрату наградить.²⁴

Окончательный вариант

XVII

Ея и благ и кроток дух:
Пришельцев сению та покрыла,
От казни винных свободила,
Она нам щит от сильных рук:
Кого ж, кроме ея, Содетель,
Твою прославить добродетель?
Пошлешь к исправе Ты людей? [...]
(310)

XV

[...]

Не будут жатвы по плененны,
Не будут села по папенны,
Не прольет Пугачев кровей.
Твоя кротчайшая природа
Утешит все страны народа,
Коль будет в власти все твоей. (309)

У этих изменений двойная причина. Во-первых, необходимо было снять некоторую избыточность. Начальные строки XXVI строфы почти дословно повторяют помещенную в подборке чуть раньше «Оду на знатность», где поэт говорит Екатерине: «Престав быть чуждым страх границам, / Велела слезы стерть вдовицам, / Блаженство наше возвратить» (296). Роль благодетельницы, таким образом, уже обсуждалась, и ее необязательно было повторять снова.²⁵

Во-вторых, следовало согласовываться с изменившимся тоном оды. В новом варианте Державина интересовало обращение императрицы с подданными гораздо больше, чем ее военное искусство. Вот почему поэт теперь славит Екатерину за освобождение виновных, защиту слабых от сильных и увещевание сошедших с пути добродетели. Тот же фактор объясняет и

замену предпоследней строфы первого варианта (оценивавшей роль Екатерины в подавлении пугачевского восстания) на другую, сконцентрированную на ее победе над более универсальными пороками зависти и злости:

Тогда [...] для угрызенья жизни своея не будет лютая змея на смерть не вымыслит машин Баты(й) не придет жертв топтати не должны будем защищати мы оных кровью от него скандер разбойник станет мыслить себя в могиле той же числить что рыл для трупа моего.²⁶

Как нас всегда храня собой, Покроя орлими крылами, Златыми осчастливя днями, Весь мир возвесели тобой; Тобой Борей Зефиром будет, Злодейство злоствовать забудет, Скроет зависть яд в себе; Придут царие вселенны, Твоею славой восхищенны, Учиться царствовать к тебе. (309)

Итак, в результате сокращений и исправлений из текста почти полностью исчезли все конкретные отсылки к русско-турецкой войне и пугачевскому восстанию. То же, что осталось, напоминает не столько отклик на победоносную войну Екатерины, сколько идеальную, предписываемую ей поэтом модель поведения.

Исследуя эти и другие изменения, Л. К. Ильинский отмечает, что к тому времени, когда Читалагайские оды были опубликованы, первоначальная версия стала уже анахронизмом, что и мотивировало правку. «Государственная и общественная жизнь начала входить в нормальные рамки» — пишет Ильинский, — Державин и сам отошел от кровавых событий. Они представлялись теперь, как прошлое — и прошлое тяжелое. В обстановке мирной жизни война уже не конгломерат отдельных геройских подвигов, обвешанных восторгом впечатлений. В мирной обстановке яснее выступает ее разрушающее действие, — она представляется большим государственным злом, приводящим государство в состояние хаоса. В отдалении она теряет и прелесть отдельных моментов, и защитником ее быть нельзя. Выясняются ярче и задачи правителя для культурного процветания государства [...] Задача поэта — быть публицистом мирного времени, а не «вымышленных на смерть машин».²⁷

Изменения в оде, по мысли Ильинского, высвечивают эволюцию, проделанную Державиным — от солдата, призывающего к мести врагам, к человеку, почуствовавшему власть прощения и любви. Теперь он настроен миротворчески, потому что понимает все преимущества мира для развития национальной культуры.

Однако другие тексты Державина, сочиненные и напечатанные им сразу же после восстания Пугачева, не подтверждают интерпретации Ильинского. Среди них — послание генералу Михельсону, написанное в 1775 г., подробно описывающее военные победы адресата над ненавистными войсками Пугачева, а также ода в честь прибытия Екатерины в Москву для празднования заключения мира между Россией и Турцией.²⁸ Точка зрения

Ильинского уязвима и в том, что, несмотря на сокращения, Державин сохранил необычный подзаголовок оды — «сочиненная во время войны и бунта 1774 года» — тем самым подчеркивая анахронизм, который он, по мнению исследователя, хотел устранить.

Гораздо более вероятное объяснение сделанных исправлений кроется в том, что ее первоначальный вариант совершенно явно предполагал самостоятельную публикацию, приуроченную ко дню рождения Екатерины и посвященную ее славным победам — в качестве типичного панегирика.²⁹ В измененном виде и помещенная к тому же в конце подборки, она приобрела не столько хвалебный, сколько поучительно-дидактический смысл.³⁰ Повторим: цель этого собрания заключалась не в прославлении конкретных правителей, но в начертании идеала, назывании тех черт, которыми должен обладать всякий, кому вручен жезл правления. Так, в первой из державинских од, «На великость», Екатерина представлена скорее защитницей, чем победителем:

Она пожары, язвы, глад,
Свирепы бунты укротила;
Всех зол зиял на нас как ад,
Она беды все отвратила:
Магмету стерла гордый рог;
Превыше смертных щедрой власти
Была покров нам в лютой части,
Как был на нас сам в гневе Бог. (294)

Во второй оде вновь воспеваются добродетели сострадания и мудрости, на этот раз через сравнение Екатерины с Юлием Цезарем:

В триумфе, в славе, под венцом,
Герой, Помпея победитель,
Июлий жажущим мечем
Не стал ли Рима обогритель?
Славней Екатериной быть:
Престав быть чуждым страх границам,
Велела слезы стерть вдовицам,
Блаженство наше возвратить. (296)

В той же оде военной доблести придается второстепенное значение по сравнению с милосердием и справедливостью:

К чему послужит вождя шум,
Когда не щит он государства?
Емелька с Катилиной — змей;
Разбойник, распренник, грабитель
И царь, невинных утеснитель, —
Равно вселенной всей злодей. (296)

И действительно, в оде на смерть генерала Бибикова поэт почти не касается военных доблестей своего героя, гораздо подробнее останавливаясь на безупречности его гражданского поведения:

Он был искусный вожь на бранях,
 Совета муж, любитель муз,
 Отечества ревнитель твердый,
 Блюститель веры, правды друг,
 Почтен монархией за службу,
 За дар ума, за добродетель,
 За честность духа своего; [...] (301)

Заключительная ода, как мы видели, с одной стороны, представляет Екатерину образцом этих добродетелей, а с другой, — призывает ее превратить их в свои. Таким образом, переделка и сокращения в последней оде и тематически, и идеологически обогатили содержание всего сборника — за счет ее панегирической установки.

Дидактизм собрания объясняет также и то, почему при расположении од поэт нарушил литературные правила эпохи. В своей риторической стратегии он движется от общего к частному. Сборник открывается принадлежащим Фридриху описанием основных принципов поведения правящих особ и их подданных. Две первые оды Державина исследуют эти принципы на родном, российском материале. В двух заключительных одах, обращенных соответственно к генералу Бибикову и Екатерине, приведены два конкретных примера идеального гражданского поведения.

Как цикл, «Читалагайские оды» представляют собой довольно простую структуру, но сама попытка создать целостный сборник свидетельствует о значительном сдвиге в представлениях об онтологическом статусе отдельного текста. Хотя все входящие в сборник оды хорошо выстроены, имеют отчетливые концовки, то есть совершенно самостоятельны, сам факт их сознательного выбора и расположения вносит принципиальную новизну в специфику литературного творчества. В результате этого онтологического преобразования стихотворение теряет свою жанровую четкость. Важнее оказывается не то, что эти стихи по жанру принадлежат к одам, но то, что они принадлежат к одам, «переведенным и сочиненным при горе Читалагае». ³¹

Вместе с тем, державинский эксперимент с Читалагайскими одами, будучи совершенно новаторским, в какой-то степени отражал более широкую тенденцию, проявившуюся в 1770-х годах при составлении поэтических сборников. Один из примеров зарождавшегося процесса — уже упоминавшаяся выше *«Лира, или собрание разных в стихах сочинений и переводов, некоторого муз любителя»* И. Богдановича. ³² Более зрелую стадию этого процесса представляют *Оды торжественные* А. П. Сумарокова, опубликованные менее, чем за два года до появления *Читалагайских од*. В некоторых аспектах это собрание отличается от од предыдущего, напечатанного в

Разных стихотворениях (1796) — так же как и от од, вышедших по отдельности. Самое заметное изменение — количество сокращений. В *Одах торжественных* устранена примерно треть строф, опубликованных в первоначальном варианте. В 20-ти из 30-ти стихотворений отброшены начальные и финальные строфы. Таким образом, уничтожаются заданные жанром оды условности композиции — обязательное вступление и драматическая концовка, что ведет к размыванию строгой жанровой очерченности оды, позволяя читателю двигаться от текста к тексту без ощущения границ, закрывавших оду в жесткую рамку.³³

Принципы, связующие разрозненные тексты в целое, у Сумарокова и Державина разные — но в обоих случаях целостность оказывается важнее условностей жанра, в обоих случаях тексты написаны с учетом общего содержания сборника. Вовсе не исключено, что эксперимент Сумарокова служил для Державина моделью. Очевидно, что Державин усердно читал Сумарокова в «общеобразовательные» годы, и его влияние на своего младшего современника — в противоположность мнению Грота и Гукковского — вовсе не исчерпывалось областью «низких» жанров песен и анакреонтических од, как убедительно доказала Джейн Харрис на примере ранней «Оды Екатерине II» (1769).³⁴ Сумароковское влияние распространялось и на оды Державина. Мы находим явные заимствования в «Оде на знатность», где Державин дословно повторяет несколько фраз из сумароковского «Письма о достоинстве». Тот факт, что *Оды торжественные* появились только за несколько месяцев до возвращения Державина в Москву, и то, что все та же Академия наук печатала сборники и Сумарокова и Державина, свидетельствует о том, что Державин должен был быть знаком с книгой стихов Сумарокова как раз в то время, когда правил собственные.

Интерес Державина к потенциальной силе поэтического сборника еще ярче демонстрирует собрание стихотворений, сочиненное им для поднесения Екатерине в 1795 году. О том, что он был особенно озабочен составом и расположением текстов, документально свидетельствует его возмущенная реакция на путаницу, возникшую при публикации собрания его сочинений в 1798 году.³⁵ Глубоко сознательное отношение Державина к композиции целого проявилось и при составлении *Анакреонтических песен* (1804) и собрания его сочинений за 1808-1816 годы. *Читалагайские оды* — это лишь самое раннее проявление данной тенденции в державинском творчестве и вместе с тем предвестник более сложных экспериментов в области циклизации, проделанных в первые десятилетия девятнадцатого века.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Из предисловия к: *Die Werke Friedrichs des Großen*, ed. Gustav Berthold Volz. Berlin, 1914. Bd. 9, S. VIII.

² Обстоятельства, сопровождавшие эти события, описаны самим Державиным в его мемуарах: см.: *Записки Гавриила Романовича Державина. 1743–1812*. Под ред. П. И. Бартенева. М., 1860, с. 103–104 (перепечатаны в кн.: *Сочинения Державина с объяснительными примечаниями*. Под ред. Я. Грота. СПб., 1883. Т. 6. Ср. там же. Т. 8: *Жизнь Державина*, с. 222–223).

³ Более точным датировкам эти тексты не поддаются. Две оды приурочены к смерти генерала Бибикова и дню рождения Екатерины — названные события приходились соответственно на 9 и 21 апреля 1774 г. Можно предположить, что оды были начаты приблизительно в это время. Обе впоследствии были исправлены. Другие оригинальные оды и переводы были написаны в 1775 г. — во всяком случае, Я. Грот делает такое заключение (*Жизнь Державина*, с. 223). Одна из од, однако, как будто заключает, что борьба против Пугачева завершилась («Ты свергла Змия и Луну!» — «Ода на великость»), что позволяет нам предположить, что время создания этого стихотворения — конец сентября 1774 г. — дата поимки Пугачева.

⁴ См. примечания Я. Грота к одам в кн.: *Сочинения Державина с объяснительными примечаниями*, т. 3, с. 271. Все последующие цитаты из од приводятся по этому изданию — с указанием номера страницы в скобках.

⁵ *Poésies diverses du philosophe de Sans-Souci*. Berlin, 1760.

⁶ Я. Грот указал на издание, которое использовал Державин: *Vermischte Gedichte aus dem Französischen des Durchlauchtigen Verfassers der Brandenburgischen Denkwürdigkeiten*. Berlin: Bei Christian Friedrich Voss, 1760. Эта книга была опубликована анонимно, и по крайней мере один из биографов Державина, Владислав Ходасевич, делает предположение, что Державин, вероятно, и не подозревал об авторстве Фридриха в то время, когда переводил оды. Эту точку зрения опровергает хотя бы тот факт, что издание, используемое Державиным, содержит стихи Фридриха «L'art de la Guerre» («Die Kriegskunst», отдельная пагинация — с. 1 по 64 в конце *Vermischte Gedichte*), — их переводил на русский язык генерал Бибилов, начальствовавший над Державиным. Прозаический перевод Бибилова был переложен на стихи В. И. Майковым и опубликован в 1767 г. Почти невероятно, чтобы Державин не знал о том, что Фридрих был автором этого стихотворения, а, следовательно, и всего сборника. Более того, *Vermischte Gedichte* содержит предисловие с прозрачными намеками на авторство сборника («Das Werk, welches wir der Welt vorlegen, war nicht in der Absicht aufgesetzt worden, an das Licht zu treten; es ist die Frucht der Nebenbeschäftigung eines großen Prinzen, welcher sich der Welt genug von andern Seiten gezeigt hat, als durch poetische Schriften» [с. 3], и несколько стихотворений с деталями биографии Фридриха («An meinen Bruder Ferdinand...», «An meine Schwester von Bayreuth...»), понятные для любого образованного русского читателя 1770-х гг. Связь Фридриха с Бибиловым упомянута в «Оде на смерть генерал-аншефа Бибилова» (см. ниже).

⁷ См. заметки Державина в кн.: Н. Ф. Остолопов *Ключ к сочинениям Державина*. СПб., 1822, с. 13.

⁸ См. в том числе: В. А. Западов *Гавриил Романович Державин*. М.Л., 1965, с. 40–44; И. З. Серман *Гавриил Романович Державин*. Л., 1967, с. 30.; Г. Гукровский. «Первые

годы поэзии Державина» — в сб.: Г. Гуковский. *Русская поэзия XVIII века*. Л., 1927, с. 185—186.

⁹ См. Н. Ф. Остолопов. *Ключ к сочинениям Державина*, с. 13.

¹⁰ Заглавие было столь неясно, что П. И. Бартенева предположил в своих примечаниях к *Запискам* Державина: «Не выдумал ли Державин это название просто для курьеза, ради заманчивости заглавия?» (*Записки*, с. 103).

¹¹ Одно из редких исключений из этого правила — *Лира, или Собрание разных в стихах сочинений и переводов, некоторого муз любителя* (СПб., 1773) Ипполита Богдановича, в которой соединены стихи, принадлежащие к самым разнообразным жанрам, однако без какой-либо систематизации целого.

¹² Здесь Державин следует примеру *Vermischte Gedichte*. Собрание состоит из трех отдельных частей: од, посланий и «Die Kriegkunst». Оды, однако, включают три стихотворения, которые могли бы быть расценены как послания — в том числе «An Maupertuis. Das Leben ist ein Traum». Кстати, заметим, что по незнанию французского языка Державин искажает фамилию известного математика Мопертюи.

¹³ В. Ф. Ходасевич. *Державин*. Paris, 1931, с. 83. См. также более осторожное замечание В. Заподова в его книге *Мастерство Державина*. «Выбор именно этих од был обдуман — темы их соответствовали настроениям Державина, но читал он в то время книги случайные — все, что удавалось найти в домах немецких колонистов в Заволжье, где он тогда ожидал окончания своей командировки» (с. 25).

¹⁴ Это — «Ода Екатерине II» (1767), «На победы Екатерины II над Турками» (1772), «Ода на рождение Ея Величества, сочиненная во время войны и бунта 1774 года» и ода на победное завершение войны против Турции, по-видимому, сочиненная в 1775 году и сохранившаяся только во фрагментах (см. ниже). Только ода «На победы Екатерины II над Турками» была уже опубликована.

¹⁵ В. Ф. Ходасевич. *Державин*, с. 85.

¹⁶ Интерес к образу Велизария объяснялся и тем, что восьмью годами раньше, в 1767 году, появившийся в Амстердаме скандальный роман *Bélisaire* Мармонтеля был почти сразу же переведен самой Екатериной — с помощью нескольких хороших помощников и советчиков из придворных, в том числе генерала Бибикова.

¹⁷ В. Ф. Ходасевич. *Державин*, с. 85.

¹⁸ См. также заметки Пьера Харта о связи между «Одой на знатность» и «Одой на ласкательство» [«La Flatterie»] Фридриха — в кн.: *G. R. Derzhavin: A Poet's Progress*. Columbus, Ohio, 1978 (p. 20—21) и «Frederick II's *Poésies Diverses* as a Source for Gavriil Derzhavin's Early Odes» // *Germano-Slavica*. 1973. No. 2, p. 19—27.

¹⁹ В своих собственных замечаниях к исправленному варианту оды Державин пишет: «Он [Бибиков — Р. В.] со славою служил в прусскую семилетнюю войну и взял генерала Вернера в плен; в Польше с успехом начальствовал против конфедератов в 1772 и 1773» (т. 1, с. 21).

²⁰ Державин ссылается здесь на тот факт, что Фридрих письменно обратился к Бибинову, выражая желание увидеться с ним. Бибиков ответил, что он «принужден жертвовать службе удовольствием видеть короля Прусского» (т. 1, с. 25).

²¹ В связи с этим интересно отметить, что самые ранние комментаторы «Фелицы» Державина хвалили поэта за отказ от подобного рода лести, типичной для панегирической оды (см. замечания Грота к «Фелице» (т. 3, с. 131).

²² Большинство из них представлены Гротом (т. 3, с. 305—309). Полное описание ранних черновиков оды осуществлено Л. К. Ильинским — «Из рукописных текстов

Г. Р. Державина» // *Известия Отделения русского языка и словесности Российской академии наук*. СПб., 1918, т. 22, с. 275-279.

²³ Л. К. Ильинский. «Из рукописных текстов Г. Р. Державина», с. 291. В первой строке явная опечатка: «вдовице».

²⁴ Там же, с. 292.

²⁵ Рассуждения в строфе XV также делают эти строки лишними: «О Боже благ, щедрот Отец! / Не лъзя ль из хаоса злосчастьев / Нам свет Тебе соделать счастьеев / *И слезы наши отереть*» (курсив мой — Р. В.).

²⁶ Л. К. Ильинский. «Из рукописных текстов Г. Р. Державина», с. 292.

²⁷ Там же, с. 295-296.

²⁸ Ода, которая, по-видимому, не сохранилась, упоминается И. И. Дмитриевым в его воспоминаниях («Знакомство мое с Державиным» // *Москвитянин*, ч. 1, No. 1, с. 162-163; репринт в кн.: *Взгляд на мою жизнь*. М., 1866). Две дополнительные строфы, тематически связанные с изъятими «военными» строфами «Оды на день рождения Ея Величества», воспроизведены во втором издании *Сочинений Державина* (СПб., 1870, т. 3, с. 237-238), и вполне могли бы быть фрагментами этой оды.

²⁹ В связи с этим, видимо, Державин исправил первую строфу, чтобы устранить упоминание о времени, прошедшем с начала царствования Екатерины. В первом варианте читаем: «в веках богиня недождаться / *в двенадцать лет чем наслаждаться* / могли мы от даров твоих» (Ильинский. «Из рукописных текстов...», с. 286; курсив мой — Р. В.). В окончательном варианте: «Любовь и удивление света / Что делал Петр, Елисавета; / Твой век, Екатерина — их!» (302).

³⁰ См. И. З. Серман. *Гаврила Романович Державин*, с. 29: «Печать отвлеченного дидактизма лежит на первом сборнике Державина...».

³¹ Уменьшающееся значение жанра как фактора хорошо документировано в произведениях Державина. Кульминация наступает в его исключительно широком определении оды в «Рассуждении о лирической поэзии» (т. VII, с. 517).

³² Более подробное обсуждение этого явления в XVIII веке и конкретно в произведениях Богдановича, см. мою монографию *Lyric Sequences in the Russian Tradition: An Historical Poetic* (в рукописи).

³³ Более детальный анализ сокращений и роли, которую они сыграли в усилении целостности сборника, см. мою статью: «К истории лирического цикла в русской литературе XVIII века»: *Оды торжественные* А. П. Сумарокова (в печати).

³⁴ J. G. Harris. «Before «Felitsa»: The first Signs of G. R. Derzhavin's Odic Voice» // *Russian Language Journal*, 1987. V. 1. No. 138-139, p. 69-81.

³⁵ См. В. А. Западов. «Неизвестный Державин». // *Известия Отделения литературы и языка АН СССР*. 1958. Вып. 1, с. 45-54.

Джейн Г. Харрис
(Питтсбург, Пенсильвания)

ДЕРЖАВИН И ЭДВАРД ЮНГ

(К вопросу о влиянии переводов на литературный процесс)

При рассмотрении первого десятилетия творчества Г. Р. Державина возникает необходимость переоценить перевод, как культурный феномен в истории русской литературы. Поскольку литературный перевод послужил основным средством для проникновения европейских культурных тенденций в Россию, 18-й век является особенно значительным периодом при исследовании влияния переводческой практики на культурную жизнь России, при рассмотрении роли перевода в передаче феноменов культуры.

Данная работа ограничивается обзором влияния Эдварда Юнга на Державина во время его поэтического становления (1774–1784). Вначале я попытаюсь очертить круг проблем, относящихся к этой теме, а позже — значение «Ночных мыслей» Юнга для державинской медитативной поэзии.

Важно прежде всего установить, какие переводы были доступны русскому читателю в 1760-х — 1770-х годах, когда Державин начал заниматься медитативной поэзией, какие были переводчики и какой литературной квалификации, каковы были их литературные образцы и критерии, а также цели, которые они преследовали, переводя западно-европейские тексты на русский язык, была ли значительная разница между работами непрофессиональных переводчиков, поэтов и университетских профессоров? По-разному ли рассматривались типы переводческих работ? К примеру, почему перевод «Ночных мыслей» Юнга, сделанный Марией Сушковой, не оценивался так же высоко, как перевод А. М. Кутузова? Потому ли, что перевод был выполнен женщиной, потому ли, что она не была профессионалом, что перевод был сделан не полностью или потому, что качество перевода было недостаточно хорошим, и он был сделан с плохого французского перевода? Затем, какова была квалификация переводчиков как лингвистов, каким знанием источника они обладали? Если они полагались на вторичные переводы («Ночные мысли» Юнга написаны на английском, но переведены на русский с французского и немецкого переводов), какие нюансы могли быть упущены или, наоборот, добавлены?

В-четвертых, каково знание оригинала переводчиками, его поэтики, метрики, тона, стиля, выразительности и т. д.? В-пятых, если все русские переводы базировались на вторичных переводах, отличались ли последние друг от друга, и, если это так, то каким образом? Какой след эта разница могла оставить в конечных русских текстах? В-шестых, внесены ли были в переводы сознательные изменения, сделаны ли они более «читабельными» для читающей публики конца XVIII века?

Кроме того, какие проблемы могут вызывать затронутые вопросы перевода и переводческой практики в классификации и интерпретации поэтических текстов XVIII века? Например, должны ли ученые пытаться сравнить русские литературные тексты с западно-европейскими образцами или аналогами, используя те же категории стиля и жанра, которые применимы к оригиналам, то есть классифицировать их как неоклассические, преромантические и т. д.? Подходят ли эти термины? Здесь возникают вопросы относительно взаимоотношения между оригиналом и новыми работами. К примеру, должны ли русские тексты быть рассматриваемы как эквиваленты оригиналов, или они достаточно различны, чтобы не подходить под литературно-историческую классификацию, применимую к оригиналам? Если нет, то как они вписываются в западную схему? К тому же, если варианты перевода с оригинала или вторичные переводы могут вести к кардинально различным интерпретациям значения оригинала, то какие элементы могут, например, быть идентифицированы как «юнговские»?

Державин являет собой пример крупного поэта, который в годы становления черпал вдохновение как в родной поэтической традиции, так и в переводах западно-европейских текстов, доступных ему через друзей. Очевидно, что здесь не могут быть даны ответы на все поднятые выше вопросы, не все они применимы к державинскому восприятию Эдварда Юнга. Однако затронутые проблемы должны окрасить нашу интерпретацию не только державинского круга чтения и его восприятия нерусских литературных текстов, но и его собственное поэтическое творчество.

В самом деле, уже самые ранние напечатанные его работы несли следы сильного влияния чтения и перевода *Poésies diverses du Philosophe de Sans Souci* Фридриха II. Это произведение он знал в немецком переводе.¹ Немецкий был единственным иностранным языком, доступным Державину.²

В 1774 г., когда он ознакомился с этим переводом, Державин был пылким молодым поэтом, искавшим определения собственного социального и философского видения в поэзии. Он был так захвачен «poésies» Фридриха, что, основываясь на их интерпретации, написал четыре прозаических парафразы и четыре оригинальных оды.³ Двумя годами позже, в 1776 г., эти восемь произведений появились в качестве первой державинской публикации без имени автора, — «Оды, переведенные при горе Читалагае 1774-ого года» (дальнейшие замечания по этому поводу будут сопровождать тексты *Читалагайских од*). Во время этого же десятилетия Державин ознакомился с первыми русскими переводами «Ночных мыслей» Эдварда Юнга, элементы

которых ясно обнаруживаются в его собственной медитативной поэзии по крайней мере с 1779 по 1784 гт. Итак, существуют реальные причины рассмотреть поэтическое развитие Державина в связи с переводами, которые повлияли на его творчество и интеллектуальное развитие.

История публикации «Ночных мыслей» Эдварда Юнга

Опубликование «Плача, или ночных мыслей» Эдварда Юнга (1742-1746)⁴ сопровождалось немедленным успехом на континенте. Сила его влияния сначала сказалась в 1750-х-1760-х годах в Германии, а затем во Франции с 1769 по 1790 гт.⁵ Первый русский перевод, который включал вторую часть «Ночных мыслей», был выполнен М. В. Сушковой и появился только в 1772 г. в журнале Хераскова «Вечера».⁶

Полный русский перевод девяти частей не появлялся до 1778–1780-х гт., когда был напечатан в журнале Новикова «Утренний Свет» перевод А. М. Кутузова. Отдельным изданием он вышел в 1785 г. и считался наиболее значительным.⁷

Краткий обзор истории переводов «Ночных мыслей» на континенте и в России поможет нам в понимании его восприятия и его различных последующих интерпретаций в России. Похоже, что воздействие Юнга на читающую публику и его значение для поэтов-последователей сильно зависело от различий в немецком и французском переводах. Результатом были два различных образа Юнга и его «Ночных мыслей».

Как указывает Гарольд Фостер, вначале влияние «Ночных мыслей» проявилось в Германии, это произошло почти сразу после публикации. Сила дидактической, религиозной музыки Юнга была признана Клопштоком, который восхищался ею и даже сложил оду Юнгу.⁸ Было сделано несколько переводов, наиболее внушительным и влиятельным из которых оказался перевод профессора Иогана Эберта,⁹ за чьей первой попыткой в 1749-1750 гт. последовала вторая — обильно комментированный текст, появившийся в десятилетний период с 1760 по 1771 гт. Последний служил главным источником для перевода на русский язык, сделанного А. М. Кутузовым.¹⁰ Перевод Кутузова, отражающий усердие и эрудицию немецкого предшественника, вероятно, оказал наибольшее влияние на Державина, поскольку был опубликован между 1778 и 1780 гт., когда Державин слагал свою элегическую оду «На смерть князя Мещерского», перелагал псалмы и начал оду «Бог». Более того, поскольку державинские тексты содержат указание на знакомство не только с первыми двумя книгами «Ночных мыслей» Юнга, они выявляют знание текста за пределами перевода Сушковой. Последовали другие многочисленные переводы, но они не имеют отношения к нашему обсуждению работы Державина в 1770-х — 1780-х гт.¹¹

Немецкие переводы 1750-х — 1760-х гт. делали акцент на том, как Юнг культивирует серьезную и возвышенную религиозную поэзию, в особенности на том, как он философски и теологически трактует тему бессмертия

души и бренность земной жизни. Даже Лессинг в обзоре 1759 г. воспринял Юнга как «более возвышенного, чем Мильтон, второго — после Давида и пророков.»¹² Другие немецкие комментаторы хвалили Юнга за его торжественный, величественный тон и возвышенное красноречие. Они рассматривали Юнга, как поразительно оригинального поэта, оригинального в своих мыслях и образах.

Соглашаясь с теологическими аргументами Юнга, принимая смерть за «наставника жизни», они к тому же восприняли гиперболы и парадоксы Юнга, как проявление ума и оригинальности, которые повышали «человеческое понимание поверх естественного уровня.»¹³

С другой стороны, французские переводы «Ночных мыслей», начинающиеся с 1762 г., сосредотачивают внимание на том, что известно как преромантический элегический стиль, а также на этике. Например, анонимный французский переводчик хвалит Юнга за «понимание величия и достоинства человека и за то, что он осветил кладбищенскую печаль лучами жизни», сделав признание в «собственных слабостях и мучениях.»¹⁴ В 1769 г. французский переводчик Le Tourneur был крайне влиятелен в смысле снижения религиозного начала медитации Юнга и, следовательно, в становлении «кладбищенской поэзии», которая процветала в Европе в последней трети столетия, распространяя новую моду на медитативную поэзию «ночи»¹⁵ и культивируя меланхолическую чувствительность поэта.

Эти переводы подчёркивали скорее морально-философскую, а не теологическую основу размышлений Юнга, часто убирая теологический аспект или риторические фигуры, повторяющие или усиливающие его религиозные аргументы. Заборов указывает, что большинство русских переводов, сделанных с 1780-х по 1800-е гг., следуют переводу Le Tourneur. Однако были два других перевода с французского, опубликованные в 1780 г., с которыми Державин мог быть знаком. Первый из них на деле был собранием философских размышлений и моральных сентенций, включал выдержки из немецких работ Спалдинга и Мюллера, а также заключал в себе «Первую ночь» Юнга. Вторым был перевод И. Г. Рахманинова, известного как переводчик Вольтера.¹⁶

Преромантические последователи Юнга, такие, как поэты Бобров¹⁷ и Жуковский, отмечали ночь как лучшее время для размышлений, говорили, что чувствуют «возвращение к себе» только в заброшенных печальных окрестностях кладбищ. Они культивировали чувство печали и мягкой, нежной меланхолии, распространяя идею, что «натуральный гений» пишет, изливая печаль в тихие часы ночи, оставаясь наедине со своей душой. Смерть становится предпосылкой для силы воображения в мечтах поэта, она противопоставляется созерцанию вечности.

Хотя первоначально интерес Державина к медитативной элегической поэзии следовал тенденции кружка Хераскова, непосредственный импульс для собственных первых попыток в области медитативной поэзии был получен от немецкого перевода *Poésies diverses* Фридриха II. Это произ-

ведение было дано ему друзьями в 1774 г.,¹⁸ когда он сопровождал генерала Бибикова, отправившегося в Поволжье на подавление восстания Пугачева. Две «poésies» трактовали тему человеческой смертности и сильно отразились на его сознании; без сомнения, они стимулировали его философские поиски. Их альтернативные подходы к проблеме побудили его к переводу, хотя бы и в виде прозаических парафраз. «Die Standhaftigkeit» («La Fermeté») или державинская «Ода на постоянство» отразили стоическое видение — необходимость оставаться твердым перед лицом смерти и не бояться жизненных несчастий. Другое произведение «An Maupertuis. Das Leben ist ein Traum» («A Maupertuis. La vie est un songe») или державинская «Ода к Мовтерпию: жизнь есть сон» выражает силу скептицизма и противоречивую похвалу фатализму. Оба произведения появились в первой анонимной публикации Державина,¹⁹ которая содержала в себе четыре прозаических перевода «Poésies» Фридриха II, четыре оригинальных стихотворения, включая первую державинскую медитативно-элегическую оду («Ода на смерть генерала-аншефа Бибикова»). Последний текст указывает также, как поэт выражает чувство тяжелой личной утраты.²⁰

К несчастью, большая часть ранних поэтических усилий Державина утрачена, но его знакомству с «Poésies» Фридриха II, в качестве первых образцов элегий, могла предшествовать французская элегическая поэзия, которую популяризовали русские поэты 1750-х — 1760-х гг. школы Сумарокова и Ржевского. Впоследствии, однако, как пишет Г. А. Гуковский, русская элегия возникла с поэзией размышлений в кружке Хераскова:

«Перерабатывая и развивая сумароковские традиции [...] сформировавшие базис русской литературы в 1760 — 1770 гг. [...] элегия, тщательно практикуемая поэтами херасковского кружка, потеряла единство своей лирической базы, распалась или слилась с другими жанрами. В добавление, возникла новая форма поэзии, сопровождаемая большим количеством дидактических элементов [...] а именно, медитация, реализованная в стансах и медитативной оде. Эти жанры слили элементы интимной лирики и с дидактическими элементами. Так, херасковская [...] философская ода [...] слила свою дидактику с возвышенной лирикой торжественной оды. Это слияние стало доминирующим в то время.»²¹

Прямо или косвенно поэзия Юнга была представлена первым переводом, появившимся в 1772-1773 гг. в собственном журнале Хераскова «Вечера». К 1780 г. читателю были доступны по крайней мере четыре полных или частичных перевода на русский язык «Ночных мыслей».²²

Державин мог не знать московских журналов Хераскова,²³ но было бы удивительно, если бы он не был знаком с «Вечерами», — он был в Петербурге, где служил в Преображенском полку с марта 1770 по декабрь 1773 г. В это время он свел знакомство с А. А. Ржевским и А. В. Храповицким, членами петербургского кружка Хераскова. То, что Державин был большим поклонником поэзии Хераскова, засвидетельствовано как идеями и образами первой оды Екатерине (1767), так и позже, посвящением ему стих.

«Ключ» (1779). Возможно, что вхождение в кружок Хераскова в 1773 г. подготовило его к знакомству с «Poésies» Фридриха II в следующем году, когда он жил в отдаленном районе Поволжья.

К концу 70-х гг. религиозные и моральные взгляды Хераскова и его кружка нашли поддержку в творчестве Юнга. Такие философские оды Хераскова, как «Ода к Богу», (1777 г.), «Сравнение» или «Несогласие» с их горацианскими темами бессмертия и места человека в мире, с их возвышенными дикцией и тоном, присущими торжественной оде высокого стиля, уже несут в себе определенные аспекты медитативной поэзии Юнга.

С другой стороны, есть еще один главный источник медитативной державинской поэзии — это национальная русская традиция религиозной медитативной поэзии и общая среди русских поэтов XVII-XVIII вв. практика перевода и переложения псалмов. И. З. Серман рассматривает возможное влияние духовных од Ломоносова на державинское «Властителем и судьям» и их воздействие на его медитативно-элегическую поэзию.²⁴ Эта русская традиция хорошо объясняет притягательность Юнга, который сначала получил в России признание среди масонов и поэтов херасковского кружка, поклонников мощи его религиозного воображения. Юнг и сам писал переложения библейских историй, например «Paraphrase on Job». Более того, как указывает один исследователь, в «Ночных мыслях» он «явно устремлен к [...] стилю библейских пророков-поэтов».²⁵ «Ночные мысли» выбрали в себя библейскую образность и теологические аргументы. Прежде всего, однако, как у псалмопевца, его поэтическое воображение передает чувство божественного присутствия. Юнг выражает и пророческое стремление пробудить своего читателя и психологическое побуждение жить согласно заложенной в человеке возвышенной душе.

Таким образом, в то время как первоначальные попытки творчества в области элегической поэзии (его читалагайская ода на смерть Бибикова) ведут к лирическим элегиям 1750-х — 1760-х гг., просматриваются ассоциации с английской медитативной поэзией или «Ночными мыслями» Юнга.²⁶ Однако между 1779 и 1784 гг. произведения Державина «На смерть князя Мещерского» (1779 и 1783), Псалмы, «Властителем и судьям», «Счастливое семейство» (1780), «На выздоровление Мецената» (1781), медитативная ода «Бог» (1784) ясно указывают на комбинированное влияние херасковского кружка, псалмов и Эдварда Юнга.

Поскольку едва ли один Юнг оказывал влияние на Державина во время этого десятилетия созревания и экспериментаторства, можно предположить, что Юнг притягивал Державина с двух сторон: философской и стилистической. Если мы можем установить продвижение в поэтических и философских интересах Державина, развитие с 1774 по 1784 г. от раннего Читалагайского цикла через его скептический монолог, обращенный к Богу, датируемый тем же годом («Успокоенное неверие»),²⁷ к его оде Мещерскому, переложению псалмов и, в конце концов, к оде «Бог», то это продвижение будет соответствовать его последовательному знакомству с переводами из Фридриха II и

Эдварда Юнга. Идеи, с которыми он познакомился, были едва ли оригинальны, тем не менее они помогли Державину в выработке личных философских и религиозных взглядов, способствовали его эпистемологическим и теологическим поискам. Более того, Юнг дал ему особенные драматико-поэтические средства и предложил новое динамическое соответствие между поэтической формой и религиозно-философской медитацией. Так поэзия и, в особенности, поэтические переводы из Фридриха II и Юнга снабдили его как эпистемологией, так и теологией.

Тематически медитативные оды Державина следуют двум главным направлениям. Во-первых, это созерцание бренности человеческого существования и всемогущества смерти, во-вторых, как в его оде к Богу, это утешение, даруемое христианством, смешанное с оптимизмом Просвещения.

Державин научился у Юнга свободному выражению своей индивидуальности как поэта-творца, использованию замысловатых гипербол и парадоксов для подкрепления религиозных идей, драматизации философских аргументов. Поэтому не удивительно, что воздействие Юнга наиболее глубоко сказалось в оде князю Мещерскому и в оде «Бог» — каждая из них отражает усилие поэта передать философские идеи и религиозные принципы, перестраивая свою поэтику. Если в «Мещерском» Державин следует Юнгу в драматическом использовании гипербол, преодолевая крайний скептицизм «К Мовтерпию» Фридриха II, то в оде «Бог» он применяет юнговское свободное использование парадоксов, чтобы усилить свои риторические аргументы, сосредотачиваясь на теме уникального места человека в Божьем мире. В самом деле, тогда как юнговская самовопрошающая интроспекция выражается в диалогической форме персонажем Лоренцо, которого автор пытается обратить, фигура Лоренцо в то же время часто кажется другой частью его личности, alter ego. Этот определенный прием представлен в державинском размышлении о смерти Мещерского. С другой стороны, риторический стиль умело использован в оде «Бог».

Державин смог соединить существенные аспекты двух главных интерпретаций «Ночных мыслей» Юнга, связанных с немецким и французским переводами. Соответственно: с одной стороны, акцент на теологических аргументах и религиозном убеждении, выраженных с возвышенной религиозностью страстного «неоклассического» поэта, с другой — акцент французского переводчика на моральной значимости личного чувства и на теме «величия и достоинства человека», передаваемый через более личную страсть «преромантического» поэта, культивирующего медитативную элегию.

Детали и примеры

Возможно, Державин задумал «На смерть князя Мещерского» как философский ответ на исполненное пессимизма «An Maupertuis» Фридриха II. Сравнение этих двух текстов позволит нам рассмотреть развитие поэтических и философских интересов в его медитативно-элегической поэзии и

проанализировать те аспекты «Ночных мыслей» Юнга, которые могли притягивать его во время работы над этим произведением. Сила его философских размышлений и драматическое настроение свидетельствуют о влиянии Юнга на Державина.

Во-первых, хотя Державин следует торжественности тона Фридриха II, он отвергает его скептицизм и полное отчаяние. Встречаясь с той же философской дилеммой, Державин ищет и более личное, приемлемое решение в духе христианства, находя поддержку в выдающихся поэтических традициях своих дней: Псалтырь, поэзия херасковского кружка и «Ночные мысли» Юнга. Державинское заключение приближается к гораццианскому смирению, отвергает и отчаяние Фридриха II, и херасковское благочестие. Скорее, возможно следуя Юнгу, Державин умеряет собственный скептицизм более сложным христианским видением жизни как «мгновенного дара небес». Следовательно, в то время, как большая часть «Мещерского» торжественна и фаталистична по тону в духе «An Maupertuis» Фридриха II, заключительная строфа — конечное суждение — значительно мягче. Более того, семантика последних строчек во второй редакции 1783 г. изменена в сторону большего принятия парадоксальности человеческого предназначения: «И с чистою твоей душою / Благословляй судеб удар.» Хотя большая часть варианта 1783 г. несомненно обусловлена мнением Державина о том, что библейский стиль наилучшим образом выражает христианское решение вопросов, поднятых в стихотворении, изменение *честной* на *чистой* приближается к общепринятому клише — *чистая душа*. Ироническое разговорное «наградой *чти*» заменяется возвышенным *благословляй*, трансформируя тон мягкого, неопределенного смирения в более несомненное христианское принятие жизни. Этим парадоксом мог бы гордиться Юнг.

1779: И с честною твоей душою
Наградой чти судеб удар.

1783: И с чистою твоей душою
Благословляй судеб удар.

Во-вторых, как Фридрих II и Юнг, Державин берет личное событие за основу для размышлений, но оно используется только как рамка для более общих суждений. В «Ночных мыслях» Юнга самовопрошающая интроспекция поэта обращена на Лоренцо. Формальное построение державинского стихотворения комбинируется из элегического письма к другу и размышления о близости смерти и бренности человеческого существования, он опять поднимает жалобу человека до уровня поэтического сокрушения по поводу всего человечества, тогда как его универсальные и трансцендентальные ответы на вопросы жизни, смерти и бессмертия вторят вопросам, поставленным по Экклезиасту.

Призыв Фридриха II (в третьей строфе «An Maupertuis»²⁸) «гордому» и «суетному» человеку признать свое невежество, спросить, как «думает

немошный дух», по крайней мере частично изменяется Державиным. Следуя Юнгу, он говорит, что человеческое невежество и способность заблуждаться не есть просто нечто негативное, но должно восприниматься как залог его блаженства:

Не мнит лишь смертный умирать
И быть себя он вечным чаёт;
Приходит Смерть к нему как тать,
И жизнь внезапно похищает.

(Строфа IV)

Державин, опять вторя Юнгу, затем пытается опровергнуть фатализм Фридриха II, показывая, как человеческий «немошный дух думает». Не отвергая мысли о том, что смерть пугает внезапностью своего появления, он умеряет собственный фатализм, используя словарь, только слегка отличающийся от юнговского:

And why? Because he thinks himself immortal. All man think all men mortal, but themselves; Themselves, when some alarming shock of Fate Strikes...

(Книга I, строки 422-425)

Таким образом, смысл здесь весьма отличается от фридриховского отчаяния, которое достигает вершины в горестной вспышке.²⁹ Тогда как Державин сначала вторит этому отчаянию, соглашаясь, что жизнь коротка, человек рожден, чтобы умереть, он отвергает это в конце, утверждая, что мы «приемлем с жизнью смерть», несмотря на нашу преходящесть и потому, что жизнь — «мгновенный дар». Подразумевается, что человек должен наслаждаться на земле этим «даром», который, увы, не вечен и может быть отнят в любой момент внезапно, неожиданно.

Приемлем с жизнью смерть свою;
На то, чтоб умереть родимся;
(Строфа III, строки 1-2)

...Жизнь есть Небес мгновенный дар.
(Строфа XI, строка 5)

Тогда как скептическое отчаяние Фридриха II отбрасывает радости и печали, поскольку он видит свои дни сочтенными, Державин, следуя Хераскову и Юнгу, принимает «мгновенный дар» и ищет вечного счастья, отвергая непостоянство и ложность земного счастья. Он опровергает «светское отчаяние»³⁰ Фридриха II христианским оптимизмом:

Подите, счастья, прочь, возможны!
Вы все премежны здесь и ложны:
Я в дверях вечности стою.

(«Мещерский», строфа X, строки 6-8)

Эти строки заставляют вспомнить Юнга:

All, all on earth is shadow, all beyond
Is substance; the reverse is Folly's creed;
How solid all, where change shall be no more.
(Книга I, строки 119-121)

и напоминают совет Хераскова:

Нет, о смертный! сыщешь благо
В чистом сердце, в небесах.
Все корысти в мире тленны:
Бисер, злато, серебро;
Делай и люби добро
В нем все блага заключены.
(«Тщета», строфа V, строки 3-8)

С другой стороны, Державин не может принять крайне набожный взгляд Хераскова и его кружка, — будто бы земная жизнь есть просто приготовление к вечной жизни; скорее он пытается принять преходящесть жизни и ее ограниченность в удовольствиях, он согласен с Горацием, что в жизни нужно руководствоваться золотым правилом умеренности, что жизнь нужно «устроить себе к покою». Так, где Фридрих II отчаивается, Державин советует воспользоваться даром жизни, лучшим образом использовать отведенные Временем моменты, и этим он напоминает Горация и Юнга:

Жизнь есть Небес мгновенный дар;
Устрой ее себе к покою,
И с честною твоей душою
Наградой чти судеб удар. (1779 г.)
[Благословляя судеб удар] (1783 г.)
(«Мещерский», строфа II)

Сравни отрывок из «Ночных мыслей» Юнга:

No Niggard, Nature; ...
Time wasted is Existence; us'd is Life...
And why? since Time was giv'n for use, not waste,
...If Time past,
And Time possess, both pain us, what can please?
That which the Deity to please ordain'd,
Time us'd...

(Юнг, Книга II, строки 148-185).

В добавление Державин вторит Юнгу, вопрошая своего адресата — его друга Перфильева: если жизнь скоротечна и вечная жизнь есть то, чего мы действительно ищем, зачем скорбеть об упущенном друге?

Event silent night proclaims my soul immortal;
 Even silent night proclaims eternal day.
 For human weal, Heaven husbands all events;
 Dull sleep instructs, nor sport vain dreams in vain.
 Why then their loss deplore that are not lost?
 (Юнг, Книга I, строки 102-106)

Сей день иль завтра умереть,
 Перфильев! должно нам конечно:
 Почто ж терзаться и скорбеть,
 Что смертный друг твой жил не вечно?
 («Мещерский», строфа XI, строки 1-4)

Еще более резкое неприятие пиетистского взгляда на земную жизнь, как на простое приготовление к вечной жизни, появляется в «Успокоенном неверии», когда говорящий взывает к Богу, чтобы освободиться от сомнений и скептицизма:

А там?.. а там разверста вечности!
 Дрожу! — лиется в жилах хлад.
 О вечность вечна мука, ад!
 (Строфа VII, строки 4-6)

В прямом вопросе о том, что вечная жизнь не просто продолжение земного мучения — «ад!» — он достигает нижней точки в своей полемике с Богом. В этом Державин также мог следовать Юнгу, используя диалог, чтобы драматизировать свои собственные взгляды в контрасте с теми, которые принадлежат его второму Я, так же как Юнг использовал своего оппонента Лоренцо.

Как указывает И. З. Серман,³¹ державинский скептицизм адресован не столько миру в целом, сколько собственному внутреннему отношению к ценностям, в конечном итоге в стихотворении он ищет «веру». Он прямо взывает к Богу за умиротворением, надеждой и утешением, даруемыми верой. Стихотворение заключается христианским утешением, но не в духе пиетизма:

Теките, обымите веру:
 Она одна споконит Вас,
 Утешит в самый смертный час.
 (Строфа XVIII, строки 4-6)

В этом контексте державинское приятие смерти в «Мещерском» как части «дара небес» и заключительные строки с благословением «удара судеб» становятся более понятными, создавая парадокс положительного содержания. Тем не менее, сравнительно с Херасковым и его кружком, державинская попытка здесь решить проблему смертности человека ограничена, если не сказать — двусмысленна.

«Мещерский» содержит стилистическое следование Юнгу, в этой оде мы наблюдаем черты дальнейшего созревания поэта. Даже в варианте 1779 г.

державинская образность тщательно разработана; драма замещает эпиграмматическое клише. Державин — первый русский поэт, использовавший род театрального воздействия, восходящий к юнговскому драматическому стилю. Его воспроизведение мощно слышимого похоронного звона в «Мещерском», так же как яркая персонификация Смерти и серия внушенных страхом метафизических вопросов соответствуют «Ночным мыслям» Юнга.

Обзор источников яркой образности Державина и детальный анализ первой строфы «Мещерского» демонстрируют, как успешно он использовал юнговские мотивы и образы, чтобы создать первую медитативную оду.³² Как показывает Яков Грот, известный державинский образ похоронного звона вторит бою часов у Юнга³³:

But most significant,
The bell strikes one. We take no note of time
But from its loss. To give it then a tongue
Is wide in man. As if an angel spoke,
I feel the solemn sound. If heard aright,
It is the knell of my departed hours;
Where are they? With the years beyond the flood.
It is signal that demands dispatch;
How much is to be done? My hopes and fears
Start up alarmed, and o'er life's narrow verge
A dread eternity! how surely mine!
And can eternity belong to me,
Poor pensioner on the bounties of an hour?
(Юнг, Книга I, строки 54-66)

Однако есть также косвенные доказательства, заставляющие предположить, что другие образы и риторические средства, повторяющиеся в первой и второй книгах «Ночных мыслей» Юнга, могли вдохновить Державина или, по крайней мере, усилить его собственные поэтические средства. Грот отсылает только к строфам I, III и IV.³⁴ Например, юнговскому риторическому «Where are?» соответствует постоянное использование в державинских доводах наречия места «где» (строфа V-6,8):

Those Hours, which lately smil'd where are they now?
Pallid to thught, and ghastly! drown'd, all drown'd
In that great Deep which nothing disembogues!
... How fleet their flight!
(Юнг, Книга II, строки 370-374)

А завтра: где ты, человек?
Едва часы протечь успели,
Хаоса в бездну улетели,
И весь, как сон прошел твой век.
(Строфа VIII, строки 5-8)

Где ж он? — Он там; — Где там? — Не знаем.
(Строфа V, строка 6)

Успехи, радость и любовь
Где купно с здравием блистали,
У всех...
Где стол был яств, там гроб стоит;
Где пиршеств раздавались лики...
(Строфа VI, строки 1-6)

Во-вторых, Державин вторит юнговскому образу трансформации солнца и звезд, связанному с мотивом течения времени:

A Moment, and the world's blown up to thee;
The Sun is darkness, and the stars are dust.
(Юнг, Книга II, строки 376-377)

Без жалости все смерть разит:
И звезды ею сокрушатся,
И солнца ею потушатся,
И всем мирам она грозит.
(Строфа III, строки 5-8)

В-третьих, державинское драматическое представление близости Смерти, подстерегающей, наблюдающей всех и вся, также реминисценция из Юнга, хотя у Державина она *разит*, а у Юнга *ждет*.

Haste, haste, He lies in wait, He's at the Door,
Insidious Death! should his strong Hand arrest,
No composition sets the pris'ner free...

Is Death at Distance? No! He has been on thee;
And given sure earnest of his final Blow!
Those hours, which lately smil'd, where are they now?
(Книга II, строки 33-35; 368-370)

И бледна Смерть на всех глядит.
Глядит на всех — и на царей,
Кому в державу тесны миры;
Глядит на пышных богачей
Что в злате и серебре кумиры;
Глядит на прелесть и красы,
Глядит на разум возвышенный,
Глядит на силы дерзновенны.
И точит лезвие косы.

(Строфа VI, строка 8, и строфа VII)

В-четвертых, мотив ложной надежды переплетается с мотивом человеческой наивности перед лицом смерти, что опять ведет к Юнгу:

And all Mankind their Time of Day;
 Even Age itself. Fresh hopes are hourly sown
 ... Since oft Man just compute that Age he cannot feel,
 He scarce believes he's older for his years.
 Thus, at life's latest eve, we keep in store
 One disappointment sure, to crown the rest;
 The disappointment of a promis'd hour.

(Юнг, Книга II, строки 438-448)

Сегодня льстит надежда лестна,
 А завтра — где ты, человек?
 (Строфа VIII, строки 4-5)

Тем не менее, каковы бы не были державинские источники, они сливаются вместе, образуя глубоко оригинальное и драматически сильное изображение; ее всемогущество дано пугающе ярко в постепенном приближении слуховых и живописных образов. «Торжественный звук» похоронного звона, упоминаемый Юнгом, трансформируется в тревожное предупреждение о надвигающейся смерти. «Бледная» и «жадная» смерть Горация трансформируется в свирепое чудовище, которое *скрежещет зубами* (I, 6), *глочает царства* (II,8), *разит все без жалости* (III, 5), *приходит как тать / И жизнь внезапно похищает* (IV, 3-4), *Глядит на всех — и на царей, / ... и точит лезвие косы* (VIII), которое воспринимается как *трепет естества и страх* (VIII, 1). К тому же подчеркнутое повторение слова «смерть» как вербальной темы³⁵ драматизирует текст, давая простому гораццианскому образу ошутимую театральную силу, встречаемую в «Ночных мыслях» Юнга. В самом деле, первая строфа «Мещерского» дает точную картину того, как изобретательно применяет он все известные ему стилистические элементы.³⁶

Годы, разделяющие два варианта «Мещерского», были годами значительного поэтического и философского созревания и читательского признания. Державин начал свою оду «Бог» в 1780 году, после упражнений в различных формах медитативных од.

В особенности его переложение 127-го псалма (православная версия) и «Счастлирое семейство» продолжали его духовный поиск в преодолении скептицизма, — стремление исповедовать обновленную веру в Бога и понять роль человека в Божьем мире. В этом смысле это предвестники оптимизма оды «Бог». Посвященное А. А. Ржевскому, члену херасковского кружка, «Счастлирое семейство» отражает стилистическое влияние философских од Хераскова. Однако державинская версия замещает гораццианскую *beatus ille*. Более того, гораццианское видение земной жизни несколько умеряется юнговским акцентом на «использовании Времени». В то время, как Державин вторит 127-му псалму в его собственном «Блажен, кто Господа боится /

И по путям его идет», подчеркивание псалмопевцем благословения, исходящего из веры в Бога, умеряется по мере того, как фокус сдвигается к вере в человека и в жизнь здесь и сейчас. Например, VII строфа хвалит поведение доброго, честного мужа, наслаждающегося безмятежной, достойной жизнью, чья полезность и любовь к Богу оправдывает его земное благословение. И так, в то время как стиль «Счастливого семейства» служит типичным примером, по крайней мере, одной формы херасковской духовной оды, его тематика продолжает отражать двусмысленность державинской философской позиции — его неодолимая любовь к жизни умеряется страхом Божьим и желанием поступить достойно и морально.

*Блажен, кто Господа боится
И по путям его идет!
Своим достатком насладится
И в благочестии поживет.*

В дому его нет ссор, разврата,
Но мир, покой и тишина:
Как маслина плодом богата,
Красой и нравами — жена.

... Кто не вредит и не обидит,
И злом не воздаст на зло:
Сыны сынов своих увидит
И в жизни всякое добро.

Мир в жизни сей и мир в дни оны,
В обители избранных душ,
Тебе, чувствительный, незлобный,
Благочестивый, добрый муж!

(С. 1–2, 6–7)³⁷

В своей оде «Бог» Державин, однако, делает шаг вперед. Лаконичная фраза, точная образность, краткость формы и даже поэтическая манера напоминают херасковскую «Оду к Богу» (1778)*, однако Державин отвергает наставническую пиетистскую тематику в пользу рационалистической теологии Юнга. Похоже, что Юнг помог ему осуществить его метафизический и эпистемологический поиск. Юнговский акцент на прояснении знания о существовании Бога, на определении атрибутов Бога, так же, как на правилах морали, на нахождении правды бессмертия внутри человеческого ознания или доступной через рассудок без сверхъестественного откровения,³⁸ оставили глубокий след в сознании Державина. Державинское приятие идеи Просвещения о совершенстве человека, доминирующее в его гражданской поэзии, находит свою аналогию в его размышлениях о

* См. ниже статью А. Левицкого.

месте человека в Божьем мире. Следовательно, обнаруживается тематический контраст между одой на смерть Мещерского и одой Богу. Это может быть обобщено как разница между простым отвержением скептицизма и фатализма и полным принятием нового оптимизма, основывающегося на доктрине веры, сжато выраженной набором доказательств в ходе XI строфы гимна Богу, восхваляющей значение человека в мире как посредника Бога, как доказательство Его существования.

Не завершив свою оду Богу до 1784, годом позже публикации второго варианта «Мещерского», Державин в конце концов избавился от скептицизма «Poésies» Фридриха и фатализма первого варианта «Мещерского». Так, в оде «Бог» известные строки из первой книги «Ночных мыслей» Юнга достигают своего конечного значения; используемые Юнгом риторические средства антитезы и парадокса теперь полностью усвоены и развиты Державиным. Эти строки, впервые указанные Гротом,³⁹ несомненно способствовали философскому поиску Державина:

How poor, how rich, how abject, how august,
How complicate, how wonderful is man!
How passing wonder He who made him such!
 Who centered in our make such strange extremes!
From different natures marvellously mixed,
 Connection exquisite of distant worlds!
Distinguished link in being's endless chain!
Midway from nothing to the Deity!
 A beam ethereal, sullied and absorpt!
 Though sullied and dishonored, still divine!
Dim miniature of greatness absolute!
 An heir of glory! a frail child of dust!
A worm! a god! — A am tremble at myself,
 And in myself am lost! At home a stranger,
 Though wanders up and down, suprised, aghast,
 And wondering at her own how reason reels!
 Oh, *what a miracle to man is man,*
 Triumphantly distressed! what joy, what dread!
 Alternately transported and alarmed!
 (Книга I, строки 67-86. Курсив мой)

Важно заметить, что Державин начал оду «Бог» в 1780 г., вскоре после публикации «Мещерского». Создавая вторую редакцию «Мещерского» в 1783 г., он мог освежить свой интерес к Юнгу, на этот раз концентрируясь на теологических аргументах более, чем на драме или образах. В самом деле, строки оды «Бог», предлагающие юнговское изображение места человека в мире, следуют непосредственно после строк, передающих в «Мещерском» похоронный звон. Так Державин долго обдумывал эту оду, и только в 1784 г., во время обзора в Нарве своего поместья, закончил ее в относительно короткое время.

Державин вполне мог найти поддержку у Юнга в своих разрастающихся философских и поэтических замыслах: опровергнуть пиетистскую концепцию человеческой незначительности, представленную в таких одах божеству, как «Die Ewigkeit» Галлера (в русском переводе «Вечность», 1779)⁴⁰ или в херасковской «Оде к Богу», взять на себя задачу написать свой собственный гимн, отстояв раз и навсегда значительность человека в Божьем мире, как венца создания. В самом деле, ода Державина начинается и заключается расхожим образом, изображающим человека как «ничто», как «песчинку» по контрасту с неизмеримой, бесконечной природой Божества.

В первом сопоставлении незначительности Божьего творения по сравнению с Творцом Державин вторит сумароковской «Оде о величестве Божьем», утверждая, что не только человек незначителен по сравнению с Творцом, но и весь небесный свод:

Я свет на свет постановляю,
Я миллионы предьявляю
Их смутной мысли я своей.
Толико ж их взношу над оный,
И паки, паки миллионы:
Песчинка то вселенной всей.
(Сумароков, строфа IV)

Как капля в море опущенна
Вся твердь перед тобой сия.
Но что мной зримая вселенна?
И что перед тобою я? —
(Державин, строфа VI, строки 1—4)

Однако в строфах VII—X, где Державин развивает свой центральный тезис, он воспринимает человека как занимающего большое место в творении, чем солнце или природа, — человек есть «связь» между Творцом и его творением. Державин тем самым отвергает как модель Сумарокова, чья духовная ода «Гимн о премудрости Божией в Солнце (1760) представляет солнцу как источник вечности, образ Бога, так и оды Геллера и Хераскова.

Сия песчинка, погруженна
В пространной мира глубине,
Всегдашней тьмою окруженна,
Как искра видима тебе...

...Все наши мысли тьмой покрылись,
И Бога скрыли от очей.
(Херасков, «Ода к Богу», строфы III—IV)

Vollkommenheit der Größe,
Was ist der Mensch, der gegen Dich sich hält!
Er ist ein Wurm, ein Sandkorn in der Welt,
Die Welt ist selbst ein Punkt, wenn ich an Dir sie messe.
(Haller, «Die Ewigkeit»)

(О совершенство величия! Что человек в сравнении с Тобою?
Червь, песчинка, и вся вселенная неприметная точка,
если сопоставить ее с Тобою.)

Сумароковский «Гимн о премудрости...» может быть дан моделью для Хераскова в изображении Природы как «дочери Бога, славящей его величие:

О солнце, ты — живот и красота природы,
Источник вечности и образ божества!
Тобой жива земля, жив воздух, живы воды,
Душа времен и вещества!
(Сумароков, 1760; строфа IV)⁴¹

Прекрасна дщерь Его, природа,
Гласит для каждого народа:
Господь единый всем Отец!
(Херасков, 1778; строфа IX)

К тому же, в контрасте с ломоносовскими «Утренними размышлениями» и «Вечерними размышлениями о Божьем величестве», к которым имеют отношение многие строфы Державина, молодой поэт подчеркивает не расстояние между человеком и Богом, но близость и взаимность в их отношениях.

Державинская ода начинается, как обычно, с развернутого описания природы Божества, как неизмеримого и вечного по контрасту с человеческим «ничто», но начальные строки VII строфы прямо отвергают пиелистские мнения о незначительности человека. Вторая половина державинской оды «Бог» внезапно отвергает абстрактную сферу Божества, переходя в знакомую понятную сферу, «Я», которое представляет все человечество, и спрашивает в манере юнговского рационального собеседника: какова человеческая роль в Божьем мире, какова значимость человека? Первоначальный ответ в конце VII строфы — «ничто» — рационально отвергается серией логических парадоксальных аргументов, которыми бы гордился Юнг. Эти доказательства переводят значительность человека в божественный план.

Как капля в море опущенна
Вся твердь перед тобой сия.
Но что мной зримая вселенна?
И что перед тобою я?

Ничто! — Но ты во мне сияешь
Величием твоих доброт.
(Строфа VII, строки 1—2)⁴²

.....
И я перед тобой — ничто.
(Строфа VII, строки 1—4, 10)

В самом деле, Державин даже прибегает к картезианскому рассуждению, чтобы доказать существование Бога и человеческую ценность: «Я есмь — конечно есть и Ты!» (строфа VII). Державин пересматривает картезианскую формулу, чтобы засвидетельствовать взаимозависимость человека и Творца.

Человек изображается вторым только после Бога, вторым в божественной иерархии. И опять, подобно Юнгу, Державин восхваляет земную человеческую жизнь, как часть божественной жизни. Его гимн и определяет, и торжественно отмечает уникальное место человека в Божьем мире.

«Бог», таким образом, есть гимн и человеку, и Богу; прежняя ранняя озабоченность поэта проблемой бренности человеческого существования превращается в признание человеческой ценности здесь и сейчас. По контрасту с «Мещерским» страх смерти замещен празднованием жизни, мировая скорбь «Poésies» Фридриха и «Мещерского» вытесняется лучезарным оптимизмом и возвышенностью; поэт ликует, осознав место человека, его роль в Творении. Таким образом, как у псалмопевца, поэтическое воображение порождает чувство божественного присутствия. Как у Юнга, вера Державина оптимистична, с обещанием бессмертия, с возможностью встретить смерть без страха.

Ты еси! — Природы чин вещает,
Гласит мое мне сердце то,
Меня мой разум уверяет,
Ты еси; — и я уж не ничто!
Частица целой я вселенной,
Поставлен, мнится мне, в почтенной
Средине естества я той,
Где кончили тварей ты телесных,
Где начал духов ты небесных,
И цепь существ связал всех мной.

Я связь миров повсюду сущих,
Я крайня степень вещества;
Я средоточие живущих
Черта начальна божества;
Я телом в прахе истлеваю,
Умом громам повелеваю,
Я царь, — я раб, — я червь, — я Бог!
Но будучи я столь чудесен,
Отколе произошел? — безвестен;
А сам собой я быть не мог.

(Строфы VIII—IX)

Так Державин празднует существование человека, замечая пиетистское «ничто» идей, что человек есть наиболее великолепное создание Бога, ибо человек сам есть связь между Богом и его созданиями в цепи Творений. Следуя Юнгу, он подчеркивает значение и силу человеческого разума, как источника знания о Боге. Он излагает доказательства того, что человек есть единственное существо, способное представить Божье существование, понять дело Бога, что человек должен быть почитаем, как единственное Божье создание, способное истолковать своего Творца и воздать ему хвалу. Не только эти доводы указывают, что Державин был вдохновлен определенными строками «Ночных мыслей» Юнга; они свидетельствуют о том, что он рассматривал Юнга как источник своей эпистемологии и теологии. Например, Юнг начинает первую книгу «Ночных мыслей» обращением за божественным вдохновением прямо к своему разуму: «O lead my mind (A mind that fain would wander from its woe)...». Он заключает 9-ю часть размышлений идеей, что, созерцая Божий мир, человеческое сознание расширяется, его видение увеличивается, хотя полное понимание божественного принадлежит самой сфере божественного.

How Glorious, *then* appears the *Mind* of Man,
 When in it All the Stars, and Planets, roll?
 And what it *seems*, it is: *Great Objects* make
Great Mindss, enlarging as their Views enlarge;
Those still more Godlike, as *these* more Divine.
 (Строфа IX, 1062-66)

Следовательно, хотя державинская ода Богу начинается традиционно, как попытка ведущего повествование понять сущность собственного «Я», тема места человека в Божьем мире замещает тему человеческой смертности. «Бог» превосходит традицию и становится глубоко оригинальной медитативной одой Божеству и его уникальному взаимоотношению с человеком. Вторя Юнгу, Державин доказывает существование Бога в зависимости от своего существования. Следовательно, по контрасту с традиционной хвалой Богу и созданию, Державин делает ударение на взаимосвязи Бога и человека.

Державин находит в переводах «Ночных мыслей» Юнга подтверждение своих философских и поэтических усилий. Он нашел новый философский оптимизм в рациональной теологии Юнга и вере в человеческий потенциал и усвоил сущность возвышенного риторического стиля Юнга, в особенности его использование парадокса и антитезы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. В. Ф. Ходасевич, *Державин* (Париж, Изд. Современные записки, 1931. Переиздано с предисловием А. Л. Зорина, М., Книга, 1988). Введение, с. 5–28. Ходасевич отмечает важность «Poésies» Фридриха для последующего творчества Державина. Более детально о влиянии на Державина «Poésies diverses» Фридриха II см.: J. G. Harris, *The Creative Imagination in Evolution: A Stylistic Analysis of G. R. Derzhavin's Panegyric and Meditative Odes* (Колумбийский университет, неопубликованная докторская диссертация, 1969 г.).

² См. биографическую и критическую работу В. А. Запавова *Державин*, М., Молодая гвардия, 1958; того же автора *Гавриил Романович Державин: Биография писателя*, М.-Л., Просвещение, 1965; а также Я. Грот, *Жизнь Державина по его сочинениям и письмам и историческим документам*, *Сочинения Державина*, т. 8, СПб, 1880; см. также упомянутую работу В. Ф. Ходасевича *Державин*.

³ См. В. Ф. Ходасевич, *Державин* и J. G. Harris, *The Creative Imagination...*

⁴ Э. Юнг (1683-1765) опубликовал в девяти частях свое произведение *The Complaint or Night Thoughts on Life, Death and Immortality* между 1742 и 1746 гг. Это произведение было много раз перепечатано в XIX в. и несколько раз в XX-м. Новейшая публикация, по которой текст цитируется в этой работе, вышла под редакцией Stephen Cornfeld — *Edward Young's Night Thoughts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

⁵ См. Harold Foster, *Edward Young in Translation. I: The German Phase (1749-1769)*, The Book Collector 19 (1970), с. 481–500 и *Edward Young in Translation. II: The French Phase (1769-1790)*, The Book Collector 20 (1971), с. 46–67. См. также П. Р. Заборов, «Ночные размышления Юнга в ранних русских переводах» в кн.: *Русская литература XVIII века. Эпоха классицизма. XVIII в. XI*, М.-Л., 1964, с. 269-279.

⁶ См. П. Р. Заборов «Ночные мысли» Юнга.... Автор ведет речь о первых публикациях Юнга в России и Западной Европе. Он указывает (с. 270), что первым переводом в России был прозаический перевод «Второй ночи», выполненный Марией Сушковой и опубликованный в журнале Хераскова «Вечера» No. 14-17, 1772.

⁷ См. E. J. Simmons, *English Literature and Culture in Russia (1553-1840)*. Cambridge, 1935, с. 131, а также: П. Р. Заборов, «Ночные размышления» Юнга в ранних русских переводах... с. 269-279.

⁸ См. John Luis Kind, *Edward Young in Germany*, New York, AMS Press, 1966, с. 90-91.

⁹ См. также J. L. Kind, *Edward Young in Germany*. Автор характеризует профессора Иогана Арнольда Эберта (1723-1795) как «первого, кто целиком перевел «Ночные мысли», как одного из способнейших немецких переводчиков английских писателей в XVIII в., который посвятил лучшую часть своей жизни работе над переводом из Юнга, рано выучил английский язык и читал всех выдающихся английских авторов в оригинале», с. 81. Его перевод включает обильные комментарии; Эберт цитирует все отрывки, где Юнг «упоминается, адаптируется, вызывает подражания или размышления», с. 83.

¹⁰ См. П. Р. Заборов, «Ночные размышления» Юнга....

¹¹ Более детально см. у Заборова «Ночные размышления» Юнга....

¹² Цит. по кн.: Kind, *Edward Young in Germany*, с. 107.

¹³ Более детально см. в кн.: Kind, *Edward Young in Germany*.

¹⁴ П. Р. Заборов, «Ночные размышления» Юнга..., с. 271.

¹⁵ См. Foster, *Edward Young in Translation...*; П. Р. Заборов, «Ночные размышления» Юнга... и Cornford, New York, New York University Press, 1929. Автор указывает на несколько форм этого типа поэзии: от короткой эпиграфии или эпиграммы до больших стихотворных панегириков или трактатов. Различная элемент, из которых наиболее часто слагается кладбищенская элегия, он утверждает: «Кладбищенская элегия может начинаться с описания природы, густой рощи кипарисов или зарослей тиса на церковном дворе, пещеры, сов и похоронного звона ночью. Что-то может быть сказано о болезни и смертном одре, выражено предчувствие того, что нас ждет: склеп, могильные черви и разложение тела. Все эти мотивы естественно ведут к описанию могил, часовен и заросших сельских кладбищ. Затем, если это не случится раньше, вдумчивое морализование по поводу неопределенности жизни, о смерти, равняющей всех [...] Последняя часть стихотворения почти всегда посвящена панегирику мертвым и награде, грядущей на небесах...», с. 8.

¹⁶ П. Р. Заборов, «Ночные размышления» Юнга..., с. 273.

¹⁷ См. о преромантическом поэте Боброве и влиянии Юнга интересную трактовку Марка Альтшуллера в статье «Семен Бобров и Эдвард Юнг», RLT 21, Ann Arbor, Ardis Publishers, 1988.

¹⁸ Более детально см. у J. G. Harris *The Creative Imagination...*, гл. 5.

¹⁹ *Оды, переведенные и сочиненные при горе Читалагае, 1774 года*. Опубликовано в 1776 г. См. *Сочинения Державина* под ред. Я. Грота, СПб., изд. Имп. Ак. наук, т. 3, с. 271-311.

²⁰ Более детальное обсуждение трех вариантов этой ранней элегии см. у J.G. Harris *The Creative Imagination...*, гл. 6.

²¹ Г. Гуковский, *Русская поэзия XVIII века*, Л., 1927, с. 43.

²² П. Р. Заборов, «Ночные размышления» Юнга..., с. 273.

²³ В начале 1760-х в Москве он редактировал журналы: «Полезное увеселение» (1760-1762), «Свободные часы» (1763) и «Доброе намерение» (1764); в этих журналах появились многочисленные моральные и духовные оды и стансы. В начале 1770-х гг. Херасков играл сходную роль в Петербурге, редактируя «Вечера» (1772-1772).

²⁴ См. интересную трактовку использования псалмов Ломоносовым и Державиным и возможного влияния псалмов на державинские медитативные оды: И. З. Серман, *Русский классицизм*, с. 69–75.

²⁵ Cornford, *Edward Young*... с. 3.

²⁶ Использование белого стиха и замечания поэта об использовании этого формального элемента могут восходить к Юнгу.

²⁷ *Соч. Державина*, с. 42–43. Грот цитирует Бартенева: «После своих *Читалагайских од*, с переводами из Фридриха Великого, это вторая попытка выразить свои философские идеи в поэзии.», с. 47. Грот указывает, что это стих. могло быть написано между 1776 и 1779 гг.

²⁸ Homme si fier, homme si vain
De ce que ton faible esprit pense.
(Строфа III).

²⁹ Vos vœux, Mortels audacieux,
Vont à vous éгалer aux dieux,
Vous, nés pour ramper dans la fange,
Pour vivre un instant, pour périr,
Vous, nés pour vous anéantir,
Vous aspirez à la louange!
(«A Maupertuis», строфа IX).

³⁰ Partez chagrins, plaisirs, amours,
Je vois la trame de mes jours
Dans la main d'Atropos livrée.
(«A Maupertuis», строфа X).

³¹ И. З. Серман, *Русский классицизм*, с. 75.

³² Более детально см. у J. G. Harris.

³³ *Соч. Державина*.

³⁴ Более детально см. у J. G. Harris, *The Creative Imagination...*, гл. 5.

³⁵ См. И. З. Серман, *Русский классицизм*, с. 75–76 — сравнение державинского использования «смерти» как вербальной темы с ломоносовским — в качестве структурного элемента.

³⁶ Для более детального анализа см. J. G. Harris, *The Creative Imagination...*, гл. 5.

³⁷ *Соч. Державина*, I, с. 67–70.

³⁸ См. Isabel St. John Bliss, *Edward Young*, New York, Twayne series 80, 1969. См. в особенности гл. 6 «Chanted Beneath the Glimpses of the Moon: 1742–1745», с. 111–132.

³⁹ *Соч. Державина* под ред Я. Грота, СПб., изд. Имп. Ак. наук, I, СПб, 2-е изд., 1868, с. 132 [ода «Бог»], 142 [«How poor, how rich...»]. Грот ссылается на этот отрывок, но не приводит его полностью. Он концентрируется на противопоставлении «червь» — «Бог» и указывает, как часто этот причудливый образ появляется в одах Божеству.

⁴⁰ Пер. Гр. Бройко, «Вечность», «Санкт-Петербургский вестник», ч. IV (декабрь 1778), с. 413–418, цит. по кн.: *Соч. Державина*, т. I, с. 206.

⁴¹ А. П. Сумароков, *Избранные произведения*, Л., 1957, с. 87.

⁴² *Соч. Державина*, с. 130–133. Замечания Грота к «Богу», см. с. 133–148.

III. АНАЛИЗ ОТДЕЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Марк Альтшуллер
(Питтсбург, Пенсильвания)

«ИРОД И МАРИАМНА» ГАВРИИЛА ДЕРЖАВИНА

(К вопросу о формировании русской преромантической драмы)

В 1807 г. Державин написал трагедию «Ирод и Мариамна». Это было единственное произведение Державина, поставленное на сцене. Пьеса шла всего пять раз,¹ и, насколько можно судить, успехом не пользовалась.² Однако в не очень обширном драматургическом наследии Державина эта пьеса занимает значительное место, и с нее удобнее всего начать рассмотрение поэтики его трагедий.

Уже при первом, самом поверхностном знакомстве с «Иродом и Мариамной», читатель отчетливо видит в ней некоторые хрестоматийные черты поэтики классицизма. Трагедия состоит из пяти актов. Время ее действия не определено с точностью, но укладывается в период от нескольких часов до половины суток. Единство места практически строго соблюдено. Это Иерусалим, в основном царский дворец. Герои перемещаются из царских палат в чертоги царицы, в кабинет царя, в роскошный дворцовый сад с фонтанами и статуями. Только в последнем акте действие переносится из дворца в синаедрион («сендарин» у Державина). Сюжет развивается стремительно — от заговора против Мариамны в первом явлении трагедии к ее (и Ирода) гибели — в конце. Никаких побочных, дополнительных мотивов, мешающих единству действия, в трагедии нет.

Царь и царица имеют наперсников. У царя это Соверн, советник слабый и лукавый, у Мариамны — Када. Наперсница героини — лицо обязательное в трагедии классицизма, и Када, как сообщает сам Державин,³ является единственным вымышленным, не упоминаемым в исторических источниках, персонажем трагедии.

В соответствии с эстетическими требованиями, сформулированными еще Н. Буало («Волнует зримое сильнее, чем рассказ, // Но то, что стерпит слух, порой не стерпит глаз»⁴) убийства, самоубийства, кровавые столкновения происходят в трагедии за сценой, о них сообщается в рассказах наперсников. Так, Када рассказывает о самоубийстве злодейки Соломии (Саломеи):

...заскрыпела
Зубами на меня, — и в смехе рану злом

Руками разорвав, рассталась с животом.
(4, 243)

Не чужда трагедия Державина и некоторой примитивной аллюзионности, часто встречающейся в трагедиях русского классицизма. Мы называем такую аллюзионность *декларативной* в отличие от более глубокой концептуальной *исторической* аллюзионности, о которой пойдет речь позднее.⁵ Так, мы встречаем в трагедии такие, например, строки:

Царя есть первый долг, чтобы уметь избрать
Советников себе и должности им дать.
(4, 220)

Несомненно, что это намек недовольного поэта, отставленного в 1803 году от должности министра и вынужденного удалиться на покой.

Тем не менее, несмотря на все эти хрестоматийные особенности, меньше всего «Ирод и Мариамна» может быть названа трагедией классицизма. Главное в ней, как мы попытаемся показать — черты преромантической поэтики.

Давно известно, что драматургия Державина рождалась в борьбе с поэтикой знаменитых пьес В. Озерова. Исследователи справедливо говорят о противопоставлении в начале века державинской и озеровской драматических систем.⁶ Для Державина озеровские трагедии были абсолютно не историчны, и отсутствие в них исторического правдоподобия, исторической верности было с его точки зрения, их важнейшим недостатком.⁷ Хорошо известна саркастическая реплика Державина по поводу несообразностей «Дмитрия Донского» (1807): «...мне хочется знать, на чем основывается Озеров, выведя Димитрия влюбленным в небывалую княжну, которая одна-одинешенька прибыла в стан и, вопреки всех обычаев тогдашнего времени, шатается по шатрам княжеским да рассказывает о любви своей к Димитрию».⁸

Проблема историзма в поэтике классицизма практически отсутствовала. Тщательно препарированная, очищенная от не слишком эстетичных исторических реалий, античность становилась идеальной рамкой, в которой обычно разворачивалось действие трагедии. Если же оно переносилось иногда в другое место (в Испанию, на Восток и пр.), герои продолжали оставаться все теми же носителями античных доблестей, ибо природа человека в этой системе оставалась неизменной (по крайней мере в идеале), не зависящей от климата, национальности, истории.

Державину хорошо были известны работы Гердера, который заложил основы новой романтической эстетики. Русский поэт разделял идеи немецкого философа об эстетической ценности любого национального искусства, об исторической относительности любого эстетического идеала.

Противопоставляя свои пьесы Озерову, Державин считал историческую достоверность их важнейшим достоинством. При этом историческая достоверность не подразумевала, как в позднейших романах вальтер-скоттовского типа, более или менее тщательного изучения исторического

материала. Уровень историзма определялся большей или меньшей близостью к обычно одному (много двум) источнику, а ргоіо признанному достоверным.⁹ Так, в основу «Ирода и Мариамны» положен, как говорит сам автор, отрывок из древней истории, оставленный нам «Иосифом Флавием, писателем о войне иудейской, в которой описывает он жизнь царя Ирода и его супруги таким образом, что могут они в самых твердых душах произвести сожаление и ужас» (4,181).

Иосиф Флавий в первых частях своей знаменитой книги подробно рассказывает о правлении Ирода. Из этого рассказа Державин берет небольшой период времени от возвращения Ирода, заручившегося поддержкой Октавиана Августа, из Рима в Иерусалим, до смерти Мариамны. Он достаточно тщательно следует за своим источником в содержании пьесы, изображая ревность Ирода, предательство Саломеи, интригу, сплетенную врагами против Мариамны и пр.

Мы найдем у Державина и текстуальные соответствия с книгой Иосифа Флавия. Так, Державин рассказывает о речи Ирода перед Августом, в которой Иудейский царь, смело представ перед императором, не скрывает своей былой дружбы с Антонием (врагом нынешнего императора).

У Флавия: «<Ирод> предстал перед ним <Октавианом, М.А.> без царской диадемы и без всяких знаков своего сана как частное лицо, но с царским достоинством...»¹⁰

У Державина:

...Ирод ... свободно
Предстал пред сонмом сим и важно, благородно,
Как венценосец сам, так цезарю сказал ...
(4,185)

И. Флавий рассказывает о любви Ирода и раскаянии его после убийства Мариамны: «Так сильно пылала в нем страсть, что он даже не хотел верить ее <Мариамны, — М.А.> смерти, а, мучимый любовью, взывал к ней, как к живой...»¹¹

У Державина:

...Мариамна! Ты без чувства, без огня,
Ты охладела вся, оставила меня!
Супруга нежная! злосчастлива Мариамна!
Взгляни, услышь меня! О горесть несказанна!
Геена внутрь палит, вокруг всюду страшна мгла,-
Ужасная змея на грудь мою легла,
Рвет сердце лютый зверь...
(4,246)¹²

Историзм, или, точнее, то, что Державин понимал под историзмом, не является, однако же, для него самоцелью. Обращение к истории нужно было для изображения *личности*, живущей в определенную историческую эпоху, в определенных обстоятельствах, принадлежащей к определенной нации. Здесь Державин решительно расходился с принципами поэтики классицизма.

Свою задачу он формулирует в предисловии к трагедии, опираясь на идеи Гердера. Он настаивает, что действие трагедии взято большей частью из самой «истории», откуда извлечены «не токмо действующие лица,.. но и мимоходом упоминаемые также происшествия и даже некоторые мысли взяты оттуда» (4,182).

Державин стремится сохранить верность историческим характерам и обстоятельствам, даже этнографическим деталям и пр., он хочет «сколько возможно и изобразительнее представить характер еврейского народа, из коего суть почти все действующие лица» (4,182). Фонтаны и статуи в садах Ирода, заседание синедриона, где выступает израильский царь, относятся к этим этнографическим деталям. Отметим, что в державинских пьесах из русской жизни таких деталей гораздо больше: рясна, рынды, червленый бархат, овин, скирд хлеба и пр.

Для нас сейчас несущественно, насколько удалось Державину выполнить поставленную перед собой задачу. Важно, что он ставил перед собой цели, отвечавшие новым романтическим требованиям. Для решения этой задачи поэт отказался от сформулированных еще Буало требований ясности, прозрачности, афористической четкости языка и стиля, столь свойственных французской классической драматургии, от тех «простых и точных слов», отточенности, изящества,¹³ о которых твердил Буало. Синтаксис «Ирода и Мариамны» отличается невероятной сложностью, запутанностью, громоздкостью конструкций, с трудом воспринимаемых на слух. Приведу только один пример. Мариамна говорит Ироду, как страстно она его любит, как бы несчастна она была, если бы судьба не сделала Ирода ее супругом и пр. Все это выражено в одной фразе, состоящей из 14 строк, завершающихся восклицательным знаком:

В улыбке, радости, в восторге вне себя
 Не насыщаясь смотреньем на тебя,
 Мечтаю иногда, против тебя сидяща
 И взор мой на тебя и душу всю стремяща,
 Что если б не было положено судьбой
 Быть сопряженную на вечность мне с тобой,
 Чело бы я твое венцом не увенчала,
 Порфирию моей рамен не украшала,
 И ты на низкой бы ступени исчезал,
 Но личным только бы достоинством блистал;
 А я бы, зная тебя, твой ум и сердце знала,
 Но страстью не к тебе, к другому воспылала:
 Каких бы благ тогда лишила я себя,
 Вообрази, что я живу не для тебя!

(4,199)

Затрудненность и усложненность этих стихов еще усиливается нагнетанием в первых строках неблагозвучных согласных **щ** и **ш**: насыщаясь, сидяща, душа, стремяща. К этому следует добавить и славянизмы, очень устарелые и архаичные, которыми изобилует 14-строчная фраза: чело, венец, порфира, рамена.

Мы, таким образом, можем наметить три основные черты русской преромантической драмы, как они оформились в трагедиях Державина:

1. Стремление к историческому правдоподобию: верность этнографических деталей, национального характера и пр. (по Гердеру), следование подлинным историческим событиям.

2. Источником такого *историзма* являются, однако, не тщательные (более или менее) специальные исторические изучения, а обычно один, много два, текста, которые а priori признаются аутентичными. Для Державина это была «Иудейская война» Иосифа Флавия или, в другой пьесе, «Ядро русской истории» Манкиева и пр.

3. Идейной основой трагедии является важная современная мысль, ради которой и пишется пьеса. Это не совсем аллюзионность трагедии классицизма, а именно некоторая обычно злободневная идея. У Державина это была святость самодержавия, монархической власти в пору конституционных проектов Александра I.

Система державинских пьес оказала некоторое влияние на формирование того течения в русской драматургии начала XIX века, которое можно назвать преромантическим. Любопытно с этой точки зрения взглянуть на известную трагедию В. Кюхельбекера «Аргивяне» (1822–1825). Кюхельбекер, архаист по своим литературным взглядам и пламенный либерал по убеждениям, должен был испытывать большой интерес к новаторским поискам Державина в области драматургии. С его напечатанными пьесами он был, несомненно, знаком.

Блестяще образованный человек, превосходный знаток античности, читавший и перечитывавший Гомера в оригинале, Кюхельбекер основывает сюжет своей трагедии на двух сравнительно небольших текстах. Это первый параграф из краткой биографии Тимолеонта в книге Корнелия Непота «О знаменитых иноземных полководцах» и три параграфа (III–V) из «Сравнительных жизнеописаний» Плутарха, тоже взятых из биографии Тимолеонта (Тимолеона у Кюхельбекера).

Кюхельбекер следует за рассказом античных авторов, описавших захват власти в Коринфе Тимофаном. Брат Тимофана Тимолеон организовал убийство тирана, хотя сам и не омочил руки в братниной крови: «...когда происходило убийство, он стоял в стороне и караулил, чтобы какой-то телохранитель не подоспел на помощь»¹⁶ («отошел немного в сторону и, покрыв голову, заплакал»¹⁷ у Плутарха).

Оба античных автора отмечают большую роль наемников в захвате власти Тимофаном. Плутарх рассказывает: «Когда коринфяне... решили держать на службе четыреста наемников и начальником отряда назначили Тимофана, последний, забыв о чести и справедливости, тотчас стал принимать меры к тому, чтобы подчинить город своей власти, казнил без суда многих видных граждан и, в конце концов открыто провозгласил себя тираном»¹⁸. У Кюхельбекера наемники тоже играют важнейшую роль в осуществленном Тимофаном перевороте. Они провозглашают своего полководца царем (sic!), грабят и убивают местных жителей.

В полном соответствии с романтической поэтикой Кюхельбекер в трагедии на античную тему пытается воссоздать на сцене жизнь и искусство подлинной древней Греции. Само название «Аргиевiane» дано пьесе по хору пленных аргиевian. Этот хор, как в античной трагедии, разделен на два полухория с Корифеем во главе каждого из них. Партии хора разделяются на строфу и антистрофу, за которыми следует эпод. Текст трагедии снабжен обильными (59) и подробными примечаниями, в которых разъясняются имена, реалии и исторические события античной жизни.

Античная лексика, которой изобилует трагедия, наряду с высокостью содержания призвана у Кюхельбекера играть роль *couleur locale*, как и у Державина, но несет она здесь другую функцию. У Державина славянизмы были библеизмами.¹⁹ У Кюхельбекера они становятся, так же как в переводе «Илиады» Гнедичем, знаками античной культуры.²⁰ Таковы у Кюхельбекера: *высоковийность, воспрестоленный*, т. е. занявший престол, ставший царем, *одесную, чело, рамена, пурпур, стогны* и мн. др. Приведу один пример:

...с твоих рамен
До ног, волнуясь, нистекает пурпур
И под владычной светлой диадемой
Под благовонной прядию власов
Блестит смиренно гордое чело!²¹

Вместе с тем Россия достаточно явственно просвечивает у Кюхельбекера сквозь греческий антураж его трагедии. Еще Ю. Тынянов обратил внимание, что *агора* часто превращается в «Аргиевianax» в *вече*, а греческий тиран в *царя и государя*.

На бурю веча буйство чернь сзывало... (с.200)
Я то на шумном веча доказал (с.265) и пр.
Царь блещет в радостном венце (с. 260)
О государь, прими благодаренья...(с. 264)²²

12 июля 1863 г. директор Лицея Е. А. Энгельгардт, близкий друг Кюхельбекера, писал своему бывшему ученику, ознакомившись с его трагедией: «...в «Аргиевianax» есть множество мест, мыслей, выражений, из коих могут извлечь яд, чтобы тебя отравить, погубить».²³

Энгельгардт был прав. Сам сюжет трагедии наводил читателя, привыкшего к аллюзиям, на опасные сопоставления. У Кюхельбекера (впрочем, так же, как и в его источниках) Тимолеон не решается поднять руку на брата: он настоятельно уговаривает, упрашивает Тимофана отказаться от царского венца, от самодержавия, единовластия. Этот мотив тщательно обыгрывается в обеих дошедших до нас редакциях трагедии. Только когда все убеждения и уговоры оказываются тщетными, Тимолеон допускает убийство брата-тирана, сам по возможности не вмешиваясь в события.

Нетрудно увидеть здесь явный намек на современные события. В сознании русского дворянства Павел I был жестоким тираном («увенчанный злодей», «курносый злодей» и пр.). Этот тиран, как всем хорошо было известно,

погиб если не при участии, то при попустительстве и даже одобрении собственного сына. Братоубийство в трагедии Кюхельбекера вполне могло быть воспринято как намек на отцеубийство, на царствующего императора.

При этом современная аллюзия перерастала в серьезнейшую политическую проблему. Державин, как мы видели, в своих трагедиях последовательно защищал принцип самодержавия. Для Кюхельбекера самодержавие есть абсолютное зло. Накануне Декабристского восстания он включается в оживленные политические споры и последовательно защищает республиканскую точку зрения. Позиция Кюхельбекера была хорошо известна Пушкину.

Пушкин внимательно читал «Аргивян», по крайней мере *опубликованные* части трагедии и, несомненно, знал ее содержание.²⁴ Как известно, несколько строк из «Аргивян» были взяты Пушкиным в качестве эпиграфа к третьей главе «Арапа Петра Великого».²⁵

Значительным было влияние «Аргивян» и на «Бориса Годунова». Кюхельбекеру, по всей вероятности, был обязан Пушкин размером своей трагедии: белым стихом пятистопного ямба. От Кюхельбекера, видимо, идет и спорадически появляющаяся в «Годунове» легкая рифма. У Пушкина она встречается значительно реже, чем у Кюхельбекера. Наконец, что гораздо важнее: поэтика «Бориса Годунова» тесно связана с той драматической системой, которую мы анализируем в этих заметках.

В самом деле, трагедия Пушкина опирается на *один* исторический труд, который является по существу единственным источником исторических разысканий (если их можно так назвать) автора. Это X и XI тома «Истории Государства Российского» Н. М. Карамзина. Ссылки на летописи, как показал комментарий Г. О. Винокура,²⁶ в подавляющем большинстве случаев тоже восходят либо к самому тексту «Истории», либо к обширным примечаниям Карамзина.

Пушкин, как и Державин, Кюхельбекер, Шаховской в «Деборе», и вообще все авторы, причастные к романтической поэтике, стремится к соблюдению местного и исторического колорита в своей трагедии. Только делает он это на гораздо более высоком уровне, чем его современники и предшественники. В «Годунове» противопоставлены два мира: патриархальная Россия и европеизированная Польша. Для создания образа старой России Пушкин, как и его предшественники, обращается к славянизмам, которые на этот раз играют роль уже не библеизмов или знаков античной культуры, а свою собственную роль — русских архаизмов.

Пушкин пользуется славянизмами с большим вкусом и умеренностью. Чаще всего это легкая архаизация текста. Таково, например, начало трагедии с устарелым прямым дополнением к глаголу *ведать*: «Наряжены мы вместе город *ведать*...»

Иногда (редко) славянизмы сгущаются, как, например, в стилизации заимствованной у Карамзина молитвы во здравие государя:

Царю небес, везде и присно сушйй,
Своих рабов молению внемли:

Помолимся о нашем государе...
 Храни его в палатах, в поле ратном,
 И на путях, и на одре ночлега.
 Подай ему победу на враги...

В польских сценах появляется легкая рифма, которую мы видели в «Аргивянах». У Пушкина она маркирует альтернативную тяжеловесной патриархальной русской культуре — легкую, изящную западную. Так недавно профессор Шоу обнаружил, что знаменитое обращение Мнишека к Вишневецкому: «Мы, старики, уж нынче не танцуем...» — представляет собою правильный петраркианский сонет, по содержанию восходящий к «Ромео и Джульетте» Шекспира.²⁷

Не лишена трагедия Пушкина и характерной для всего русского театра начала века аллюзионности. Так, реплика Бориса: «Противен мне род Пушкиных мятежный...» явно носит автобиографический характер. Поэт в Михайловской ссылке соотносит свою бурную биографию, царские гонения с приключениями своего мятежного предка.

Однако эти аллюзионные намеки не играют сколько-нибудь существенной роли в идейном построении трагедии. Гораздо важнее размышления Пушкина о путях истории, о судьбах России как раз накануне попытки декабристского переворота. Как и все (или почти все) его современники, Пушкин знал о готовящемся заговоре и предчувствовал приближение грозы.

Друг его, пылкий республиканец Кюхельбекер, считал всякую самодержавную власть злом. Для Державина и Карамзина самодержавная власть была единственным гарантом благополучия страны: «Самодержавие есть Палладиум России; целость его необходима для ее счастья.»²⁸

В «Борисе Годунове» история движется по замкнутому кругу. Всякий переворот ведет только к появлению нового правителя, что ведет к бессмысленному народному бунту и новому перевороту. Не имсет значения *безмолвствует народ* или кричит: *Да здравствует царь Дмитрий Иванович!* Все равно новая кровь прольется. Будь то коллективная анархия и разброд, как в наступающие *смутные времена*, или наскоро выбранный самодержец — Россию ожидает гибель и разорение. «Борис Годунов» — одно из самых мрачных и пессимистических творений Пушкина, результат его размышлений накануне восстания декабристов.

Таким образом, наряду с сентиментальным театром Озерова, мы можем выделить в русской драматургии начала XIX века театр преромантический. Он начинается трагедиями Державина и заканчивается вершиной русской романтической драмы — «Борисом Годуновым» Пушкина.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Репертуарная сводка в кн.: *История русского драматического театра*. М., Искусство, 1977, т. 2, с. 480.

² П. Арапов, написавший в «*Летописи русского театра*» (СПб, 1861), что «трагедия «Ирод и Мариамна» имела успех замечательный и была повторена многократно»,

по-видимому ошибался. См. комментарий В. А. Бочкарева в кн.: *Стихотворная трагедия конца XVIII — начала XIX в.* (Библиографическая поэта. Большая серия), М.—Л., Сов. писатель, 1964, с. 605.

³ Г. Р. Державин. *Соч. с объясн. примечаниями Я. Грота*. 2-е акад. издание, т. 4, СПб, 1874, с.182. В дальнейшем все цитаты из трагедии в тексте даны по этому изданию с указанием на том и страницу.

⁴ Н. Буало. *Поэтическое искусство*, М., ГИХЛ, 1957, с. 78 (перевод Э. Л. Линецкой).

⁵ См. М. Альтшуллер. *Предтечи славянофильства в русской литературе*, Ardis, Ann Arbor: 1984, с. 156—157.

⁶ В. А. Бочкарев. *Русская историческая драматургия начала XIX века (1800-1815)*. Уч. зап. Куйб. гос. пед. ин-та им. В. Куйбышева. Вып. 25, Куйбышев, 1959, с. 283; И. Н. Медведева. *Владислав Озеров*. — В кн.: *В. А. Озеров. Трагедии и стихотворения*. (Библиографическая поэта. Большая серия), Л., Сов. писатель, 1960, с. 55-61; В. А. Бочкарев. «Стихотворная трагедия конца XVIII — начала XIX века». — в кн.: *Стихотворная трагедия конца XVIII — начала XIX века*. (Библиографическая поэта. Большая серия). — М.—Л., Сов. писатель, 1964, с. 19. М. Альтшуллер.— *Op. cit.*, с. 146 и сл.

⁷ См. подробный рассказ о ссоре Озерова и Державина в недавно вышедшей книге: М. Горлин. *Владислав Озеров*.— Л., Искусство, 1991, с. 106-127, 153-159.

⁸ С. П. Жихарев. *Записки современника*.— М.—Л., Изд. АН СССР, 1955, с. 331.

⁹ М. Альтшуллер. *Op. cit.*, с. 86 и сл.

¹⁰ Иосиф Флавий. *Иудейская война*. — Минск, Беларусь, 1991, с. 91.

¹¹ *Op. cit.*, р. 99.

¹² Другие параллели к тексту Иосифа Флавия в трагедии Державина см. в комментарии В. А. Бочкарева к «Ироду и Мариамне». — *Стихотворная трагедия*, с. 605-611.

¹³ Н. Буало. *Поэтическое искусство*, с. 63, 83.

¹⁴ С. Т. Аксаков. *Собрание сочинений в 4-х тт.* — М., ГИХЛ, 1965, т. 2, с. 322.

¹⁵ М. Альтшуллер, *op. cit.*, р. 156-166.

¹⁶ Корнелий Непот. *О знаменитых иноземных полководцах*. — М., МГУ, 1992, с. 82.

¹⁷ Плутарх. *Сравнительные жизнеописания*. — М., Изд. АН ССР, 1961, т. 1, с. 333.

¹⁸ *Op. cit.*, с. 333. Ср. у Корнелия Непота: «...Тимофан, избранный коринфянами полководцем, с помощью наемников установил тиранию» (с. 82).

¹⁹ О роли славянизмов в русской поэзии начала XIX века см. Г. А. Гуковский. *Пушкин и русские романтики*. — Саратов, 1946.

²⁰ См.: А. Е. Егунов. *Гамлет в русских переводах XVII-XIX веков*. — М.—Л., 1964.

²¹ В. К. Кюхельбекер. *Избранные произведения в 2-х томах*. (Библиографическая поэта. Большая серия). М.—Л., 1967, т. 2, с. 199. В дальнейшем ссылки на это издание в тексте.

²² Ср. Ю. Тынянов. *Архаисты и новаторы*. Прибой, 1929 (Reprint: Ardis, May 1985), с. 300.

²³ Цит. по: В. Кюхельбекер. *Избранные произведения*, т. 2, с. 743.

²⁴ См. статью Ю. Тынянова: «Артивяне», неизданная трагедия Кюхельбекера» в кн.: *Архаисты и новаторы*.

²⁵ Как облака на небе
Так мысли в нас меняют легкий образ,
Что любим днесь, то завтра ненавидим.

²⁶ А. С. Пушкин. *Полное собрание сочинений*. Драматические произведения. — М.—Л., АН СССР, т. VII, <1935>, <S. L.>, с. 459 и сл.

²⁷ J. Thomas Show: *Romeo and Juliet, Local Color, and «Mnishek's sonnet» in Boris Godunov*. — *SEEL*, v. 35, #1, Spring 1991, pp. 1-35.

²⁸ N. M. Karamzin. *A Memoir on Ancient and Modern Russia* (The Russian text). Harvard University press, Cambridge, 1959, p. 113.

Ефим Эткинд
(Париж — Санкт-Петербург)

ДВЕ ДИЛОГИИ ДЕРЖАВИНА

1. ДУХОВНАЯ ДИЛОГИЯ

(Оды «Бог» и «Христос»)

1

В 1814 г. Г. Р. Державин написал оду «Христос» — продолжение оды «Бог», созданной ровно за тридцать лет до того, в 1784 г. Судьба обоих произведений удивительно различна. Первая стала одним из знаменитейших стихотворений мировой литературы; ее переводили на множество языков (в том числе и на японский), на один только французский — пятнадцать раз (к середине XIX века),¹ на немецкий — не менее десяти; такой популярности не удостаивались самые известные поэтические шедевры. Многие строки оды «Бог» стали крылатыми; их цитируют, не называя автора, уже двести лет. Ода «Христос», напротив, совершенно неизвестна. Она вышла отдельной брошюрой в 1814 году под заглавием: «Христос. Свыше Благословенному приношение», была опубликована в собрании сочинений Державина 1816 года (часть V) и потом издана дважды: в 1852 и 1864-1883: последняя публикация — в собрании сочинений Державина, подготовленном Я. К. Гротом. Более 120 лет ода «Христос» в печати не появлялась — неудивительно, что ее почти никто не читал. Следует отдать справедливость немецкому профессору, русисту и богослову Лудольфу Мюллеру (Тюбинген): он перевел «Христа» дважды, подстрочно и в стихах, и оба перевода опубликовал вместе с русским текстом в составе сборника, посвященного профессору Фэри фон Либиенфельд.² Об оде Державина вспомнили, таким образом, через 170 лет после ее рождения, да и то не в России, а в Западной Германии — на родине Гельдерлина, в Тюбингене.

Забвение оды «Христос» объяснимо. Появилась она в 1814 году, когда Россия была потрясена войной, ослеплена триумфом, опьянена своей всевропейской славой: метафизические хитросплетения мало кого волновали, и было не до трудной поэзии. К тому же, церковь не могла воодушевленно поддерживать сочинение, в которой ей чудилась масонская ересь. Позднее интерес к Державину как поэту остыл надолго; возродился он только в нашем веке, когда у Державина появились столь неожиданные и друг на друга не похожие последователи, как Маяковский, Мандельштам, Цветаева,

И. Бродский. Стихи Державина издавались несколько раз в послереволюционную пору, но «Христа» не печатали: религиозная тематика считалась вредной, ее избегали.

Добавим к сказанному еще и то, что ода «Христос» была написана в момент наибольшей близости Державина с «Беседой любителей русского слова» и ее главой, адмиралом А.С. Шишковым. Под влиянием консервативного окружения Державин стал воинствующим архаистом; в поэтических произведениях последних лет он последовательно придерживался шишковских стилистических принципов. В «Рассуждении о старом и новом слоге» (1804) Шишков заявлял, что ценнейшим источником русского литературного языка является «церковно-словенский», а в другом трактате, «Рассуждение о красноречии Священного писания и о том, в чем состоит богатство, обилие, красота и сила российского языка»... (1810), пошел еще дальше: славянский и русский, заявлял он, суть один язык:

«...Лучшие писатели и стихотворцы наши, обогатившие российскую словесность в высоких творениях своих, подражая духу священных писаний, говорили всегда теми же избранными словами и выражениями, которые ныне под предлогом славенских и неупотребительных начинаем мы оставлять.»³

Шишков нисколько не заботился о доступности «высоких творений» для читающей публики; напротив, в затрудненности он видел достоинство: «Глубокомысленный писатель требует от читателя глубокомыслия». Державин разделял этот взгляд: темнота стихотворения представлялась Шишкову и его соратникам художественной ценностью. Современный исследователь справедливо ссылается в этой связи и на эстетические воззрения А.Н. Радищева⁴; в главе «Тверь» (*Путешествие из Петербурга в Москву*, 1789) ведется разговор об оде самого Радищева «Вольность», причем автор, прочитав первую строфу, останавливается на стихе «Во свет рабства тьму претвори» и так его комментирует:

«Он очень тут и труден на изречение ради частого повторения буквы Т и ради соития часто согласных букв, “бства тьму претв” — на десять согласных три гласных, а на российском языке только же можно писать сладостно, как и на италийском... Согласен... [..] хотя иные почитали стих сей удачным, находя в негладкости стиха изобразительное выражение трудности самого действия...»⁵

Желание затрудненности, шероховатости, сложности, даже корявости слога живет в русской поэзии постоянно — оно противостоит принципу текучести.⁶ Шевырев, споря с Пушкиным, словно оправдывался:

Простишь меня великодушно в том,
Когда твой слух, взыскательный и нежный
Я оскорблю несладженным стихом
Иль рифмою, нестройной и мятежной
(«Послание к Пушкину», 1830)

Но в то же время бросал Пушкину дерзкий вызов:

Вменяешь в грех ты мне мой темный стих.
Прозрачных мне не надобно твоих...

Между тем сторонники *принципа текучести* с уверенностью утверждали, что темнота и усложненность не могут быть достоинством. К. Батюшков в 1816 г., вскоре после державинского «Христа», говорил:

«...язык русский, громкий, сильный и выразительный, сохранил еще некоторую суровость и упрямство, не совершенно исчезающие даже под пером опытного таланта, поддержанного наукой и терпением.»⁷

Несколькими годами ранее тот же Батюшков писал Гнедичу, близкому к «Беседе»:

«Отгадайте, на что я начинаю сердиться? На что? На русский язык и на наших писателей, которые с ним немилосердно поступают. И язык-то по себе плоховат, грубенец, пахнет татарщиной. Что за ы? Что за ш? Что за ш, ший, ший, при, тры?»
(письмо от 28 ноября — 5 декабря 1811 г.)⁸

Батюшков восхищался гением Державина, однако эти стрелы кажутся направленными в его адрес. Пушкин же прямо имел в виду Державина, когда в шуточной стихотворной сказке «Тень Фонвизина» (1815) говорил о том, что:

...полнощный лавр отцвел,
Прошла весна, прошло и лето,
Огонь поэта охладел...

Пушкин, как говорилось выше (с. 173), влагает в уста Державина какофоническую приветственную фразу, в которой соединяются непримиримо разные стили:

Прими мои благословенья...
Брысь, кошка! ...сядь, усопший брат...

Юный Пушкин не терпит диссонанса: *брысь* и *усопший* образуют взрывчатую смесь. Далее он опять дает слово старику Державину, который

Покашляв, почесав парик,
Пустился петь свое творенье,
Статей библейских преложенье...

Следует пародия на «Лиро-эпический 1812 г. гимн на прогнание французов из Отечества», гимн, представляющий как бы поэтический манифест Державина-«беседчика», и восклицание рассказчика:

Что сделалось с тобой, Державин?
И ты судьбой Невтону равен,
Ты бог — ты червь, ты свет — ты ночь...

Пытаясь объяснить падение некогда великого поэта, Меркурий, спутник и вожатый Фонвизина, полагает, что:

...спотыкнулся мой Державин
 Апокалипсис преложить.
 Денис! Он вечно будет славен,
 Но, ах, почто так долго жить?

Так оценивали позднего Державина Батюшков и Пушкин, да и многие другие из карамзинского лагеря. Однако, некогда близкий Пушкину Адам Мицкевич в одной из лекций в Коллеж де Франс (11 февраля 1842 г.) необыкновенно высоко оценивал именно оду «Христос»: «Мне кажется, что державинская ода о бессмертии души и особенно другая, названная им «Христос» неизмеримо выше [...] оды, обращенной к неопределенному богу — это даже не бог людей Востока, это — бог математиков.»⁹ Лучший знаток Державина в XIX веке Я. К. Грот, назвав Мицкевича, от себя замечает: «Действительно, в этой оде выражены высокие и светлые истины, но не поэзия, тем более, что они облечены в тяжелый неизящный стих». По мнению Я. Грота, ода «Христос» близка к автопародии: «духовная ода «Христос», в которой он подражал своей оде «Бог», так же, как в послании «Хлору» подражал «Фелице»...»¹⁰

2

Ода «Христос», подобно «Лирико-эпическому гимну 1812 года...», прежде всего, — манифест сторонника «Беседы» и шишковских языковых теорий. Достаточно сравнить заключительные строфы обеих од, чтобы понять стилистическое расхождение одиннадцатую строфу оды 1784 г. и сороковую 1814 г.:

1784

Неизъяснимый, непостижный!
 Я знаю, что души моей
 Воображения бессильны
 И тени начертать твоей;
 Но если славословить должно
 То слабым смертным невозможно
 Тебя ничем иным постичь,
 Как им к тебе лишь возвышаться,
 В безмерной радости теряться
 И благодарны слезы лить.

1814

Услышь меня, о Бог любви!
 Отец щедрот и милосердья!
 Не презрь преклоншейся главы!
 И сердца грешна дерзновенья
 Мне моего не ставь в вину,
 Что изъяснять тебя я тщился, —
 У ног твоих коль умилился
 Ты, зря с мастикою жену.

В первой оде архаичные формы множественного числа «воображении» и определение «благодарны» (вместо «благодарные»). Все остальное, хотя и выдержано в высоком стиле, но очень далеко от церковно-славянского

языка; таковы слова «непостижный», «славословить», «постичь», — высокие, однако, остающиеся в пределах литературной нормы. Во второй оде, после двух первых простых стихов, следует: «Не презрь преклоншейся главы», где и «презрь» и «преклоншейся» чужды обычной речи; да и дальнейшее — в том же духе. Вместо: «грешного дерзновенья сердца» — «сердца грешна дерзновенья», и вместо: «Коль ты умилился, зря [увидев — Е. Э.] у твоих ног жену с мастикою» синтаксически запутаное: «У ног твоих коль умилился / Ты, зря с мастикою жену».

Ода «Христос» выдержана в таком сгущенно архаическом стиле. Приведу лишь несколько примеров (в скобках — номера строф и стиха).

Лексика: О Сый (1, 1), восхищенный (в смысле — поднятый, вознесенный) (1, 7), Лучи — всю плоть просиявают (2,6), уста дышают (2,7); паки (3,2), лепый юноша (5,4), внутрь пещи (5,5), в верте (вертепе — пещере) (6,7), кротил (укрошал) (8,3), ...властелин И днешня и грядуща мира (9, 5-6), зрак (10,3), истнил (11,7), твой издше дух (11,8), вонми (13,8), тма (14,8), из персти (16, 2), ему совоздыхая тварь (17,3), доднесь (17,4) и т.п.

Грамматические формы: ...Что Бога и Царя небесна, Бессмертна суща, бестелесна, Сходящи видят смерти в тму (4,6-8), Сошел во человеки мир (6, 8),.. глас не твой ли из земныя Взывал утробы мертвецов? (8, 7-8) ...властелин И днешня и грядуща мира (9, 5-6).

Синтаксис: Несметных царств своих в державе (3,4), Полк горних сил сквозь блеск далекий Дивился с трепетом кому (4, 4-5), Кто ты, которого звезда Час возвестила в мир явленья, Казала путь к кому веда Царям... (6,1-4), Кто ты, — вспять Иордан бежал Кого омыть с стремленьем шумным (7, 1-2), И глас не твой ли из земныя Взывал утробы мертвецов (8,7-8) (Не твой ли глас взывал мертвецов из земныя утробы).

Все эти сугубо архаические элементы призваны вернуть читателя к славянским пракорням, отвергая тем самым западнические тенденции карамзинистов; архаизация стиля (как обычно) оказывается актом идеолого-политическим. Таковую же роль играют многочисленные цитаты из Священного Писания, всякий раз документированные подстрочными примечаниями Державина; примечаний более восьмидесяти. Все эти факторы затрудняют чтение, тормозят его. Но есть и другие, вносящие дополнительные затруднения. Например, факторы фонетические — нагромождение согласных:

Ты смертен — но истнил *скилтр смерти* (11, 7)
(5 гласных — 13 согласных!)
Свлрки с себя покров свой бренный (13,6)

Век будет в пре — не утолит
Доколь гнев Отчь сей низкой долей,
Что волей пал и той же волей...(17,6-7)

...Любовь...

Сошла смирить страстей злых ревы (18, 5-6)

...без плоти дух
 Не мог в тлен пасть. Без духа ж силы
 И плоть слаба духов втечь в круг... (21,1-3)

Трудности произношения особенно наглядны при соединении фонетических «тормозов» с синтаксическими, как в последнем примере.

Или — фонетические факторы другого рода, чисто ритмического:

О света сын! О раб днесь тмы! (13,5)

— / — / — / / /

Погас! — пал в тму вселенной царь... (17,1)

— / / / — / — /

Век будет в пре — не утолит

/ / — / (/) / — /

Доколь гнев отчь сей низкой долей...

— / / / / / — / —

Перед нами — нагромождение ударений: будучи сверхсхемными (то есть падая на неударные слоги, в ямбе — на нечетные), они лишают стихотворную речь мелодичной текучести. Сочетание «О раб днесь тмы» можно произнести, лишь выделяя, выкрикивая каждое из односложных слов, отделяя их друг от друга паузами. Экспериментальный образец такого стиха дал когда-то один из учителей Державина, Алексей Ржевский,¹¹ опубликовавший «Оду, собранную из односложных слов» (1761), написанную трехстопным ямбом с одними мужскими рифмами и с многочисленными сверхсхемными ударениями:

Хоть сплю, твой взор зрю в сне,
 И в сне он дух мой рвет:
 О коль, ах, мил он мне!
 Но что мне в том, мой свет?

Он мил, но я лишь рвусь;
 Как рвусь я, ты то знай.
 Всяк час я мил быть тпущь;
 Ты ж мне хоть вздох в мзду дай.

Ода Ржевского, вероятно, пародийна; Державин же сделал этот своеобразный «спондей» одним из важнейших средств ритмической выразительности. С помощью спондеев — скоплений ударений — он тормозит стих, останавливая его течение после каждого односложного слова:

Бог-Ум мог все предначертать,
Бог-Мощь — все сздать... (35, 5-6)

$\frac{\text{Б}}{\text{Б}}$ $\frac{\text{У}}{\text{У}}$ $\frac{\text{М}}{\text{М}}$ $\frac{\text{М}}{\text{М}}$ — ($\frac{\text{У}}{\text{У}}$) — $\frac{\text{Б}}{\text{Б}}$

Невозможно произнести последнее предложение слитно; оно утратит смысл, даже если просто игнорировать ударения на нечетных слогах, на словах *Бог* и *все*.

Державин, как мы видим, использует различные способы, затрудняющие, тормозящие или, как сказали бы арзамасцы, уродующие стих. Интересно наблюдать взаимодействие этих способов в пределах одной строфы:

Христос весь благодсть, весь любовь
 Блеск свойствам даже трисвященным;
 Весь круг бы без Него миров
 Неполным был, несовершенным.
 Бог-Ум мог все предначертать,
 Бог-Мощь — все сздать; любви ж без Бога
 Могли ль премудрость, сила строга
 Горé к себе сердца воззвать? (35)

Строфа усложнена, прежде всего, цитатами из Священного Писания; так к стиху 3 Державин дает несколько примечаний, отсылая нас к Евангелию от Иоанна, 7,3; к Посланию к Ефесянам, 4,10; к Посланию к Колоссянам, 1,18. Стих «Весь круг бы без Него миров Неполным был...» нуждается в разъяснении посредством всех этих евангелических текстов, — например, из послания к Эфесянам: «Нисшедший, он же есть и восшедший превыше всех небес, дабы наполнить все» (4,10); однако, и стих Евангелия темен без предыдущих двух. Таким образом, текст державинской оды принципиально темен и может быть просветлен только посредством комментариёв.

Далее, ряд *лексических* архаизмов разного уровня: благодсть, сздать, премудрость, горé; *грамматических*: сила строга...; *синтаксических* (инверсий): любви ж без Бога — в смысле — без любви Бога. Со всеми этими особенностями еще сопрягаются затруднения *фонетические*, вызванные повышенным консонантизмом (все сздать) и обилием спондеев (стихи 2, 3, 5, 6).

Все эти нагромождения — не ошибка вкуса, не внезапная поэтическая глухота, поразившая Державина, не произвольно безответственное обращение с языком знаменитого писателя, поднявшегося выше правил и даже законов, — по мнению современника, он «обходился с орудием мысли как обходится исполнн с недорослем»¹². Если бы это было так, дело обстояло бы просто, и можно было бы сказать, что Пушкин был прав, когда в «Тени Фонвизина» горько шутил:

...полнощный лавр отцвел...
 ...он будет вечно славен,
 Но ах, почто так долго жить.

Нет сомнения, что поэтика оды — это эстетическая программа. Столетие спустя ее унаследуют и даже усложнят Вячеслав Иванов, Хлебников, Маяковский и Цветаева. В чем ее смысл и цель?

3

В начале XIX века русская поэзия настойчиво искала философское содержание — это относится к С. Шевыреву, любомудрам во главе с Веневитиновым (искавшему пути к особой «науко-поэзии»), Хомякову, Тютчеву, Баратынскому. Все они стремились «в своей поэтической практике найти возможный синтез поэзии и философии»¹³. На этом пути каждый из них обнаруживал поэзию Державина — первый масштабный опыт философской поэзии, который предлагал решение стилистической проблемы, казавшейся наиболее трудной. На путях легкой лирики русские писатели — Карамзин, Батюшков, Пушкин — растеряли, казалось бы, строгую серьезность высокого слова; они создали шутивно-облегченный, музыкально-текучий, напевный стих. С. Шевырев яростно предлагал изгнать журналистов «Из царства мыслию зардевшегося слова» и в «Послании к Пушкину» (1830) систематически противопоставлял современному кризису русского поэтического языка богатырскую речь Державина:

Сей богатырь, сей Муромец Илья,
Баюканный на льдах под вихрем мразным...
Воскормленный средь северного хлада...
Родной зимы и льдистых Альп певцом,
Окреп совсем и стал богатырем,
И с ним гремел под бурю водопада.

Этот, Державиным высоко поднятый язык, теперь, по мнению Шевырева, оскудел и изнежился:

Что ж ныне стал наш мощный богатырь?
Он, галльской диетой измучен,
Весь испитой, стал беден, вял и скучен...

Главное, что утратил язык, это способность служить философии:

Теснее ль в речь мысль новую воздвинешь —
Уж болен он, не вынесет, кряхтит.
И мысль на немчак груз какой лежит!..

Далее говорится о том, как бы отнесся Державин к «рифменному пустозвону» современной, 1830-го г., поэтической школы:

Что если б встал Державин из могилы,
Какую б он наслал ему грозу!

На то ли он его взлелеял силы,
Чтоб превратить в ленивого мурзу?..

Е. А. Маймин сообщает, что любомудры и их современники видели в Державине прежде всего поэта-философа; он цитирует слова П. Вяземского о Державине, который был «мыслящим поэтом и поэтом-философом».¹⁴

Тот же Маймин утверждает, что в поэзии Державина было не только «стремление к обобщенной философской мысли», но что он также «выработал формы стиха и языка, способные выражать мысли».¹⁵ Важна и параллель, которую Е. А. Маймин проводит между поэтическим языком Державина и *языком пророков*: «окрыляющий и возносящий, выходящий из мира конкретного и сугубо земного в мир космический и вневременной».¹⁶

Духовные оды Державина, выражая религиозное чувство поэта, в то же время относятся к поэзии философской. Это касается не только оды «Бог», но и последующих стихотворений такого же плана: «Уповающему на свою силу» (1785), «Величество Божие» (1789), «Доказательство творческого бытия» (1796), «Бессмертие души» (1789), «Молитва» (1797) и других — до оды «Христос». Последняя решительно отличается от предыдущих рассмотренными выше особенностями затрудненного стиля — иначе говоря, стремлением автора создать *новый язык философской поэзии*.

В центре оды «Бог» — мысль о том, что бесконечный в пространстве и времени непостижимый Бог сотворил ничтожного, равного точке человека, который, однако, подобен своему Создателю: он связывает материальный мир с духовным, он телесен и духовен одновременно, и его смертность есть форма божественного бессмертия. В оде «Бог» Державину удалось выразить наименее словесно выразимое: понятия Бесконечности и Вечности. Это осуществлено соединением абстрактно-метафизических рассуждений с наиконкретнейшими реалиями материального мира, данными в сравнениях и метафорах. Так, вторая строфа говорит о недоступности Бога для мысли; первая часть строфы говорит о том, на что мысль человека способна и чего она не может:

Измерить океан глубокий,
Сочечь пески, лучи планет,
Хотя и мог бы ум высокий, —
Тебе числа и меры нет!

Это лишь общая декларация; далее уточняется, что мысли, хотя и рождены Творцом, его светом — бессильны его, Творца, познать:

Не могут духи просвещенны,
От света Твоего рожденны
Исследовать судеб твоих.

Концовка строфы, повторяя сказанное, озаряет его образом ярким, хотя и философским, — метафорой, переходящей в сравнение:

Лишь мысль к Тебе взнестись желает,
 В Твоем величьи исчезает.
 Как в вечности прошедший миг.

Мысль, исчезающая в Божеском величии (то есть в сиянии) как миг исчезает в вечности — эти метафизические понятия воспринимаются в державинском контексте как осязаемо телесные образы. Соединение абстрактного с конкретным, метафизического с физическим, духовного с материальным составляет сущность каждой строфы:

Ты цепь существ в себе вмещаешь,
 Ее содержишь и живишь;
 Конец с началом сопрягаешь
 И смертью живот даришь.
 Как искры сыплются, стремятся,
 Так солнца от тебя рождаются;
 Как в мразный, ясный день зимой
Пылинки инея сверкают,
Вращаются, зыблются, сияют
 Так звезды в безднах под Тобой.

В строфе речь идет о Творце вездесущем и всемогущем, источнике и первопричине Вселенной. Ряд метафор придает рассуждению зримый характер: *цепь существ, солнца ... рождаются, звезды в безднах*, зримость усилена сравнениями: солнц — с искрами, звезд — с пылинками инея (здесь внутри сравнения — еще одна метафора). При этом материальность образов **внутри сравнений** предельно усилена: *искры — сыплются, стремятся; пылинки инея — сверкают, вращаются, зыблются, сияют*, к тому же еще «*в ясный мразный день зимой*».

Единство незримого и зримого, абстрактно-метафизического и материально-телесного потому феноменально, что ведь и весь смысл оды — в этом единстве. Философская идея Державина воплощена в его поэтическом стиле с редкой адекватностью.

Композиция оды отличается той же безусловной убедительностью: ода состоит из двух частей по 5 строф и одной заключительной строфы — извинения автора, дерзнувшего покуситься на великую тему. Обе же равновеликие части посвящены: первая — Богу («Ты»), вторая человеку («я»).

Сюжет первой части имеет свою закономерность. В строфе I определен Бог — относительно пространства, времени и движения, причинности, постижимости, пребывания; строфа II — о его непостижимости для мысли; строфа III — о Создателе Пространства и Времени, строфа IV — о Создателе живых существ, солнца и звезд, то есть окружающего нас мира; наконец, строфа V — о ничтожности всех этих миров перед их Творцом («*как ночь пред днем*»).

Вторая часть посвящена Человеку; в строфе I (VI) констатируется его ничтожество перед лицом Творца; строфа II (VII) — о том, что в человеке отображается Бог и, значит, Бог существует в нем («*Я есть — конечно, есть и Ты. ♪*»); строфа III (VIII) — обратное рассуждение: раз Бог есть, то Человек «*уж не ничто*», он связующее звено между тварями «телесными» и «небесными»; строфа IV (IX) — Человек как центр мира, как единство противоположностей, как соединение плоти и духа; наконец, строфа V (X) поднимает еще выше это утверждение противоречивой природы человека: он смертен — такова форма его бессмертия. Заключительные строфы второй части — высшая точка философской мысли Державина, утверждение диалектики жизни и смерти:

Твоей то правде нужно было,
 Чтоб смертну бездну преходило
 Мое бессмертно бытие;
 Чтоб дух мой в смертность облачился,
 И чтоб чрез смерть я возвратился,
 Отец! в бессмертие твое.

В этой важнейшей философской строфе оды — та же особенность, что и отмеченная выше: отвлеченная метафизическая мысль (смерть есть форма бессмертия) выражена посредством материально зримых метафор (бездна и бытие, переходящее ее; дух облачился в смертность; человек возвращается *через смерть* в бессмертие создавшего его Отца, Бога).

4

Ода «Христос» по философской мысли сложнее, чем «Бог». В «Бог» противопоставлены Творец и «тварь», которые друг от друга неотрывны, как дух и материя, бессмертие и смерть. Как мы видели, композиция оды «Бог» и стилистический строй каждой строфы отражает главную философскую идею Державина: о единстве великого и малого, отвлеченного и конкретного.

В оде «Христос» центральная мысль иная: Бог создал Человека из плоти и вдохнул в него дух, но плоть победила дух, и он «пал в тму». Явление Христа-мессии было пробуждением духа в Человеке; Христос оказался посредником между Богом и человеком. Спасти людей он мог только потому, что сам был *Человекобогом*, принес людям от Бога основы нравственности: любовь к врагам, милосердие, идею равенства и самопожертвования; но и сам страдал, как смертный. «Христос» — продолжение размышлений, лежащих в основе оды «Бог». Там говорилось о двойственной природе человека; здесь — о тех драматических последствиях, к которым эта двойственность должна была привести, и о Боге, спасшем людей не вопреки, а благодаря собственной двоеприродности.

Ода Державина с большим трудом проходила через духовную цензуру. Не говоря прямо, цензоры, очевидно, ощущали в идее трагической разорванности человека, как она трактована Державиным, влияние масонства в его немецком варианте. Державину пришлось представлять по несколько вариантов многих строф; особые сложности возникли со строфами 16 и 36, где говорится о том, что он был создан «с плотию». Державин упорно оборонялся, объяснял свое понимание Библии, но был вынужден уступить. Другое замечание цензоров касалось строфы 37; они утверждали, что не «Отец и Сын и Дух Святой» приняли облик человека, а только Сын. Державин отвечал: «Охотно повинуюсь сему требованию и исправлю мою погрешность». Далее поэт приводит ту строфу, которая была позднее опубликована, и добавляет: «Удовлетворительны ли будут сии объяснения?...» Уступив своим «рассмотрителям» (посредником был назначен митрополит Филарет, в ту пору ректор Санкт-Петербургской духовной Академии), Державин все же написал им:

«За нужное нахожу сказать, что пиит не есть догматик: он говорит иногда загадочно, подразумеваемо, кратко, а иногда с некоторой свободой и вольностью. Сие кажется тем более извинительным, что само богословие подвержено разным противоречиям... Судеб и тайн Божиих никто из смертных изъяснить не может. В сем случае полезнее было бы пленять только разум слепою верою и ни богословам, ни философам ничего не проповедовать и не писать относительно существа Божия и Его промысла — но как писали, пишут и писать будут и непротивно сие Священному Писанию,... то думаю, что и сие сочинение не произведет раздора в православии нашем...»¹⁷

Композиция оды «Бог» представляет собой две симметричных, противопоставленных и равноправных части. Ода «Христос» так строиться не может: ее сюжет иной. С первой одой ее объединяет то, что последняя строфа отделена от корпуса оды — это и в том, и в другом случае обращение автора к Богу и, помимо того, к читателю — с извинениями за дерзость. В остальном же 39 строф оды «Христос» делятся на группы по три строфы; композицию продиктовала тема Троицы.

По этим трехстрочным группам можно проследить развитие сюжета; в I группе (1-3) Бог предстаёт нам во всем блеске; во II (4-6) мы видим, что рождение Христа было задолго предсказано; в III (7-9) фигурирует евангельский Христос, даны рассказы о его чудесах; в IV (10-12) речь идет о противоречивости Бога и человека — как могут оба эти начала совмещаться? Здесь оканчивается, кстати, вопросительная фигура («Кто ты?...»), объединяющая 12 строф и столько же раз повторенная. Далее в следующих группах говорится о сотворении человека (13-15), о падении Адама (16-18), о возрождении Адама в Христе (19-21). В дальнейшем тексте, тоже распадающемся на группы по три строфы, находим размышления об общих вопросах этики, а также о чуде Человекобога.

Философская проблема, разрешаемая Державиным в оде «Христос» сложна; она сводится к противоречивому единству божественного и

человеческого начал, а, значит, всемогущества — и слабости, граничащей с бессилием; бессмертия — и хрупкой смертности; всеведения — и ограниченности, упирающейся в невежество. Эти противоположные начала, выражаясь сегодняшним понятийным языком, с парадоксальной трагичностью сосуществуют в Христе, а, значит, и в каждом человеке. Для выражения этой диалектики нужен особый метафизико-поэтический язык:

Кто ты? — и как изобразить
Твое величье и ничтожность,
Нетленье с тленьем согласить,
Слить с невозможностью возможность..?
(Строфа XI)

Так подлинно, без плоти дух
Не мог в тлен пасть. Без духа ж силы
И плоть слаба духов втечь в круг
К земле с прикованными крылы...
(Строфа XXI)

По мысли, на которой Державин особо настаивает, божественное начало без человеческого, *дух без плоти*, метафизично, оно обречено на небытие для нашего сознания; человеческое же без божественности, *плоть без духа*, утрачивает смысл существования и тоже обречено на небытие. Именно эта идея обсуждалась в письменных (и, вероятно, многочисленных устных) диалогах с мыслителем, богословом и филологом, с которым Державина связывали годы теснейшего дружеского общения — с митрополитом Евгением Болховитиновым, который с 1805 г. был соседом Державина — он жил поблизости со Званским именем поэта; ему посвящено прославленное стихотворение Державина «Евгению. Жизнь Званская» (1807).¹⁸

Создав «Христа» через тридцать лет после «Бога», Державин не только продолжил собственное произведение, но и вступил в спор с самим собой. Не отказываясь от поэтики барокко и не опровергая своей ранней тенденции, он, в соответствии с требованиями новой эпохи — эпохи романтизма — перенес центр тяжести на этические вопросы и на романтического «внутреннего человека». Недаром в конце оды (строфа 39) находим обращение к Христу, близкое к молитве, в которой сохранена личная интонация:

О Всевятыи! Превечный Сый!
Свет тихий Божеския славы!
Пролей свои, Христе! красы
На дух, на сердце и на нравы,
И жить во мне не преставай;
А ежели я уклонюся
С очей Твоих и затемнюся,
В слезах моих вновь воссияй!

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Dieu, Hymne du poète russe Derjavine. Notice sur 15 traductions françaises de cet hymne 1811-1855*, [S. Poltoratzky] Frankfurt, Jügel, mars 1855.

² Ludolf Müller, «Die Ode "Christos" von Gavriil Romanovič Deržavin in deutscher Übersetzung», in *Studien zur ostkirchlichen Spiritualität*. Fairy v. Lilienfeld zum 65. Geburtstag, Vandenhoeck & Ruprecht, 1982.

³ *Рассуждение о Красноречии Священного писания и о том, в чем состоит богатство, обилие, красота и сила Российского языка и какими средствами оный еще более распространить, обогатить и усовершенствовать можно, читанное в годичное Императорской Российской Академии собрание, бывшее в 3 день декабря 1810 года.*

⁴ Марк Альтшуллер. *Предтечи славянофильства в русской литературе.* («Общество Беседа любителей русского слова»), Ann Arbor, Ardis, 1984, с. 70-71.

⁵ А. Н. Радищев, Путешествие из Петербурга в Москву, в сб. *Русская проза XVIII в.*, М., 1950, с. 184.

⁶ Е. Эткинд, «Вьючное животное культуры (об архаическом стиле Вячеслава Иванова)», *Cahiers du monde russe et soviétique*, XXV, 5, 1984, с. 8.

⁷ К. Батюшков. «Речь о влиянии легкой поэзии на язык» (1816), в кн.: К. Батюшков, *Опыты в стихах и прозе*, изд. подг. И. М. Семенко, М., Наука, 1977, с. 11.

⁸ Там же, с. 497.

⁹ А. Мицкевич, «Из лекций о славянских литературах» (1840-1843), в кн.: Адам Мицкевич, *Собрание сочинений в пяти томах*, М., Гослитиздат, 1954, IV, с. 346. (Перевод с французского.) Приведу во французском оригинале еще несколько строк из лекции Мицкевича:

«...il développe son système, d'ailleurs très philosophique, il regarde l'homme, d'après quelques-unes des traditions religieuses, comme ayant été créé sans la matière, et comme matérialisé par sa propre faute. Jésus, la lumière divine, arrive pour le relever. Il y a des vers admirables de simplicité et de naïveté; je ne trouve rien de pareil dans les autres ouvrages de Diejvaine.»

Мицкевич выделяет как особо содержательные и поэтически убедительные строфы 12, 13 и 15.

¹⁰ Я. Грот. Биография поэта. *Соч. Державина* под ред. Я. Грота, СПб, Изд. Имп. Ак. наук, т. VIII, 1880, с. 938.

¹¹ Г. Гуковский «Ржевский», в кн.: *Русская поэзия XVIII века.* — Л., 1927, с. 151-182; И. З. Серман, *Гаврила Романович Державин*, Л., Просвещение, 1967, с. 27-28.

¹² А. Стурдза, *Москвитянин*, 21, 1851.

¹³ Е. А. Маймин. «Державинские традиции и философская поэзия», в сб.: *Державин и Карамзин в литературном движении XVIII века* («XVIII век», 8). Л., Наука, 1969, с. 131.

¹⁴ П. А. Вяземский, *Записные книжки.* — М., АН СССР, 1963, с. 35.

¹⁵ Е. А. Маймин, там же, с. 133.

¹⁶ Там же.

¹⁷ *Соч. Державина*, т. III, с. 209.

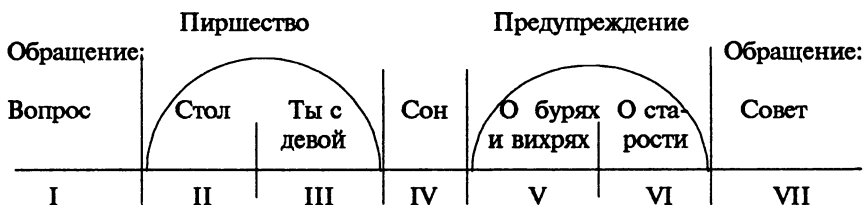
¹⁸ Anita Davidenkoff. Derjavine et le métropolitain Eugène [Bolkhovitinov]. In: Derjavine. Un poète russe dans L'Europe des Lumières. Publié sous la direction d'Anita Davidenkoff, Paris, IES, 1994, pp. 121-132.

2. СВЕТСКАЯ ДИЛОГИЯ

(«К первому соседу», «Ко второму соседу»)

С интервалом в десятилетие Державин написал два стихотворения, тематически (биографически) связанные, — они посвящены соседям и носят параллельные заглавия (данные Державиным в 1808 году, при подготовке собрания сочинений): «К первому соседу» (1780) и «Ко второму соседу» (1791). Оба стихотворения связаны жанрово — это послания, написанные, однако, строфами, которые близки к одическим. Связаны они и композиционно: делятся каждое на две половины, причем первая рисует благополучие и довольство героя, вторая содержит *memento mori* — напоминание о предстоящей смерти; противопоставление, вообще характерное для лирических сюжетов Державина — оно концентрировано в знаменитом стихе из оды «На смерть кн. Мещерского»: «Где стол был яств, там гроб стоит». В первой половине рассматриваемых стихотворений — «стол», во второй — «гроб». Еще одна общая черта обоих посланий: они построены по законам классической симметрии.

«К первому соседу». Композиционная система выглядит так:



Первые три строфы, предшествующие центральной строфе стихотворения — сну героя — построены по принципу ретардации: читатель принужден следить за многообразно ветвящейся фразой, долго не понимая ее смысла. Строфа I содержит вопрос, состоящий из параллельных обстоятельственных оборотов, а подлежащее и сказуемое возникают под конец строфы, в восьмом стихе:

Кого роскошными пирами
На влажных невских островах,

Между тенистыми древами,
 На мураве и на цветах,
 В шатрах персидских златошвейных,
 Из глин китайских драгоценных,
 Из венских чистых хрусталей,
 Кого толь славно угощашь...

Глагол *угощашь* заставляет себя долго ждать; ему предшествуют ответы на вопросы *чем* (пирами), *где* (на островах), *между чем* (древами), *на чем* (на мураве и на цветах), *в чем* (в шатрах), *из чего* (из глин, из хрусталей): **шесть** ветвей фразы. Она дополнительно удлинняется и заменяется эпитетами — почти каждый из перечисленных выше субстантивов украшен одним или двумя определениями, обладающими смыслом «великолепный»:

пиры — роскошные,
 древа — тенистые,
 шатры — персидские златошвейные,
 глины — китайские драгоценные,
 хрустали — венские чистые.

Десять эпитетов, из которых четыре двусложных, два трехсложных, четыре четырехсложных; *тридцать* замедляющих слогов. К ним надо прибавить еще пять слогов — в повторении вопроса и определении сказуемого: *кого толь славно...* Итого тридцать пять. Без них фраза звучала бы так (снимаю инверсию):

— Кого угощашь пирами на островах, между древами, на мураве и цветах, в шатрах — из глин и хрусталей?

Те же 35 слогов! Заметим, однако, что, в сущности, вопрос — без замедлителей — содержит всего два слова и шесть слогов: «кого угощашь?»

Вторая строфа построена совсем иначе — ответа на поставленный вопрос она не дает, зато отвечает на три других, новых и незаданных вопроса: *как, чем, кто?*

Как? Об этом строки 1 и 2:

Гремит музыка; слышны хоры
 Вкруг лакомых твоих столов...

Чем? Об этом перечисление — сперва плодов:

Сластей и ананасов горы
 И множество других плодов
 Прельщают чувства и питают...

а потом напитков:

...И алиатико с шампанским,
И пиво русское с британским,
И мозель с зельтерской водой...

Кто? Ответ в строках 6-7:

Младые девы угощают,
Подносят хлеба чередой...

Где же ответ на вопрос первой строфы — *кого?* Продолжаем ожидать и теперь ищем его в строфе III. Однако, она тоже обманывает наши ожидания и в столь же загадочной синтаксической форме, как и строфа I, затягивает ответ на совсем другой вопрос — она тоже надолго утаивает от нас подлежащее и сказуемое, до седьмого стиха:

В вертепе мраморном, прохладном,
В котором льется водоскат,
На ложе роз благоуханном,
Средь лени, неги и отрад,
Любовью распаленный страстной
С молодой, веселою, прекрасной
И нежной нимфой ты сидишь...

Ты сидишь — главным членам предложения предшествуют ответы на вопросы: *где?* (в вертепе), *на чем?* (на ложе роз), *чем* — *распаленный?* (любовью), *с кем?* (с нимфой). Снова, как в строфе I, большинство существительных снабжены одним или несколькими эпитетами:

вертеп — мраморный, прохладный,
ложе — благоуханное,
любовь — страстная
нимфа — молодая, веселая, прекрасная и нежная.

Восемь эпитетов, из них три двусложных, три трехсложных, один — четырех- и один пятисложный. Всего 24 слога на ретардацию эпитетами; а еще есть подчиненное предложение — «*в котором льется водоскат*», 8 слогов. Итого — 32 слога. Ответа на поставленный вопрос мы так и не дождались. Строфа оканчивается тремя стихами, на сей раз содержащими четыре вполне динамичных предложения:

Она поет — ты страстью таешь,
То с ней в веселье утопаешь,
То, утомлен весельем, спишь.

Как видим, долгое замедление (27 строк) сменяется мгновенным ускорением (3 строки), достигшим крайней выразительности в стихе: *Она поет — ты страстью таешь.*

Так построена часть стихотворения, предшествующая *сну*. В чем художественный смысл этой композиции? Скорее всего, в создании увлекательного сюжета, который мы сегодня называли бы детективным. Все три строфы нагнетают читательское ожидание — вопросы вызывают ожидание ответов, и чем больше затягивается ожидание, тем выше напряжение. В нашем случае вопросы, поставленные в строфе I, повисают в воздухе:

Кого толь славно угощаешь
И для кого ты расточаешь
Сокровища казны своей?

Кого? Для кого? Ответа на эти вопросы так и не будет, напряжение не разрядится и станет максимальным.

Вторая «линия высокого напряжения» — синтаксис: в строфах I и III фразы построены загадочно, отнесение подлежащего со сказуемым в самый конец развернутого, к тому же еще многочисленными определениями искусственно замедленного периода вызывает долго не удовлетворенное ожидание. Третий прием замедления и, значит, повышение напряжения применен в строфе II — здесь перечисляются плоды и напитки; это заставляет читателя думать: кому, для чего? для кого? — и тщетно ожидать ответа. Он узнает то, чего и не ожидал: адресат послания («сосед») предастся наслаждениям в обществе некоей нимфы; он тает страстью, утопает в веселье или спит.

Все это напряженное ожидание ответов разрешается строфой IV, — это сон «Соседа». Сон рассказан рядом параллельных придаточных — они рисуют воображаемое благополучие, продолжающее блаженное времяпрепровождение в обществе «нимфы»:

Ты спишь — и сон тебе мечтает,
Что ввек благополучен ты,
Что само небо рассыпает
Блаженства вокруг тебя цветы;
Что Парка дней твоих не косит,
Что откуп вновь тебе приносит
Сибирски горы серебра,
И дождь золотой к тебе лится. —
Блажен, кто поутру проснется
Так счастливым, как был вчера.

Счастливая действительность сменилась еще более счастливой фантазмагорией. Формальное отличие этой строфы от предшествующих трех — господство в ней метафор, сменивших эпитеты строф I и III — однако эти метафоры вполне банальны, в соответствии с примитивным характером спящего: небо рассыпает цветы блаженства, Парка не косит дней (у Парки другая профессия — косит дни не она, а Время или Смерть, но «Сосед» таких тонкостей не ведает), горы серебра, золотой дождь...

Строфа, содержащая сон, — центр послания. Следующие строфы переключают стихотворение на другой тон: теперь речь идет метафизическая — о роде человеческом и возможностях для него счастья. Начинается это рассуждение раньше, еще в конце главы о сне:

Блажен, кто поутру проснется
так счастливым, как был вчера.

Следует — в строфе V — продолжение этого рассуждения, смысл которого в том, что безоблачных дней не бывает:

Блажен, кто может веселиться
Бесперывно в жизни сей!
Но редкому пловцу случится
Безбедно плавать среди морей:
Там бурно дышат непогоды,
Горам подобно гонят воды
И с пеною песок мутят;
Петрополь сосны осеняли;
Но вихрем пораженны, пали:
Теперь корнями вверх лежат.

Державин заговорил своим языком — в полный голос. Особенность этой речи прежде всего в том, что отвлеченная, метафизическая идея приобретает вещественную плотность и светскость. Человек в мире отождествлен с пловцом среди морей, корабельщиком, — и следует живая картина, обращенная одновременно к зрению, осязанию и слуху: «Там бурно дышат непогоды, / Горам подобно гонят воды / И с пеною песок мутят». Мы видим бурю, вздымающиеся валы, слышим ее гул (О-О-О-О-О: непогОды — подОбно гОняют вОды...песОк), ощущаем — наверное, осязанием? — мутную смесь песка и пены («с пеною песок мутят»; при этом смешение еще выражено и в звуковом повторе: ПЕною — ПЕсок). И дальше продолжает гудеть непогода — О-О: «ПетрОполь сОсны...», и еще соединяются воедино «сосны осеняли» (С-С-Н/С-Н).

Строфа VI — тоже философская, она развивает предыдущую мысль и приносит новую: время движется, человек меняется, и его счастье в каждую пору его жизни другое; это надо уметь понимать, «нимфа» не будет утехой в старости:

Непостоянство — доля смертных;
В временах вкуса счастье их;
Среди утех своих несметных
Желаем мы утех иных.
Придут, придут часы те скучны,
Когда твои ланиты тучны
Престанут Грации трепать;

И, может быть, с тобой в разлуке
Твоя же Пенелопа в скуке
Ковер не будет распускать

К этой строфе Державин в старости дал разъяснение, согласно которому «Голиков [так звали соседа], еще прежде сняв откупа в Сибири, жил там до переезда своего в Петербург. Там оставил он жену свою, обнадеживая ее, что скоро возвратится».¹

Разъяснение любопытное, однако, — необходимое ли? Читатель и без того понимает, что речь идет о приближении старости, когда «ланиты тучны» не будут больше привлекать «нимф». Заключительная строфа, VII, подводит итог всему рассуждению и содержит трезвый совет:

Не будет, может быть, лелеять
Судьба уж более тебя,
И ветер благоприятный веять
В твой парус: береги себя!
Доколь текут часы златые,
И не приспели скорби злые,
Пей, ешь и веселись, сосед!
На свете жить нам время срочно:
Веселье то лишь непорочно,
Раскаянья за коим нет.

Привычное и полушутливое *saepè diem*, завершающее послание, обращено не только к «соседу», но и вообще к человеку — к тому, который был прежде назван «пловцом» и здесь тоже отождествлен с корабельщиком, и о котором в предыдущей строфе сказано: «непостоянство — доля смертных». Для Державина характерно сопряжение самого общего с самым частным — как и сопряжение высокого с низким, торжественного с разговорным. (Ср.: антично-мифологические *Парки* — и рядом — прозаически-деловое *откуп*, IV; условно-торжественные обороты «Доколь текут часы златые/ И не приспели скорби злые» — и тут же сразу сниженно-разговорно: «Пей, ешь и веселись, сосед!» VII).

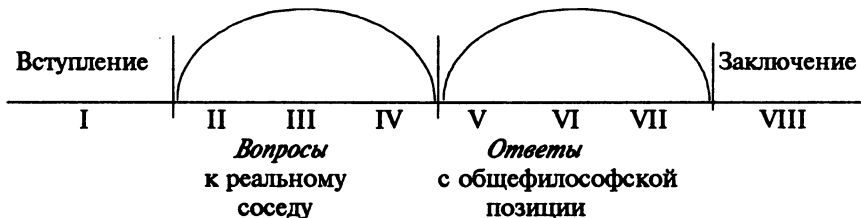
В этом послании речь идет о конкретном «Соседе» (по Сенной площади), который задал пиры на Каменном острове и там предается утехам с юной красоткой (в доме купца Голикова жила итальянка), и купец этот мечтает о доходах, приносимых ему откупом (Голиков был содержателем «питейных сборов в Петербурге и Москве»). Читатель не знает (и не может знать), что значат строки «...откуп вновь тебе приносит Сибирски горы серебра» или «Твоя уж Пенелопа в скуке...»; важно, чтобы он понимал, что речь идет о совершенно определенном, реальном человеке. В то же время в стихотворении идет речь о судьбе вообще Человека в мире — «Блажен, кто поутру проснется...» и т. д., до самого конца. Художественное своеобразие Державина — в сопряжении предельной конкретности с величайшей обобщенностью.

(Не у Державина ли заимствовал Пушкин сходное соединение проти-

воположностей, наблюдаемое в «Евгении Онегине»? Не Державина ли «цитирует» он, провозглашая: «Блажен, кто смолоду был молод,/ Блажен, кто во-время созрел...»? Ср. в послании «К первому соседу»: «Блажен, кто поутру проснется...»)

* * *

Послание «Ко второму соседу» (1791) стоит на той же основе, что и первое — на сопряжении крайне индивидуального с крайне общим. Реальная основа сюжета — действия соседа Державина по Фонтанке, у Измайловского моста; полковник Грановский (управитель Потемкина), разбогатеv, соорудил огромное здание рядом с небольшим домом Державина. Стихотворение Державина построено на тех же классических основаниях, что и первое послание, — составляющие его восемь стрóf распределены по законам строжайшей симметрии:



Первая строфа открывается характерным для народной песни отрицанием: «Не кость...» (ср. «Не ветер бушует над бором...» Некрасова, по типу народных песен: «Не дождик березку обмывает,/Здесь в роще девок прибывает...», «Не былинushка в чистом поле зашаталась...»); она в целом нравоучительна и, ничего не называя прямо, противопоставляет автора-поэта соседу-богачу:

Не кость резная Колмогор,
 Не мрамор Тифды и Рифея,
 Не неvски зеркала, фарфор,
 Не шелк Баки, не глазумея
 Благоуханные пары
 Вельможей делают известность;
 Но некий твердый дух и честность,
 А паче — Муз дары.

Как и в первом послании, начальная строфа намеренно затянута и «загадочна»: отрицательная частица *не* повторена 5 раз, части предложения с *не* занимают 5 строк, и главные слова появляются лишь в шестой: «Вельможей делают известность»; утверждение же позитивное — в последних двух стихах: «Но некий твердый дух...». Вступление кажется обще-

человеческим, хотя из дальнейшего ясно, что оно содержит характеристику сперва адресата, потом автора.

Последующие три строфы, напротив, подчеркнута конкретны; в их основе — вопросы к «Соседу»: зачем ты столь большим зданием загораживаешь мне свет? Неужели тебе мало смотреть на множество купленных тобой деревень? Знаешь ли ты, что ждет нас в будущем, пока ты душишь мое скромное владение своими чертогами? Можно ли поручиться за будущее? Все эти три строфы полны реальных деталей: «Ужель полей, прудов и речек, / Тьмы купленных тобой местечек / Твой не насытят взор?» У этих строк — реальная почва; то же у следующей строфы: «Ты в гордости своей с высот / На низменны мои, мнишь, кровы / Навесить темный сад кедровый / И шумны токи вод...» (т. е. мнишь, собираешься навесить темный сад... на мои кровы — устроить висячий сад над моей крышей).

Такова первая половина послания. Вторая ей противоположна: в ней речь идет о неизбежности рокового конца, делающего бессмысленным всякую житейскую суету. Державин, как в оде «На смерть князя Мещерского», прибегает к кратким афористическим формулам:

С сумой не ссорься и с тюрьмой...

...знай: ты прах одушевленный,
И скроешься землей.

Надежней гроба дома нет,
Богатым он отверст и бедным;
И царь, и раб в него придет...

Третья строфа этой второй половины противопоставляет жалкой житейской суете соседа, строящего «постоялый двор» (т. е. временный, бранный), высокую деятельность, возводящую иные дома — вечные, хоть и нематериальные:

Любовь граждан и слава нам
Лишь воздвигает прочны дома;
Они, подобно небесам,
Стоят и презирают громы.
Зри, хижина Петра дондесь,
Как храм, нетленна средь столицы!
Свят дом, под кой народ гробницы
Матвееву принес!

Пышным чертогам бессовестного богача противостоят три вида метафорических домов: первый — любовь граждан и слава (Державин, вероятно, имеет в виду себя — как в строфе I, хотя назвать себя не может); второй — государственность России, созданная Петром (ее символ — домик, хижина посреди Петербурга); третий — снова «любовь граждан» —

они помогли боярину Артамону Матвееву построить дом (из комментария Державина «...когда под строящийся им дом не могли найти камней под фундамент, то народ сбежавшийся собрал с гробов отцов своих каменья и принес ему с прошением, чтоб он принял их в знак их усердия.»²) Смысл строфы: подлинный нерушимый дом — любовь сограждан, слава, государственный ум и доблесть.

Последняя строфа — снова обращение к Соседу; она синтаксически почти повторяет первую — оттягивает синтаксическое «разрешение» на четвертый стих:

Рабочих в шуме голосов,
 Машин во скрипе, во стенаньи,
 Средь громких песен и пиров
 Трудись, сосед, и строй ты зданьи;
 Но мой не отнимай лишь свет.

И заключение — предостерегающе-морализирующее:

А то оставь молве правдивой
 Решить: чей дом скорей крапивой
 Иль плющем зарастет?

Примечание Державина (позднейшее): «Плющ, трава, символ любви к отечеству».

Второе послание, как и первое, отталкивается от сугубо индивидуального случая и переходит к смыслу бытия, к жизни и смерти Человека, причем и первая половина стихотворения, и вторая предельно вещественны.

В обеих своих диалогиях, духовной и светской, Державин по-разному сопрягает противоположности: материальное с метафизическим, духовное с физическим, отвлеченное с телесным. Сосуществование этих противоположных начал, каждое из которых доведено до предельной степени, составляет самую сущность поэтического мировоззрения Державина. Таков его человек, в котором соединяются божественное и земное, вечное и бренное; таков его Христос, в котором это соединение приобретает кричащий характер. Таков и каждый из его соседей, в котором живут одновременно: царь, раб, червь, Бог.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Соч. Державина* под ред. Я. Грота, СПб, Изд. Импер. Ак. наук, т. 1, 1864, с. 106.

² *Соч. Державина*, т. III, с. 691.

Александр Прохоров
(Питсбург, Пенсильвания)

ОН УСЛЫХАЛ РАССКАЗЫ ОССИАНА: ВАРЯГОРОССКИЕ БАЛЛАДЫ Державина

(«Новгородский волхв Злогор» и «Жилище богини Фригги»)

*Я не слышал рассказов Оссиана,
Не пробовал старинного вина, —
Зачем же мне мерещится поляна,
Шотландии кровавая луна?*

Осип Мандельштам

О балладах Державина не написано практически ничего. Они упомянуты в статье Марка Альтшуллера «Литературно-теоретические взгляды Державина и "Беседа любителей русского слова"», в статье Шарыпкина «Скандинавская тема в русской романтической литературе» и в специальных работах Майкла Каца и Луциана Суханека о русских балладах.¹ Причем в работе Майкла Каца Державин упоминается как автор, не писавший баллад (sic!).² В последней же монографии автор подчеркивает, что Державин обратился к жанру баллады под влиянием новых поэтических веяний, но в то же время поэтическая мода не сделала баллады Державина эпигонскими. Напротив, они были исключительно оригинальны.³

Определения баллады как жанра

Прежде чем перейти непосредственно к рассмотрению текстов Державина, мне хотелось бы остановиться на различных определениях баллады как литературного жанра. В качестве рабочего мы принимаем определение, предложенное в *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Автор статьи о балладе, профессор Брган, комментируя историческую память этого жанра, выделяет фольклорные баллады, переложения фольклорных баллад XVI века и литературные имитации народных баллад, характерные для преромантизма и романтизма. Для всех этих типов баллад приведены общие topoi:

(1) B's focus on a single crucial episode. The b. begins usually at a point where the action is decisively directed towards its catastrophe... (2) Bs. are dramatic. We are not told about things happening; we are shown them happening... At strategic moments, dialogue erupts into narrative... (3) B's are impersonal. The narrator seldom allows his or her own attitude towards the events to intrude.⁴

Развитие романтизма в русской литературе начала XIX века вызвало повышенный интерес к балладе как новому поэтическому жанру. Первые баллады Жуковского появились уже в конце 1800-х годов. Русские литературоведы определяли балладу прежде всего как жанр романтический. Так, например, Николай Остолопов в «Словаре древней и новой поэзии» говорит о балладе как «стихотворении, принадлежащем к новейшей поэзии», т. е. жанре романтическом. Несмотря на свойственную Остолопову тягу к классицистическим дефинициям: «баллады писаны были равной меры стихами, состояли из трех куплетов...» и пр., он все же вынужден был подчеркнуть в балладе индивидуальное, романтическое начало, ее связь с национальной культурой (примеры французских, русских и немецких баллад) и уникальной личностью поэта (Руссо, Жуковский).⁵

Чуткий к поэтическим новшествам, Державин тоже обратил свое внимание на балладу. В «Рассуждении о лирической поэзии или об оде» Державин определяет балладу как «правильную небольшую повествовательную поэму такого же содержания, разбора и вкуса, как романс». О содержании романса поэт пишет, что «романс любит волшебное, чудесное, удивительное, ужасное... о каком-нибудь древнем богатыре, странном рыцаре, царе-девице, волшебнике... и проч.»⁶ Фольклорная фантастика в этом определении романса («древний богатырь, царь-девица») отражает интерес Державина к чудесному, уникально-национальному, что характерно для романтического видения мира.

Отношение Державина к жанру баллады так же двойственно, как и Остолопова: с одной стороны, он определяет балладу через индивидуальный стиль автора (например, Жан-Батист Руссо, Бюргер, Жуковский, свой собственный поэтический стиль), т. е. определяет жанр с точки зрения критика романтической школы,⁷ с другой стороны, Державин вслед за классицистическими критиками-кодификаторами пытается создать детальную классификацию баллад: правильная баллада, неправильная баллада и т. п. Однако в своей поэтической практике Державин тяготел больше к «неправильной» балладе — поэтической форме, определенной поэтом только через свой индивидуальный стиль, т. е. с точки зрения романтической поэтики.⁸ Обе рассматриваемые нами баллады включены Державиным в список текстов, характеризующих жанр «неправильной» баллады.

Мы рассмотрим три аспекта этих баллад: 1) трудный стих 2) славянско-оссианические образы и 3) меняющиеся в зависимости от трансформаций сюжета маски повествователя баллады.

Трудный стих в балладах Державина

Проблема трудного стиха возникла в русской литературе в XVIII веке. Когда Карамзин создавал свой новый ясный слог, ему противостоял в своих литературных взглядах Радищев. Он писал в «Путешествии из Петербурга в Москву»:

«Он (стих — А.П.) очень тут и труден на изречение ради частого повторения буквы Т и ради соития частого согласных букв *бства тьму претв* — на десять согласных три гласных... хотя другие почитали стих сей удачным, находя в негладкости стиха изобразительное выражение трудности самого действия».⁹

Державин, не разделяя политических взглядов Радищева, принимал его литературные взгляды. Связь с ними видна в письме Державина Петру Гавриловичу Головкину, в котором поэт объясняет особенности поэтики «Жилища богини Фригги»:

«Я признаюсь, что оно необыкновенными и трудными стихами написано, но мне хотелось во вкусе Оссиана тех времен и тех стран сличить нечто, когда Скандинавы с Дуная перешли на Север».¹⁰

В балладах Державина можно найти много примеров как повтора звука [т] (часто в сочетании со звонким членом пары [д]):

Боги любят добродетель,
Серце верное хранят
Благ щедрот я их свидетель
За терпение награю
(1870, 79)¹¹,

так и «соития согласных букв»: возвратился, взглянул, подмертвых, царство, с агнем вкупе (82) и т. д. Кроме повторов звуков [т] и [д], о которых как элементе русского стиха упоминал Радищев, следует выделить повторы звуков [с] и [з], [в] и [ф] и повторы отдельно в сочетаниях сонорных и заднеязычных.

Сосны вкруг его стояли снежны
Висли ветви и листы пред ним,
Заграждали стези, виды смежны,
И он небом виден был одним
(1870, 80)

Уж не в стане ль древних скандинавов,
В области Варягов думал скалы
Бранных средь племен Скифо-Славянов,-
Где, о Скада! высился твой град,
И твои молниеносны руки
Всей земле отколь бросали брань,-
Рюрики сбирали славы звуки,
Кости царств и кровь Одину в дань?
(1870, 81)

Звуковые повторы, характерные для трудного стиха Державина, включают также фонетические тавтологизмы типа: Братге, Фригга, бранных, Локке, и он небом виден был одним, священно, неизреченно. Произносительная

трудность баллад за счет их консонантной оркестровки усилена использованием спондеев:

И зря древ с вершин как огонь сверкал

$\frac{/}{-} \frac{/}{-} \frac{/}{-} \frac{/}{-} \frac{/}{-} \frac{/}{-}$
 (1870, 80)

Был крокодил волхв, князь, жрец, вождь

$\frac{/}{-} \frac{/}{-} \frac{/}{-} \frac{/}{-} \frac{/}{-}$
 (1870, 134)¹²

Таким образом, труднопроизносимые сочетания звуков и спондеи функционально соответствуют драматической напряженности действия баллад, которое также выражается в сказочном сюжете, мрачном пейзаже, отдаленности времени действия баллад:

Братге скальда мчал сквозь дебри темны,
 В ужасе без чувств скальд трепетал,
 Вон слыша волчьи, вранов стоны
 И зря древ с вершин, как огонь сверкал
 (1870, 80)

...волхв же Злогор, тризны
 Век в память сделавшись рекой,
 Стал Волховом с времен тех зваться,
 Могильны холмы омывать,
 Сребристым змием изгибаться,
 Вкрут враном и сычем летать.
 (1870, 134)

Трудный стих баллад Державина — это новый подход к поэтическим средствам языка. Оркестровка и метр в балладах Державина используются не в соответствии с каноническими предписаниями классицистических поэтик, а функционально, — в зависимости от художественных задач (создание мрачного пейзажа, атмосферы волшебной древней легенды и т. д.), которые перед собой ставит автор.¹³

Рассказчик в балладах «Жилище богини Фригги» и «Новгородский волхв Злогор»

В зависимости от художественных установок текста меняет свои маски и рассказчик баллад. Главной особенностью баллад «Новгородский волхв Злогор» и «Жилище богини Фригги» является сочетание в них сказочно-эпического и глубоко личного видений мира. Обе эти точки зрения отражены в тоне и масках рассказчиков этих баллад: певца-скальда и автора в «Жилище богини Фригги», и скальда и автора в «Новгородском волхв»

ве Злогоре». В последней эпический рассказчик первой части баллады, относящийся к древнерусской истории, приобретает в заключительной современной части баллады черты лирического «я» ее автора.

Эта особенность рассказчика данной баллады оформилась на пересечении двух эволюционных литературных рядов: культурно-мифологического ряда и ряда масок рассказчика поэтических текстов Державина. С одной стороны, скальд — фигура оссианическо-скандинавских мифов, которые были важным элементом русских преромантических текстов: «Остров Борнгольм», «Песни, петье на торжествах»¹⁴ С другой стороны, скальд — новая маска рассказчика, который до этого был, например, мурзой в «Фелице», «певцом тиисским» в *Анакреонтических песнях*, и т. д.¹⁵

Эта маска слегка приподнимается в конце баллады о Злогоре, когда песнь «седого скальда» уходит из мира прошлого, о котором просит его петь хор: «Грянь, пой дела нам *прошлых лет* / Из тьмы их воскрешая в свет» (1870, 136), чтобы рассказать о настоящем: «И *днесь* на Званке он проказит, / Тьмы ночью делая чудес» (136). В этой последней строфе баллады в зоне рассказа скальда появляется голос лирического «я» поэта. Обращение к «я» — важнейшая черта романтической поэзии — поэзии, воспевающей личность поэта, его уникальное видение мира. Сливая свой голос с голосом скальда, поэт видит чудесные ночные картины, которые рисует на воде Злогор:

Златой луной на Волхов *слазит*,
Лучем в нем пишет горы, лес,
И лоснясь с колкунами длинной
Как снег брадой, склонясь челом,
Дрожит в струях...

(136)

В «Жилище богини Фригги» рассказ певца-скальда о поэте, путешествующем в царство богини мудрости, обрамлен голосом автора, чья житейская мудрость звучит рефреном после каждой станцы (выделено мной):

Боги любят добродетель,
Сердце верное хранят.
Благ, щедрот их *я* свидетель,
За терпение наград.

(1870, 79-80)

Этот автор отделен от певца, который повествует о путешествии скальда вслед за духом поэзии Брагге в «чертог блаженства» (85). Голос автора стоит как бы над голосом певца. Это особенно ясно видно в конце баллады, когда смысл авторского рефрена поддержан авторитетом «незримого бога поэзии» Брагге, который неожиданно превращается в старца и лишь вторит словам автора своими словами:

Чрез путь трудный опытом, терпеньем
Входят только смертные в Валкал

(1870, 83)

Голос певца в балладе о богине Фригте не сливается с голосом автора. Маска певца заслоняется маской умудренного жизнью автора — духа поэзии, которому открыты ее священные тайны и который поучает и читателя, и поэта-путешественника. Автор, мудрый как Брагте, использует рассказ певца как иллюстрацию своим мыслям.

Следует также отметить еще одну особенность рассказчиков в обеих балладах — их русский скандинавизм.¹⁶ Державинские скальды в «Новгородском волхве Злогоре» и «Жилище богини Фригги» поют о богах и племенах славянских и варяжских, не делая между ними никакого различия. Рассказчики баллад и «Боянов послухи», и «скальды седые» (выделено мной):

Боянов послух, скальд седый!

...

Грянь, пой дела нам прошлых лет,

Из тьмы их воскрешая в свет

(1870, 134)

Уж не в стане ль *древних Скандинавов*,

В области варягов думал скальд

Бранных средь племен *Скифо-Славянов*

Где, о *Скала!* высился твой град...

(1870, 81)

Итак, рассказчик в обеих балладах играет своими масками. Выбор масок, также как и выбор трудного стиха, зависит от того, о чем поэт говорит: о «хладных тундрах» и «делах прошлых лет» рассказывает «боянов послух, скальд седый»; о том же, что происходит «днесь», рассказывает «старец», проказящий на Званке; о воле же богов, автор — «дух поэзии незримый Брагте».

Образно-стилистический мир баллад Державина

Представления о культурном родстве «Скандинавов-Варягов» и «Скифо-Славянов» повлияли не только на маску рассказчика в эпической части баллад, но и на всю их образно-стилистическую структуру. Следует также отметить, что в обеих разбираемых балладах варяго-славянские образы представлены по-разному. В «Новгородском волхве Злогоре» в основной части баллады эпическая старина колдуна представлена фольклорно-сказочными образами и приемами: сравнениями с животными: «Злогор... стал / Вкруг враном и сычем летать», «кикиморой незримой» (1870, 134); постоянными эпитетами: «сребристый», «незримый», «злой», «лукавый» и т. д., архаизированным языком: церковнославянизмами, понятными носителям языка: «вран», «брада», «чело», «сребристый», «днесь», «тьмы чудес», псевдоцерковнославянизмами, может быть, созданными самим автором: «невегласы», «повалуши» (135)¹⁷; именами скандинавских и славянских языческих богов: Оден, Велес, Перун-Чернорог (эпитет, отождествляющий

Перуна с чертом); перифразами: Злогор — изверженец из Ада, Всех козней демонских собор; архаичными морфологическими формами: краткими формами прилагательных в атрибутивной функции: «Славянов сын, Славяна града» (1870, 134); церковнославянскими формами окончаний прилагательных мужского рода единственного числа: «скальд седый»; исконно восточнославянскими формами деепричастий: «скрыпучи» (135); архаизирующими текст синтаксическими формами: в том числе многочисленными деепричастными оборотами: «Вперяя против здрава смысла / В Варягов и в Славян раздор» (136); повторяющимися эпитетами «бабу *злу*, Ягу *лукаву*»; инверсиями «Славяна града / Колдун» (136, 134).

В конце баллады о Злогоре прошлое сменяется настоящим, архаические образы и приемы, характеризующие прошлое, сменяются комбинацией сказочно-архаичной лексики с подчеркнуто-сниженными образами и лексикой, через которые представлен уже не колдун Злогор, но состарившийся поэт Злогор (выделено мной):

И днесь на *Званке* он *проказит*,
 Тьмы ночью делая чудес:
 Златой луной на Волхов *слазит*
 Лучом в нем пишет горы, лес,
 И лоснясь с колкунами длинной
 Как снег, брадой, склонясь челом,
 Дрожит в струях, — иль в холм могильной
 Залегши, в мрак *храпит*, как гром.
 (1870, 136)

Страшный фантастический мир русско-варяжской баллады здесь модернизируется указанием современного места — *Званка* и использованием сниженно-бытовой лексики: «слазит» и «храпит». Итак, на уровне языка и образов Злогор характеризуется как древний колдун в первой большей части баллады. Во второй же, заключительной части баллады Злогор-Колдун становится Злогором-поэтом. Мир этого волхва-поэта характеризуется точно в таких же образах, как и жизнь поэта, героя «Жизни Званской»: «Тут кофе два глотка; *схрапну* минут пяток»; (Державин, 1957, 330) или в «Фелице»: «А я, *проспавши до полудня*, / Курю табак и кофе пью» (1957, 93).

Взаимодействие мифа и настоящего происходит не только на уровне внутритекстовых связей. Державин использует в балладе «Новгородский волхв Злогор» ключевые для исторической мифологии своей эпохи фигуры: Вадима Новгородского и Марфы Посадницы. Вадим Новгородский изображен как бунтовщик, Марфа-Посадница — как «баба зла, Яга лукава». Несомненно, такая интерпретация Державиным этих двух героев отличается от изображения Вадима в трагедии Княжнина «Вадим Новгородский» и изображения Марфы-Посадницы в одноименной повести Карамзина. Там эти образы сложны и амбивалентны. Однозначность же державинских характеристик отражает консервативные политические взгляды поэта.

В балладе «Жилище богини Фригги», так же как и в балладе о Злогоре, мир

древних скандинаво-славянских преданий отделен от мира авторского «я» различием образно-стилистических приемов, используемых для описания каждого из этих миров. Мир волшебного путешествия к богине Фригге описан через многочисленные оссианические образы и архаичным языком. Современный же мир автора представлен стилистически и образно более ясным рефреном. В то же время есть существенное различие в том, как стилистические миры легендарного прошлого и связанного с авторским «я» настоящего соотнесены в двух рассматриваемых балладах. Если в балладе о Злогоре мир преданий и современность странным образом сосуществуют в последних строфах баллады, то в балладе «Жилище богини Фригги» путешествие скальда через неизведанный, неясный мир славянско-скандинавских преданий заканчивается образно и стилистически прозрачным рефреном, в котором раскрывается главная мудрость жизни, изведенная автором:

Боги любят добродетель,
Сердце верное хранят.
Благ, щедрот я их свидетель,
За терпение награда.

(1870, 83)

В балладе о Злогоре скандинаво-славянские образы заполняют как мир прошлого, так и мир настоящего. В «Жилище богини Фригги» неясные мрачные оссианические образы существуют только в легендарном прошлом и отступают перед стилистической прозрачностью дидактического рефрена.

Как показывает анализ рассматриваемых текстов, на образно-стилистическом уровне можно говорить о двойственном отношении Державина к преромантическим оссианическим мотивам в поэзии. В «Жилище богини Фригги» певец проходит сквозь «кроваву пасть» оссианических мифов, чтобы познать «свет мудрости» — «награду за добродетель». Образы Оссиана уходят на второй план, а всезнающий автор здесь учит умудренного жизнью певца. Деляя поучительный вывод из фабулы баллады, всезнающий автор заканчивает ее на тоне, более близком к классицистической притче или басне, чем к балладе. В балладе же о Злогоре Державин не отодвигает сказочную мрачность метафор и стиля северной баллады на задний план, но соединяет ее с лирическим «я» поэта, создавая гибридную жанровую форму, включающую элементы и баллады, и лирического стихотворения.

Заключение

Сюжеты баллад «Новгородский волхв Злогор» и «Жилище богини Фригги» определяют главную особенность этих текстов — сочетание сказочной скандинаво-славянской фантастики в первом случае с биографическими деталями и во втором случае с дидактизмом притчи. Эти особенности баллад

видны не только на уровне сюжета, но и на уровне рассказчика и образно-стилистического мира баллад.

В этих необычных альянсах — баллада и притча, баллада и лирическое стихотворение — выразилось двойственное отношение Державина к новым поэтическим формам.

1. В архаике языка баллад Державина, в трудности их произнесения и восприятия проявилось свойственное членам «Беседы любителей русского слова» отношение к поэтическим возможностям русского языка эпохи романтизма.

2. В сочетании сказочной фантастики и биографической лирики в балладе о Злогоре проявился оригинальный романтизм Державина.

3. В дидактизме же максим Брагте в конце баллады о богине Фригте проявилась связь Державина с классицистической традицией, с которой он не расставался всю свою политическую и поэтическую жизнь.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Марк Альтшуллер. «Литературно-теоретические взгляды Державина и Беседа любителей русского слова.» — В сб.: *XVIII век, № 8. Державин и Карамзин в литературном движении XVIII — начала XIX века.* — Л., Наука, 1969, с. 103-112. Д. М. Шарыпкин. «Скандинавские веяния в русской романтической литературе». В кн.: *Ранние романтические веяния.* — Л., Наука, 1972, с. 96-168; Suchanek Lucian, *Rosyjska ballada Romantyczna.* — Krakov: Polska Akademia Nauk, 1974.

² Michael R. Katz. *The Literary ballad in Early Nineteenth-Century Russian Literature.* — London, Oxford University Press, 1976, p. 17.

³ L. Suchanek, op.cit, с.86.

⁴ T. V. F. Brogan. «Ballad». *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics.* — Princeton: Princeton Univ. Press, 1993, p. 116.

⁵ Николай Ф. Остолопов. *Словарь древней и новой поэзии*, т. 1 (А-Ж). СПб, Типогр. Имп. Росс. Академии, 1821. Цит. по: *Ser. Slavistische Propyläen Texte in Neu- und Nachdrucken*, Band 113, 1. München, Wilhelm Fink Verlag, 1971, сс. 56, 59.

⁶ Г. Р. Державин, «Рассуждение о лирической поэзии», — в сб.: *XVIII век. Русская литература XVIII века в ее связях с искусством и наукой.* — Л., Наука, 1986, с. 266, 259.

⁷ Подробно о классификации Державиным лирической поэзии на основе творческих индивидуальностей авторов пишет Марк Альтшуллер:

«Державин предлагает ввести другой принцип классификации лирических произведений, в основе которого должна, с его точки зрения, лежать творческая индивидуальность крупнейших поэтов. «Героическую оду следует называть Пиндарической;...меланхолическую, высокоунылую — Оссианской». При всей наивности подобной классификации следует отметить романтический принцип творческой индивидуальности, лежащий в ее основе». — Марк Альтшуллер. *Предтечи славянофильства в русской литературе*, 1984, с. 89.

⁸ В заключении главы о балладе поэт перечисляет свои работы, которые могут служить примером *правильных* баллад: «К старухе», «Северный амур», «На возвращение государыни императрицы»; *неправильных* баллад: «1-я неправильная», «2-я неправильная», «Победа красоты», «Луч», «Жилище богини Фригты», «Новгородский волхв Злогор» и романсов: «Вахмистр», «Царь-девица».

См. В. А. Западов. Работа Державина над «Рассуждением о лирической поэзии», в кн.: XVIII век: *Русская литература XVIII века в ее связях с искусством и наукой*. — Л., Наука, 1986, с. 229-283.

⁹ А. Н. Радищев. «Путешествие из Петербурга в Москву». — *Полн. собр. соч.*, т. 1, М. — Л., Изд. АН СССР, 1938, с. 354.

¹⁰ *Соч. Державина под ред. Я. Грота*. Т. 3, ч. 3. — СПб, Имп. Ак. наук, 1970, с. 83.

¹¹ Звук [ц] выделен как элемент инструментовки трудного стиха, потому что аффриката включает в способ образования элементы артикуляции звука [т].

¹² Использование спондеев характерно для авторов «второй линии русской поэзии», т. е. поэтов, считающих, что произносительная и образная трудность, отражающая эмоциональное напряжение, время и жанр написания текста (например, трудный стих древнего эпоса в «Телемахиде» Тредиаковского), сложность идей, выраженных в тексте — есть неотъемлемая часть настоящей поэзии (Тредиаковский, Радищев, Бобров, Державин, позднее футуристы, ранний Пастернак, и т. д. Для писателей первой линии характерна ясность стиля, создание эффекта недвусмысленности текста (Сумароков, Пушкин, Л. Толстой, ранняя Ахматова и т. д.). Ко второй линии относятся писатели, создающие трудные для понимания, амбивалентные тексты, и видящие в их трудности для восприятия их главную ценность. Иногда вторую линию русской литературы называют гоголевской. Однако некоторые ученые полагают, что эта традиция намного глубже и восходит к орнаментализму второго южнорусского влияния. — V. Terras. *The Gogolian Trend in Russian Literature*. — RHL, New Haven: Yale Univ. Press, 1985, p. 177.

¹³ Поэтическая практика Державина, использование любых поэтических средств, подходящих для создания нужного художественного эффекта, находится в противоречивых отношениях с комментариями и теоретическими положениями, изложенными в работах Державина. В этой работе же упоминалось кодифицирующее определение Державиным правильной баллады и определение через собственный индивидуальный стиль не п р а в и л ь н о й баллады. Следует также отметить, что в своих комментариях к балладам Державин создает рационализирующий план прямых аллегорий, который противоречит таинственной неясности волшебного мира баллад. Так, в балладе «Жилище богини Фригги» поэт использует вопросительные конструкции без ответов для создания атмосферы неясности:

Уж не в стане ль древних Скандинавов?

Не Тевтонов ли там зрятыся гряды?

(Цит. соч., с. 81)

В объяснении же к балладе Державин пишет: «Аллегорическое содержание ее относится 1-е, на уединенное положение Гатчины; 2-е, на военный арсенал, где государыня изволила устроить прекрасную приемную залу; 3-е, на воспитание великих князей и княжны; а наконец 4-е, вообще на моральную цель, что премудрость живет в уединении, и храм блаженства или славы достигается превозможным трудных путей опытами добродетелей и терпеньем». — *Соч. Державина*, с. 83.

¹⁴ Оссианизм как мифологическая система повлияла более всего на два аспекта русской культуры: (1) На систему исторических представлений русских и (2) — на осознание субъективного опыта как главной ценности литературного текста.

Рассматривая влияние оссианских мотивов на русскую историческую мифологию, Ю. Левин отмечает, что, по представлению Макферсона, Россия имела некоторое, хотя и косвенное, отношение к оссиановской поэзии. В предисловии «Фингалу» «Рассуждении относительно эпохи Оссиана», он утверждал, что владения

кельтов, некогда господствовавших в Европе, доходили до устья реки Обь в России. — Ю. Д. Левин. *Оссиан в русской литературе: конец XVIII — первая треть XIX века.* — Л., Наука, 1980, с. 18.

Таким образом, в представлении русских романтиков варяги, кельты и руссы были едины в своем культурном наследии, то есть русская культура являлась частью северно-европейской культуры.

Характеризуя влияние Оссиана на рост лирического субъективизма в русской поэзии, Ю. Левин пишет:

«Важным новшеством, способствовавшим успеху поэм шотландского барда, был пронизывающий лиризм. В гомеровском эпосе повествование объективно: рассказчик с эмоциональным отношением к событиям отсутствует. Макферсон же представил своим читателям не просто рассказы о прошлом, но проникнутые личным чувством творения престарелого слепого певца, который сам был некогда победоносным вождем». (Цит. соч., с. 12, подчеркнуто мной).

О влиянии оссианической и скандинавской мифологии на русский предромантизм и романтизм писал Д. М. Шарыпкин в своей статье «Скандинавские веяния в русской романтической литературе». (В кн.: *Ранние романтические веяния.* — Л., Наука, 1972, с. 96—168.)

¹⁵ Об анакреонтической маске Державина В. Ходасевич писал:

«Предание рисует Анакреона беззаботным старцем в кругу юных граций. Анакреонтическая личина как нельзя лучше пошла стареющему Державину... Певец Северной Минервы мечтал теперь стать Северным Анакреоном». — В. Ходасевич, *Державин*, М., Книга, 1988, с. 165-167.

¹⁶ Русификация европейской мифологии — прием, характерный для Державина. До обращения к мифам Оссиана Державин создал целую систему текстов, которую Ходасевич назвал «русский анакреонтизм»:

«Анакреона он (Державин — А. П.) немного обрусил, но с тончайшим вкусом... И вот — пейзаж Званки ворвался в чужеземную поэзию, зазвучала не книжная, но сельская речь, русские дали раскинулись под искусственным небом Анакреона, засвистала пеночка, славянский Лель порхнул меж Амурами, Лада соперничает с Венерой...Смысл и прелесть всего русского анакреонтизма Державин понимал и его создание ставил себе в заслугу. Изображая Анакреона (и намеренно придавая ему собственные черты), он говорит:

Посмейтесь, красоты российский,
Что я в мороз у камелька,
Так вами, как певец тиисский,
Дерзнул себе искать венка».

(В. Ходасевич. *Державин*, с. 165-167)

¹⁷ Марк Альтшуллер, комментируя мой доклад на семинаре, заметил, что непонятные, псевдо-древнерусские слова могут быть неологизмами самого Державина, своего рода неологизмами-оссианизмами. Это наблюдение подтверждается данными этимологического словаря под ред. Макса Фасмера и «Материалами для словаря древнерусского языка» Измаила Срезневского. Вячеслав Вс. Иванов, комментировавший тот же доклад на конференции, полагает, что слова «невелгасы» и «повалуши» встречаются в русских летописях и, следовательно, не являются неологизмами Державина.

Анна-Лиза Крон
(Чикаго, Иллинойс)

«ЕВГЕНИЮ. ЖИЗНЬ ЗВАНСКАЯ» КАК МЕТАФИЗИЧЕСКОЕ СТИХОТВОРЕНИЕ»

«Евгению. Жизнь Званская» (1807) — одно из лучших произведений позднего Державина — получило широкое признание за реалистическую красоту картин усадебной жизни, за пышную колоритность, наводящую мысль о барочной живописи (Клод Баксвис, 1962). В плане современной Державину литературной жизни оно прозвучало ответом на «утомленность» лирического героя элегии «Вечер» Жуковского (Западов, 1965). В поэтическом наследии Державина «Званка» навсегда останется шедевром горацианской лирики об эпикурейских наслаждениях жизни (Пьер Харт, 1978) и идиллической альтернативой жизни тогдашней России, действительность которой была далеко не идиллией (Илья Серман, 1967).¹

Все это так, однако при более глубоком анализе стихотворение открывается еще одной гранью, выражающей философскую и религиозную позицию Державина-мыслителя. В «Званке» поэт предлагает свои раздумья, свои поиски познания структуры Вселенной, познания, приравненного им к познанию Бога. В настоящей работе я хочу дополнить существующие исследования о «Евгению. Жизнь Званская» (в дальнейшем ЕЖЗ), обнажив в произведении метафизический пласт.

Под метафизической поэзией мы разумеем «поэзию, определяемую философской концепцией о Вселенной и роли человеческого духа в великой драме бытия». ² Как метафизическое стихотворение «ЕЖЗ» является попыткой стареющего поэта понять Бога и связь между Богом и человеком, бывших раньше предметом его раздумий в оде «Бог».

Метафизический аспект стихотворения будет здесь рассмотрен 1) в обсуждении философско-религиозной позиции поэта в контексте его эпохи; 2) в демонстрации того, как державинская метафизика разворачивается в стихотворении структурно, через визуальные описания процессов, поисков и открытий и 3) в осмыслении центральной роли как интроспективного лирического я, так и роли поэзии как эпистемологического орудия.

Религиозно-философские позиции Державина в контексте его эпохи

Как писатель конца XVIII — начала XIX века, Державин в «Звонке» совмещает элементы русского православного апофатического подхода к познанию Бога с противоположной ему верой Просвещения в разум и способность человека все более и более глубоко постигать Бога. Эти традиции различаются тем, что православная традиция базируется на отрицании, тогда как просвещенческая включает в себя позитивное познание частностей, ведущее индуктивно к познанию целого.

Апофазис — риторическая фигура, в которой «писатель утверждает нечто в то самое время, когда он отвергает утверждаемое, или кажется, что отвергает». ³ В богословском применении апофатическая теология трактует «познание непознаваемого» (формулировка Ярослава Пеликана, 1960). С точки зрения Православия, для обретения познания Божества необходим процесс отрицания, т. е. апофатический процесс:

«To gain this species of theological knowledge it was necessary, after having used various created realities as analogues of God, to take away from Him each of those things with which we have compared God. The task of the true knowledge of God was to cleanse itself of the images and thus in the ignorance to know God. For the ignorance about God on the part of those who are wise in divine things is not a lack of learning, but a knowledge that knows by silence that God is unknown».⁴

В практике духовной поэзии этот апофатический подход требует, чтобы поэт приводил метафоры и сравнения для Бога и вслед за тем убирал их или подвергал их сомнению. Именно так поступали Ломоносов и Державин в своих одах о Божьем величии.⁵

Позитивные рациональные поиски божественного познания, согласно Пеликану, находят подтверждение в Эклезиасте, который сам — пример мудрости и призывает человека к размышлениям над земной участью. Православие приняло формулу латинского теолога Ансельма Кентерберийского «Вера, ищущая понимания», которая не только позволяет, но требует от образованного православного поэта принятия просвещенческой веры в человеческий разум и в научные исследования, как религиозный долг.⁶ Так Ломоносов, оказавший большое влияние на поэтическое творчество и идеи Державина, передал ему концепцию о том, что хотя научное познание, будучи от человека, несовершенно, тем не менее, углублять его остается нашим святым долгом.

Ломоносов в «Слове о пользе химии» (1751) противопоставлял примитивную иррациональную религию сознательной вере просвященного христианина, который «представлял себе великое пространство, хитрое строение и красоту вся твари, с которым священным ужасом и благоговейною любовью почитает создателю бесконечную премудрость и славу» (II, 350).⁷ Илья Серман замечает: «Таким образом наука не только не противоречит религии, но способствует ей, привнося подлинное значение

величественности, стройности и сложности мира, которые иначе были бы недоступны человеку».⁸ Наука является путем к познанию Бога, а не к его отрицанию. Бог не запрещает человеку исследования природных явлений, он награждает человека за научный труд: «но Бог все за труды нам платит, все трудами от него приобрести возможно, чему ясный пример видим в предсказании течения небесных светил, которое через столь многие века было сокровенно» (III, 23).

Ломоносов поощрял научные опыты как путь к познанию божества в «Слове о происхождении света...», являющемся своего рода дополнением в прозе к его «Утренним размышлениям о Божьем величестве»⁹. «Его всемогущества, величества и премудрости видимый сей мир есть первый общий, неложный и неумолчный проповедник» (III, 317).

«Евгению. Жизнь Званская» отчетливо несет в себе знаки унаследованной от Ломоносова уверенности в рациональном поиске познания о Боге. Как и Ломоносов, Державин учит, что эти умственные труды вознаграждаются прорывами в более высокие сферы познания.

Он преследует и чувствует свое приближение к высшему божественному познанию, не претендуя тем не менее на совершенное понимание Божества. В этом стихотворении Державин проводит рациональное и эстетическое исследования зрительных и звуковых восприятий, составляющих его собственную жизнь, конденсированную в траекторию одного дня на Званке. Он включает в стихотворение позицию Лейбница, разделяемую Ломоносовым, что бог разумен и, будучи таковым, создал разумную и гармоничную Вселенную. Отражая свои стремления постичь божескую гармонию в стихотворении, Державин четырежды сталкивается с кажущимся хаосом и злом в человеческом житии и истории. Именно суетность и хаотичность петербургской придворной и политической жизни побудили поэта к переезду в уединенную жизнь на Званке (начальные строфы). В строках 21-23 и 51-53 он сталкивается с беспорядком и несправедливостью в человеческих отношениях.

Однако нигде он не приходит к заключению, что Бог создал зло как существенный принцип мироздания. В этих двух рассуждениях о проблеме зла он становится на позицию Лейбница, заключая, что видимые искажения и зло принимаются им таковыми, потому что он не в состоянии постичь их смысл. В заключении стихотворения Державин напоминает о возможности гармонии «Чрез Клии воскресишь согласья», говорит он отцу Евгению, тем самым еще раз утверждая веру Лейбница в то, что человеческая история, как и все в Творении, подлежит закону и благодати Бога.

В стихотворении «Евгению. Жизнь Званская» Державин проводит рациональные и вдохновенные эстетические исследования зримого и звукового мира своей жизни. Для него обозрение и участие в мире Званском тождественны видению Бога, точно так же, как Ломоносов чувствовал, что «читать Природу» есть чтение книги Божьей. Для Державина Бог не оставил Вселенную, как думают деисты, но постоянно причастен к делам

человека. И человек, и поэт встречаются с божественным взором, поощряющим поэтическое искание: «Он видит глубину всю сердца моего. И строится моя им доля».

Понятие о взаимодействии частей Вселенной, о некоторой переплетенной структуре, выраженное в ломоносовском «Условном силлогизме», напоминает то, что наблюдает Державин на Званке. Для него взаимное участие и взаи-моотношения частей (как природы, так и культуры) являются ключевым аспектом природы и находят прямое отражение в структуре стихотворения. И.Серман подчеркивает, что известная мысль Ломоносова о мире как произведении искусства и о Боге как о великом Художнике, встречается и в творчестве Державина.¹⁰ Так, например, в его стихотворении «Фонарь», где Бог сравнен с магом, оперирующим волшебным фонарем:

Не обавательный ль? волшебный
Магический сей мир, фонарь?
Где, веселяся ими, царь,
Иль маг какой, волхв непостижный,
В своих намерениях обширный,
Планет круг тайно с высоты
Единым перстом обращает?
Не лучше ль блеском их не льститься;
Но Зодчему тому дивиться,
Кто создал столь прекрасный мир?

(II, 470-1)

Стихотворение «Евгению. Жизнь Званская» можно рассматривать в ключе ломоносовского императива, рекомендующего человеку путь к познанию Бога через обозрение им созданного мира (III, 324-326).

Структурные элементы, объединяющие произведение «ЕЖЗ»

Возможно, что насыщенная колоритность «Званки», визуальность (цветность), звучность и даже пахучесть образов стихотворения заслоняют его почти безупречную геометрическую структуру. Вследствие этого, композиционный остов стихотворения несколько завуалирован. Однако именно архитектурная структура произведения является ключом к пониманию его замысла и философского содержания.

Структурные элементы «Званки» вычерчиваются в картину стройной симметричной гармонии.¹¹ Одаренность Державина в области черчения, как он сам пишет в автобиографических записках, была замечена задолго до его вступления на поэтическое поприще. Графическая выразительность, объемность и наглядность воображения видны как 1) в ракурсах видения, избранных Державиным, так и 2) в его перемещениях в пространстве и 3) в преднамеренно хореографических перемещениях обозреваемых им предметов, животных и людей. Для того, чтобы понять смысл глубинной

структуры «ЕЖЗ», читатель должен следовать за взором поэта и его движениями в пространстве. Тогда перед читателем-слушателем отчетливо вычерчивается стройное композиционное целое. Главные векторы взгляда и движений, направлены вовнутрь в первой половине стихотворения и изнутри наружу во второй половине, где видение поэта захватывает беспредельно широкие и даже «невидимые» перспективы. Графически это может быть представлено двумя пересекающимися линиями, образующими центральные углы (см. схему. Приложение 1). Вторая геометрическая фигура организации «Званки», представляющая траекторию восходящего полуденного и заходящего солнца, показана на диаграмме полуциркулярной аркой с центром соприкосновения углов. Именно внутри пространства, очерченного полуциркулярной дугой (день жизни поэта), и происходят все движения извне вовнутрь и изнутри наружу.

В философской плоскости это значит, что человек должен вглядываться вглубь предметов и самого себя, чтобы наконец проникнуть в окружающий мир и сквозь блистательный покров Званки — в закоسمические дали.

Поэт начинает стихотворение с отступления (извне вовнутрь), а именно — с «ярмарки тщеславия» петербургского света в Званку, с ландшафтов Званки в интерьер своего дома. Переходя в дом, он как бы вступает в мир сознания (размышлений), мечты и творчества. Описание этого движения вовнутрь порождает мир Званки, преподнесенный нам поэтом как микрокосм всего мироздания. Человеческий опыт (и прежде всего опыт поэта) в ЕЖЗ протекает в динамической взаимосвязи внутреннего и внешнего, пресекаемой лишь смертью. Как в свое время Паскаль, Державин уверен, что если он постигнет и выразит структуру собственного мира, то обретет познание структуры Божьего мира, законов естества, путь к которым, по Ломоносову, лежит через науку.

Интересно заметить, что Ломоносов, поэт-ученый, пользовался и поэзией, и наукой в своих поисках; Державин безусловно был энтузиастом достижений науки века Просвещения, но он был прежде всего поэтом и ставил свое искусство — поэзию — как эпистемологическое орудие выше науки. Упомянув оптические аппараты, Державин употребляет открытия и изобретения науки в качестве метафор для своего познавательного искусства. Он, видимо, сомневается в том, что современная ему наука и традиционная религия окажутся эффективными в сферах его познавательных интересов. Музыка (фортепьяно в строфе 48) и поэзия (зримые звуки) для него превосходят простое воспроизведение Природы, как и научное исследование и наблюдение природных явлений.

Движение солнца — державинской «звезды» и метафоры к траектории его собственной жизни — постоянно прослеживается в стихотворении, начиная с 4-й строфы и до заката, до самой кончины поэта (строфа 56). Весь цикл его жизни сконцентрирован в событиях одного дня. Солнце, визуальный символ текущего времени, оркестрирует эти события. С утра до полудня движения Державина последовательно обращены вовнутрь — от подворья

имения (строфы 4, 6, 7, 8 до начала 9). В 9-й строфе он продвигается в свою светлицу (строфы 9-17). В этой группе стрóf все происходит в той же комнате — они образуют один синтаксический период с анафорическими зачинами («в которой, в которой, где, где...»).

Пока поэт в светлице, ему приносятся всевозможные плоды трудов человеческих из внешнего мира — кушанья, ремесленные изделия, резьба, крестьянская живопись — фигурально же они привносятся в него для его удовольствия — все эстетически «внимаемо им в себя», вбираемо им в себя (см. частоту форм глагола «в-нимать»: *в + ят* или *в + ним*).

Со строфы 18-й, «Оттуда прихожу в святилище я муз», поэт удаляется, полный впечатлений, полученных в светлице, в библиотеку, или кабинет, где он углубляется в поэзию, историю, философские рассуждения и творчество. Он даже сочиняет стихи, подобные «Званке» («Иль славлю сельску жизнь на лире»), о которых и которые мы читаем (автометаописание). Буквально, Державин уходит глубже в дом, фигурально, — глубже в себя. В 19-й и 20-й строфах он признается, что не понимает увиденного им в истории, здесь метафоризированной как оптическое «зеркало времен». Следуя как и Ломоносов «Теодицее» Лейбница (И. Серман), Державин заключает, что в человеческой истории есть заданный порядок, но что этот порядок еще не доступен ему:

О, коль прекрасен мир! Что ж дух мой бременю?
Творцом содержится вселенна.

В 22-й строфе посещают его в кабинете дети крестьян (для религиозного наставления, по записям его секретаря Абрамова)¹². Для детей Державин и господин, и «бог»; в свою очередь он — младенец перед лицом Бога-отца. В 23-й строфе мы видим, как его секретарь редактирует и переписывает его измаранные рукописи. В 24-й солнце в зените своей траектории — полдень. Полдневная трапеза совершается также внутри дома и лишь в строфе 30-й поэт бросает взгляд изнутри наружу, наблюдая купающихся в реке деревенских парней и девушек.

В строфах 31ой, 32-й — т. е. в структурном центре 63-строфного произведения, происходит визуальный качественный прорыв на пути поэта к высшему познанию Бога — мироздания. Вернемся к нашей диаграмме, согласно которой нужно всматриваться глубже вовнутрь, чтобы прозреть глубже и шире. В 31-й строфе Державин смотрит в «стекла оптики», инструменты типа телескопа, микроскопа или бинокля. Только сосредоточенно глядяваясь в нечто малое и близкое, поэт, наконец, обретает впервые перспективное видение внешнего мира:

Иль в стекла оптики картинные места
Смотрю моих усадб; на свитках грады, царства,
Моря, леса, — лежит вся мира красота
В глазах искусств среди коварства.

Следующая строфа называет инструмент, ставший темой более раннего стихотворения «Фонарь» (1804) и последняя строка 31-й и первая строка 32-й являются центром всей поэтической конструкции (63 строфы всего):

Иль в мрачном фонаре люблюсь, звезды зря
 Бегущи в тишине по синю волн стремленье;
 Там солнца в воздухе, я мню, текут горя,
 Премудрости ко прославлению.

Этот волшебный фонарь является диапозитивным проектором XVIII века, который описан автором в «Объяснениях»:

«В камеру-обскуру, в которую супротивные натуральные предметы представляются в малом виде весьма живо, и по реке, особливо когда небольшой ветер, струйки, освещаемые солнцем, бегут наподобие звезд по синей воде» (III, 708).

В журнальной редакции «Фонаря» было помещено гравюрное изображение проектора, и Абрамов описывает соседнюю иллюстрацию, изображавшую течение планет, как в вышеприведенной цитате. На гравюре «перст из облаков показывает путь планетам в виде дев, отличенных над головой знаками тех планет».

Уместно подчеркнуть, что достижения астрономии, в частности, представление о движении небесных светил,¹³ провозглашенное Ломоносовым божественной наградой исследователям за их усилия, занимает центральное место в построении «Званки».

После этого центрального момента стихотворения Державин убеждается, что элементом в непосредственном окружении, наиболее отражающим божественный умысел и связь человека с вечностью, является река Волхов, на берегу которой расположена его усадьба. При этом не надо забывать, что в глазах поэта это не река, *обозримая из окон его дома*, но изображение ее, проецируемое на стену в темной комнате. И, далее, важно то, что именно в этом отраженном изображении Державин видит солнечный свет, отраженный в струйках реки (т. е. двойное и тройное отражение). В недавней публикации М. Гришаковой (Тарту) отмечается роль, отводящая поэтом отражениям и их слуховым эквивалентам-отзвукам. Несмотря на то, что Гришакова не затрагивает «ЕЖЗ», ее замечания об особой «поэтике отражений» у Державина прямо приложимы к образам в центре композиции «Званки».

«Удвоение, связанное с отражением — один из структурных принципов державинского художественного пространства, связанный с позитивными онтологическими характеристиками. Отраженное становится онтологически более ценным, получает повышенную степень реальности».¹⁴

Высший онтологический статус реки-отражателя (как и поэтическое искусство) намекает на связь реки с высшей реальностью, а именно, с

движением небесных светил, направляемых умыслом Бога (строфа 53). Небесные светила у Юнга, и вообще по теории «великой цепи существ», считаются более божественными монадами, чем человек.

Значительность образа реки выявляется с драматической силой во второй половине стихотворения, где река наблюдается во многих эпизодах, происходящих на берегу реки или являющихся прямым действием реки (строфы 33 по 43-ю). Строфа 58-я также ассоциирована с рекой, ибо упомянутый в ней кудесник Волхв-Злогор является божеством этой реки. Строфы 53-54 возвращают нас к символическому значению для Державина света в реке (строфа 32 и державинское объяснение к ней). Предпоследняя 62-я строфа метафорически называет творчество Державина «шумящей рекой», иначе говоря трактует словесность как отражатель или рефлектор. Вспомним, что в трактате «Об оде» (1811) Державин опять подобрал речные образы-метафоры к оде — быстрая река и к дифирамбу — «водопад». В 40-й строфе солнце державинского дня начинает склоняться над рекой и опускаться, кажется, именно в реку:

Глядим, как на реку ложится красный день.

Далее, когда его солнце завершает круговое странствие, поэт видит себя погребенным в земле или в реке, как Волхв, по легенде погребенный на Званке.

Каждая звезда, обреченная догореть, вливается во всеобъемлющий вечный Поток. Эта мысль подтверждается в 53-й строфе, где Бог представлен генералом, ведущим небесные светила, «как строй какой».

После предельно сосредоточенного всматривания вовнутрь, сквозь линзы оптического аппарата, чтобы прозреть широчайшие горизонты Мироздания, поэт оставляет на время ограниченный круг своего солнца, т. е. своего времени, и обращает взор к вечности (ассоциируемой с течением реки). Более того, он обращает свое внимание на связь временности-бренности (солнца) с вечностью. Река является земной метафорой того, что объемлет траектории множества солнц и мириады светил, и таким образом поглощает в себе пространственно и во времени концепцию более высокую, чем любая единичная звезда.

Итак, проецированная волшебным фонарем река принесла поэту необходимую связь нашего временного с вневременным, внепространственным бытием. Углубляясь и всматриваясь вовнутрь в дополуденные часы, поэт только в строфе 28-й обращает взоры к реке, как бы предвидя то обзорное видение, которое он обретает в 31-32 строфах посредством отраженной реки. После 32-й он покидает интерьер дома и участвует в ежедневных событиях на дворе, которые в равной степени оркестрованы и эстетически близки испытанному внутри дома в первой половине дня. Это привносит в композицию «ЕЖЗ» превосходный баланс, который был бы решительно невозможен, если бы «Званка», как предлагает Пьер Харт, была прервана на 48-й строфе.¹⁵ Более того, равновесие композиции подкрепля-

ется повторением медитативных философски строф, посвященных кающемуся хаосу исторических процессов (строфы 21-22, 51-52).

Рационализируя вселенскую упорядоченность, поэт находит ее даже в игре своей поэтической фантазии и в мечте. В заключительных строфах «Званки» голос Державина, как мы указали выше, приобретает большую убежденность в упорядоченности человеческой истории, и он говорит о «Согласьях Клии».

Итак, определив структурную канву стихотворения, мы не можем не включить в наши рассуждения тот факт, что текст пестрит множеством конфигураций, что подтверждается на уровне лексики, например, такими словами, как — *строй, узор, плетень, узорны образцы, круги, ряды, хор, хоро-вод, полосы, полосатый, полк, вереница, станица, шахматы, отчеты* — а также упоминание правил игр, законов музыкальной композиции, обрядоподобных процессов приготовления и подавания яств, процессов обработки дерева, прядения и работы красильни — все без исключения эстетизируется. Охота, рыбная ловля, бурлацтво, полевые труды, жатва, молотба, как и народные празднества включены во всеобъемлющую хореографию. Преднамеренная гармонизация реалий усадебной деятельности, как заметил И. З. Серман, лишает изображаемое реалистичности — реализма.¹⁶

Эти реалии, и смена жанровых сцен, являются своего рода ковровыми хитросплетениями, вытканными поэтом посредством перевода образов-мотивов из строфы в строфу и частым употреблением анафоры в первой строфе. Речь здесь не идет о реалистичном воспроизведении жизни — все подчинено поэтической власти Державина. На всем лежит печать *им угаданного строя мироздания*. Державинские жанровые сцены служат развернутыми *метапоэтическими метафорами*.

Этот аспект — метапоэтика «Званки», или человеческое сотворчество с Богом, служит темой другой статьи. Замечу лишь, что строфы 46 — народное гулянье в природе, и 47 — дворянская «стилизация» народного, 48 — концерт внутри дома, т. е. еще высшее и более организованное искусство — классическая музыка — представляют три вида творческой деятельности человека по восходящей шкале с музыкой на вершине. Картины в «ЕЖЗ» в совокупности своей являются эстетизированным доказательством того, что Бог, ломоносовский великий Зодчий-Художник, возвел гармоническое вселенское здание.

Для структурного равновесия произведения очень важно, что второй качественный прорыв, в этот раз слуховой-музыкальный, происходит, когда поэт прошел три четверти своего пути, в 48-й строфе из 63-х:

Там с арфы звучны порывный в души гром,
Здесь *тихограма* с струн смягченны, плавны тоны
Бегут и в естестве согласия во всем
Дают нам чувствовать законы.

В «Званке» законы природы и Бога — то, что Ломоносов называл «уставом естества», — сообщаются человеку через искусство: музыку и поэзию, где инструменты науки служат лишь метафорой.

Стихотворение вычерчивает траекторию жизни человека до самой его кончины. Поэт познает свое место в жизни и, как следствие (индуктивно), познает умысел Бога в ходе дня. Его познание Бога хотя и значительное, но тем не менее отнюдь не полное. Поэт неоднократно упоминает тайны мироздания, доступные одному лишь Создателю:

...Сие лишь знает тот,
Который к одному концу все правит сферы.

Но вместе с тем Державин не смиряется с пассивным верованием и продолжает свои поиски. Его взор является организующей силой, контролирующей как изображение, так и формы поэтического воплощения. Может быть, именно потому, что стихотворение посвящено поискам богопорядка, Державин заставляет своего читателя-слушателя искать структурные принципы произведения, оставляя, таким образом, читателю пространство для продолжения этих исканий, которые как бы отражают его собственные.

Через все произведение проходят творческие и формирующие атрибуты божества, почерпнутые в природе и человеческой культуре, параллельные пусть меньшим, но тем не менее творческим атрибутам человека.

В строфе 6-й солнце выведено в образе Великого Художника, пишущего картины, наблюдаемые Державиным — «Солнце восходяще, .. жезлом чертяще храм». Поэт каждодневно вбирает в себя воссоздаваемый солнцем мир в фигуральном и буквальном смысле. Он вдыхает его в себя — «пью воздух, влагу рос» (*вдохновение*) и ищет сближения с Прекрасным — «Ищу красивых мест между лилей и роз». Взаимодействие поэта с Природой и культурой, как и активное сотворчество человека с ними, служат метафорической канвой «Званки».

Хиазм «Тех освещает мрак, тех помрачает свет», кажущийся слегка трафаретным, здесь скорее созвучен с присутствием и ролью волшебного фонаря (в 32-й стр.) и предлагает две посылки:

1. «Камера обскура»: источник света в темноте, свойственный фонарю, парадоксально ведет к познанию — просвещению темных смертных;

2. Державин достигает проникновения в природу вещей не в яркий полдень своей жизни, но в поздней зрелости (полемика с «Вечером» Жуковского) или ночью, как в юнговских «Ночных думах».

«Так, самых светлых звезд блеск меркнет от ночей», заключает поэт в этом же духе, следуя взором за заходящим солнцем своего дня, описывая свою кончину. Он вопрошает у Вечности, умрет ли с ним его поэзия, «моя скудельна лира».

Строфы 56-я, 57-я посвящены апокалиптическим и пророческим картинам физического разрушения Званки. Это перекликается со строфами оды

«Бог»: «А я перед тобой ничто?», где поэт тут же отрицает сказанное: «Ничто, но ты во мне сияешь, Величеством твоих доброт». Тот же ход повторяется в «Званке»: «Иль нет, Евгений! ты быв некогда моих / Свидетель песен здесь...» Как и в оде «Бог», здесь взаимодействие человека и Бога остается главной темой. Каждый человек, от повара и крестьянского живописца и вплоть до Державина-поэта, «сотворят» с Богом. Подобно тому, как Создатель чудесного мира Званки открывает его Державину, так и поэт, соучаствуя в богопорядке, доносит этот мир и его скрытые значения до читателя.

В конце стихотворения поэт погребен, и епископ Е. Болховитинов, друг поэта и ранний историк русской словесности, посещает могилу местного кудесника и воеводы Волхва. Евгений здесь представляет будущего читателя Державина, его «друга в поколень». Еще слышно Волхва из-под земли. Покинув историю, Волхв вступил в миф. Избрав свое погребальное место рядом с легендарным божеством реки Волхов, Державин становится культурным *deus loci*.

Превосходство поэзии как эпистемологического орудия

«ЕЖЗ» — исключительный по жизнеутверждающей силе гимн творческому началу человека в широком смысле. Мы указали на мириады метапоэтических метафор и на сплав метафоры «реки времен»-вечности с метафорой «шумящей реки» поэзии (повторенной в «Об оде» в определении дифирамба и оды). «ЕЖЗ» особенно воспеваает наиболее изощренные виды творчества — искусство и в первую очередь поэзию. Сразу же заметим, что в произведении выделены не только визуальные образы, но и образы слуховые. Так в строфе 48-й речь идет не о девственных, непосредственных звуках природы, но о тех, которые подверглись сложной художественной обработке композитора; такова музыка фортепьяно, проливающая в душу человека высокие откровения.

«Музыка сфер», угаданная и исполненная великим музыкантом — вот что хранит ключ к тайнам времени и вечности. Чрезвычайная важность видимого и воображаемого миропорядка эксплицитно подчеркивается автором сквозь все произведение. Знаменательно и то, что проницательнее рассматривая крошечное отражение в реке, запечатленное в графике и спроецированное через световой фонарь, Державин видит глубже, чем обозревая саму реку.

Проницательное видение, как и более чуткий слух обретенны Державиным не поверхностным обозрением природы, но через отражение и призмы души, по каналам «волшебного фонаря» и «тихогрома», церебральными путями «внутреннего видения» («мысленны очи») и «душевного слуха», одновременно вдохновенных и рациональных.

Когда заходит державинское солнце в конце стихотворения, «умирает» сам поэт. Лишь звуки его лиры да свидетельства Евгения продолжают жить. Это объясняет торопливое перечисление слуховых образов при павшей

тме (в строфах 50-63) — песни, гром, гулы, звучат «стрел тулы», отзвывы, шумящая река, тихий гром, певец. Преобладают глаголы звучания — *я слышал, шепнешь* — и отсутствуют ссылки на видение, поскольку только зрячесть Бога и Державина занимают поэта. В единственном употреблении глагола видения «зреть» глагол употребляется с отрицанием. Слух, чтобы проникнуть и превозмочь время, и зрение, чтобы пронизать пространство, являются эпистемологическими орудиями поэта и эмблемами его творчества.

Сочетая качества музыки и живописи, Поэзия превосходит каждую в отдельности, дарует поэту победу над ограничениями человеческого разума и физических условий. «ЕЖЗ» повествует об этом, являя собой визуальное и слуховое доказательство той победы.

Пьер Харт, рассуждая о «двойственной позиции Державина относительно взаимосвязанных концепций подражания Природе, правдоподобия и новизны» пишет, что поэзия Державина демонстрирует «противоречие силы, характерное для тех (художников), кто не мог целиком порвать с устоями неоклассицизма, но был склонен к менее ограниченному стандарту в собственной поэтической практике»¹⁷. Он приводит отрывок из рассуждения «Об оде», касающийся имитации, который подтверждает нашу интерпретацию «ЕЖЗ»: «это [стихотворение] не является, как думают некоторые люди, лишь имитацией природы, но есть вдохновение, взято у нее» (VIII, 518).

Харт указывает далее, что для Державина эмоциональные реакции человека на природу заслуживают описания во имя себя самих. «ЕЖЗ» представляет эмоциональную, эстетическую и рациональную реакции человека на Природу и культуру в окружающем мире. Ясно, что Державин находил содержание своих мыслей и воображения заслуживающим описания в поэзии. Это означает то, что могло, но не обязано было существовать в действительности или находить подтверждение в мире природы»¹⁸. Так в «Боге» Державин описывает то, что могло показаться при первом чтении природным явлением, но мириады звезд и небесных светил изображены такими, какими они могли бы быть лишь в его воображении. В 1780-е годы не было телескопов достаточно мощных, чтобы позволить «имитацию» визуальных аспектов планет и галактик.¹⁹

В этой связи особенно уместно определение природы в качестве модели для искусства, данное французским эстетиком Батё: «Природа, то есть все, что есть или что мы с готовностью воображаем, как возможное — вот что является прототипом и моделью для искусств».

Харт комментирует: «заклочительная часть этого определения особенно важна, так как она не ограничивает художника подражанием природе, объективно существующей».²⁰ Действительно, оно скорее позволяет поэту выразить его воображение-фантазию, «его индукционные взлеты». Харт предполагает, что художник ориентируется на свою «внутреннюю модель» возможной природы и что Державин демонстрирует своей поэзией право художника на активный вклад в формулирование «La Belle Nature».²¹

Именно эти, попеременно обращенные на себя и природу поэтические око и слух, превалируют в «ЕЖЗ». Поэт с готовностью признает несовершенство своего отображения высшего мироздания, однако в зрительных стихах как «ЕЖЗ» и в центральных строфах «Бога» Державин верит, что Бог, который «строит мою долю» и «видит глубину всю сердца моего», с умыслом вложил эти структуры в наше сознание и способствовал их выражению в стихах. Бог у Державина преднамерен и рационален, как и сам поэт, и по его воле поэт находит и изображает Бога, ощущаемого в себе и наблюдаемого в Природе.

Итак, «ЕЖЗ» представляется монументальной, многосложной структурой, поддерживаемой изнутри узлами строф, в которых, как в миниатюрных моделях целого, отражается составляемое ими высшее мироздание.

Менее заинтересованный в научном описании природы, чем Ломоносов, Державин оставляет естественные науки своему предшественнику, ища в них лишь метафоры для искусства. Не наука о зрении и слухе, но высшие видение и чутье — «мысленны очи» — приведут поэта к подлинному познанию Бога. В структуре стихотворения эти откровения пришлись на геометрический центр (в визуальном аспекте в 31-32-й, и в слуховом — в 48-й строфе).

Державин указывает на метафизическую поэзию как высшее эпистемологическое орудие, дарованное человеку. Для Державина такая поэзия служит ключом к познанию Бога. Он предлагает свое личное видение Вселенной — Званку — как предельное для человека приближение к Богу, как божественно вдохновенное отображение и гимн, содержащий атрибуты высшего мироздания.

Остается вопрос: что «ЕЖЗ» добавляет к метафизике Державина? Наш ответ таков: если в оде «Бог» Державин представил «великую цепь существ», то есть иерархию божеских творений скорее пассивно, то в «ЕЖЗ» он дополняет свою метафизику, представляя целую иерархию *активных творческих деятельностей*. Человек-творец, — от повара и крестьянского живописца до подчас богоподобного поэта, — стремится к активному слиянию с богопорядком в природе, к сотворчеству с Богом.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Важные публикации о стихотворении «Евгению. Жизнь Званская» включают: Claude Backvis, Dans quelle mesure Derjavin est-il un poïte baroque? — *Studies in Russian and Polish Literature*, ред. Zbignev Foljevski, Le Hague: Mouton, 1962, с. 72-104; В. Западов. *Гаврила Романович Державин. Биография*. М., Просвещение, 1965, с.149-154; Pierre Hart, *G. R. Derzhavin. A Poet's Progress*, Columbus, Ohio, Slavica, 1978, с.126-133; Илья Серман. «Говорила Романович Державин», Л., Просвещение, 1867, с. 99-103. Все цитаты из произведений Державина — по академическому изданию Я. Грота, *Сочинения Державина*. СПб, Имп. Ак. наук, 1964. Ссылки на него даются в тексте.

² W. Shipley. *Dictionary of Literary Terms*, New York, p.184.

³ William Flint Thrall. *A Handbook to Literature*, New York: Odyssey, 1960, p. 30.

⁴ Jaroslav Pelikan, *The Spirit of Eastern Christendom (600-1700)*. Chicago: Chicago University Press, 1960, p. 30.

⁵ Это особенно ясно в утреннем и вечернем «Размышлениях» Ломоносова и державинской оде «Бог».

⁶ J. Pelikan, *Ibid*, p.34.

⁷ М. В. Ломоносов. *Полное собрание сочинений*. М., Академия наук СССР, 1950-1951. Все цитаты из Ломоносова — из этого издания.

⁸ Иуа Z. Serman. *Mikhail Lomonosov*. Перевод с русского Стефани Хофман. — Jerusalem: Centre of Slavic and Russian Studies, 1988, p. 159. Для нашего анализа особенно важна глава «Poetic Theodicy».

⁹ Замечание И. Сермана, там же, с. 149.

¹⁰ Там же, с. 147.

¹¹ Для методологии подобных симметрических анализов см. книгу Е. Эткинды *Симметрические композиции у Пушкина*. Париж, Институт славяноведения, 1989.

¹² Абрамов, секретарь Державина, пишет, что поэт регулярно давал религиозные наставления крестьянским детям на Званке.

¹³ См. отрывок из Ломоносова здесь на странице 4.

¹⁴ М. Ф. Гришакова. «Семантика отражения в поэзии Г. Р. Державина» — *Труды по знаковым системам*, 23, Тарту, 1989, с. 139.

¹⁵ Pierre Hart, *op. cit.*, p.131.

¹⁶ На с. 103 И.Серман пишет: «Державин [...] создал русскую идиллию, поэтическое воспроизведение того, что казалось ему прекрасным. За пределами этой идиллии остались реальные отношения обитателей усадьбы с их крестьянами, отношения очень мало похожие на ту мирную и спокойную картину безмятежного существования, которую создал Державин».

¹⁷ Hart, p. 145.

¹⁸ *Ibid*, p. 146.

¹⁹ Anna Lisa Crone, «The Chiastic Structure of Deržavin's 'God'». *Slavic and Eastern European Journal*, Winter, 1994.

²⁰ Hart, p. 144.

²¹ *Ibid*.

ПРИЛОЖЕНИЕ № 1

Графическая схема структуры стихотворения «Евгению, жизнь Званская», включающая:

- направления державинского «взора»
- перемещения поэта в пространстве



Юрий Щеглов
(Мэдисон, Висконсин)

ИЗ ИЛЛЮСТРАЦИЙ ПОЭТИЧЕСКОЙ
ИЗОБРЕТАТЕЛЬНОСТИ Державина
(«Ласточка»)

Посвящается Льву Абрамовичу Мазелю

Одним из общих мест истории русской поэзии долгое время был тезис о стихийном и первозданно-неотесанном характере державинского гения. Мало кто склонен был находить в поэзии Державина какую-либо формальную изобретательность или профессиональную технику (достоинства, которых русской критике тем легче было не заметить, что она никогда не придавала им первостепенного значения). Даже мудрый Пушкин в одном из своих, пожалуй, наименее справедливых критических высказываний заметил, что «читая (Державина), кажется, читаешь дурной, вольный перевод с какого-то чудесного подлинника», что «гений его думал по-татарски — а русской грамоты не знал за недосугом».¹ Многие, как Белинский, отрицали всякую художественность поэзии Державина;² те, кто признавал за ним талант и даже гений, видели силу его именно в «дикости», спонтанности, незнакомстве с какими бы то ни было правилами и условностями. Еще в 1931 г. П. М. Бицилли мог, как об очевидном факте, писать, что «его творчество было все в «поэтическом восторге», что «элемент художества, мастерства отсутствовал в нем совершенно».³

Конечно, Державин — не Ломоносов и не Брюсов, и его менее, чем кого-либо из русских поэтов, можно заподозрить в склонности «поверять алгеброй гармонию». Поэтическая культура Запада, прежде всего французская, была ему малоизвестна, а в своем отечестве, за исключением того же Ломоносова, поэту его калибра учиться было не у кого. Но спонтанность, свежесть и сила фантазии могут находить себе выражение не только в дерзком расшатывании эстетических канонов (это было одной из признанных заслуг Державина) и не только в том, чтобы «приводить в движение огромные массы».⁴ Они могут с неменьшим успехом проявляться в обращении с малыми величинами поэзии — в нетрадиционном, неожиданном использовании того небольшого репертуара формально-технических средств, которыми располагает создатель поэтического текста. В этой ювелирной сфере, как в области ярких образов и грандиозных

словесных масс, Державину случалось быть смелым изобретателем и новатором. В некоторых произведениях — таких, как «Ласточка», «Снигирь», «Цыганская пляска», «Осень во время осады Очакова» — формальные элементы стиха сцепляются в оригинальный механизм, замечательный, среди прочего, своей целесообразностью, т. е. нетривиальным соответствием теме и настроению, которые хочет передать автор. Такое использование технических ресурсов может рассматриваться как «художественное открытие» (понятие, развиваемое в работах Л. А. Мазеля⁵) и как неотъемлемая часть «поэтической модели» стихотворения (термин Вяч. Вс. Иванова⁶), обеспечивающей его неповторимую характерность («identity»), запоминаемость и эмоциональную действенность. Цель этих заметок — продемонстрировать сказанное на примере державинской «Ласточки».

Чтобы предстоящие технические выкладки не показались кому-либо из читателей бессмысленным схоластическим упражнением, укажем с самого начала, к чему они направлены.

В развитии темы стихотворения есть патетический кульминационный пункт, подготовленный и поданный с большим искусством. Это момент воскресения, пробуждения ласточки «от смертного сна» в стихах 41-44. Понятию «пафоса» здесь придается смысл, который вкладывал в него С. М. Эйзенштейн в одноименной работе: патетическим, по его словам, является такое художественное построение, которое заставляет зрителя «выходить из себя». «Сидящий — встал. Стоящий — вскочил. Неподвижный — задвигался. Молчавший — закричал. Тусклое — заблестело. Сухое — увлажнилось. В каждом случае произошел [ex-stasis —] «выход из состояния», «выход из себя»,... переход в нечто другое, в нечто противоположное предыдущему.» Чтобы вызвать подобную реакцию, произведение должно обладать «пафосной композицией», в которой «по всем признакам должно быть соблюдено условие «выхода из себя» и постоянного перехода в другое качество».⁷

Патетическая композиция, или «пропись», исследуется Эйзенштейном на примерах различных искусств и жанров. Посмотрим, как она может реализоваться у большого поэта с помощью таких формальных средств поэзии, как метр, ритм, рифма, ударение, строфика, синтаксис и т. п.

I

При внимательном чтении стихотворения в глаза бросаются по меньшей мере три своеобразных черты его метрического и ритмико-синтаксического строя:

(1) *Перебои размера.* Стихотворение выдержано в трехсложных размерах: первые четыре стиха написаны дактилем, последующий длинный пассаж (катрены II-X, стихи 5-40) — амфибрахийем с двумя отступлениями, анапестом в 8-й строке и дактилем в 16-й. В кульминационном четверостишии (XI, 41-44) возвращается дактиль; в отличие от сплошного дактиля 1-4, он разрежен здесь амфибрахийем в четных строках (42 и 44). Амфибрахийем написана и заключительная часть (XII-XIII, 45-50).

(2) «Подвижноударный параллелизм» в конце строк. Стихотворение (за вычетом двух последних стихов 49-50) состоит из четверостиший с перекрестной рифмовкой, в которых чередуются дактилические окончания с женскими (строки 1-4) и женские с мужскими (строки 5-44). Своеобразие «Ласточки» в том, что в некоторых из ее катренов перекрестная рифмовка 1-й строки с 3-й и 2-й строки с 4-й дополняется параллелизмам, созвучием, а то и некоторым подобием рифмы между концами соседних, нерифмуемых строк — первой и второй, третьей и четвертой. Этот эффект повторяется пять раз: 1. *Ласточка — птичка, касаточка — невичка*; 2. *Щебечешь — поешь, трепещешь — бьешь*; 3. *Вьешься — даешь, несешься — плывешь*; 4. *Зеленой — золотом*; 5. *Бездыханна — весна, румяна — сна*. Из того, что концы соседних строк неравны по числу послеударных слогов, следует, что даже при полном совпадении во всем остальном соседние окончания должны различаться позицией ударения, что мы и видим в приведенных примерах. Поэтому, говоря о данном приеме, можно употреблять термин «параллелизм с подвижным ударением» или «подвижноударный параллелизм». Обратим внимание, что движение ударения в таких парах всегда направлено вовне, из глубины строки к ее *границе* (переходя с третьего конца слога на предпоследний или с предпоследнего на последний) — особенность, связанная с патетической функцией, о которой будет речь ниже.

Подвижноударный параллелизм представляет собой интересную черту «поэтической модели» данного стихотворения.⁸ Важность его видна хотя бы из того, что он не просто повторен пять раз, но как бы тематизирован, проходя серию изысканных вариаций. Совпадение параллельных концов строк по одним признакам сочетается с несовпадением по другим, и среди пяти случаев нет двух совершенно одинаковых по соотношению этих совпадений-несовпадений. В самом деле, здесь представлены такие разные комбинации, как:

1. близкое подобие конца словоформ на морфологическом и фонетическом уровне (*ласточка-птичка, касаточка-невичка*); 2. полное морфологическое совпадение окончаний словоформ при некотором фонетическом различии между ними (е-ё: *щебечешь — поёшь, трепещешь — бьёшь*); 3. частичное морфологическое совпадение конца словоформ (форма 2-го лица ед. числа, один раз с возвратной частицей — «ся», другой — без нее), но зато с большим, чем в предыдущем случае, фонетическим сходством личных окончаний как таковых (ё-ё, и вдобавок — благодаря «протезу» в виде частицы «ся» — одинаковая позиция ударения: *вьешься — даешь, несешься — плывешь*); 4. почти полное совпадение словоформ на уровне морфологических категорий (прилагательные в полной и той же форме числа-падежа, хотя и разного рода), фонетическое несходство окончаний, но зато сильная аллитерация в корне (*зеленой — золотом*); 5. фонетическое совпадение концов слов при полном морфологическом несходстве (*бездыханна — весна, румяна — сна*).

Заметим, что хотя некоторые пары почти синонимичны (*ласточка —*

птичка, шебечешь — поёшь и т.п.), ни в одном из пяти случаев финального подвижноударного параллелизма не наблюдается лексического, корневого совпадения соотнесенных словоформ — этот эффект прибережен для кульминационного момента пьесы.

(3) *Четырехчастная композиция.* В развитии лирического сюжета различаются четыре части, четко разграниченные сменой размера.

Первая часть, дактилическая (I, 1-4) — обращение к ласточке, состоящее из четырех восторженных восклицаний.

Вторая часть, амфибрахическая с двукратным вкраплением других размеров (II-X, строки 5-10) строится как длинная цепь картинок, фиксирующих различные свойства, состояния и передвижения ласточки, а также черты пейзажа и природы, видимые с высоты ее полета.

Трехфазное движение внутри этой части, где прекрасно организована смена планов и изобразительных средств, чередование убыстрений и замедлений, заслуживает детального разбора. Чтобы не слишком отклоняться от нашей темы, отметим лишь основные моменты этого движения. В 5-20 внимание сосредоточено на ласточке, чьи эволюции (в 5-12) перечисляются с частотой одного глагола на строку. В 21-32 фокус переносится на то, что можно видеть с высоты, со столь же частым перечислением чарующих подробностей летнего ландшафта. В 33-37 наступает драматическое «помрачение» всей картины мира, серия веселых картинок закрывается от нашего взгляда нивелирующей волной мрака, хаоса и смерти. Соответственно, быстрое следование однородных членов в 5-32 сменяется здесь более длинными фразами, т.е. некоторым замедлением в синтаксическом плане, как бы вносящим дыхание трезвости и холода. В 38-40 — в рамках того же замедленного синтаксиса! — начинается движение к кульминации, интонационный подъем, создаваемый двукратным протасисом: *Но только лишь придет весна, / И роза вздохнет лишь румяна...*

Пронизанное аналогиями, повторами грамматических форм (2-го лица ед. числа глаголов в 5-21, винительного падежа объектов в 21-34) это многоступенчатое развертывание описательных мотивов во второй, длиннейшей части стихотворения напоминает о музыкальной форме фуги с ее поступательным развитием единой темы, которая многократно утверждается, варьируется и проводится через разные голоса.

Третья часть (XI, 41-44), где чередуются дактиль и амфибрахий, возвращает нас к восторженно-апеллятивной интонации первой части, продолжая в то же время описательную линию второй. Сравнение с фугой — при полном понимании его условного, метафорического характера — позволяет нам подобрать названия для первых трех частей, каковые далее будут обозначаться как «экспозиция», «развитие» и «реприза».

Четвертая, амфибрахическая часть (XII-XIII, 45-50) это, собственно, уже приложение, добавляющее к законченному стихотворению медитативно-аллегорическую интерпретацию, и мы в нашем разборе ею заниматься не будем.

Кроме параллелизма в концах строк и морфологических формах, части стихотворения характеризуются обилием лексико-синтаксических соответствий между фразами (*О домовитая ласточка! / О милосизая птичка! // Крылышками движешь, трепещешь, / колокольчиком в воздухе бьешь; // Там рощи в одежде зеленой, / там нивы в венце золотом; // Там гнутся с утеса в понт воды, / там ластятся струи к берегам*) и т. п. Налицо также тенденция строк к ритмической однотипности, наиболее ярко проявляемая в позиции словоразделов. В 30 из 42 амфибрахических строк конец первой стопы совпадает со словоразделом: ты часто, иль в небе, мгновенно, но видишь, там нивы, там мошки, хладея, но только, восстану, увижу ль и т.п. Словораздельное тождество не менее четко выражено в дактилических строках: *Грудь краснобела | касаточка — Летняя гостья | певичка; встанешь, | откроешь | зеницы — Сизы | расправя | косицы.*

Помимо своей общей композиционной роли — организации подобия между последовательными «квантами» фугообразного развития на всем протяжении пьесы — эта система синтаксических и ритмических соответствий между строками наделена и рядом более частных или локальных функций, например:

(а) В строках 1-2 точное ритмико-синтаксическое соответствие как эпитетов (*о домовитая... — о милосизая...*, так и определяемых ими имен (...*ласточка — ...птичка*) резко выделяет эту тематически важную, «заглавную» пару имен (выделение особенно сильное ввиду того, что оба существительных начинают новую дактилическую стопу после двух безударных слогов). В результате слова *ласточка* и *птичка*, экспонированные в одинаковой, весьма заметной позиции в самом начале стихотворения, служат чистым и как бы показательным примером принципа подвижноударного параллелизма, которому предстоит играть столь видную роль в развитии лирического сюжета.⁹

(б) Преобладание амфибрахических строк со словоразделом после первой стопы ощутимо прочерчивает инерцию амфибрахия в средней, самой длинной части стихотворения. Подобное «убаюкивание» амфибрахией сделает более неожиданным и резким (по принципу «отказа») эффект перехода в дактиль в вершинных строках 41-44. Отнюдь не случайное отбывание амфибрахического словораздела во *всех четырех* строках катрена X, 37-40, непосредственно предшествующего репризе (можно назвать его *предрепризой*) — как не случайно и возвращение в предрепризе финального подвижноударного параллелизма, о чем см. ниже.

II

Начало репризы отмечено возвращением дактиля: *Встанешь, откроешь зеницы* и т. п. Переход этот, как это видно в ретроспективе, предвещался переборами метра в стихах 8 (анапест) и 16 (дактиль). Тем не менее после долгой серии амфибрахий (инерция которых к тому же настойчиво подчеркивалась словоразделами) сдвиг ударения на первый слог стиха

воспринимается как неожиданный, и иконически соответствует таким зрительным представлениям, как внезапная перемена в положении тела, вставание, подъем... Нет нужды доказывать, что эффект этот подчеркнут совмещением метрического сдвига с самой лексемой, выражающей идею вставания¹⁰. В грамматическом плане он оттенен контрастом между перфективностью глаголов репризы: *встанешь, откроешь* и многократными имперфектами в предшествующем развитии: *видишь, лежишь, встаешь* и т.п.

Этот переход к дактилю и совершенному виду как коррелят «вставания» — прием сам по себе достаточно очевидный, но его разработка заслуживает комментария, являя собой яркий пример изобретательности и филигранного владения техническими аспектами стиха.

Как мы сказали в начале, момент пробуждения ласточки от «смертного сна» подан с пафосом. Посмотрим сначала, какие элементы «выхода из себя», характерного для патетических построений, можно усмотреть в репризе (XI, 41-44).

(а) Наиболее оригинальным решением такого рода нам представляется совмещение двух резких поворотов: смена амфибрахия дактилем совпадает со сдвигом подвижноударного параллелизма из конца стихотворной строки, где мы привыкли его встречать, в начало. *Встаёшь — встанешь*: это ведь уже знакомая фигура, та же, что и в *ласточка — птичка, щебечешь — поёшь* и т. п., но только возникающая в зеркальном отражении с противоположного конца строки, где ее меньше всего ожидали. При этом уже отмеченное выше движение акцента из глубины строки к ее краю (в данном случае — к началу) также может истолковываться как тенденция к «выходу из себя».

(б) Типичным «выходом из себя» является и выход начального подвижноударного параллелизма за границу катрена. Все до сих пор встречавшиеся финальные пары были частью узора окончаний и рифм внутри четверостишия, в то время как начальная пара *встаёшь — встанешь* эту замкнутость взрывает, перебрасывая мост от одного катрена к другому.

(в) Далее, в паре *встаёшь — встанешь* обращает на себя внимание качественно новая ступень полноты совпадения (теперь уже начальных!) подвижноударно-параллельных отрезков. После всевозможных разновидностей неточного и частичного параллелизма финальных отрезков перед нами совпадение почти полное — и прежде всего благодаря его распространению на лексическую часть слова. Выход за пределы флексии, охват всего слова — это ведь тоже вид «выхода из себя»! Его скрытое предвестие можно видеть в паре *зелёной — золотом* с ее корневой аллитерацией (стихи 25-26). Но даже в наиболее близко совпадающих парах (*ласточка — птичка, щебечешь — поёшь*) были представлены самое большее синонимические лексемы. Теперь же перед нами просто две грамматические формы одного и того же глагола, и притом внешне идентичные, различающиеся единственно позицией ударения (это, впрочем, не совсем так, но для художественных целей иллюзия тождества важнее, чем его точность).

Излишне говорить, что столь полное созвучие словоформ оттеняет — в

силу выразительного принципа «контраста с тождеством» — смысловой сдвиг ударения в стихе со второго слога (*встаёшь*) на первый (*встанешь*).

III

Зафиксировав этот центральный эффект репризы, мы можем теперь убедиться в том, что установка на его отказное подчеркивание была организующим принципом предшествующего четверостишия — предрепризы (X, 37-40). О словоразделах после первой стопы как средстве поддержания амфибрахической инерции уже говорилось. Предреприза является *первым* во всей пьесе катреном, где таким словоразделом наделены все четыре строки (*во мраке, но только, и роза, встаешь ты*). Ясно, что функцией столь настойчивого подчеркивания данного размера является оттенение его предстоящего перескока в другой трехсложный размер.

Еще важнее, что в предрепризе после довольно долгого перерыва вновь возникает финальный подвижноударный параллелизм. Последний раз мы встречались с ним в строках 25-26, где он был дан сравнительно приглушенно, распространяясь только на два стиха (*зелёной — золотом*); классические же образцы таких параллелизмов остались далеко позади, будучи сконцентрированы в начале стихотворения (I-III, строки 1-12). В 37-40 финальные подвижноударные параллелизмы возвращаются в полном комплекте, охватывая весь катрен: *бездыханна — весна, румяна — сна*. С точки зрения законов выразительности это опять-таки вполне понятно: перед тем, как произвести резкое изменение существующего порядка вещей (здесь — перевести заметную, эффектную ритмическую фигуру из ее «насиженной» позиции в диаметрально противоположную), естественно лишний раз напомнить о прежнем порядке, продемонстрировать его в оптимально четком виде.

Обратим, наконец, внимание на то, что из пяти имеющихся в стихотворении случаев финального подвижноударного параллелизма пятый и последний случай, представленный в предрепризе (X, 37-40), характеризуется наибольшими расхождениями в грамматическом, лексическом и семантическом отношениях: если не считать женского рода в *бездыханна — весна*, то соответственные отрезки *-на-ня* в этом катрене не имеют общих признаков, помимо чисто фонетического сходства. Между тем как мы установили ранее, параллелизм *встаешь — встанешь* в следующем четверостишии является как раз наиболее полным и точным во всем стихотворении. Перед нами, таким образом, еще одно измерение, в котором начальный подвижноударный параллелизм репризы может восприниматься как перескок в противоположность по сравнению с тем, что имело место в предыдущем катрене.

IV

Реприза, как ей положено, возвращает нас к экспозиции (I, 1-4). Как и там, здесь возникают отрывистые, эмоционально приподнятые восклицания

(*встанешь, откроешь...*), интонационно контрастирующие с обстоятельным развертыванием описательных элементов в средней части. Ликующий тон репризы задают прежде всего ее дактилические строки 41 и 43 с их патетическими образами вставания, сбрасывания пелены и экспансии вширь. Высокий настрой этих двух дактилей, как бы взметающихся над окружающими стихами (еще один «выход из себя»), в большой степени определяется их лексико-синтаксической «первозданностью». В отличие от большинства других строк, где служебные и неполнозначные элементы — частицы, предлоги, местоимения и т.п., — чередуясь с основными лексемами, создают непрерывную линию переливов и градаций силы (ср. хотя бы 38–39: *Но только лишь придет весна, / и роза вздохнет лишь румяна...*), в строках 41 и 43 налицо всего по три полнозначных слова, которые оголены от всяких придатков и соединительных тканей, и падают в виде трех энергичных дискретных ударов. Точное совпадение рисунка словоразделов (*встанешь, откроешь зеницы — сизы расправя косицы*) призвано подчеркнуть эту демонстративную трехчленность дактилических строк. Достаточно беглого взгляда, чтобы убедиться, что все сказанное — совпадение ритмических членений, «вырубленность» основных компонентов, опущение слабых, переходных звеньев — специфично и для первых четырех строк стихотворения, которые должна вызывать в нашей памяти репризная строфа.

Вместе с тем существенно заметить, что кульминационное четверостишие (XI, 41–44) уже не обладает той однородностью, которой отличались вводные строки 1–4. Перед нами не просто серия восторженных вскрикиваний, как там, а чередование и даже переплетение патетических элементов с нарративными, как бы продолжающими линию средней части, — как, например, глаголы 2-го лица настоящего времени: *пьёшь, поёшь* в амфибрахических строках, где описывается поведение пробудившейся ласточки. (Аналогичное соотношение частей, как известно, типично и для фуги, в которой реприза может быть осложнена элементами, накопленными в ходе развития темы.) Возможная интерпретация такого переплетения старых и новых элементов в державинском стихотворении: «взлет и пребывание на новой высоте», «восстание из смертного сна и новый цикл жизни».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ А. С. Пушкин, письмо к А. А. Дельвигу от июня 1825 г. — *Полн. собр. соч.*, т. 13. М.-Л., Изд. АН СССР, 1937, с. 182.

² «Ни одно стихотворение Державина не выдержит самой снисходительной эстетической критики...Ничего не может быть слабее художественной стороны стихотворений Державина». — В. Г. Белинский. Сочинения Державина, статья 1. — В. Г. Белинский. *Сочинения в трех томах*. М., Гослитиздат, 1948, т. 2, с. 489.

³ П. М. Бицилли. Державин. — *Россия и славянство*, 18 апреля 1931, цит. по: В. Ходасевич. *Державин*. М., Книга, 1988, с. 314–16.

⁴ Выражение Ходасевича в связи с одой «Бог». — См.: В. Ходасевич, *Державин*, с. 109.

⁵ Л. А. Мазель. Эстетика и анализ. — *Советская музыка*, 1966, N 12, с. 20-22, его же. *Вопросы анализа музыки*. М., Советский композитор, 1978, с. 137-166.

⁶ См. В. В. Иванов. Лингвистические вопросы стихотворного перевода. — *Машинный перевод*. Труды Института ТМ и ВТ АН СССР, вып. 2, М., 1961, с. 370-71.

⁷ С. М. Эйзенштейн. Пафос. — *Избр. произв. в 6 томах*, т. 3. М., Искусство, 1964, с. 61.

⁸ Предвосхищая более известный казус Тургенева — редактора тютчевского «Silentium!», В. В. Капнист переписал «Ласточку» сплошным четырехстопным ямбом. При этом оказались устраненными и некоторые из подвижноударных параллелизмов (в 1-4: *О домовита сиза птичка, /Любезна ласточка моя! Весення гостья и певичка! / Опять тебя здесь вижу я* и, разумеется, в 40-41: *Встаешь от смертного ты сна; / Встаешь, откроешь лишь зеницы...*).

Как видим, поэтическая модель, несмотря на свою, казалось бы, очевидность, вещь довольно неуловимая: ее иногда бывает трудно не только переложить на другой язык (случай, обсуждаемый в статье Вяч. Вс. Иванова, см. примечание 6), но и просто заметить и оценить — даже когда читатель (как Капнист или Тургенев) сам является носителем данного языка, единомышленником автора, одаренным поэтом. Новизна, непривычность поэтического изобретения в равной мере демонстрируется и той легкостью, с которой Капнист, не замечая, разрушал державинскую модель, и тем трудом, с которым сам автор нащупывал к ней дорогу через ряд черновики и ранних редакций (см. примечания 9 и 10).

⁹ В редакции *Московского журнала* (1792 г.) изоморфизм стихов 1-2 был гораздо менее точным: *Домовита, мила ласточка! / маленька, сизенька птичка!* (Цит по: Г. Р. Державин. *Полн. собр. соч.* с объяснительными примечаниями Я. Грота (изд. 2, в 7 томах). СПб, Изд. Имп. Ак. наук, т. 1, 1868, с. 399.) Но даже в этом далеко еще не совершенном варианте перебой метра был оценен Карамзиным в редакционной сноске: «Сие смешение мер может быть очень приятно» (там же).

¹⁰ В черновом варианте перебой метра и сдвиг ударения отсутствуют: *Встаешь, открываешь зеницы...* (Державин, *Полн. собр. соч.*, т. 1, с. 399).

ЛАСТОЧКА

(Курсивом — не-амфибрахические строки. Деление на четверостишия принадлежит автору статьи.)

- I. 1. *О домовитая Ласточка!*
 2. *О милосизая птичка!*
 3. *Грудь красно-бела, касаточка,*
 4. *Летняя гостья, певичка!* (1)

- II. 5. Ты часто // по кровлям шебечешь.
 6. Над гнездышком сидя, поешь.
 7. Крылышками движешь, трещешь,
 8. Колокольчиком в горлышке бьешь. (2)

- III. 9. Ты часто // по воздуху вьешься,
 10. В нем смелые круги даешь;
 11. Иль стелешься долу, несешься,
 12. Иль в небе, // простряся, плывешь. (3)

- IV. 13. Ты часто // во зеркале водном
 14. Под рдяной // играешь зарей,
 15. На зыбком // лазуре бездонном
 16. *Тенью мелькаешь твоей.*
- V. 17. Ты часто, // как молния, реешь
 18. Мгновенно // туды и сюды;
 19. Сама за // собой не успеешь
 20. Невидимы видеть следы, —
- VI. 21. Но видишь // там всю ты вселенну
 22. Как будто // с высот на ковре:
 23. Там башню, // как жар позлащенну,
 24. В чешуйчатом флот там серебре;
- VII. 25. Там роши // в одежде зеленой,
 26. Там нивы // в венце золотом, (4)
 27. Там холм, синий лес отдаленной,
 28. Там мошки // толкуются столпом;
- VIII. 29. Там гнутся // с утеса в понт воды,
 30. Там ластаня струи к брегам.
 31. Всю прелесть // ты видишь природы,
 32. Зришь лета // роскошного храм;
- IX. 33. Но видишь // и бури ты черны,
 34. И осени скучной приход;
 35. И прячешься в бездны подземны,
 36. Хладея // зимою, как лед.
- X. 37. Во мраке // лежишь бездыханна. —
 38. Но только // лишь придет весна
 39. И роза // вздохнет лишь румяна,
 40. Встаешь ты // от смертного сна; (5)
- XI. 41. Встанешь, откроешь зеницы
 42. И новый // луч жизни ты пьешь;
 43. Сизы расправя косицы,
 44. Ты новое солнце поешь.
- XII. 45. Душа моя! гостя ты мира;
 46. Не ты ли // перната сия? —
 47. Воспой же // бессмертные, лира!
 48. Восстану, // восстану и я,
- XI. 49. Восстану, — // и в бездне эфира
 50. Увижу ль // тебя я, Пленира?

IV. ЧЕРТЫ ПОЭТИКИ

Татьяна Смородинская
(Колумбус, Огайо)

ДЕРЖАВИНСКИЕ ПЛЯСКИ

Ни одна статья, книга, лекция, связанная с историей русского танца, (включая статьи толковых словарей) не обходится без упоминания имени Гаврилы Державина. В конце XVIII в. Державин первый ввел танец в образно-предметный строй русской поэзии, как важную форму выражения человеческих эмоций. Танец, неразрывно связанный с пением и музыкой, весельем и восторженным восприятием жизни, стал необходимой составляющей в полнокровной картине мироздания, создаваемой поэтом, прежде всего в «Анакреонтических песнях». «Отказавшись петь героев», Державин упивается (или старается убедить самого себя в этом) своей творческой независимостью и свободой просто наслаждаться и любоваться жизнью. Жадный, ненасытимый восторг художника перед красотой и гармонией окружающего мира был присущ Державину и ранее. Но после его отставки, окончательного завершения политической карьеры, Державин взял на себя роль русского Анакреонта, как наиболее созвучную его общему мировосприятию, темпераменту и положению в обществе. В XVIII веке, в эпоху классицизма, Анакреонта переводили многие, но только у Державина впервые встречаются описания танцев, которые впоследствии послужат отправным пунктом для поэтов XIX века, когда танец будет и содержательной целью, и средством эмоциональной выразительности стиха, и выражением национальной самобытности.

В XVIII веке сложилась традиция упоминания плясок наряду с песнями, игрой на арфе или свирели при описании народных праздников или божественных увеселений жителей Олимпа. Обращаясь к Анакреонту, русские поэты непременно упоминали пляски нимф, сатиров, пастушек. Например, у Хераскова:

Украшена пастушка,
Прелестными цветами,
Когда в кругу пастушек
Поет, поет и пляшет.

(Анакреонтические Оды. «Сила любви».)

Но конкретного описания этих плясок не встречается ни у самого Анакреонта, ни у его русских переводчиков и подражателей — кроме Державина. Державин ищет новые способы «усиления» выразительных возможностей слова через создание конкретных материально-осязаемых образов, повторы, ритмическое и стилистическое разнообразие, звукоподражание и, конечно, через введение новых тем и образов.

Державин любил танец, не раз любовался пляшущими крестьянками в имениях своих друзей и в Званке.

Пусть Даша статна, черноока
И круглолицая, своим
Взмахнув челом, там у потока
А белокурая живым
Нам Лиза, как зефир, порханьем
Пропляшут вместе козачка...

(«К другу»)²

Будучи губернатором Тамбова, он устраивал танцевальные вечера по воскресеньям, занимался созданием театра, а позже был свидетелем рождения русского балета. Пляска привлекала Державина естественностью и непосредственностью проявления душевного состояния самих пляшущих, а также сильным эмоциональным воздействием на зрителей. Пляска была неразделима с музыкой и пением, ритмическая основа роднила ее со стихосложением, и попытки Державина передать не только настроение, национальный колорит, но и ритм, движение, рисунок, пластику и даже темп оказались успешными.

У Державина все пляшут, а не танцуют. Различие танца и пляски было принципиально важным, выраженным еще в старой русской поговорке: «Медведь танцует, а человек пляшет».³ Позже в журнале «Вестник Европы» за 1810 г. А. И. Тургенев в статье «О плясанье и танцах» отчетливо формулирует это различие.

«Плясанье, подобно всем произведениям вкуса, первоначально происшедшее от естественного побуждения, наконец, мало по малу возведено до степени изящного искусства. Повсюду веселость бывает главною причиною онога. Искусственное танцеванье не сходствует с натуральной пляскою тем, что оно располагается по изобретенным правилам, с намерением разнообразными движениями тела доставить удовольствие».⁴

Тургенев здесь имеет в виду удовольствие зрителя, и пишет всю статью с целью утвердить полноправное положение танца, в частности новорожденного в России балета, как самостоятельного вида искусства.

Державина привлекает именно пляска, а не светский бальный танец, закованный в жесткие рамки определенной последовательности движений, рисунка. Пляска для Державина имеет значение индивидуального, конкретного исполнения. Например, одно из его стихотворений озаглавлено так: «Стихотворение Графине Орловой. Дочери А. Г. Орлова по случаю ее

приятной пляски французского танца в сентябре». Державин-поэт, как не раз отмечалось, часто нарушал классицистические каноны, вольно и неуважительно обращался со стилистическими и ритмическими нормами и правилами стихосложения. Такое эстетическое своеволие несколько противоречит его гражданской позиции — блюстителя закона, но делает понятным его пристрастие к пляске, как свободной импровизации на тему заданного ритма, настроения, в соответствии с темпераментом и индивидуальностью пляшущего.

В конце XVIII века в русле общего увлечения фольклором были опубликованы первые сборники русских народных песен. Автором одного из них был близкий друг Державина Н. А. Львов (Сборник Львова-Прача, «Собрание русских народных песен с их голосами», 1790). В нем песни подразделялись на протяжные (хороводные) и быстрые (плясовые), в этот сборник были включены также некоторые украинские и цыганские плясовые песни.

Державин и сам был близок к народным традициям, песням, пляскам, праздникам, обрядам. Его стихотворение «Пчелка» стало фольклором, и по сей день оно считается русской народной песней. Для анакреонтики также характерна органическая связь с фольклором. Державин хорошо знал и любил русское народное творчество, поэтому не удивительно, что его Анакреонт, а также нимфы и пастушки, по выражению В. Ходасевича, «заметно обрусели». ⁵ Как плясали древние греки, Державин не знал, а вот как пляшут русские — знал отлично.

В конце XVIII века «по-русски» плясали не только крестьяне и мастера, но и дворяне. О таком «хореографическом демократизме» свидетельствует, например, А. Т. Болотов — в Москве и публичных собраниях, клубах и маскарадах «плясывали иногда по-русски... с топотом и кричанием». ⁶ Князь Долгорукий описывает народные гуляния на даче у известного мецената графа А. С. Строганова под Петербургом, где к пляшущим по-русски и по-цыгански ремесленникам присоединялись люди всех сословий. ⁷ Державин был дружен со Строгановым и не раз бывал у него. В 1791 году поэт написал стихотворение «Любителю художеств», не включенное в анакреонтические списки, но содержащее первое описание русской пляски. Этим любителем художеств был тот самый граф Строганов, а стихотворение писалось к его дню рождения.

По поводу этого стихотворения, в статье «Творческая история создания Анакреонтических песен» Г. Н. Ионин пишет, что в нем «дано первое описание русской пляски, несмотря на то, что танцуют ее античные божества»; кроме того оно «еще лишено фольклорных красок». ⁸ С этим трудно согласиться, так как описание пляски содержится в приглашении к ней автором. Державин призывает плясать «нас», «друзей», простых смертных, вдохновленных лирой Эраты и славословящих покровителя искусств Строганова:

Составь же ты, прелестно божество!
И нам теперь торжество,
Да сладкогласной лиры струны,

Твоею движимы рукой,
 Возбудят всех ко пляскам пред тобой.
 Радостно, весело в день сей
 Вместе собирайтесь, други!
 Бросьте свои недосути,
 Скачите, пляшите смелей,
 Бейте в ладоши руками,
 Щелкайте громко перстами,
 Черны глаза поводите,
 Станом вы всем говорите;
 Фертиком руки вы в боки,
 Делайте легкие скоки,
 Чобот о чобот стучите,
 С наступью смелой свищите...

Державин призывает пуститься в пляс, именно плясать по-русски, ведь никакой другой танец данному описанию соответствовать не может. Это пляска шумная, лихая с топотом, хлопаньем, свистом. Повтор звука [О] в строке «Чобот о чобот стучите» усиливает и подчеркивает жесткий ритм, отбиваемый ногами пляшущих. В последующей строке слышен удалой посвист, благодаря наличию звука [С] в каждом слове и употреблению славянизма «свищите». Державин верен себе, смешивая слова разных стилей — «щелкайте громко перстами» (см. позже у А. С. Пушкина «...и подмигивать глазами, / И прищелкивать перстами...»⁹). Руки в боки «фертиком» типично для русской пляски и по сей день (в отличие от классического в хореографии положения кисти руки на талии при исполнении характерных танцев). «Поводить глазами» и «говорить станом» также характеризует важную особенность русской пляски, о которой писал Я. Штелин, — своеобразном диалоге между танцующими.¹⁰ Эта пляска простых мастеровых, обутых в тяжелые чоботы-сапоги, предающихся безудержному веселью, позабыв о заботах, в ней нет жеманства и искусственности. О такой пляске говорит Державин в стихотворении «Кружка»:

Бывало пляска, резвость, смех,
 В хмелю друг друга обнимают,
 Теперь на место сих утех,
 Жеманством, лаской угощают.
 Жеманство нам прогнать пора,
 Но просто жить
 И пить:
 Ура! Ура! Ура!

Державин не раз воспевал буйное, безоглядное веселье от души, всегда сопровождаемое плясками и выражаемое в них.

Какой восторг! Как все играет!
 Все скачет, пляшет и поет!

Все в улице твоей гуляет,
Кричит, смеется, ест и пьет!
(«На рождение царицы Гремиславы»)

Под звездной молнией, под светлыми древами
Толпа крестьян, их жен вино и пиво пьет,
Поет и пляшет под гудками.
(«Жизнь Званская»)

Именно такую разудалую пляску разбойников «с ложками» вставил Державин в свою оперу «Дурочка умнее умных».

В 1799 г. Державин пишет стихотворение, принесшее ему хрестоматийную славу — «Русские девушки». Это вызов Анакреонту, который непременно бы позабыл своих гречанок, если бы увидел, как русские девушки пляшут «бычка». Описывая этот танец, Державин начинает с воссоздания ритма, и даже темпа, что отметил Е. Г. Эткинд: «Характер танца «Бычок» определен неожиданностью озорного переноса *бычка / пляшут..*, контрастом торжественного, содержащего деепричастное замедление стиха *Как склонясь главами, ходят* — со стихом быстрым, в котором четырежды повторен гласный А: *Башмаками в лад стучат*, двойным пиррихием в стихе *И плечами говорят*».¹¹

Как, склонясь главами, ходят
Башмаками в лад стучат
Тихо руки, взор поведат
И плечами говорят...

К этому можно добавить только то, что двойной пиррихий, возможно, использован для передачи очень характерной для русского народного танца синкопической концовки дробей, — например, так называемый «ключ».

За описанием пляски следует описание костюмов и самих пляшущих. Как всегда, Державин использует яркие насыщенные краски: *золотые ленты, челы белые, жилки голубые, кровь розовая, ямки огненные*. Эти цвета составляют каноническую палитру русской иконописи. Таким образом, национальное своеобразие еще раз акцентируется в световой гамме. Стихотворение вполне соответствует античным представлениям о всепобеждающей силе любви и красоты. В рифме «любовь» и «кровь» нет и тени трагизма. «Любовь» как античный скульптор творит красоту — «На ланитах огневые / Ямки врезала любовь». Красоте же подвластны все — и львы, и орлы. Описывая пляшущих русских девушек, Державин выразил античную идею в чисто русских фольклорных образах — «соколий взгляд», «брови соболины» и т. д.

Интересно, что у Державина нимфы часто пляшут как простые крестьянки:

Нимфы в лугу, под лунным сияньем,
Став в хоровод, вечерней зарей,

В песнях поют весну с восклицанием,
Пляшут, топчут стопой.

(«Весна»)

Царевны же, внучки Екатерины, уподобляются грациям, небесным нимфам. В описании их пляски Державин соблюдает иерархию и придерживается единого высокого стиля. Царевнам по статусу положено отличаться от простых смертных. Они настолько легки, что их пляска, как дуновение ветра, приводит в движение воздух и струны Эоловой арфы.

Ах! Не вы ли на помосте,
Средь столпов и переходов,
В храме русские богини,
Как зефиры легкокрылы,
Плавно пляшете по арфам.

(«К грациям»)

Наряду с божественной легкостью, Державин, описывая царевен, использует элементы фольклорного описания (например, «павами плывут»), подчеркивая величавость и сдержанное достоинство пляски царственных особ.

Как с протяжным тихим тоном
Важно павами плывут,
Как с веселым, быстрым звоном
Голубками воздух вьют.

(«Хариты»)

Образ Эоловой арфы, играющей от ветра, легкость и воздушность движения, бестелесность пляшущих, нашли отражение в восторженном поэтическом отзыве о балете Дидло «Зефир и Флора», увиденном Державиным в 1808 г. в Эрмитаже. Балет произвел сильное впечатление на Державина. В его анакреонтических стихах нимфы и боги плясали, как смертные, танцовщики же на сцене оказались способны танцевать, как боги. Искусство балета сотворило чудо, сделав смертных невесомыми, эфирными существами. Державин называет танцоров исключительно «призраки прелестны», «легки, светлокрылы существа», «тени, лица божества», «духи». Они не «танцуют», и не «пляшут», а «порхают», «вьют хороводы» (в ранней редакции «хороводы скачут») и «вверх и вниз шурмуют», т. е. движутся по вертикали, летают.

Державину не столько важно фактическое, конкретно правдоподобное описание движений танцовщиков в балете, а тем более балетный сюжет, сколько впечатление, произведенное ими на зрителя, в данном случае на самого поэта, потрясенного способностью человеческого тела через танец создать иллюзию невесомости. Пушкин через 20 лет в «Евгении Онегине» использует такой же прием, описывая выступление балерины Истоминой.

По мнению известного исследователя русского балета В. Красовской, возможно «конкретным источником поэтического обобщения мог быть балет «Зефир и Флора», где Истомина, окруженная «толпою нимф», исполняла соло, во многом предвосхищавшее виртуозные вариации классических танцовщиц в позднейших балетах».¹²

На первый взгляд может показаться, что Пушкин очень точно описывает движения балерины; в действительности же это описание поэтически искаженное, с целью усиления выразительности, передачи эффекта, произведенного на зрителя искусством балерины. «Полувоздушная», «послушная волшебному смычку» Истомина едва ли могла бы «одной ногой касаясь пола» (т. е. не опираясь на нее) «другую медленно кружить».¹³ Физическая нереальность нужна была Пушкину, чтобы передать удивительную легкость балерины («летит, как пух от уст Эола»). Балет, отличный от светского, бального танца или народной пляски, потребовал своего особого поэтического выражения. Державин, стоявший у колыбели русского балета, был первым поэтом, отразившим силу эстетического воздействия этого особого искусства.

В том же стихотворении, очарованный гармонией сентиментально-романтического балета, Державин приходит к выводу, что, если смертный дух способен творить такие чудеса и ими наслаждаться, то разница между смертными и богами лишь в том, что с «телом связан дух», и после смерти, «с отвержением плоти», люди станут богами.

Прав ты, что воображеньем
Мог сих таинств доходить
Что мы с плоти отверженьем
Будем с ангелами жить.
Ах! коль ложно это чувство,
Наш бессилен смертен дух!
Не творило б див искусство!
Прав ты, прав ты, Шведенбург!

Не могли б мы возвышаться
И к понятию духов,
Их блаженством утешаться
На земли, средь облаков:
Днесь их разность в том лишь с нами,
Что наш связан с телом дух!
Будем, будем мы богами!
Прав ты, прав ты, Шведенбург!

(«Встанем из гробов богами!» — ранняя редакция.
«На балет «Зефир и Флора»)

В стихотворении «На смерть князя Мещерского» (1779) Державин утверждал: «Сегодня бог, а завтра прах» и содрогался от ужаса предстать

после смерти пред бездной хаоса. Но просмотр балета «Зефир и Флора» наполнил его душу восторгом и оптимизмом, сродни античным представлениям о победе красоты над смертью.

Державина всегда волновали проблемы смерти, вечности, времени. Возможно поэтому таким притягательным для него оказался образ пляшущей по гробовым доскам цыганки, не испытывающей перед смертью должного трепета. И здесь Державин оказался первооткрывателем. Он ввел в русскую поэзию цыганскую тему не только как достойную внимания, но и как неистощимый источник поэтического вдохновения.

В XVIII веке в результате южных войн в Россию было ввезено множество цыган. Их считали потомками древних египтян. Из века в век кочующие с места на место, они как бы находятся вне истории, вне государства, вне времени. Для Державина, как впоследствии для русских романтиков, дикие нравы, буйный темперамент цыган оказались очень привлекательны. Образ цыганки, пляшущей на иностранном кладбище в Марьиной роще, способной оживить искусство древних вакханок, явился олицетворением своеобразной связи с древним хаосом. Это не страшит Державина, как, например, Дмитриева, автора «нежных песен», а восхищает.

У Державина
(«Цыганская пляска»)

Под лесом ношью сосновым,
При блеске бледных луны,
Топоча по доскам гробовым
Буди сон мертвой тишины.

У Дмитриева
(«К Г. Р. Державину»)

Тамо встречает на каждом он шаге
Рдьяных сатиров и вакховых жриц,
Скачущих с воплем и плеском в отваге
Вкруг древних гробниц.

или:

Да вопль твой, *эвоа!* ужасный,
Вдали мешаясь с воем псов
Льет повсюду гулы страшны,
А сластолюбию — любовь.

Гул их *эвое* несется вдоль рощи,
Гонит пернатых скрывать в кустах,
Даже далече наводит средь ночи
На путника страх.¹⁴

В «Рассуждениях о лирической поэзии» Державин, характеризуя жанр дифирамба, сравнивает его с ужасным яростным водопадом, ломающим все на своем пути и вызывающим трепет в человеке своим страшным, грохочущим гулом. Считая дифирамб равноправным поэтическим жанром, Державин пытается найти ему подобие в современной поэзии; он находит его лишь в цыганских песнях. Чтобы сочинять дифирамбы, пишет Державин, «надобно иметь чрезвычайно живое чувство, необузданное воображение, или род иступления, для того что выражения его должны возбуждать к неистовым движениям и круговым пляскам».¹⁵

В отличие от русских народных песен и плясок, которые четко разделяются на медленные, протяжные и плясовые, быстрые, и как правило выражают

только один эмоциональный строй (радость или горе), цыганские песни и пляски характеризуются резкой сменой настроения внутри одной песни, сменой темпа, ритма. Часто цыганские песни построены на контрасте выражаемых экстремальных чувств, эмоций: любовь / ненависть, жизнь / смерть и т. д.

Для Дмитриева цыганские песни — воплощение дикости и дисгармонии:

Тщетно поэту искать вдохновений
Тамо, где враны глушат соловьев:
Тщетно в дубравах здесь бродит мой гений
Близ светлых ручьев.

Он, впрочем, сам использует цыганский мотив, но единственно с целью фольклорной стилизации:

Пой, скачи, кружись, Параша!
Руки в боки подпирай!
Мчись в веселии жизнь наша!
Ай, ай, ай, жги! Припевай!¹⁶

Дикость цыганских песен и плясок не отталкивает, а, наоборот, притягивает Державина, как иная по характеру, но не менее выразительная форма поэтического отражения мира. В статье «Народные певцы» (1811) он пишет: «Но вообще примечается, что чем народ был дичее, тем пламеннее было его воображение, отрывистее и короче слог, менее связи распространения и последствий в идеях, но более живописной природы в картинах и более вдохновения».¹⁷

У Державина цыганская пляска вызывает «неистово, роскошно чувство, нерв трепет, мление любви». Он пишет стихотворение «Цыганская пляска», полемизируя с Дмитриевым, которому московские цыганки мешали заниматься поэзией. Каждая строфа в стихотворении заканчивается припевом, который не только является характерным элементом в цыганской песне, но и служит для передачи ритмического и темпового своеобразия пляски.

Жги души, огонь бросай в сердца
От смуглого лица.

Державин использует односложные слова «жги» и «огнь», стремясь воссоздать резкость, отрывистость припева. При этом последняя строка на стопу короче, что вызывает необходимость сделать паузу и этим неожиданно замедлить темп (выражено также графически). Пауза — важный прием в третьей строфе, где Державин уподобляет пляшущую цыганку ночи, вихрю и птице. Ночь — время таинственное, страшное смертных, вихрь — необузданная стихия, разрушительная и опасная, птица — образ, символизирующий безграничную свободу. Сталкивая в стихе слова высо-

ко-го и низкого стиля, Державин изображает «дикий, почти дикарский танец»¹⁸, но это стилистическое смешение ставит пляску цыганки также и во вневременной контекст:

Как ночь — с ланит сверкай зарями,
 Как вихорь — прах плащом сметай,
 Как птица — подлетай крылами
 И в длани с визгом ударяй.

Жги души, огонь бросай в сердца
 От смуглого лица.

Описывая цыганскую пляску, Державин изображает ее динамическое и эмоциональное развитие: в первых двух строфах предлагает цыганке спеть и сплясать, оживить искусство древних вакханок. В третьей, насыщенной паузами, нагнетает образы и ассоциации, в четвертой и пятой описывает цыганку, окончательно захваченную стихией пляски, топчущую по доскам гробовым и издающую ужасный вопль *эвоа!* Ее пляска становится безудержной, страстной, пробуждающей темные глубинные эмоции. (Не случайно Державин вывел в рифму «вой псов» и «любовь»).

Последняя строфа написана специально для Дмитриева: это ироническая просьба поэта к цыганке не страшить скромных муз и проплясать плавно, важно и благородно, как русская дева. Думается, что здесь вовсе нет намека на превосходство русской пляски, а просто ироническая насмешка.

Позднее в XIX веке державинская традиция восхищения цыганским искусством положит начало целому направлению в русской поэзии, вдохновленному темпераментом и страстностью цыганских песен и плясок. Ограничимся лишь примером из посланий Н. Языкова к цыганке Тане:

Иль когда твои родные звуки
 Тебя зовут — и, буйная, летишь
 Крутишь главой, сверкаешь и дрожишь,
 И прыгаешь, и вскидываешь руки,
 И топаешь, и свищеешь, и визжишь!

(«Весенняя ночь (Татьяне Дмитриевне)», 1831)¹⁹

Таким образом, Державин первый ввел в русскую поэзию описание народной пляски, как русской так и цыганской, положив начало особому виду поэзии. Кроме того, он был одним из первых почитателей русского балета, найдя в нем величайший источник поэтического вдохновения.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ М. М. Херасков. *Избранные произведения*. Л., Сов. писатель, 1961, с. 82.
- ² Г. Р. Державин. *Анакреонтические песни* (серия «Лит. памятники»). М., Наука, 1986. Далее цитируется по этому изданию.
- ³ В. Даль. *Толковый словарь живого великорусского языка*. М., Русский язык, 1980, т. 4, с. 390.
- ⁴ А. Тургенев. «О плясанье и танцах». — *Вестник Европы*, 1810, ч. 54, N 43. Цит. по кн.: О. Петров. *Русская балетная критика конца XVIII — первой половины XIX века*. М., Искусство, 1998, с. 42.
- ⁵ В. Ходасевич. *Державин*. М., Книга, 1988.
- ⁶ Т. Ливанова. *Русская музыкальная культура XVIII века*, т. 2. М., Гос. музыкальное изд-во, 1952, с. 285.
- ⁷ Там же, т. 2, с. 234.
- ⁸ Г. Н. Ионин. «Творческая история *Анакреонтических песен*», в кн.: Г. Р. Державин, *Анакреонтические песни* (сер. «Лит. памятники»). М., Наука, 1986, с. 366.
- ⁹ А. С. Пушкин. Сказка о мертвой царевне и семи богатырях, в кн.: *Стихотворения*, Л., Сов. писатель, 1955, т. 2, с. 260.
- ¹⁰ Я. Штелин. Цит. по кн.: О. Петров. *Русская балетная критика конца XVIII — первой половины XIX века*. М., Искусство, 1982, с. 26.
- ¹¹ Е. Г. Эткинд. *Материя стиха*. Париж, Institut d'Études slaves, 1978, с. 383.
- ¹² В. М. Красовская. *Русский балетный театр*. Л.— М., Искусство, 1958, с. 157.
- ¹³ А. С. Пушкин. «Евгений Онегин», в кн.: *Стихотворения*, Л., Сов. писатель, 1955, т. 1, с. 407.
- ¹⁴ И. И. Дмитриев. *Полное собрание стихотворений*. Л., Сов. писатель, 1967, с. 117.
- ¹⁵ Г. Р. Державин. Рассуждения о лирической поэзии и об оде, в кн.: *Сочинения Державина* (с объяснениями и примечаниями Я. Грота), СПб, Имп. Академия наук, 1872, т. 7, с. 579 — 580.
- ¹⁶ И. И. Дмитриев. *Полное собрание стихотворений*, с. 130.
- ¹⁷ Г. Р. Державин. «Народные певцы», в кн.: *Соч. Державина*, т. 7, с. 521.
- ¹⁸ Е. Г. Эткинд, *Материя стиха*, с. 384.
- ¹⁹ Н. М. Языков. *Полное собрание стихотворений*. М. — Л., Academia, 1934, с. 368-369.

Елена Дрыжакова
(Питсбург, Пенсильвания)

ХОРЕИЧЕСКИЕ РИТМЫ ДержАВИНА

Русские хореические ритмы квалифицируются многими стиховедами как «напевные», «натуральные» для русской речи и считаются чуть ли не преобладающими в русском фольклоре (в песнях),¹ тем не менее по подсчетам стиховедов² в XVIII веке только 10 - 12 % русских стихов написано с использованием хореического метра. Хотя реформа русского стихосложения началась с пропаганды именно хорей (Тредиаковский, как помним, рекомендовал комбинации хореических стоп с пиррихиями и спондеями, и именно этот ритм он слышал в поэзии «простого народа»), тем не менее в дальнейшем развитии стиховой реформы (Ломоносовым и Сумароковым) победил все же ямб. М. Л. Гаспаров считает, что здесь сработал принцип *расподобления*: стихи должны быть возможно больше, «резче всего» отличаться от прозы.³ Искусства, а не натуральности, искали и поэты, и теоретики.

I

Державину был только один год в 1744 г., когда имело место знаменитое состязание Тредиаковского, Ломоносова и Сумарокова в переложении псалма 143. Скорее всего те немногочисленные читатели, которым предлагалось решить, чьи стихи лучше: хореические Тредиаковского или ямбические Сумарокова и Ломоносова, никак не повлияли на процесс развития русского стихосложения. Победа силлаботоники была обеспечена. Остальное было делом «искусства слагающих».

Г. Р. Державин, по его собственному признанию, начал «марать стихи без всяких правил».⁴ Слагал и любовные песни, и оды в подражание Пиндару, не думая ни о хорях, ни о ямбах. Затем он познакомился с трактатами Тредиаковского и, по всей вероятности, уяснил себе теоретически основные принципы русского стихосложения.⁵ Лишь к концу 1770-х годов Державин по-настоящему овладел поэтическим мастерством.

Впервые полностью опубликованная в 1986 г.⁶ тетрадь ранних песен Державина («Песни, сочиненные Г... Р... Д...»), которую можно датировать

1776 годом, содержит 19 текстов, в большинстве правленных автором в 1790-ые годы. 8 текстов из них хореические, 11 — ямбические.

Четырехстопный хорей в песне «Я лилась судьбой любезного» (24 строки) осложнен дактилической клаузулой, содержит несколько спондеев (3) и в нескольких местах хореические стопы заменены ямбическими. Ударение на второй стопе соблюдается почти во всем тексте (за исключением двух раз), ударение на третьей стопе присутствует в 20 строках и лишь первое ударение пропущено в половине строк. Такая насыщенность ударениями не характерна для русских хореических ритмов. Но поскольку текст исправлялся Державиным позже, нет смысла вдаваться в подробный анализ этого ритма.

Аналогичная ситуация и в стихотворении «Без любезной грудь томится». Автор работал над ним в 1790-е годы. Но все же стоит отметить сравнительно высокий процент одноударных слов (10, 5) и четко выраженную диподию хореического ритма во всех 20-ти строках (словораздел после четвертого слога). 2-е и 4-е ударения не нарушены ни разу, 1-е и 3-е присутствуют в половине строк, создавая при этом около 1/3 одноударных строк. В целом ритм напоминает народный двухдольник:

| + / - | - | + / - | - || + / - | - | + | - |

Где: | - | обязательно безударный слог
 | + | обязательно ударный слог
 | + / - | произвольно ударный или безударный
 || граница доли

Из 19 текстов ранней тетради только 6, по всей вероятности, не имеют позднейшей авторской правки. Перед нами тяжело слепленные хорей /3/ и ямбы /3/ с относительно частыми спондеем («Дух всех сил лилался мой»). Нередко в хореический порядок врываются ямбические стопы:

Я люблю, а ты не любишь,
 Я ласкаю, а ты грубишь
 Я хочу тебя любить,
 А ты думаешь терзать.

Из этих любовных песен только один текст Державин включил в «Анакреонтические песни» — «Пени» — 80 строк четырехстопного ямба. Текст медитативный по содержанию делится на восемь десятистрочных строф со сложной рифмовкой, напоминающей оду: ababccdde. Однако степень позднейшей авторской правки этого *гладкого* ритма нам не известна.

Из 95 текстов «Анакреонтических песен» 1804 г. (АП) сложены четырехстопным хореем, т. е. 50%. По содержанию АП состоят из очень неоднородных текстов: здесь и *легкие* антологические стихотворения, и любовные медитации, и стихи *на случай*, и, конечно, тексты, так или иначе связанные с представлением об анакреонтической лирике. Здесь можно сразу сказать, что предпочтение хорей трехстопному (или более стопному) ямбу не свя-

зано с жанровой спецификой стихотворения. Так в хореическом ритме сложены напоминающие оду «Стихи на рождение в Севере порфиородного отрока» (90 строк), лирическая медитация «К Эвтерпе» (56 строк) и описательная ода «Праздник воспитанниц Девичьего монастыря» (244 строки). Державин явно не следует рекомендациям Тредиаковского, предлагавшего четырехстопный хорей для имитаций народных песен, шуточных стихов и для переложения псалмов, где раньше употребляли восьмисложные силлабические строки (канты). Из кантов и псалмов ведет свое начало духовная поэзия, но Державин в духовных одах предпочитал ямб.

Сумароков, как известно, ввел в русскую литературу так называемую «анакреонтическую оду». Из трех написанных им текстов этого жанра, два представляют собой четырехстопный хорей и один — трехстопный ямб. Вообще для начального этапа русского стихосложения характерно это уподобление трехстопного ямба и четырехстопного хорей, может быть потому, что оба ритма традиционно заканчивались женской клаузулой, что давало ямбу лишний слог (чаще только через строку), а в хорее было натуральным (хотя последний безударный слог часто усекался в четных строках). М. Л. Гаспаров осторожно замечает, что «эти два размера объединились в сознании XVIII века по устойчивым ассоциациям с музыкой и пением».⁷ Но мы знаем и более категорические попытки утверждения, что четырехстопные ямб и хорей «ритмом, структурой, аффективной окраской совершенно не отличаются» друг от друга.⁸ Однако мы все-таки слышим это отличие. В настоящей работе, исследуя тексты «Анакреонтических песен» Державина, мы попробуем поставить вопрос о наличии критериев, ведущих к предпочтению ямба или хорей.

В отличие от Ломоносова и Сумарокова Державин пользуется термином «анакреонтические песни» и составляет свой сборник тогда, когда он уже имел возможность хорошо познакомиться с изданием своего друга Н. А. Львова «Стихотворения Анакреона Тийского» (1794), которое представляет собой перевод (и греческие тексты) известного в Европе сборника *Anakreontea* (1554), содержащего 55 текстов анонимных подражаний лирике Анакреонта. Отдельные тексты были известны в России и ранее, интерес к поэзии Анакреонта, вернее сказать, к темам Анакреонта существовал в России задолго до издания Львова (Кантемир, как стало известно много позже, перевел все 55 текстов). Сумароков в своих «анакреонтических одах» использовал некоторые популярные в европейских литературах мотивы *Anakreontea* и уверял в оде к Е. В. Херасковой, что «стихи слагая» подражает Анакреонту, «сладкому Анакреонту», пишет его «словами», его «складом», его «духом».⁹ Но на самом деле Сумароков давал лишь образцы как в жанрах, так и в слоге и анакреонтической поэзии не создал.

Державин, употребляя слова «анакреонтические песни», вкладывал в них определенный поэтический смысл: это — не торжественные оды, не философская и гражданская лирика, а личное, любовно-гедонистическое, приятное и чувствительное.

По содержанию тексты АП-1804 можно разделить на несколько групп:

1. Лирические стихи «на случай», никак не связанные с анакреонтической темой.
2. Стихи «по следам» или «во вкусе» Анакреонта.
3. Вольные, часто русифицированные, переводы и подражания Анакреонту.
4. Точные или почти точные переводы из *Anakreontea*.

Особо следует рассматривать «длинные» тексты («Стихи на рождение...», «Праздник воспитанниц...» и некоторые другие как бы присоединенные к АП-1804 («К Эвтерпе», «Кружка»). Поскольку меня сейчас интересуют только хореические стихи, я позволила себе выбрать из их числа по несколько текстов из каждой группы так, чтобы общее количество стиховых строк составляло около 150.

Для первой группы были выбраны: «К Грациям», «Скромность», «Пеночка», «Русские девушки», «Свобода», «Охотник», «Потопление». Для второй группы: «Хариты», «Анакреон в собрании», «Спящий Эрот», «Геркулес», «Стрелок», «На пастуший балет». Для третьей группы: «Возвращение весны», «К самому себе», «К лире», «Бой», «Бабочка», «Кузничик». Для четвертой группы: «Люси», «Купидон», «Лизе. Похвала розе», «Хмель», «Любушке».

Во всех случаях я руководствовалась мнением комментаторов к изданию АП-1804 в «Литературных памятниках». Там для каждого стихотворения, связанного с *Анакреонтией*, указывается, к какому именно тексту оно восходит.

Из ямбических стихотворений, связанных с *Анакреонтией*, были выбраны девять текстов (156 строк) для сравнений: «Мечта», «Анакреон у печки», «К женщинам», «Венерин суд», «Богатство», «Анакреоново удовольствие», «Деревенская жизнь», «Старик», «Пленник».¹⁰

Рассмотрим прежде всего реализацию ударений по стопам.

Для группы I:	67%	—	94%	—	58%	—	100%
Для группы II:	54%	—	94%	—	58%	—	100%
Для группы III:	58%	—	96%	—	59%	—	100%
Для группы IV:	67%	—	90%	—	56%	—	100%

Как видим, лишь в реализации первого ударения наблюдается существенный разброс в жанровых группах: $67 - 54 = 13$, но первая группа (стихи, никак не связанные с *Анакреонтией*) и четвертая группа (точные или почти точные переводы из *Анакреонтии*) в реализации первого ударения совпадают.

Сравним полученные нами цифры с теми, которые приводит М. Л. Гаспаров:¹¹

Ломоносов, 1738:	79%	—	82%	—	56%	—	100%
XVIII век, старшие	65%	—	89%	—	55%	—	100%
XVIII век, младшие	63%	—	93%	—	55%	—	100%
XIX век, 1 половина:	57%	—	98%	—	44%	—	100%

Как видим, для младших поэтов XVIII века, куда, очевидно, включен Державин, цифры получаются почти те же самые. Здесь статистика не дает нам никаких интересных результатов.

Мы не случайно выделили длинные тексты из АП-1804 в особую группу: средний процент по трем текстам («На рождение в Севере...», «Праздник воспитанниц...», «К Эвтерпе»), существенно отличается и от средних цифр Гаспарова и от полученных нами по жанровым группам:

62 % — 90% — 45% — 100%

Для самого длинного текста («Праздник воспитанниц...», 244 строки) процент реализации ударений по трем стопам самый низкий и сильно отличается от средних цифр:

57% — 88% — 47% — 100%

Для двух других текстов этой группы сильно отличается от средних державинских процент реализации хорейского ударения в третьей стопе:

«К Эвтерпе»: 71% — 87% — 46% — 100%

«На рождение...»: 60% — 97% — 42% — 100%

Низкий процент реализации третьего ударения в этих текстах Державина совпадает с приводимым Гаспаровым для 4-х стопного хоря русских стихов 1-й половины XIX века: 43, 6.

Думается, что длина текста — существенный ритмический фактор: чем больше слов включаются в ритмические корреляции, тем труднее соблюдать схемные ударения в положенных местах.

II

Реализация метрических ударений — отнюдь не единственный фактор индивидуализации ритма. М. Л. Гаспаров приводит процентную таблицу сверхсхемных ударений.¹² Мои наблюдения показывают незначительный вес этого явления в хорейских ритмах АП-1804: чаще всего 2-3 спондея на текст. Лишь стихотворение «Бой» имеет 5 спондеев, но это на 36 строк (0, 04%) а в длинных текстах этот процент еще ниже: «На рождение...» — 0, 01%, «Праздник воспитанниц...» — 0, 009%.

Существенным ритмическим фактором русского стиха я считаю замедления и убыстрения темпа в строке, связанные с реальным звучанием слова в зависимости от его длины, словораздела и места ударения.¹³

Слова русского языка, участвующие в стихосложении, теоретически могут быть тринадцать или даже семнадцать ритмических типов.¹⁴ Однако реально встречаются в стихах Державина только следующие типы слов:¹⁵

1) Односложные ударные +

2) Двухсложные (включая соединение двух односложных в одну ритмическую группу) с ударением на первом слоге (нечетном)..... + —

- 3) Двухсложные (включая ритмические группы) с ударением на втором слоге (четном)..... — +
 4) Трехсложные (включая ритмические группы) с ударением на первом или на третьем слоге (нечетные)..... + — —, — — +
 5) Трехсложные (включая ритмические группы) с ударением на втором слоге (четные)..... — + —
 6) Четырехсложные с нечетным ударением..... + — — —, — — — + —
 7) Четырехсложные с четным ударением..... — + — —, — — — — +
 8) Пятисложные с нечетным ударением..... — — + — —
 9) Пятисложные с четным ударением — + — — —, — — — — + —

Слова других мелодических типов (ритмических групп) в стихах Державина, как и вообще в поэзии XVIII — XIX веков, употребляются редко, но и на них может быть распространено понятие четности и нечетности ударения.

Мелодический состав лексики стихотворного текста придает индивидуальное звучание стихам в рамках одного и того же метра. Словоразделы, располагающиеся в зависимости от мелодики слов, являются существенным фактором русского стихосложения.¹⁶

Мы провели обследование мелодического состава стихов, сложенных четырехстопным хореем в АП-1804. Все подсчеты выполнены с учетом реального объема слогового материала, потраченного на каждую ритмическую группу. За единицу принимается СЛОГ, т. е. если текст состоит из 40 строк четырехстопного хорая, то его объем: $40 \times 7,5 = 300$ слогов. Именно эти 300 слогов принимаем за 100%. Мы воспользовались делением текстов на те же самые жанровые группы и получили следующие результаты:

Группа I (стихи, никак не связанные с *Анакреонтией*)

ТИПЫ СЛОВ	ТЕКСТЫ							средний % (см. Прил. №1)
	1	2	3	4	5	6	7	
+	6	8	13	8	9	10	10	10,2%
+—	21	31	19	18	13	15	17	19%
—+	6	15	10	13	19	18	22	14,7%
+—+	4	7	3	6	5	5	2	4,6%
—+—	26	16	20	20	23	22	18	20,7%
—+—+	5	2	17	6	12	8	10	8,6%
+—+—+	25	18	13	25	16	18	13	18,2%
+—+—+—+	5	0	3	2	2	3	6	3%

Группа II (стихи «по следам» и «во вкусе» Анакреонта)

ТИПЫ СЛОВ	тексты						средний % (см. Прил. №1)
	1	2	3	4	5	6	
+	9	5	9	10	12	8	8,6%
+—	14	19	18	9	7	10	12,8%
—+	16	7	12	22	15	30	17%
+—	6	1	5	6	8	3	4,6%
—+—	21	25	23	13	25	7	19%
—+—+	8	11	10	13	12	13	11,2%
+— — —+—	19	29	20	19	21	30	23%
—+— —+—	4	4	2	7	0	0	2,8%

Группа III (вольные переводы и подражания Анакреонту)

ТИПЫ СЛОВ	тексты						средний % (см. Прил. №1)
	1	2	3	4	5	6	
+	6	8	10	12	13	12	10,2%
+—	21	24	13	12	13	12	15,8%
—+	15	13	13	22	18	14	15,8%
+—	7	3	0	2	1	2	2,5%
—+—	15	20	10	19	10	18	15,3%
—+—+	12	17	5	8	7	10	9,8%
+— — , —+—	22	9	28	23	26	27	22,5%
—+— , —+—	0	5	1	1	2	2	6,1%

Группа IV (точные или почти точные переводы из *Anacreontea*).

ТИПЫ СЛОВ	текст					средний % (см. Прил. №1)
	1	2	3	4	5	
+	15	10	7	16	8	11,2%
+—	3	17	22	24	16	16,4%
—+	23	19	12	11	13	15,6%
+— —	10	3	6	0	5	4,8%
—+ —	25	20	14	17	17	18,6%
— —+	5	9	11	13	10	9,6%
+ — — — , — — + — ,	20	19	20	9	24	18,4%
— — + — —						
—+ — — — , — — —+ ,						
—+ — — —	0	1	5	9	4	3,6%

Группа V текстов (длинные) дает для сравнения следующие результаты:

«К Эверпе» «На рождение»... «Праздник...»

+	7	7	7
+—	21	14	16
—+	15	14	11
+— —	4	4	7
—+ —	16	19	18
—+	13	14	8
+ — — — , — — + —	18	22	27
— — + — —			
—+ — — — , — — —+	4	6	5
—+ — — — , — — —+ —			
	98%	100%	99%

Как можно заметить, в длинных текстах процент односложных слов последовательно ниже среднего процента по всем четырем группам рассмотренных выше текстов. Кроме того он одинаков для всех трех длинных хореических текстов. Процент употребления четырех и пятисложных нечетноударных слов, который в четырех обследованных группах колеблется от 18,2 до 23 (по средним цифрам), но с большим разбросом внутри групп (от 9 до 30), в длинных текстах колеблется еще более: 18 — 22 — 27.

В противоположность этому процент четырех- и пятисложных четноударных слогов в длинных текстах: 4 — 5 — 6 остается таким же низким с небольшим превышением почти всех средних процентов по четырем группам рассмотренных текстов: 3 — 2,8 — 6,1 — 3,6.

Процент употребления нечетноударных двухсложных слов в среднем по каждой группе не дает интересных результатов, ибо здесь именно ритмическая индивидуальность *каждого* текста как раз и проявляется. При колебании средних процентов по каждой группе: 19 — 12,8 — 15,6 — 16,4 — реальный процент таких слов колеблется от 3% («Люси») до 31% («Скромность»). Процент употребления четноударных двухсложных слов обычно ниже во всех хореических текстах (за исключением особых индивидуальных случаев («На пастуший балет»), которые при малых выборках (как это имеет место в данной работе) непрезентативно влияют на средние цифры.¹⁷

Пожалуй, самый интересный результат получился при сопоставлении суммированного процента всех *нечетноударных* слов (| + — |, | + — — |, | — — + |, | + — — — |, | — — + — |, | — — + — — |) и суммированного процента всех *четноударных* слов (| — + |, | — + — |, | — + — — |, | — — — + |, | — + — — — |, | — — — + — |).

Группа I

нечетные:	55	—	57,5	—	54	—	55,5	—	46	—	46	—	45
четные:	37	—	31	—	33	—	36	—	44	—	43	—	43
односложные:	8	—	11,5	—	13	—	8,5	—	10	—	11	—	12

Группа II

нечетные:	47	—	59	—	53	—	47	—	48	—	55
четные:	41	—	36	—	37	—	42	—	40	—	37,5
односложные:	12	—	5	—	10	—	11	—	12	—	7,5

Группа III

нечетные:	62	—	53	—	46	—	45	—	49	—	51
четные:	30	—	38	—	43	—	44	—	38	—	34
односложные:	8	—	9	—	11	—	11	—	13	—	15

Группа IV

нечетные:	38	—	48	—	60	—	46	—	55
четные:	47	—	40	—	31	—	37	—	34
односложные:	15	—	12	—	9	—	17	—	11

нечетные:	57	54	58
четные:	36	39	34
односложные:	7	7	8

Как видим, за исключением одного текста («Люси» — 1/ гр. IV) во всех хореических стихах процент НЕЧЕТНОударных слов превышает процент ЧЕТНОударных. Чем меньше в тексте безусловно односложных единиц, тем это превышение заметнее. Также более заметно оно в длинных текстах, где превышение нечетных над четными приближается к соотношению: 1, 5 : 1.

Рассмотрим теперь для сравнения группу из девяти ямбических стихотворений (156 строк), входящих в АП-1804.

нечетные:	26	—	12	—	14,5	—	22	—	28	—	33	—	18	—	16	—	37
четные:	67	—	87	—	73	—	74	—	68	—	59	—	76	—	76	—	60
односложные:	7	—	1	—	11,5	—	4	—	4	—	8	—	6	—	8	—	3

Как видим, в ямбических текстах превышение ЧЕТНОударных слов над НЕчетноударными еще более заметно. В среднем ЧЕТНОударные слова составляют в обследованных ямбических текстах 71%, НЕчетноударные — 23% и односложные 6%. Соотношение НЕчетных и ЧЕТНЫХ слов: 1 : 3.¹⁸

Таким образом при всех недостатках усреднения мы можем ясно видеть, что в хореических стихах поэт использует состав лексики в методическом отношении заметно отличающейся от ямбических стихов. Можно предполагать, что выбор ямба или хорей лишь иногда связан в сознании поэта с ритмическим заданием, исходящим от жанра и традиции. Чаще, по всей вероятности, этот выбор подчиняется мелодическому составу и мелодической корреляции слов, которые семантически избираются поэтом для конкретного текста. Если среди этих слов преобладают четноударные, возникает тяга к хорю. Не всегда, конечно, но это реализуется неотвратимо. Мы видели у Державина несколько исключений. Но ведь ритм только измеряется метром. Индивидуальное звучание стиха тем интереснее, чем больше реальный ритм отличается от «чистого», «идеального» метра. А реальный ритм создается мелодикой слов (длиной, местом ударения, местом словораздела). Словарь поэта и его «микрословари» на темы коррелируются временем. Неслучайно М. Л. Гаспаров отметил существенные сдвиги в ритмике четырехстопного хорей у поэтов XIX века по сравнению с поэтами XVIII-го, а у поэтов XX века по сравнению с XIX веком.¹⁹ Но он рассматривал только процент реализации схемных ударений. Можно предположить, что более интересные сдвиги имели место в мелодическом составе поэтической лексики. Несомненно (и кое-где это уже выявлялось статистически) наблюдается среднее «удлинение» поэтического слова в XX веке. Но самое главное, конечно — это индивидуальное распределение слов по метрическим возможностям. Именно в этом и заключается искусство стихосложения.

Державин в АП-1804 был уже очень опытным поэтом. Может быть, он и ставил перед собой задачу следовать в анакреонтических стихах русским эквивалентам анакреонтического метра. Но в творческом процессе стихосложения мелодика избранных слов подталкивала его либо к хореическим ритмам (всегда здесь у него четырехстопным), либо к

ямбическим, иногда к трехсложным (дактилю), а подчас и к очень индивидуальной полиритмии.

Я обследовала лишь половину хореических стихов из АП-1804. Поэтому воздерживаюсь от некоторых заманчивых и недостаточно проверенных выводов. Но мне хочется сказать, что именно на этом пути, в изучении мелодического состава стихотворения, т. е. его реального ритма, а не метрического задания, стиховедов могут ожидать интересные новации.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См., например, К. Д. Вишнеvский. *Русская метрика XVIII века*. — Уч. зап. Рязанского гос. пед. ин-та, Сер. филол., т. 123 (Труды кафедры рус. и заруб. лит-ры рязанского гос. пед. ин-та), Пенза, 1972, с. 227; С. В. Калачева. *Эволюция русского стиха*. — М., Изд. МГУ, 1986, с. 149-150; в кн.: М. Л. Гаспаров. *Очерки истории русского стиха*, М., Наука, 1984, с. 18-63.

Много интересных замечаний о специфике хорея содержится в книге: James Bailey. *Three Russian Lyric Folk Song Metres*, Slavica Publishers, Inc., Columbus, 1993.

² М. Л. Гаспаров, цит. соч., с. 55, 297.

³ Там же, с. 22.

⁴ Записки Державина. — В кн.: *Соч. Державина* под ред. Я. Грота. СПб, изд. Имп. Ак. наук, т. 6, 1876, с. 414.

⁵ Там же, с. 431.

⁶ См. Державин Г. Р. *Анакреонтические песни*. (Лит. памятники), М., Наука, 1986, с. 143-160, 461.

⁷ М. Л. Гаспаров, цит. соч., с. 63.

⁸ Б. В. Томашевский. *Стих и язык*. М.-Л., 1959, с. 59.

⁹ А. П. Сумароков. *Избранные произведения* (Библиограф. поэта. Больш. серия). Изд. «Советский писатель», Л., 1954, с. 103.

¹⁰ См. Приложение 1.

¹¹ М. Л. Гаспаров, цит. соч., с. 298.

¹² Там же.

¹³ Е. Дрыжакова. *В волшебном мире поэзии*. М., Просвещение, 1978, с. 145-147. См. также Приложение 2, где некоторые ритмы АП представлены по модифицированным мною схемам.

¹⁴ См. таблицу в кн.: С. В. Калачева, цит. соч., с. 163.

¹⁵ Здесь и в дальнейшем я употребляю понятие *слово* в значении *ритмическое слово* как единицу мелодического членения стихового текста, близкое к определению Л. В. Щербы — «фонетическое слово». Термин Л. В. Златоустовой «ритмическая структура», применяемый в качестве ритмической единицы речевого потока, на мой взгляд, менее подходит для стиховедения (45 типов ритмических структур, из которых только одна треть может быть использована в стихосложении). Не имея возможности ознакомиться с докторской диссертацией Л. В. Златоустовой, излагаю ее идеи по книге С. В. Калачевой, с. 133-134, 136.

¹⁶ Е. Дрыжакова, цит. соч., с. 137, 167.

¹⁷ Попытки статистического анализа мелодики слов («ритмических структур» — РС) в различных стиховых текстах уже встречались в стиховедческих работах (Калачева, с. 165-166). Однако при подсчете процентов весьма существенно, что принимается за 100 % и что составляет единицу. В работах Калачевой за единицу принимаются сами РС, независимо от количества слогов, составляющих каждую. Мне такой метод

кажется неправомерным. За единицу в стихе следует принимать *слог* и текст в составе всех его слогов определять как 100%. Тогда каждая РС будет составлять либо 2% (двусложная), либо 3% (трехсложная), либо 4% — (четырёхсложная) и т.д. Этот метод даст возможность избежать обезличивания так называемых *длинных* структур (пяти-, шести-, и более сложных). Ведь именно эти структуры в силу своего большого объема влияют на индивидуальный ритм, поскольку на них тратится значительный процент слогового материала. Принимая слог за единицу, гораздо легче сравнивать структуру стиховых текстов, имея дело с различными длинами слов, строк, строф.

¹⁸ См. таблицу в Приложении 3.

¹⁹ М. Л. Гаспаров, цит. соч., с. 298

ПРИЛОЖЕНИЕ N 1

Список стихотворений Державина, анализируемых в тексте и таблице I.

Группа I. Лирические стихи «на случай», никак не связанные с анакреонтической темой:

- 1) «К Грациям» 2) «Скромность» 3) «Пеночка» 4) «Русские девушки»
5) «Свобода» 6) «Охотник» 7) «Потопление»

Группа II. Стихи «по следам» или «во вкусе» Анакреонта:

- 1) «Хариты» 2) «Анакреон в собрании» 3) «Спящий Эрот» 4) «Геркулес»
5) «Стрелок» 6) «На пастуший балет»

Группа III. Вольные, часто русифицированные переводы и подражания Анакреонту:

- 1) «Возвращение весны» 2) «К самому себе» 3) «К лире» 4) «Бой»
5) «Бабочка» 6) «Кузнечик»

Группа IV. Точные или почти точные переводы из Анакреонтеи:

- 1) «Люси» 2) «Купидон» 3) «Лизе. Похвала розе» 4) «Хмель» 5) «Любушке»

Группа V. Длинные тексты: «К Эвтерпе», «На рождение в Севере порфиродного отрока», «Праздник воспитанниц Девичьего монастыря»

Группа VI. Ямбические стихи, связанные с Анакреонтией:

- 1) «Мечта» 2) «Анакреон у печки» 3) «К женщинам» 4) «Венерин суд»
5) «Богатство» 6) «Анакреоново удовольствие» 7) «Деревенская жизнь»
8) «Старик» 9) «Пленник».

	Количество обследованных	строк	слов
Группа I	35 +16+16+24+24+16+16	147	1130
Группа II	40+31+24+28+16+16	155	1174

Группа III	36+24+16+36+12+24	148	1110
Группа IV	8+36+64+12+24	144	1080
Группа V	56+90+244	390	2925
Группа VI	24+24+12+16+16+16+24+12+12	156	1082

Всего: 1140 8501

ПРИЛОЖЕНИЕ №2

Хорейческие ритмы «Анакреонтических песен» Державина

«К лире»					«Дар»					
метр:	+-	+-	+-	+-	метр:	+-	+-	+-	+-	
строки					строки					
1	+	-+---		-+-	1	+	-+-		---+	
2	+	-+---		-+	2	+	-+	-+	-+-	
3	+	-+-		---+-	3	+-	+-	+-	+	
4		---+	-+	-+	4	+-	+	-+-	+-	
5		---+---		-+-	5	+	-+-		---+	
6		---+-	+-	+	6	+	-+-	+-	+-	
7		---+-	+-	+-	7	+-		-+	++	
8		---+-		---+	8	+-	+	-+	-+-	
9	+	-+---		-+-	9	+-	+-	+	-+-	
10	+-	+	-+	-+	10		---+---		+-	
11	+	-+		---+-	11	+	-+	-+	-+-	
12	+	-+---		-+	12	+-		---+	+-	
13		---+-	+-	+-	13	+-	+-		---+	
14		---+-	+-	+	14	+-	+-		---+-	
15	+	-+---		-+-	15	+	-+	+	---+	
16		---+	+	-+	16	+	-+---		-+-	
					17	+	-+-	+-	+	
					18	+-	+	-+	-+-	
					19	+	-+-	+	-+	
					20		---+	-+	-+-	
«Скромность»					«Люси»					
метр:	+-	+-	+-	+-	метр:	+-	+-	+-	+-	
строки					строки					
1	+-	+-		---+-	1	++	+-		-+-	
2		---+-		---+-	2		---+	-+	-+	
3		---+-	+	-+	-+	3	+	-+-		---+-
4		+-	+-	+-	+-	4		---+-	+	-+
5	+-	+-		---+-	5	+	-+-		---+-	
6	+-	+-	+	-+-	6	+	-+	-+	-+	
7		---+-	+	-+	-+	7	+	-+	-+-	+-
8		+-	+-	+	-+	8	+-		-+-	+
9	+-	+-	+-	-+-						
10	+	-+-	+	-+-						
11	+-	+-		-+	-+					
12		+-	+-	+	-+					
13	+-	+-		-+-						
14	+	-+-	+	-+-						
15	+-	+-	+-	---	+					
16		+-	+-	+	-+					

ПРИЛОЖЕНИЕ № 3

Таблица 1

Распределение НЕЧЕТНОУДАРНЫХ, ЧЕТНОУДАРНЫХ И ОДНОСЛОЖНОУДАРНЫХ слов в % для шести групп текстов, выбранных из «Анакреонтических песен» (1804) (Список стихотворений Державина, входящих в группы, см. Прилож. №1)

Хореические ритмы

Группа I	1	2	3	4	5	6	7
нечетноударн.	55	57,5	54	55,5	46	46	45
четноударн.	37	31	33	36	44	43	43
однослож. удар.	8	11,5	13	8,5	10	11	12
Группа II.							
нечетноударн.	47	59	53	47	48	55	
четноударн.	41	36	37	42	40	37,5	
однослож. удар.	12	5	10	11	12	7,5	
Группа III							
нечетноударн.	62	53	46	45	49	51	
четноударн.	30	38	43	44	38	34	
однослож. удар.	8	9	11	11	13	15	
Группа IV							
нечетноударн.	38	48	60	46	55		
четноударн.	47	40	31	37	34		
однослож. удар.	15	12	9	17	11		
Группа V («длинные») «К Эвтерпе» «На рождение...» «Праздник...»							
нечетноударн.		57		54		58	
четноударн.		36		39		34	
однослож. удар.		7		7		8	

Ямбические ритмы

Группа VI	1	2	3	4	5	6	7	8	9
нечетноударн.	26	12	14,5	22	28	33	18	16	37
четноударн.	67	87	73	74	68	59	76	76	60
однослож. удар.	7	1	11,5	4	4	8	6	8	3

V. ДЕРЖАВИН И ДРУГИЕ

Илья Серман

(Иерусалим)

ДЕРЖАВИН В КРУГУ ДРУЗЕЙ-ПОЭТОВ

Как известно, сам Державин в своих «Записках», рассказывающих преимущественно о его жизненно-служебном пути, отметил как начало самостоятельного творчества 1779 год: «С 1779 года избрал я совершенно особый путь, руководствуясь наставлениями Баттё и друзей моих Н. А. Львова, В. В. Капниста и Хемницера...».¹

Грот в своем издании Державина привел много поправок, которые были предложены Державину друзьями-поэтами. Некоторые из них Державин принимал, другие отвергал. Но Ходасевич решил, что Державин ошибался, вспоминая свои отношения с тремя поэтами как отношения «ученика» и учителей. В своей книге о Державине он писал:

«Впоследствии Державину казалось, будто именно в это время, под влиянием Львова, Капниста и Хемницера, в его поэзии совершился глубокий перелом. В действительности такого перелома не было. Учителя, неопытные и сами себе не вполне уяснившие сущность своего учения, Львов и Капнист не столько внушили Державину новые поэтические идеи, сколько попросту исправляли его просодические и стилистические ошибки, не умея, однако, дать в руки ученику верные способы избежать таких ошибок в будущем.»²

Не касаясь многих примеров дружеского вмешательства в поэтическую работу Державина, приведенных у Грота и других исследователей, я хочу показать, каков был характер отношений Державина с тремя поэтами и попутно проверить утверждение Ходасевича.

Для окончательного суждения о роли кружка в эволюции Державина следует определить литературные позиции друзей-поэтов, их место в том соотношении сил, которое сложилось к концу 1770-х гг. в русской поэзии, и круг их интересов, общеэстетических и собственно литературных.

С этой точки зрения наиболее показательным литературное наследие И.И. Хемницера. В его многочисленных планах стихотворных сатир, эпиграммах и записях мыслей полнее всего отразились литературные интересы

всех четверых поэтов.³ Правда, ни одна из его сатир не была закончена — вероятно, потому, что автор не видел возможности их опубликовать. Печатал он басни — жанр менее опасный и более «проходимый». Но совершенно очевидно, что предмет сатиры у Хемницера был тот же, что и у Капниста, которому все же удалось опубликовать свою сатиру — Первую — в Санкт-Петербургском вестнике (1780, июнь).⁴

Это была сатира на группу литераторов — Николева, Петрова и др., вызвавшая резкую полемику. Особенно был возмущен Николев — драматург и соперник Княжнина в борьбе за опустевшее после смерти Александра Петровича Сумарокова место первого русского трагедийного автора. (Княжнина друзья-поэты поддерживали).

Обнаруженная не так давно В. П. Степановым стихотворная сатира «Обед Мидасов»,⁵ написанная каким-то литературным союзником Капниста (условно) от лица его врагов, содержит иронические характеристики прообразов «Сатиры Первой»:

Великий Николев — писателей пример,
Он разумом своим — российских стран Вольтер,
Прельщает слог его. Но что тому виною?
Играют в нем слова с отменной пестротю.
Он Сумарокова честь, славу помрачит,
В трагедии своей стихами умертвит.⁶

«Обед Мидасов» показывает, какой резонанс получила в литературных кругах «Сатира Первая». Ею друзья Державина как бы расчищали путь в литературу для всей группы, выступавшей на страницах Санкт-Петербургского Вестника.

Хемницер написал в защиту Капниста две стихотворные отповеди — «Письмо к г. К., сочинителю Сатиры 1» и басню «Черви». Напечатана была только басня:

Прекрасным садом кто-то шел,
И в нем гнездо червей нашел.
А черви гадина такая
В саду, как язва моровая;
Как недругов таких
Найти и не напасть на них?
Не выдержишь никак, чтоб саду не вредили.
И тот, кто по саду ходил,
Взяв палку, их гнездо разрыл.
Лишь только их разворошили
Всей кучею они на палку поползли,
Как будто бы войной против нее пошли.
На палку куча наступала,
А палка между тем всё кучу разрывала.
Сатирой тронь дурных писцов,
Не оберешься бранных слов.⁷

Защита сатиры Капниста была важным эпизодом в борьбе, которую вели друзья-поэты: они были против двух важнейших жанров по общепринятой классификации — против оды Ломоносова-Петрова и их эпигонов, а также против эпопеи.

Отношение друзей-поэтов к оде торжественной понятно не только из того, что они в эпоху начавшейся дружбы с Державиным таких од не писали: хотя и это уже многое объясняет в их литературных традициях. Они Ломоносова пародировали — и в этом развенчании неоспоримого образца одического жанра участвовал и Державин, еще до знакомства с кружком поэтов.

Так, еще в 1767 г. в «Оде Екатерине II» он высмеивал общие места ломоносовского стиля:

Но что ж на горы горы ставить
И вверх ступать как исполин?
Я солнцу свет могу ль прибавить.
Умножу ли хоть луч один?
.....
Пойди ты прочь, витийский гром!

Но позднее, не найдя другого решения одического стиля, Державин уже буквально следует одической манере Ломоносова—Петрова:

Адкид геройством возбужден,
Прогнать из света злобу тщится.
Он в путь течет средь бездн, средь блат,
Из корней горы исторгает,
Горами страшными бросает,
Ногами потрясает ад.

Как это часто бывает у эпигонов, привычные формулы образца обесмысливаются: какие «*корни*» могут быть у гор?

Хемницер осуществил пародию — переосмысление одного из самых популярных стихотворений Ломоносова, его стихотворного переложения псалма 14-го. Хемницер в своей пародии следует строка за строкой за ломоносовским переложением, он его травестирует.

Вот пятая строфа ломоносовского переложения:

В лихву дать серебро стыдится,
Мзды с невинных не берет.
Кто так жить на свете тщится,
Тот во веки не падет.⁴

А вот травестированная Хемницером эта же строфа:

Дел прегнусных не стыдится,
Людям тьму сплетает бед,
И тем больше веселится,
Чем он больше сделал вред.⁵

Хемницер превратил ломоносовский текст в сатирическое стихотворение и несколько «снизил» лексику.

Ситуация внутри поэтического кружка складывалась как будто таким образом, что *похвальная* ода исключалась из поэтического репертуара кружка. Державин в 1779-1781 г. написал «Ключ», «На рождение в Севере порфиородного отрока», «На смерть кн. Мещерского», «На отсутствие Ее Величества в Белоруссии», «На Новый год», «К соседу», «Властителям и судиям». Ни одно из стихотворений не является одой похвальной.

Вот, например, ода «На отсутствие Ее Императорского величества в Белорусские губернии, во время открытия наместничества в сей столице» (1780), напечатанная в «Спб. вестнике», была написана по поводу поездки Екатерины II на месяц в Белорусские губернии, присоединенные к России по первому разделу Польши в 1772 г.

Ода написана в непривычной тональности: ее наполняет грусть, которую можно было бы ожидать, если бы речь шла об отъезде близкого друга, а не об официальной поездке императрицы российской.

Именно это отсутствие официальности, грусть вместо торжественности и восхвалений наполняет эту оду:

Пусты дома, пусты рощи
 Пустота у нас в сердцах.
 Как среди глубокой ноши
 Дремлет тишина в лесах,
 Вся природа унывает,
 Мрак боязни рассеивает
 Ужас ходит по следам.

(1,152)

Такая фантастическая картина тоскующей и горюющей природы не укладывалась в обычные представления о похвальной оде. Может быть поэтому ода, направленная «через канцелярию князя к императрице /.../ однако никакого внимания не произвела». Это и не удивительно. В оде «На отсутствие» Державин отчасти осуществил то, что было одним из важнейших приемов его перестройки похвальной оды.

Следующая ода Державина — «На Новый год» (1781 — И. С.) — тоже не может быть отнесена к «похвальному» жанру.

Об этой оде существует общий отзыв Хемницера и Капниста, написанный в деревне Капниста Васильевке, когда там гостил Хемницер. Это — письмо-рецензия. Поэты высказали свое мнение: «Вообще скажем, что эту оду почитаем в числе лучших ваших сочинений: в ней много чувствительного. Первая картина величественна и нова. Все мысли справедливы».¹⁰

Чем же все-таки понравилась эта ода друзьям Державина? Какие мысли в ней они нашли справедливыми?

Здесь впервые Державин пишет о себе не как о чиновнике, а как о поэте:

И в светской жизни коловратной
 Имею искренних друзей,

Живу с моим соседом в мире,
Умею петь, играть на лире:
То кто счастливее меня?

А в следующей строфе уже говорится, о чем он «поет», что входит в его поэзию тематически:

От должностей в часы свободны
Пою мою я радость дней;
Пою творцу хвалы духовны,
И добрых я *пою* царей.
Приятней гласы становятся,
И слезы нежности катятся,
Как Россов мать я *пою*.

Друзья-поэты во многих случаях предлагали свои варианты строк и строф. Иногда Державин с ними соглашался, иногда оставлял свой текст без перемен.

Так, например, друзья ему писали: «В начале 6-го куплета: *От должности в часы свободны* захотелось вам прозаичничать, да и то еще канцелярским слогом, как будто недавно из крючкотворцев».

Вместо показавшегося им «канцелярским» оборота друзья предложили такой вариант этой и следующей строк:

В часы, от всех трудов свободны,
Пою я радость дней моих...

Вместо смело поставленного *должности* друзья предлагали поставить *труды*, то есть заменить конкретное в данном контексте абстрактным. В оде слово *должности* показалось друзьям канцеляризмом, хотя в сочетании со *свободными часами* (привычный поэтизм, вспомним название журнала «Свободные часы») *должность* перестала быть словечком из обихода «крюч-котворцев».

В первой строфе оды «На новый год» Капнист и Хемницер написали: «Картина величественна и нова». Вот эта картина:

Рассекши огненной стезею
Небесный синеватый свод,
Багряной облечен зарею
Пришел на землю Новый год.

В конце жизни, в «Рассуждении о лирической поэзии или об оде» (1811) Державин так определил понятие «картина» применительно к поэзии: «Блестящие живые картины, то есть с природою сходственные виды, которые мгновенно мягких или чувствительных людей поражают воображение и производят заочно в них фантазию (мечты) или фантастические чувства» (VII, 550). А в другом месте он прямо называет поэзию «говорящей живописью».

Поскольку друзья-поэты безоговорочно похвалили начальную «картину» в оде «На Новый год», то мы можем считать, что идея поэзии — «говорящей

живописи» разделялось всеми членами дружеского кружка. В этом убеждении нас подкрепляет и систематическая кампания насмешек и эпиграмм, которую повели друзья-поэты (в том числе и Державин) против самого важного явления литературного сезона 1779 г. — против «Россияды» Хераскова.

И как это часто бывает в литературе, нападение молодых поэтов на поэму маститого автора было вызвано именно тем, что было в этой поэме поэтически нового и потому удивительного.

В печати «Россияда» была встречена почтительно и похвально. Статья о ней была напечатана в журнале «Академические известия» за январь 1787 г. (с. 44) и в ней была дана действительно очень высокая оценка новой поэмы Хераскова, — оценка, которая могла заинтересовать Державина и его друзей еще и тем, что в ней среди других достоинств «Россияды» были названы создание в ней «картины»: «*Картины природы*», во всех видах достойно ее начертанные, дают сему сочинению не только равенство, но верх над многими известными в сем роде на других языках сочинениями.

Друзья-поэты единодушно (правда, не в печати!) осудили в поэме Хераскова ее «картины» и особенно то, что было несомненным художественным достоинством «Россияды» — картины в ней русской зимы.

Среди бумаг Державина Грот нашел не публиковавшуюся в свое время эпиграмму на того самого Хераскова, который был восторженно и великолепно воспет Державиным в «Ключе». Эпиграмма эта озаглавлена так: «При чтении описания зимы в «Россияде» во время жестокого морозу 1779 года». Вот ее текст:

Останови, свою, Херасков, кисть ты льдяну:
Уж от твоей зимы
Все содрогает мы.
Стой, стой! Я весь замерз — и вмиг дышать престану
(1, 115)

Хемницер тогда же высказался еще резче в тоже неопубликованной в свое время «Сатире к самому себе». В прозаическом наброске к ней говорится иронически:

«Вот если бы я сказал, что картины ни одной порядочной в «Россияде» нет, все здания — развалены, все картины — дурные».

Почему именно картина зимы в «Россияде» вызвала такое недовольство державинского кружка? Почему именно этот эпизод в огромной поэме привлек их ироническое внимание? Ведь Херасков действительно впервые в русской поэзии попытался воспроизвести в русском слове русскую зиму со всеми ее атрибутами — снегами, льдами, метелями, холодом.

Поскольку этот эпизод «Россияды» — как впрочем, и вся поэма — малоизвестен, то для того, чтобы стал понятен критический пафос Державина и Хемницера, нужно обратиться к тексту двенадцатой песни «Россияды», где находится эпизод с Зимой.

Волшебник Нигрин, — в поэме он иногда называется *волхв*, иногда — *чародей*, — в критический для осажденной русскими войсками Казани момент отправляется за помощью к Зиме. Двенадцатая песнь «Россияды» начинается описанием царства Зимы:

Сия жестокая других времен сестра,
 Покрыта сединой, является бодра,
 Соперница весны, и осени, и лета,
 Белейшею снегов порфиною одета;
 Виссоном служат ей замерзшие пары;
 Престол имеет вил алмазные горы;
 Столпы из светлого кристалла сотворенны,
 Сребристый мещут блеск, лучами озаренны;
 По сводам солнечно сияние скользит,
 И кажется, тогда громада льдов горит. ¹¹

Здесь в этом описании все выдержано в одной серебристо-белой гамме. Все грандиозно и пышно и должно, во всяком случае, удивлять и поражать.

Объяснение резкому недовольству этими словесными картинками Хераскова следует искать опять-таки в собственных опытах Державина, не ограничившегося эпиграммой на Хераскова, но в том же самом 1779 г. создавшего свой первый опыт стихотворного воспроизведения картины Зимы. Это было стихотворение, напечатанное в декабре 1779 г. в «Санкт-Петербургском вестнике» и, по-видимому, в том же году и написанное. Полное его название объясняет, почему вздумалось Державину описать в нем приход зимы: «Стихи на рождение в Севере порфиородного отрока декабря во второй на десять день, в который солнце начинает возврат свой от зимы на лето»:

С белыми Борей власами
 И с седою бородой,
 Потрясая небесами,
 Облака сжимал рукой;
 Сыпал иinei пушисты,
 И метели воздымал,
 Налагая цепи льдысты,
 Быстры воды оковал.
 Вся природа содрогала
 От лихова старика;

Землю в камень претворяла
 Хладная его рука;
 Убегали звери в норы,
 Рыбы крылись в глубинах,
 Петь не смели птичек хоры,
 Пчелы прятались в дуплах;
 Засыпали Нимфы с скуки
 Средь пещер и камышей,
 Согреть Сатиры руки
 Собирались вокруг огней

(1, 81 — 82)

Эти известные строки державинского стихотворения самым прямым образом соотносятся с теми стихами Хераскова, где речь идет о том, как Нигрин, при помощи Зимы, вдруг превращает солнечную осеннюю погоду возле Казани в зимнюю стужу.

Главным исполнителем приказаний Зимы и Нигрина у Хераскова является Борей:

Россиян снежными накрыл крылами.

Державинским стихам

Облака сжимал рукой;
Сыпал иней пушисты

соответствует у Хераскова строка:

И пух из облаков рукой дрожащей трет

У Державина:

Налагая цепи льдысты,
быстры воды оковал.

У Хераскова:

Поблекла тучная зеленость на лугах;
Вода сгущается струями в берегах...

Даже «седая борода» державинского Борея может быть сопоставлена со следующей строкой Хераскова:

Родится лишь мороз, уже бывает сед.

Сравнение можно было бы и продолжить, но как будто в этом нет необходимости. Приведенные сопоставления указывают на то существенное обстоятельство, что строгость, с которой Державин и его друзья отнеслись к херасковским опытам словесной картины зимы, была продиктована их собственным интересом к этой проблеме вообще и к зимнему словесному пейзажу, в частности, а также тем значением, которое они этой проблеме придавали.

В 1786 г. Херасков переиздает свою «Россияду». Возможно, что новое появление поэмы, которая в свое время вызвала столько споров и сомнений у Державина и его друзей, внушило ему желание вновь обратиться к поэтической разработке темы зимы.

Державина, видимо, соблазнило сходство подлинной современной ситуации — русские воюют с магометанами-турками, которым помогает своими морозами Зима, — с соответствующим эпизодом в «Россияде», где, как уже говорилось выше, против русских войск в союзе с магометанами-казанцами действует царица Зима.

Аллегория присутствует у Державина и в его новой картине Зимы — в оде «Осень во время осады Очакова»:

Борей на Осень хмурит брови,
И Зиму с севера зовет:
Идет седая чародейка,
Косматым машет рукавом;

И снег, и мраз, и иней сыплет,
И воды претворяет в льды...

Поэтическая трактовка русской зимы, которую так настойчиво разрабатывал Державин на протяжении десятилетия, несомненно была итогом разговоров в кругу друзей-поэтов. Их дружные выступления против херасковской «зимы» об этом свидетельствуют.¹² Равно доказывают они, как важно было это общение для Державина, общение на равных, ибо все его участники вносил в этот обмен мнений свой опыт и свои знания, которых, вероятно, особенно не хватало Державину.

Неодинаково было и их отношение к Василию Петрову. Капнист в своей «Сатире первой» отвел ему восемь строк, назвав его «Чуднов»:

Пиитом Чуднов быть взяв на себя обузу
Неволею своей летать заставил музу,
За образец ума и вкуса выдает;
Но он бы с Рубовым со временем сравнялся,
За пышной мыслию тогда бы не гонялся
И не старался бы, желая вверх парить,
В стихах своих луну зубами ухватить.¹³

В бумагах Хемницера осталось несколько иронических записей о Петрове; одна его заметка касается «Энеиды» в переводе Петрова. В том же году, когда появилась «Россияда», в «Академических ведомостях», то есть в официальном журнале, появился восторженный отзыв об этом переводе: «Автор (Вергилий — И.С.) нашел в нем страшного соперника, и красотой сего избраннейшего римского стихотворца сделались нашим стяжанием посредством сего переложения...»¹⁴

Возможно, что по поводу этой статьи Хемницер написал: «Перевод стихов в стихи есть то же самое, как бы подлинник совершенной уже картины возвратит в брульон, да и то не точный. Смотри «Энеиду» несносного педанта Петрова.»¹⁵

Нам неизвестны одновременные суждения Державина о Петрове. Много позже, в «Рассуждении об оде», он отзываясь о Петрове одобрительно и приводит как пример «приятной картины» строки из оды «Потемкину» (1775):

Как свод небес яснее синий,
По нем звезд бездна расслана;
Древа блестящ кудрявит иней
И светит полная луна;
Далече выстрел раздается
И дым, как облак, кверху вьется...¹⁶

Можно предположить, что по отношению к Петрову у друзей-поэтов не было единства мнений, и Державин находил у него для себя нечто положительное.

Вообще дружеские отношения поэтов строились на основе свободного

обмена оценок и суждений, а не по схеме «учитель-ученик». Даже когда Державин уже получил широкую известность и официальное признание, друзья-поэты позволяли себе его осмеивать и пародировать в печати. Так, Капнист в мае 1790 г. напечатал стихотворение «ответ Рафаела певцу Фелицы», в котором объяснял, что те, конечно условные предложения, с какими Державин в оде «Изображение Фелицы» обращается к живописцу «изобразить» Фелицу, — невозможны:

Мурза! Что тридцать повелений
Тобой предписанные мне,
Признаться, удивили тени,
Живущи праздно в сей стране:
Им показалось очень странно,
Как так с легка и так пространно
Ты вздумал мне урок задать;
Над коею и третьей долей
Со всей моею доброй волей
В пень был я принужденным стать. ¹⁷

Львов одобрил эти стихи Капниста ¹⁸; Державин отозвался раздраженным письмом к Капнисту, в котором, в частности, писал: «Шутки не забавны, а язвительны; ибо кто помазан лишь музами по усам, тот не имеет дарования, а равно, чьи важные сто тридцать повелений и тенями приняты со смехом, тот дурак» (V, 810).

Касаясь этой полемики Капниста с Державиным, Е. Я. Данько писала: «Понимание этой оды в прямом смысле, — в качестве реальной «программы», предлагаемой живописцу, — приводило к явной нелепости [...] Но Державин, конечно, понимал свою «программу» фигурально». ¹⁹

Чтобы не оставалось сомнений в характере отношений поэтов, напомним, что эта размолвка была скоро забыта. Дружба их выдержала и это, и многие другие испытания, и поэты продолжали критиковать и высмеивать друг друга. В 1799 г. Львов послал Державину письмо-рецензию на «Оду на победы Французов в Италии фельдмаршалом Суворовым-Рымникским в 1799 году». ²⁰

«Во-первых, благодарю тебя, мой добрый друг, за песенку, которую ты спел русскому Полкану; в ней полюбилась мне твоя мистика:

И девятый вал в морских волнах,
И вождь, воспитанный во льдах,
Затем, что наше дивно чудо,
Как выйдет из-под спуда,
Ушатами и шайкой льет
На свой огонь в Крещенье лед.

Вот беда только для меня твое норвежское богословие: не вижу я никакой причины к воскрешению замерзших и нелепых богов северного океана:

Нелепые их рожи
 На чучелу похожи,
 Чухонский звук имяя
 В стихах так отвечает,
 Как пьяный плошкой ударяет
 В пивной пустой дощан.

Я, право, боюсь, друг мой, чтобы не сказали в парнасском сословии, куда ты украдкою из сената частенько ездил, что

В Петрополе явился
 Парнасский еретик,
 Который подрядился
 Богов нелепых лик
 Стихами воскресить своими
 И те места наполнить ими,
 Где были Аполлон, Орфей,
 Фемида, Марс, Гермес, Морфей,
 Как он, бывало, пел,
 Так грации плясали —
 И грации теперь в печали.
 Он шайку маймистов привел;
 Под песни их хрипучи, жалки
 Под заунывный волчий вой
 Не муз сопляшет строй,
 Кувьраются валки.²¹

В письме Львов пародирует наиболее смелые не только для 1799 г., но и для XX века метафоры державинского стихотворения, или то, что Львов иронически называет «мистикой». Он никак не желал принять «чухонский звук имяя», то есть всю скандинавскую мифологию, которую Державин смело ввел в свое стихотворение по принципу контраста между «югом», то есть Италией, где шли военные действия, и «северной» армией Суворова. В его представлении Суворов как бы повторил легендарные походы Рюрика. В примечаниях к этой оде Державин сообщал читателям: «По истории известно, что Рюрик завоевал Нант, Бордо, Тур, Лимузен, Орлеан...».

С историческими фантазиями Державина Львов не стал спорить, но его мифологические картины высмеял. Впрочем, в дружеском письме, а не в печати, как это сделал Капнист с «Изображением Фелицы».

Можно сказать, «меж ними все рождало споры». Но споры единомышленников. Это было первое в истории новой русской литературы объединение поэтов именно по этому признаку. Их сблизила борьба с официально-репгильной литературой, и, что может быть еще важнее — поиски новых путей в развитии русской поэзии. Свободное дружеское сообщество, в котором Державин был равноправным участником, явилось прообразом тех кружков, в которых формировалась литература, стремившаяся освободиться из-под давления официальной идеологии. Державин и его друзья — основатели этой традиции в русской литературе; таково историческое значение их кружка.²²

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Г. Р. Державин. *Сочинения с объяснительными примечаниями Я. Грота*, тт. I-IX. СПб, 1864-1868; т. VI, с. 350. Далее ссылки в тексте.
- ² В. Ходасевич. *Державин*. М., 1988, с. 97-98.
- ³ И. И. Хемницер. *Полное собрание стихотворений*. Вступительная статья Н. Л. Степанова. Составление Л. Е. Бобровой. Подготовка текста и примечания Л. Е. Бобровой и В. Э. Вацура. М.—Л., 1963, с. 271-288.
- ⁴ В. Капнист. *Собрание сочинений в двух томах*. М.—Л., 1960, т. 1, с. 73.
- ⁵ В. П. Степанов. К истории литературных полемик XVIII века: «Обед Мидасов». — В кн.: *Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1976 год*. Л., 1978, с. 131-146.
- ⁶ Там же, с. 142-143.
- ⁷ И. Хемницер. *Полное собрание стихотворений*, с. 88.
- ⁸ М. В. Ломоносов. *Полное собрание сочинений*. М.—Л., 1958, т. 8, с. 158.
- ⁹ И. Хемницер. *Полное собрание стихотворений*, с. 184.
- ¹⁰ В. Капнист. *Собрание сочинений в двух томах*, т. 2, с. 259.
- ¹¹ М. М. Херасков *Избранные произведения*. Л., 1961, с. 215.
- ¹² Подробнее об этом см.: И. Серман. Говорящая живопись в поэзии Г. Р. Державина. В кн.: *Художественная культура XVIII в.* М., 1975. с. 334-355.
- ¹³ В. Капнист, т. 1, с. 120.
- ¹⁴ Цит. по: *Русские поэты XVIII века*, т. 2, с. 596.
- ¹⁵ И. Хемницер, *Полное собрание стихотворений*, с. 345.
- ¹⁶ В. Петров. *Сочинения*, ч. 1, СПб, 1811. с. 33.
- ¹⁷ В. Капнист, т. 1, с. 120.
- ¹⁸ Подробнее об этом эпизоде см. И. З. Серман. «В. В. Капнист и русская поэзия начала XIX века.» — В сб.: *XVIII век*, вып. 4, М.—Л., 1959, с. 292-295.
- ¹⁹ Е. Я. Данько. «Изобразительное искусство в поэзии Державина». В сб.: *XVIII век*, вып. 2, М.—Л., 1940, с. 196.
- ²⁰ Н. Львов. Письмо Г. Р. Державину. — В кн.: *Русские поэты XVIII века*. Биографические справки И. З. Сермана. Составление Г. П. Макогоненко и И. З. Сермана. Л., 1972, с. 246-247.
- ²¹ Валки — валькирии.
- ²² Интересные замечания о характере критики в дружеском кружке есть в статье Sandra Shaw Benett. Derzhavin's Ode to the New Year, 1781. — *Australian Slavonic and East European Studies* (Formerly «Melbourne Slavonic Studies»). — Melbourne, Australia. — Vol. 4, Numbers 1/2, 1990, pp. 55-68.

Игорь Ефимов
(Тенефляй, Нью Джерси)

РОССИЕЙ ПРАВИТЬ НЕЛЕГКО

(Мемуары Державина и Дашковой,
к 250-летию со дня рождения обоих)

Слуги государевы

Они родились в одном и том же 1743 г. Оба участвовали летом 1763 г. в свержении императора Петра III (Дашкова — верхом на коне, рядом с императрицей, Державин — с мушкетом в руках, в колонне преобразенцев). Оба провели большую часть своей жизни в служении Екатерине Великой, от ее восшествия на престол в 1763 до смерти в 1796 г. Оба совмещали службу с литературными занятиями. Оба при жизни достигли признания и славы. Оба заняли свое место на памятнике напротив Публичной библиотеки в Санкт-Петербурге. Случайность алфавита свела их близко даже на страницах литературных энциклопедий, на книжных полках под буквой «Д». Случайность совпавших отчеств соединила Гавриила Романовича и Екатерину Романовну друг с другом и с династией Романовых.

Но в начале жизненного пути они были отнесены друг от друга очень далеко, на разные концы сословно-иерархической лестницы.

Дашкова, урожденная Воронцова, принадлежала к одной из самых знатных и богатых русских семей. Великий князь, будущий император Петр III, был ее крестным отцом. Великая княгиня, будущая Екатерина II, была ее интимной подругой молодых лет. Для ее обучения нанимали самых дорогостоящих учителей того времени. В ранней юности она зачитывалась французскими энциклопедистами — Вольтером, Монтескье, Гельвецием.

Сыну обедневших казанских дворян, Державину нужно было с малолетства сражаться за каждый грош, за каждый клочок знаний, за каждую затрепанную книжку, за каждую ступеньку на лестнице служебных повышений. Матери его пришлось ездить в Москву, чтобы доказывать их дворянское происхождение, идущее от татарского рода Багрима мурзы, который перешел из Большой Орды на службу к Василию Темному, — только тогда Державина записали в гвардию рядовым. Из иностранных языков он (с грехом пополам) знал один лишь немецкий. Казанская гимназия, открывшаяся в 1758 г., большой учености дать не могла и, по словам

Державина, оставляя «питомцев в науках неискусными, однако же доставляя людскость и некоторую развязнь в общении».¹

Хотя жизненный путь знатной княгини и гвардии рядового Преображенского полка начинался так по-разному, их дальнейшая судьба оказалась тесно связана с теми важными событиями и переменами, которые происходили в государстве Российском во второй половине XVIII-го века. И в Державине, и в Дашковой была одна сходная черта, нота, тема, порой даже страсть, которая ясно проступает в «Записках» обоих. Конечно, в воспоминаниях этих много самовосхвалений и самооправданий. Но важно помнить, что писались они без надежды на опубликование при жизни, а, значит, содержали именно такой образ автора, который каждый хотел оставить потомкам. Вглядываясь сегодня в эти два литературных автопортрета, мы без труда находим объединяющую их черту: нет сомнения, что и Державин, и Дашкова были горячо и искренне озабочены наилучшим устройством и процветанием своего отечества.

Любой проектировщик государственного здания неизбежно должен будет обдумывать устройство его трех главных этажей, а именно: трудовой деятельности, управления, верховной власти. Попытка рассортировать по этим «трем этажам» разрозненные замечания Державина и Дашковой о наилучшем устройстве Российской империи может дать интересные результаты.

Как управляться с трудовым народом?

Дашкова предстает в своих «Записках» рачительной хозяйкой, которая уделяет много времени и внимания жизни крестьян. Она знает, что нужно делать, чтобы поднять доходность имения, как правильно употребить для этой цели капитал, как разбивать сады, возводить постройки. Она умеет отличать способных и честных работников от безответственных — в одном из поместий прогоняет польского управляющего и ставит на его место своего крепостного.² С гордостью пишет она о благоденствии в своих владениях: «Крестьяне мои были счастливы и богаты. Население /в Троицком/ за сорок лет моего управления возросло с восьмисот сорока до тысячи пятисот пятидесяти душ. Число женщин увеличилось еще больше, так как ни одна из них не хотела выходить замуж вне моих владений».³

Другое дело — Державин. Ему почти не приходилось иметь дело с трудовым народом. Наследственное имение было таким маленьким и бедным, что его очень скоро пришлось заложить. Все его силы отданы военной карьере. Но именно здесь судьба неожиданно сводит его с русским крестьяннином лицом к лицу. Только не с мирными тружениками, идущими за плугом, а с впавшим в неистовство бунтовщиком — участником пугачевского восстания.

Роль Державина в войне против Пугачева плохо вяжется с традиционно возвышенным образом поэта, чурящегося жестокости и кровопролития.

Он рвется на эту войну добровольцем. Он очень скоро становится активным участником и руководителем целого пучка разведывательно-диверсионных операций. Рассылает лазутчиков, собирает сведения, сам ведет допросы (а как они тогда велись, мы хорошо знаем), пишет регулярные сообщения своему непосредственному начальнику — главе Секретной комиссии Потемкину (родственнику всесильного фаворита).⁴ Сам отбирает сотню крестьян, которым поручает для вида присоединиться к бунтовщикам и затем убить или схватить Пугачева. А чтобы они не изменили, берет их жен и детей в заложники.⁵

Пушкин, устами Моцарта уверявший нас, что «гений и злодейство — две вещи несовместные», включил в примечания к своей «Истории пугачевского бунта» сообщение биографа Дмитриева о том, что однажды во время военных действий Державин повесил-таки двух мужиков, объявленных бунтовщиками, но, дескать, «более из поэтического любопытства, нежели из настоящей необходимости».⁶ Державин своей роли карателя отнюдь не стыдится и довольно красочно описывает, как он с отрядом гусар ворвался в селение, примкнувшее было к Пугачеву:

«Гусарам приказал с обнаженными саблями разезжать около селения...и кто будет бежать, тех не щадя рубить. Учредя таким образом, повел с зажженными свечами и с колокольным звоном чрез все село преступников на место казни...Главнейших (троих) злодеев, прочтя приговор, приказал повесить и 200 человек, бывших на Иргизском карауле, которые его хотели поймав отвести к Пугачеву, пересечь плетью... Державин же только расхаживал между ними и причитывал, чтоб они впредь верны были государыне...»⁷

Возможно, зверства и жестокости бунтовщиков, свидетелем которых оказался молодой унтер-офицер Державин, навсегда сделали его страстным противником любых послаблений и «вольностей». Даже в конце жизни, когда император Александр Первый назначил его министром юстиции, старый вельможа начинает упорную борьбу против либеральных реформ. Вызванный во дворец на личную аудиенцию, он выдвигает аргумент за аргументом против отпуска крестьян на волю. Во-первых, «черни опасно твердить о вольности». Во-вторых, откупаясь от помещика, крестьянин пообещает что угодно, потом не сможет выплатить установленную сумму, и суды будут завалены потоком дел. В-третьих, и государство понесет убыток, ибо возникнут трудности в сборе рекрут и денежных повинностей. В-четвертых, большая часть отпущенных переселится в дальние земли империи, где их сыскать будет невозможно. «Нижние земские суды или сельская полиция по пространству в империи мест нежилых и пустых, удержать от разброду не смогут без помещиков, которые суть наилучшие блюстители или полицмейстеры за благочинием и устройством поселян в их селениях».⁸ Не имея личного опыта хозяйствования, Державин оставался глух к аргументам реформаторов, видевших непроизводительность крепостного труда и понимавших, что единственный путь из отсталости и бедности государства — постепенное освобождение крестьян.

Дашковой тоже доводилось не раз обсуждать проблему крепостного права. Будучи в Париже, она очень сдружилась с Дидро и горячо спорила с ним о том, что следует вводить раньше: просвещение или свободу.

«Просвещение ведет к свободе; свобода же без просвещения породила бы только анархию и беспорядок. Когда низшие классы моих соотечественников будут просвещены, тогда они будут достойны свободы, так как они тогда только сумеют воспользоваться ею без ущерба для своих сограждан и не разрушая порядка и отношений, неизбежных при всяком образе правления».⁹

Далее Дашкова вводит в спор развернутую метафору: слепорожденный живет на вершине крутой скалы, окруженный пропастью; он не знает об ужасе своего положения и по-своему счастлив; но вот приходит глазной врач и исцеляет его; теперь несчастный должен жить в полном сознании своего бедствия и вскоре умирает от страха и отчаяния. «Какая вы удивительная женщина! — восклицает Дидро. — Вы переворачиваете вверх дном идеи, которые я питал и которыми дорожил целых двадцать лет».¹⁰

Этот восторг знаменитого мыслителя может вызвать недоверие у скептического читателя: ведь Дашкова приводит метафору, которая опровергает ее собственный тезис (глазной врач — это и есть просвещение, которое она предлагает вводить до дарования свободы). Более убедительно звучат ее прагматические аргументы:

«Благосостояние наших крестьян увеличивает и наши доходы; следовательно, надо быть сумасшедшим, чтобы самому иссушить источник собственных доходов. Дворяне служат посредниками между крестьянами и казной, и в их интересах защищать их от алчности губернаторов и воевод».¹¹

И Державин, и Дашкова были задеты за живое книгой Радищева, но оба отвергли ее с раздражением. Будучи людьми с государственным складом ума, они, наподобие их современников в Американских штатах, понимали, что мгновенная отмена рабства приведет лишь ко всеобщей катастрофе. Однако владелица тысяч душ, богачка и аристократка Дашкова явно готова была обсуждать пути постепенной отмены крепостничества; в отличие от нее небогатый дворянин Державин, живший главным образом на государственное жалование, считал любые реформы в этом направлении опасными якобинскими химерами.

Как управляться с собственниками?

По выходе в 1777 г. из военной службы в статскую, Державин получил место экзектора (делопроизводителя) в первом департаменте Сената. Примечательно испытание, устроенное ему генерал-прокурором прямо у себя на дому: пересказать кратко жалобу одной бедной просительницы. Державин прочел, пересказал. «Вы получите желаемое вами место», сказал генерал-прокурор и уехал делать предложение.¹²

С этого момента начинается поразительная для небогатого, незнатного и неуживчивого чиновника карьера: в 1784 г. императрица посылает его гражданским губернатором в Олонецкую губернию (Петрозаводск), в следующем году переводит губернатором в Тамбов; в 1791 г. делает его одним из своих личных стат-секретарей, а вскоре после этого — и сенатором. Павел I безжалостно расправился со многими любимцами своей матушки, но Державина оставил сенатором и многократно пользовался его услугами. При Александре I Державин достигает пика своей карьеры — поста министра юстиции и затем выходит в почетную отставку, с пенсией в 10 тысяч рублей.

Многие биографы считают главной причиной успехов Державина его поэтический дар, которым он умел располагать к себе сердца монархов, радуя их своими одами и восхвалениями. Он и сам считал сочинительство важным орудием своего служебного продвижения. Однако внимательное прочтение его «Записок» делает очевидным, что и помимо зарифмованных прославлений Державин, с его знанием законов и честным противодействием нарушителям оных, был незаменимым участником монархической системы управления.

Как и в любой другой монархии, две главные силы вели вечную борьбу внутри Российской империи: власть должности, поста и денег. Провести границу между этими двумя видами власти и сохранить при этом социальный порядок, сообразный государственным законам, было необычайно трудно. Всякий власть имущий, от крупного вельможи до провинциального полицмейстера, имел бесконечные возможности присвоить себе чужие или казенные деньги, угождая, имущество. Всякий богатч имел бесчисленные случаи купить за деньги решение судьи, заступничество сильного чиновника, выгодный заказ от казны. Неразвитость российских законов делала невозможным четкое разделение этих двух форм власти. Поэтому-то и нужны были честные контролеры, наблюдатели, ревизоры, которые бы следили, чтобы колеса и шестеренки государственной машины крутились, не ломая друг друга.

Именно в такой роли чаще всего выступает Державин на протяжении всей своей карьеры, именно за это монархи и вельможи ценят и соглашаются терпеть его упрямство и непокладистость. «Не имеете ли вы чего в нраве вашем, что ни с кем не уживаетесь?»¹³ — восклицает Екатерина и дальше перечисляет всех начальников и вельмож, с которыми Державин вступал в противоборство. Павел Первый в какой-то момент отказывается принимать Державина и так объясняет это придворному: «Он горяч, да и я, то мы опять поссоримся, а пусть чрез тебя доклады ко мне его идут».¹⁴ И делает Державина президентом Коммерц-Коллегии.

«Записки» Державина наполнены историями хищений, лихоимства, вымогательства, попадавшими на рассмотрение Сената, который в те времена играл роль Верховного суда. Повсюду богатые и влиятельные «троекуровы», державшие в своем кулаке местные суды, могли ограбить небогатых

«дубровских», и тем было очень нелегко найти управу на обидчиков своих в далекой столице. Да и настоящей независимости этот Верховный суд иметь не мог, ибо очень часто среди подсудимых и тяжущихся оказывались родственники или высокопоставленные приятели сенаторов.

Взять, например, историю банкира Сутерланда. Он получал от казны большие суммы для отправки их за границу российским посольствам и прочим представителям. Приходит сообщение от русского посольства в Лондоне, что они сидят без денег. Кинулись к Сутерланду и обнаружили, что он, из внесенных ему императорским казначейством сумм, щедро ссужал (под расписки и без) главных приближенных Екатерины, включая князя Потемкина, князя Вяземского, графа Безбородко, вице-канцлера Остермана и даже наследника Павла.¹⁵ Так как с подобных должников деньги взыскать было нелегко, Сутерланд объявил себя банкротом, а потом и отравился. Кто-то из высокопоставленных должников вернул часть долга, но основной убыток пришлось взять на себя казне.

В комиссию по расследованию этого дела Державин был включен не кем-нибудь, а всесильным фаворитом Зубовым.¹⁶ Это ясно показывает, что в нем ценили честность и неподкупность — качества, довольно редкие по тем временам. На протяжении всей своей службы он стоит на защите права собственности — как частной, так и государственной. Но хотя он и ссылагается без конца на законы, реальную помощь в этой борьбе он находит гораздо чаще благодаря связям с сильными мира сего, благодаря знанию хитро-сплетений дворцовых интриг. То есть, по сути дела, борется с коррупцией теми же методами и приемами, которыми оперирует коррупция.

Дашковой гораздо меньше доводилось сталкиваться с работой государственного аппарата. Только когда Екатерина уговорила ее занять пост президента Академии наук, пришлось ей вплотную знакомиться с тем, как расходуются казенные деньги в государстве. И оказалось, что ее опыт рачительной помещицы вполне достаточен для того, чтобы выгнать крупное государственное учреждение из долгов и разброда. Она возобновила работу Академической типографии, стала с выгодой продавать научные издания, строго прекратила все формы хищений и разбазаривания средств, сумела увеличить жалования профессорам, удержав многих от отъезда, открыла бесплатные курсы по математике, геометрии и естественной истории для бедных русских дворян, начала выпуск литературного журнала и т. д.¹⁷

В управлении своим личным имуществом княгиня Дашкова тоже проявляет энергию и благоразумие. Каждый раз, когда у нее возникают финансовые трудности или когда ей требуются дополнительные средства (скажем, для долгой поездки с сыном за границу), она не бежит к богатым родственникам или банкирам — нет, она уезжает от дорогой столичной жизни, запирается в имении, начинает экономить, улучшать хозяйство.

Мы видим, что и родовитая Дашкова, и незнатный Державин отнюдь не чужаются таких буржуазных добродетелей, как бережливость, обязательность, почтение к своей и чужой собственности. Для обоих право собст-

венности остается краеугольным камнем государственного устройства, оба стараются защищать его и в общественной деятельности, и в личной жизни. (Державин, перед вступлением во второй брак, посылает невесте свои расходные и приходные книги, и она изучает их две недели, после чего дает согласие на брак). Но вокруг себя они видят бесконечную цепь хищений, жульничества, разорительных кутежей, транжирства, разбазаривания, явного и скрытого воровства, очень часто находящего защиту у представителей власти. И ни Дашкова, ни Державин не размышляют в своих записках о том, каким образом можно было бы привить дорогие им принципы и добродетели россиянам XVIII-го века.

Как управляться с владыками?

«Каждый благоразумный человек, — пишет Дашкова, — знающий, что власть, отданная в руки толпы, слишком порывиста или слишком неповоротлива[...] не может желать иного правления, кроме ограниченной монархии с определенными законами и государем, уважающим самого себя и любящим и уважающим своих подданных».¹⁸

Державин в своих монархических пристрастиях идет еще дальше: он «хотя и не разделял обязанность правления [...] на законодательную, судную, исполнительную и оберегательную, но соединял их, яко в центре, в единственной воле Монарха».¹⁹

Патриотизм Дашковой доходит до курьезов. Однажды, путешествуя по Европе, она остановилась в одной немецкой гостинице, где на стене в большом зале висела картина, изображающая победу пруссаков над русскими. Она была так рассержена, что приказала сопровождавшим ее работникам посольства «купить синей, зеленой, красной и белой масляной краски, и после ужина [...], хорошо заперев дверь, перекрасили мундиры на картинах, так что пруссаки, мнимые победители, превратились в русских, а побежденные войска в пруссаков».²⁰

Знатной и богатой Дашковой никогда не приходилось обивать пороги могущественных вельмож. В отличие от нее, Державин провел в приемных сильных мира сего чуть ли не половину своей жизни, дожидаясь днями, а порой и месяцами ответа на свои рапорты, прошения, доклады. Он не мог не видеть главного порока монархического способа правления: если все три формы власти (законодательная, судебная и исполнительная) отданы в руки монарха, круговорот бумаг и дел, требующих срочного решения, начинается замедляться, дела скапливаются у подножия трона, как тромб в слишком узкой артерии. Соперничающие сановники идут за решением своих споров к царю с сущей ерундой, с ничтожными челобитными. И тем не менее Державин настаивает на том, чтобы и каждый сенатор имел право докладывать монарху лично свое особое мнение по любому вопросу.

Возможно, этот порок всех монархий делался менее заметным, благодаря совершенно невероятной трудоспособности и административным талантам

Екатерины. Судя по «Запискам» Державина, она помнила сотни, если не тысячи своих ближайших сотрудников, следила за их деятельностью, умела вовремя наградить, разругать, пригрозить, поддержать, подыскать подходящий род деятельности, развести врагов, соединить поссорившихся, наказать провинившихся, простить оступившихся.

«В один раз случилось (Державин пишет о себе в третьем лице — И. Е.), не вытерпев, вскочил со стула и в иступлении сказал: «Боже мой! кто может устоять против этой женщины? Государыня, вы не человек. Я сегодня наложил на себя клятву, чтобы после вчерашнего ничего с вами не говорить; но вы против воли моей делаете из меня что хотите». Она засмеялась и сказала: «Неужто это правда?». Умела также притворяться и обладать собой в совершенстве, а равно и нисходить слабостям людским и защищать бессильных от сильных людей».²¹

Но вот на смену Екатерине пришел Павел I. Начались кары без вины, награды без заслуг, бессмысленная муштра на морозе, дикие военные авантюры, вроде отправки казачьего корпуса на завоевание Индии. Закаленные в придворной жизни сановники, может быть, и готовы были бы стерпеть монаршее «хочу казнь, хочу помилую». Однако они впадали в полную растерянность, когда император отказывался выполнять свою главную функцию: изъявлять свою монаршую волю. Державин описывает многочисленные эпизоды, когда Павлу приносили спорные мнения сенаторов или министров, прося выбрать какое-нибудь одно, а он, видимо не имея ни времени, ни желания вдуматься в проблему, писал наискось через все варианты решения: «Быть по сему». Придворные в страхе и растерянности удалялись, не смея спросить: по чему «сему», Ваше Императорское Величество?

Что же остается делать сторонникам монархии, если на троне оказывается владыка, явно не управляющийся со своими обязанностями? Можно ли «уволить» самодержца? Как мы знаем, в державинские времена российские императоры дважды устранились от должности — и оба раза при помощи сильного удара тяжелым предметом по голове. Но ни моральные, ни юридические, ни даже прагматические аспекты подобной практики никак не обсуждаются ни в «Записках» Державина, ни в «Записках» Дашковой.

Особенно поражает эта фигура умолчания в истории свержения Петра III. Допустим, Державин в 1763 г. был просто малоосведомленным рядовым гвардейцем, вовлеченным в стихию военного переворота. Но Дашкова была активным участником и, во многих отношениях, инициатором заговора. Спрашивается: почему? Чем ей так не угодил Петр III, бывший ее крестным отцом? Он благоволил ее мужу, да и лично к ней относился самым дружеским образом, несмотря на то, что она порой смела во всеуслышание возражать ему. Ее родная сестра была любовницей императора. Да, Петр III демонстрировал вздорный характер, да, он плохо обращался со своей женой, с которой Дашкова дружила, да, продвигал дорогих его сердцу голштинцев в ущерб русским. Но неужели всего этого достаточно, чтобы

двадцатилетняя женщина решила поставить на карту свою жизнь и кинуться очертя голову в заговор, исход которого был далеко не очевиден? Ведь она ничего не выигрывала в случае успеха, а в случае поражения губила себя и свою семью.

И Державин, и Дашкова много рассуждают о сравнительных достоинствах русских монархов XVIII-го века, но явно уходят от обсуждения двух царевубийств, случившихся при их жизни. Думается, что причиной этого стыдливого умолчания является не только их прямая замешанность по крайней мере в одном из убийств. Здесь явно дает себя знать и интеллектуальная растерянность убежденных монархистов, упершихся в неизбежный вопрос: да где же его взять, «государя, уважающего самого себя и любящего и уважающего своих подданных»? и что делать, если законный наследник престола не будет обладать этими необходимыми свойствами? и кто будет решать, кто из наследников достоин занять трон? и что делать, если, заняв трон, самодержец начнет быстро меняться и сделается невыносимым тираном?

**«...И станут вечной стражей трона
Народов вольность и покой»²²**

Нельзя не согласиться с профессором И. З. Серманом, который пишет в предисловии к своей книге «Гавриила Романович Державин» об историческом опыте XVIII-го века:

«Гражданские войны и революции представлялись мыслителям того времени нарушением законов истории, а «хороший», «просвещенный» правитель казался единственным надежным орудием социального и культурного прогресса».²³

Историческая реальность XVIII-го века, пожалуй, не оставляла трезвому политическому мыслителю иных примеров правления, кроме монархии. Демократическая Швейцария была маленьким анахронизмом в центре Европы. Американская республика только возникла и не выглядела жизнеспособной. Шляхетская Польша была разбита окончательно и проглочена окружавшими ее монархиями. Недолговечная французская республика стремительно обернулась наполеоновской империей. Даже Пушкин считал, что, по крайней мере в его время, только устойчивость трона может гарантировать «народов вольность и покой».

В XX-м веке все переменялось. Сегодня республиканская форма правления выглядит если не единственно возможной, то во всяком случае оптимальной. Сегодня королей, обладающих реальной властью, можно пересчитать по пальцам. Даже самые кровавые тираны Сталина, Мао Цзедун, Кастро, Аятоллы Хомейни, Саддама Хусейна предпочитают называть себя республиками. Даже рвущиеся к власти потенциальные диктаторы, вроде Жириновского, назовут свою шайку либерально-демократической партией. На политической арене сегодня никто не посмеет вслух сказать,

что демократия не является универсальным способом правления, что не каждый народ и не в каждый момент истории может выстроить свою социальную структуру на демократических принципах.

Тем не менее не следует воображать, что монархический способ правления исчез из истории навеки. Правда состоит в том, что за две с половиной тысячи лет исторический опыт человечества не смог опровергнуть формулу Аристотеля, который утверждал, что возможны только три формы политической власти: власть одного, власть меньшинства или власть большинства. И единовластие демонстрирует такую живучесть, что и сегодня большая часть населения земли живет под властью тех или иных диктаторов, называющих себя президентами, вождями, генералиссимусами и пр. Нет ничего невозможного в том, что народы устанут от кровавых тиранов и скажут себе: «если власть одного неизбежна, не лучше ли жить под властью законного наследственного монарха, который хоть будет думать о том, чтобы оставить государство в цветущем состоянии своим наследникам?»

Еще какие-нибудь двадцать лет назад, бродя по залам музеев и глядя на рыцарские доспехи, могли ли мы вообразить, что улицы наших городов вновь заполнятся солдатами в шлемах и латах? Но вот они идут, сомкнув щиты, по улицам Парижа, Берлина, Токио, Москвы, совсем как во времена римских императоров и крестоносцев.

Технический прогресс в военном деле всегда будет сводиться к состязанию между катапультой и крепостной стеной, между ядром и броней, между ракетой и радаром. Точно так же и в политическом устройстве на любом уровне цивилизации народы будут всегда иметь всего лишь три выбора: власть одного, власть меньшинства или власть большинства.

Поэтому невозможно исключить возрождение сильных монархических тенденций в ближайшем будущем. Даже если это не приведет к возрождению монархий в известной нам форме, монархические партии могут необычайно усилить свое влияние внутри политического спектра многих стран. И Россия в этом отношении не является исключением. Уже и сегодня идеи убежденного монархиста, Ивана Александровича Ильина, начинают привлекать внимание русских политиков, а поэтизированный монархизм Николая Степановича Гумилева находит отклик в сердцах людей, уставших от российской политической чехарды. Оглядывая даже историю XX-го века, мы можем вдруг призадуматься: «А может быть не случайно только страны, сохранившие хотя бы бутафорские монархии (Англия, Голландия, Дания, Швеция, Норвегия, Бельгия), оказались невосприимчивы к бацилле фашизма и коммунизма?»

Два замечательных деятеля русской истории и культуры, Державин и Дашкова, безусловно верили, что только на монархических принципах народы, живущие на территории Российской империи, смогут обрести вольность и покой. Сегодняшние россияне этим принципам не верят и ищут других путей. Но в мыслях честных политических мыслителей

прошлого и настоящего остается главная созвучность: страстный поиск «вольности и покоя» для своей страны, которые, увы, так же далеки от нас, как и 250 лет назад.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Державин Г. Р. *Записки*, М., «Русская беседа», 1860, с. 11. (Далее: Державин.)
- ² Дашкова Е. Р. *Записки*, Л., Наука, 1985, с. 202 (Далее: Дашкова).
- ³ Там же, с. 180.
- ⁴ Державин, с. 78.
- ⁵ Там же, с. 94.
- ⁶ Там же, с. 89, прим.
- ⁷ Там же, с. 91.
- ⁸ Там же, с. 487.
- ⁹ Дашкова, с. 80.
- ¹⁰ Там же, с. 81.
- ¹¹ Там же, с. 123.
- ¹² Державин, с. 123.
- ¹³ Там же, с. 296.
- ¹⁴ Там же, с. 413.
- ¹⁵ Там же, с. 333.
- ¹⁶ Там же, прим.
- ¹⁷ Дашкова, с. 148–49.
- ¹⁸ Там же, с. 18.
- ¹⁹ Державин, с. 441.
- ²⁰ Дашкова, с. 75.
- ²¹ Державин, с. 345.
- ²² Пушкин А. С. «Вольность». — Цит. по: *Избр. сочинения в двух томах*, М., Худ. лит., 1978, т. 1, с. 136.
- ²³ Серман И. З. *Гаврила Романович Державин*. Л., Просвещение, с. 1967, с. 6.

Александр Левицкий
(Провиденс, Род-Айленд)

ОДЫ «БОГ» У ХЕРАСКОВА И ДЕРЖАВИНА

(Предварительные заметки)

Роль Хераскова как передового писателя и просветителя своего времени до сих пор еще не осознана в должной степени в историографии XVIII века, и скромный сборник его стихов, изданный в «большой серии» Библиотеки поэта, никак не является достойным собранием его сочинений.¹ Даже 12-томные «Творения» Хераскова включают в себя меньше половины его трудов, а ведь сам автор был создателем не только первой законченной «ироической» поэмы «Россиада», но также и первой «слезной» драмы «Друг несчастных», так называемой «буржуазной драмы» «Венецианская монахиня», первой масонско-христианской эпопеи-поэмы «Вселенная», первого русского философского романа «Нума или Процветающий Рим», первой «волшебной повести» «Бахариана или Неизвестный». Он был также одним из самых одаренных новаторов в области русского стихосложения. Последнее и отметил Державин в своей неогорационской оде к Хераскову «Ключ», первом такого рода стихотворении, посвященном какому-либо из русских поэтов. Отметил он это не только потому, что Херасков только что закончил к тому времени свою «бессмертную Россияду» (как о ней отозвался Державин),² но потому, что Державин в это время внимательно следил за развитием русской поэзии вообще и Хераскова в частности. С Херасковым Державин был не только знаком, но и, очевидно, дружил уже в 1770-е годы.³

В то время, заканчивая свой «Ключ»,⁴ Державин сам мечтал сотворить нечто великое,⁵ незабываемое, оригинальное в области русской поэзии, и решил он это сделать в жанре «оды духовной», в котором русские поэты состязались уже с 1743 года, когда трое из них — Тредиаковский, Ломоносов и Сумароков одновременно предложили русской общественности переложение псалма 143.⁶ Именно в духе этого состязания и должно рассматривать державинскую оду «Бог» (практически уже законченную в 1780-м году — т. е. через год после публикации оды «Ключ»), поскольку сам Державин использовал в своем стихе ту же рифму, которая стояла первой в переложении псалма 143 у Тредиаковского — «бесконечный — превечный».

Но до того, как мы коснемся специфики развития состязаний в сфере «духовной оды», отметим, что панегирическое начало объединяет практически всю поэзию Державина, кроме его драматической деятельности, и объединяет ее недаром. Ведь Державин по сути своей поэт лирический, а в лирическом роде поэт, видимо, признавал лишь один главенствующий жанр — оду, как следует из его известного трактата «Рассуждение о лирической поэзии или об Оде»,⁷ который можно считать развернутой апологией оды. Границы этого жанра Державин расширил почти до неузнаваемости с точки зрения ее развития на русской почве,⁸ но не с точки зрения ее теоретических возможностей, как они были преподнесены русской общественности тем же неутомимым Третьяковским (которого Державин упоминает в первой же сноске)⁹ и в его переводе Буало,¹⁰ и в его первом трактате «Разсуждение о оде вообще».¹¹

Из своей поэзии Державин принципиально выделял только две оды — «Фелицу», с публикации которой началось его молниеносное продвижение в государственной деятельности, и оду «Бог», которой он начинал все свои прижизненные собрания сочинений, придавая ей такое особое значение, что связывал с нею даже свои первые попытки говорить, как это следует из его же собственных «Записок», с первого же упоминания о своей сознательной жизни:

Примечания достойно, что когда в 44 году явилась большая, весьма известная ученому свету комета, то при первом на нее воззрении младенец, указывая на нее перстом, первое слово выговорил: *Бог!*¹²

Это примечание автор снабжает дополнительным, а именно:

«Может быть Провидением предсказано [...] было [...], что напишет оду Бог, которая от всех похваляется...»¹³

Ода Державина действительно «похвалялась» настолько, что была уже при его жизни переведена на множество языков, отчего и создалось общее представление о первенстве ее автора, а следовательно и оригинальности в создании подобной оды. По существу, однако, Державин никак не был оригинален даже в названии своей оды (первая ода «Бог» на русском языке была написана именно Херасковым), а следовал той традиции в русской поэзии, которая при публикации сочинений авторов выдвигала «духовные оды» на первое место, а также той, которая воспринимала этот жанр как своего рода камень преткновения, через который начинающий автор должен был преступить, чтобы доказать свою принадлежность к поэзии вообще.

Не касаясь всех проявлений этого жанра на русской почве после 1743 г., отмечу, что в одах духовных проявились как бы два полюса деятельности русских поэтов: один — в «переложениях» псалмов, ветхозаветных и новозаветных песен, и других поэтических частей Библии, а другой — в личных «Размышлениях о Божием величестве», заданных примером Ломоносова. Оба эти полюса постоянно подвергались взаимной контаминации,

т.е. в переложения внедрялись личные осмысления и размышления поэтов, и наоборот, в заведомо личные «размышления» постоянно вводились цитаты из псалмов. Но все же эти два «полоса» настолько ощущались в сознании поэтов XVIII в., что, например, Ломоносов применял в своих «размышлениях» совсем другую строфику, чем в своих псалмах.

Державинский «Бог», несмотря на упомянутую цитату из переложения 143 псалма Третьяковского, принадлежит ко второму полюсу в развитии духовной лирики и задуман автором как своеобразный ответ на риторический вопрос, заданный Ломоносовым в последнем стихе своего «Вечернего размышления о Божием Величестве»: «Скажите ж, коль велик Творец?», на который Державин отвечает своим первым стихом «О ты, пространством безконечный». Он также задуман как ответ на всю традицию «размышлений» такого рода, в которую вошли произведения таких поэтов, как Сумароков, Майков, Богданович и, конечно, Херасков.

Хераскову, поэту исключительно одаренному, еще не отдано должное в развитии русской поэзии. О нем существует множество обобщенных суждений, сделанных не только критиками, но и историками литературы, мало его читающими, но с убеждением повторяющими те мнения о природе его поэзии, которые были высказаны в пылу становления русского романтизма, направленного на самоутверждение путем протеста против литературных норм и предпочтений, установившихся до него. Но хотя мы можем с интересом и даже любовью относиться к поэзии русских футуристов, не соглашаясь при этом с их программой (высказанной в манифесте «Пощечина общественному вкусу») «сметания за борт истории» всей предшествовавшей литературы, нам почему-то значительно труднее это сделать в отношении, предположим, русских «карамзинистов», многие из которых насмеялись не только над программой воюющей с ними «Беседы», но и над творчеством Хераскова как представителя уже отошедшей, в их представлении, эпохи.¹⁴

К общераспространенному — начиная с периода романтизма — искажению образа Хераскова можно добавить еще один пример. Со времен Гукковского в изучении истории русской литературы XVIII-го века существует представление о «сумароковской школе». Центральным лицом в этой школе считается ее основоположник и первый русский драматург, — Александр Петрович Сумароков, воспринимаемый зачастую чуть ли не как демиург, законам которого, мол, писатели, когда-либо связанные с ним лично, едва ли не рабски следовали. В такое, нарочито упрощенное мною, понимание роли Сумарокова необходимо, наконец, внести существенные хотя и также упрощенные коррективы.

Это особенно касается обсуждения литературной деятельности Хераскова. Я не буду здесь затрагивать такого уже давно известного факта, что первая трагедия Хераскова «Венецианская монахиня» (1758 г.) никаким образом не укладывается в неоклассицистические представления Сумарокова о трагедии, или того, что Херасков писал романы несмотря на официальный запрет,

сделанный для такого рода деятельности Сумароковым в 1759 г. в «Трудолюбивой пчеле». Коснусь здесь лишь того обстоятельства, что в своей первой элегии, опубликованной в «Полезном увеселении», Херасков находит существенным «трогать не только читательский ум, но и сердце», и в этой же самой элегии программно употребляет эпитет «хладный пламень», запрещенный Буало именно для этого жанра в «Поэтическом искусстве», которому Сумароков эстетически следовал.¹⁵

Уже этих нескольких замечаний, надеюсь, достаточно для того, чтобы начать осмыслять наследие раннего Хераскова немного в другом ключе — и совсем не как рабского поклонника идей Сумарокова. Наоборот, Михаил Херасков, хотя и получивший образование в Сухопутном шляхетском корпусе в Петербурге (в котором учился и Сумароков), связан все же своей ранней литературной деятельностью с Москвой практически с момента открытия Московского университета, где он получил должность наблюдателя не только над программой обучения студентов, но и над университетской типографией. Именно Хераскову принадлежит честь создания первого в Москве еженедельного русского литературного журнала «Полезное увеселение», за время существования которого в России сменилось целых три императора.

В отличие от Сумарокова, который страдал тиком и был очень вспыльчивым,¹⁶ Херасков был человеком мягким и, видимо, обладал неимоверной способностью окружать себя талантливыми молодыми людьми, которые не только помогали ему в создании самого журнала, но и сами стали в дальнейшем независимыми и крупными писателями. Видно, не случайно, что такие разнородные писатели, как В. И. Майков, Д. И. Фонвизин, И. Ф. Богданович, начинали свою литературную деятельность в херасковском журнале.¹⁷

Немаловажную роль в истории русской культуры сыграл также и первый русский кружок-салон, который начал свое существование почти сразу же после женитьбы Хераскова в 1760-м г. на Елизавете Нероновой, одной из первых русских поэтесс XVIII века. Итак, уже в шестидесятом году именно херасковский (а не сумароковский) дом стал служить центром литературной жизни Москвы, а в конце 1770-х годов, когда Херасков стал не только творцом «Россиады», но и куратором Московского университета, к его творчеству уже невозможно было не прислушаться.

Державин помнил о нем не только в своем «Ключе», но и как явствует ниже, в своем «Боге».¹⁸ Сам же Херасков в 1770-ые годы серьезно изучает одическое наследие Ломоносова.¹⁹ Это заметно, например, в духовных одах того времени, таких как «Ода о Величестве Божиим», смыкающейся в своей образности со знаменитыми ломоносовскими «Размышлениями о Величестве Божиим» во второй строфе:

Подобны ризе златотканной
Пред оным небеса лежат,
Светила в области пространной

И воды вкрут его висят;
 Дыханьем мир весь оживляет,
 Нам солнце тень его являет;
 По гордым ходит облакам,
 На крилах ветренных несется;
 И перст его чему коснется,
 То жизнь и вид приемлет там.

Или в оде «Мир», строфа 1 (стихи 5-10):

Звездами полны вижу бездны;
 над тысячами миров стою;
 На небо возвергаю взгляды,
 Висят горящие лампы,
 Струями разливают свет:
 Се град, где Царь миров живет!

Как мы легко видим, склонная к гиперболам риторика Ломоносова получает у Хераскова дальнейшую гиперболизацию: если риторическое «я» Ломоносова погружено всего лишь в одну бездну, херасковское стоит — «над тысячами миров», и «возвергает взгляды» не только на одну «лампаду перед Вечным», а на тысячи «горящих лампад», которые у Державина превратятся уже в миллионы. В свою очередь, все три оды Хераскова повлияли на Державина при создании его «Бога». Приведу параллели.

Если у Хераскова ода «Бог» начинается со слов:

О! Ты, которому вселенна
 Единый кажется чертог;
 Кем вся природа оживленна;
 Непостижимый в тайнах Бог!

Во храм твой дивный и священный
 Не может ум непосвященный
 Ни грешник вечно достигнуть...

то Державин начинает свою первую строфу почти так же:

О Ты, пространством бесконечный
 Живый в движеньях вещества,
 Теченьем времени превечный...

и кончает рифмой, использованной в четвертом стихе первой строфы у Хераскова (с. 2, 5-7):

Не могут духи просвященны,
 От света твоего рожденны,
 Исследовать судеб Твоих...

Ср. еще: Херасков, «Бог», с. 4, 1-3:

Ты видишь мысли дерзновенны,
 Подобны легким облакам,
 Тебя постигнуть устремленны:

Державин «Бог», с. 2, 8-9:

Лишь мысль к тебе взнести дерзает
В твоём величьи исчезает...

Херасков, «Бог», с. 5, 4-6:

Начала не было времён:
Но вышний сам светил собою,
И правил будущей судьбою;

Державин, «Бог», с. 3, 4-6:

А вечность, прежде век рождённу,
В себе самом ты основал.
Себя собою составляя,
Собою из себя сияя,
Ты свет, откуда свет истек.

Херасков, «Мир», с. 1, 8-9:

Висят горящие лампы,
Струями разливают свет

Державин, «Бог»:

Лучи животворящи льют
Но огненны сии лампы

Херасков, «Мир», с. 1, 6:

Звездами полны бездны

Державин, «Бог», с. 4, 10:

Так звезды в безднах под тобой

Херасков, «Ода о...», с. 3, 1-5:

Его лучами оживленна,
Пред ним песчинка вся вселенна,
И капля вечный океан;
И тысящу веков теченье
Пред ним единое мгновенье.

Державин, «Бог», с. 6, 1-3, 5:

Как капля в море опущенна,
Вся твердь перед Тобой сия,
Но что мной зримая вселенна?
И что перед Тобою я?

Державин, «Бог», с. 2, 9-10:

В твоём величьи исчезает,
Как в вечности прошедший миг.

Как видим, Державин серьезно отнесся к творчеству Хераскова в сфере оды духовной 1770-х гг., и, конечно, не только херасковская ода «Бог», но и оба других написанных на эту тему произведения — т. е. «Ода о Величии Божии» и «Мир» — серьезно повлияли на творчество Державина. Можно даже предположить, что когда Державин писал свою оду «Бог», тексты херасковских од или лежали перед ним, или он держал их в своей памяти и пересоздавал по-своему херасковские образы. Нельзя сказать, что Державин рабски подчинялся примеру Хераскова; наоборот, используя тексты последнего, Державин, как будет показано ниже, внес в свое «Размышление о Величестве Бога» достаточно оригинальную систему философско-поэтического осмысления мироздания, которая все-таки подчинена образной символике, представленной в херасковских одах.

Это положение в значительной степени расходится с популярным представлением о приоритете Державина в русской поэзии во время написания оды «Бог». Но даже и в научном представлении, несмотря на обширные примечания Грота и других исследователей о первоисточнике мыслей и образов, выраженных Державиным в своем «Бог», до сих пор не было отмечено надлежащим образом именно херасковское влияние. Хотя Грот и отмечал, что еще до Державина существовала одноименная ода «Бог» и что в ней была очень схожая композиция и образность, он в первом издании сочинений Державина ее даже не назвал, ибо не знал автора «сей оды». ²⁰ В то же время Грот детально отмечал влияние других авторов на архитектуру державинской оды, в том числе княжнинских «Стансов Богу» (1780), из которых Державин взял стих «Источник жизни, благ податель» и стих «Ты был, ты есть, ты вечно будешь».

Как я уже показал в своей диссертации, Державин использовал опыт многих поэтов в создании оды «Бог»: от ломоносовских «Размышлений...», через Сумарокова и Тредиаковского до Хераскова, но все же видно именно херасковские оды служили Державину чем-то вроде эталона. Причем не только своим поэтическим и философским достоинством, но также и в техническом аспекте стиховой архитектуры. Именно у Хераскова Державин учится технике «связывания» строф путем повтора, в контексте новых строф, образов, ранее предложенных им читателю, или путем ритмических повторений последнего стиха строфы в первом стихе новой строфы. ²¹

Но, несмотря на эти явные заимствования, Державин в своем «Бог» подходит к кардинальному переосмыслению не только херасковских од, посвященных Богу, но и всей существовавшей до него традиции прославления божества. Дело в том, что, начиная от первых «Размышлений о Божьем величестве» Ломоносова, в русской поэзии создалась традиция понимания отношений между человеком (риторическим «я» поэта) и Богом как

отношений двух противоположных начал, т. е. подчеркивалась ничтожность человека по сравнению с величием Бога. Краеугольным камнем в создании этой традиции послужила потрясающая по своему риторическому воздействию последняя строфа ломоносовского «Утреннего размышления о Божием величестве», которое завершало его цикл духовных стихотворений в первом собрании сочинений (1751). В этой строфе читателю, все еще не привыкшему к грандиозному образу солнца («горящего вечно океана»), представленного ему в предыдущих строфах, и еле-еле привыкшему к постоянному освещению создаваемого для него солнечного «пейзажа», вдруг предлагались следующие стихи: «Творец, покрытому мне тмою, Простри премудрости лучи...», т. е. стихи, риторически еще больше усиливающие дистанцию между смертным и величием истинно Божественного света.

Этот образ явно свидетельствует о линейной природе мышления автора, как бы проводящего линию между ничтожеством, нулем-человеком и бесконечным величием Бога. Для Хераскова, заметно усиливающего риторический пафос ломоносовского прославления Бога, солнце все еще служит адекватным *символом* Божьего величия и промежуточным звеном между Богом и человеком: строфа 7 — «Как солнце землю освещает, так солнце освещает Бог». Символическая сторона солнечного образа ему особенно нужна для подчеркивания его масонского понимания мироздания, которым пропитаны практически все его стихи на эту тему.

Характерно, что Херасков выдвигает также идею элитарного осмысления приближения к Богу: «Во храм твой дивный и священный// не может ум непосвященный // Ни грешник вечно досягнуть». Другими словами, величие Бога может осмыслить только просвещенный человек, получающий необходимое, соответствующее «просвещению» в зависимости от его продвижения по ступеням масонской иерархии посвящения, что может, наконец, подвести смертного к осознанию света Божия: «Ты мрак ночей моих развеял, во славе ты явился им». Иначе говоря, солнце является достойным символом «Господнего ока», которое «к нам в сердца глядит глубоко», и для которого «как солнце ясно зримо нам, так видно все его очам». Таким образом, хотя понимание Херасковым отношения смертного к Богу и является иным, чем у Ломоносова (для которого после такого чуда, как северное сияние, «представить» величие Бога невозможно), оно все же остается линейным: от ничтожества до бесконечности.

Именно в осознании отношения человека к Богу Державин вводит в свою поэтику принципиально новый элемент. Этот элемент связан у Державина вообще с его неимоверно развитой концепцией осмысления символической и поэтической роли образа воды и состояния текучести, о чем я уже говорил и писал в другом контексте.²² В центральном месте своей оды «Бог» Державин касается образа солнца, но в совершенно новом для русской поэтики XVIII века осмыслении, в котором он подходит к определению роли поэтического «я» путем аналогии с каплей воды:

В воздушном океане оном
 Миры умножа миллионом
 Стократ других миров, и то,
 Когда дерзну сравнить с Тобою,
 Лишь будет точкою одною:
 А я перед тобой, — ничто.

Ничто! — Но ты во мне сияешь
 Величеством твоих доброт;
 Во мне себя изображаешь,
 Как Солнце в малой капле вод.²³

Уподобление человека «малой капле вод» — миниатюрной сфере, отражающей все мироздание, принципиально другое, чем то, к которому подвел читателей Ломоносов в своих «Размышлениях о божьем величестве»: в них бесконечное пространство уже само по себе превращает человека в «песчинку» (в «Вечернем размышлении»), т. е. по геометрической регрессии от бесконечного к нулю — в то ничто, на котором Державин заканчивает шестую строфу. Отметим также, что в мироздании, созданном риторикой Ломоносова, человек одинок: несмотря на все чудеса, окружающие его и в переводе глав Иова, и при виде северного сияния, и даже накаленного светом солнца, он «покрыт тмою» и только может просить Творца «простереть» ему «премудрости лучи» в конце «Утреннего размышления».

Хераскову «премудрости лучи» явно более доступны, как мы показали, путем осмысления символической роли солнца, но соотношение Бога и человека у него все-таки представлено так же, как и у Ломоносова, — линейно. У Державина же, благодаря тому, что он представляет мир не так, как Ломоносов и Херасков, а *сферически*, это «одинокство» отсутствует. И хотя он упоминает о «бессилии» в последней строфе «Бога», он все же кончает ее подчеркнуто оптимистически:

В безмерной разности теряться
 И благодарны слезы лить²⁴

Ведь «слеза» — это не только аналог «малой капле вод», но и акт параллельного строения мира, так как она способна не только отражать физический мир как простая капля, но и выражать его духовное состояние и, таким образом, выражать не только его физическую, но и метафизическую сущность. Это значение и будет выражено в предпоследней строфе его более поздней оды «Христос»:

С очей твоих и затемнося,
 В слезах моих вновь возсияй!²⁵

Суммируя сказанное, мы видим, что у Державина мироздание представляет собой новое соотношение Бога и человека, доказывающее совместимость таких линейно антитетических понятий, как в его знаменитом

стихе, заимствованном из Юнга: «Я царь, — я раб, я червь, — я бог». Благодаря сферическому смыслению мира человеческая слеза парадоксально выражает и бессилие человека, и его духовную силу, способную воссоздать целую сферу мироздания, сотворенного Богом. Отсюда поэтическое «я» в оде Державина предстает не просто человеком, а существом, одухотворенным Богом, по образу Божию, то есть человекобогом.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ М. М. Херасков. *Избранные произведения*. (Вступит. ст., подготовка текста и примеч. А. В. Запалова, — Л., 1961).

² «Ключ». — *Соч. Державина*, т. 1, с. 48. Пользуюсь главным образом 2-м Академич. изданием *Сочинений Державина* с объясн. примечаниями Я. Грота (СПб, Изд. Имп. Ак. наук, 1868-78. 7 тт.), так как в нем примечания значительно точнее.

³ О ранних связях Державина с Херасковым до нас дошли довольно скудные данные. Не знаю, на каком основании Грот датирует начало знакомства Державина с Херасковым именно 1775 годом (см. первое примечание к стихотворению «Ключ», *Соч. Державина*, 1, 49.), но он же публикует довольно важное в этом смысле ответное письмо Хераскова к Державину в Казань, датированное 3 ноября 1778 г. (Письмо Державина Хераскову не сохранилось), в котором, кроме прочего, подразумеваются достаточно тесные связи, как например:

«Благодарю вас, что вы и в отдалении будучи о мне не забываете и стараетесь о моей пользе [...]. Желаю теперь, чтоб вы скорее к нам возвращались, уже довольно вы на востоке погуляли; с возвращением вашим ожидаю от вас изустных подробностей о положении в Казани.»

(Несмотря на то, что у Державина это письмо опубликовано: *Соч. Державина*, т. 5, с. 295-96, я его привожу по оригиналу из собрания Корсакова в Державинском фонде Рукописного отдела Государственной Публичной Библиотеки в СПб под шифрами РО ГПБ, 247. Державин, в папке «Бумаги Г.Р. Державина». [Письмо № 1 ошибочно датировано в описи 11 марта 1778 г.], так как в издании Грота этот текст подвергся редакторской правке.)

К письму на обороте листа сделаны две приписки, также намекающие на близкую дружбу: одна сделана рукой жены Хераскова, Елизаветы, благодарящей Державина за письмо и желающей «душевно иметь удовольствие видеть вас скорее в Москве в нашем доме»; другая приписка — сделана рукой жившей у них тогда княжны Екатерины Сергеевны Урусовой, т.е. той самой поэтессы, которую ее двоюродная сестра, княгиня Е. В. Вяземская хотела обручить с Державиным в предыдущем году и от предложения которой Державин отшутился словами «что она пишет стихи, да и я мараю, то мы все забудем, что и шей сварить некому будет». См. *Соч. Державина*, т. 6, с. 520). Е. Урусова, со своей стороны, пишет следующее: ...«свидетельствую мою благодарность за воспоминание обо мне, а мы ожидаем вас скоро увидать и тем утешаемся; я может быть вам товарищ буду в Петербурхе, естли это вам тягостно не будет».

Последнее примечание небезынтересно. Несмотря на то, что Державин за полгода до этого письма женился, Урусова считает возможным и небезактным составить ему и его жене компанию при их возвращении из Казани в столицу через Москву, что говорит о близости и дружбе Державина с Урусовой уже в эти годы. Вообще-то говоря, письмо представляет собой уникальный документ еще и в том смысле, что оно писано Державину тремя поэтами, составляющими в одном доме своеобраз-

ный поэтический кружок, в который, судя по письму, Державин бы наверняка вошел, если бы только жил в Москве. Так или иначе, и с Херасковым и с Урусовой (так и не вышедшей замуж) Державин продолжал, зачастую трогательное, знакомство до старости лет.

⁴ О программном значении этой неогорацианской оды я уже обстоятельно говорил на Державинском симпозиуме, состоявшемся 28–29 октября 1993 г. в Париже, в докладе «Образ воды у Державина», который опубликован там же по-французски (см. сноску 22).

⁵ Первая из его оригинальных (т.е. непереуведенных) опубликованных од в *Одах, переуведенных и сочиненных при горе Читалагае 1774 года* (СПб, 1776) именно посвящена теме «великости», к близости к которой поэт настолько стремится, что хочет «возлегать на ее грудях» в первых же строках произведения.

⁶ *Три Оды Парафрастическия Псалма 143 сочиненныя чрез трех Стихотворцов из которых каждой одну сложил особливо* (СПб, Имп АН, 1744 [1743]) и ее новая публикация в книге Vasilij Kirillovič Trediakovskij, Psalter 1753. Erstausgabe besorgt und kommentiert von Alexander Levitsky (Biblia Slavica, Serie III; Ostslavische Bibeln, Band 4, Russische Psalmenübertragungen). Paderborn-München-Wien-Zürich, Ferdinand Shoeningh, 1989, pp. 425–446.

⁷ «Рассуждение о лирической поэзии или об оде» в *Чтениях в Беседе любителей русского слова*. Кн. 2, 6 и 14; неполный текст трактата переиздан в совокупности с объяснениями в *Соч. Державина под ред. Я. Грота*, СПб, Изд. Имп. Акад. Наук, т. 7, 1972, с. 516–611 и окончательно дополнен в публикациях В. А. Западова, Работа Г. Р. Державина над «Рассуждением о лирической поэзии», в сб.: *XVIII век*, № 15, (1986), с. 229–83 и *XVIII век*, № 16 (1989), с. 289–319.

Я здесь имею в виду широкое, а не узкое понимание слова «жанр» с главнейшими подразделениями на следующие типы – эпоса для эпоса, трагедия для драмы и «ода» для лирики, последнюю из которых Державин формально объединил с одой следующим образом: «По лире, или по составу, к музыке способному, называется Ода лирическою поэзиею» (*Соч. Державина*, т. 7, 1872, с. 517.)

Державину, конечно, были доступны многие другие названия подразделений лирики, и не только оды (ср. его перечисление там же: «Гимн, Пеан, Дифирамб, Сколия, а в новейших временах иногда она то же, что Кантата, Оратория, Романс, Баллада, Станс и даже простая песня»), но и всей лирической поэзии, среди новейших проявлений которой он, кроме того упоминает «Сонет, Мадригал, Триолет, Рондо, Серенату, Оперу и Романс» (*Соч. Державина*, т. 7, с. 598); а митрополит Евгений (Болховитинов) ему добавляет (переводя из Dictionaire de Grammaire et de Litterature, extrait de l' Encyclopedie methodique), как он говорит, «полную родословную Лирической Поэзии» и состоящую из следующего перечня: «Ода, Гимн, вековая поэма, Песнь (santique), Кантата, Дифирамб, Романс, Песня, Бронетка (песня), Гименей, Епиталам, Генетлическая поэма, Опера: Комическая, Италианская и Волшебная: Рецитатив; Ария, Ариетка; Дуэт, Хор оперной, Пролог, Канева, Комедия-балет, Праздник (fete), духовой концерт, Оратория» (См. Державинский Фонд в Рукописном отделе бывшей Государственной публичной библиотеки (ныне РНБ) в СПб под шифрами РО ГПБ. 247 Державин, АЗ, лл. 46 об и 47, так как Грот не счел нужным опубликовать эту и другие важные детали «Примечаний» Болховитинова).

Но все эти названия Державин все же считал подчиненными Оде, как первому из импульсов творческого, вдохновенного начала. Державину по сути, конечно, важен не жанр, а сам принцип «Вдохновения», или, как он говорит, «отлив разгоряченного духа: отголосок растроганных чувств; упоение, или изливание восторженного сердца». (*Соч. Державина*, т. 7, 1872, с. 517), столь натурально выраженный в жанре оды. Именно

поэтому он хотел писать свой трактат по «поэтам», а не по жанрам, полемизируя постоянно с Болховитиновым.

⁸ Здесь, конечно, невозможно даже наметить очертаний развития оды, но очень обобщенно должно упомянуть о тех двух ее линиях, о которых говорил давно уже Ю. Тынянов в своей статье «Ода как государственный жанр» (*Поэтика*, III, 1927, с. 102-128), и продолжил Г. Гуковский в «Истории русской оды XVIII века (опыт истолкования пародии)». (*Поэтика*, III, 1927, с. 129-147) и в других своих трудах.

Дело в том, что, как отмечали оба исследователя, в развитии русской оды с конца 1740-х гг. происходит определенный разрыв между ломоносовской и антиломоносовской (сумароковской) «установкой» (термин Тынянова), и что эти две линии создали ряд взаимоисключающих предпочтений, которые, в свою очередь, наложили на русскую оду целый комплекс лишних метрических, тропных, тематических и лингвистических запретов, нехарактерных для развития этого жанра в других странах; только Державину удалось пренебречь многими из этих запретов и вернуть оду к своим органически более свободным первоосновам.

⁹ «Хотя еще в 1752 г. покойный профессор Тредьяковский писал о сем предмете, но весьма кратко» (*Соч. Державина*, т. 7, 516), на что Болховитинов сразу возражает следующим образом: «В 1752-м году Тредиаковский уже вторично издал прежния свои сочинения с новейшими. А рассуждение об оде он гораздо пространнее напечатал при первом издании 1734 года сей оды *О сдаче города Гданска* с Юнкеровым немецким переводом ей оды и рассуждения об оде. У меня есть сие издание. Тут гораздо более сказано об оде, нежели в издании 1752 г.» (*Соч. Державина*, т. 7, с. 612).

¹⁰ Ода давала возможность, пользуясь словами перевода Буало, сделанного самим Тредиаковским, не только «возлетать славно до превыспренных небес», но быть «в дружбе с богами, отверзать подвиги, воспевать победоносцев, вести на берега, покорять врага, цветы на венец в полях собирать смело, прославлять танцы, веселый пир и смех, и с уст поцелуя полученный успех». (См. В. К. Тредьяковский, «Наука о Стихотворении и Поэзии с французских стихов БОАЛО-ДЕПРЕОВЫХ стихами ж. Песнь вторая». — *Сочинения и переводы как стихами, так и прозою...*, т. 1, СПб, Имп. Ак. Наук, 1752. Цит. по: В. К. Тредиаковский, *Сочинения...*, т. 1, СПб, 1849, с. 43-44.)

¹¹ Уже в своем первом труде об оде Тредиаковский называет ее главнейшим из лирических жанров (а в обновленном Способе 1752 г., единственным им упоминаемым видом) лирической поэзии, который «благородством материи и высокостью речей не разнится от эпической Поэзии; но краткостью своею, по тому что Ода насилу более девятнадцать строф, хотя б меньше десяти стихов каждая строфа имела, содержать может; так же с родом стиха, понеже Ода никогда не пишется героическим стихом.» (См. его «РАССУЖДЕНИЕ» в кн.: *ОДА ТОРЖЕСТВЕННАЯ о сдаче города Гданска...* — СПб, Имп. АН, МДСССXXXIV и ее новую публикацию в моей книге *V. K. Trediakovskij, Psalter 1753*, Op. cit., с. 536-540.)

Существенно, что уже в этом труде Тредиаковский объединяет оду с двумя ее поджанрами, «песней» и «песнью» не только потому, что оба эти слова просто являются переводом греческого слова *σῆμα*, но и потому, что оба они, т. е. «ода», «песня» и «песнь», были «собранием МНОГИХ СТРОФ», а через наличие строф, как и через отсутствие героического типа стиха, он, видно, и осмыслял лирику вообще. Другими словами, хотя Тредиаковский и говорил о «материи благородной, важной и великопелной» и «речах превесьма притических и очень высоких» для од и этим отделял оду от песен, в которых «материя часто, и почти всегда есть ЛЮБОВЬ, либо иное что подобное, и легкомысленное» и «речи сладкой, а льстящей, часто суетной и шуточной, не редко мужичей и ребячей», а также от второго поджанра, на который он «налагал имя: ПЕСНЬ, а не песня» (в дальнейшей русской практике —

станс) и который, по его мнению, «средней материи», — он все же предусматривал возможность контами-нации их тематических и языковых уровней, делая оговорки (как например «часто» или «больше от высоты нечто, нежели от низкости занимающими») при их сравнении, в то время, как, например, после ломоносовского трактата «О пользе книг Церковных» писать оды языком песен стало просто невозможно. Так или иначе, в то время как Ломоносов всячески старался «упорядочить» оду, Тредиаковский уже в этом трактате принимает — как основное — положение Буало о лирическом «беспорядке», и с этим именно положением смыкается в своей практике Державин:

«Присмотревшись к величеству и совершенству неподражаемому в одах, сих великих в древности мужей, господин Боало Детро, Сатририк Французской, в науке своей о Пинтике, так говорит об оде:

Son stile impétueux souvent marche au hasard,
Chez elle un beau désordre est un effet de l'art.

То есть:

Ея стиль устремительной часто ходят на отвагу,
В ней красный беспорядок, умышленное есть искусство.

Сим правилом ни кто на Французском языке, как кажется лучше не употребил самого автора Детро, которое он самым действием совершенно показал в презрительнейшей Оде, сочиненной по случаю взятия города Намура от Французского войска. Гораздо ж не мал Энтузиазм в Одах и господина Малгебра, славного Лирического Пинты Французского» (л. 13 об.).

Итак, отметим, что для Тредиаковского «красный беспорядок» в концепции Буало и «энтузиазм» Малерба являются чуть ли не основополагающими атрибутами оды. К этим «свободным» нормам он прибавит вскоре весь широкий диапазон тематических возможностей оды, в переводе трактата Буало (см. ниже).

¹² *Записки Гавриила Романовича Державина. С литературными и историческими примечаниями П. И. Бартенева.* М., Тип. Семенова, 1860, с. 6.

¹³ Там же.

¹⁴ И все это даже несмотря на то, что сам Карамзин заявил, что в годы формирования собственных предпочтений в литературе, «первый и лучший» из русских поэтов был для него Херасков.

¹⁵ Можно даже коснуться и того аспекта, что именно в первом журнале Хераскова проходит красной нитью барочная тема «суеты сует», которой и сам автор, и другие участники журнала посвящают огромное количество стихотворений и которая никак не являлась доминантой в творчестве Сумарокова. Подчиненная же ей тема «разговора мертвых» начата Херасковым уже в 1755 в «Ежемесячных сочинениях» публикацией программного «Сонета и эпитафии», который явно полемизировал с сумароковским сонетом «Когда вступил я в свет, вступив в него, вопил», опубликованным за два месяца до херасковского. Он также являлся своеобразной реакцией на знаменитую элегию Томаса Грея («Элегия, написанная на сельском кладбище»), которая вышла в Англии в 1752 году и также кончалась эпитафией.

¹⁶ Даже его мать иногда боялась за свою жизнь в те моменты, когда он бывал разгневан.

¹⁷ И. Ф. Богдановича, который в то время еще юношей, Херасков уже приоттил у себя дома и содержал на своем иждивении.

¹⁸ Державинский «Бог» был опубликован впервые в 1784 году в «Собеседнике» (ч. 13, с. 125), т. е. в том самом престижном журнале, который в это время активно печатал Хераскова и находился под контролем Дашковой. В 1783 году она просила Хераскова о следующем:

«Г. м. Михайло Матвеевич: Стихи Вашего превосходительства, писанные (ко мне и несказанному удовольствию — зачеркнуто) ко мне, я к удовольствию моему получила и через сие вас за оные покорнейше благодарю; они напечатаны будут к удовольствию публики и чести Собеседника в шестой оного части. При сем покорнейше прошу одолжить меня присылкою еще каких-либо стихов пера Вашего, так, чтобы оными начать можно было седьмую часть нашего издания и для того желала бы я оные иметь к 8 числу октября месяца. Исполнением сей просьбы вы меня крайне одолжите. В прочем пребываю с истинным почтением. Вашего превосходительства государя моего...» (ЛО РАН, ф. 3, оп. 4, д. 62/1. л. 1 Черновик.) <Выражаю благодарность за выписку письма И. Ф. Мартынову>.

¹⁹ По существу Херасков никогда, видно, не отходил от интереса к Ломоносову, начиная свою литературную деятельность с явных подражаний именно его одам (см., например, его первую печатную *Оду Ея Императорскому Величеству, Всепрестылейшей Державнейшей Великой Государыне Императрице Елисавете Петровне Самодержице Всероссийской сочиненная на торжественное воспоминание победы Петра Великого над Шведами под Полтавою, которую усерднейше приносит всеподданейший раб Михайло Херасков*. Печатана в Санктпетербурге при Императорской Академии Наук юня 26 дня 1751 года), но в шестидесятые годы он пробовал и другие пути. Зато уже в «Чесменском бое» он вновь всерьез обращается к поэтике Ломоносова, а в 1773 году не только прилагает к своей поэме «Селим и Селима» «Славного российского стихотворца Савога с Анакреонтом», но и пишет в его честь стихотворение «От искреннего почитателя Сочинительевой славы» (см. с. 34–35, добавленные начиная со с. 27 в 1773 г. к изданию *Российский Парнасс*, ч. I. СПб, 1771), в котором находим такие стихи, как «Великий Ломоносов, / Ты долго прославлял, / Гремящей лирой Росс, / И всех ты удивлял» и т. д.

²⁰ В 1-м издании Сочинений Державина Грота авторство оды «Бог», напечатанной в октябрьском выпуске Утреннего света за 1777 г. (с. 156–158), Гротом в примечаниях к «Богу» Державина установлено не было. Когда я доказывал в своей диссертации *The Sacred Ode in Eighteenth-Century Russian Literary Culture* (Ann Arbor: The University of Michigan, 1977) принадлежность этого стихотворения Хераскову, я и не подозревал, что Грот в своем 2-м издании сочинений Державина уже изменил свое первоначальное примечание к этой оде «неизвестного автора», атрибутировав ее Хераскову, правда, без объяснений. Этот инцидент заставил меня проверить и другие замечания в указанном 2-м издании, которые я нашел во многих случаях более достоверными и точными. Таким образом, я предлагаю изменить принятую у державиноведов практику пользоваться почти исключительно первым изданием Грота.

²¹ См. об этом мою упомянутую выше диссертацию, гл. 4, с. 135.

²² См. мой доклад «La symbolique de l'eau chez Derjavine», читанный на симпозиуме, посвященном 250-летию со дня рождения Державина Colloque international DERJAVINE, 28 октября 1993 г. в Париже и опубликованный в сборнике под редакцией Anita Davidenkoff, *Derjavine, un poète russe dans L'Europe des Lumières*. Paris: Institut d'Etudes Slaves, 1994, с. 53–66.

²³ *Соч. Державина*, 2-е изд. Грота, т. 1, с. 132.

²⁴ Там же, с. 133.

²⁵ Там же, с. 153.

ПРИЛОЖЕНИЯ

М. М. Херасков¹ОДА О ВЕЛИЧЕСТВЕ БОЖИИ²

5

Священны песни воспеваю,
 Не Муз на помощь призываю,
 Ко сладости моих стихов;
 Но можно ль смертному помыслить,
 Дела божественны исчислить?
 В теченны множества веков
 Одеян светлыми лучами
 Творец от наших глаз сокрыт,
 Имея звезды под ногами,
 Светлые солнца он горит.

2

Подобны рязе златотканной
 Пред оным небеса лежат,
 Светила в области пространной
 И воды вокруг его висят;
 Дыханьем мир весь оживляет,
 Нам солнце тень его являет;
 По гордым ходит облакам,
 На крылах ветренных несется;
 И перст его чему коснется
 То жизнь и вид приемлет там.

3

Его лучами оживленна
 Пред ним песчинка вся вселенна,
 И капля вечный океан;
 И тысящу веков течение
 Пред ним единое мгновение.
 Закон им всякой твари дан.
 Но каждый власть его исчисли:
 Он праху рек: *ходи и мысли*;
 И прах движенье возымел
 К творению великих дел.

4

Во мраке солнце он поставил,
 Тьму протнал, землю основал;
 Во травке Бог себя прославил,
 И жизнь пылинкам даровал;
 Вдохнул древам и камням душу;
 Со влагой разделил он сушу,
 И ночь от света отделил;
 Авроре двери отворились,
 Под небом звезды воцарились,
 Луну он с ними поселил.

Светилам крути сделав многи,
 Им перстом показал дорбги;
 И все стихии обуздal.
 Родившийся от искры пламень
 Во твердый заключил он камень;
 И молниям законы дал.
 Напрасно море свирепеет;
 Когда всевышний не велит,
 Брегов оно терзать не смеет;
 Одна песчинка их делит.

6

Так гордое чело подъемлют
 Высоки горы к небесам;
 Ручьи его законы внемлют;
 Он чувства подал дресвам.
 По рощам птицы воспевают,
 Хвалу Всевышнему зывают.
 Былинка и высокий кедр
 Божественну премудрость славят;
 Что наша мысль себя представит?
 О Нем вещает гром и ветр.

7

Водами землю Он питает.
 Зефир с небес поля слетает.
 Цветам прохладу подает.
 На нивах разсыпает пищу
 Господь богатому и нищю;
 И сладкий сок в плоды лиет.
 И пир животным всем устроил,
 Велит для нашего покоя
 Раждаться камням, дресвам,
 Сиять и меркнуть небесам.

8

Правитель мудрыя природы
 Желанья наши предварил:
 И только где живут народы,
 Довольством земли одарил.
 Травую устилает поле;
 И птицы летающих на воле
 Послал великие стада.
 Древа обогатил плодами;
 Животных разными родами
 Снабжает смертных завсегда.

9

При ясном дни, во время ночи,
 На что ни обращаем очи,
 Видна его везде печать;
 Везде щедрот лиются реки.
 Почто не тшитесь человеки
 Его премудрость примечать?
 Его водимые рукою
 Идем по сладкому покою;
 И час отнявшись от нее,
 Теряем наше бытие.

10

Повсюду зрим Господне око,
 И к нам сердца глядят глубоко,
 Различны чувства видит в нем;
 Печали наши исчисляет,
 В минуту оны утоляет,
 Когда мы бога призовем.
 Его вселенну движут персты,
 И мысли все ему отперсты;
 Как солнце ясно зримо нам,
 так видно все его очам.

11

Божественных очей лишленно
 Угаснет наше житие;
 И в мире все опустошено
 Придет во прежнее бытие.
 Но бог единым помазаньем,
 Великим свету дарованьем,
 Всей твари нову жизнь дает.
 Хоть все на свете умирает;
 Но силы смерть свои теряют,
 Все вновь родится и живет.

БОГ 1

О! Ты, которому вселенна
 Единый кажется чертог;
 Кем вся природа оживленна;
 Непостижимый в тайнах Бог!
 Во храм Твой дивный и священный
 Не может ум непосвященный
 Ни грешник вечно досягнуть;
 Пред тем труба Твоя вострубит,
 Кто истинну, кто ближних любит,
 И за Тобой дерзает в путь.

12

О Боже всех веков и мира!
 Моя възграть не может лира
 Твоей премудрости святой.
 Едину оных тень вещаю;
 Тебе не лиру посвещаю,
 Отверзу сердце пред тобой.
 Душе моей закон твой сладость;
 Ты в жизни мне едина радость.
 Сей жизни видя суету,
 Тебя моим блаженством чту.

13

Довольно страсти и пороки,
 Душе моей враги жестоки,
 Мешали мне тебя любить.
 Я сам с собой теперь сражаюсь;
 Тебя я зрю, уничтожаюсь!
 И сомневаюсь в мире быть;
 Но ты покой в душе посеял,
 Ты мрак очей моих развеял,
 Во славе ты явился им;
 Ты свят! велик! непостижим!

2

Куда наш ум ни возлетает,
 И вображение ни парит,
 Создатель свыше обитает,
 И там во славе Он горит.
 Седящ на пламенном престоле,
 Сквозь тверды небеса оттоле,
 Сквозь дневный блеск и мрак ночный,
 Сквозь вихри в круг мира носящи,
 Сквозь тучи, облака гремящи,
 Ты видишь, Боже, шар земный!

3

Сия песчинка, погруженна
В пространной света глубине,
Всегдашней тьмою окруженна,
Сквозь солнце видима Тебе.
Тобой рожденнаго от века
На ней Ты видишь человека;
Сокрыто сердце видишь в нем:
Все мысли Ты его читаешь;
И духом с ним Ты обитаешь
На отдаленном круте сем.

4

Ты видишь мысли дерзновенны,
Подобны легким облакам,
Тебя постигнуть устремленны:
Но ум наш не понятен нам.
О смертный! к достиженью бога
Тебе назначена дорога;
Ищи ее в душе твоей!
Но страсти сердце взбунтовали;
Все наши мысли взволновали,
И Бога скрыли от очей!

5

Еще ни звезды не сияли;
Не колебался Океан;
Огонь, вода и ветры спали;
Начала не было времен,
Но Вышний сам светил собою,
И правил будущей судьбою;
В смещении стихийном зрел
Небесну твердь, моря и сушу,
И жизнь дающую тварям душу;
Шар солнечный пред ним горел.

6

Когда веков круги начнутся,
Когда устроен будет свет.
Он знал, где кедров вознесутся,
И где былинка возрастет.
Все тайны ведал он природы;
Взирал на всех животных роды,
Что были, есть и будут впредь;
Вещам не полагая чину,
Уже Он ведал их судьбину,
И мог им быть не повелеть.

7

Как солнце землю освещает,
Так солнце освещает Бог.
Его вселенна не вмещает;
Непостижим его чертог.
Но все живет Его дхновеньем;
Растет единым мановеньем;
Миры все движет перст его:
Речет, и время течь престанет;
Речет, и солнце вновь проглянет,
И паки сотворится свет.

8

Но Бог Свое творенье любит,
Храня порядок в мире сем;
Без нужды крайней не погубит
Ни капли вод, ни травки в нем:
Кипит ли море, солнце ль тмится?
Все к лучшему концу стремится:
Что кажется нестройством нам,
То к пользе служит всей вселенной:
Но наш разумок ослепленной,
Во гнев божий кажет там.

9

В златой являясь порфире
Всходяще солнце, говорит:
Есть Бог, вещей правитель в мире,
Который свету жизнь дарит.
Прекрасна дщерь Его, природа,
Гласит для каждого народа:
Господь единый всем Отец.
Гласят безчисленные миры,
Бореи, громы и зефиры,
Сколь мощен и велик Творец.

МИР. 4

Отверлась мне завеса мира!
В восторге дух, трепещет лира!
Молчу, дивлюся и пою.
О коль видения любезны!
Звездами полны вижу бездны;
Над тысячами миров стою;
На небо возвергаю взгляды,
Висят горящие лампы,
Струями разливают свет*
Се град, где Царь миров живет!

2

Как риза небо проваженно,
Звездами зрится испещренно;
Преходит годы, дни летят;
Неподкрепленные столпами
В пучине воздуха с водами
Огромные миры висят. —
Но кто движенье дал планетам?
Каким последую советам,
Парят без крыл, текут без ног?
Кто водит солнцем? — перстом БОГ?

3

Прекрасна и дивна вселенна!
Возникни муза изумленна!
Во свете вижу скрытый свет;
Един из тел совокупленный;
Другий безплотный и нетленный;
И в мире мир еще живет.
В восторге нисхожу на землю:
Древа, холмы, поля объемлю;
К источникам склоняю слух:
В них чувствую и жизнь, и дух!

4

Натуру вижу на престоле;
Леса, моря, стремнины, поле;
Пред ней простерты клад и зной.
Подобну полу мозаичну,
Одежду вижу я раличну
На всей поверхности земной.
Высоки кедры на Ливане,
Иссоп и волны в океане:
Все вещи есть кора одна,
В которых жизнь заключена.

5

Но чем пространная Вселенна
Жива, красна, одушевленна;
То в век не может умереть:
Высоких гор хребты сотрутся,
Столпы порфирны распадутся,
Престанет океан кипеть;

И что былинку оживляло,
Леса и волны составляло,
Сия всеобщая душа
Жить будет, узмы разреша.

6

Какие дивности встречаю!
Я БОГА зреть во славе чаю!
Явился мне вселенной Дух:
В огне Он светит и сияет,
В воде животных напаяет,
В громах разит сердца и слух;
Величествен в телах небесных;
Премудр ведей в пределах тесных;
В пещинке Он непостыжим;
Весь мир и жив и строен Им!

7

Царящего от перва века,
Подобно вижу Человека:
В его виднаю существе:
О коль творение драгое!
В нем скрыто бытие другое:
И там сияет Божество!
Мне вся яляется вселенна
В его чертах совокупленна;
И что натуре жизнь дает,
То в нем и мыслит и живет.

8

Но вся великолепность мира,
Как в поле веянье зефира,
Как дым исчезнет наконец;
Погаснет солнце, твердь затмится,
И токмо дух изобразится,
Где мыслью преходил Творец.
Но кто пороки ненавидит,
Тот небо новое увидит;
В душевну облеченный плоть
Вселится тамо, где Господь!

9

В лучи божественного Света
Безмерность будет вся одета,
И не погаснет свет во век.
Престол и посох позабудет,
И в лике Серафимов, будет
Сиять безгрешный Человек.
О, Правящий моей судьбою!
Моя душа полна тобою:
Отверзи вечный мне чертог
В грядущем Царстве, щедрый БОГ!

Г. Р. Державин

БОГ ⁵

О Ты, пространством безконечный,
Живый в движении вешства,
Теченьем времени превечный,
Без лиц, в трех лицах Божества!
Дух, всюду сущий и единый,
Кому нет места и причины,
Кого никто постичь не мог,
Кто все собою наполняет,
Объемлет, зиждет, сохраняет,
Кого мы называем — Бог!

Измерить океан глубокий,
Сочесть пески, лучи планет
Хотя и мог бы ум высокий,
Тебе числа и меры нет!
Не могут духи просвещенны,
От света твоего рожденны,
Изследовать судеб твоих;
Лишь мысль к Тебе взнестись дерзает. —
В Твоём величьи исчезает,
Как в вечности прошедший миг.

Хаоса бытность довременну
Из бездн Ты вечности воззвал,
А вечность, прежде век рожденну,
В себе самом ты основал.
Себя собою составляя,
Собою из себя сияя,
Ты свет, откуда свет истек.
Создавший все единым словом,
В творенья простираясь новым,
Ты был, Ты есь, ты будешь ввек!

Ты цепь существ в себе вмещаешь,
Ее содержишь и живишь,
Конец с началом сопрягаешь
И смертию живот даришь.
Как искры сыплются, стремятся,
Так солнцы от Тебя рождаются;
Как в мразный ясный день зимой
Пылинки инея сверкают,
Вратятся, зыблются, сияют,
Как звезды в безднах под Тобой.

Светил возжженных миллионы
В неизмеримости текут,
Твои они творят законы,
Лучи животворящи льют.
Но огненны сии лампы,
Иль рдяных кристалей громады,
Иль волн златых кипящий сонм,
Или горящие эфиры,
Иль вкупе все светящи миры —
Перед Тобой, как ночь пред днем.

Как капля в море опущенна,
Вся твердь перед Тобой сия;
Но что мной зримая вселенна?
И что перед Тобою я?
В воздушном океане оном
Миры умножа миллионом
Стократ других миров, и то,
Когда дерзну сравнить с Тобою,
Лишь будет точкою одною,
А я перед Тобой — ничто.

Ничто! Но ты во мне сияешь
Величием Твоих доброт,
Во мне себя изображаешь,
Как солнце в малой капле вод.
Ничто! — Но жизнь я ощущаю,
Несытым некаким летаю
Всегда пареньем в высоты;
Тебя душа моя быть чаёт,
Вникает, мыслит, рассуждает.
Я есмь — конечно, есь и Ты!

Ты есь! — Природы чин вещает,
Гласит мое мне сердце то,
Меня мой разум уверяет:
Ты есь — и я уж не ничто!
Частица целой я вселенной,
Поставлен, мнится мне, в постенной
Средине естества я той,
Где кончил тварей Ты телесных,
Где начал ты духов небесных
И цепь существ связал всех мной.

Я связь миров повсюду сущих,
Я крайня степень вешства,
Я средоточие живущих,
Черта начальна Божества.
Я телом в прахе ислеваю,
Умом громам повелеваю,
Я царь — я раб, я червь — я бог!
Но будучи я столь чудесен,
Отколе произошел? — безвестен,
А сам собою я быть не мог.

Твое создание я, Создатель!
Твоей премудрости я тварь,
Источник жизни, благ податель,
Душа души моей и царь!
Твоей то правде нужно было,
Чтоб смертну бездну переходило
Мое бессмертно бытие,
Чтоб дух мой в смертности облачился
И чтоб чрез смерть я возвратился,
Отец! в бессмертие Твое.

Незыблемый, Непостижный!
 Я знаю, что души моей
 Воображения безильны
 И тени начертать Твоей;
 Но если славословить должно,
 То слабым смертным невозможно
 Тебя ничем иным почтить,
 Как им в Тебе лишь возвышаться,
 В безмерной разности теряться
 И благодарны слезы лить.

¹ Три оды Хераскова, а именно «Ода о величестве Божию», «Бог» и «Мир», не перепечатывались со второй половины 70-х гг. XVIII в. К сожалению, по техническим причинам они здесь не смогут быть предложены с сохранением старой орфографии, которой я всегда стараюсь придерживаться при перепечатке текстов XVIII в. Необходимо учесть, что они представляют собой только незначительную часть общего наследия духовной лирики Хераскова, которая войдет в очередной том моей серии, посвященной духовной поэзии России XVIII в., в которой первым вышел вышеупомянутый том Псалтири В. К. Тредиаковского. Общедоступный текст оды Г. Р. Державина здесь все же прилагается для более легкой ориентации.

² *Отыт Трудов Вольного Российского Собрания*, ч. 3, 1776, с. 58-62.

³ Впервые: *Утренний свет*, ч. I, Октябрь, 1777, с. 156-158.

⁴ Впервые: *Утренний свет*, ч. II, Январь, 1778, с. 74-76.

⁵ Впервые в журн. *Собеседник любителей российского слова*, 1784, ч. XIII, с. 125.

Виктор Дмитриев
(Оклахома)

ГОГОЛЬ И ДЕРЖАВИН

*Гоголевские наблюдения над
стилем Державина столь плотно
ложатся на образ прозы Гоголя,
что, мнится, сама она строилась
по выкройкам державинской оды.*

Абрам Терц

Когда речь заходит о русском классицизме, то литературное течение это, как правило, сводится к западно-европейским влияниям — от картезианства до французского классицизма и Просвещения включительно. Сопоставление имен Державина и Гоголя прежде всего заставляет нас задаться вопросом: насколько правомерно сведение русского классицизма к собственно европейским влияниям, и не имеет ли смысл вопрос о русском классицизме несколько переиначить, поставить его, скажем, вот каким образом: а на чем, собственно, основана сама возможность столь активного взаимодействия западно-европейской культуры и русского национального духа?

Говоря о *взаимодействии* двух культур, мы уравниваем в правах западно-европейские влияния с русскими национальными тенденциями, тем самым включая в систему классицизма такие имена, которые не подпадают под определения классицизма в их «абстрактно-рационалистических» вариациях. Что касается «национальных русских тенденций», то, прежде всего, таковые, видимо, характеризуются активным разложением патриархально-родового «я», которое явилось результатом петровских реформ. В восемнадцатом столетии активно формируется новый тип личности, в котором патриархально-родовые приоритеты заменяются приоритетами общественно-государственными.

В качестве мощной родовой структуры начинает выступать государство, этот отчужденный абстрактно-правовой аппарат, по отношению к которому «новая личность» старается сохранить всю теплоту родового чувства. Собственно говоря, вот конфликт, определяющий собою содержание русского классицизма. В каком-то смысле мы можем говорить о рождении нового человека, а, значит, и о зарождении нового культурного цикла, в котором ускоренно, сжато, но повторяются все ступени, необходимо возникающие на пути «нового человека». В основании русского классицизма мы, прежде всего, находим не только картезианский или локковский

рационализм, не только французский классицизм или Просвещение, но и русскую историческую судьбу, русский путь, обусловленный вполне естественными процессами разложения старых исторических форм.

А если это именно так, то некоторой переоценке можно подвергнуть определение, данное классицизму Г. А. Гуковским:

«Поэт-классицист не присутствует в своих произведениях как личность. Его стихотворения соотнесены не с его индивидуальностью, а с идеей жанра, идеей истины в рационалистическом ее толковании и в ее разделенности в пределах жанровых схем. В стихотворении раскрывается не душа поэта, а над ним парящая надиндивидуальная истина понятия».¹

Такое вытеснение авторской души из искусства есть прямой результат сведения классицизма к западно-европейским влияниям. Автору-классицисту ничего не остается, как быть медиумом между западно-европейской формой и русским читателем, этой форме свободно «отдающимся». Гуковский игнорирует чисто иррациональное движение русской души в сторону отчуждающихся социально-исторических сил. Это движение было всеобщим, национальным. Совершенно справедливо возражает Г. А. Гуковскому И. З. Серман, противопоставляя ему строки из Сергея Глинки:

«Сумароков передавал им (зрителям — В.Д.) *порывы души своей*, а они все это понимали».²

Серман исходит из того, что художественная форма не может быть свободна от «души поэта». Сущность классицистической души заключается в том, что душа эта проникнута идеальным, идеальное есть ее сущность, ее высшая внутренняя реальность. Содержанием личности становится ее родство со всеобщим, с государством, с обществом, с тем социальным целым, которое заменило собою род, став новым космосом «я», его имманентным законодателем.

И вот вопрос: а не является ли человек классицизма своеобразной «серединкой» между двумя полосами прошлого и будущего — между несколько отступившим, отмирающим патриархально-родовым «я» и нарождающимся индивидуально-рационалистическим «я»? Если на этот вопрос мы ответим утвердительно, то естественно задаться другим вопросом: а не являемся ли мы сами «человеками классицизма»?

Попробуем человеку классицизма дать короткое определение, которое совместило бы в себе это тождество-нетождество с соседними его категориями. Мне кажется, что таким определением могло бы быть понятие «хоровое я». Понятие «хоровое» тут восходит не к хору «имени Пятницкого», а к хору из греческой трагедии. Такое «я» предполагает априорную эстетическую завершенность мира, его принципиальную организованность, разумность. Внутренний голос «хорового я» сливается с другими голосами, принося им в жертву свое собственное звучание, всегда готовый умолкнуть, чтобы

услышать и передать историческим героям предупреждающий глас богов. Именно отсюда — декламационная патетика, свойственная классицизму. Это — сознательный отказ от конкретно-индивидуального голоса в пользу целого, в пользу хора.

Есть смысл обратить внимание на одну особенность архитектуры раннего классицизма (60-е — 90-е годы XVIII века): экстерьер здания как бы воспроизводится в его интерьере. Внешнее есть, в то же самое время, и внутреннее. Пространство эстетизируется тотально, как тотально эстетизировано мировое пространство с точки зрения греческого хора.

В этом смысле творчество Державина — идеальный пример хорового Я. А вот и конкретный пример априорной эстетизации, хорового восприятия того, что, казалось бы, никакого отношения к высоко-эстетической реальности иметь не может:

Багряна ветчина, зелены щи с желтком,
Румяно-желт пирог, сыр белый, раки красны,
Что смоль, янтарь — икра и с голубым пером
Там шука пестрая: прекрасны!

Белинский писал:

«...Державин был почти такой же романтик, как и Пушкин; причина этому, повторяю, скрывается в его невежестве. Будь этот человек учен — и у нас было бы два Хераскова, коих было бы трудно отличить друг от друга».³

Белинский далеко не случайно отрывает Державина от «архаического классицизма», приближая его к романтикам. Если Державина оставить в «лагере» классицистов, то невольно пришлось бы признать, что классицизм был живым национальным явлением, отсечение которого от русской литературы означало бы бесконечное обеднение таковой.

Помня о том, что всякое сравнение хромает, я, тем не менее, осмеливаюсь предложить некую архитектурную аналогию. Если классицизм Тредиаковского — Хераскова можно сравнить с дорическим стилем, то классицизм Карамзина — Жуковского — Пушкина я бы определил как «коринфский». Мне скажут, а где же среднее звено между двумя этими стилями? Где ионический стиль? А это и есть... Державин. Державин и... Николай Васильевич Гоголь.

«Славная бекеша у Ивана Ивановича! отличнейшая! А какие смушки! Фу ты, пропасть, какие смушки! сизые с морозом!.. Взгляните, ради Бога, на них, — особенно если он станет с кем-нибудь говорить, — взгляните сбоку: что это за объядение! Описать нельзя: бархат! серебро! огонь! Господи Боже мой! Николай Чудотворец, угодник Божий! отчего же у меня нет такой бекешки!..»

Тут не знаешь, кто более ценен: Иван Иванович, или его бекеша.

«Прекрасный человек Иван Иванович! Какой у него дом в Миргороде! Вокруг него со всех сторон навес на дубовых столбах, под навесом везде скамейки».

Считается, что Гоголь заговорил простым языком, спустился с ходуль классицистической декламационной речи, от чего многих поклонников «старого стиля» оторопь взяла. Но зададимся вопросом: а не есть ли знаменитая песенность гоголевской прозы, ее совершенно особая музыкальность (напевность?) не что иное, как трансформированная классицистическая декламационность, как все то же «хоровое я», только поющее несколько иные песни? Между прочим, обратим мимоходом внимание на то, что русской прозе очень свойственна декламационность, той самой прозе, ведущим голосом которой является «хоровое я».

В творчестве Гоголя нам явлены внутренние зрение и слух этого самого «я»: вещи звучат так же сильно, как и люди, у мира одна общая душа, в эпицентре которой встречаются и Бог, и царь, и самый обыкновенный человек и самая ничтожная распоследняя тварь («Я царь — я раб, я червь — я Бог»).

Если с этой точки зрения воспринять комизм Гоголя, то очень легко понять, почему его отношение к собственным комедиям так отличалось от отношения современников. Для Гоголя комическое было одним из моментов трагического (патетически-трагедийного). Пафос «Театрального разезда» — высоко-трагедийный, это песнь хора уже после того, как «бог из машины» сделал свое дело и достойно покарал недостойных. «Театральный разезд» — вполне органическое завершение «Ревизора», завершение в духе классицизма. Анекдот, приключившийся с Хлестаковым, есть басенный сюжет, который обязательно требует морали.

«ГОСПОДИН А. Позвольте сделать вам одно предложение. Я занимаю государственную должность довольно значительную. Мне нужны истинно благородные и честные помощники. Я вам предлагаю место, где вам будет обширное поле действия, где вы получите несравненно более выгод и будете на виду».

Это не только Стародум-Правдолюб, сделавший себе карьеру. Это и «старик Державин» тоже:

Вельможу должны составлять
Ум здравый, сердце просвещенно;
Собой пример он должен дать,
Что звание его священно,
Что он орудье власти есть,
Подпора царственного зданья;
Вся мысль его, слова, деянья
Должны быть — польза, слава, честь.

Вот Гоголь и показал нам вельможу, который есть истинная подпора царственного зданья, а не его сокрушитель, о котором у Державина сказано так:

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!

Тут до капитана Копейкина рукой подать. Державину любовь к царю не казалась унижительной. Не казалась она таковой и Гоголю:

«Любовь вошла в нашу кровь, и завязалось у нас всех кровное родство с царем. И так слился и стал одно-едино с подвластным повелитель, что нам всем теперь видится всеобщая беда — государь ли позабудет своего подданного и отрешится от него или подданный позабудет своего государя и от него отрешится».

Оставляя скиптр, трон, чертог,
 Быв странником, в пыли и в поте,
 Великий Петр, как некий бог,
 Блистал величеством в работе:
 Почтен и в рубище герой!
 Екатерина в низкой доле
 И не на царском бы престоле
 Была великою женой.

«Бодрей же в пути! И да не смутится душа от осуждений, но да примет благодарно указания недостатков, не омрачась даже и тогда, если бы отказали ей в высоких движениях и в святой любви к человечеству! Мир — как водоворот: движутся в нем вечно мненья и толки; но все перемалывает время».

Река времен в своем стремленьи
 Уносит все дела людей
 И топит в пропасти забвенья
 Народы, царства и царей.

«Театральный разъезд» буквально пропитан Державиным, это XVIII век, это классицизм, как классицизм и XVIII век «Выбранные места из переписки с друзьями», которые относятся к «Мертвым душам» так же, как «Театральный разъезд» к «Ревизору».

Гоголю очень хотелось анекдот с Чичиковым трансформировать в нечто позитивно-эпическое, но сама органика анекдота сопротивлялась этой идее. Тут классицистический гений Гоголя оказался в тупике: комическо-памфлетная форма сопротивлялась своему преобразению изнутри, она требовала морали, но уж никак не органического преобразования. Во второй части «Мертвых душ» Гоголь шагнул в сторону Толстого, но ему оставалась чужда проблема индивидуального, без которой русский классицизм не

мог развиваться дальше. Выходом из положения, достойным гоголевского классицизма оказались «Выбранные места из переписки с друзьями». Но сначала вернемся к «Мертвым душам», о которых Гоголь писал:

«...Как пустота и бессильная праздность жизни сменяются мутною, ничего не говорящею смертью. Как это страшное событие совершается бессмысленно. Не трогаются. Смерть поражает нетрогающийся мир. — Еще сильнее между тем должна представиться читателю мертвая бесчувственность жизни».⁴

В комедии Аристофана «Лягушки» Дионис спускается в загробный мир, чтобы вернуть к бытию Еврипида, поскольку театр совершенно оскудел талантами. Дионис хочет, чтобы его приняли за Геракла и накрывается его шкурой, берет его палицу. Вместо почтения и страха, приходится принять побои, чуть, бедного, не запытали. Кстати, при Дионисе тоже был свой «Петрушка», который в комедии Аристофана играет очень важную роль. Вот таким же «Дионисом» отправился в Аидово царство Гоголь. Чичиков сыграл роль геракловой шкуры, ему бедному и досталось. Кончилось тем, что Гоголь решил просто «скинуть» шкуру Чичикова со своих плеч, хотя и дотащил ее на себе до самой глубины Аидова царства. Но шкура оказалась воистину «геракловой» — она прикипела к телу Гоголя и еще неизвестно: Гоголь ли сжег «Мертвые души» или «Мертвые души» сожгли Гоголя.

Как известно, аристофановский Дионис привел с собой на землю Эсхила. Но так и Гоголь — он возвращается к Державину, о котором в «Выбранных местах» им сказано:

«Заметно, однако же, что постоянным предметом его мыслей, более всего его занимавшим, было — начертить образ какого-то крепкого мужа, закаленного в деле жизни, готового на битву не с одним каким-нибудь временем, но со всеми веками; изобразить его таким, каким он должен был возникнуть, по его мнению, из крепких начал нашей русской породы...»⁵

А что читаем в «Мертвых душах»? Только в данном случае я приведу отрывок из Белинского, так оно звучит интереснее:

«Может быть, в сей же самой повести почуются иные, еще доселе не бранные струны, предстанет несметное богатство русского духа, пройдет муж, одаренный божественными доблестями...» ...Много, слишком много обещано, так много, что негде и взять того, чем выполнить обещание, потому что того и нет еще на свете»⁶

Белинский был совершенно прав, тем более, что в Гоголе он не видел классициста. Для Гоголя же «выполнение» его обещаний лежало не в сфере аристофановской комедии, не в сфере «хорового смеха», а в сфере трагедии. «Выбранные места» — эпическая архаика, это мощный «театральный подъезд» к «Мертвым душам», подъезд со строгим треугольным фронтоном и стройными ионическими колоннами.

Вот хор поет голосом молодого помещика:

«Главное то, что ты уже приехал в деревню и положил себе непременно быть помещиком; прочее все придет само собою»...

Но это же и голос помещика Державина, который решил поселиться у себя в деревне.

А вот хоровая песнь, обращенная к губернаторше (стало быть, в каком-то смысле и ее собственный голос):

«Кто поглубей и позадористей, погрозите тому архиерею; но вообще старайтесь лучше действовать нравственно».

Но это же и голос поэта-губернатора, поэта-министра.

Белинского возмутила небрежность языка «Выбранных мест...»; возмутило, например, выражение «всяк» вместо «всякий», возмутило его выражение «Ах ты невымытое рыло!...». Но ведь гоголевские герои смотрят на себя не со стороны западно-европейского социализма и теории права, а из глубины эпико-архаического бытия, из глубины хорового мышления. В журнале «Всякая всячина» читаем:

«Не замай всяк спросить сам у себя, более ли он вчерась или сего дни сделал справедливых или несправедливых заключений?»⁷

Что касается «невымытого рыла», то Екатерину и княгиню Дашкову это «рыло» нисколько не смутило бы:

«У меня живет татарин, который не таков строг. Он говорит, что он только бы желал, чтоб позволено было за всякую ложь плевать в рожу или обмарати грязью того, кто лжет, и чтоб заплеванному запрещено было обтереться до захождения солнца...»⁸

В «невымытом рыле» Белинский усмотрел неуважение к мужику. Гоголевский помещик хотел своих мужиков любить, любить по-своему, по-помещицки, по-державински:

Бьет полдня час, рабы служить к столу бегут...

Державин называет свою челядь рабами, ну и что? «Хоровое я» озабочено тем, чтобы поддержать в мире существующую гармонию, дабы угодить богам. Гоголь был с Державиным, со своим родным XVIII веком.

Уже в «Записках сумасшедшего» гоголевский архаический массив дал трещину, дрогнул, как бы испугался собственной мощи, раздавливающей индивидуальное, отдельное «я». Гоголь не знал, что здесь он вплотную приблизился к Достоевскому, к проблеме синтеза (хорового слияния) слабого отдельного «я» с «Приидите ко мне вси труждающиеся и обремененнии, и аз упокою вы!». На пороге этого мощного хорового

всплеска Гоголь остановился, раздираемый тяжелой внутренней драмой, затравленно оглядываясь с высоты своего архаично-державинского роста на смех и негодование современников, указывающих пальцами на человека, пытающегося сбросить с себя шкуру Чичикова, ищущего выход из положения в примирении человека с государством. Наступала эра «социалистического классицизма»,⁹ но по отношению к таковому Гоголь был слишком эпичен, слишком «державен», его самосознание было слишком наивно в своей целостности, чисто державинской нерасколотости.

Ведь как мыслил о себе Державин?

Средь звезд не превращусь я в прах;
Но, будто некая цевница,
С небес раздамся в голосах.

И се уж кожа, зрю, перната
Вкруг стан обтягивает мой;
Пух на груди, спина крылата,
Лебяжьей лоснось белизной.

Лечу, парю — и под собою
Моря, леса, мир вижу весь;
Как холм, он высится главою,
Чтобы услышать богу песню.

Слова «держава» поэт не употребляет, но оно и так звучит более, чем явственно:

С Курильских островов до Буга,
От Белых до Каспийских вод,
Народы, света с полукруга
Составившие россос род,

Со временем о мне узнают...

Державин почти приравнивает себя к Богу, ибо, указывая на лебедя, люди говорят:

«Вот тот летит, что, строя лиру,
Языком сердца говорил,
И, проповедуя мир миру,
Себя всех счастьем веселил».

Прочь с пышным, славным погребеньем,
Друзья мои! Хор муз, не пой!
Супруга! Облекись терпеньем!
Над мнимым мертвецом не вой.

Во-первых, напомним, что с лебедем сравнивал себя Платон, в образе лебедя приснился Платон Сократу незадолго до его смерти. А, во-вторых, поднимись этот державный лебедь еще на один метр повыше, как тут же и закричит голосом *гордого гоголя*: А ну-ка, Кукубенко, садись одесную меня, а ты, старая, все еще воешь? Ну-ка, замолчи, не видишь, что ли, что мы с Кукубенкой горилку пьем?!

Здесь можно было бы обратить внимание на мотив «мнимого мертвеца»,

прозвучавший в последней строке державинского стихотворения. Во-первых, похоже, что поэт говорит о своем возможном воскресении, а, во-вторых, мы знаем, что этот мотив был чрезвычайно существен как в творчестве, так и в самой жизни Гоголя, но я боюсь, что это будет уж слишком смелой модернизацией моего главного исходного постулата об очень близком родстве двух замечательных русских художников, о типологическом единстве их архаико-патетического самосознания.

Еще один пример, который кажется мне чрезвычайно интересным:

Если б милые девицы
Так могли летать, как птицы,
И садились на сучках,
Я желал бы быть сучочком,
Чтобы тысячам девочкам

На моих сидеть ветвях.
Пусть сидели бы и пели,
Вили гнезда и свистели,
Выводили и пенцов;
Никогда б я не сгибался...

Вместо того, чтобы говорить о некоторой сомнительности державинского вкуса, я бы предпочел обратить внимание на другое: на истинную природу этого небольшого творения. Перед нами, собственно говоря, фаллическая песнь, но только не в вульгарно-«народном» варианте Баркова, а подвергнутая высокой поэтической обработке. Эту песню смело мог распевать Тарас Бульба со своими друзьями-запорожцами.

Именно Державин помогает нам лучше понять ту же природу «Тараса Бульбы». «Тарас Бульба» — эпос того самого «хорового я», которым мы определили, так сказать, «лирического героя» классицизма. Гоголь совершает погружение в мифологические глубины нового сознания, в ту раскаленную лаву, где трагедия (борьба между чувством и долгом, тема искупления греха) уже растворена в мифе и ей предстоит родиться из духа музыки, а также из духа огня, на фоне которого разворачивается действие и который, в конце-концов, пожирает Тараса. Это не «перво-эпос» Третьяковского — Хераскова, где царит чистая мифология, когда «дом бытия» нового человека (проще говоря, его язык) только строится и на площадке царит строительный хаос, нет, это поэтический эпос, когда «дом бытия» заселяется и в его стенах начинает разыгрываться первая семейная драма.

Повторяю, время Тараса Бульбы мифологично по отношению к эпохе классицизма, а не по отношению к России в целом, но, таким образом, оно мифологично по отношению к новой России, что придает последней глубину исторического измерения, укорененность ее в мировой истории. Мы смело можем утверждать, что классицизм — не ученое определение эпохи, а живое ее движение, в котором пульсирует горячая кровь живого народа.

Велик соблазн от Гоголя — Державина шагнуть к Достоевскому — Толстому, но воздержимся, заметив в заключение следующее:

Если принять нашу точку зрения на классицизм как явление глубоко национальное, в котором типологически восстанавливается не только форма, но и самый дух древней Греции (народное рождение новой личности,

тираноборческие движения, высокое историческое самосознание, беспрецедентный общественный интерес к продуктам культуры), возникает соблазн определить русский классицизм как насквозь барочный. Проще говоря, потому-то русский классицизм и есть барокко, что в нем *причудливо* (то есть «барочно») преломились классические формы, самая суть классического искусства. Тут в самую пору заметить, что сосуществование дорического, ионического и коринфского стилей (с некоторыми вкраплениями «крито-микенского» письма), сосуществование прекрасных Афин (Санкт-Петербург) со своей же отечественной Персией (все тот же Санкт-Петербург плюс бесконечный космос Российской Империи), все это — типичное проявление барочности классицизма, его таинственной загадочности и глубины. Русский гений высекает Венеру уже с отрубленными руками.

Без восемнадцатого века нам не понять Достоевского — Толстого, в творчестве которых мощная архаика классицизма зацветает новыми трагическими мотивами.

И совсем непонятен символизм. Его тяга к трагедийно-хоровому творчеству, к песне, к античности, к кормчим звездам, к эстетизированию действительности.

Непонятен и социалистический реализм, в котором возрождается как «одически-хоровое я» XVIII века, так и рационалистическая утопия Платона, эта неизбежная интеллектуальная реакция на уклонение от принципа «жить по законам».

И вдруг обнаруживается, что наши последние три века — единый тектонический пласт, единый временной кристалл, который, оказавшись в руках далекого потомка, представит нас всех сидящими одесную... Гаврилы Романовича Державина.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Цитируется по: И.З. Серман. *Русский классицизм*, Л., Наука, 1973, с. 98.

² Там же, с. 99.

³ В. Г. Белинский. «Литературные мечтания», *Собр. соч. в 9 тт.*, М., Художественная литература, 1976, т. 1, с. 94.

⁴ Цитируется по: Абрам Терц. *В тени Гоголя*. Лондон, Overseas Publications Interchange, 1975, с. 257-258.

⁵ Н. В. Гоголь. «В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность». «Выбранные места из переписки с друзьями», *Собр. соч. в 7 тт.*, т. 6, М., Художественная литература, 1979, с. 337.

⁶ В. Г. Белинский. «Объяснение на объяснение по поводу поэмы Гоголя «Мертвые души», *Собр. соч. в 9 тт.*, т. 5, с. 146.

⁷ Г. П. Макогоненко. «*Русская литература XVIII века*». Л., Просвещение, 1970, с. 262.

⁸ Там же, с. 257.

⁹ По отношению к которому мощным антиподом выступит христианский классицизм и будет его вечным антагонистом-победителем.

Людмила Евсюкова
(Колумбус, Огайо)

О ДВУХ ДУРОЧКАХ

(О сходстве «Капитанской дочери» Пушкина с комической оперой Державина «Дурочка умнее умных»)

Драмы Державина занимают целый том — более семисот страниц в издании Грота. В предисловиях к читателям Державин указывает, что его основной задачей является создание отечественной героической оперы и трагедии, и что этому он целиком посвятил последние годы жизни. Свои комические произведения Державин скромно называет «бездельными». Здесь наблюдается отход от героики в сторону быта, анекдота и буффонады. Все это предвосхищает русский водевиль.¹ Героиня одной из комических опер Державина «Дурочка умнее умных» — умница Лукерья. Она спасает свою семью и весь городок Тетюши от волжских разбойников, притворившись дурочкой и заманив злодеев в подвал, как в ловушку.

В этой комедии, как и в других более серьезных драматических произведениях, Державин проповедует театр как «кафедру добродетелей» и «эшафот пороков».² Хотя сюжет и предполагает легкое и веселое развитие действия, Державину он нужен лишь как материал для обрисовки бытовых типов и их неприглядных сторон. Таковы Старокопейкины — дед и бабка сироты Лукерьи: он — из мещанского сословия, отставной прапорщик и женин подкаблучник; она — урожденная княжна Кудахтина, помешанная на европейской моде и нарядах. Их слуга Пивкин — отставной капрал, пьяница и трус. Воевода Хапкин и подьячий Проньркин — взяточники и крючкотворы.

В художественном отношении эта комедия не представляет большого интереса. Написанная в конце XVIII — начале XIX века,³ в период зарождения новых направлений в литературе, «Дурочка» была выполнена по уже отжившим канонам классицизма, да еще и не очень искусно. Обилие тяжеловесных славянизмов, статичные персонажи, их самообличительные характеристики, недостаток динамики в развитии сюжета, заянность и сложность бюрократической интриги, занимающей целое действие, — все это не привлекло ни зрителя державинского времени, ни тем более современного читателя.

Тем не менее, заинтересованным читателям «Дурочки» вполне мог оказаться Пушкин. Неизвестно, держал ли он в руках текст комедии «Дурочка умнее умных», поскольку впервые она была напечатана лишь после его смерти.⁴ Однако Пушкин был насыпан о державинских пьесах, рассказы о которых ходили наряду с анекдотами. Державин потчевал своих гостей (среди которых бывали Аксаков, Жуковский, Вяземский, Гнедич) бесконечными чтениями своих пьес и их домашними постановками.⁵ Молодежь почитала старика за «Водопад» и «Мещерского», но к драмам его относилась как к забавному курьезу. Как относился к ним Пушкин, мы уже вряд ли когда-нибудь узнаем (в Академическом издании его сочинений не находится ни одной ссылки на державинские драмы), но можем попробовать провести некоторые параллели между комедией Державина «Дурочка умнее умных» и пушкинской повестью «Капитанская дочка».⁶

Заглавия обоих произведений удивляют неожиданным на первый взгляд отсутствием логики. Дурочка — и вдруг «умнее», «главнее» всех остальных. И у Пушкина, судя по заголовку, главным героем оказывается не Пугачев, и даже не Петруша Гринев, а Маша Миронова, да и то не под своим именем, а — нарицательно. Вот как комментирует Гринев ее первое появление: «С первого взгляда она не очень мне понравилась. Я смотрел на нее с предубеждением: Швабрин описал мне Машу, капитанскую дочь, совершенно дурочкою».⁷ Действительно ли она такая уж дурочка, выяснится в самом конце повести. Ум державинской Лукерьи тоже на время замаскирован от зрителя и раскрывается лишь в самом финале комедии.

В обоих произведениях, наряду с вымышленными персонажами, фигурируют исторические лица. У Пушкина — Пугачев, у Державина — атаман Черный, известный своим предводительством Уманской резней 1768 года. По делу о его победе Державин годом позже привлекался к следствию.

В зрелые годы Державин снова возвращается к историческому сюжету своей молодости, но уже по-иному. Те события, которые в биографических записках стали трагическим свидетельством как русской истории, так и беспутной юности автора, теперь перекочевали в иной жанр. Атаманы Черный и Железняк становятся персонажами водевильного сюжета «комической народной оперы "Дурочка умнее умных"». Державин использует доступный ему исторический материал в так сказать «неподходящем» для этого материала жанре и превращает страшное в смешное. Ведь Черный — не менее страшная сила в державинской схеме, чем Пугачев в пушкинской. Нападение его банды на дом Старокопейкиных в уездном городке Тетюши для обитателей по своему ужасу эквивалентно восстанию злодейской армии в масштабах империи.

Пушкинская перспектива — обратного порядка. Автор строит свое произведение на событии, потрясшем эпоху, а представляет это событие глазами частного лица. Обыгрывая эффект семейных записок, он сознательно сужает панораму бунта: его Гринев обозревает величайший исторический катаклизм своего времени из Белогорской крепости; описана же она у Пушкина в тех же красках, что и державинские Тетюши: и там, и здесь

небольшая деревушка, бревенчатый забор, ветхие стены, стог сена да деревянная церковь с деревянной колокольной над крутым обрывом.⁸

Повесть «Капитанская дочка» состоит из четырнадцати глав, и если отправить историю детства и отрочества Петруши в своего рода пролог, основной текст можно подразделить на три части: «Любовь», «Пугачевщина» и «Суд». Аналогичную структуру находим и у Державина. В его комедийной опере три действия. Первое посвящено любви и сватовству суженых Лукерья и сержанта Фуфыркина. Второе рисует нападение атаманской шайки и успешный ее разгром. Третье целиком посвящено судебному процессу над разбойниками. Рассмотрим эти три параллели по очереди.

Любовь

На уровне так называемого «первого действия», посвященного любви, в обоих произведениях немало прямых сюжетных и даже стилистических параллелей. Между Лукерьей и Машей много общего. Одна сирота, другая вскоре ею станет; обе бедные невесты-бесприданницы. Обеих опекают или дед с бабкой, или родители, то и дело называемые старичком и старушкой (при этом старушки верховодят в обоих домах). Обеим красоткам кавалеры поют любовные песни. Гриневское произведение написано в стиле Сумарокова:

Мысль любовну истребляя,
Тщусь прекрасную забыть,
И ах, Машу избегая,
Мышлю вольность получить!

Но глаза, что мя пленили,
Всемигнута предо мной;
Они дух во мне смутили,
Сокрушили мой покой.

Ты, узнав мои напасти,
Сжалься, Маша, надо мной,
Зря меня в сей лютой части,
И что я пленен тобой.

(П 281)

А вот дуэт счастливых любовников из державинской комедии:

Фуфыркин: Когда твой дух по мне томится
Взаимною любви тоской, —
Поверь, что всякий вздох стремится
И мой существовать с тобой.

Лукерья: Взгляни на две свечи возжены:
и хоть порознь и горят;
Но если будут совмещены,
Сутубым пламенем возблестят.

(Д 541-2)

У Державина в сцене сватовства Фуфыркина к бедной невесте сироте Лукерье жених с невестой просят у ее бабушки позволения поцеловаться, а та велит им потерпеть до венца, поскольку, по словам деда, «поцелуй похож на капитуляцию самой неприступной крепости» (Д 523). Диалог перемежается куплетами:

Фуфыркин: По зволив себя видеть,
Позволь поцеловать.
Лукерья: Как бабушку обидеть!
Изволит запрещать.
Фуфыркин: Единая награда
Прижать уста к устам.
Лукерья: И я бы очень рада,
Да запрещают нам.
Фуфыркин: Сердечные восторги
Влюбленным сладко пить.
Лукерья: Старухи в этом строги,
Их надо упросить.
Оба вдруг: Так станем же просить,
Чтоб нежно, страстно жить.
Фуфыркин: Позволь поцеловать.
Лукерья: Немного приласкать.
Пивкин: Не надо запрещать.
Сидоровна: Нет, нет! прошу молчать.
(Д 518-20)

И таким образом — на пять страниц. В подобном контексте странная, почти водевильная реплика Маши о нежелании целоваться со Швабриным под венцом (П 287) стилистически стала бы совершенно оправданной.

Разбой

Вторая линия, тема разбоя, решена авторами в разных ключах: в мажоре у Державина и в миноре у Пушкина, хотя оба используют сходный материал. Приведем лишь самые явные параллели и будем ссылаться в основном на примеры из «Дурочки», поскольку «Капитанскую дочку» читатели помнят достаточно хорошо.

При слухе, что разбойники снова пошаливают и уже много сел разграбили и пожгли, в доме Старокопейкиных происходит суeta и беспокойство — под ужасный напев и повисты приближающейся банды. Перед нападением злодеи подают хозяевам письмо через посланника с перечислением своих требований: «Припасай, хозяин, хлеб и соль: мы к тебе завтра в гости будем потешиться и посчитать золотой казны» (Д 531). Начинается подготовка к обороне Тетюшей. Это самая комическая из всех сцен державинской оперы. В ней весело обыгрывается полное несоответствие между задиристо-смелыми речами и паническим ужасом горе-защитников. Сидоровна урезонивает не в меру расхваставшегося мужа: «Не вдавайся, друг мой, в

опасность. Что ты меня в таких годах хочешь оставить вдовой. Храбрость твоя довольно известна. Побереги себя» (Д 540). Контекст комедийный, — старик всю жизнь слушался жены, да и сейчас она намного храбрее его. На домашнем военном совете обсуждается, как действовать против врага, — наступательно или оборонительно:

Сидоровна:	Нет, нет! лучше нам уйтить.
Старокопейкин:	Нет, нет! лучше кровь пролить.
Фуфыркин:	Нет! умереть иль победить!
Пивкин:	Нет! палить, колоть, рубить.
Лукерья:	Нет! тише, тише, — тить, тить! (Д 540)

Сцена этого домашнего совета напоминает военный совет в Оренбурге, куда, по наблюдениям Гринева, собрались одни штатские — сторонники оборонительной тактики (П 323).

В Тетюшах также принято решение обороняться. Все разбегаются и прячутся, — кто в чулан, кто в трубу, — накрываются шубами и перинами. Старуха предлагает внучке самой поднести «проклятым гостям хлеб-соль: ты помоложе, они лучше от тебя примут» (Д 541), — и тоже прячется за печь. Когда разбойники их обнаруживают, — положение самое комическое: «один в золе, другой в саже и пуху, а третья, как куча». «Экие уроды!» (Д 547) — смеются разбойники и зритель вместе с ними. «Раздевай их, ребята!» (Раздевают прежде Сидоровну) (Д 549). Подумать только, для самых жутких страниц «Капитанской дочки» Пушкин использует почти идентичный материал!

Суд

Третье действие державинской комедии целиком посвящено судебному процессу над арестованными разбойниками, а заодно и над пойманной их героиней. Крючковторцы-чиновники надеются поживиться золотом, награбленным Черняем, а за это обеспечить ему побег из-под стражи. Для этого им нужно убрать с дороги победительницу Лукерью. Подьячие Хапкин и Проньркин предъявляют ей абсурдное обвинение в том, что захваченные ею злодеи сидят под замком в погребе ее дома: «Будучи благородно воспитанною, каким вы образом водили компанию с воровскими людьми и сокрывали их у себя?» (Д 570). Вспомним, что на следствии по делу Гринева вопрос был сформулирован почти так же: «Каким образом этот самый офицер и дворянин дружески пирует с бунтовщиками? Отчего произошла такая странная дружба и на чем она основана, если не на измене?» (П 352). Старокопейкин в ужасе от того, что его внучку «потребууют на допрос на одну доску с ворами» (Д 567). Точно так же боится Гринев за свою Машу, которую комиссия потребует к ответу и приведет на очную ставку со злодеями при первом упоминании ее имени.

Перспектива встречи с «правосудием» не вносит оптимизма в сюжет как державинского, так и пушкинского произведений. При известии об аресте

Пугачева Гринев глубоко сочувствует «злодею, обрызганному кровию стольких невинных жертв»: «Емеля, Емеля! — думал я с досадою; — зачем не наткнулся ты на штык и не подвернулся под картечь? Лучше ничего не мог бы ты придумать» (П 351). Державинские разбойники также возбуждают у зрителя жалость. Банда знаменитых преступников отличается наивностью и беззащитностью в столкновении с крючкотворами, хитроумно ведущими свое темное запутанное следствие. Этих пройдох огорчает лишь запрет, наложенный на использование пытки: «...без пытки скоро ли доберешься до правды?» (Д 558). Именно таких судей вспоминает Гринев в своих записках, «судей, жалеющих об уничтожении варварского обычая. В наше время, — продолжает он, — никто не сомневался в необходимости пытки, ни судьи, ни подсудимые» (П 300).

Не шуми, мати зеленая дубровушка,
 Не мешай мне доброму молодцу думу думати.
 Что завтра мне доброму молодцу в допрос идти
 Перед грозного судью, самого царя,

— хором поют пугачевцы «заунывную бурлацкую песню» (П 314), предчувствуя свою трагическую судьбу. «Глухое, заунывное бурлацкое пение» хора разбойников вторит им с державинской сцены:

Уж прошла черна ночь осенняя,
 И туман восстал, заря бледная;
 Говор птиц говорит по Волге вдаль,
 И скрипит веревы тюремных стая;
 Пышет огонь от свеч воску яровых,
 Топоры блестят в руках катовых;
 Смеючись они уж на холм идут:
 Знать, буйны головы положим тут
 Не на мягкий пух, на жестки плахи,
 Кои нас просватают, что свахи.

(Д 557-8)

Из заключительных реплик центральных персонажей «Капитанской дочки» и комедии «Дурочка умнее умных» можно составить своеобразный диалог о сущности власти и борьбе с жестокостью. Гринев обращается к своему читателю с хорошо известными словами: «Молодой человек! если записки мои попадутся в твои руки, вспомни, что лучшие и прочнейшие изменения суть те, которые происходят от улучшения нравов, без всяких насильственных потрясений» (П 301). Это «мера пассивная, оборонительная». Ну а если приведет Бог увидеть «русский бунт, бессмысленный и беспощадный»? (П 349) В таком случае необходима активная «наступательная мера», которую пропагандирует Фуфыркин, участник составления нового законопроекта и будущий прокурор. Фуфыркин уверен в том, что «предварительное благоустройство и точное исполнение законов есть

твердое основание тишины и благоденствия». «Чем ты это докажешь?» — спрашивают его. — «Нынешним правлением» (Д 537), — отвечает он. Но ведь это «нынешнее правление» не смогло обеспечить тишины и благоденствия. Ему только что самому пришлось прибегнуть к насилию для подавления бунта.

Так замыкается круг. Как оборонительные, так и наступательные меры оказываются неэффективными. Какие же еще остаются? Помнится, один из участников оренбургского военного совета предложил действовать «подкупательно» (П 324). Не этим ли способом и был в конце концов выловлен Пугачев, и не «подкупательной» ли тактикою Лукерья осилила целую банду разбойников, заманив их в дом наигранной глупостью и фальшивой любезностью?

Мудрая девушка рассуждала так: «Храбрость хорошо, однако стену лбом не пробить», — значит, наступление невозможно. «Злодеев много, а нас мало», — следовательно, и оборона не удастся. Вот так она пришла к своей новой военной тактике, перехитрив весь белый свет вслед за легендарной княгиней Ольгой — своей героиней:

Дай блажню притвориться
И злодеев истребить.
Злато мудрых ослепляет,
Красота всех в сеть ведет;
Бог невинным помогает,
Силу слабым подает.

(Д 534)

Эту тактику Лукерья планирует, когда ее семья приходит в полное отчаяние, и своим открытием она не делится ни с кем, даже с женихом, который тоже оказывается в числе спасаемых. Лукерья добивается победы самостоятельно, доказав всему свету, что «дурочка умнее умных».

«Подкупательной» тактикой (тактикой притворства, дипломатии, игры и исполнения роли) пользуется и Маша Миронова, когда она приезжает просить у императрицы «милости, а не правосудия» (П 357).

Как и державинская Лукерья, Марья Ивановна сначала была сильно встревожена, но молчала, никого не посвящая в свои планы по спасению жениха. Ее тактика до самого конца остается тайной даже для самых близких. Именно тактика и трезвый расчет обеспечивают ей успех, а не случайность встречи с императрицей, как это принято считать. Перечитаем последние страницы пушкинского текста, обратив особое внимание на ключевую фразу, столь незаметно оброненную автором. Анна Власьевна (жена смотрителя и племянница придворного истопника) «рассказала, в котором часу государыня обыкновенно просыпалась, кушала кофе, *прогуливалась* (курсив мой — Л. Е.). Марья Ивановна слушала ее со вниманием» (П 356). Продолжим чтение текста, памятуя о том, что Маша Миронова теперь точно знает, куда ей идти и как найти Екатерину. Вот дурочка Маша испугалась белой собачки. Но села на другой конец скамей-

ки рядом с государыней без приглашения. Дама первая прервала молчание, и то только после того, как Марья Ивановна «успела рассмотреть ее с ног до головы» (П 357). В кармане у Маши уже заготовлена сложенная бумага. «Ах неправда!» — вскрикнула она в лицо императрице, не получив удовлетворительного ответа. «Как неправда!» — возразила та, «вся вспыхнув» (П 358).

После встречи в саду Марья Ивановна возвратилась к Анне Власьевне, исполненная радостной надежды, и спокойно села пить чай. Даже выдавшая виды Анна Власьевна (известная самой императрице Анна Власьевна!), и та изумилась такой оборотливости молодой провинциальной девицы, когда у её крыльца остановилась приехавшая за Машей придворная карета. Только получив от государыни удовлетворительный ответ, Марья Ивановна позволила себе задрожать, заплакать и упасть к ногам благодетельницы. Перед отъездом, когда Анна Власьевна была уже не нужна и разговор с ней не мог уже ничем быть полезен, Маша слушала и «отвечала кое-как» (П 360). Анна Власьевна приписала это провинциальной застенчивости девушки, впервые посетившей столицу (по выражению Пушкина, «Софию» (П 356) — символ мудрости) и уехавшей, между прочим, в тот же день в деревню, «не полюбопытствовав взглянуть на Петербург» (П 360). Семейная реликвия — письмо Екатерины отцу Гринева — содержит «оправдание его сына и похвалы *уму* (курсив мой — Л. Е.) и сердцу дочери капитана Миронова» (П 360).

Лукерья в конце комедии раскрывает секрет своей мудрости: «Я воспитана под высочайшим покровительством императрицы, в благородном девичьем монастыре» (Д 575). А капитанская дочка с простецким именем Марья Ивановна, потягавшись умом с Екатериной, вышла победительницей. Вот и еще одна дурочка оказалась умнее умных.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Подробно об этом см. Т. Ливанова. *Русская музыкальная культура XVIII в.*, т. 1., Госуд. музыкальное изд., М., 1953, с. 171-176.

² *Сочинения Державина с объяснениями и примечаниями Я. Грота*, СПб., 1867, т. 4, с. 368. В дальнейшем ссылки на страницы по этому изданию даются в скобках с буквой Д.

³ Точная датировка не установлена, во всяком случае, «Дурочка» была закончена до 1813 года. См. Ливанова, цит. соч., с. 171-6, а также Simon Karlinsky, *Russian Drama from Its Beginnings to the Age of Pushkin*, University of California Press, 1985, p. 130-131.

⁴ В 1867 г. в вышеуказанном издании под ред. Я. Грота.

⁵ *Сочинения Державина*, т. 4., с. 887 и воспоминания С. Т. Аксакова о Державине в изд.: С. Т. Аксаков. *Собр. соч. в шести томах*, СПб., 1909, т. 3, с. 396-426.

⁶ В своей книге (см. примечание 3) — Карлинский пишет: «Derzhavin's play (*A Foolish Girl Outsmarts the Smart*) anticipates some of the scenes in Pushkin's *The Captain's Daughter*, a parallel that ought to be examined by Pushkin scholars.», Simon Karlinsky, цит. соч., с. 131.

⁷ А. С. Пушкин, *Полное собрание сочинений в десяти томах*, Л., изд. «Наука», 1978, т. 6, с. 277. В дальнейшем ссылки на страницы по этому изданию даются в скобках буквой П.

⁸ Ср. П 274-5 и Д 515.

Джеймс Райс
(Юджин, Орегон)

ДЕРЖАВИН И ЭПОХА ТРЕДИАКОВСКОГО

Из «Записки» Державина известно, что в младенчестве, по народному обычаю, его запекли в хлебе, чтобы «получил он сколько-нибудь живности».¹ Беда в том, что — как оказалось — будущий певец умеренности (которую он называл «лучшим пиром» — см. «Приглашение к обеду») остался недопеченным. Анекдот остается недоговоренным, без поучения. Таким же образом в той же «Записке» (1812) отсутствует «все то, что должно быть содержанием исповеди поэта» — пишет И. Серман в исследовании о Державине.² Первый редактор «Записки» Бартнев называет ее скорее «деловитым отчетом», в котором автор всё-таки кое-где «проговаривается».³ Примером служит одно происшествие, относящееся к первому году его пребывания в Петербурге (1762), когда рядовой Державин, скрываясь от товарищей, уже «кропает» стихи.

Однажды Державин случайно застал поэтов кн. Козловского и Василия Майкова за чтением стихов; их чтение стихов прервалось. Вестовой Державин остановился у дверей, желая послушать, но кн. Козловский сказал ему: «Поди, братец, служивый, с Богом... Ведь ты ничего не смыслишь». И он вышел.⁴ Психическая травма, несомненно, была серьезная. Потом, во время отпуска в Оренбургской деревне, молодого солдата на охоте чуть не убил кабан. Благодаря чудесному покровительству Божьему он спасся от смерти, но «ускользнул от Эскулапа» только спустя шесть недель. Рана на ноге не заживала целый год. Это вторая травма, может быть, указала хромому путь на Парнас. Разумеется, путь оказался тернистым.

Сначала молодой стихотворец предпочитал легкий слог Козловского, который стал на время его ментором, и сочинял частушки «на счет каждого гвардейского полка». (Между прочим, Державина, у которого не было протекции, еще не произвели в капралы.) В то же время он старался «изучиться стихотворству из книги *О поэзии*, сочиненной господином Тредиаковским», и из прочих авторов, на примере Ломоносова и Сумарокова.⁵

Нет книги Тредиаковского под заглавием «О поэзии». Имеется в виду *Новый и краткий способ к сложению российских стихов* (1735 года), или же более поздние издания, 1752 и 1755 годов. Каждый из этих трактатов по своему вводил русского читателя и охотника до творчества в изучение мировой литературы. Есть у Тредиаковского, с одной стороны, разнородные образцы русской народной словесности, а с другой — изящные и сложные формы эпоса и романа (Гомер, Вергилий, Тассо, Вольтер, Мильтон, и *Argenis* Баркли, латинская политическая аллегория в прозе и стихах).

Тредиаковский издал русский перевод *Аргениды* в 1751 году со сто-страничным введением, в котором переводчик объясняет русской публике тайны эзоповского языка. Там же Василий Кириллович сообщает, что он впервые перевел роман Баркли на русский язык (скорее, на «темный» славянорусский), еще учась в Спасских Школах, до поездки за границу, т. е. еще при Петре Великом!⁶ Это указывает на то, что, во-первых, идеал русской беллетристики в XVIII веке *позади, а не впереди*, и что, во-вторых, если воплощением русского классицизма является Тредиаковский, то русский классицизм не ставил стихи выше прозы. В самом деле курс эпохи был не на прозу, точкой же отправления была многослойная смесь эпической, аллегорической прозы орнаментального стиля с лирическими отступлениями в стихах — сатирических, философских, эротических.

Вот что я имею в виду, упоминая «эпоху Тредиаковского», и, конечно, многое другое — все то, что подразумевал Пушкин, когда утверждал, что «Тредиаковский в свое время — один, понимающий свое дело»⁷. Пушкин указал и на «бездарность» Тредиаковского, но в эпоху Тредиаковского бездарность — вездесущая норма. Василий Кириллович был своего рода Сальери — в эпоху, совершенно лишенную Моцартов. «Дело» Тредиаковского было и размашистым, и требовательным. Державину, разумеется, до этого никакого дела не было. Он «звучный» эпигон эпохи Тредиаковского, а не знаток литературной теории.

Кстати, из «Записок» Дмитриева узнаем, что молодой Державин, изучая правила поэзии, «переложил в стихи несколько начальных страниц Телемака с русского перевода».⁸ Вспомним, что в то время Тредиаковский был еще жив. Квартировал он там же, в Петербурге, был в отставке, но издавал тогда последнюю серию историй Rollin-а (всего 10,000 страниц), а вскоре напечатал свой стихотворный перевод Фенелона — *Телемахиду* в классических гекзаметрах. В «Предъизъяснении» переводчика упоминается рифмованный ямбический перевод первых трех книг *Телемака*, который незадолго до этого был передан ему. Академик Тредиаковский похвалил «стремительство» анонимного рифмача и «одобрил Трудоположника к продолжению дела». Тем не менее он подробно объяснял читателям неуместность ямба и рифмы в эпосе.⁹ Не Державин ли принес Тредиаковскому это начало «Телемаха»?

Мне не кажется, что творчество Державина является «итогом развития русской поэзии XVIII века».¹⁰ Державина я считаю достаточно скромным любителем стихосложения. «Славный наш пиит, Гавриил Романович

Державин, — пишет мемуарист Болотов уже при Павле Первом, — как-то происходит в люди и делается стихотворцем». ¹¹ Болотов читал рукописные стихи Державина, которые были на устах читающей публики. Он нашел *Водопад* «прекрасным», а стихотворение *Человек* «поразительным». ¹² Но Державин был в самом деле охотником до стихов, причем главным образом од и эподов, жанров, находившихся «на низших степенях поэм» (по мнению Пушкина). ¹³ И в самом деле его ровесники — Херасков, Чулков, Болотов, Новиков, Фонвизин, Радищев, и следующее поколение — ранний Крылов, Карамзин, и сотни второстепенных, это — коллектив тружеников, подмастерьев, кое-как выполнивших планы Тредиаковского. Любимые образцы Державина — Анакреон, Пиндар, Гораций, Буало — все стояли у Тредиаковского с самого начала в порядке дня, в «Новом способе» 1735 года (разумеется, как общие места его итальянских и французских учителей). Между прочим, что касается «плана» творчества, по мнению Пушкина, и лучшие оды Пиндара и Державина — без п л а н а. Высшая поэзия «требует более творчества, — добавил Пушкин, — [более] (*fantaisie*), воображения — гениального знания природы» (1826). ¹⁴

Больше, чем другие «охотники до стихов» той же эпохи, Державин добивался успеха в стихотворстве, как и в свое время Ломоносов, благодаря ограниченному жанрам — одам и эподам, предназначенным для чтения вслух в знакомых кружках, в присутствии или при дворе. В таком окружении фактор обратной связи живо реализуется, компрометируя вольность выражения и внушая пииту этикет. Одописец выступает «вне себя» — по закону Тредиаковского, Буало и античности — но никогда не забывает, что он в гостях. Сочиняя стихи о русской деревенской жизни, по шуточному совету Тредиаковского, поэт должен был избегать всего «рабочего земледелия в поте лица, на которое человек осужден по преступлению». ¹⁵ В этих эстетических и политических рамках творилась державинская поэтика. Недаром Пушкин указал на то, что «Державину покровительствовали три царя» (1825). ¹⁶

Отыскивая стихи, чтобы окончить доклад изящной эмблемой, не нахожу более сладких, чем следующие, из оды к «Фелице»:

Снисходишь ты на лирный лад:
 Поэзия тебе любезна,
 Приятна, сладостна, полезна,
 Как летом вкусный лимонад.

Д. Святополк-Мирский называет стихотворение «Фелица» «частично юмористическим» («*semi-humorous*»). ¹⁷ С этим я готов согласиться, но только трудно различить, над какими частями пристойно смеяться.

«Почему все американцы занимаются Тредиаковским?» Этот вопрос однажды мне задал Дм. Евг. Максимов. Дело в том, что мы, по большей части, — прагматики. Мы из осторожности и вежливости не трогаем Державина, потому что — свободно перефразируя одну его басню:

Да надо, братец, быть и знатоку,
 Чтоб различить уметь от песенки куку.
 («Суд о стихотворцах»)

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Г. Р. Державин, *Записки* [«Записка»], под ред. П. И. Бартенева, М., А. Семенов, 1860.
² И. З. Серман, *Гаврила Романович Державин*, Л., Просвещение, 1967.
³ Г. Р. Державин, *Записки*, 1860, стр. IV.
⁴ Там же, с. 20.
⁵ Там же, с. 30-31.
⁶ В. К. Тредиаковский, *Предупреждение, Аргенида*, чч. 1-2, СПб, 1751, с. LVIII-LIX.
⁷ Н. В. Богословский (ред.), *Пушкин о литературе (Пушкин-критик)*, М.—Л., Асадемия, 1934, с. 378.
⁸ Г. Р. Державин, *Записки*, 1860, с. 31, прим.
⁹ В. К. Тредиаковский, *Преддизьявление об ироической пииме, Тилемахида*, тт. 1-2, СПб., 1766, т. 1, с. XLVII.
¹⁰ И. З. Серман, цит. соч., с. 4.
¹¹ А. Т. Болотов, *Памятник претекших времен или Краткие исторические записки о бывших происшествиях и носившихся в народе слухах*, под ред. П. Киселева, Москва: Исленьев, 1895, т. 1, с. 48.
¹² Болотов, 1895, т. 1, с. 104.
¹³ *Пушкин-критик*, 1934, с. 94.
¹⁴ Там же.
¹⁵ В. К. Тредиаковский, О беспорочности и приятности деревенския жизни, *Ежемесячные сочинения к пользе и увеселению служащие*, июль 1757 года, с. 66-88 (см. с. 72).
¹⁶ *Пушкин-критик*, 1934, стр. 76.
¹⁷ D. S. Mirsky. *A History of Russian Literature*, New York: Knopf, 1955, p. 48.

ЛИТЕРАТУРА

- Г. Р. Державин, *Сочинения*, под ред. Я. К. Грота, СПб, Н. Ф. Мерц, 1895.
 П. П. Пекарский, «Жизнеописание В. К. Тредиаковского». — «История Императорской Академии Наук в Петербурге», СПб, АН, 1873, т. 2, с. 1-258.
 В. К. Тредиаковский, «Мнение о начале поэзии и стихов вообще», «Сочинения и переводы как стихами, так и прозою», тт. I-II, СПб, АН, 1752 (т. II, с. 156-178).
 «О древнем, среднем и новом стихотворении российском», «Ежемесячные сочинения», июнь 1755 г., с. 467-510.

VI. ДЕРЖАВИН И НАША СОВРЕМЕННОСТЬ

Дэвид Бетеа
Анджела Бринтлингер
(Мэдисон, Висконсин)

ДЕРЖАВИН У ХОДАСЕВИЧА

Жизнь и стихи Гаврилы Романовича Державина оказали существенное влияние на поэтов XX в., среди которых можно назвать Владислава Ходасевича, Марину Цветаеву и Иосифа Бродского. Это легко доказать — в их стихах нередки державинские обороты, мотивы, интонации. Строки раннего Державина: «Чего же мне делать? Пишу я и целую / Анюту дорогую» проглядывают в миниатюре Ходасевича «Анюта» («Путем зерна»). Стихи Бродского «На смерть Жукова» — вариация на тему державинского «Снигиря». Причем заслуживает внимания и то, в чем Бродский следует за Державиным (похвала полководцу), и в чем он отступает от него (например, в ритмике). Однако, увлекшись подобными поисками, мы рискуем заблудиться в дебрях «технического» анализа, так и не добравшись до сути державинского мифа.

Известно, что концепция поэтического творчества у Ходасевича была проникнута «биографизмом», и в этом смысле — как подчеркивал сам Ходасевич — являлась вызывающе антиформалистской. Напомним вкратце основные пункты его разногласий с формалистами (не забывая при этом, что не следует упускать из виду и другую мишень полемики Ходасевича — Маяковского и футуристов). Широкое хождение получил тезис Б. В. Томашевского о «писателях с биографиями» и «писателях без биографий». В идее этой заключен парадокс. Историк литературы, пишет Томашевский, нужна биографическая легенда, созданная самим автором; только такая легенда и является литературным фактом.¹ То есть, литературным фактом является лишь осознанный жест, сознательно творимая «фабула» поэтической биографии. В качестве иллюстрации Томашевский приводит таинственную любовь поэта, придуманную Пушкиным на юге. Суть здесь только в том, чтобы предмет любви был таинственным. Все же прочее, что не является частью вымышленной биографии, должно остаться за рамками литературоведческого исследования. Отсюда и возникает парадокс: в жизни так называемого «писателя с биографией» объектом изучения служит лишь

легендарная часть биографии, лишь то, что выходит за пределы реальной жизни. Тайственная любовь важна только как условленность в отношениях между автором и читателем, реальность этой любви оказывается несущественной.

В подобном подходе Ходасевича не устраивало применение к литературе бинарных оппозиций: «жизнь и искусство», «форма и содержание». Терминология Томашевского шла вразрез с поэтическим опытом Ходасевича. По мнению последнего, границы, разделяющие названные категории, гораздо более органичны, проницаемы и таинственны. Именно в этом контексте становится понятным обращение Ходасевича к державинской эпохе. Она была особенно привлекательна тем, что в случае с Державиным нельзя было разделить «жизнь» и «искусство». И жизнь, и искусство составляли единым континуум, являлись естественными частями единой, цельной личности. Ходасевич писал в статье по поводу 125-летней годовщины рождения Пушкина:

«Поэзия есть преображение действительности, самой конкретной. Иными словами — в основе поэтического творчества лежит автобиография поэта. В последнем моменте творчества поэт судит себя прежде всего как человека, ибо из его «человеческих» впечатлений творится поэзия. «Поэт» и «человек» суть две ипостаси единой личности. Поэзия есть проекция человеческого пути.»²

К этим проблемам мы вернемся позднее, а пока необходимо ответить на ряд важных вопросов. Что в «Державине» Ходасевича является объективной реальностью? Строится ли эта биография на «простом» изложении документов и источников, начиная от записок самого Державина и кончая академическим трудом Грота? Или в этом изложении можно найти тонкие передегергивания и искажения, вызванные ностальгическим чувством? Не являлось ли обращение Ходасевича к прошлому ретроспективной версией мифотворчества, описанного Томашевским — попыткой найти источник вдохновения в созидательном периоде русской литературы, противопоставив его унылому «чеховскому» периоду, отчаянию и «социальному отказу» эмиграции? Иначе: был ли «Державин» Ходасевича уходом в относительность и вымысел или возвратом к чему-то реальному, конкретному, прочному и правдивому?

Скорее всего, в период работы над «Державиным» Ходасевич не знал, что одновременно с ним к проблемам взаимоотношения исторического документа и биографии обратился выдающийся формалист — Юрий Тынянов. Ходасевича должны были бы заинтересовать выводы Тынянова, который пишет в своей автобиографии:

«Я [...] теперь думаю, что художественная литература отличается от истории не «выдумкой», а большим, более близким и кровным пониманием людей и событий, большим волнением о них. Никогда писатель не выдумывает ничего более прекрасного и сильного, чем правда. «Выдумка» — случайность, которая не от су-

щества дела, а от художника. И вот, когда нет случайности, а есть необходимость, начинается роман. Но взгляд должен быть много глубже, догадки и решимости много больше, и тогда приходит последнее в искусстве — ощущение подлинной правды: так могло быть, так, может быть, было».³

Эти рассуждения автора «Кюхли» и «Смерти Вазир-Мухтара» могли бы *mutatis mutandis* принадлежать и создателю «Державина». И у Тынянова, и у Ходасевича важны не документы сами по себе, а то, как они отобраны, организованы и сплетены в сюжет. Более того, Тынянов с гордостью отмечал, что в ряде случаев его интуиция писателя-историка опровергала документы.

«Там, где кончается документ, там я начинаю», — говорил Тынянов. — «Есть документы парадные, и они врут как люди. У меня нет никакого пиетета к «документу вообще[...] Я чувствую угрызения совести, когда обнаруживаю, что недостаточно далеко зашел за документ или не дошел до него, за его неимением».⁴

Ходасевич менее агрессивен в своих высказываниях; в конце концов, он пишет биографию, а не исторический роман. Вот как он определяет свою методологию в предисловии к книге:

«Биограф — не романист. Ему дано изъяснять и освещать, но отнюдь не выдумывать. Изображая жизнь Державина и его творчество (поскольку оно связано с жизнью), мы во всем, что касается событий и обстановки, остаемся в точности верны сведениям, почерпнутым и у Грота, и из многих иных источников».⁵

И Тынянов, и Ходасевич используют документ в качестве прочного фундамента, на основании которого предстоит возвести нечто большее — правду. Правда же не исчерпывается голым фактом, но охватывает весь сюжет жизни, отражающий особенности эпохи. Тынянов заявляет это открыто, Ходасевич — косвенно. Однако слова Эйхенбаума, сказанные по поводу Тынянова, можно в полной мере отнести к Ходасевичу:

«Чувство истории вносит в каждую биографию элемент судьбы — не в грубо фаталистическом понимании, а в смысле распространения исторических законов на частную и даже интимную жизнь человека. Исторический роман нашего времени должен обратиться к «биографии» — с тем, чтобы превращать ее в нечто исторически закономерное, характерное, многозначительное, совершающееся под знаком не случая, а «судьбы». Это уже есть в «Кюхле»; в «Смерти Вазир-Мухтара» это является своего рода доминантой — и сюжета, и стиля».⁶

Неоднократно отмечалось, что в «Державине» Ходасевича можно усмотреть автореферентные мотивы: исписавшийся Ходасевич, находясь в эмиграции, делал все возможное, чтобы сохранить жизнь русской культуры. Например, в книге дряхлеющий Державин диктует племяннице, Лизе Львовой, объяснения к своим старым стихам. Ходасевич также говорит, что старый поэт искал себе преемника — «нового Державина».⁷ Это напоминает самого

Ходасевича, который сделал для Берберовой комментарии к своим старым стихам и который в последние годы жизни так же был озабочен поиском преемника.⁸ Тогда «Державина» можно рассматривать как прямой ответ «чеховскому» унынию и духовному бессилию молодых писателей (Поплавский, Червинская и др.), шедших за Георгием Адамовичем, который проповедовал «эстетически сырые» излияния в виде «человеческого документа». Такая эмоциональная слюнвявость и полная потеря ориентиров глубоко претили Ходасевичу — неоклассицисту и стороннику пушкинской лапидарности. Чтобы понять силу неприятия им современных настроений, достаточно вспомнить строки из его эссе о Чехове:

«При Чехове мы умирали. Теперь мы умерли, перешли «за границу». Чеховская пора для нас то, что болезнь для умершего. Но если нам суждено воплотиться вновь (а ведь только об этом вся наша молитва, только к этому вся наша воля), то наше будущее — не «чеховские настроения», а державинское действие. Если России дано воскреснуть, то пафос ее ближайшей эпохи, пафос нашего завтра, будет созидательный, а не созерцательный, эпический, а не лирический, мужественный, а не женственный, — державинский, а не чеховский. Державин заранее должен нам стать ближе Чехова.»⁹

Двадцатому веку, эксцессам символизма (столь разительно описанным в «Некрополе») с его саморазрушительным слиянием жизни и искусства Ходасевич противопоставил «здоровый» восемнадцатый век. Еще в 1916 г., в статье по поводу столетия смерти Державина, Ходасевич выступил с чрезвычайно показательной характеристикой поэта и его эпохи:

«XVIII век, особенно его Петровское начало и Екатерининское завершение, был в России веком созидательным и победным. Державин был одним из сподвижников Екатерины не только в насаждении просвещения, но и в области устройства государственного. Во дни Екатерины эти две области были связаны между собой теснее, чем когда бы то ни было. Всякая культурная деятельность, в том числе поэтическая, являлась прямым участием в создании государства. [...] Державин-поэт был таким же непосредственным строителем России, как и Державин-администратор. Поэтому можно сказать, что его стихи суть вовсе не документ эпохи, не отражение ее, а некая реальная часть ее содержания; не время Державина отразилось в его стихах, а сами они, в числе иных факторов, создали это время. В те дни победные пушки согласно перекликались с победными стихами. Державин был мирным бойцом, Суворов — военным. Делали они одно, общее дело, иногда, впрочем, меняясь оружием. Вряд ли многим известно, что не только Державин Суворову, но и Суворов Державину посвящал стихи. Зато Державин в свое время воевал с Пугачевым. И, пожалуй, разница между победами одного и творческими достижениями другого — меньше, чем кажется с первого взгляда».¹⁰

Здесь высказан ряд идей, ключевых для понимания державинской биографии. Прежде всего, Державин предстает перед нами как личность, находящаяся в удивительной гармонии со своей эпохой. И — что не менее важно — эпоха была такова, что в своей суровой простоте всячески способствовала этой гармонии. Во-вторых, во время Державина еще не было

противоречия между действием и созерцанием, а посему не могло быть речи о каком бы то ни было отчуждении. То есть, Державину была неизвестна романтическая и постромантическая рефлексия. В-третьих, Державин мог по праву гордиться сознанием того, что он активный творец истории — как поэт и как государственный деятель. И, наконец, благодаря близости Державина к Екатерине, искусство имело непосредственное влияние на государственную политику, способствуя распространению просвещения и уважения к закону. Такая гармония с веком вовсе не исключала обилия эффектных ходов и драматических поворотов в биографии Державина. Однако все перипетии и невзгоды судьбы разыгрывались как бы на поверхности жизни. Сколь бы ни были грозны удары по личному благополучию Державина, его основные ценности и верования оставались вне опасности. Причем нельзя даже помыслить, чтобы Державин замкнулся в себе на манер последующих «лишних людей» и усомнился бы в своем народе, в своей стране или в своем Боге.

Теперь обратимся к принципам построения державинской биографии Ходасевичем. Андрей Зорин, автор недавнего исследования по нашему вопросу, замечает следующее:

«Избранный им принцип построения повествования можно с известной долей условности назвать принципом психологических расшифровок. Известные эпизоды биографии Державина последовательно излагаются в книге в проекции на внутреннее состояние участвующих в них персонажей, их побуждения, переживания и реакции. Принципиальный апсихологизм державинских «Записок», в которых мемуарист рассказывает о себе в третьем лице, и академическая осторожность Грота, не позволяющего себе идти за документ, оставляли здесь большой простор для писательской интуиции... Психологические расшифровки, о которых идет речь, составляют только внешний слой повествования, его, так сказать, фабульную основу. Сюжет же книги определяется более глубоким пластом авторской мысли — концепцией личности Державина, которую предложил Ходасевич».¹¹

Существует по крайней мере два способа установить «концепцию личности Державина» у Ходасевича. Во-первых, тщательно исследовав источники, можно попытаться ответить на вопрос, почему одни детали Ходасевич использует, а другие — порой не менее «драматические» — оставляет за кадром. И, во-вторых, можно проанализировать случаи, когда Ходасевич, отходя от первоисточников, вставляет в текст собственные замечания.

Кажется, что вопрос о деталях и эпизодах, почерпнутых из Грота или записок самого Державина, решается довольно просто. Это исторически достоверные факты, и здесь вроде бы не может быть места литературному вымыслу. Не исключено, однако, что изложение самых фактов что ни на есть реальных событий проникнуто у Ходасевича некой отраженной литературностью, которая возникает за счет своеобразного текста-посредника — «Капитанской дочери» Пушкина. Параллели между этими двумя произведениями многочисленны¹²: 1) и Державин, и Петруша Гринев принадлежат к провинциальному дворянству; 2) оба героя получают самое

рудиментарное образование по программе фонвизинского Митрофанушки (Державин — с немецким уклоном, Гринев — с французским); 3) оба являются сыновьями властных отцов, которые определяют своих отпрысков на военную службу; 4) оба проходят через повседневную армейскую рутину, знакомясь с солдатской жизнью на собственном опыте; 5) оба переживают период разгула — игры и сомнительных знакомств; 6) оба пытаются писать стихи, будучи незаметными служилыми людьми; 7) для обоих переломным моментом в жизни является пугачевский бунт; 8) оба встречают людей, которые таинственным образом связывают их судьбы и с Пугачевым, и с Екатериной; 9) оба сражаются в одной армии (как впервые заметил Грот, сослуживцем Державина в Самаре был некий подполковник Петр Гринев¹³); 10) во время восстания оба планируют или предпринимают секретные экспедиции; 11) оба входят в конфликт с местным начальством и нарушают установленную субординацию; 12) оба чуть было не погибают от рук Пугачева; 13) после подавления восстания оба, будучи оклеветаны перед императрицей, испытывают немалые трудности с законом; 14) оба лицом к лицу встречаются с Пугачевым, одетым в тот момент в тулуп («засаленный тулуп» у Державина, «белый бараний тулуп» у Пушкина,¹⁴ «потертый тулуп» у Ходасевича); 15) и, наконец, судьба обоих героев решается прямым вмешательством Екатерины (хотя, конечно, в случае с Гриневым вмешательство это имеет гораздо более романический характер). Интересно, что ни одна из этих параллелей не является вымыслом Ходасевича — все они восходят к Гроту, Державину или Пушкину. Примечательно и то, что на связь с Пушкиным указывает читателю сам Ходасевич, рассказывающий о слабости Державина к картам следующим образом:

«В те времена, когда на станциях приходилось подолгу ждать лошадей, а иногда ночевать, станционные трактиры были рассадниками игры и мошенничества. Темные люди подстергали в них проезжающих. В таком трактире, три года спустя, ротмистр Зурин обыграл Петрушу Гринева».¹⁵

Пушкинист Ходасевич несомненно знал в деталях и «Историю Пугачева», и «Капитанскую дочку». Поэтому законно предположить, что, излагая биографию Державина, он подмешал к своему рассказу элементы литературности и таким образом эстетизировал сухую объективность источников. Чрезвычайно любопытно и то, что упоминание о подполковнике Гриневе находится у Пушкина в той же главе «Истории», где говорится о мужестве Державина при подавлении беспорядков и о повешении им захинщиков волнений.¹⁶ Однако подобная интерпретация текста Ходасевича отдает распространившимся в наше время подходом, согласно которому всякий текст (просто являясь текстом и обладая определенной структурой) представляет собой вымысел — попытку исказить прошлое, манипулируя им из настоящего. Ходасевич же был безупречным историком литературы и пытался — насколько это возможно — разгадать загадку личности Державина. Поэтому неудивительно, что Державин и Петруша Гринев,

современники и люди сходного происхождения и воспитания, оказались братьями по духу — почти что близнецами. Ходасевич так описывает своего героя:

«Он вырос в глуши, воспитался в казарме, да на постоялом дворе, да в огне пугачевщины. С младенчества ему было внушено несколько твердых и простых правил веры и нравственности. [...] Добро и зло разделял он ясно, отчетливо; о себе самом всегда знал: вот это я делаю хорошо, это — дурно. Словом, умом был прям, а душою прост. Прямота была главное в нем».¹⁷

Это собственные слова Ходасевича; мы не найдем их ни у Грота, ни у Державина. Но сравните их со знаменитым напутствием старого Гринева:

«Прощай, Петр. Служи верно, кому присягнешь; слушайся начальников; за их лаской не гоняйся; на службу не напрашивайся; от службы не отговаривайся; и помни пословицу: береги платье снову, а честь смолоду».¹⁸

Вспомним одну из любимых рифм Пушкина — *воля / доля*. Доля — это то, что уготовано судьбой (пугачевское восстание) или унаследовано в системе ценностей и не подлежит обсуждению (честь). Это данное поле деятельности, в рамках которого человек может осуществить собственную волю. Учитывая характер Державина (горячность, упорство, жизнелюбие) и его непоколебимую систему ценностей, его биография, его сочетание воли и доли кажутся вполне закономерными. В жизни Державина категории вымысла (т.е. чего-то неправдоподобно остросюжетного или predeterminedного судьбой) и факта не были абсолютными и осознанными противоположностями. Жизненный путь солдата-недоросля мог самым естественным образом строиться по сюжету, который представлялся бы последующим поколениям литературной игрой. Подобно этому, странной может показаться и награда за единство поэтических и государственных устремлений Державина — известная табакерка с червонцами, превратившаяся в наивный анахронизм в эпоху профессиональных литераторов-разночинцев. Но, как пишет Ходасевич, «Тогда все поэты служили — звание писателя не существовало».¹⁹

Даже аллегорические маски Державина были вполне прозрачны — табакерка была послана «мурзе Державину» от имени «киргизской царевны», воспетой в «Фелице», — и не скрывали подлинного лица автора, который хоть с улыбкой, но вполне настойчиво поучал государыню и её вельмож. Это решительно изменилось уже в пушкинскую эпоху. Скажем, Алеко из «Цыган» в духе романтической неоднозначности сознательно сделан и похожим, и не похожим на своего автора (Александра).

Таким образом, по-своему организовав исторические источники, Ходасевич создает типичного представителя эпохи. Это же сделал и Пушкин, но разница здесь в том, что герой Ходасевича реальный, а герой Пушкина — вымышленный. Можно вспомнить, что в «Капитанской дочке»

видное место занимает любовная интрига и что сюжет романа во многом следует сюжетам Вальтер Скотта. У Петруши Гринева была спасительница — Маша Миронова. Державин мог полагаться только на себя и попадал в затруднительные положения чаще, чем это положено герою романа.²⁰ Как говорит Ходасевич по поводу последствий для Державина пугачевского восстания: «Сражаясь на стороне победителей, Державин вышел из борьбы побежденным».²¹

Когда Ходасевич отходит от достоверных фактов источников, он делает собственные замечания, которые, однако, не являются вымыслом. Установка Ходасевича — не на легендарность и мифотворчество, а на соответствие духу эпохи и характеру человека. Например, говоря: «словно судьба так устраивала, что он вновь, уже в который раз, оказывался незаметным спутником Екатерины»,²² Ходасевич пытается выявить сюжет в ходе державинской жизни. Это не является фикцией. Чтобы изолированные факты обрели смысл, их необходимо связать между собой. Но и здесь Ходасевич действует чрезвычайно осмотрительно, оговаривая свой вывод осторожным «словно». Несомненно при этом, что на самостоятельные выводы Ходасевич имеет полное право, заслужив его scrupulousностью историка и интуицией художника. Он проник в «конструктивный принцип» личности Державина и может докопаться до той «подлинной правды», к которой стремился Тынянов: «Так могло быть, так, может быть, было». Говоря о Державине, Ходасевич вполне мог повторить слова, сказанные его другом Гершензоном о Пушкине:

«Может быть, я о нем знаю больше, чем он сам. Я знаю, что он хотел сказать, и что хотел скрыть, — и еще то, что выговаривал, сам не понимая, как пифия».²³

Пожалуй, наиболее мощным местом в книге Ходасевича является рассказ о том, как Державин сочинял свой шедевр — «Бог». Позволим себе закончить длинной цитатой. Слова в ней принадлежат Ходасевичу, но они как бы исходят из глубины личности Державина, чей гений умел творить, столь изящно избегая рефлексии:

«Сердце хотело уединения, он решил бежать. Вдруг объявил жене, что едет осматривать свои белорусские земли, в которых никогда не был, хоть владел ими семь лет. Стояла самая распутица, о дальней дороге нечего было думать. Жена удивилась, но он ей не дал опомниться. Доскакал до Нарвы, повозку и слуг бросил на постоялом дворе, снял захудалый покойчик у старой немки и заперся в нем».

Дальше начинается собственно Ходасевич:

«Он писал, пока сон не валил его на постель, а проснувшись, вновь брался за работу. Старуха носила ему пищу. Он работал в таком же диком уединении, в таком же неистовом напряжении телесных и душевных сил, в каких Челлини отливал некогда своего Персея. Так продолжалось несколько дней.

То была вновь в ы с о к а я ода. Державин сам с замиранием сердца ощущал высоту своего парения. Образы и слова он вновь громоздил, точно скалы, и, сталкивая

звуки, сам упивался звуком их столкновения. В этих стихах не трудно узнать автора Читалагайских од. Но там все-таки был перед нами отчаянный подмастерье, работавший наугад, знавший замечательные удачи, но местами лишь портивший материал; теперь это полный мастер. Не трудно узнать в нем и лаконического автора оды на смерть Мещерского. Но теперь его лаконизм перестал быть порывист и угловат. В «Бог» Державин привел в движение какие-то огромные массы; столь же огромна сила, на это затраченная, но ни единая частица ее не пропадает даром, и надежда, усилия мы нигде не видим. Таково на сей раз его господство над материалом, что с начала до конца все в оде движется стройно и плавно, несмотря на то, что в процессе работы он постепенно отходит от первоначального замысла. Вдохновение владеет им, но материалом владеет он».⁴

Трудно представить себе более полное проникновение в творящий ум русского поэта, который мог сказать о себе без тени иронии: «Я царь — я раб, я червь — я Бог».

[Перевод Д. И. Унгуряну]

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Б. В. Томашевский. «Литература и биография». — В журнале: *Книга и революция*, 4 (1923), с. 9.

² В. Ф. Ходасевич. «О чтении Пушкина (К 125-летию со дня рождения)». — В кн.: *Калеблемый треножник (Избранное)*, 1991, с. 189.

³ Ю. Н. Тынянов. «Автобиография». — В кн.: *Юрий Тынянов: писатель и ученый. Воспоминания. Размышления. Встречи.* / Под ред. В. Каверина. М., Молодая гвардия, 1966, с. 19-20.

⁴ Ю. Н. Тынянов. «Как мы пишем». — В кн.: *Андрей Белый, М. Горький и др.* Л., Издательство писателей в Ленинграде, 1930, с. 163, 161, 164.

⁵ В. Ф. Ходасевич. *Державин*. М., Книга, 1988, с. 30.

⁶ Б. М. Эйхенбаум. «Творчество Юрия Тынянова». — В кн.: *О прозе. О поэзии*. Сборник статей. Л., Художественная литература, 1986, с. 208.

⁷ В. Ходасевич. *Державин*, с. 217, David M. Bethea, *Khodasevich: His Life and Art*. Princeton: Princeton University Press, 1983, p. 336.

⁸ Кстати, автобиографические мотивы можно обнаружить и в других литературных биографиях периода. В «Смерти Вазир-Мухтара» Тынянов выводит фигуру саркастического Грибоедова, который, пережив свое время, занимает в литературной полемике эпохи весьма двусмысленную позицию. А Набоков, пародируя в четвертой главе «Дара» академическую биографию Чернышевского, изгоняет из русской литературы беса гражданственности, ставшего проклятием русской истории, — и тем самым в известном смысле откликается на политические события, в том числе убийство отца, приведшие к его изгнанию из России.

⁹ В. Ф. Ходасевич. «О Чехове». — В кн.: *Калеблемый треножник*, 1991, с. 250.

¹⁰ В. Ф. Ходасевич. «Державин (К столетию со дня смерти)». — В кн.: *Калеблемый треножник*, 1991, с. 137-138.

¹¹ А. Зорин. «Начало». — В кн.: В. Ф. Ходасевич. *Державин*. М., Книга, 1988, с. 18.

¹² На эту тему см. также доклад Самуила Шварцбанда на симпозиуме, посвящен-

ном 250-летию со дня рождения Державина (Париж, окт. 1993), «Записки» Г. Р. Державина и «Капитанская дочка» А. С. Пушкина (гипотетические заметки)».

¹³ Ю. Оксман считает, что свою фамилию герой Пушкина получил не от подполковника Петра Гринева, а от подпоручика А. М. Гринева, который был арестован по подозрению в измене, но впоследствии оправдан. См. Ю. Г. Оксман. «Пушкин в работе над романом «Капитанская дочка»». — В кн.: А. С. Пушкин. *Капитанская дочка*. Л., Наука, 1985, с. 165. Однако для нас этот вопрос является не столь существенным, тем более, что Ходасевич наверняка ориентировался на точку зрения Грота.

¹⁴ Как известно, Пушкин эту деталь узнал от Дмитриева. Скорее всего, Пушкин не читал «Записки» Державина. В «Истории» он упоминает их лишь один раз, говоря в примечании, что записки существуют, «но к сожалению еще не изданы» (А. С. Пушкин. «История Пугачева». — *Полное собрание сочинений*. Т. 9 (1-2). Л., АН СССР, 1938, с. 110). До 1842 г. единственный экземпляр «Записок» хранился у вдовы Державина. Грот пишет, что Пушкин просил разрешения у наследников Державина посмотреть державинские записки о пугачевском бунте, но ему отказали (*Сочинения Державина*, 1861: 1). Однако несомненно, что основные факты державинской биографии были Пушкину известны, тем более что в старости Державин имел обыкновение читать с гостями свои произведения, в числе которых могли быть и «Записки».

¹⁵ В. Ходасевич. *Державин*, с. 51.

¹⁶ Ходасевич не соглашается с известным объяснением Дмитриева о причинах, побудивших Державина повесить бунтовщиков (слова Дмитриева были записаны Пушкиным во время сбора материалов к «Истории Пугачева» (А. С. Пушкин. «История Пугачева». — *Полное собрание сочинений*. Т. 9 (2). Л., АН СССР, 1940, с. 498)). «Ходил слух, будто бы во время пугачевщины он вешал людей «более из поэтического любопытства, нежели из настоящей необходимости». Это неверно», пишет Ходасевич (*Державин*, с. 99).

¹⁷ В. Ходасевич. *Державин*, с. 76.

¹⁸ А. С. Пушкин. *Капитанская дочка*. Л., Наука, 1985, с. 6.

¹⁹ В. Ходасевич. *Державин*, с. 100.

²⁰ И это при том, что Ходасевич не упоминает о нескольких драматических эпизодах в биографии Державина. Так, из «Записок» известно, что однажды Державина чуть было не растерзал кабан (Г. Р. Державин. «Записки из известных всем происшествий и подлинных дел, заключающие в себе жизнь Гаврилы Романовича Державина». — *Соч. Державина* под ред. Я. Грота. Т. 6. СПб, 1871, с. 442).

В другой раз он снова очутился на грани гибели, чуть было не шагнув в Зимнем дворце в комнату без пола. «Один миг, и едва кости его остались бы на сем свете», вспоминает о себе в третьем лице Державин (Цит. соч., с. 445). Не исключено, впрочем, что Ходасевич не включил эти происшествия, потому что они слишком остросюжетны и более годятся для авантюрного романа.

²¹ В. Ходасевич. *Державин*, с. 87

²² Там же, с. 46.

²³ В. Ф. Ходасевич. «Гершензон». — В кн.: *Калеблемый треножник*. М., Сов. писатель, 1991, с. 341.

²⁴ В. Ходасевич. *Державин*, с. 106-107.

Екатерина Филипс-Юзвигт
(Милуоки, Висконсин)

АМЕРИКАНСКИЕ ДОКТОРСКИЕ ДИССЕРТАЦИИ О Г. Р. ДЕРЖАВИНЕ

(1966 — 1991 годы)

Появление научно-исследовательского интереса к Державину в Соединенных Штатах, в смысле написанных о нем докторских диссертаций, как и следовало ожидать, совпадает с периодом наибольшего развития славистики и особого интереса к русской и советской литературе, особенно во второй половине XX века.

Ниже дается краткий обзор вклада американских диссертантов в изучение творчества Державина. Автор настоящей статьи пытается установить их долю в державиноведении — подобно тому, как сами авторы диссертаций пытались определить место поэта среди других видных русских писателей и литературных движений в России.

Наибольшее число диссертаций по русской литературе в США приходится на 60-е и 70-е годы нашего столетия. Это время отличалось не только идеологической враждой между Соединенными Штатами Америки и Советским Союзом в холодной войне; послевоенный период до самого начала 90-х годов недаром считается «золотым веком» Америки — как в смысле экономического роста, так и в смысле общекультурного развития страны, в том числе научно-исследовательской деятельности. Об этом наглядно свидетельствует заметное увеличение общего числа представленных к защите научных диссертаций. Например, если в 1950 году было написано 6,600 диссертаций в стране, то в 1970-х гг. их количество уже достигло невероятной цифры в 35, 000 в год. В славистике преобладал, конечно, интерес к литературе XIX и XX веков. Литература же XVIII века, как и более ранних периодов, исследовалась значительно реже. (Появление книги С. Зеньковского о русской средневековой литературе, например, была из ряда вон выходящим явлением. (Впрочем, даже книга Г. Струве *Russian Literature Under Lenin and Stalin, 1917 — 1953* была большим событием.)

Первые две диссертации о Державине написаны в конце 60-х гг. За ними последовали три других в 70-х годах, т. е. хронологически они совпали с общей картиной развития интереса к русской литературе. С той только разницей, что в сравнении, например, с Тургеневым, которому посвящено

25 докторских диссертаций, или с Чеховым, о котором написано 35 диссертаций, о Державине в этот же отрезок времени представлено всего пять.

Первая из них появилась в Принстонском университете в 1966 году под названием «The Poetry of Derzhavin».¹ Автор ее Henry Robert Hedrick (руководитель диссертации Нина Берберова).

Диссертация Jane Gary Harris «The Creative Imagination in Evolution: A Stylistic Analysis of G. R. Derzhavin's Panegiric and Meditative Odes» написана при Колумбийском университете в 1969 г. Д. Харрис производит наиболее полный и тщательный разбор отдельных стихотворений Державина. Она также систематически прослеживает эволюцию поэта и определяет его место среди литературных течений его времени.

Третью диссертацию о Державине, правда не только о нем, написала Zita Dapkus Dabars под заглавием «The Similies of Sumarokov, Karamzin, and Derzhavin» при Индианском университете в 1971 году. (В последних двух случаях фамилии руководителей диссертаций не указаны.)

Диссертация Leslie Francis'a Bailey «Consonant Variance in Derzhavin's Rhymes: A Preliminary Study» написана в 1974 году при Висконсинском университете в Медисоне. (Руководитель диссертации Valdis J. Zeps.)

Thomas J. Watts в своей диссертации «G. R. Derzhavin's Path to the Pre-Romantic Lyric», которую он защитил при Нью-Йоркском университете в 1976 г. (руководитель диссертации Зоя Юрьева), продолжает изучение эволюции поэта от классицизма к преромантизму.

Несколько в стороне от других диссертаций о Державине, как по времени написания, так и по теме, находится работа северо-корейского студента Jugwan'a Cho «Time Philosophy in Derzhavin's Poetics», написанная в 1991 г. при университете Охайо Стейт под руководством Франка Силбайориса. (В Dissertation Abstracts International за 1992 г. она ошибочно помечена, как написанная по-русски; на самом деле Cho только цитирует Державина по-русски, его же собственный текст написан по-английски.)

Генри Хедрик, положивший начало докторским работам о Державине в США, сожалеет, что столетия, предшествовавшие XIX и XX векам, так долго оставались вне поля зрения исследователей и критиков в Америке. Он также отмечает трудность изучения творчества Державина, хотя одновременно подчеркивает, что исследователи XX века, благодаря новым методам и направлениям в филологии, лучше подготовлены к разбору творчества поэта, чем их предшественники.

Когда Хендрик писал свою диссертацию (в 1966 году), не было еще ни одной серьезной работы о Державине на английском языке. (Книга Pieter R. Hart. *G. R. Derzhavin: A Poet's Progress* вышла только в 1978 г.) На русском языке, вне пределов тогдашнего СССР, была только биография Державина, написанная Владиславом Ходасевичем, и несколько кратких статей в различных европейских журналах на других языках. Хедрик ставит своей целью до какой-то степени заполнить этот пробел: впервые более полно представить творчество Державина на английском языке за пределами родины поэта. Неудивительно, что первая глава его диссертации, свыше 60-ти страниц, посвящена биогра-

фии Державина. Главными источниками своих сведений он называет книги: «Державин» Владислава Ходасевича, «Жизнь Державина» Якова Грота и «Записки», «Объяснения» и «Письма» самого Державина.

В последующих главах он останавливается на просодии и стиле поэта. У Андрея Белого, а также у О. Брика, *Ритм и синтаксис* (дисс., с. 129);² у Шенгели, *Техника стиха* (с. 142); у R. Jakobson'a, *Closing Statement: Linguistics and Poetics* (с. 140); у Томашевского и др. он находит технику научного подхода, открывает для себя метод научного анализа поэзии. Непосредственным объектом своего исследования он избирает ритмические вариации в метрической схеме отдельных стихотворений. Следуя системе главным образом Белого и прибегая к статистическим исчислениям по распределению метрических ударений, он пытается определить «ритмическую индивидуальность» поэзии Державина. Его особенно интересуют пропуски ожидаемых метрических ударений.

Затруднением в процессе своей работы Хедрик называет разнообразие терминологии в этом отношении у русских теоретиков стиха — его смущают, например: пиррихий, пеон, полуударение и ускорение. Поэтому он обращается к Набокову и, следуя его примеру в работе о «Евгении Онегине» (*Eugene Onegin, A Novel in Verse by Aleksandr Pushkin, Translated from the Russian, with a Commentary, by Vladimir Nabokov. 4 vols. New-York, 1964*), называет все эти случаи набоковским термином *scud*. Систему пропусков ударений и места их расположения в стихе Хедрик находит довольно сложной, но для диссертанта важно то, что на основании этой схемы пропусков или подразумеваемых ударений и их распределения в стихотворениях еще Белый поставил Державина в один ряд с такими крупными русскими поэтами, как Тютчев, Пушкин, Языков, Баратынский и Фет.

Большую поддержку такому методу Хедрик находит также у следующего поколения русских теоретиков, главным образом у русских формалистов, а также в работах по английской просодии (Ransom, Wimsatt и др., с. 136, Белый, с. 137). Он также пользуется работой Л. Тимофеева *Проблемы стиховедения* (1931, дисс., с. 137), где последний делает общие замечания относительно распределения метрических ударений у Державина. Работа Хедрика снабжена рядом таблиц, наглядно показывающих численное и процентное соотношение ударных и неударных стоп, а также их распределение в стихе, т. е. от этого зависит ритмическая индивидуальность поэта.

Хедрик приводит ритмические схемы (гл. образом пропуски ожидаемых метрических ударений), применяя и терминологию Белого относительно ритмических фигур, например: «прямоугольник», «параллелепипед», «квадрат», «крыша», «опрокинутая крыша», «малый угол», «ромб», «крест», «большой острый угол» и другие. Оказывается, богатством модуляций, т. е. ритмических фигур, отличаются в результате применения такого метода измерения лучшие оды Державина «Фелица», «Вельможа», «Бог» и «Водопад». Техническому анализу пропуска или ослабления ожидаемого метрического ударения в стихе (*scud*) и зависящей от этого ритмической оригинальности поэта Хедрик посвящает около трети всей своей работы.

Далее он, конечно, спешит добавить, что каким бы богатством схем в этом отношении не отличалась ритмика поэта, настоящую ценность она приобретает только в сочетании с другими элементами стиха. Поэтому в последней части главы о просодии он обращается к исследованию других поэтических элементов — звуковых повторов, синтаксических параллелизмов и тематических структур.

В последней части своей диссертации Хедрик обращается к образности у Державина и называет его поэтом природы, поэтом цвета, света, движения и богатства реалистических деталей. При этом он цитирует Мирского (*A History of Russian Literature*), отметившего, что Державин видел мир как гору драгоценных камней, металлов и огня. («He saw the world as a heap of precious stones, and metals and fires») (дисс., с. 264). Автор диссертации особенно выделяет образы солнца, света и цвета. В своем обсуждении этих образов он находит поддержку у Эйхенбаума и Гуковского. «Солнце для него — душа вселенной и точный облик божества, а тьма — хаос, распад мира на противоборствующие стихии» (дисс., с. 271). Производя классификацию типичных для одической поэзии XVIII века образов грома и молнии, автор диссертации признает свою зависимость от работы В. Западава (*Мастерство Державина*) (дисс., с.129, 280).

Далее Хедрик рассматривает образы пищи, пения и танца; и, конечно, очень важных для Державина — огня и воды. Обсуждения гедонизма и стоицизма у поэта большинство авторов рассмотренных до сих пор диссертаций связывает с обращением поэта в последний период творчества к Горацию. Однако Хендик находит у него также связь гедонизма с ориентализмом (с. 329). Что касается вопроса о месте Державина между классицизмом и преромантизмом, то диссертант отмечает, что иногда трудно определить источник той или иной стороны Державина или решить, не является ли она частью личности самого поэта. Иногда Хедрик забывает об обязательной непредвзятости и ученой сдержанности исследователя, предлагая такие, например, эмоционально окрашенные заключения о Державине: «Его татарской душе, возвращенной в российских степях, тесно было в узких категориях стилей и жанров, предписываемых неоклассицистами» (с. 219, перевод мой. Ек. Ф.-Ю.).

Вторая в хронологическом порядке и самая значительная диссертация о Державине из названных выше написана Jane Gary Harris. В своем длинном введении к теме «The Creative Imagination in Evolution: A Stylistic Analysis of G. R. Derzhavin's Panegiric and Meditative Odes» («Эволюция творческого воображения: стилистический анализ похвальных и медитативных од Г.Р. Державина») Джейн Харрис предлагает детальный обзор предшествовавших ей работ о поэте, включая не только работы на английском языке и не только написанные в эмиграции, но также основные исследования, произведенные в самой России или в Советском Союзе, в том числе диссертации, редкие журнальные и архивные материалы. Центральной частью ее собственной диссертации является тщательный анализ поэтики и эстетики Державина. Не менее интересен также выбор определенного периода в

творчестве Державина в ее работе. Харрис останавливается на Читалагайских одах, не получивших, как она подчеркивает, нужного внимания со стороны исследователей до нее. Рассматривая поэтику похвальных и медитативных од, она одновременно прослеживает творческую эволюцию поэта.

В своем обзоре главных научных работ о Державине Харрис отмечает, что даже в дореволюционный период в России было очень мало работ, посвященных поэтике и эстетике Державина и что интерес к этому аспекту в литературе является достоянием XX века. К работам о Державине раннего периода Харрис относится весьма критически; она выделяет среди них два основных подхода: биографический в сочетании с социолого-историческим и лингвостилистический. Социологическая критика, по ее мнению, преувеличивала значение того факта, что Державин, например, участвовал в подавлении Пугачевского восстания. При этом она отмечает, как редко это восстание вообще упоминается в Читалагайском цикле поэта, несмотря на то, что он появился в печати вскоре после подавления бунта.

В отличие даже от Хедрика, но особенно от некоторых советских исследователей, Харрис неоднократно подчеркивает: литературные влияния в творчестве Державина важнее событий реальной жизни. Те же ранние оды, указывает она, в смысле тем, образов и «в значительной мере» стиля (с. 19), основаны не на жизненном опыте, а на произведениях Фридриха Второго *Poésies diverses du philosophe de Sans-Souci*. Она отвергает утверждение Западова (в его книге 1958 г.), будто бы только на основании опыта, приобретенного во время подавления Пугачевского бунта, Державин мог проповедовать нравственные идеалы народу, включая самих царей. Харрис отсылает читателя к Фридриху Второму, доказывая, что и нравственные идеалы Державина находятся скорее в прямой зависимости от поэзии Прусского короля. Она не сомневается, что литературные произведения оказали большее влияние на поэтическое сознание поэта, чем даже его бедность в детстве и ранней молодости, часто упоминаемые в биографических заметках о Державине, или же его успех на государственной службе, неоднократно отмечавшийся российской критикой как источник творчества поэта (с. 20).

Чтобы выделить особенность подхода к творчеству Державина самой Харрис, надо упомянуть, что она находит недостаточным также второй метод изучения поэтического наследия Державина, названный ею «лингвостилистическим», который, как она считает, сводится главным образом к изучению лексики поэта. Эта тенденция наметилась уже у самых ранних критиков, в их заметках (в «Собеседнике любителей российского слова», в котором Державина критиковали за лексические новшества по поводу оды «К Фелице» — пишет Харрис, с. 21). В советское время, отмечает она, изучение творчества Державина тоже концентрировалось главным образом на вопросах лексики. Она, правда, выделяет В. В. Виноградова, «посвятившего несколько страниц исключительной важности» стилю Державина в своих «Очерках по истории русского литературного языка XVII—XIX веков» (1949 г.), — особенно лексике и синтаксической композиции (с. 22). Она отмечает, что три советских диссертации о Державине

40-х — начала 50-х гг. также уделяют главное внимание лексике поэта. Харрис соглашается с тем, что все они значительно дополняют изучение творчества Державина, особенно в области словаря, но что это нельзя еще назвать полным стилистическим анализом поэтического наследия поэта.

Диссертантка приходит к заключению, что два вышеупомянутых подхода — биографический в сочетании с социолого-историческим и лингвостилистический (каким он был на практике) — были только подготовительным этапом, собиранием данных, т. е. что поэтика и эстетика Державина по настоящему не были изучены. Были филологи, которые указывали на необходимость изучения собственно поэтического таланта Державина: в числе первых из них она называет Мерзлякова, проследившего не только употребление отдельных слов и фраз, но также отметившего значительные изменения и переходные моменты его поэтического тона. Харрис особенно выделяет Эйхенбаума и Гуковского как критиков, пытавшихся определить отдельные элементы поэтики у Державина (с. 23). Эйхенбаум — в духе самой Харрис — замечает, что сущность поэтического творчества не в прослеживании жизни поэта, а в изучении художественного сознания, которое ведет поэта через реальность его эмпирического опыта (с. 23 дисс., Эйхенбаум: «Державин», *Сквозь литературу*, 1924). Он воспринимает язык Державина не только как лексику, но также как «материал», из которого строится его поэзия. О Тынянове она говорит, что он сделал довольно важный вклад в изучение оды XVIII века, но что, к сожалению, он продолжал концентрировать свое главное внимание на содержании.

Рассматривая отдельные предшествовавшие ей работы по Державину в виде подготовки собственного тезиса о важности непосредственного изучения поэтики и эстетики поэта, Харрис отделяет себя от тех работ, где преобладает интерес к содержанию; отправной точкой для себя она избирает те, где было положено начало исследованию стилистики. Единственная ее жалоба в этом случае — это то, что они слишком коротки. Это касается и Тынянова, и Эйхенбаума. (Напомним, что в дисс. самой Харрис более 400 страниц.) Она отмечает, что Гуковский в своей ценной работе *Русская поэзия XVIII века*, делая попытку определить литературное наследие Державина, разбирает стилистические элементы, которые поэт унаследовал от Ломоносова, Сумарокова и Хераскова. Недостаток работы Гуковского, по мнению автора диссертации, в том, что он не рассматривает первую оду Екатерине (1767 г.) и, особенно, что он не обратил внимания на первую книгу поэта: *Оды, сочиненные и переведенные при горе Читалагае, 1774 года*. Между тем, значение этих од в творчестве Державина Харрис называет «эмбрионным» для всего его творчества. Она подчеркивает, что без тщательного анализа поэтики ранних од нельзя проследить творческую эволюцию поэта.

Помимо работ Эйхенбаума и Гуковского, особенно двадцатых годов (две главные вышли в свет в 1927 году), автор диссертации пространно (на семи страницах) останавливается на книге В. Западова *Мастерство Державина* (1958). Во многом не соглашаясь с Западovým, Харрис тем не менее признает его книгу наиболее полным стилистическим исследованием

творчества поэта ко времени написания ее диссертации в 1969 году. Особенно важны для Харрис замечания Западова по поводу Читалагайских од. В то время, как большинство исследователей вообще не принимало во внимание этого раннего цикла или относило его к ученическому периоду поэта, Западов, как и сама диссертантка, признает большое значение этих од для дальнейшего творчества Державина (с. 29). По мнению Харрис, Западов, правда, не только не исследует этот цикл в должной степени (с поэтической точки зрения), он даже не упоминает о влиянии Фридриха Второго (его *Poésies diverses...*) на темы и образы изучаемого поэта. Более того, в ее глазах работа Западова демонстрирует ограниченность все того же социолого-исторического метода, тем более в рамках соцреалистической критики. В духе соцреализма Западов считает также, что порицание века Екатерины и ее придворных вельмож является основным направлением творчества Державина. Кроме того, он придает слишком большое значение Державину, как предшественнику реализма в русской литературе. Элементы стиля, структуры, поэтики и эстетики занимают в его работе второстепенное место, поэтому творческий процесс остается по сути неисследованным, отмечает диссертантка. Больше всего за это, чем за что-либо другое, Харрис называет книгу Западова «поверхностной». Тем не менее, как раз эту книгу, со всеми ее недостатками, она же называет наиболее полным исследованием Державина, включая и вопросы стилистики.

Работы Эйхенбаума и Гуковского удостоены самой высокой похвалы со стороны Харрис, хотя и в них она находит определенные недостатки. Кроме этих двух авторов, она выделяет, как особенно ценный вклад в изучение творчества Державина, краткую монографию И. Сермана *Гаврила Романович Державин*. Эту работу она называет наиболее проницательным анализом поэзии Державина в постсталинский период. Серман, пишет она, оставляет в стороне Западова и обращается непосредственно к Гуковскому. И хотя он не соглашается с утверждением Гуковского, что Державин, унаследовав русский классицизм, явился основателем русского преромантизма, в основном он сам скорее все же следует подходу старшего ученого. Наиболее созвучен самой Харрис, вероятно, тот факт, что Серман касается вопросов эстетики, что он пыгается определить эстетическую «реакцию /поэта/ на реальность» (здесь должны были бы быть двойные кавычки, так как сама Харрис цитирует Сермана). Как и автор диссертации, Серман также стремится установить, где и как Державин заимствовал литературные и философские взгляды своих предшественников и как он претворил их в своем творчестве. К недостаткам монографии Харрис относит тот факт, что Серман, как до него Гуковский, выпускает из вида ранние оды поэта. (См. также «Первые годы поэзии Державина» в книге Гуковского *Русская поэзия XVIII века*). Серман, кроме того, не упоминает влияния на Державина произведения Фридриха Второго *Poésies diverses...*, которому, как говорилось выше, сама Харрис придает большое значение. Он, к тому же, рассматривает творчество поэта синхронно, не придавая значения эволюции поэта. (См. Серман, *Гаврила Романович Державин*, стр. 109: «Державин же до конца дней

своих остался человеком эпохи Просвещения с типичным для своего времени восприятием мира как механического конгломерата людей и событий»). Монография Сермана, которую с такой симпатией рассматривает Харрис, была опубликована в 1967 г., т. е. ровно через сорок лет после главных работ Эйхенбаума и Гуковского, совсем в другой исторический период, типичным для которого была, между прочим, возможность оглядываться на 20-е гг.

На критике, со стороны Харрис, ее предшественников в изучении творчества Державина необходимо было остановиться, чтобы более точно определить ее собственный вклад в этой области.

В центре диссертации Харрис находится разбор похвальных и медитативных од Державина, в которых более всего заметна эволюция поэта. Она пытается показать творческую эволюцию Державина и продемонстрировать переходный характер его поэзии. Харрис прослеживает, как Державин сначала стремится обновить традиционные жанры гражданской поэзии (торжественную оду, — ее декламаторский стиль, в первую очередь), а затем как он эти жанры преодолевает. Метод Харрис — детальный стилистический анализ гражданской поэзии (некоторые называют ее «государственной»). Она устанавливает, как поэзия Державина начала развиваться по двум разным и даже противоположным направлениям одновременно. Одно из направлений было сатирическим, его первым признаком был «забавный слог» поэта; это первое направление принадлежало еще к классицизму и стиль его был стилем XVIII века. Другое направление было медитативно-элегическим, и в стиле этого направления появились элементы преромантизма, устремленного к XIX веку. В конце, подчеркивает она, Державин оставил и декламаторский стиль, и оду, и гражданскую поэзию, и обратился к более лирическим жанрам.

Так как Харрис делает ударение на эволюции поэта, она начинает с Читалагайского цикла, содержащего самые ранние оды (которые состоят из восьми од — четыре из них переводы из Фридриха II (*Poésies diverses...*)). Из главы в главу она анализирует творческое наследие поэта и его эстетику, как она сперва проявилась в первой оде, посвященной Екатерине Второй, затем прослеживает введение анакреонтики и сатирических элементов в похвальную оду, как, например, в стихотворении «На знатность», которое потом превратилось в оду «Вельможа», и как эта ода оказалась кульминационной в сатирическом направлении гражданской поэзии Державина. Далее Харрис прослеживает источники медитативно-элегического стиля у поэта и показывает, как он ответил на фатализм Фридриха II в его «A Maupertuis...» своим «На смерть князя Мещерского», и как он, наконец, превзошел этот фатализм в оде «Бог». ³

В последней главе Харрис анализирует эволюцию оды «На смерть генерала-аншефа Бибикова» и указывает на контраст между нею и самым оригинальным стихотворением Державина «Водопад», которое она называет кульминацией державинского медитативно-элегического направления. Ее метод позволяет подойти к стиху многосторонне и разрешить целый ряд задач, в том числе: определить жанр и связанные с жанром элементы

каждого стихотворения, сравнить рассматриваемое стихотворение с аналогичными стихотворениями предшественников Державина или его собственными стихотворениями более раннего периода, рассмотреть главные темы и мотивы, а также образы, связанные с ними, определить тон стихотворения, необходимый для данных тем и образов; разобрать лексические и синтаксические компоненты стихотворения, чтобы проследить, как они отражают тон, тему и структуру стихотворения; и, наконец, определить место данного стихотворения в перспективе поэтической эволюции Державина (см. с. 387-388).

Метод исследования Харрис столь детальный, что каждое державинское стихотворение у нее становится отдельной темой и одновременно вписывается в главный тезис эволюции творческого процесса, прослеживания ступеней отдаления от классицистической поэтики и приближения к раннему романтизму. Она показывает, как Державин-поэт постоянно меняется. Как он постепенно вводит новые мотивы, образы, лингвистические элементы и формы стихосложения. В диссертации Харрис можно также найти тончайшие наблюдения над малейшими сдвигами в лексике поэта. Она, правда, признает, что помимо собственных наблюдений, она многим обязана русским исследователям державинской поэзии.

Всего через два года после диссертации Харрис при Индианском университете в 1971 году Zita Dapkus Dabars написала диссертацию «The Similies of Sumarokov, Karamzin, and Derzhavin». Дабарс ставит перед собой задачу определить и классифицировать сравнение, как образное выражение, у трех названных выше поэтов. Следующим ее шагом является определение разницы применения этого образного выражения у троих поэтов. Так, например, она находит, что сравнения мифологического, исторического или литературного порядка редки у Державина и, наоборот, более часты у неоклассика Сумарокова, хотя это верно не для всех периодов творчества Державина.

В своем кратком введении (пять с небольшим страниц) Дабарс прежде всего отмечает, как мало были исследованы образные выражения в русской поэзии вообще. Этот факт избавляет ее от какого-либо детального или иного обзора подобного рода работ. В своей диссертации она ссылается только на неопубликованную тогда работу Карла Проффера «Сравнения у Пушкина и Лермонтова». Проффер подчеркивал, что нет сколько-нибудь детальных исследований образных выражений даже у этих крупнейших поэтов XIX века. (См. об этом подтверждение у Квятковского, *Поэтический словарь*, 1966 г., с. 280: «Поэтика сравнения сложна и до сих пор теоретически не разработана».) Еще меньше исследована в этом смысле поэзия XVIII века, — замечает Дабарс. Даже в самых серьезных трудах о литературе XVIII века, авторы их, в том числе Г. А. Гуковский (*Русская поэзия XVIII века и Русская литература XVIII века*), Н. С. Трубецкой (*Die russischen Dichter des 18. und 19. Jahrhunderts*) и Веселовский (*Любовная лирика XVIII века*) только мимоходом касаются вопроса образных выражений или тропов. Между тем, автор диссертации считает, что изучение образных выражений должно способствовать лучшему пониманию мировоззрения поэта, которое созна-

тельно или подсознательно толкает его на выбор предметов, понятий или состояний сравнения (*tenors and vehicles*). В свою очередь, мировоззрение поэта обычно позволяет определить его принадлежность к тому или иному литературному движению, преобладающему в данный период творчества.

Дабарс избрала метод сравнения, чтобы на основании установленных контрастов между образными выражениями у Сумарокова, как представителя классицизма, и Карамзина, которому был присущ сентиментализм, определить характер образных выражений у Державина, а также его место среди литературных движений того времени. Как и некоторые другие исследователи до нее, Дабарс приходит к выводу, что Державин находится между явным неоклассицизмом Сумарокова и преромантизмом в форме сентиментализма — Карамзина. Ценность ее диссертации в том, что она приходит к этому заключению на основании детального разбора и классификации сравнения, как образного выражения, у представителей разных литературных течений.

Leslie Francis Bailey в своей диссертации «*Consonant Variance in Derzhavin's Rhymes: A Preliminary Study*», исследует фонологические разновидности рифмующих пар в поэзии Державина. Он следует J. Thomas'у Shaw, посвятившему несколько своих работ изучению русской рифмы, особенно у Пушкина, а также его идее, что рифма является «сложной формой творческой экспрессии». Шоу предложил несколько видов контраста между рифмами на звуковом, грамматическом, синтаксическом, семантическом и стилистическом уровнях (см. с. 9 дисс.). Бэйли исследует звуковые различия рифм с лингвистической точки зрения — вне зависимости от их литературных значений. Большая часть его диссертации состоит из различных таблиц, списков и схем (см. особенно приложения, сс. 156 -392).

Jugwan Cho избрал темой своей диссертации поэтику времени в творчестве Державина («*Time Philosophy in Derzhavin's Poetics*»). Он прослеживает эволюцию творчества поэта в перспективе меняющихся образов времени в его поэзии от специфических ярких моментов жизни до сознания смертности человека, до образов времени и искусства, времени и бессмертия, времени и Бога, времени и вечности. Значительную часть своей диссертации Cho посвятил влиянию державинской философии времени на поэтику времени у поэтов XIX и XX веков — Пушкина, Тютчева, Фета и Мандельштама.

Вклад американских авторов диссертаций в изучение творчества Державина состоит прежде всего в том, что они положили начало, открыли эту область исследований на английском языке. Возможно, что какая-то часть их деятельности в этой области была даже чисто переводческой. Нельзя, вероятно, отрицать также известностную долю компилятивности, иногда присущую научным диссертациям вообще.

Самой серьезной заслугой диссертантов надо считать избранный ими формалистско-структуральный подход к изучению творчества поэта, их концентрацию на поэтике и эстетике. При этом можно было бы подумать, что как раз в этом их основное отличие от направления советских исследователей с их главным вниманием к биографическим и социолого-

политическим аспектам, а также обязательным подчеркиванием реализма у Державина. Однако, сами диссертанты часто обращаются к русским исследователям не только дореволюционного и раннесоветского, но и более позднего советского времени; назовем хотя бы книгу Западова *Мастерство Державина*, которая оказалась столь важной для большинства из них.

Самыми ценными источниками для авторов диссертаций оказались теоретики русского символизма и формализма. Но при этом ведь и лучшие исследователи поэтики советского периода или сами вышли оттуда или же в какой-то степени следовали символистам и формалистам.

Наиболее полная и систематизированная работа Харрис, в которой всесторонне прослеживается эволюция поэта от ранних похвальных од до медитативно-элегических стихотворений, может служить своего рода справочником на английском языке о творчестве Державина. Немного досадной является только ее латинская транслитерация множества державинских стихотворений, что может оказаться препятствием даже для самого самоотверженного исследователя. (К тому же, из-за многосторонности подхода ей приходится цитировать одно и то же стихотворение по несколько раз.) В этом смысле отметим преимущество тех диссертаций, в которых авторы, цитируя поэта, предпочли кириллицу, значительно облегчающую рассмотрение хотя бы звуковой оркестровки державинской поэзии.

Несмотря на ориентацию большинства авторов диссертаций на русских символистов и формалистов, интересно обратить внимание на некоторые различия в прилагаемых ими библиографических данных. Их выбор зависел, конечно, в первую очередь от того или другого избранного ими тезиса, но также, вероятно, и от обстоятельств места и времени и даже от некоторого личного предпочтения автора диссертации. Так, у Хедрика чаще, чем у других диссертантов, помимо преобладания Белого и других теоретиков стиха, упоминаются имена Ходасевича, Унбегауна, Чижевского, Набокова и Мирского.

У Харрис, в ее длинной библиографии (шестнадцать страниц), можно найти самые различные имена, в том числе иностранные, и, конечно, такие особенно важные для нее, как Фридрих Прусский и Эдвард Юнг. Больше всего и почти исключительно иностранные источники указывает, например, Дабарс, но она, согласно своей теме, более других авторов диссертаций вынуждена была полагаться на общеевропейские литературные труды — не по объему своей работы, а в связи с теми поэтическими категориями, которые она рассматривала.

Американские диссертации писались в период преобладания формализма и структурализма, в более общем смысле — модернизма. Отчасти поэтому, например, Харрис, в отдельных местах своей диссертации так отгораживается от биографичности и социологичности. Если следовать этим признакам, то ее подход, как и большинства других диссертантов, можно приблизительно поместить в период до постмодернизма, который, пусть очень своеобразно, но вернул в литературную критику биографичность, социолого-историчность и другие менее приемлемые ранее черты.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В диссертациях применяется два вида транслитерации имени Державин — «Derzhavin» и «Deržavin». Все диссертации, рассматриваемые в этой работе, изданы в форме факсимиле компанией University Microfilms, Inc. в Анн Арборе, Мичиган. Информацию о диссертациях можно найти также в *Comprehensive Dissertation Index, 1861-1972, Comprehensive Dissertation Index, 1973 — 1982*, а также в отдельных ежегодных изданиях (*Supplements*) к *Dissertation Indexes*, изд. University Microfilms International, Анн Арбор, Мичиган.

См. также *Dissertation Abstracts International* за отдельные годы, изд. University Microfilm International, Анн Арбор, Мичиган.

² В скобках указываются страницы рассматриваемой диссертации, исключения отмечены соответственно.

³ Мы публикуем в настоящем сборнике статью Дж. Харрис, обобщающую ряд положений ее диссертации 1969 года. (Редакция)

ИЗБРАННАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

- Pierre R. Hart. *G. R. Derzhavin: A Poet's Progress*, Columbus: Slavica Publ., Inc., 1978.
- В. А. Западов. «Державин — полемист». *Русская литература* (историко-литературный журнал), Санкт-Петербург (Россия), 1992, 2, 68-75.
- Georg Witte. «Porose Lebenstexte: Russische Schriftsteller. Autobiographien zwischen Klassizismus und Romantik», *Poetica* (Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft), Constance (Germany), 1992, 24:1-2, с. 32-61.
- Sandra Bennett. «Derzhavin's Ode to the New Year, 1781», *Australian Slavonic and East European Studies*, Parkville, Victoria (Australia), 1990, 4:1-2, с. 55-68.
- Ефим Эткинд. «Духовная диалогия Державина: оды «Бог» и «Христос», *Cahiers du Monde Russe et Soviétique*, Paris (France), 1988, 29:3-4, с. 343-56.
- Renate Lachmann. «Imitatio und Intertextualität: Drei russische Versionen von Horaz' Exegi Monumentum», *Poetica* (Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft), Constance (Germany), 1987, 19:3-4, pp. 195-237.
- Valery Petrochenkiv. «Two Derzhavins», *Selected Proceedings of the Kentucky Foreign Language Conference: Slavic Section*, Richmond, KY, 1987-88, 5:1, с.16-24.
- Владислав Ходасевич. Державин. (Введение — Андрей Зорин). Нева, Санкт-Петербург (Россия), 1988, № 6, 7, 8; сс.107-151, 76-163, 54-102; .
- Jane Gary Harris. «Before "Felica": The First Signs of G.R. Derzhavin's Odic Voice», *Russian Language Journal*, East Lansing, Michigan (U. S. A.), 1987, p. 41: 69-81.
- I. Z. Serman. «Literary Context in Russian Eighteenth-Century Esthetics», *Russian Literature Triquarterly*, Ann Arbor, MI (U. S. A.), 1988, 21, p. 15-24.
- Jan-Baptist Sedaux, Veerle Bédaux. «Wort und Bild in den Gedichten Derzhavin's, die Bedeutung der Emblematik», in B. J. Amsenga, A. H. van den Baar (ed. & bibliog.); F. Suasso (ed.); M. D. De Wolff (ed.). *Miscellanea Slavica: To Honour the Memory of Jan M. Meijer*, Amsterdam: Rodopi, 1983, VIII, 542 pp.
- Helena Smorzewska. «Motyw nocy w tworczości Gawryły Dierżawina», *Slavia Orientalis*, Warsaw, Poland, 1986, 35:3, p. 359-374.
- Bożena Tomaszewska-Suqier. «Ody pochwalne Gabriela Dierżawina», *Slavia Orientalis*, Warsaw, Poland, 1985, 34:1-2, p. 31-43.
- Олег Ильинский. «К двухсотлетию оды «Бог» Державина», *Записки русской академической группы в США*. (Transactions of the Association of Russian-American Scholars

in U.S.A.), Richmng Hill, N.Y. (U.S.A.), 1984, 17, с. 217-229.

Leslie O'Bell. «The Spirit of Derzavin's Anacreontic Verse», *Die Welt der Slaven: Halbjahresschrift für Slavistik*, München 22, (Germany), 1984, 29:1, с. 62-87.

Roman Jakobson. «Deržavin's Last Poem and M. Halle's First Literary Analysis», in Aronoff, Mark (ed.); Dehrle, Richard T. (ed.), *Language, Sound Structure Studies in Phonology Presented to Morris Halle by His Teacher and Students*, Cambridge, MIT Press (U.S.A.), 1984, XII, 392 pp.

Bozena Tomaszewska. «Barwa i slovo o "malarskosci" poezji Gabriela Dierżawina», *Slavia Orientalis*, Warsaw, Poland, 1981, 30:3, с. 255-262.

И. Ю. Фоменко. «Автобиографическая проза Г. Р. Державина и проблема профессионализации русского писателя», см. А. М. Панченко (ред.), Г. Н. Моисеева (ред.), Ю. В. Стенник (ред.). *Русская литература XVIII — начала XIX века в общественно-культурном контексте*. Л., Наука, 1983, с. 328.

Марта Хармат. «О развитии жанра русских похвальных од XVIII века. По одам М. Ломоносова, В. Петрова и Г. Державина». *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae*, Budapest, Hungary, 1981, 27, с. 133-140.

Walter N. Vickery. «Deržavin's "Na smert" Kateriny Jakovlevny': A Metrical-Stylistic Study», *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, Los Angeles, CA (U.S.A.), 1981, 23, с. 163-180.

Е. А. Василевская. «Поэтическая система Державина», *Русская речь* (научно-популярный журнал), М., 1983, 4, с. 29-34.

И. И. Подольская. «Преходящее и вечное в поэзии Державина», *Известия Академии Наук СССР* (Серия литературы и языка), М, 1982, 41:4, с.359-368.

Е. Н. Кононко. «Примечания на сочинения Державина», *Вопросы русской литературы* (Республиканский междведомственный научный сборник), 274012, Черновцы, 1973, 2 (22), с.107-116.

А. Д. Кошелев (сост.). *Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа*, М., Гнозис, 1994.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Список докторских диссертаций по Державину в США, 1966 — 1991 гг.

Henry Robert HEDRICK, Ph. D. «The Poetry of Deržavin», Princeton University, 1966; publication: Ann Arbor, Michigan: University Microfilms, Inc., 1967. (340 pp.)

Jane Gary HARRIS, Ph. D. «The Creative Imagination in Evolution: A Stylistic Analysis of G. R. Derzhavin's Panegiric and Meditative Odes (1794 — 1794)», 1969, Columbia University; publication: Ann Arbor, Michigan: University Microfilms, Inc., 1994. (409 pp.)

Zita Dapkus DABARS, Ph. D. «The Similies of Sumarokov, Karamzin, and Deržavin», 1971, Indiana University; publication: Ann Arbor, Michigan: University Microfilms, Inc., 1994. (231 pp.)

Leslie Francis BAILEY, Ph. D. «Consonant Variance in Deržavin's Rhymes: A Preliminary Study», 1974, University of Wisconsin-Madison; publication: Ann Arbor, Michigan: University Microfilms, Inc., 1994. (408 pp.)

Thomas J. WATTS, Ph. D. «G. R. Deržavin's Path to the Pre-Romantic Lyric», 1976, New-York University; publication: Ann Arbor, Michigan: University Microfilms, Inc., 1994. (300 pp.)

Jugwan CHO, Ph. D. «Time Philosophy in Derzhavin's Poetics», 1991, Ohio State University; publication: Ann Arbor, Michigan: University Microfilms, Inc., 1994. (215 pp.) / Russian text */

*В действительности диссертация написана по-английски.

Вячеслав В. Иванов
(Лос-Анджелес и Москва)

СОВРЕМЕННОСТЬ ПОЭТИКИ Державина

Точка зрения, с которой Державин и его поэтика рассматривается в настоящем сообщении, отличается от принятой в обычных литературоведческих работах. В этих последних поэзия Державина изучается либо диахронически в историческом (литературном, культурном, социальном) контексте его времени, либо синхронно (или, точнее, панхронически) как имманентная вневременная структура, управляемая лишь своими собственными законами. Когда же мы подходим к Державину с мерилами поэзии XX-го века, мы сознательно искажаем временную или вневременную перспективу, подчиняя наше восприятие условностям, принятым в эту историческую эпоху. Наш метод перестает стремиться к системности: мы позволяем себе вырывать отдельные части или признаки из целостного текста, если они обнаруживают сходство с сочинениями значительно более поздней эпохи. В творчестве современных поэтов могут найти продолжение и развитие те черты поэтики, которые отнюдь не были определяющими в то время, когда автор писал. Но поэзия прошлого, в той мере, в которой она продолжает читаться и влиять на современных поэтов, может оставаться живой именно благодаря подобному искажению. В этом и состоит то перетолкование классиков, которым горячая культура с постоянным поиском нового, отличного от уже сказанного и сделанного, отличается от культуры холодной, воспроизводящей наследие прошлого по возможности без изменений.

В первой четверти нашего века появилась целая серия статей, авторы которых стремились заново открыть Державина и приблизить его к современному читателю (часть из них была приурочена к столетию со дня смерти поэта, отмеченному в 1916 г.). Показательно, что все эти статьи (Б. А. Садовского, 1910; Б. А. Грифцова, 1914; В. Ф. Ходасевича, 1916; Ю. И. Айхенвальда, 1916; Б. М. Эйхенбаума, 1916) вместе с более поздней короткой заметкой П. М. Бидцilli (1931) теперь перепечатаны в качестве приложения к первому российскому изданию ходасевичевской биографии Державина (Ходасевич 1988, с. 272–316), впервые вышедшей в эмиграции в 1931 г.

Замечательная книга Ходасевича, как и предыдущая его статья о Державине, быть может, всего больше значила для оживления интереса к Державину у более широкой интеллигентной читательской публики. Из формалистов Державинным в духе предлагаемого подхода занялся после Эйхенбаума Тынянов в своей статье об оде как ораторском жанре (Тынянов 1929; статья написана в 1924 г.). На рубеже 1930-х годов изучению некоторых сторон поэзии Державина, созвучных литературе нашего века, способствовало и первое блистательное исследование Гуковского (Гуковский 1927/1971, 183–201), частично продолженное (хотя и в более трудных условиях цензурирования и редактирования) и в его позднейшем учебнике литературы XVIII-го века и в других работах, где он касался «эмпирических открытий Державина» (Гуковский 1965, 208; Гуковский 1933; 1935).

Из разговоров с Иосифом Бродским еще до эмиграции я знаю, что его тогда занимал классицизм, который он называл великолепным «приемом» (этот последний формалистический термин он применял столь же широко, как Ахматова, и, возможно, не без ее влияния). В первый год после эмиграции он просил прислать ему старую русскую литературу о классицизме. Поэтому его стихи на смерть Жукова, на Норвичском симпозиуме по Державину в 1994 г. изученные в сопоставлении с державинским «Снигирем» в докладе Вадима Ляпунова, можно рассматривать как пример классицистической интерпретации державинского слога. Это сказалось и в словаре стихов Бродского, при наличии отмеченного Ляпуновым державиноподобного вульгаризма «прахоря», в целом более подчеркнуто возвышенном, чем в стихотворении Державина (ср.: эпитет «пламенный Жуков» при более просторечном «Сильный где, храбрый, быстрый Суворов?»; церковнославянизмы «десница» и «пред коим»; псевдоклассицистическое клише «поглотит алчная Лета», рифмующееся с архаическим «лепта», ср. в оде Державина на смерть Мещерского: «Глохает царства алчна смерть»), и в ритме: державинское стихотворение выдержано в новом для русского стиха логоэдическом размере при дактиле (более обычном метре) лишь в одной строке, тогда как у Бродского из 30 строк 13 (43,3%), т. е. почти половина — правильный дактиль (ср. Эткинд 1989, 24), в основном в последней и предпоследней строках, на каждую из которых приходится по 4 дактилических строки при 2 таких строках в двух первых строках и одной в серединной третьей строфе, выделяющейся и тематически; у Бродского упрощена и строфическая структура текста (превращенного в подобие шестистишия октавы без заключительного двустишия с небольшими вариациями) при удлинении его. Прямое словарное совпадение в обоих стихотворениях представляет собой традиционную классицистическую аллегорию: «меч закаляя» у Державина, «меч был вражых тупей» у Бродского. «Правое дело» у Бродского представляет собой интересный пример церковнославянизма, широко использовавшегося в официальной советской лексике военного времени начиная с окончания речи Молотова 22 июня 1941 г.: «Наше дело правое» (отсюда и название романа Василия Гроссмана «За правое дело»), но у Бродского «правый» в этом сочетании соотнесено с

этимологически равнозначной основой слова «десница», что создает скрытую игру значений. В классицистическом духе выдержан и набор древних полководцев, с которыми сравнивается Жуков.

Другим примером недавнего стихотворения известного русского современного поэта, построенного по образцу державинского и следующего его размеру и слогу, является послание С. И. Липкина «Вячеславу. Жизнь Переделкинская», задуманное как вариация на тему «Евгению. Жизнь Званская» (стихотворение написано в конце 1970-х годов, когда Липкин был в опале после его выхода из Союза писателей, оно напечатано позже, уже во время реформ, впервые в «Новом мире»). В качестве адресата был выбран автор настоящего сообщения, главным образом потому, что он остался одним из немногих свидетелей истории Переделкина (начиная со времени основания в нем писательского городка осенью 1935-го года) и биографий живших в нем писателей. В отличие от державинского стихотворения послание Липкина сосредоточено на истории местности и на судьбах таких ее обитателей, как Пильняк и Пастернак (а также литературовед Степанов, на даче вдовы которого Липкин в ту пору жил, что и создает метонимическую пространственную связь между поэтом и местностью, как в «Жизни Званской»). Делая жанр моей статьи еще более необычным и соединяя в себе адресата стихотворения и его исследователя, я могу поделиться с читателями и воспоминаниями о времени, когда С. И. Липкин собирал материалы для написания стихотворения. Он расспрашивал меня о прежних жителях Переделкина. Его поэтическое преобразование моих рассказов, в частности, о Пастернаке, отличается креном в сентиментальность: так, добавлена деталь сочувствия Пастернака к больному мальчику. Если пользоваться обычной литературоведческой терминологией, можно сказать, что в тематике и образах послания Державин осмыслен в преромантическом ключе. Стилистика и стих во многом напоминает последержавинскую пушкинскую традицию, к которой Липкин близок и в других стихах. Ориентация на Державина для Липкина в этом стихотворении скорее знак его относительной (по сравнению с поэтами авангарда) традиционности, а не специфического следования именно Державину (как для Бродского Державин прежде всего классицист). Если же говорить о поэзии Липкина в целом, ближе всего ему ода Державина «Бог».

Третьим современным нам сочинением, в котором Державин играет определяющую роль, является стихотворение Давида Самойлова, где речь идет о передаче поэтической эстафеты поколений. Державин, подробно и по-домашнему описанный в стихотворении, «лиры не передавал» поколению Самойлова (поэтическим подтекстом кроме пушкинского «старика Державина» здесь может служить державинское «Тебе в наследие, Жуковский, / Я ветху лиру отдаю»). Игровое построение стихотворения, которое написано в ключе глазковской ироничности, делает его по сути близким поэзии Державина.

После этого краткого перечня некоторых из современных стихов, прямо связанных с державинской поэзией, остановимся на значении Державина для крупнейших поэтов первой половины века.

Лучше всего этот вопрос изучен на примере «Грифельной оды» Мандельштама. Не подлежит сомнению, что последнее восьмистишие Державина много значило и для этого сочинения Мандельштама, и для всего того периода, когда он обращается одновременно и к Хлебникову, и к ему созвучным поэтам XVIII-го века. Это восьмистишие отразилось в заглавии «Грифельной оды», и в ее ямбическом метре. Мандельштам дважды отмечает эту незаконченную оду Державина (приводимую с ошибкой, следовательно, цитируемую по памяти: Мандельштам знал ее наизусть) как важное событие в статьях начала 1920-х годов, по времени написания близких к его собственной «Грифельной оде». Кратко об этом сказано в статье «Слово и культура», подробнее в эссе «Деятнадцатый век». Согласно формулировке последней работы, на «ржавом языке» XVIII-го столетия Державин выразил новую мысль, которую Мандельштам определит как «релятивизм». Мандельштам с его постоянным упором на исторический смысл занимает не столько «ржавый язык» Державина, подражать которому у него не было потребности, сколько суть его провидений. След перечитывания Державина или постоянного размышления о нем есть и в более поздних стихах Мандельштама предворонежского времени: «Стихи о русской поэзии» открываются ироническим описанием Державина в духе его собственных автопортретов (отмечается его хитрость и татарское происхождение: обе темы присутствуют у самого Державина). К ним восходит почти семейный характер описания поэта («Ты у нас хитрее лиса»); Державин для Мандельштама прежде всего живой человек, как и другие его любимые поэты, в этом смысле к позднему мандельштамовскому стихотворению примыкают упомянутые выше стихи Давида Самойлова. У Мандельштама следование за Державиным во всех случаях смысловое прежде всего. На то Мандельштам и был великим поэтом, чтобы не имитировать слог Державина, ему представлявшийся отжившим свой век, а вместе с ним заглядывать в будущее (пусть иногда зловещее), приоткрывшееся им обоим.

Любопытно, что новым Державиным называет Мандельштам Цветаева в прощальных стихах, обращенных к нему уже в 1916 г. Сама она заинтересовалась русской поэзией XVIII в. позже. Но эпиграф (приведенный с сокращениями и упрощением, скорее всего, на память) из трактата Тредиаковского к «Первой тетрадке» ее стихов, написанных на чужбине (Цветаева 1983, 434), говорит о том, что уже с начала 1920-х годов (если не раньше) ее чтение идет в этом направлении. Остановилось на одном позднем стихотворении Цветаевой, с этой точки зрения показательном. Это — второе стихотворение цикла «Надгробие», посвященное памяти Гронского. Оно безусловно связано с державинской одой «На смерть князя Мещерского» (независимо от автора на это обратил внимание Вадим Ляпунов в уже упоминавшемся докладе о различиях двух поэтов в этих стихотворениях; см. также С. Ельницкая 1990, 345). В частности, вторую и третью строфы стихотворения Цветаевой со строками

... Там нет тебя — и нет тебя.

... Кость слишком кость, дух слишком дух.

Где — ты? где — тот? где — сам? где — весь?
 Там — слишком там, здесь — слишком здесь.
 (Цветаева 1983, 182)

можно считать развитием двух строк державинской оды:

Здесь персть твоя, а духа нет.
 Где ж он? — Он там. — Где там? — Не знаем.

У Державина даны те же антитезы *здесь — там, дух — персть* (у Цветаевой в том же символическом значении используется слово «кость», фонетическим исходом совпадающее с «персть»; в державинском употреблении слова «дух» можно предположить связь с современной ему терминологией журнальных философских статей, в частности, масонских) и такая же последовательность вопросов, начинающихся с «где» и относящихся к «здесь» и «там». Кроме сходства или даже тождества темы и риторического построения вопросов и антитез обращает на себя внимание и одинаковый принцип ритмико-синтаксического членения. В своем интересном подробном разборе стихотворения Цветаевой Ю. М. Лотман уже обратил внимание на то, что строку «Где — ты? где — тот? где — сам? где — весь?» можно интерпретировать как «уникальную, — построенную на четырех спондеях» (Лотман, 1972, 241, прим. 1): $\cup / - \cup / - \cup / - \cup / - /$ (в качестве альтернативной ритмической интерпретации Лотман предлагает несколько искусственную схему: $\cup / - \cup / - \cup / - \cup / - /$, там же, 241; очевидно, эта схема навеяна четырьмя другими строками стихотворения, имеющими такую ритмическую форму, но представляется невозможным доказать безударность «где» в следующих строках строки при ударности этого же слова в ее начале и после цезуры в середине строки). Если в этой строке в соответствии с предположением Лотмана есть четыре спондея при полнударности метрически сильных слогов, то всего ударных односложных слов в ней 8 и все слоги ударны.

Достаточно близкий ритм со спондеями на всех метрически слабых слогах кроме 5-го (и может быть первого?) обнаруживается в строке «Что смерть есть жизнь и жизнь есть смерть»: $\cup / - \cup / - \cup / - \cup / - /$ (в схеме Лотмана в этом месте опечатка). В 4 других полнударных строках спондей использован, наоборот, только на первом слоге каждого из двух полустиший и общее число ударных слогов — 6: $\cup / - \cup / - \cup / - \cup / - /$ (ср. схемы в статье Лотмана, 241):

Кость слишком — кость, дух слишком — дух.
 Там — слишком там, здесь — слишком здесь
 Здесь — слишком здесь, там — слишком там.
 Бог — слишком Бог, червь — слишком червь.

Тот же Лотман видит в последней строке «полемику с Псалтырью и всей русской традицией истолкования знаменитого седьмого стиха из 21 псалма» (Лотман 1972, 244–245; ср. Лотман 1964, 166–167). Но прежде всего Цветаева

могла иметь в виду вторую половину державинской строки из оды «Бог»:

Я царь — я раб; я червь — я Бог!

Строка Державина допускает интерпретацию как полноударная с четырьмя спондеями, т. е. с 8 ударными односложными словами:

ú/-/ú/-/ú/-/ú/-/

В этом случае ее ритмическая форма в точности совпадает с ритмом приведенной выше строки Цветаевой «Где — ты? где — тот? где — сам? где — весь?» Последняя перестает быть полностью уникальной и становится в один ряд с державинской строкой (ср. в других стихах Цветаевой бесспорные примеры той же ритмической формы: «Конь — хром, Меч — ржав, Плащ — стар, Стан — прям» из стих. «Возвращение вождя», сборник «Ремесло»). Ритмическое совпадение Державина и Цветаевой разительно.

Представляется, таким образом, что в двух одах Державина «На смерть князя Мещерского» и «Бог» и в цитированном стихотворении Цветаевой совпадают не только тема и ее риторическое выявление, но и особый ритм, появляющийся именно в ключевых риторических построениях. В целом подобные стихи Цветаевой отличаются повышенной ударностью; в цитированном стихотворении из цикла «Надгробие» всего 214 слогов, из них 102 ударные, т. е. ударение есть почти на половине слогов, хотя многие метрически сильные слоги безударны. Державинский четырехстопный ямб отличается систематическим использованием спондеев. Они не ограничиваются начальным положением в строке, где спондеи возможны и в последующей традиции. Ритмические новшества Державина и Цветаевой заставляют напомнить о примере Хопкинса, который не только широко применил сходные ритмические построения в английской поэзии (до него только намечавшиеся), но и предложил для них интересное теоретическое объяснение; для русской метрики подобный труд еще впереди. Можно думать, что термины типа «спондей» в комбинации с метрическими концепциями, унаследованными от Тредьяковского и Ломоносова, могут оказаться недостаточными для адекватного описания ритмических новшеств Державина, развитых Цветаевой. Если справедливо предположение, что спондеи — как бы след державинского ритмического воздействия, то можно было бы продолжить эту интерпретацию и для строки «Грифельной оды» «Плод нарывал. Зрел виноград». В ней представлена ритмическая фигура ú/- - ú/-/ú/- - ú/-/, т. е. ударение дважды (в начале каждого из обоих полустиший) смещается на предшествующий слог.

Соединение ударных односложных слов в разных метрических позициях (не только сильных, но и слабых) характерно не только для четырехстопных ямбов Державина. Сочетание таких слов встречается и в его метрических экспериментах, напоминающих опыты чисто акцентного (тонического, но не силлабического) стиха у Маяковского (но также и Мандельштама) типа

«Дней бык пег»:

Лей свет в тьму!

Приведенная строка у Державина рифмуется с непосредственно предшествующей обычной трехстопной-амфибрахической:

Умей подражать ты ему.

Сочетание принципиально разных по числу слогов соседних строк с одинаковым числом ударных слогов и позволяет сравнить стих Державина и Маяковского. Занятно, что этот метрический принцип у Державина выступает в стихах, которые и тематически (сравнение поэта с солнцем) достаточно близки Маяковскому, о синтаксических и словообразовательных сходствах обоих поэтов см. Эткинд 1985, 379; Эткинд 1989, 23. Не раз сочувственно цитировалось (см., например, Серман 1969, 43) справедливое наблюдение Тынянова (Тынянов 1929, 553) о возрождении у Маяковского державинского грандиозного образа. Грандиозности тропа (например, развернутого уподобления поэта солнцу) вторит и акцентный стих, выделяющий односложные слова (место этого приема среди поэтических образов Маяковского было раскрыто еще в ранней работе Романа Якобсона). Но речь идет скорее о параллельном развитии по спирали, чем о влиянии Державина на Маяковского. Мы лучше воспринимаем грандиозные образы Державина с их космической конкретностью (напомню хотя бы поразительность его «седин дряхлеющей вселенной», ср. также о колоссальности образов Державина: Гуковский 1927, 201) и его ритмические новшества потому, что они нам напоминают сделанное много лет спустя Маяковским, но воздействие одного поэта на другого остается проблематичным. Что же касается носителя или воскресителя державинской одической традиции в самом широком смысле слова в первой половине нашего века, на право выполнить эту миссию в равной мере кроме Маяковского могли бы претендовать и Мандельштам, и Цветаева. Из них Мандельштаму с его ориентацией на акмеистическую вечность предметных образов в стихе и специфической любовью к «барбизонской» живописности кажется особенно близкой «говорящая живопись» державинской поэзии. Но и здесь соперником может быть Маяковский, которому хотелось, чтобы его стих явился «весомо, грубо, зримо». Это объединение вокруг Державина поэтов казалось бы совершенно различных направлений не кажется случайным: ретроспективно различия между разными постсимволистскими школами представляются значительно менее существенными, чем далеко идущие сходства между их важнейшими представителями.

Начало возрождения торжественного стиля, близкого к одическому, можно видеть уже у таких поэтов-символистов, как Брюсов и Вячеслав Иванов. То обстоятельство, что сравнение с поэзией Державина кажется особенно возможным именно в тех случаях, когда постсимволистская поэзия обнаруживает отчетливую связь с архаикой символистов, наглядно выступает при сравнении державинского «Лебедя» с ранним стихотворением Пастернака

«Я рос. Меня как Ганимеда». Совпадает основной образ поэта, вознесенного над миром как парящий лебедь. Наличие прототипа в оде Горация у Державина и в греческом мифе о Ганимеде, особенно занимавшем Пастернака (как видно из его «Охранной грамоты»), позволяет говорить об общности стилистических черт, связанных с ориентацией на античность и в этом широком смысле классицистических.

Из черт ритмики Державина, напоминающих поэзию XX-го века начиная с Блока и Андрея Белого и уже с этой точки зрения частично изучавшихся Андреем Белым, Тарановским, Гаспаровым и другими стиховедами, следует отметить употребление пиррихий в четырехстопном ямбе, статистически более близкое к теоретической модели ямба (т. е. к реальным возможностям русского языка), чем традиционный послепушкинский стих. Например, из 20 строк из стихов Державина «На счастье», удачно приводимых И. Смирновым для доказательства близости поэтики Державина и Заболоцкого (Смирнов 1969, 157), 2 (10% в соответствии с теоретической моделью) представляют собой редкую для послепушкинской традиции форму с пиррихиями на второй и третьей стопах:

Политика и правосудье...
Как полюсы, меридианы

Обращает на себя внимание характер лексики в этих строках, предельно близкий к современному языку.

Менее ясны случаи, где у Державина вероятны пиррихии одновременно на первой и второй стопе, как было давно мной предположено (Иванов 1947) для строки «И что не из чужих анбаров», где, однако, на «что» возможно ударение.

Современность державинской рифмы отмечалась и в специальных исследованиях (Западов 1969, 91, где в этой связи обращено внимание на неслучайность совпадений с Цветаевой), и в работах общего характера по истории русской рифмы (Самойлова, Гаспарова). Для сопоставления с рифмой, канонизированной молодыми поэтами 1960-х годов, особенно интересны державинские рифмы, в которых согласные фонемы отличаются одним различительным признаком (как «душ» — «туч»), а также рифмы с обратным порядком элементов (водном-бездонном) и стихи с сознательным отсутствием рифмы (о последнем явлении в поэзии XVIII в. ср. Гуковский 1927). Еще более обычны сравнения звукописи (намеренно благозвучной, как у символистов, использующей в качестве приметы поэтического языка особую роль плавных фонем, теоретически обоснованную Л. П. Якубинским, или столь же сознательно резкой, как у футуристов) у Державина и поэтов нашего века.

Из близких Хлебникову и другим русским футуристам специальных языковых приемов, известных и у других поэтов XVIII в., но у Державина проводимых особенно последовательно, отметим «наклонение», строящееся на повторе одной и той же основы (Гуковский 1927): пиры пируют; буруют бури; царя, / Цариц, царевичей, царевен; И гул глухой в глуши гудет;

Как гром, гремящий по громам (в двух последних прием соединяется со звукописью).

Среди причин, вызвавших интерес к Державину у поэтов первой половины нашего века, немаловажную роль играло его вольное обращение с языком. Мандельштам, видевший суть эксперимента Хлебникова и молодого Пастернака в обмирщении языка, т. е. разгрузке его от избыточных церковнославянизмов, не мог не заинтересоваться отчасти сходными чертами у Державина. Одно из главных отличий Державина от таких его предшественников в одическом жанре, как Ломоносов, продолжавших влиять и на поэтов пушкинской поры, заключалось в освобождении от догматического следования системе трех штилей. У Державина можно найти примеры использования в стихах незамысловатой разговорной речи:

Встал я, и, держась за стенку,
Шел на цыпках...

Особое место Державина в русской поэзии связано с его «дикостью» (о чем упоминал в своей статье и Бицилли). Он не был причесан на общий лад, эта его растерзанность показалось занимательной тем поэтам, которые хотели уйти от гладких подражаний Пушкину. В этом смысле крайне интересно соотношение Державина и Тютчева, на что обратил внимание еще Тынянов (Тынянов 1929). Некоторые стихи Тютчева прямо продолжают поэтику Державина. В качестве примера можно привести трехстопные ямбы, описывающие времена года олицетворениями с использованием просторечия. Державинское «Желание зимы» является прообразом аналогичного стихотворения Тютчева (ср. у Державина «Осень, баба злая...»). Третьим поэтом в том же ряду может быть молодой Случевский. Те его стихи, которые были отмечены Аполлоном Григорьевым, явственно примыкают к той же линии, существенно отличной от традиционной послепушкинской.

Кажется вероятным, что и Фет в наиболее новаторских философских стихах, где угадываются контуры будущего русского символизма, использовал державинское наследие. Недаром его «бездна эфира» восходит к «Ласточке» Державина.

Разумеется, отдельных совпадающих строк и поэтических формул у Пушкина и у Державина очень много (их полный перечень еще не составлен, среди других упомяну, например, «Языком сердца говори» у Державина — «Языком сердца говорю» у Пушкина; «Блажен, кто менее зависит от людей» у Державина — «Зависеть от властей, зависеть от народа» у Пушкина; «Приди ко мне, Пленира» у Державина при аналогичном ритмически обращении к мертвой возлюбленной у Пушкина; «Напев твой яркий, голосистый» у Державина — «голос яркий соловья» у Пушкина; «Скользим мы бездны на краю» у Державина — «И бездны мрачной на краю» у Пушкина; «А я пиит — и не умру» у Державина при сознательном подражании ему в «Памятнике» Пушкина; «рожденье молний и громов» на Кавказе у Державина при текстуально близком пушкинском образе; «Если по моей кончине / В скудном бесконечном сне» у Державина — «Если ранняя могила / Суждена

моей весне» у Пушкина и т. д.). Но это не позволяет говорить еще о сходстве их стилистики и поэтики. Как правило, у Пушкина державинские образы и метры (иногда обозначенные эпитафиями) преобразуются, входя в иной мир, от них по сути отличный. Державин был в числе поэтов, из репертуара которых Пушкин заимствовал, но оттого близкими они не стали. Пушкина раздражало державинское косноязычие. Тютчев и многие другие следовали за теми открытиями Державина, которых для Пушкина не существовало.

ЛИТЕРАТУРА

- П. Н. Берков, Г. П. Макогоненко, И. З. Серман (ред.), 1969, *XVIII век*, сборник 8. Державин и Карамзин в литературном движении XVIII — начала XIX века. Л., Наука, Ленинградское отд.
- Г. Гуковский, 1927, *Русская поэзия XVIII века* (Государственный Институт истории искусств. Вопросы поэтики. Непериодическая серия, издаваемая Отделом словесных искусств, вып. X), Л., Academia, также репринт: *Slavische Propyken. Texte in Neu- und Nachdrucken*, hrsg. von D. Tschizhevskij, Bd. 136, 1971.
- Г. А. Гуковский, 1933, «Литературное наследство Г. Р. Державина. — Литературное наследство. М., 1933, т. 9—10.
- Г. А. Гуковский, 1935, «Державин». — В кн.: *Г. Р. Державин. Стихотворения*. Библиотека поэта. Малая серия. Л.
- Г. А. Гуковский, 1965, *Пушкин и русские романтики*. М., Худ. литература (первое издание: Саратов, изд. Саратовского ун-та, 1946).
- С. Ельницкая, 1990, «Поэтический мир Цветаевой» (*Wiener Slavistischer Almanach, Sonderband 30*), Wien.
- В. А. Западов, 1969, «Державин и русская рифма XVIII века». В кн.: Берков, Макогоненко, Серман, 1969, 54—91.
- Вяч. В. Иванов, 1947. *Сравнительный анализ оды 1747 г. Ломоносова и «Фелицы» Державина* (курсовая работа, семинар В. Д. Дувакина по анализу художественных произведений, Московский ун-т им. М. В. Ломоносова, фил. фак-т). Рукопись.
- Ю. М. Лотман 1964. «С кем же полемизировал Пнин в оде «Человек»?» — «Русская лит-ра», No. 2, 166—168.
- Ю. М. Лотман, 1972. *Анализ поэтического текста. Структура стиха*. Л., Просвещение, Ленинградское отд.
- И. З. Серман, 1969. «Литературная позиция Державина». В кн.: Берков, Макогоненко, Серман, 1969, 41—53.
- И. П. Смирнов 1969. «Заболоцкий и Державин». В кн.: Берков, Макогоненко, Серман 1969, 144—161.
- Ю. Н. Тынянов, 1929. *Архаисты и новаторы*. Л., Прибой, также репринт: *Ann Arbor*, Ardis.
- В. Ходасевич, 1988. *Державин* (серия: Писатели о писателях). М., Книга.
- Цветаева, 1983. *Стихотворения и поэмы*, т. 3. Стихотворения. Переводы 1922—1941. New York: Russica Publishers, Inc.
- Е. Эткинд 1985. *Материя стиха*, изд. 2 *Bibliothèque russe de l'Institut d'études slaves*, t. XLVIII), Париж.
- Е. Эткинд, 1989. «Актуальность Державина». В кн.: *Russian Literature and History. In Honour of Professor Ilya Serman*, ed. W. Moskovich, J. Fraenkel, V. Levin, S. Shwarzband, Jerusalem, The Hebrew University, 16—26.

