



Ю.И.Минералов

ИСТОРИЯ
РУССКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ
XVIII
века





Ю.И. Минералов

ИСТОРИЯ
РУССКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ
XVIII
века



Москва
«Высшая школа» 2007

УДК 821.0
ББК 83.3 (2Рос-Рус)1
М 62

Рецензенты:

кафедра литературы Сургутского государственного педагогического университета
(зав. кафедрой доц. *Н.А. Дворянина*); академик РАН, проф. *П.А. Николаев*.

Во внешнем оформлении использованы фрагменты произведений: *Ж.Л. Монье* «Портрет А.С. Муравьевой-Апостол», *И.Ф. Зейпель* «Валдайский пейзаж», *И.В. Ческий* «Храм Дружбы в Павловске», *С.Ф. Галактионов* «Вид с Каменноостровского моста».

Минералов Ю.И.

М 62 История русской литературы XVIII века: Учеб. пособие /
Ю.И. Минералов. — М.: Высш. шк., 2007. — 383 с.

ISBN 978-5-06-005317-3

В центре учебного пособия — анализ текстов художественных произведений, проблемы литературного мастерства В.К. Тредиаковского, М.В. Ломоносова, А.П. Сумарокова, А.Н. Радищева, В.П. Петрова, Г.Р. Державина, Н.М. Карамзина и других писателей, заложивших в XVIII веке основы русской классической литературы.

Для студентов филологических факультетов вузов, аспирантов, учителей средних школ, может быть использовано в педагогических колледжах.

УДК 821.0
ББК 83.3 (2Рос-Рус)1

ISBN 978-5-06-005317-3 © ОАО «Издательство «Высшая школа», 2007

Оригинал-макет данного издания является собственностью издательства «Высшая школа», и его репродуцирование (воспроизведение) без согласия издательства запрещается.

ВВЕДЕНИЕ

Барокко, классицизм, сентиментализм — такими словами обозначают в литературоведении основные литературные направления XVIII в.

Однако историческая периодизация литературы «по векам» достаточно условна. В частности, не следует думать, что ровно с 1700 г. начинается качественно новый период в истории русской литературы. Совсем напротив: в начале XVIII в. продолжался целостный период, начавшийся несколькими десятилетиями ранее (приблизительно со второй половины предыдущего XVII столетия), — период барокко.

Барокко стало распространяться в России не с начала XVIII в., а на несколько десятков лет раньше. Потому, говоря о нем, необходимо для начала заглянуть в прошлое, напомнив о некоторых фактах литературы конца предыдущего XVII в.: без этого многое из относящегося к XVIII в. было бы не совсем понятно.

С барокко связываются смысловая усложненность, «витиеватость» языка, буйный метафоризм и т.п. С классицизмом — стремление к жанровой упорядоченности, максимальной ясности смысла, «вычищению» языка и т.п. Сентиментализм (сентиментальный романтизм) принес внимание к внутреннему миру человека и проникновенный лиризм.

Однако некоторым художникам (и притом весьма крупным) было просто тесно в рамках этих трех направлений, и они работали по-своему. Так, В. К. Тредиаковский, М. В. Ломоносов, А. П. Сумароков — три крупнейших поэта-современника, и вся их жизнь протекала в атмосфере литературных споров и взаимной критики. Из них Сумароков; младший по возрасту, был творческим вождем и теоретиком русских классицистов. Он и его школа не принимали многое в творчестве Тредиаковского и Ломоносова, по характеру своему расходившемся с классицистскими принципами. Впрочем, и двое последних писали каждый по-своему и относились друг к другу как литературные соперники.

Среди жанров, активно разрабатывавшихся писателями XVIII в., были такие, которые в следующем столетии «отступили на периферию». В сфере прозы можно указать, например, на важность в XVIII в. жанра «путешествия»: в его широко понимаемых рамках написано, с одной стороны, радищевское «Путешествие из Петербурга в Москву», а с другой — «Записки первого путешествия» («Письма из

Франции») Д. И. Фонвизина и «Письма русского путешественника» Н. М. Карамзина. (В следующем столетии на первый план выдвигаются роман, повесть, рассказ.) В сфере поэзии стоит напомнить о широчайшей распространенности в XVIII в. жанра басни. Басни тогда писали почти все поэты — кроме, между прочим, И. А. Крылова, который писал тогда прозу и пьесы, а за басни взялся в 1810-е гг., когда другие как раз утратили интерес к их сочинению.

Некоторым выдающимся произведениям словесности XVIII столетия даже трудно подобрать жанровое обозначение. Укажем в виде примера, с одной стороны, на написанное в эпоху Петра I «Юности честное зерцало», а с другой — на созданную за пять лет до конца века суворовскую «Науку побеждать» (которые по силе слога, по образности своего строя приближаются к произведениям художественной литературы).

Следует напомнить также то, как дерзко игнорировал в конце XVIII в. великий новатор Державин (современник и друг Суворова) стройную и строгую жанровую систему, созданную в предшествовавшем ему писательском поколении русскими классицистами. Можно заметить, например, что он очень широко понимал оду и называл «одой» почти всякое свое большое стихотворение, принципиально отличая от оды лишь песню. Классицисты с их пуританским пониманием жанров никогда бы с этим не согласились. Они бы, видимо, усмотрели среди державинских од не только оды, но также сатиры, эклоги, идиллии и т.п. Да и сами оды Державина критики, выросшие на произведениях классицистов, пытались упрекать в том, что они написаны «не по правилам». Ученики Державина, по сути, составили особую литературную школу.

Державинская эпоха охватила два последних десятилетия XVIII в. и даже «переплеснулась» в начало следующего столетия (Державин, активно творивший до конца дней своих, умер в 1816 г.). Это время смелых экспериментов с художественной формой и самим языком литературы, время развития в ней гражданско-философской проблематики.

С другой стороны, многие писатели ставили перед собой более «земные» и конкретные задачи, посвящая свою деятельность просвещению народа и попросту мало заботясь о тонкостях художественной формы. Как следствие, просветители также не соблюдали во всей их строгости творческие принципы трех вышеупомянутых основных литературных направлений эпохи.

В XVIII в. литературу обычно именовали «словесностью». Термин «словесность» обозначает то же, что и термин «литература», но

исторически предшествовал ему. В отличие от своего синонима, заимствованного из западных языков, он содержит ясный образ, указывающий на то, что термином этим подразумевается словесное искусство, искусство художественного слова и словесного текста. Термин-синоним «литература» такой ценной особенности лишен: «литера» — это *буква*, и образ, который данный термин содержит, односторонен — данный образ не учитывает *устных* форм словесного искусства.

Приблизительно до второй половины XIX в. оба синонима сосуществовали в филологии и широком языковом употреблении, однако затем иностранное слово стало постепенно вытеснять термин «словесность». Ныне все чаще в филологии проявляется объективная потребность его возрождения. Филология — наука о культуре в ее словесно-текстовом выражении, и, изучая литературу, необходимо прежде всего анализировать ее словесно-образную первооснову, которая обуславливает и самостоятельное место литературы среди форм искусства.

Между тем нередко эта стадия анализа пропускается, и многие авторы начинают рассуждать, например, об идеях писателя, о его сюжетах и т. п. вне тех образно-ассоциативных словесных структур, в которых литературные идеи и сюжеты реально воплощены. Как следствие оказывается неясной художественно-смысловая специфика литературы в ряду форм искусства.

С другой стороны, в силу многогранности этого сложнейшего явления — литературы — к ней могут испытывать интерес не только литературоведы-филологи, но и историки, и психологи, и представители еще иных многочисленных наук вплоть до политэкономии, юриспруденции и даже геологии. Об этом, впрочем, еще в XIX веке академик Ф. И. Буслаев писал так: «Что же касается до внутреннего содержания, до истины, нравственности, изящества, то идет в особые науки — каковы философия, юриспруденция, история, эстетика и пр. Потому, чтобы не разбегаться во все стороны и не толковать обо всем, — следовательно, о многом кое-как, — лучше всего... смотреть на писателя, не выходя из области своего предмета...»¹.

Свою эстетику, свое содержание, идеи и даже свою философию, как справедливо рассуждает далее Буслаев, специалист-филолог найдет в словах и оборотах речи (словесно-текстовых образах) писателя, в «грамматике, в обширном смысле понимаемой». Смотреть на писательские произведения для литературоведа естественно в строго

¹ Буслаев Ф. И. Преподавание отечественного языка. М., 1992. С. 86.

филологическом аспекте. *Анализ текста и его взаимообусловленных компонентов в художественно-функциональном плане — основная литературоведческая задача.*

Общественно-политическое, религиозное, социально-философское, морально-нравственное, педагого-дидактическое — и тому подобное *внесудожественное* — содержание различных человеческих воззрений писателя (тем или иным манером, в той или иной связи мимоходом *проявившихся* в его художественном тексте) более компетентно разберут представители других соответствующих профессий — если у них такая необходимость возникнет. «Классовые» корни писателя, его «партийные» пристрастия, бытовые представления и иные подобные компоненты идеологемы «писатель и общество» также вызывают к компетенции отнюдь не филологов.

Из этого отнюдь не следует, что надо отказаться от общераспространенного термина «литература». Однако явно необходимо осознанно обратиться к целенаправленному изучению литературы как словесности, словесного искусства — то есть к изучению ее в том особом ракурсе, который и был основным ракурсом для филологии прежних времен.

Подход к произведению художественной литературы как к историческому или политическому документу, как к объекту социологического или психологического наблюдения может быть важен для представителей других наук, но для литературоведа представляет лишь прикладной интерес. Темы и идеи *художника*, писателя неотделимы от своего реального словесного воплощения, и именно так их необходимо изучать.

В дальнейшем будут употребляться оба слова (и «словесность» и «литература»), но наш историко-литературный анализ будет вестись именно в словесно-текстовом ракурсе, который первоочередно важен для исследователя-филолога. Рассмотрение литературных явлений в таком ракурсе есть первый необходимый этап их историко-литературного познания. Отсюда одно из отличий нашего курса от ряда публикаций других авторов на тему истории русской литературы.

Данная книга посвящена истории русской литературы XVIII в., когда зародилась литература нового времени, пришедшая на смену литературе особого *средневекового* типа — древнерусской. Предпосылки к ее появлению постепенно создавались и незримо накапливались на протяжении нескольких предшествующих «древнерусских» столетий. Но это не отменяет того факта, что именно в XVII в. удивительно быстро — на протяжении жизни двух поколений — возник-

кает и бурно развивается (по конкретным культурно-историческим причинам на фазу позже, чем в странах Запада) литература в узком строгом смысле слова — *художественная словесность* с присущей ей системой жанров (стихотворение, поэма, ода, роман, повесть, трагедия, комедия и т. д.).

Нетрудно ощутить отличия литературы нового времени от древнерусской, сравнив, например, «Житие Сергия Радонежского» (написанное в эпоху Дмитрия Донского Елифанием Премудрым) с романом Льва Толстого (или даже с «Житием протопопа Аввакума») или сравнив старинный православно-христианский акафист и духовную оду Державина. Кроме наглядно проявляющихся конкретных жанрово-стилевых различий были и глобальные.

Автор жития святого и составитель летописи, автор церковного акафиста занимались *священным ремеслом* — эстетическое начало в меру личного таланта, конечно, приходило в их произведения, но все же как побочное явление. В древнерусской письменности имелись отдельные творения, где, совсем как в литературе нового времени, превалирует художественная сторона («Слово о полку Игореве», «Поучение» Владимира Мономаха, «Слово о погибели русской земли», «Моление Даниила Заточника» и др.). Однако они немногочисленны и стоят особняком (хотя читателю XXI в. как раз эти художественные в узком смысле слова произведения, пожалуй, наиболее интересны и внутренне близки).

Творческим задачам летописца, автора исторического сказания, автора патерикового жития, торжественной церковной проповеди, акафиста и т. д. соответствовала особая (малопонятная человеку начала XXI в. без специальной филологической подготовки) «эстетика канонов» (или «эстетика тождества»).

Такая эстетика исповедовала верность «боговдохновенным» авторитетным образцам и изошренное воспроизведение их основных черт в собственном творчестве (с тонкими новациями в деталях, но не в целом). Так, древнерусский читатель жития знал заранее, как будет описан автором жизненный путь святого, — жанр жития включал систему канонически строгих правил, и житийные произведения походили друг на друга, словно родные братья, их содержание было заранее предсказуемо.

Эта черта древнерусской словесности, отражающая социально-психологические особенности людей русского православного средневековья, а также суть того сложного культурно-исторического феномена, который ныне именуется «древнерусской литературой», сменилась в XVII в. живой по сей день «эстетикой новизны».

Писатели нового времени занимаются не «священным ремеслом», а искусством как таковым; эстетическое начало — первейшее условие их творчества; они заботятся о фиксации своего авторства, стремятся к тому, чтобы их произведения не походили на произведения предшественников, были «художественно оригинальны», а читатель ценит и считает естественным условием *непредсказуемость* развития художественного содержания, уникальность сюжета.

В той тональности, которую немедленно обрела уже в XVII в. и по сей день сохранила наша новая литература, и отечественные и зарубежные читатели неизменно выделяли как специфически «русские» черты особую высокую духовность (в XVII—XVIII вв. это будет по преимуществу православная духовность), философскую масштабность проблематики, идейную заостренность, «государственническую» гражданственность, психологическую проникновенность, нравственное здоровье и т. п. черты.

Для понимания объективной основы этих черт немаловажно помнить, что у истоков русской художественной словесности стоят священнослужители или люди из духовного сословия (священники, монахи, выходцы из семей священников). Именно они были первыми русскими писателями нового времени. Именно они направили русло развития русской словесности в определенную сторону. Впоследствии это русло могло сдвигаться «влево» и «вправо», расширяться и сужаться; бурный поток литературного развития мог образовывать и боковые тупиковые «рукава», в которых постепенно глохло и погибало все, там на беду оказавшееся, — но он не мог уже победить «в гору», вспять, к противоположным идеалам и к так называемым «общечеловеческим» ценностям.

Родоначальник русской поэзии *Симеон Полоцкий* (1629—1680) — иеромонах. Основоположник русской художественно-психологической прозы *Аввакум Петров* (1620—1682) — протопоп (старший священник). Первые крупные русские драматурги *Феофан Прокопович* (1681—1736) и св. *Димитрий Ростовский* (1651—1709) — монахи. Монахом был и *Стефан Яворский* (1658—1722) — драматург, поэт, мастер ораторской прозы. С имен Симеона Полоцкого и Аввакума начинается наш курс. Именно эти писатели-священнослужители открывают в русской литературе интереснейшую эпоху, которую в последние десятилетия большинство филологов истолковывает как эпоху *барокко*.

Св. Димитрий Ростовский, в миру Димитрий Туптало, писал стихотворные драмы на евангельские сюжеты, поучения, слова, проповеди («*Пирамида или столш...*», «*Брань архистратига Михаила*

с седмоглавым змием», «Поучение о четвероконечном кресте» и др.). Им также созданы имеющие огромное духовное значение «Четьи-Минеи».

Стефан Яворский тоже пробовал себя в церковной стихотворной драматургии, создавал проповеди и «слова», а кроме того, написал такое важное богословское сочинение, как «Камень веры».

Человеком с несомненным художественным дарованием был св. *Тихон Задонский* (1724–1783), создавший такой шедевр, как «Сокровище духовное».

Как писатель и переводчик начинал в молодости будущий митрополит *Евгений Болховитинов* (1767–1837).

Большинство «Поэтик» и «Риторик» XVII–XVIII вв. — то есть руководство по теории словесности, теории литературного стиля — написано монахами и священнослужителями: риторики Макария, Феофана (Прокоповича), Моисея (Гумилевского), Амвросия (Серебрякова). Выходцами из семей священнослужителей были в XVIII в. В. К. Третьяковский, Н. Н. Поповский, А. И. Дубровский, Е. И. Костров, В. П. Петров и др. — крупные и просто талантливые писатели, к творчеству которых можно прямо отнести вышесказанное об особенностях русской литературы и ее «проповедническом» пути. Впрочем, в порядке контраста напомним, что сыном священника был и *И. С. Барков* (1732–1768) — человек с сильным даром иронического поэта, пародиста, переводчика поэзии, который, однако, охотно тратил свой дар на сочинение стихотворных шуток, переполненных непристойностями.

Литературоведческие термины, применяемые нами, понимаются в соответствии с книгой: *Минералов Ю. И.* Теория художественной словесности. М., 1999¹.

¹ Учебное пособие «История русской литературы XVIII века» входит в авторский цикл учебников и учебных пособий по истории русской литературы, в рамках которого ранее уже опубликованы книги: *Минералов Ю. И.* История русской словесности XVIII века (2003), *Минералов Ю. И.* История русской литературы XIX века (1800–1830-е годы) (2006), *История русской литературы XIX века (40–60-е годы)* (2003), *Минералов Ю. И.* «История русской литературы: 90-е годы XX века (2002, 2004), *Минералов Ю. И., Минералова И. Г.* История русской литературы XIX века (70–90-е годы) (2006), *Минералов Ю. И., Минералова И. Г.* История русской литературы XX века (1900–1920-е годы) (2004).

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ИСКАНИЯ. ВРЕМЯ БАРОККО

Русское литературное барокко интенсивно изучается чуть более сорока лет. В XIX— первой половине XX в. почти всех писателей XVIII в. условно объявляли «классицистами». Такой «классицизм без берегов» выглядел аморфно и неубедительно. В советское время проявилась противоположная тенденция: некоторые литературоведы стали вообще отрицать русский классицизм. «Не имеет ли нам смысла отказаться от понятия и термина «русский классицизм XVIII века»?» — писал, например, П. Н. Берков¹. Стали делать искусственные попытки «переопределить» многих писателей XVIII в. в «романтики», «реалисты», «предромантики» и некие «предреалисты». Однако в начале 1960-х гг. литературовед А. А. Морозов опубликовал свои статьи о барокко в русской литературе XVII—начала XVIII в., и они стимулировали исследования ряда других филологов в данной плоскости. Картина стала выглядеть иначе.

Первоначально и барокко пробовали трактовать расширительно (А. А. Морозов, например, считал его представителями М. В. Ломоносова и В. К. Тредиаковского, а кое-кто пытался уместить на прокрустовом ложе барокко и великого новатора Державина). Ныне преобладает более гибкая точка зрения. Эпоху господства в нашей литературе барокко заканчивают на 40-х гг. XVIII в., обычно считая последним его заметным представителем А. Д. Кантемира. (После этого говорят уже об отдельных *чертах* барокко, проявляющихся у позднейших писателей, и о явлениях, типологически *схожих* с барокко.)

Оправданность такого подхода очевидна. Поэзия барокко когда-то привнесла в русскую литературу силлабическую систему стихосложения (ранее существовали так называемые «досиллабичес-

¹ Берков П. Н. Проблемы изучения русского классицизма. // XVIII век, 6. М., Л., 1964. С. 29.

кие вирши»). Угловатый и капризный ритм силлабических стихов неотделим от художественной стилистики нашей барочной поэзии. Как выразился А. А. Илюшин, «силлабика — целая эпоха в русской поэзии (XVII и частично XVIII вв.), барокко...»¹. Существует не лишнее наивности представление, что силлабика ушла из нашей поэзии якобы потому, что была чужда, «антиструктурна» для русского языка. Русская поэзия, согласно этому мнению, механически заимствовала силлабику из поэзии польского барокко, однако она так и «не прижилась». Но ведь то, что можно передать средствами языка, заведомо для него не чуждо! Силлабика как раз очень даже «прижилась» — была общераспространенной русской системой стихосложения без малого *век*. Это солидный период. Однако она ушла, когда ушло барокко, вместе с барокко, потому что силлабика была органической составляющей, системным элементом литературной культуры барокко. Силлабическая ритмика с ее неожиданными темповыми скачками и сложными переходами от одного к другому как нельзя лучше соответствовала барочному художественному мышлению. Кстати, трудно поверить, что она ушла из русской словесности навсегда: и в наше время встречаются авторы, экспериментирующие с ней — например, в целях художественной стилизации старинного поэтического слога. Функционально она, кстати, довольно близка тактовике, с которым так много экспериментировали в начале нашего XX в. крупные поэты.

Над теми, кто полагает, что русская поэзия просто скопировала польскую силлабику, великий славянский филолог А. А. Потебня вообще иронизировал: «Неужели... силлабическое стихотворство на русской почве было равно польскому»? Неужели, продолжал Потебня, «есть, например, в живописи и гравюре не только два народа, две школы, но даже два художника с одинаковой техникой?»² Русская силлабика отличается от польской, как и само барокко в православно-христианской стране качественно отлично от барокко (особенно от «идеологии» барокко) в Польше и других католических странах.

Необходимо напомнить и о таком немаловажном моменте, который часто упускается из виду. Дело в том, что те, кого историки

¹ Илюшин А. А. «Силлабическая система» и «силлабический принцип» русского стихосложения (к разграничению понятий). // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. 1984. №2. С. 39.

² Потебня А. А. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905. С. 194–195.

литературы ныне относят к писателям русского барокко, не имели никакого представления, что они будут когда-то названы «писателями барокко» (точно так же как позже классицисты не знали, что они «классицисты»). Стиль барокко был выделен историками искусства и назван этим словом лишь в конце XIX в. — первоначально по отношению к архитектуре. Затем и в скульптуре, и в живописи, и в музыке, и в литературе тоже стали различать особую эпоху, произведения авторов которой при внимательном наблюдении обнаруживают ряд черт, отличающих их и от произведений Ренессанса и от произведений классицизма. Естественно, что у художников эпохи барокко были какие-то названия и самоназвания, но слово «барокко» к ним при их жизни не относили (пожалуй, чаще всего они называли себя «новыми», противопоставляя себе своих литературных противников в качестве «старых», старомодных). Сходным образом и термин «классицизм» укрепился только в начале XIX в., когда никого из классицистов на свете уже не было. Эти нюансы — реальные факты, которые часто упускаются из виду.

Хотя нас интересует художественная словесность, нельзя не отметить, что во второй половине XVII в. и в последующие десятилетия она тесно связана, порою слита, с другими искусствами. Говоря по-иному, интересующую нас эпоху отличает сложный *художественный синтез*. Например, литературный образ нередко тесно переплетается в произведениях этого времени с живописным образом.

В сфере живописи XVII в. происходили изменения, аналогичные литературным. Тут быстро складывается светская живопись — портрет, жанровая сцена, пейзаж (ранее здесь господствовала живопись религиозная — икона, фреска и т. п.). Сама иконопись эволюционирует — появляются авторы, создающие так называемые «живоподобные» иконы, и разгорается острая борьба между ними и сторонниками старой манеры¹.

Словесно-текстовые руководства для иконописцев, так называемые «Подлинники», существовавшие и ранее, приобретают новые качества настоящих произведений словесности. Говоря об этом явлении, Ф. И. Буслаев писал:

¹ Особенно характерна полемика иконописцев Иосифа Владимирова и Ивана Плешковича. См.: *Владимиров Иосиф*. Трактат об искусстве. // История эстетики. Т. 1. М., 1962; *Овчинникова Е. С.* Иосиф Владимиров. Трактат об искусстве // Древнерусское искусство. XVIII век. М., 1964; *Салтыков А. А.* Эстетические взгляды Иосифа Владимирова (по «Посланию к Симону Ушакову») // ТДРЛ. Т. XXVIII. Л., 1974.

«Таким образом, более и более расширяя свои пределы, и более и более сближаясь с интересами литературными, русский художественный Подлинник нечувствительно сливается с Азбуковником, который был для наших предков не только словарем и грамматикою, но и целою энциклопедиею. Более дружественное, более гармоническое согласие интересов чисто художественных и литературных трудно себе представить после этого, так сказать, органического слияния таких противоположностей, каковы живопись и грамматика со словарем»¹.

Буслаев разбирает далее пример живописного «символизма букв» в Подлиннике «эпохи силлабических вирш» (то есть эпохи барокко. — Ю. М.), где «на каждой странице киноварью написано в последовательном порядке по одной из букв» имени «Иисус Христос», «а под буквою помещено объяснение в силлабических виршах, а именно:

И (первая буква имени в старой орфографии. — Ю. М.) в виде столпа с петухом наверху:

До столпа Иисус Христос наш привязанный,
Егда от мучений злых велми бичеванный.

С изображением внутри его сребреников:

За тридесять сребреник Иисуса купили,
Дабы на прелютую его смерть осудили.

У церковно-славянское, в виде клещей:

Гвозди из рук, из ног вынимали клещами,
Егда со креста снимали руками.

С с изображением внутри его четырех гвоздей. <...>

Х с изображением трости и копыя, расположенных крестом.
<...>

Р в виде чаши... <...>

И в виде лестницы... <...>

Т в виде креста... <...>

О в виде тернового венца... <...>

С с молотом и орудиями наказания... <...>².

¹ Буслаев Ф. И. Соч. Т. II. СПб., 1910. С. 389–390.

² Буслаев Ф. И. Указ. соч. С. 390–391.

Живописное начало проникало в словесность и более глубоко, чем в подобных силлабических двустипиях. Так, Симеоном Полоцким, киевлянином Иваном Величковским и другими авторами создан ряд стихотворений-рисунков (в виде звезды, сердца, креста, чаши и иных фигур), ими применялись буквы разных цветов и т. п.

Симеон Полоцкий (1629—1680) — белорус, выпускник Киево-Могилянской академии, иеромонах, который приехал в Москву в 1664 г. и стал воспитателем царевичей Алексея и Федора (позже на некоторое время — и малолетнего Петра I). В силу личной близости к царской семье он нередко играл при Алексее Михайловиче роль советчика и даже литературного наставника (Алексей Михайлович пробовал свои силы в сочинении стихов).

Его творческая деятельность энергична и многопланова — это поэзия, драматургия, проповеди и трактаты, книгоиздательство (работа в так называемой Верхней типографии).

Книги Симеона Полоцкого: поэма «Орел Российский» (1667), «Жезл правления» (1667), рукописный сборник «Рифмологион» (1659—1680), «Псалтырь рифмотворная» (1680), «Вертоград многоцветный» (1676—1680).

Богатство литературной техники, отличающее творения Симеона, приводило к жанровому синтетизму (пример — «Вертоград многоцветный»), причем включало синтез слова и изображения.

«В помощь к слову Симеон, — по выражению И. П. Еремина, — привлекал живопись, графику и даже отдельные архитектурные мотивы, следуя в данном случае, быть может, примеру своих современников-живописцев и зодчих, охотно во второй половине XVII в. экспериментировавших в том же направлении, с той, разумеется, разницей, что они внедряли литературу в свои композиции»¹. Так многообразно проявлял себя в эту эпоху художественный синтез.

Разрисовывались кинováрью заглавия, иллюстрация и орнамент вплетались в текст (например, в форме так называемого «лабиринта»), частью текста становились живописные эмблемы... Со смысловой структурой словесного текста тоже делались разнообразные опыты (акростиhi, палиндромоны, «раки», «эхо», «узлы» и др.). Симеоном Полоцким уже были опробованы ассонанс (неточная рифма) и диссонанс (рифма с несовпадением ударных гласных), ко-

¹ Еремин И. П. Лекции и статьи по истории древней русской литературы. Л., 1987. С. 284.

торые нередко считаются «новооткрытием» поэзии начала XX в. Все это не было, однако, проявлениями художественного «формализма» (в современном значении данного термина). Напротив, это были попытки проникнуть в «сокровенный смысл» слова и словесного текста — попытки, характерные для барокко и у нас, и на Западе. Для высокообразованного профессионала-богослова Симеона Полоцкого это были и попытки постигнуть во всей полноте, что вообще есть слово, *что есть смысл* — то есть разрешить важнейшие, с его точки зрения, теологические вопросы.

Судьба творческого наследия Симеона Полоцкого сложилась не вполне благоприятно. Его итоговый стихотворный сборник «Рифмологион» так и не был издан. Симеон умер в пятьдесят лет уже при царе Федоре Алексеевиче. После его смерти было запрещено петь в церкви тексты из «Псалтыри рифмотворной» (положенные на музыку композитором В. П. Титовым) и было налажено церковное следствие по обвинению его в еретицизме. Однако, как выразился Ф. И. Буслаев, «ревнители православия явных улик найти не могли», мнения его так и не были официально осуждены церковью, а патриарх Иоаким заявил: «Каковою же мыслью писа он тая вся, от ревности ли каковыя, или ухищренно, ко еже прельстити православные и в Папещство ввести, совесть его весть»¹.

Доступные читателю начала XXI в. переиздания произведений Симеона («Избранные сочинения», М.; Л., 1953, и «Вирппи», Минск, 1990) содержат лишь сами словесные тексты — так что все смысловое богатство, которое нес синтез слова и живописного образа, в них утрачено. Читатель нашего времени обычно может умом осознать значение сделанного Симеоном Полоцким, но непосредственно ощутить художественное обаяние его творений ему объективно труднее.

По-иному обстоит с отношением современного читателя к творчеству протопопа Аввакума. Его «Житие» является в наши дни одним из наиболее высоко ценимых и активно читаемых произведений русской художественной словесности.

Протопоп Аввакум (1620—1682) — сын священника Петра, с 1652 г. служивший в Москве в Казанском соборе. Здесь он возглавил староверческую оппозицию реформам патриарха Никона.

В 1653 г. Аввакум был расстрижен (лишен сана) и сослан с семьей на восток Сибири, в Тобольск, потом в Даурию, после чего через

¹ См.: Буслаев Ф. И. История русской литературы, М., 1907. С. 170.

десять лет возвращен в Москву и даже благосклонно принят царем Алексеем Михайловичем.

22 и 24 августа 1667 г. по поручению церкви его «увещевал», но безрезультатно, Симеон Полоцкий.

С. Матхаузерова подмечает: «Во время их встречи спор шел о догматах, однако прения имели безусловно также литературный аспект; ведь разговор касался таких литературных вопросов, как отношение к тексту, анализ текста, толкование и перевод текста. Они не сошлись ни в чем, так что Аввакум, вспоминая об этой встрече, написал: «С философом чернецом зело было стязатися много, разошлись яко пьяни, не мог я поестъ после крику...». Симеон Полоцкий иронически писал в своих стихах о тех, которые всю «мудрость в себе заключенну мнят...»¹ Можно прибавить, что Симеон также заявил об Аввакуме: «Острота, острота телесного ума, да лихо упрямство; а се не умеет науки!»

Затем расстриженный протопоп продолжил обличать никониан и опять был арестован; после долгих лет ссылки вместе с тремя сторонниками сожжен в Пустозерске «за великие на царский дом хулы» (уже при царе Федоре Алексеевиче).

Аввакумом создано несколько произведений преимущественно богословского характера («Книга бесед», «Книга обличений» и др.), в которых, впрочем, проявился его художественно-стилистический дар. Но главное его сочинение — «Житие протопопа Аввакума им самим написанное», которое стало одним из шедевров русской художественной словесности. Художественное новаторство Аввакума-прозаика неузнаваемо преобразило здесь канонический жанр «жития».

В отличие от Симеона Полоцкого Аввакуму несвойственны экспериментаторские устремления. Однако несомненно, что его природный писательский психологизм, о котором много раз упоминали, позволил ему высказаться настолько внутренне раскрепощенно, что в произведении оживает человек эпохи барокко — личность с печатью времени на челе. Это уже само по себе побуждает видеть в «Житии» Аввакума произведение барокко — при всей невыраженности в нем обычных, внешних и формальных, барочных «опознавательных» черт. Но есть в нем и иное проявление барочности — проявление весьма своеобразное и не рядовое.

¹ Матхаузерова С. Древнерусские теории искусства слова. Прага, 1976. С. 3.

В бунтарстве Аввакума обращают внимание обычно на его бесспорно важный компонент — религиозный, и этот компонент абсолютизируют. Между тем это и бунт человека барокко, который сам плоть от плоти его, против *своего* (мы подчеркиваем это «своего!» — Ю. М.) времени, писательский бунт против барочного менталитета вообще.

Первопричина такого негативизма в том, что для Аввакума претензии барочных авторов вроде Симеона на ученость, глубокомыслие и «острый разум», их эксперименты со словом, их тяга к вычурным красотам и т. п. суть не просто их личные (чуждые ему самому) особенности, а как бы продолжение или последствие все той же захлестнувшей общество никонианской ереси. Распространенность последней он воспринимал эсхатологически глобально (связывая ее начало с «великим мором» и затмением солнца в 1654 г.; отсюда же его реплики типа «в то время Никон отступник веру казил и законы церковныя, и сего ради Бог изливал фиал гнева ярости своея на Рускую землю»; «в некоторое время и конюшня инья церкви лучше», и т. п.).

Как итог в личном стиле Аввакума не просто отсутствуют те или иные черты литературной культуры барокко. В его стиле присутствует семантически наполненный *намеренный отказ* от подобных черт (отказ от внешнего глубокомыслия, от внешней сложности, от внешней красоты и украшенности) — как бы барокко наизнанку, а это совсем иное дело. Что же, московское барокко проявляло себя и так.

Выше были обрисованы некоторые черты русского литературного барокко — его тяготение к художественному синтезу, дух экспериментализма в отношении структуры самого словесного текста, свойственная поэзии барокко силлабическая система стихосложения.

Впрочем, говоря о поэтике барокко, чаще всего указывают на иное — на обилие речевых образов (тропов и фигур), на своего рода «культ» метафоры. Это и верно, но недостаточно конкретно — впоследствии в истории русской художественной словесности периодически появлялись поэты и целые школы, не имеющие отношения к барокко, для которых эта черта также характерна (известные примеры из XX в. — деятельность кубофутуристов и имажинистов).

Метафора русского барокко — интенсифицированная, вычурная метафора в особой художественной системе, где она функционирует в тесной связи и взаимоподдержке с другими барочными элемен-

тами — с той же силлабической ритмикой. У художников барокко (в особенности у Симеона Полоцкого) метафоризм порою оказывается внешним проявлением попыток ставить и разрешать сложные «сверхэстетические» вопросы религиозно-философского рода, о которых выше уже упоминалось (в силу этого функции метафоры в русском барокко неожиданно напоминают функции символа в русском символизме серебряного века¹).

Далее, давно подмечены свойственные барокко научно-художественный склад творческого мышления и сосредоточенность его авторов над поиском разного рода универсальных «ключиков» к явлениям природы и человеческого мира². Тот же Симеон Полоцкий — человек большой учености, «библиофил и начекич, любитель разных «раритетов» и «курьезов» — яркий тому пример³. Позже, в эпоху Петра I, синтез учено-мыслительного и художественного начал будет характерной чертой «Слов» (проповедей и панегириков) Стефана Яворского и Гавриила Бужинского.

Кроме того, «для литературы барокко характерно обилие «готовых форм» и мотивов, прямых заимствований из старых и новых писателей. <...> Основное значение придавалось не изобретению, а варьированию. Индивидуальность поэта сводилась к виртуозному комбинированию «общих мест» и их «подновлению» с помощью неожиданных сближений»⁴.

Неожиданным образом эта особенность барокко сближала его с принципами древнерусской «эстетики тождества». Технически «не изобретение, а варьирование» есть, по сути, та же работа с авторитетным первоисточником как «готовой формой». Такая работа была само собой разумеющимся феноменом в средневековой словесности и велась там спонтанно: монах, писавший житие святого, воспроизводил структурные особенности уже существующих житий тщательно, как тщательно соблюдается канон или этикет. Но вот в барокко ее

¹ Эти функции символа недавно подробно характеризовались в работах: *Минералова И. Г.* Русская литература серебряного века. Поэтика символизма. М., 1999, 2003; *Минералов Ю.И., Минералова И. Г.* История русской литературы XX века (1900–1920-е годы). М., 2004.

² См.: *Морозов А. А.* Проблемы европейского барокко // Вопросы литературы, 1968. №12. С. 155.

³ *Еремин И. П.* Лекции и статьи по истории древней русской литературы. С. 282.

⁴ *Морозов А. А.* Проблемы европейского барокко // Вопросы литературы. 1968. № 12. С. 117.

делают осознанным и целенаправленным художественным приемом, которым пользуются с большой внутренней свободой.

Переход от эстетики тождества к такого рода творчеству в рамках барокко с его внешне противоположной тягой к экстравагантной авторской оригинальности был все же психологически легок и органичен. Писатели продолжали работать, «перерисовывая» образы и сюжеты чужих произведений, хотя действуя так по другим причинам и раскрепощенно давая теперь этим образам и сюжетам неожиданные «повороты».

По поводу «готовых форм» и заимствований у предшественников в русском барокко сложилась даже внутренне завершенная и глубокая филологическая концепция. Имеется в виду учение о подражании в «Поэтике» Феофана Прокоповича (1705). Он пишет здесь, между прочим:

«Первым упражнением пусть будет: выразить одно и то же разными словами, в различном или одинаковом стихотворном размере. <...>

Второй вид стилистического упражнения очень похож на первый, равно полезен и еще более приятен, а именно: он состоит в том, чтобы передать произведение какого-нибудь писателя другим размером, или на другом языке, или выразить более подробно то, что у него дано кратко или — наоборот, или же, наконец, прозаическую речь другого переложить в стихи.

<...> Это упражнение полезно не только для выработки стиля, но также и для такого способа подражания, посредством которого можно выдать за свои переживания другого писателя. Ведь таким способом нелегко обнаружить подражателя, а если он и будет обнаружен, то вовсе не станут порицать и считать, что он живет похищенным. Это общеизвестно относительно Вергилия; зоркие читатели его «Энеиды» заметили много такого, что они видели у Гомера».

В эпоху барокко русская словесность познакомилась и с теорией трех стилей, сложившейся еще в античности (она излагается Аристотелем, Цицероном, Горацием и рядом других древних авторов). Античное учение о трех стилях на русской почве впервые изложено в «Риторике» Макария (1617), затем в «Риторике» Феофана Прокоповича (1706) и, наконец, в «Предисловии о пользе книг церковных» М. В. Ломоносова (1757).

«Риторика» Макария именуется три стиля «тремя родами глаголения», подразделяя их на «смирный, высокий и мерный» (то есть низкий, высокий и средний). Феофан в «Риторике», написанной по-

латыни, выделяет «*stylus sublimus*» (высокий стиль), «*stylus medius*» (средний стиль) и «*stylus infimus*» (низкий стиль).

Таким образом, вопреки распространенному неверному мнению, Ломоносов отнюдь *не создал* теорию «трех штилей». Он сделал другое: оригинально и находчиво применил ее к языку русской литературы XVIII в. (в частности, указал на церковнославянизмы как на прекрасный источник слов и оборотов «высокого штиля» именно в нашей тогдашней литературе).

Нельзя упустить из виду и следующее. Русское барокко — художественно-яркое явление. Но это явление еще совсем молодой светской художественной литературы. Оно как бы стоит в стороне от барокко Запада. Речь не о том, что по богатству и разнообразию оно, разумеется, не может идти в сравнение с испанским, итальянским или даже польским барокко, где были не только великие писатели, но и крупные теоретики. Оно весьма своеобразно.

Исследователи русского барокко нередко любят прибегать к ссылкам на трактаты западных теоретиков и художников эпохи барокко (Марино, Грасиана, Тезауро, Гонгоры и др.). Но это, как и всякая аналогия, не всегда приводит ко вполне корректным результатам. Если мерить произведение русского барокко указаниями подобных трактатов, тогда добрая треть этих произведений окажется «не барокко». И причина не в том, что здесь этих теоретиков тогда не ценили, да обычно и просто не знали.

Русское барокко было в основе своей объективным феноменом, закономерным и самостоятельно возникшим на определенном культурно-историческом витке национального развития, а не «подражанием Западу». В нем не было аналогичной западному барокко радикальности. У нас оно проявило себя как художественная система, окрасило собой литературную форму, дав литературе целую палитру изобразительных средств, осуществило ряд интереснейших опытов со словом и словесно-текстовой семантикой, значение которых (и не только для литературы) трудно переоценить. Но вряд ли оно проявило себя здесь, наподобие западных стран, как особая «идеология» (в частности, барокко все-таки отнюдь не было каким-либо «ответвлением» никонианства) — вообще вряд ли сколько-нибудь глубоко затронуло национальный менталитет (ср., например, с Испанией, где барокко пустило корни, проросшие и в XX в.).

В барокко были, конечно, и всеобщие, универсальные черты, но были и такие, какие проявились на Западе, но отсутствовали у нас. У нас, как удачно сформулировал Д. С. Лихачев, «оно выступает в

творчески переработанном на Руси виде, не переламывает человеческой природы, не пугает контрастами и нечеловеческими усилиями, не сгибает и не перегибает крупные массы: оно жизнерадостно и декоративно, стремится к украшениям и пестроте»¹.

Такие различия могут объясняться комплексом причин — начиная с упоминавшегося уже принципиального несходства православно-христианского мировидения (менталитета) с католическим и протестантским. Мрачный мистический «Пентатеугум» Андрея Белобоцкого стоит в русском барокко особняком — но это вдобавок произведение поляка на русской службе, а не русского поэта. А вот произведения москвичей и киевлян в указанном Д. С. Лихачевым плане заметно схожи.

В целом можно согласиться, что не только в западном, но и в русском барокко культивируется раскрепощенность, творческая «свобода», которая, по выражению И. Н. Голенищева-Кутузова, «противопоставляется правилам»².

Данная особенность барокко часто подчеркивается самыми разными исследователями. Однако, видимо, в этом лишь одна сторона вопроса. Хотя «экстремистское искусство барокко»³, казалось бы, фактически практикует разнообразные нарушения правил (вплоть до правил грамматики), однако, с другой стороны, именно в эпоху барокко с ее изощренной схоластической «ученостью» параллельно развивались свои, собственно барочные, встречные правила — так сказать, «свои правила, по которым надлежит нарушать чужие правила».

В частности, систематически идя против обычной грамматики (в условиях России вплоть до 1757 г., года выхода «Грамматики» Ломоносова, это означало идти против стихийно сложившихся общеизвестных норм русского речевого *узуса*), барокко словно взамен нередко налагало на язык свои правила совершенно особого рода, отражающие не языковую реальность, а барочные культурно-мировоззренческие стереотипы.

¹ См.: XVII век в мировом литературном развитии. М., 1969. С. 322.

² Голенищев-Кутузов И. Н. Вступительная статья (к разделу «Италия»). // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. В 5 т. Т. II. Эстетические учения XVII—XVIII веков. М., 1964. С. 602.

³ Морозов А. А. Проблема барокко в русской литературе XVII—начала XVIII века // Русская литература. 1962. № 3. С. 11.

Барочная конфессиональная поляризация всего сущего (исходящая из идеи, что непримиримая противоположность «святого» и «грешного» должна иметь четкое оформление, выражаться «наглядно») наблюдается и в языковой, словесно-текстовой — казалось бы, далекой от богословия! — сфере. Например, в известных на русской почве «азбуковниках» XVII в. диктуются требования писать непременно «подъ взметомъ» (титлом) «Б҃га, сотворшаго вѣщеката», «святыхъ аг҃лзъ и святыхъ ап҃лзъ и вѣщественныхъ арх҃п҃сзъ», напротив, ни в коем случае не писать под титлом (сокращенно) «ндоликныхъ богоокъ», «апог҃олокъ неког҃одоуховенныхъ и арх҃ипсикопъ невѣщественныхъ» — «всѣ бо не вѣстно и ничтоже вѣщо» («святость» же надо «почитати взметомъ или покрывемъ, яко вѣщомъ славы»); сюда же относится и знаменитое требование применять различные буквы для обозначения одних и тех же звуков в словах «святых» и в словах «суетных» — «писать пса покоемъ» («п»), слова же типа «псалом» начинать буквой «пси — ѷ» и т. д.¹

Отразившееся в «Альфавите» отношение к частной и узкой сфере орфографии воспроизводит в миниатюре суть барочного подхода к установлению «правил» вообще. Когда позже Феофан Прокопович будет запрещать в своей «Поэтике» драматургам заставлять «царей на сцене давать нелепые повеления» (то есть выглядеть суетными и ничтожными), критикуя за подобные приемы даже Гомера, то Феофан, в сущности, будет мыслить подобно авторам «азбуковников»².

Правила выдвигались, и притом самые причудливые! Есть примеры, когда параллельная идея нарушения других правил для барочных представлений действительно весьма характерна³. Однако этот факт не следует воспринимать расширительно и, тем более, абсолютизировать. Например, далеко не однозначна была в русском барокко ситуация с писательскими нарушениями грамматических правил.

Как известно, особенно авторитетной в восточнославянском регионе грамматикой (по которой учился и Ломоносов) была книга «Грамматики славенския правильное синтагма» Мелетия Смотрицкого (первое издание 1619 г.)⁴. Напоминаем, что это отнюдь не русская

¹ Альфавит, како которая речь говорити или писати. // *Калайдович К. Ф.* Иоанн, Эксарх Болгарский (приложение). М., 1824. С. 198–206. Ср. аналогичные материалы у *И. В. Ягича*: *Ягич И. В.* Рассуждения южнославянской и русской старины о церковнославянском языке. СПб., 1896.

² См.: *Прокопович Феофан.* Сочинения. М.; Л., 1961. С. 425–426.

³ Славянское барокко. М., 1979; Барокко в славянских культурах. М., 1982.

⁴ См. современное факсимильное переиздание с приложением исследования *В. В. Нимчука* (Киев, 1979).

грамматика, а грамматика *церковнославянского* языка, органично входившего в систему изобразительных средств русской художественной словесности того времени.

Лингвисты в силу специфики своего подхода к грамматическим руководствам не интересуются тем важным и информативным для литературоведа духом художественной атмосферы барокко, который ощутим в этом сочинении и которым здесь «спровоцированы» некоторые характерные рекомендации.

Некоторые исследователи датируют зарождение барокко в восточно-славянском регионе даже с 80-х гг. XVI в.¹ Но если это и преувеличение, деятельность М. Смотрицкого, родившегося в 1577 (или 1579) г., падает на заведомо более позднюю эпоху.

Необходимо учитывать особый статус грамматических учений в культурном сознании эпохи барокко. «Грамматику, по выражению Ф. И. Буслаева, полагали первою ступенью... лестницы наук и искусств». О грамматике Смотрицкого он напоминает, что «по ней учились во времена Петра Великого; она же была вратами премудрости и для самого Ломоносова. Кроме литературного и учебного значения, она доселе свято чтится между раскольниками-старообрядцами (Буслаев подразумевает ее московское издание 1648 г. — Ю. М.), потому что в виршах или стихотворениях, приложенных к этой книге для примера, употребляется форма Иисус — очевидно, для стиха и меры, вм. Иисус. Этим объясняется чрезвычайная дороговизна издания 1648 г.»². (Далее Буслаев откровенно смеется над таким религиозным чествованием грамматики старообрядцами, напоминая, что Смотрицкий «подчинялся папе и был униат».)

М. Смотрицкий, выпускник иезуитской Виленской академии, в будущем действительно сторонник унии с римско-католической церковью³, с ранних лет соприкасался с кругами, культивировавшими типично барочные идеи, представления и теории (барокко в католических странах зародилось значительно раньше, чем на Руси, а «иезуитское барокко» было его реальным ответвлением). И трудно удивляться тому, что барочное отношение к нарушениям грамматических правил как сокровенной прерогативе творческой личности проявилось в характеризуемом сочинении Смотрицкого.

¹ См., напр.: Морозов А. А. «Маньеризм» и «барокко» как термины литературоведения. // Русская литература. 1966. № 3. С. 36.

² Буслаев Ф. И. История русской литературы. М., 1907. С. 135.

³ Нимчук В. В. Грамматика М. Смотрицкого — жемчужина старинного языкознания. Прилож. к книге: Смотрицкий М. Грамматика. Киев, 1979. С. 8–10, 19.

М. Смотрицкий разработал и включил в свою грамматику особый раздел «синтаксиса образного». «Синтаксис образной», по его словам, «есть образ глаголения противу правилом (курсив наш. — Ю. М.) синтаксеос, искусных писателей употреблением утвержденных».

Это важный для нас момент. Он свидетельствует, что церковнославянская синтаксическая теория эпохи барокко предусматривала возможность писания в сфере словесности (в частности, в стихотворстве) «противу правилом»; М. Смотрицкий даже дает описание, сопровождаемое примерами, девяти тропов и фигур «синтаксиса образного».

Художники были поставлены М. Смотрицким в особое положение относительно грамматики, и если они знали об этом своем «грамматическом статусе» (а о нем знали, естественно, все читатели Мелетия), то «нарушителями» ее правил как таковыми считать себя уже, вероятно, не могли. Они скорее могли полагать, что ее правила — не для них, и искать свои правила где-то «на стороне».

Отсюда, например, словесно-текстовые «странности» сатир одного из последних (по хронологии) художников русского барокко — князя Антиоха Дмитриевича Кантемира:

«Адам дворян не родил, но *одно* с двух *чадо* / Его сад *копал*, другой *нас* блеюще стадо» («Сатира II. На зависть и гордость дворян злонаправных»); «Но те, что стенах твоей *на* пространной салы / Видишь надписи, прочесть труд тебе немалый» (там же); «Доводом речь утверждать — подлых то есть дело; / Знатных есть — хотя не знать, только спорить смело» (Сатира I. К уму своему).

В первом примере род существительного не соответствует глаголам, во втором из предлога «на» парадоксальным образом сделан «послелог», в третьем наличествует словесный пропуск (эллипсис).

«Русская речь, — писал Ф. И. Буслаев, — отличается опущениями... Эллипсис иногда так сжимает предложение, что трудно оно распутать по синтаксическим частям; напр., *он первое ученье ей руку отсек*; впрочем, мысль понятна и притом сильно выражена, ибо два предложения нечувствительно сливаются и взаимными силами усиливают мысль»¹.

Индивидуальный речевой стиль (слог) сатир Кантемира систематически обнаруживает подобные черты. В середине XIX в. К. С. Аксаков в своей магистерской диссертации писал, что у Кантемира «русский язык, до сих пор еще живший в стихии разговора,

¹ Буслаев Ф. И. О преподавании отечественного языка. М., 1941. С. 181—182.

не привыкший к письму, странно ложился на бумагу... слова были русские, язык русский, но все чужда ему была бумага, чужд синтаксис собственно...»¹.

Здесь верно подмечен факт, хотя вряд ли верно его объяснение (Аксаков не считает синтаксис Кантемира, преломляющий «стихию разговора», «настоящим» синтаксисом). Ниже мы еще вернемся к вопросу о внимании барокко к закономерностям устно-разговорной речи, ее особому синтаксису, характерному для нее свободному словопорядку. Здесь же отметим вслед за Аксаковым: у «странностей» поэтического слога Кантемира была объективная устно-разговорная основа — то есть были и особые «правила», основанные на естественных закономерностях устно-разговорной речи.

Этот пример можно распространить вообще на взаимоотношения художников барокко с грамматикой. Видимо, вопреки расхожему мнению, они редко прямолинейно «нарушали» ее правила. Скорее они расходились с одними правилами в силу того, что искали и находили другие, на которые и опирались. Сама цель писательских исканий подобного рода ясна. Это поиск емкого по смыслу, компактного и художественно-яркого *словесно-текстового образа*. Ср. в «Житии протопопа Аввакума»:

«Кинули в темную палатку ушла в землю, и сидел три дни, не ел, ни пил, во тме кланялся на чепи, не знаю — на восток, не знаю — на запад».

Словесные пропуски — эллипсисы («палатку, *которая...*», «не знаю, *кланялся ли...*») — буквально вдохнули жизнь и динамику в эту повествовательную фразу, преобразили повествование в совершающееся прямо перед читателем действие, сделали ее чисто аввакумовской.

Немало подсказала писателям русского барокко и речевая образность устного народного творчества, где столько привычных уху, но на самом деле ярко своеобразных оборотов. Ср. общеизвестный отрывок из сказки: «Петушок золотой гребешок, маслена голувушка, шелкова бородушка» (все слова в прямом падеже — вместо «правильного», но лишнего образного начала оборота «петушок с золотым гребешком, с масленой голушкой и шелковой бородушкой»). Подобные построения можно встретить и в былинах («синь кафтан голубой карман» вместо «синий кафтан с голубыми

¹ Аксаков К. С. Ломоносов в истории русской литературы и русского языка // Аксаков К. С. Полн. собр. соч. Т. II. Сочинения филологические. М., 1875. С. 258.

карманами»). В приведенных примерах отразился так называемый *паратактический* синтаксис (паратаксис), который был распространен в древнерусском языке, запечатлен в основных памятниках старинной литературы и поныне сохранен в основных своих чертах устно-разговорной речью.

Характеризуя «первый период» «языка русского», сравнивая древнерусские тексты со старославянскими, К. С. Аксаков, в частности, писал о русском языке, что «падежи его почти не изменяются, предлоги не соединяют управляемых слов...»¹. Это наблюдение легко проиллюстрировать старинными примерами из весьма разных произведений, начиная со «Слова о полку Игореве» и заканчивая «Русской правдой».

Вплоть до относительно недавнего времени «странный» синтаксис древнерусских памятников связывали однозначно именно с их «старинностью», то есть со специфическими особенностями языка давнего прошлого. А. А. Потебня, собравший наиболее богатый материал по характеризующим синтаксическим особенностям, писал: «Нижеприведенные примеры взяты из памятников, по языку образцовых для своего времени; между тем в нынешнем языке подобные примеры были бы личными ошибками»².

Англичанин Г. Лудольф сетовал по возвращении из России на предмет ее языка в своей оксфордской «Русской грамматике» (1696): «Кто внимательно всмотрится в этот язык, тот заметит, как трудно привести его к определенным грамматическим правилам...»³ Запомним слова наблюдательного филолога-иностранца об этой «трудности». Более чем полутора веками позже (1869) П. Мериме писал о русском языке: «А так как этот язык еще находится в том периоде молодости, когда педанты не успели ввести в него свои правила и свои фантазии, то он необыкновенно приспособлен к поэзии»⁴.

Нет сомнения, что сказанное Лудольфом и Мериме можно отнести, помимо русского, к иным языкам с богатой идиоматикой, богатой синонимикой, омонимикой и тому подобными особенностями. И вообще «нет такого состояния языка, при котором слово теми или другими средствами не могло получить поэтического значения», —

¹ Аксаков К. С. Ломоносов в истории русской литературы и русского языка // Аксаков К. С. Полн. собр. соч. Т. 2. Сочинения филологические. М., 1857. С. 89.

² Потебня А. А. Из записок по русской грамматике. М., 1958. I—II. С. 199

³ Лудольф Г. В. Русская грамматика. Л., 1937. С. 113.

⁴ Мериме П. Письмо П. Стапферу от 10 февраля 1869 г. // См.: Виноградов А. К. Мериме в письмах Соболевскому. М., 1928. С. 210.

указывает А.А. Потебня, прибавляя однако: «Очевидно только, что характер поэзии должен меняться от свойства стихий языка...»¹. «Свойства» русской поэзии (в словесно-текстовом аспекте), ее специфика, по-видимому, находятся в определенной зависимости от свойств русского языка, отмечаемых Лудольфом и Мериме.

Филологи XIX в. не раз с восхищением говорили об особой краткости, компактности синтаксиса старинных памятников, ибо было замечено, что здесь весьма глубокая мысль укладывается в самые сжатые формы. Предполагалось, что позже это свойство было утрачено, поскольку паратактический синтаксис сменился гипотактическим (соответствующим в основном современному книжному).

Гипотаксис в XIX в., во времена Аксакова и позже, воспринимался многими филологами как более высокая ступень в развитии языка, паратаксис — как более низкая («падежи не изменяются», «предлоги не соединяют» и т. п.). В начале XX в., выступая от лица «общего мнения», Д. Н. Овсянко-Куликовский писал: «Управление одного слова другим, подчинение одного другому (ведро воды, чан вина... и т. д.) (т. е. гипотаксис. — Ю. М.) вносит в речь известный распорядок и создает то, что можно назвать «перспективою» в языке. Напротив, отсутствие подчинения и господство согласования существительных, поставленных параллельно (ведром-водою, чану-зелену-вину, шуба-соболий мех, церковь-Спас и т. д.) (т. е. паратаксис. — Ю. М.), указывает на недостаток распорядка и перспективы в языке. Такой строй речи справедливо уподобляют рисунку без перспективы, на одном плане. Это и есть признак неразвитости грамматического мышления и, стало быть, черта архаическая»². По всей вероятности, все-таки нет оснований обескураживаться безапелляционностью последнего утверждения ученого, ибо в самое недавнее время филологи установили факт обилия паратактических форм и в современном русском языке (точнее, одной из его речевых разновидностей — устно-разговорной)³.

Ф. И. Буслаев с обычной его наблюдательностью был одним из первых, кто заметил, что паратаксис объясняется не одной только «архайчностью» человеческого мышления. Он указывает: «Два существительные, сложенные между собою синтаксически, так что одно зависит по падежу своему от другого, могут в народном (курсив

¹ Потебня А.А. Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 210.

² Овсянко-Куликовский Д. С. Синтаксис русского языка. СПб., С. 223.

³ Минералов Ю. И. Теория художественной словесности. С. 159—185.

наш. — Ю. М.) языке быть освобождены от этого синтаксического сочетания и поставлены в одном и том же падеже... напр. <...> «а свѣтцы яхонты сережки» (XVII в.) в. яхонтовые или изяхонта...»¹. Ср. у Кирши Данилова: «Перехожая калика, сумка переметная» и др.; ср. у Гоголя в «Мертвых душах»: «Чертовство такое, понимаете, ковры Персия, сударь мой, такая...». К сожалению, Ф. И. Буслаев не акцентировал и не развил свои наблюдения над «народной» речью, хотя из его примеров явствовало, что такого рода факты суть живая черта речевой современности, а не только прошлого.

С другой стороны, и К. С. Аксаков подробно обсуждал оригинальное обращение с именительным падежом в древнерусских памятниках (например, «А та грамота, княже, дати ти назад») и в фольклоре (например, «Хоть нога проломить, а дверь вышибить»), в результате сделал тоже любопытнейший вывод: «Примеров много, и они доходят до самого позднейшего времени, до Петра Великого; эта крепкая форма еще сохранялась... В народе до сих пор в пословицах и поговорках сохранилась эта старинная форма, напр. поговорка: «рука подать»². Аксаков полемизирует с Калайдовичем, считавшим эти формы «сибирскими», и высказывает мнение, что они идут от «неразвитости» падежей в древнем языке³. Вопрос все же, таким образом — несмотря на регистрацию современных фактов, к нему относящихся, — упирается, по Аксакову, в историческое прошлое языка.

«Пословичные» и «поговорочные» примеры типа «како душа сласти», «говорить правда потерять дружба», «барашка убить не душа погубить» и пр. не раз использовались впоследствии филологами для иллюстрации данного явления и действительно были яркими его иллюстрациями. Однако они продолжали приучать науку к мысли, что само явление — принадлежность «старины глубокой». Между тем, заметим «в скобках», эти формы отнюдь не старинные и активно употребляются в наше время в сфере устно-разговорной речи.

Исследователи, описывающие паратаксис на основании наблюдения старинных книжных текстов и произведений фольклора, указали на многие иные особенности данного синтаксического строя. Так, он отличается гораздо меньшей связностью, чем современный

¹ Буслаев Ф. И. Историческая грамматика русского языка. М., 1959. С. 453–454.

² Аксаков К. С. Ломоносов в истории русской литературы и русского языка. С. 96.

³ Там же.

письменный синтаксис. Паратактический строй с характерным для него отсутствием подчинительных связей и управления мало нуждается в союзах и предлогах. Отсюда «отрывистость», из-за которой, переводя древнерусский текст на современный русский язык, фразу буквально приходится иногда «создавать», добавляя соответствующие слова. Ср.: «Налѣзоша, живз итъ» — «обнаружили, что он жив»; «Звѣдоша, идеть» — «узнали, что он идет», и пр. Такой текст «в подлиннике» нелегко расчленить на «предложения» в современном смысле этого термина.

Нечто подобное наблюдается и в произведениях фольклора. В. И. Даль справедливо писал: «Нисходя к просторечию, позволяя себе иногда высказаться половицей, мы говорим: «Десять раз примерь, один отрежь». Мы не придумали этого изречения, а, взяв его в народе, только немного исказили; народ говорит правильнее и краше: «Десятью примерь или прикинь, однава отрежь»¹. «Искажение» в данном случае есть результат «перевода» на грамматически нормированный письменный язык. Ср. у Даля ниже: «Частое непонимание нами половицы основано именно на незнании языка, тех простых, сильных и кратких оборотов речи, которые исподволь утрачиваются и вытесняются из письменного языка, чтобы сблизить его, для большей сподручности переводов, с языками западными»². Нас интересует в данном случае первая половина фразы — о «кратких» оборотах речи.

Паратактические сочетания действительно многое сокращают в высказывании. Это видно уже из элементарных примеров. «Шуба сукно красномалиново» требует гипотактического перевыражения «шуба, крытая сукном красномалиновым» (из трех слов получается четыре); «Князь Витовт услыша псковску рать» — «князь Витовт услышал, что псковское войско послано на него» (из пяти слов девять); «твориться ида» — «притворяется, будто бы он идет» (из двух — пять), и т. п.

Пословицы и иные фольклорные тексты, откуда заимствуются филологами подобные примеры, складывались в далеком историческом прошлом. Но в результате обзора фольклорных и старинных «книжных» примеров трудно не задаться вопросом: да правильно ли однозначно интерпретировать перечисленные синтаксические особенности как специфически древние, принадлежащие в своем возникновении прошлому факты, современное проявление кото-

¹ Даль В. И. Пословицы русского народа. М., 1957. С. 9.

² Даль В. И. Там же. С. 23.

рых — лишь рудимент старины? Соответствует ли это обычное для филологов XIX — первой половины XX в. представление тому, что дано в реальной действительности? Недаром вырвалось у К. С. Аксакова: «...Как только появились памятники русской речи, видим мы... в них язык совершенно взятый из *уст* (курсив наш. — Ю. М.) народа, и только что не произнесенный, а написанный»¹.

А. А. Потебня впервые показал на огромном материале, что озадачивающе странное употребление именительного падежа в древнерусских письменных и фольклорных памятниках имеет несколько разновидностей. Так, им описаны здесь многочисленные случаи «второго именительного»: «Сей князь бо голубецъ показана», «кой вѣдетъ вам наметчикъ», «Конь, его же любшии и вѣдшии на немъ, отъ него ти вѣдети», и т. п. Потебня подчеркивал, что неправильно их «считать за личную ошибку, за признак того, что мысль пишущего... в середине предложения невольно выскакивает из одной колеи и попадает в другую»; где эта особенность «не во вред понятности, там удержание ее... может стать художественным приемом, сообщающим речи живость и простоту»². В поэзии русского барокко данный художественный прием использовался самым активным образом.

Правила письменного гипотактического синтаксиса, в силу своей привычности кажущиеся единственно возможными, нередко условны.

А. А. Потебня подмечает: «Нам кажется естественным порядок: «я видел человека, который приходил...» и «когда он приходил», между тем как это есть извращение первоначального порядка, ради выражения подчиненности придаточного. Первообразнее: (который, когда и пр.) человек приходил, (и) я (того, его) видел»³. В первом издании цитируемого труда Потебни (1899) имеется доказывающий справедливость этого наблюдения древнерусский пример: «*чкъ приходилъ, я видѣлъ*», — то есть: «Человек приходил — я видел». В самом деле, союзное слово «который» и тому подобные компоненты гипотактического синтаксиса, по сути, приводят здесь к смысловому парадоксу (с детства привыкнув к правилам «школьного» синтаксиса, мы его просто не замечаем). Получается, что человека сначала увидели («я видел человека»), а лишь потом он пришел («который приходил»). Эта грамматическая условность

¹ Аксаков К. С. Ломоносов в истории русской литературы и русского языка. С. 162.

² Потебня А. А. Эстетика и поэтика. С. 197—198.

³ Потебня А. А. Из записок по русской грамматике, М., 1968. Т. III. С. 267.

вполне естественна, она ничуть не мешает пониманию, но это все-таки условность, притом внедренная в наш синтаксис относительно недавно; русский язык умеет ее и обойти — что показано в примере, использованном Потебней.

Своими исканиями писатели барокко — мотивированно опиравшиеся на подобные резервы речевой образности, более или менее скрыто присутствующие в родном языке, — существенно обогатили русскую литературно-художественную стилистику.

В первые два десятилетия XVIII в., при Петре I, литература в силу ряда причин проявляет себя довольно экстенсивно — мало новых заметных произведений, мало новых крупных талантов. Все подобные обстоятельства и заставляют поступить двояко: сохранить традиционное понятие «литература XVIII в.» в силу его несомненной наглядности, интуитивной понятности, однако четко разъяснить, что корни этой литературы уходят далеко назад, в предшествующее XVII столетие.

Эпоха Петра I богата крупными государственными преобразованиями, военными победами и политическими событиями. В наше время заметна тенденция к «обличению» многих деяний Петра (обычный набор выдвигаемых ему обвинений — тиран, западник, сбил страну с пути ее естественного развития, резко ослабил русскую православную церковь и т. п.). В то же время нельзя не задаться вопросом: что было бы со страной и народом, если бы этот крутой самодержец не победил шведов под Полтавой — вообще не выиграл бы Северную войну? Ведь Карл XII захватил уже ряд стран Европы, где бесчинствовал как жестокий оккупант и свирепый солдафон! Победа Петра спасла и побежденные им народы, да и наших предков (а следовательно, и нас) от явной рабской доли. Она обеспечила России многие последующие десятилетия мирного культурно-исторического развития (до 1812 г., до неудачного, потерпевшего фиаско «визита» к нам Наполеоновых полчищ, ни один завоеватель и *помыслить* не мог пытать покорить нашу Родину). Именно эпоха Петра I дала стране последующую возможность спокойно созидать науку, литературу и несловесные искусства.

Русская словесность не знала при Петре грандиозных свершений, но и не оставалась без движения. Получили развитие журналистика и публицистика, стала выходить первая печатная газета «Ведомости».

Процесс «европеизации» политической и общественной жизни России стимулировал развитие жанра «путешествий» (например, «Путешествие стольника П. А. Толстого по Европе»).

Ко времени Петра относится весьма своеобразное по жанру «Юности честное зерцало» (1717). Написанное неустановленным

автором, это произведение содержало свод культурно-бытовых норм нового дворянства. Первая часть «Зерцала» включает средства обучения грамоте и азбуку, а также набор православных наставлений-максим. Во второй даются четко сформулированные и написанные ярким образным слогом правила бытового поведения для молодых дворян:

«В первых наипаче всего должны дети отца и мать в великой чести содержать. И когда от родителей что им приказано бывает, всегда шляпу в руках держать, а пред ними не вздевать, и возле их не садиться, и прежде оных не заседать, при них во окно всем телом не выглядывать, но все потаенным образом с великим почтением, не с ними вряд, но немного уступи позади оных в стороне стоять...

Младый отрок должен быть бодр, трудолюбив, прилежен и безпокоен, подобно как в часах маетник, для того что бодрый господин ободряет и слуг: подобно яко бодрый и резвый конь учиняет седока прилежна и осторожна. Потому можно от части смотря на прилежность и бодрость или радение слуг признать, како правление которого господина состоит и содержится. Ибо не напрасно пословица говорится, каков игумен, такова и братия. <...>

Кто тебя наказует, тому благодари и почитай его за такова, которой тебе всякого добра желает. Где двое тайно между собою говорят, так не приступай, ибо подслушивание есть безстыдное невежество. Когда тебе что приказано будет сделать, то управь сам со всяким прилежанием, а отнюдь на своих добрых приятелей не надейся и ни на кого не уповай», и т.д.

Талантливым неустановленным автором была написана авантюрно-приключенческая «История о российском матросе Василии Кориотском и о прекрасной королеве Ираклии Флоренской земли». В ней абсолютно господствует повествовательное начало (не развит диалог, вообще прямая речь), она выглядит скорее как конспективное изложение повести. Тем не менее это уже настоящая беллетристика, произведение, в котором преломились и традиции устного народного творчества, и сюжетные мотивы западноевропейской литературы. К этому же времени относится создание «Истории об Александре, российском дворянине» (автор тоже не установлен).

«Повесть о Фроле Скобееве» (автор и тут не установлен) — блестящая русская вариация в духе традиций западного плутовского романа (отчасти можно усмотреть в произведении также преломление интонаций лубка и иронических текстов русского фольклора наподобие «Шемякина суда» или народной драмы «Царь Максимилян»). Датировка ее составляет некоторую проблему: рассказчик

явно вспоминает о событиях времен своей молодости (возможно, уже в начале XVIII в.), а сама молодость его и героя падает на вторую половину предыдущего столетия. В ряду шедевров прозы русского барокко «Повесть о Фроле Скобееве» можно уверенно поставить по значимости после «Жития» протопопа Аввакума. Социально-психологическая достоверность образа героя восхищала русских читателей второй половины XIX в., когда повесть была заново открыта (ее высоко ценил, например, И. С. Тургенев). В то же время видно, что у неизвестного автора резко преобладает повествовательный и описательный элемент, слаба техника прямой речи, почти нет диалогов, даже пересказанных.

Продолжал существование так называемый «школьный» театр, пьесы которого ставили и разыгрывали в Славяно-греко-латинской академии. Когда-то существовал театр при дворе Алексея Михайловича, который ставил первые барочные пьесы («Артаксерсово действо» и др.). В эпоху Петра I тоже появляется придворный театр, и в этом театре «царевой сестрицы» царевны Натальи Алексеевны ставятся светские пьесы — зарождается новая драматургия. Крупнейшим драматургом и стихотворцем петровского времени был Феофан Прокопович.

ФЕОФАН ПРОКОПОВИЧ (1681—1736)

Феофан Прокопович — рано осиротевший сын киевского купца, учившийся в Киево-Могилянской академии, затем в Риме, где он отпадал в католичество, но раскаялся и вернулся в православие; вернувшись, стал преподавателем пиитики и риторики в Киево-Могилянской академии; был вызван Петром I в Москву и сделался его искренним решительным сподвижником. Проявил себя как фанатичный до жестокости борец с «ханжеством» в церковной среде и сторонник подчинения церкви самодержавной власти царя. Написал «Духовный регламент», которым на Руси было надолго упразднено патриаршество. При этом Феофан Прокопович сам был одним из высших церковных иерархов (епископ, затем архиепископ).

Его трагедокомедия «Владимир» (1705) — пьеса в стихах, которую ставили студенты Киево-Могилянской академии. Ей придавала исключительную злободневность дуплановость сюжета (борьба князя

Владимира с языческими жрецами — и в подтексте борьба Петра I с консервативными деятелями церкви). Жрецы обладают приданными им автором «говорящими» именами, представляющими собой неологизмы с ясным этимологическим образом — *внутренней формой* (в узком смысле этого термина): Жеривол — пожиратель волов, Курояд — питающийся курами, Пиар — любитель выпить¹. В происходящем на сцене прении о вере с философом-греком Жеривол предстает совершенным невеждой. Не имея аргументов, он лишь предается кощунственным насмешкам над тем, что христианский Бог невидим для верующих, пока рассерженный Владимир его не прерывает:

Престани! Стижуся
красномовства твоего.

Прокопович то и дело дает понять, что жрецы, якобы идейно борясь за чистоту веры, на самом деле блюдут свои чисто эгоистические «земные» интересы. Вот эпизод из пятого действия трагедокомедии. На сцене жрецы Курояд и Пиар:

Курояд.
Ясти мне хошется, о ясти! Горе! Ясти!
Ясти хочю. Горе мне! Приходит пропасти.

Пиар.
Курояде, где ти был? Где был еси ныне?

Курояд.
Дабы тако не жив был князь наш (наедине
С тобою беседую), яко богом жертва
чрез него вся оскуде! О, аще бы мертва
Слышях его, слышях бы весть радостну, нову...

Пиар.
Кая вина?

Курояд.
Уверив философа слову,
Запрети приносити жертву по всем градом.

¹ О внутренней форме в широком литературоведческом смысле см.: *Минералов Ю. И.* Теория художественной словесности. М., 1999.

Пиар.

Мала се еще злоба.

Курояд.

Убивати гладом

Малу злобу зовещи? А еще пречестных
жрецов и молебников за весь мир нелестных!

Се аз ходих на село курей куповати.

И когда сие бяше!

Пиар.

Горшее слышати,

Вижу, ти не случися? Что глаголют мнозы,
молю тя, кто болий ест — жерцы или бозы?

Курояд.

Вем, что вопрошавши: аки бы скорб сию

о мне имел. Ни, друже! Мене не жалею,

Жалею богов. Ибо аще оскудеет

жертва, аз куплю мяса, но бог не имеет

Пенязей и не поидет на село: глад убо

нам — ему смерть готова. И сие сугубо

Печалива мя творит.

Курояд страдает из-за того, что ему, неслыханное дело, теперь приходится «курей куповати» (раньше он поедал кур, принесенных в жертву богам). Но, проговорившись об истинных мотивах своего желания увидеть Владимира «мертва», он тут же сглаживает ошибку, начиная уверять, что думает о «пречестных жрецах и молебниках» и о богах («Мене не жалею, / Жалею богов»).

Тот компактный старинный синтаксис, о котором говорилось выше, проявляет себя в цитированном тексте — «Кая вина?» вместо «Какова же вина князя?». (Заметьте в цитате и *диссонансную* рифму сию/жалею — Игорь Северянин в начале XX в. был убежден, что он ввел диссонансы впервые.)

Кроме опытов стихотворной драматургии Феофану принадлежат и «обычные» стихи («Епипикион», «За Могилою Рябою», послание к А. Д. Кантемиру «Феофан архиепископ Новгородский к автору сатиры» и др.), а также многочисленные проповеди, произведения ораторской прозы, «Поэтика» (1705) и «Риторика» (1706–1707) — написан-

ные по-латыни курсы лекций для слушателей Киево-Могилянской академии.

Хотя, как и все поэты барокко, Феофан Прокопович пользовался силлабическим стихом («парная» рифмовка, 11-сложник, 13-сложник), «*За Могилою Рябою*» неожиданно написано еще «не открытым» поэзией русским хореем:

За Могилою Рябою
над рекою Прутовою
было войско в страшном бою.
В день недельный ополудни
стался нам час вельми трудный.
пришел турчин многолюдный <и т. д. >

Вероятно, хорей «получился» у Феофана спонтанно или же он стилизовал здесь какой-то «готовый» ритм (например, ритм солдатской песни). Тем не менее такого рода нечаянно составившиеся силлабо-тонические тексты, точно так же как хорей и ямб в «простых людей поэзии», уже промелькивали в русской словесности к моменту, когда В. К. Тредиаковский приступил к написанию своей книги «Новый и краткий способ к сложению российских стихов с определениями до сего надлежащего звания», — с которой начинается реформа нашего стихосложения (Тредиаковский сам признавался, что суть реформы, «дело» подсказали ему какие-то произведения «нашей природной» поэзии).

Появление первых сатир А. Кантемира, распространившихся в рукописных списках без имени автора, Феофан приветствовал посланием «*К автору сатиры*», где, между прочим, заявил:

Но сие за верх славы твоей буди,
Что тебя злые ненавидят люди.

Феофан Прокопович, как позже и Тредиаковский, сочетал в себе выдающегося писателя и крупного теоретика художественной словесности. Как писатель он может также служить примером того, насколько способна изоциреть, отточить природное дарование филолого-риторическая подготовка. Его уже упоминавшаяся «Поэтика» во многих своих положениях вполне соответствует современному нам уровню теории литературы.

Например, вот один из его исходных тезисов: «Первое, что преимущественно требуется во всяком поэтическом произведении, это — вымысел, или подражание, если его нет, то сколько бы ни

сочинять стихов, все они останутся не чем иным, как только стихами, и именовать их поэзией будет, конечно, несправедливо. Или если захочешь назвать поэзией, ты назовешь ее мертвой. Ведь подражание является душой поэзии, как это ясно из определения» (подразумевается подражание творческое, «мимесис» древних греков — не случайно его синонимом у Прокоповича оказывается «вымысел»).

Первое, что должен уметь художник — силой своей творческой фантазии «преобразовать» объект подражания, создавать свой художественный мир, отталкиваясь от этого объекта и пересоздавая его по-своему.

Далее Феофан опровергает «заблуждение многих людей, которые полагают, что одной лишь способности слагать стихи достаточно для того, чтобы быть поэтом», напоминая, что стихами можно написать и историю, и ученый трактат (примеров чего в мировой словесности немало). Весьма здраво он говорит и о соотношении теории и практики в работе писателя:

«Прежде всего я хочу рекомендовать моим ученикам постоянные упражнения в стиле и навыках писания. Ведь навык как во всех других, так в особенности и в этом искусстве, не только оказывает великую помощь, но даже, как все согласны в этом, является лучшим учителем... Я постоянно утверждаю, что тот более продвинется в поэзии, кто часто упражняется в писании (хотя бы он даже был лишен живого слова наставника), нежели тот, кто основательно усвоил все наставления, но редко или никогда не принимается за писание.

Этому учит самый опыт этого и других искусств. Так, например, всякий, кто прекрасно знает правила живописного искусства о соразмерности членов при рисовании человеческого тела, об изображении различных телодвижений и состояний тела, о рисовании отдаленных и близких предметов, о применении и расчете теней и различных оттенков света, если кто — повторяю — все тому подобное целиком и в совершенстве познает, но не будет упражняться в рисовании, — тот все не сможет создать картины. Поэтому тот, кто хочет достичь успехов в этой нашей области, пусть, подобно Аппеллесу, у которого не бывало дня без линии, примет решение постоянно упражняться в писании, ежедневно стараясь писать хотя бы по одной строчке или сочинять один стих»¹.

Прокопович дает и конкретные практические рекомендации: «Первым упражнением пусть будет: выразить одно и то же разными словами, в различном или одинаковом стихотворном размере. <...>

¹ Прокопович Феофан. Поэтика. // Соч. М.; Л., 1961. С. 347—349.

Что этот род упражнения был чрезвычайно излюблен и немало усовершенствован главой всех поэтов Мароном, свидетельствуют многочисленные у него примеры. Некоторые из них встречаются и до сих пор; одно весьма изящное — о реке, скованной льдом, — я приведу; здесь он выразил одиннадцать раз в изящных стихах такую мысль: *там, где прежде проходил корабль, теперь проезжают повозки.*

Там, где проходил путь корабля, запряженный бык тащит повозку, после того как суровая зима сковала морозом воды. Волна, недавно доступная широкой корме, держит на себе колесо, когда, застыв от мороза, она выглядит как мрамор. Волны, на которые сейчас напирал воз, после того как они застыли от зимнего холода, прежде рассекал корабль. Волне приводится терпеть от колес, а не от быстрого корабля, чуть только река превращается в крепкий лед. Волны, привыкшие нести корабль, доступны повозке, когда они застыли, превратившись в лед, в виде нового мрамора. Там дорога для повозки, где недавно плыла изогнутая корма корабля, после того как зима холодом сковала воды. Когда ледяная зима сковала прозрачные воды, колея отмечает путь там, где недавно шло глубокое русло. Река служит дорогой повозке, а раньше — кораблю, повинувшись ветру; она становится проезжей для колес. После того как в реке замерзла густая влага, волю тянут повозки там, где корабль подгоняли весла; холодные волны, вмещающие на своих просторах корабли, открывают путь повозкам, когда река недвижима от суровых холодов. Когда Борей сковал холодом воды, повозки направляются в путь там, где обычно шли корабли»¹.

Как человек барокко придавая большое значение подобным вариациям, Феофан Прокопович и далее развивает свою мысль, призывая учеников стараться постигнуть секреты чужой манеры, а в собственном творчестве учиться описанию, изображению, сравнению; быть максимально разнообразными. Например если «писатель написал что-либо в одном стихотворном размере, то мы передадим это то одним, то другим размером; или, если у него что-либо дано вкратце, мы изложим более подробно»².

Поэтическую способность, талант Феофан Прокопович считал одним из важнейших человеческих качеств: «Теперь скажем несколько слов о ее превосходстве: как благородна эта способность, об этом прекрасно свидетельствует уже одна ее древность... <...> во-

¹ Прокопович Феофан. Поэтика. С. 350—352.

² Прокопович Феофан. Там же. С. 356.

первых, сам предмет, которым обычно занимается поэзия, придает ей огромную важность и ценность. Поэты сочиняют хвалы великим людям и память о их славных подвигах передают потомству. <...> Затем многие поэты поведали о тайнах природы и о наблюдениях над движением небесных светил. <...> Столь великому значению поэзии не могут повредить и некоторые срамные стихотворения, сочиненные людьми с большим, но бесстыдным дарованием. <...> Без сомнения, Платон не кого другого, как именно такого рода поэтов изгоняет из пресловутого, вымышленного им государства. Очевидно, потому, что они несправедливо и бесстыдно вторглись в число поэтов, обманув литературную чернь каким-то видом поэзии и прикрасами стихотворной речи, которыми они пытались украсить свою слабую и дряблую душу. При внимательном рассмотрении ты заметишь, что, как в наглom стихоплетстве нет ничего трудного, так нет и ничего хорошего и даже никакого искусства. <...> Это и грубая чернь, возбужденная оводом похоти, дико распеваеt повсюду по деревням и на перекрестках. Но подобный вздор, хотя бы и сочиненный весьма даровитым человеком, следует назвать скорее песенками распутных бабенок или чем угодно другим, но не поэтическим произведением»¹.

Большое значение придавал Феофан Прокопович сатире, и именно он энергично поддержал на ее нелегком поприще своего юного современника — поэта сатирика А. Д. Кантемира.

АНТИОХ ДМИТРИЕВИЧ КАНТЕМИР (1708—1744)

Князь Антиох Дмитриевич Кантемир — сын господаря Молдавии Дмитрия Кантемира, не только прогрессивного правителя, но и крупного философа. Антиох Кантемир учился в Москве в Славяно-греко-латинской академии, в Заиконоспасском монастыре; получил и домашнее образование, став одним из просвещеннейших людей своего времени; в 1731 г. царицей Анной Иоанновной был назначен русским дипломатическим резидентом в Лондоне, затем посланником в Париже. Оказался ярким дипломатом. Однако, живя на Западе, Кантемир в русской литературе непосредственного участия принимать уже не мог. Умер на чужбине.

¹ Прокопович Феофан. Поэтика. С. 342.

«Симфония на Псалтырь» (1727) — первое опубликованное произведение Кантемира: стихотворное переложение ряда стихов из псалмов Давида, расположенных в определенном порядке.

Ни одна из девяти сатир Кантемира при жизни автора не печаталась; они были опубликованы только в 1762 г. В период жизни за границей поэтом создана новая редакция пяти первых сатир. Это сатира I «На хулящих учение. Куму своему» (1730, 1743); сатира II «На зависть и гордость дворян злонаправных...» (1730, 1743); сатира V «На человека» (1731), ее коренная переработка (фактически другое произведение), названная «На человеческие злонаравия вообще. Сатира и Перьерг» (1737—1743), и др.

В отличие от четкости и жизненной конкретности объектов сатирического обличения, которая позднее будет проявляться, например, у Державина, конкретные адресаты у Кантемира если не отсутствуют, то глубоко упрятаны за явно условными именами персонажей.

Так, в сатире I выступают Силван, Лука, Медор и др. Интересно, что в первой ее редакции вместо них были завистник, пьяница, щеголь и др. — то есть лица не с условными именами, а без имен, но зато с четко обозначенными пороками. Это делало сатиру однолинейной, одноплановой. Автор предпочел впоследствии активизировать восприятие читателя: читатель сам должен разобраться во внутренней сути каждого персонажа по той жизненной позиции, которую он отстаивает в своих речах. Например:

«Расколы и ереси науки суть дети;
Больше врет, кому далось больше разумети;
Приходит в безбожие, кто над книгой тает, —
Критон с четками в руках ворчит и вздыхает,
И просит, свята душа, с горькими слезами
Смотреть, сколь семя наук вредно между нами;
Дети наши, что пред тем, тихи и покорны,
Праотческим шли следом к Божией проворны
Службе, с страхом слушая, что сами не знали,
Теперь, к церкви соблазну, Библию честь стали;
Толкуют, всему хотят знать повод, причину,
Мало веры подавая священному чину;
Потеряли добрый нрав, забыли пить квасу,
Не прибесть их палкою к соленому мясу;
Уже свечек не кладут, постных дней не знают;
Мирскую в церковных власть руках лишну чают,
Шепча, что тем, что мирской жизни уж отстали,
Поместья и вотчины весьма не пристали».

Заранее сказать, что Критон ханжа и проповедник невежества, для автора значило бы отобразить суть его воззрений излишне прямолинейно. Интересно, что в первой редакции сатиры Кантемир тоже не «маркировал» подобным способом будущего Критона (в отличие от прочих персонажей), упомянув о его внутренней сути уклончиво, но весьма интересно — автор прибегнул там к приему *перифразы*:

В безбожие приходит, кто над книгой тает, —
Говорит тот, кто и сам мало Бога знает.

Об руку с ханжеством, согласно первой редакции сатиры, живут в людях и такие качества:

Под видом смирения зависть преглубока,
Да цветет в сердце к власти охота жестока.
Священноначальника всяк ты в сих познает
Знаках; благоговейно отцом называет.

Данные строки впоследствии были сняты автором. Мотив этой переделки текста ясен: в первой редакции сказанное о зависти и властолюбии прямо относилось к некоему *епископу*. Те отталкивающие черты, которые был способен придать художественно-вымышленному образу священнослужителя юный Кантемир, уже не хочёт соединять с таким образом Кантемир повзрослевший — более ответственно обращающийся со своим сатирическим словом. Во второй редакции неназванному епископу оставлены, однако, весьма суровые упреки в гордыне и гневливости, а также в том, что он благословляет людей, будучи в состоянии гнева (что в православии недопустимо):

...Мало любят, чуть не все, истинну украсу.
Епископом хочешь быть — уберися в рясу,
Сверх той тело с гордостью риза полосата
Пусть прикроет; повесь цепь на шею от злата,
Клобуком покрой главу, брюхо — бородою,
Клюку пышно повели везти пред тобою;
В карете раздувшись, когда сердце с гневу
Трещит, всех благословлять нудь праву и леву.
Должен архипастырем всяк ты в сих познати
Знаках, благоговейно отцом называти.

В сатире IV «К Музе своей» князь Кантемир подытожил жизненные результаты своего сатирического творчества. Итоги для автора не особенно радостны — он пережил немало неприятностей:

Музо! не пора ли стиль отменить твой грубый
И сатир уж не писать? Многим те нелюбы,
И ворчит уж не один, что, где нет мне дела,
Там вступаюсь и кажу себя чересчур смела.

<...>

Всякое злонравие, тебе неприятно,
Смело хулишь, а к тому и говоришь внятно;
Досаждать злым вся жадна — то твое веселье,
А я вижу, что в чужом пиру мне похмелье.

Муза сатиры, по образному выражению поэта, «досаждать злым вся жадна», и ей доставляет веселье «внятно» говорить правду в глаза злонравным. Однако и те не остаются в долгу, готовы протесты, челобитные, судебные иски и доносы на автора:

Вон Клеоб уже протест на меня готовит,
Что нечистый в тебе дух бороду злословит;
Иной не хочет писать указ об отказе,
Что о взятках говоришь, обычных в приказе;
И Лентул с товарищи, сказывают, дышет
Гневом и, стряпчих собрав, челобитну пишет,
Хочет-де скоро меня уж на суд позвати,
Что, хуля Клитесов нрав, тисуя умаляти
Пьяниц добрых и с ними кружальны доходы.
А Брутус, тверды всегда любящий доводы,
Библию, говорит, всю острожской печати
С доски до доски прошел, готов показать,
Что противно закону и безбожных дело
Мантию полосатою ризою звать смело.

Создавая впоследствии вторую редакцию, поэт заменит условные имена Лентула и Брутуса на не менее условные Кондрата и Никона, свой «грубый» сатирический *стиль* назовет его русским синонимом *слог*, а главное, уберет упоминание о том, что его метафоры вызывали когда-то у кого-то — пусть и у недалеких людей! — упреки в безбожии. Смелости у Кантемира не убавилось, но вспоминать, что он когда-то действительно вызывал своим творчеством такие упреки,

познать теперь явно просто неприятно. Вместо вышеприведенного появляется такое двустишие:

...Что законоломное и неверных дело —
Полосатой мантию ризою звать смело.

Синтаксически заметно проще выглядело бы: «Полосатой ризою мантию звать смело». Поэт не мог этого не понимать, однако предпочел ввести слово «мантия» между определением и определяемым. Он сознательно избрал более сложное построение, а значит, его стиль подобной простоте *не стремится* и в зрелые годы, как не тяготел в годы его юности.

Сатирик по характеру творчества как бы объективно обречен называть себя чересчур смелым. Из этого неизбежно проистекают разные жизненные трудности. Но Кантемир говорит, апеллируя к своей Музе, и о том, что заведомо не видит смысла ни в осторожном молчании, ни в угодливой лести, которой многие другие люди надеются облегчить себе существование. Такие их надежды редко осуществляются:

Много видел я таких, которые противно
Никому не писали, угождая льстивно,
Да и так мало счастья возмогли достати;
А мне чего по твоей милости уж ждати?

Во второй редакции сатиры IV поэт высказывается и о лирическом творчестве. Оно представляется Кантемиру занятием ущербным:

Любовны песни писать, я чаю, тех дело,
Коиx столько ум неспел, сколько слабо тело.

Субъективность такого мнения понятна, но оно лишней раз характеризует мировидение Кантемира как художника слова. Оставаясь верным сатирической стезе в поэзии, поэт даже сожалеет, что в юные годы и он отдал дань любовной лирике:

Довольно моих поют песней и девицы
Чистые, и отроки, коиx от денницы
До другой невидимо колет любви жало.
Шуток тех минулося время, и пристало
Уж мне горько каяться, что дни золотые

Так непрочно стратил я, пища песни тые.

<...>

Одним словом, сатиру лишь писать нам сродно...

Антиох Кантемир был действительно поэт-сатирик, что называется, милостью Божией. Тематика его сатир традиционна; можно даже сказать, что это «вечные» темы сатирического творчества. Действительно, у него представлены сатиры по преимуществу «на порок вообще» (в данном отношении характернее всего сатира V: в первоначальной редакции — «На человека», во второй — «На человеческие злонравия вообще»). Но нельзя не заметить и того, что поэт уже в юные годы без колебаний поднимает неизменно *крупные* темы, как бы состязаясь с классиками мировой сатирической поэзии. Так, в первой редакции сатиры V обличение имеет поистине глобальный характер. Объект сатиры — человек, человеческая природа вообще:

Злостью же человека кой зверь одолеет?
Когда лев на льва или медведь свирепеет
На медведя? Кто слышал, чтоб тигры войною
На тигров же поднялись? Злобны под водою
Крокодилы знают ли, разбився на части,
Истреблять сами род свой для прибавки власти?
Всякий зверь, хотя как лют, в другом почитает
Звере подобность свою и пределы знает
Злости своей полагать с тем, в ком род свой видит:
Один другого добру никогда завидит.

Звери не знают войн, междоусобий, властолюбия, зависти... Мир хищных зверей, их отношение друг к другу предстают сознанию поэта более добрыми, чем порою выглядит человеческий мир, чем взаимоотношения людей:

Человек только в злобной ярости честь чает,
Когда человека съест может и желает,
И того славным зовет, кто больше был вредный
Прочим людям, от кого страдал род наш бедный.
Видишь ли войнолюбца? И земли пространны,
И довольство имеет, однак в чужестранны
Власти с яростью бежит на слаба соседа,
Жжет, рубит без милости, не оставит следа

Жилища его, целы истребит народы;
А потом, чтоб действо то на многие годы
Памятно было, люди ж ему посвящают
Башни, храмы, ворота, богом называют.

Антиох Кантемир проявил себя одним из самых талантливых русских поэтов-иронистов. Сатиры его — не зубоскальство над пороком — они полны мысли, их повествователь рассуждает о пороке как об общественной беде, он всерьез озабочен и ищет конструктивных путей преодоления порока.

Так, например, о несовершенстве человеческой природы он говорит, как видим, весьма резко и нелюбезно — но православие высказывается об этом также без обиняков: в сущности, никто во всей сложности и так глубоко не осознает человеческое несовершенство, как православное христианство! В то же время словесно-художественное претворение данной сложной темы Кантемиром несет печать высокого писательского профессионализма. В стиле сатир можно усмотреть зачатки литературной полифонии, мастером которой более века спустя проявит себя в сфере психологической прозы Ф. М. Достоевский (Кантемир обычно дает возможность всем персонажам изложить «свою правду» — попытаться аргументировать, обосновать собственное жизненное поведение).

Кантемир работал и в других жанрах. Ему принадлежат начало неосуществленной поэмы «Петрида, или Описание стихотворное смерти Петра Великого, императора всероссийского» (1730), стихотворные письма («К князю Никите Юрьевичу Трубецкому», «К стихам своим»), басни («Огонь и восковой болван», «Верблюд и лисица», «Чиж и снегирь» и др.), эпиграммы, переводы из Анакреонта и Горация, Буало и Вольтера.

Кантемир выступил также как теоретик художественной словесности, написав трактат о реформе силлабического стиха путем удлинения его ритмичности системой цезур — «Письмо Харитона Макентина» (опубл. в 1743 г.; «Харитон Макентин» — анаграмма имени «Антиох Кантемир»). Это произведение было создано, когда В. К. Тредиаковский уже начал реформирование стихосложения и издал книгу «Новый и краткий способ к сложению российских стихов», где были сформулированы принципы господствующей с тех пор и по сей день системы стихосложения — силлабо-тонической. Кантемир изучил эту книгу, но реформы не принял — он был поэтом барокко, и его родной стихией была силлабика. Хорей и ямбаковали бы Кантемира — искусственная сетка силлабо-тонического

размера, безусловно, мешает проявиться раскованному ритму устно-разговорной речи, который глубоко органичен ему как поэту:

Силван другую вину наукам находит.
«Ученье, — говорит, — нам голод наводит;
Живали мы преж сего, не зная латыне,
Гораздо обильнее, чем живем ныне;
<...>

Прирастет ли мне с того день жизни, иль в ящик
Хотя грош? могу ль чрез то узнать, что приказчик,
Что дворецкий крадет в год? как прибавить воду
В мой пруд? как бочек число с винного заводу?»

(Сатира I. Куму своему)

Сегодня один из тех дней свят Николаю,
Для чего весь город пьян от края до краю.
(Сатира V. На человеческие злонравия вообще)

Победил ли сам враги? дал пользу народу?
Устрашил ли действиями Нептуна власть — воду?
<...>

Иль, коли случай, младость в то не допустила,
Впредь в том показать себя есть ли ум и сила?
(Сатира II. На зависть и гордость дворян злонравных.
Перв. ред.)

В последнем примере бросается в глаза и неожиданный прямой падеж («победил ли... враги» вм. «врагов»), и такой же предлог с вызванной его употреблением переменной падежа («в то не допустила» вм. «к тому»). И то и другое бывает у Кантемира систематически.

Прямые падежи: «Когда сенатор овцы (вм. «овец») сам пасть не стыдился, / Не пыхвою, но нравы чин свой славить тщился» (Сатира I. Куму своему. Перв. ред.); «Деда имя, славного умом, славна дела (вм. «делами»), / Все света исполнило четыре пределы» (Сатира II. На зависть и гордость дворян злонравных. Перв. ред.). Ср. также: «с хлопцы ождаая» (вм. «с хлопцами»), «с одно на другое» (вм. «с одного») и др. В большинстве примеров отразилось, видимо, впечатление Кантемира от падежной системы церковнославянского языка, в других дали себя знать особенности устно-разговорной речи («с одно на другое»).

Неожиданные предлоги: «Книги разны собраны по лучшей примете / (Помню, книга в них (вм. «среди них») была добра о пикете)»

(*Сатира II. На зависть и гордость дворян злочравных. Перв. ред.*); «Не складно же мне мнится, в доме (вм. «по дому» или «через дом») стадо знати» (*Сатира IV. К Музе своей. Перв. ред.*); «Коль глупец, что губы чуть помазал в латину (вм. «латиной»)» (*Сатира IV. К Музе своей. Перв. ред.*) и др. — сюда же относится, например, вышецитированное про «цепь от злата» (вм. «из злата»).

Сюда же — уже упоминавшиеся перемены словопорядка, эллипсисы, неожиданные союзы (напр., «Увидишь дела моих предков и кто были» — сатира II, перв. ред.), неологизмы (напр., «чтогодно» — то есть «ежегодно»). Не случайно почти все приведенные примеры — из первой редакции сатир: слог раннего Кантемира особенно своеобразен; от позднейшей переработки его стихи стали более «обычны», похожи на стихи современников, однако в известной мере утратили свою художественную непосредственность. Комплекс семантических «сдвигов», осуществляемых всеми подобными мнимым «неправильностями», активно участвует в созидании необычных словесно-текстовых образов, придающих особое обаяние стихам Антиоха Кантемира.

«Письмо Харитона Макентина» содержит и весьма интересную теорию русской рифмы. Кантемир не стремился к узко понятой точности рифмовки, которая будет характерна, например, в следующем поэтическом поколении для последователей Сумарокова — русских классицистов. По его мнению, *приблизительно* похожие слова могут «составлять рифму за многим подобием звона в произношении» (то есть в силу того, что включают подобные в целом комплексы звуков, пусть и не совпадающих по своему порядку). В виде примера он разбирает рифму *простый* (с ударением на «о») и *острый*. Специальное внимание Кантемир обратил также на омонимические и омофонические рифмы:

«Можно рифму составлять из той же речи в различном значении, как:

Лук — зелье;

Лук — орудие.

Царю — звательное имя царя; *Царю* — царствую».

О заграничном периоде жизни и творческой работы Кантемира известно в основном из брошюры его друга французского писателя Октавиана Гуаско «Жизнь князя Антиоха Кантемира».

Как пишет Гуаско, у Кантемира «Свободное время, оставшееся после посольских дел, было посвящено литературе. Его дом был местом встречи образованных людей, которых привлекала его репу-

тация и хороший прием, оказываемый им. Любя итальянский язык, он выучил его настолько хорошо, что казалось, когда он писал или говорил, что он сам итальянец. Он начал переводить на итальянский язык, под наблюдением г-на Роли, «Оттоманскую историю» своего отца, но другие дела не оставляли времени завершить работу, так и оставшуюся в рукописи. Также в Лондоне он перевел и диалоги г-на Алгаротти, и их автор выразил ему признательность в издании своей книги, увидевшей свет в Неаполе в 1739 г.

В Лондоне Кантемир был равно уважаем и горожанами, и при дворе, в особенности королевой Каролиной, по приказу которой была переведена на английский язык и издана упомянутая «История».

По прибытии в Париж первой его заботой было познакомиться с образованными людьми этой столицы. Посреди своих посольских занятий он сохранял такое великое спокойствие духа, что всегда был в состоянии отводить часть времени своим научным пристрастиям. В городе, где удовольствия обступали человека со всех сторон, в блистательном возрасте расцвета он вел жизнь философа и отшельника. Его общество долгое время составляли лишь немногочисленные друзья, которых он порой не видел дни напролет. Часто случалось, что он сидел, запершись в своем кабинете, несколько дней.

Наукой, которая занимала его больше всего после приезда во Францию, была алгебра.

Он составил русский и французский словарь. Собирал материалы по истории России, но смерть помешала ему закончить работу.

Оставил библиотеку, собранную из французских, итальянских, английских, латинских и греческих книг.

В творчестве А.Д. Кантемира русское силлабическое стихосложение достигло своего высшего расцвета. Отличающееся ярким своеобразием творчество этого многосторонне талантливого автора по сей день нередко закономерно воспринимается читателями как особое явление в развитии русского словесного искусства.

ВАСИЛИЙ КИРИЛЛОВИЧ ТРЕДИАКОВСКИЙ (1703–1768)

Василий Кириллович Тредиаковский — сын астраханского священника, самовольно ушедший в Москву, учившийся в Славяно-греко-латинской академии и продолживший образование за границей в парижской Сорбонне; придворный поэт при Анне Иоанновне; первый в России профессор из русских, затем академик¹.

Поэтическое творчество Тредиаковского вначале, несомненно, развивалось в русле барокко («*Стихи похвальные России*», «*Стихи похвальные Парижу*», «*Похвала Ижерской земле и царствующему граду Санкт-Петербургу*», «*Строфы похвальные поселянскому житию*» и др.). Однако во Франции он глубоко изучил творчество французских классицистов (в эти годы воспринимавшееся как авторитетная норма) и их литературную теорию (сменившую на Западе более ранние трактаты теоретиков барокко), что затем отразилось на его личном творчестве.

Например, если Симеон Полоцкий, Феофан Прокопович и особенно Кантемир обычно парафразировали в своих текстах устно-разговорный паратаксис, то Тредиаковский на волне освоения приемов классицизма пережил явное увлечение теми специфическими возможностями, которые создает для развертывания семантики гипотаксис.

¹ В своей автобиографической записке В.К. Тредиаковский сообщал: «Дед и отец мой были священники. Я, именованный, учившись, по желанию моего, покойнаго ныне, родителя, Словесным Наукам на Латинском языке, еще в молодых моих летах, в Астрахани, где моя и Родина, у Римских живущих там Монахов, а по охоте моей к учению, оставил природный город, дом, и Родителей, и убежал в Москву, да и учился в Заиконоспаском монастыре прежним помянутым Наукам. По окончании Реторики, нашел я способ уехать в Голландию, где обучился Французскому языку. Оттуда, шедши леш за крайнею уже своею бедностию, пришел в Париж, где в Университете, при щедром благодетелей моих меня содержания, обучался Математическим и Философским наукам, а Богословским там же в Сорбоне; чему всему имел я письменное засвидетельствование за рукою так называемаго Ректора Магнифика Парижскаго Университета, для того что я там содержал Публичный диспут в Мазаринской Коллегии; но письменный сей Агестат, в бывшее пожарное приключение в конце 1746 года здесь в СП у меня згорел...» (*Тредиаковский В.К. [Автобиографическая записка] // Сборник материалов для истории Императорской Академии Наук в XVIII веке. Ч. 1. Спб., 1865*).

Вначале гипотактические приемы были ему в новинку, и он ими явно наслаждался. «Письменный» тип синтаксиса проявляет себя крайне «агрессивно», например, в его переводе «Езды в остров любви» Поля Тальмана (1730). «В синтаксисе текста, — подмечает исследователь конца XX в., — поражает богатство гипотактических построений»¹. Важно, разумеется, что перед нами роман, написанный *то стихами*, то *прозой*: для гипотаксиса проза — лучшая питательная среда, а в подобном произведении структура стиха естественно «прозаизируется» на фоне своего иноструктурного «соседа».

Впрочем, Третьяковский явно воспринимал принципы классицизма просто как одну из возможных в литературе «методик»: они импонировали ему своей изощренной филологической проработкой, он разобрался в них и кое-что навсегда взял для себя, но, вероятно, ригоризм и скованность классицизма все-таки были ему в основном чужды. С молодости привыкнув к «творческой свободе», стилистической раскрепощенности, сложному словосплетению, словесному «извятию», он обычно проявлял эти «барочные» качества и впоследствии — вплоть до знаменитой поэмы «Тилемахида» (1766).

Вынял из тула он тогда, не медля, златого
Стрелу одну, у него из бывших, преострую ону;
Лук свой напруг, и хотел уж вонзить мне ту в перси...

Здесь буйство инверсий — словопорядок именно тот, который создал стихам Третьяковского репутацию «темных» по смыслу (она часто верна как факт, но применительно к Третьяковскому вряд ли верно, что «темное» непременно «плохое»). Сложный словопорядок имел свою мотивировку. Когда развитие художественной мысли диктовало поэту необходимость применить вместо прямого порядка слов «перевернутый» синтаксис (употребляем это выражение по аналогии с «перевернутой композицией»), он шел на это не задумываясь.

Отсюда же, по всей вероятности, так называемое «неумение или сознательное нежелание» Третьяковского «подлинно связывать отдельные части фразы одним сложным интонационным единством... когда он отделяет один (или несколько) из второстепенных членов предложения и присоединяет его в самом конце фразы при помощи слов к тому же, также и, — например:

¹ Алексеев А. А. Эволюция языковой теории и языковая практика Третьяковского // Литературный язык XVIII века. Проблемы стилистики. Л., 1982. С. 89.

Эрата смычком, ногами
Скачет, также и стихами —
Бледен зрак и суров, сверкающие очи
Те же и впадши еще...».

Это, по выражению С. М. Бонди, «любимый прием Третьяковского»¹. Нельзя не заметить, что в данном конкретном случае оборот «также и» художественно мотивирован, ибо *готовит* после прямого по смыслу выражения «скачет ногами» неожиданный словесно-текстовый образ («скачет... стихами»).

Книга Третьяковского «Новый и краткий способ к сложению российских стихов» (1735) имеет огромное культурно-историческое значение. Несомненна пионерская роль Третьяковского в реформировании национального стихосложения.

Он находчиво нашел замену *долгим* и *кратким* гласным древнегреческого языка — на чередовании которых были основаны античные хорей, ямбы и т. д. — в русских *ударных* и *безударных* гласных; он разработал, основываясь на свойствах нашего языка, национальное силлабо-тоническое стихосложение, объективно противопоставленное силлабике и вскоре ставшее стиховой системой появившихся в литературе русских классицистов, дружно его принявших; сам предпочитал хорей и ямбу и трехсложным размерам, пытался даже теоретически обосновать это личное пристрастие, на субъективность которого ему вскоре справедливо указал Ломоносов — своим «Письмом о правилах российского стихотворства» дополнив реформу стихосложения Третьяковского.

Многие положения статей «О древнем, среднем и новом стихотворении российском», «Мнение о начале поэзии и стихов вообще» да и филологическая работа Третьяковского в целом по сей день научно не устарели. Грандиозная переводческая деятельность Третьяковского уникальна (десятитомная «Древняя история» Роллена и его же шестнадцатитомная «Римская история», четырехтомная «История об императорах» Кретье, «галантный» роман-аллегория Поля Гальмана «Езда на остров любви», роман Иоанна Баркляя «Аргенида» и др.). По Ролленю в его переводе учились в высших учебных заведениях России еще во второй половине XIX в.

Важнейшие поэтические произведения Третьяковского — «Оды божественные», то есть стихотворные переложения (парафразисы)

¹ Бонди С. М. Третьяковский, Ломоносов, Сумароков. //Третьяковский В. К. Стихотворения. Л., 1935. С. 65.

псалмов; оды «О сдаче города Гданска» (творческая переработка оды Буало на взятие Намюра), «Вешнее тепло» и др. К их числу можно отнести и «Парафразис вторых песни Моисеевы». Это произведение с первых слов поражает величиим найденной поэтом интонации:

Вонми, о! небо, и реку,
Земля да слышит уст глаголы:
Как дождь я словом потеку;
И снидут, как роса к цветку,
Мои вещания на доли.

Как туча падает на злак,
Или как иней где на сено,—
Господне имя есть мне в знак,
То мыслей призвано не в мрак;
Славь Бога всяко в нас колено.

Не будем забывать и то, что перед нами перевод, переложение (парафразис). Произведения такого рода нередко выглядят у других авторов в языковом и художественно-ассоциативном аспекте *скованными*, так как почти все силы переводчика «съедает» необходимость по возможности близкой передачи мыслей из подлинника (воспроизводимых обычно поверхностно-логически), чужого сюжета и т. п. У Трдиаковского же библейский текст в целом сохранился, но приобрел черты его личного писательского стиля — он органически освоен поэтом, пропущен сквозь призму его личности и излагается им внутренне раскрепощенно.

Причем, еще раз подчеркнем, такая свобода обретена не за счет отступлений от смысла библейского Второзакония: поэт следует его 32-й главе достаточно пунктуально. Вот как выглядит в Библии текст, соответствующий приведенной цитате: «Внимай, небо, я буду говорить; и слушай, земля, слова уст моих. Полетится как дождь, учение мое, как роса речь моя, как мелкий дождь на зелень, как ливень на траву. Имя Господа прославляю; воздайте славу Богу нашему»¹.

Как видим, сверх канонического текста у Трдиаковского лишь смысловое уточнение: «То мыслей призвано не в мрак» — призвано не для того, чтобы помрачить сознание («то» в значении «оно» — имя Божие). Удачно выстроена в парафразисе строфика, редкая по типу

¹ Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. Изд. Московской патриархии. М., 1992. С. 202.

(строфа составлена пятью стихами с необычной организацией рифмовки — рифмуются первая, третья и четвертая строки).

Когда возникает потребность наглядно охарактеризовать при-
сущее стихам Третьяковского словесное своеобразие, на память,
естественно, приходят имена В. Хлебникова, раннего Н. Заболоц-
кого. Профессор Третьяковский глубоко и разносторонне владел
изобразительными возможностями родного языка, в теоретических
статьях своих и филологических трудах проявляя ясность ума и силу
логики. Но в стихах он любил напряженную необычность словосо-
четания. У Третьяковского все — метафора:

Весна румяная предстала!
Возникла юность на полях;
Весна тьму зимню облистала!
Красуйся все, что на землях:
Уж по хребтам холмисты горы
Пред наши представляют взоры
Не белый, с сыри падший, снег,
Но зелень, из среды прозябшу,
А соков нову силу взявшу;
Раскован лед на быстрый бег.

Вешнее тепло, 1756

В таком ошеломляюще странном словопостроении проступает,
однако, железная система — Василий Третьяковский странен не от
неумения и не от чудачества, а оттого, что у него необычный стиль.
Как только он вступает в сферу художественной условности, начи-
нает складывать стихи, он переходит с обычного языка на своего
рода «высокое косноязычие».

У вышеупомянутых Хлебникова и Заболоцкого данная черта
также представлена весьма выразительно, хотя, естественно, у каж-
дого из них по-своему, по-иному (например, у Заболоцкого периода
20—30-х гг. «косноязычная» речевая образность почти неизменно
напитана иронией).

Третьяковский не ироничен. Если попытаться понять внутрен-
нюю логику его личной творческой позиции, то можно сказать: он
просто в стихах органически *не может* себе позволить обыденную
ясность выражения, ибо стихи — не что-то обыденное, а поэзия.
В них он неизменно переходит на особые напряженные «условно-
образные» интонации, по которым сразу узнается едва ли не любое
его поэтическое произведение.

В отличие от интонаций стихов того же Заболоцкого, эти интонации сам Третьяковский далеко не всегда понимал как гротесковые или хотел сделать гротесковыми. В этом он подобен Хлебникову, «темнота» и странности слога которого иногда могут показаться даже курьезными. Но Хлебникова, его специфическое обращение с языком, поняли уже современники, а Третьяковский в XIX в. многим казался просто неумелым стихотворцем — лишь филология XX в. вернула его поэзии доброе имя. Действительно, к его условному языку надо привыкнуть. В него необходимо упорно вникать:

Се ластовица щебетлива
Соглядѹема всеми есть;
О птичка свойства особлива!
Ты о весне даешь нам весть,
Как, вкрут жилищ паря поспешно,
Ту воспевашь толь утешно:
Мы, дом слепляющу себе,
Из крупин, не в един слой, глинки
И пролагающу былинки,
В восторге зрим, дивясь тебе.

Вешнее тепло

Третьяковский ни за что не напишет «просто и безыскусно»: вот все любят щебечущей ласточкой... Он непременно разрисует словами эту ситуацию, двигаясь мыслью как бы сразу в нескольких направлениях и создав словесную картину наподобие вышеприведенной, — картину по-барочному витиевато-громоздкую, но выписанную так с профессиональным художественным *намерением*. П. Брейгель, И. Босх, а также некоторые более поздние живописцы (например, примитивисты), сходным образом оперируя изобразительными средствами иного искусства, едва ли не сознавали свои творческие задачи аналогичным образом.

В истории пейзажной лирики сохранилось множество высказанных различными авторами банальностей на тему наступившей весны. Поэзия Третьяковского, напротив, отличается неожиданностью взгляда на самые обычные явления природы. Поэт всюду сплетает многоцветную сеть словесно-смысловых связей:

Борей, ярившийся здесь свистом,
Уже замкнул свой буйный зев;

В дыхании теперь мы чистом;
Ревущих бурь не страшен гнев:
Зефиры тонки возвевают,
На розгах почки развивают,
Все в бодрость естество пришло!
Декабрьска лютость преминула,
Прохлада майская надхнула;
Исчез мраз и трескуче зло.

Вешнее тепло

Весьма интересны имеющиеся в приведенном фрагменте, но свойственные Тредиаковскому и в других случаях, приемы работы со звуковой фактурой языка — с одной стороны, изошренная и выглядящая вполне «современно» даже в начале XXI в. звукопись («Зефиры тонки возвевают, На розгах почки развивают»), а с другой — упорное труднопроизносимое «сталкивание» друг с другом однотипных согласных («здеСь Свистом», а не, например, «тут свистом»).

Эпическая поэма «*Тилемахида*» — стихотворное переложение французского романа Франсуа Фенелона «Похождения Телемака» (для этого переложения Тредиаковским-новатором применен ранее разработанный им теоретически «русский гекзаметр», который в пушкинскую эпоху будет использован Н. Гнедичем для перевода «Илиады» и В. Жуковским для перевода «Одиссеи»).

Причины частой недооценки Тредиаковского как поэта в конце XVIII—начале XIX в. связаны как с конкретно-биографическими обстоятельствами (он имел прямой и строптивый характер и постоянно наживал врагов, охотно дискредитировавших его имя), так и с усложненной стилистикой его стихов.

Следует оговориться, что «*Тилемахида*», надолго сделавшая его имя нарицательным у значительной части потомков, вовсе не есть нечто новое и исключительное в ряду произведений Тредиаковского. Он и ранее выстраивал тексты всех своих значительных произведений так, что они могут показаться «темными» по смыслу, но долгие годы был уважаемым поэтом, имевшим последователей (А. Н. Радищев в стихах своих выступал именно таким последователем Тредиаковского, которому даже посвятил статью «Памятник дактилохореическому витязю»). «*Тилемахида*» тоже весьма не проста. Но как раз в ее случае Тредиаковский имел особые основания рассчитывать на понимание читателем своего словесного текста.

Дело в том, что Фенелоновы «Похождения Телемака» на протяжении нескольких предшествующих десятилетий были одной из

самых читаемых книг в России. Еще в 1747 г. было напечатано иллюстрированное переводное издание «Похождений Телемака, сына Улисса», сочиненных «господином Фенелоном, учителем детей короля французского, бывшим потом Архиепископом Камбрейским и Князем Римския Империи». Второе издание книги вышло как раз на фоне появления поэмы Тредиаковского (в 1767 г.)¹.

«Тилемахида» раздражила саму Екатерину II (вероятно, усмотревшую в некоторых перипетиях сюжета намеки на себя и скандальные обстоятельства своего прихода к власти), и царедворцы, угождая государыне, сделали старого профессора всеобщим посмешищем.

Добросовестное непонимание также могло отталкивать от Тредиаковского читателей. Например, по обилию уже упоминавшихся инверсий (речевых оборотов с обратным или перемешанным порядком слов) с ним иногда не может соперничать даже Кантемир. Возможно, эта «мешанина» — тоже следствие его глубокой учености и представляет собой творческий эксперимент: парафразирование

¹ «Похождения Телемака» были затем напечатаны еще поразительно многократно: в 1782 г. (третье издание того же перевода), в 1786 г. (под названием «Странствования Телемака» и «вновь переведенное Иваном Захаровым»); в 1788 г. (исправленный перевод И. Захарова; о переводчике упомянуто, что он «Член Академии Российской», а в переизданиях начала XIX в. упоминается уже, что он «сенатор»); еще раз книга издана в том же 1788 г. под названием «Приключения Телемака» и опять в *новом* переводе «Кадета Императорского Шляхетного Сухопутного Кадетского Корпуса Петра Железникова»; в 1797 и 1800 гг. под аналогичным названием «Приключения Телемака», но еще в *одном новом* переводе (Федора Лубановского). В начале следующего столетия эта почти беспрецедентная волна изданий продолжалась: в 1804–1805 гг. Петр Железников переиздал свой перевод; в том же 1805 г. вышел под названием «Странствование Телемака» *новый* перевод Григория Шиповского, затем были переизданы (и неоднократно) как этот, так и другие вышеназванные переводы, порою сверенные и исправленные другими переводчиками; еще даже в 1830-е гг. выходили *новые* переводы романа Фенелона, так полюбившегося читателю (в 1833 г. — «Странствования Телемака», перевод В. П.; в 1835 г. «Странствования Телемака», перевод, «пересмотренный А. Очкиным»). На излете 1830-х издан «Телемак, сочинение Фенелона. Новый перевод Федора Лубяновского» (СПб., 1839; как почти всегда, в двух частях, оформленных как отдельные книги). Как видим, сюжет, разработанный в стихах Тредиаковским, был (в прозаическом варианте) хорошо знаком читателю. А изначальное знание сюжета заведомо сильно облегчает чтение сложно написанного словесного текста.

им в стихах авторитетного для Третьяковского-филолога синтаксиса серебряной латыни, отличающегося сложным словопорядком¹.

Однако, повторяем, таков был слог стихов Третьяковского на протяжении нескольких десятилетий. Анна Иоанновна, ее двор и вообще светские люди ее времени не только не испытывали непреодолимых затруднений в понимании стихов молодого Третьяковского — они явно им нравились. Да и не только им — «*Стихи похвальные России*» (1728) стали популярнейшей песней:

Начну на флейте стихи печальны,
Зря на Россию чрез страны дальны:
Ибо все днесь мне ее доброты
Мыслить умом есть много охоты.
Россия мати! свет мой безмерный!
Позволь то, чадо прошу твой верный,
Ах, как сидишь ты на троне красно
Небо российску ты солнце ясно!

Эти искренние строки написаны молодым человеком, по воле судьбы заброшенным на самый запад Европы и надолго оторванным от любимой Отчизны (Третьяковский написал и «*Стихи похвальные Парижу*», они не идут ни в какое сравнение с этой песней). Далее поэт говорит о родной стране:

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

Коль в тебе звезды все здравьем блещут!
И россияне коль громко плещут:
Виват Россия! виват драгая!
Виват надежда! виват благая.

¹ И. И. Ковтунова, признающая «латинизацию синтаксиса» применительно к ученому и книжнику Третьяковскому, подчеркивает, однако, что «для эпохи» его словопорядок «не показателен и стоит особняком» (Ковтунова И. И. Порядок слов в русском литературном языке XVIII— первой трети XIX в. М., 1969. С. 129, 130). С нашей точки зрения, это «особняком» свидетельствует лишний раз, что мы имеем дело с *индивидуальным слогом*; вопрос о «латинской» его основе остается все же спорным.

Скончу на флейте стихи печальны,
Зря на Россию чрез страны дальны:
Сто мне языков надобно б было
Прославить все то, что в тебе мило!

Эти стихи распевались в самых разных уголках страны с плавной мелодией, напоминающей менуэт. Слагались песни и на другие стихи поэта. Так было на протяжении всей творческой жизни Тредиаковского:

«Когда Екатерина II изощряла свое остроумие над «Тилемахидой», стихи Тредиаковского были широко распространены как песни, любовно записывались и переписывались вместе с музыкой в сборниках кантов, бытуя без имени автора...»¹.

Объектом «официального» осмеяния, давшего отзвуки в следующий век, творчество В. К. Тредиаковского стало лишь накануне его смерти.

МИХАИЛ ВАСИЛЬЕВИЧ ЛОМОНОСОВ (1711–1765)

Михаил Васильевич Ломоносов — гордость отечественной культуры, универсальный ученый и мыслитель, крупный писатель — был сыном богатого государственного крестьянина-помора из Архангельской губернии, занимался самообразованием, затем ушел в Москву и учился в Славяно-греко-латинской академии; как один из лучших учеников, был направлен в Петербург в университет при Академии наук, а оттуда в Германию для обучения горному делу, химии и металлургии; учился и работал в Марбурге и Фрейбурге; по возвращении в Россию — адъюнкт, затем профессор и академик; сделал крупнейшие открытия в области химии и физики; инициировал создание Московского университета².

Поэтическое творчество Ломоносова начинается написанная ямбом ода «На взятие Хотина 1739 года», которая была им послана из

¹ Ливанова Т. Н. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом. Т. I. М., 1952. С. 47.

² Младший современник поэт М. Н. Муравьев так писал о М.В. Ломоносове: «Он был вместе философом, стихотворцем и витиею. Таковые и столь многие дарования не токмо делают его всякой похвалы достойным, но и тем самым далеко пред прочими возвышают. <...>

Германии в Академию наук в виде приложения к «Письму о правилах российского стихотворства» (оно написано в 1739 г., но впервые опубликовано только в 1778 г., уже после смерти автора, в силу чего *стихотворное* творчество Ломоносова-поэта по новым силлабо-тоническим принципам — основной его реальный, конкретно-исторический вклад в реформу русского стихосложения).

Важнейшие литературные произведения Ломоносова: «елисавитинский» цикл од, религиозно-философские стихи («Ода, выбранная из Иова», переложения псалмов, «Утреннее» и «Вечернее» «Размышление о Божием величестве»), стихи «Случилось вместе два Астрѳнома в пиру...», «Я знак бессмертия себе воздвигнул...», «Письмо о пользе стекла» и др., цикл «Разговор с Анакреоном», незавершенная поэма «Петр Великий».

«Ода, выбранная из Иова» — парафразис библейского сюжета, отличающегося огромным внутренним драматизмом:

О ты, что в горести напрасно
На Бога ропщешь, человек,
Внимай, коль в ревности ужасно
Он к Иову из тучи рек!

В ответ на ропот человека Бог, как сказано в Библии, «отвечал Иову из бури»:

Когда б позволено было красноречию считать черты свои с стихотворством и если бы не в ограниченной пределах постоянной умеренности заключалось оно, сказал бы я, может быть, что заботливая природа, производя его, лишила дарований других, чтобы сложить то вместе и одарить его всеми своими щедростями; ибо и поистине чего ему не доставало? Глубокого ль философического знания? Прочти им в Академии говоренные речи, металлургию и прочие физические сочинения. Красноречия ль? Но оно повсюду во всех его творениях, аки бы некоторой благовонной елей пролиенно. Чистоты ль слога и подробного грамматического знания? Но он сам в том служил примером каждому, кто либо ни похощет вникать во все тонкости российского обширного языка. Стихотворческой ли пышности? Возьми его оды, где бурный дух его носился в облаках: там всякое слово есть новый гром, и едва робкий слух внимает вещание его, уже он прелетает воздушные страны, свергается в тенар, восходит на Олимп и влечет с собой внимающих» (*Муравьев М.Н.* Похвальное слово Михайле Васильевичу Ломоносову, писал лейб-гвардии Измайловского полку капитанармус Михайло Муравьев // М.В. Ломоносов в воспоминаниях и характеристиках современников. М., Л. 1962).

Тенар — ущелье в греческом Пелопоннесе, которое язычники считали проходом в ад.

«Препояшь ныне чресла твои, как муж: Я буду спрашивать тебя, и ты объясняй Мне: где был ты, когда Я полагал основания земли? Скажи, если знаешь. Кто положил меру ей, если знаешь? или кто протягивал по ней вервь? На чем утверждены основания ее, или кто положил красугольный камень ее, при общем ликовании утренних звезд, когда все сыны Божии восклицали от радости?» (Книга Иова).

Ломоносов дает свое стихотворное переложение этого текста:

Сбери свои все силы ныне,
Мужайся, стой и дай ответ.
Где был ты, как я в стройном чине
Прекрасный сей устроил свет,
Когда я твердь земли поставил
И сонм небесных сил прославил
Величество и власть мою?
Яви премудрость ты свою!

В отличие от Тредиаковского (который стремится воспроизвести ход мысли, присущий подлиннику, при этом сознает непередаваемую сложность смысла парафразируемого библейского текста и, пытаясь компенсировать непередаваемое, начинает водить читателя по лабиринтам своих словесно-синтаксических ассоциаций), Ломоносов решительно спрямляет, логизирует и даже, пожалуй, огрубляет содержательную суть того, что сказано в Библии. В цитированном фрагменте заведомо просматривается типично ломоносовский ход мысли. Использованный текст поэт не пересоздает, а как бы применяет в своих целях, отображая в той мере, в какой ему нужно. Стихи Ломоносова и здесь, и в других случаях выстроены риторически оптимально: картинны, энергичны и доходчивы, красочны; слова сочетаются в них так, что в тексте одно понятным читателю образом вытекает из другого — то есть всюду ясны причинно-следственные связи:

Твоей ли хитростью взлетает
Орел, на высоту паря,
По ветру крила простирает
И смотрит в реки и моря?
От облак видит он высоких
В водах и в пропастях глубоких,
Что в пищу я ему послал,
Толь быстро око ты ли дал?

Поэтический слог Ломоносова — весьма прихотливое художественное построение, где своеобразие проявляется с неотступным постоянством. Орел взлетает «на высоту паря» (а не «в высоту»), простирает он не «крылья», а «крила», смотрит не *на* реки, а *в* реки. Художественная фантазия поэта причудлива и красочна:

Возри в леса на Бегемота,
Что мною сотворен с тобой;
Колючей терн его охота
Безвредно попирашь ногой.
Как верьви сплетены в нем жилы.
Отведай ты своей с ним силы!
В нем ребра как литая медь;
Кто может рог его сотреть?

Ты можешь ли Левиафана
На уде вытянуть на брег?
В самой середине Океана
Он быстрый простирает бег;
Святящимися чешуями
Покрыт, как медными щитами,
Копье, и меч, и молот твой
Считает за тростник гнилой!

Библейские образы и сюжетные картины исподволь обретают под пером Ломоносова характер логических аргументов, которыми он с неуклонной последовательностью в конце концов подводит читателя к итоговому выводу оды. Но и сам этот вывод под пером Ломоносова выглядит не просто как эмоционально-художественный *призыв* к человеку во всем покоряться Богу, а как неопровержимое *доказательство* того, что ничего иного человеку и не дано:

Сие, о смертный, рассуждая,
Представь зиждителю власть,
Святую волю почитая,
Имей свою в терпенье часть.
Он все на пользу нашу строит,
Казнит кого или покоит.
В надежде тяготу сноси
И без роптания проси.

Грандиозную по своей масштабности тему величия дел Божиих развивают два других произведения М. В. Ломоносова — «*Утреннее размышление о Божием величестве*» и «*Вечернее размышление о Божием величестве при случае великого северного сияния*». Они созданы, видимо, в тот же период, когда писалась «*Ода, избранная из Иова*». Это уже не переложения, а стихи, родившиеся в душе поэта чисто лирически, под живым художественным впечатлением картин мироздания.

Ряд оснований заставляет думать, что первым было написано «*Вечернее размышление....*», хотя в изданиях сочинений Ломоносова ему обычно предшествует «*Утреннее размышление....*», как утро предшествует вечеру. Прежде всего, «*Вечернее размышление....*» навеяно реальным и конкретным, притом нечастым, событием. Разумеется, северянин Ломоносов наблюдал северное сияние даже еще в детстве. Но в стихотворении описывается явно недавно пережитое природное явление, по *свежим* впечатлениям породившее в Ломоносове как поэте и естествоиспытателе важные и глубокие раздумья:

Лице свое скрывает день;
Поля покрыла мрачна ночь;
Взошла на горы чорна тень;
Лучи от нас склонились прочь;
Открылась бездна звезд полна;
Звездам числа нет, бездне дна.

Песчинка как в морских волнах,
Как мала искра в вечном льде,
Как в сильном вихре тонкий прах,
В свирепом как перо огне,
Так я, в сей бездне углублен,
Теряюсь, мыслями утомлен!

Панорама Вселенной, открывающаяся человеческому взору ночью, много раз давала первотолчок произведениям поэзии (через несколько десятилетий после Ломоносова мотивы, подобные воплотившимся в приведенном фрагменте его «*Вечернего размышления....*», неоднократно отзовутся в натурфилософской лирике Ф. И. Тютчева). Северное сияние, которое видит вечером Ломоносов, побуждает его к мыслям о том, какая же вселенская сила управляет всем в небесной бездне:

Что зыблет ясный ночью луч?
Что тонкий пламень в твердь разит?
Как молния без грозных туч
Стремится от земли в зенит?
Как может быть, чтоб мерзлый пар
Среди зимы рождал пожар?

Ход мыслей поэта постепенно подводит его к ответу, *отличающемуся* от ответов на подобные вопросы, которые и в Ломоносовские времена и позже не раз пыталась давать человеческая наука (например, бытовала гипотеза, что северное сияние — это отражение пламени над исландским вулканом Гекла, преломленное передвигающимися по морю льдинами). Профессиональный ученый, притом один из крупнейших ученых XVIII в., Ломоносов дает, однако, иной ответ — ответ глубоко верующего человека. В последнем стихе произведения он предлагает людям, мучающим себя подобными гаданиями, просто вспомнить, «коль велик Творец»: Бог может произвести любое чудо в созданном им мире.

Так в «Вечернем размышлении...» Ломоносов лишь постепенно подходит к теме дел Божиих и возможности их созерцания земными очами, человеческим взором. А вот «Утреннее размышление...» с первых слов начинает непосредственно *продолжать* эту тему:

Уже прекрасное светило
Простерло блеск свой по земли
И Божия дела открыло:
Мой дух, с веселием внемли;
Чудяся ясным толь лучам,
Представь, каков Зиждитель сам!

«Вечернее размышление...» превосходит второе произведение и своей художественной энергией.

В «Утреннем размышлении» поэт явно *ищет* зримую опору для своих натурфилософских наблюдений, реальный прообраз для создания художественно-метафорических картин. В «Вечернем размышлении...» подобной опорой послужило северное сияние. Не случись это редкое явление, возможно, не было бы и такого произведения. Но наступающее утро не приносит каких-либо подобных, редкостных или уникальных событий в природе. Однако используя уже отлично сработавшие в предыдущем произведении приемы, автор находит как бы *аналог* загадочного, полного тайн северного

сияния — он заменяет его в своих натурфилософских образных построениях обычным, повседневным восходом солнца. Чтобы побудить читателя ощутить нечто неизведанное и в этом привычном человеку будничном явлении, Ломоносов начинает рассказывать о том, как выглядят недоступные нашему взору бушующие солнечные недра:

Когда бы смертным толь высоко
Возможно было возлететь,
Чтоб к солнцу бренно наше око
Могло, приближившись, воззреть,
Тогда б со всех открылся стран
Горящий вечно Океан.

Там огненны валы стремятся
И не находят берегов;
Там вихри пламенны крутятся,
Борюцись множество веков;
Там камни, как вода, кипят,
Горящи там дожди шумят.

От этих картин, в поэтических образах воплощающих новые тогда данные науки о процессах, происходящих на солнце, поэт возвращается к теме Божия величества. Однако такое возвращение для читателя вряд ли неожиданно: его нетрудно предугадать при чтении. Иначе говоря, в построении произведения чувствуется некоторая (впрочем, по-ломоносовски высокопрофессиональная) риторическая *заданность*. Эта риторическая заданность вполне объяснима, если произведение писалось на фоне другого стихотворения и замышлялось как параллель к нему.

Так, ряд оснований заставляет думать, что «Утренним размышлением...» поэт впоследствии решил как бы дополнить яркую художественную и религиозно-философскую картину, первоначально созданную им под живым впечатлением «великого северного сияния».

У русских читателей XVIII—начала XIX в. большой популярностью пользовался полубогатырский поэт древней Греции Анакреон (Анакреонт). Его переводили или свободно перелагали крупнейшие русские поэты, включая, например, Державина и Пушкина. Переводил его и Ломоносов. Цикл «Разговор с Анакреоном» составлен ломоносовскими переводами ряда стихотворений древнегреческого поэта и стихотворными «ответами» Ломоносова автору подлинника.

Эти ответы русского гражданско-философского поэта античному поэту, имевшему репутацию «певца наслаждений», остры и внутренне полемичны. Вначале Ломоносов дает свой перевод:

Анакреон
Ода XXVIII

Мастер в живописстве первой,
Первый в Родской стороне,
Мастер, научен Минервой,
Напиши любезну мне.
Напиши ей кудри черны,
Без искусных рук уборны,
С благовонием духов,
Буде способ есть таков. и т. д.

Далее следует собственное стихотворение Ломоносова — своеобразная реплика на то, что говорилось в только что переведенном произведении Анакреона. Чтобы подчеркнуть смену интонаций, Ломоносов даже переходит с четырехстопного хоря (которым перевел Анакреона) на четырехстопный ямб:

Ломоносов
Ответ

О мастер в живописстве первой,
Ты первой в нашей стороне,
Достоин быть рожден Минервой,
Изобрази Россию мне,
Изобрази ей возраст зрелой
И вид в довольствии веселой,
Отрады ясность по челу
И вознесенную главу;

Потщись представить члены здравы,
Как должны у богини быть,
По плечам волосы кудрявы
Признаком бодрости завить,
Огонь вложи в небесны очи
Горящих звезд в середине ночи,
И брови выведи дугой,
Что кажет после туч покой... и т. д.

Анакреон обращался к живописцу, первому «в Родской стороне». Это название внутренне созвучно слову «Россия»; а также излюбленному в произведениях Ломоносова поэтическому наименованию русских (русских он обычно называет россами). Однако Ломоносов выражается не «в Росской стороне», а «в нашей стороне». Так явно тоньше. Это сказано синонимично, а кроме того, далее последует просьба: «Изобрази Россию мне», — окончательно дешифрующая название родины поэта, так что параллель «в Родской стороне — в Росской стороне» оказывается состоявшейся, хотя текстуально она не выражена.

Ломоносов недвусмысленно выражает свое понимание задач высокой поэзии. Анакреон думает о возлюбленной — Ломоносов думает о России. Гражданская лирика для него выше лирики любовной.

Гениальный ученый и крупный поэт, Ломоносов был мастером зримой динамизированной метафоры — наподобие «*Брега Невы руками плещут, / Брега Ботнийских вод трепещут*», «*Там кони бурными ногами / Взвивают к небу прах густой*», «*Но, холмы и древа, скачите, / Ликуйте, множества озер, / Руками, реки восплещете, / Петрополь буди вам в пример*» — из (едва ли не лучшей в елизаветинском цикле) «*Оды на прибытие Ее Величества великия государыни императрицы Елисаветы Петровны из Москвы в Санктпетербург 1742 года по коронации*». Этот явно барочный метафоризм особенно интенсивно проявляет себя в его ранних одах. Здесь же дает себя знать особая форма звукописи — «корнесловие» («руками реки»)¹.

Первая ломоносовская «*Ода на взятие Хотина 1739 года*» была написана в Германии, где Ломоносов после Петербургского университета обучался во Фрейберге горному делу. Получив известие о русской победе над турками — взятии крепости Хотин, автор в своей оде придал этому локальному событию как бы «вселенский» поворот, что также в духе литературной культуры эпохи барокко:

Не медь ли в чреве Этны ржет
И, с серою кипя, клокочет?
Не ад ли тяжки узы рвет
И челюсти разинуть хочет?
То род отверженной рабы,
В горах огнем наполнив рвы,

¹ О данной форме звуковой организации стиха см. подробно: *Минералов Ю. И. Поэтика, стиль, техника. М., 2002.*

Металл и пламень в дол бросает,
Где в труд избранный наш народ
Среди врагов, среди болот
Через быстрой ток на огонь дерзает.

За холмы, где паляща хлябь
Дым, пепел, пламень, смерть рыгает,
За Тигр, Стамбул, своих заграбь,
Что камни с берегов сдирает;
Но чтоб орлов сдержатъ полет,
Таких препон на свете нет.
Им воды, лес, бугры, стремнины,
Глухие степи равен путь.
Где только ветры могут дуть,
Доступят там полки орлины.

Уже здесь, в первой оде Ломоносова, мы входим в мир роскошных ломоносовских тропов — метафор, олицетворений, символов: в «чреве» вулкана Этны «ржет» расплавленная медь, ад «челюсти разинуть хочет», река Тигр «камни с берегов сдирает»... Здесь есть *спондеи* — излюбленный Ломоносовым и некоторыми другими поэтами XVIII в. ритмический прием, когда в ямбе вопреки ожиданиям ставятся два подряд ударных слога («Дым, пепел, пламень...»).

В первоначальном варианте одна из цитированных строк выглядела несколько иначе: «За Тигр своих, Стамбул, заграбь». Содержащийся в ней призыв к Стамбулу (то есть Турции) забрать («загрести», «заgrabить») свои войска — отвести их за Тигр — был выражен синтаксически более ясно, но метафорически сильнее загадочный оборот из окончательной редакции.

В ранних одах Ломоносова (которые потом так любили пародировать классицисты-сумароковцы) останавливаются небесные светила, двигаются горы и леса, извергаются вулканы, происходят вселенские катаклизмы, грандиозные катастрофы и ужасные события. Как правило, в центре их — русский воин-богатырь, «российский храбрый Ахиллес»:

Он тигров челюсти терзает,
Волнам и вихрям запрепает,
Велит луне и солнцу встать.

Фиссон шумит, Багдад пылает,
Там вопль и звуки в воздух бьют,

Ассирски стены огонь терзает,
И Тавр, и Кавказ в понт бегут...
Ода на день тезоименитства великого князя Петра Федоровича 1743 года

Действие ломоносовских од разворачивается «От Иберов до вод Курильских, / От вечных льдов до токов Нильских» («Ода на день брачного сочетания Великого князя Петра Федоровича и великой княгини Екатерины Алексеевны 1745 года»).

Как Тредиаковский проявил себя бардом эпохи Анны Иоанновны, так Ломоносов был, по сути, бардом эпохи Елизаветы Петровны. К ней, а иногда к ее фаворитам (например, графу И. И. Шувалову, которому адресовано широко известное стихотворное «Письмо о пользе стекла») пытался он обращаться со своими заветными мыслями о научном просвещении России:

Науки юношей питают,
Отраду старым подают,
В счастливой жизни украшают,
В несчастной случай берегут;
В домашних трудностях утеха
И в дальних странствах не помеха.
Науки пользуют везде,
Среди народов и в пустыне,
В градском шуму и наедине,
В покое сладки и в труде¹.
Ода на день восшествия на всероссийский престол императрицы Елисаветы Петровны 1747 года

В цитированной оде Ломоносов, между прочим, обратился к русскому юношеству со знаменитыми словами:

О вы, которых ожидает
Отечество от недр своих

¹ И.И. Шувалов был выдающимся человеком. Как справедливо писал автор воспоминаний о нем, «Российскую словесность он первый начал ободрять. Всем известно, сколь ему безпримерный Ломоносов был предан» (Голицын Ф.Н. Жизнь обер-камергера Ивана Ивановича Шувалова, писанная племянником его тайным советником кн. Федором Николаевичем Голицыным // Московитянин. 1853. Т. 2. №6. Март. Кн. 2. Отд. 4).

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

Трагедии Ломоносова («Тамира и Селим», «Демофонт») — еще одно направление его писательского творчества. Они вряд ли особенно сценичны и никогда не пользовались известностью пьес Сумарокова или Хераскова. Однако это литературные произведения, несущие на себе отпечаток таланта крупного писателя.

«Малая» (1744) и «большая» (1748) *риторики* Ломоносова — бесценные памятники теории литературного стиля XVIII в. Это не краткий и развернутый варианты одного произведения, а вполне самостоятельные творения Ломоносова, богато проиллюстрированные им примерами из собственных стихов и переводов (нередко он создает в этих примерах новую редакцию того или иного своего уже написанного ранее стихотворного произведения). Барочное начало проявляет себя в этих трудах весьма наглядно. Целый ряд самостоятельно сформулированных суждений Ломоносова-теоретика типологически однороден идеям западных теоретиков барокко (например, о «витиеватых» и «замысловатых» речах, их сложении и расположении, об «острых мыслях», «о украшении» и т. п.).

Со времен античности в рамках поэтики разрешались проблемы художественной формы и техники, риторика же занималась семантическими вопросами. По выражению Аристотеля, «...О том, что касается мысли, следует говорить в риторике, так как это принадлежность ее учения»¹. В XX в. А. Ф. Лосев не только подчеркнул вслед за ним, что риторика (в отличие от поэтики как учения о формах — тропах, фигурах, стихотворных размерах) была теорией семантики, но и дал риторике такую четкую характеристику: «Обычно думают, что это есть учение об ораторском искусстве. Это совершенно не так. Ораторское искусство входит в область риторики не больше, чем вообще всякое человеческое общение...»².

¹ Аристотель. Соч.: В 4 т. Т. IV. М., 1984. С. 666.

² Лосев А. Ф. История эстетики. Т. IV. М., 1975. С. 529.

Не соответствует реальным фактам, например, мнение, будто «содержание термина («риторика». — Ю. М.) истолковывается как «искусство прозаической речи» в отличие от «искусства поэтической речи»¹. Данный тезис Ю. М. Лотмана опровергается содержанием многочисленных риторик, начиная с аристотелевской, выстроенной именно на стихотворном материале, и кончая, например, «большой» ломоносовской, посвященной правилам «обоего красноречия» (прозы и поэзии)². Кроме того, Ю. М. Лотман здесь (как и в других своих работах преимущественно середины 60-х — конца 70-х гг.) понимает прозу и поэзию как два формально-структурных феномена — то есть разумеет, например, под «поэтической речью» речь стихотворную. Но в реальных риториках, в том числе и у Ломоносова, проза и поэзия разделялись вовсе не по формальному признаку (отсутствие или наличие стиховой «конструкции»). Эти две автономные сферы выделялись на основе семантических критериев.

Современник классических риторик Гегель писал, что существует «прозаическое содержание» и «поэтическое содержание» и что есть немало стихотворных произведений, относящихся к прозе, а не к поэзии (в силу своей рассудочности, логической, а не ассоциативной выстроенности): «Мы распознаем у них (Вергилия, Горация. — Ю. М.) прозаическое содержание, только облеченное внешними украшениями»; «проза, изложенная стихами, это еще не поэзия, а только стихи»³. А В. К. Тредиаковский рассуждал в статье «Мнение о начале поэзии и стихов вообще»: «Итак, нет сомнения, что иное есть Поэзия, а иное совсем Стихосложение», — подчеркивая, что можно писать прозой и быть поэтом, как «Иоанн Барклай в своей Аргениде, и Фенелон в Телемаке»; а вот Лукан, племянник Сенеки, «в описании Фарсалической брани» предстает не как поэт — «даром что он пел стихами»⁴. В XX в. (не без воздействия формальной школы) этот подход к разделению прозы и поэзии основательно забыт, но он был широко распространен со времен античности вплоть до конца XIX в. В риторике существовало даже характерное понятие «стихотворной прозы» (ее у нас в XVIII в. писал ученик А. П. Сумарокова М. М. Херасков, о чем ниже).

¹ Лотман Ю. М. Риторика. — Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 515. Тарту, 1981. С. 8.

² См.: Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. Т. VII. М.; Л., 1952. С. 89–378.

³ Гегель Г. В. Ф. Эстетика. Т. III. М., 1971. С. 393, 394.

⁴ Цит. по изд.: Тредиаковский В. К. Сочинения Тредьяковского в трех томах. Т. I. СПб., 1849. С. 182, 184

По словам А. Ф. Лосева, риторика «возмещает огромные провалы человеческой коммуникации, возникающие ввиду невозможности всегда пользоваться только одним достоверным знанием... Здесь перед нами как будто открывается чисто иррациональная область, в которой ровно ничего нет надежного и доказательного и в которой господствуют только какие-то догадки, какие-то намеки, какие-то частные и случайные мнения. На самом деле риторическое мышление вовсе не является чисто иррациональным»¹.

Риторика в ее лучших образцах (ср. русские риторики Ломоносова, Гумилевского, Серебрякова, Рижского, Кошанского, Сперанского и др.) была, как показывают анализ и сравнение, именно теорией семантики, нацеленной и на прозу и на поэзию, и на письменный и на устный тексты. При несомненных исторически обусловленных изъянах она все же давала четкие практические рекомендации по «соединению» и «расположению» идей (интерпретируя слово не как определенную форму, а как «простую идею»). М. В. Ломоносов посвящает этим проблемам целую третью часть «большой» риторики, которая называется «О расположении». «О изобретении»; первая часть этого труда, повествует, что автор может обогатить свое произведение «обильнейшими изобретениями», причем тем больше, чем большей он обладает «силой соображения».

Отправляясь от обычного для риторики убеждения, что *всякая мысль уже содержит в себе часть другой мысли*, Ломоносов разрабатывает принципы «приискивания» новых идей к высказанному (по контрасту, сходству, обстоятельствам и т. д.) — то есть создает своеобразную типологию ассоциативного развертывания семантики. «Сопряжение» идей, «которые кажутся от темы далековаты», упомянутое им в «Риторике» при описании «техники» создания речевых образов, тоже касается художественно-семантических связей, а не формальных отношений между словами, относящихся к проблематике языкового синтаксиса².

По сей день привлекает внимание попытка Ломоносова перевести в риторику из логики учение о силлогизме; гипотеза о наличии символического смысла у гласных и согласных (почти на полтора века опережающая аналогичные предположения символистов), и еще многие идеи обеих его риторик.

Всего через несколько лет после издания «Риторике» 1748 г. Ломоносов пишет свою «Граматику». Но здесь, что интересно, он во

¹ Лосев А. Ф. История эстетики. С. 529.

² Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. Т. VII, С. 111.

многих моментах проявит себя уже как мыслитель *послебарочной* эпохи. В отличие от «барочного» склада и хода теоретико-концептуальной мысли Ломоносова в обеих его «Риториках», для его грамматического учения уже характерны, напротив, некоторые своего рода «классицистские» черты. Такие «отзвуки» давала переживавшаяся всем российским обществом смена культурно-исторических периодов.

«**Российская грамматика**» Ломоносова — первая напечатанная внутри страны грамматика русского языка (1757). Впрочем, на титуле книги указан 1755 г. (год сдачи в набор). Ставя нормативные задачи, ее автор был особенно радикален в том, что в определенной мере предполагает всякая грамматика: в «отсеве» разнообразных средств, реально бытовавших в русском речевом обиходе (по уверенным словам Ломоносова, «худые примеры — не закон»)¹. Роль личной культуры и филологической интуиции при проведении такого ответственного «отсева» очень велика.

А. А. Потебня так характеризует сформулированные ученым образом правила грамматики: «Это рамки, в которые втискивается содержание мысли нерасчлененной, не препарированной. Представьте себе, что вам дали готовые рамки, в которые вы должны вставить картины; конечно, не обойдется без того, чтобы вам не пришлось урезывать эти картины. Нечто подобное наблюдается и в языке...»² Другой же великий филолог говорит: «Речь течет непрерывною рекою... пока не приходит время, когда самый язык делается предметом мыслящего наблюдения»; «Живая речь есть первое и истинное состояние языка... Раздробление же на слова и правила есть мертвый продукт ученого анализа, а не естественное состояние языка»³.

Картина речевой стихии грамматикой не исчерпывается еще и в силу постоянной исторической изменчивости языка, отражающей движение вперед духовной культуры данного народа. По образному выражению Ф. И. Буслаева, «язык можно уподобить какому-нибудь старинному городу, в котором остатки дохристианских развалин перестроены частью в храмы, частью в жилые дома, и в котором, рядом с античным, греческим или римским порталом, уютно стоит

¹ Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. Т. VII. М.; Л., С. 860.

² Харцьев В. И. Основы поэтики А. А. Потебни (По лекциям, читанным А. А. Потебней в конце 80-х годов, и заметкам бывшего слушателя) // Вопросы теории и психологии творчества. Т. II. Вып. 2. СПб., 1910. С. 23.

³ Гумбольдт В. О различии организмов человеческого языка и о влиянии этого различия на умственное развитие человеческого рода. СПб., 1859. С. 72, 41.

хижина новейшего изделия. Описать такой город — значит изложить его историю»¹. С данным суждением можно сравнить такие слова того же А. А. Потебни: «Прежде созданное в языке двояко служит основанием новому: частью оно перестраивается заново при других условиях и по другому началу, частью же изменяет свой вид и значение в целом из-за присутствия нового. Согласно с этим поверхность языка всегда более-менее пестреет оставшимися снаружи образцами разнохарактерных пластов»².

«Тупа оратория, косноязычна поэзия, неосновательна философия, неприятна история, сомнительна юриспруденция без грамматики», — как бы отвечая этим ученым будущих времен, образно и красочно говорил, со своей стороны, Ломоносов³. Однако уместно напомнить, что всякая грамматика — относительно поздний продукт индивидуальной рефлексии конкретных лиц над уже давно существующим живым «организмом» языка. Такая рефлексия не всегда адекватна: «Мы знаем, например, что даже современные английские школьные грамматики в своей терминологии содержат многое из того, что восходит к античным грамматикам, пользуются такими грамматическими понятиями, которые совершенно *не свойственны* (курсив наш. — Ю. М.) грамматическому строю живого современного английского языка»⁴. К счастью, в России к созданию первой грамматики обратился такой блестящий и разносторонний мыслитель и большой поэт, как Ломоносов — хотя и он был всего лишь человек, и мог ошибаться.

Забегая вперед, отметим здесь, что учебные грамматики второй половины XVIII в. почти неизменно подражают «Российской грамматике» Ломоносова (несколько особняком стоят грамматики Н. Г. Курганова и Академии Российской⁵ — впрочем, последняя издана уже на пороге XIX столетия). В. В. Виноградов имел все ос-

¹ Буслаев Ф. И. Рецензия на «Мысли об истории русского языка» И. И. Срезневского // «Отечественные записки». 1850. № 10. С. 42.

² Потебня А. А. Из записок по русской грамматике. М., 1958. Т. I—II. С. 131.

³ Ломоносов М. В. Предисловие к «Российской грамматике» // Полн. собр. соч. Ломоносова М. В. Т. VII. С. 392.

⁴ Кузнецов П. С. У истоков русской грамматической мысли. М., 1958. С. 13—14.

⁵ См.: Курганов Н. Г. Письмовник, содержащий в себе науку российского языка со многим присовокуплением разного учебного и полезнозабавного вещесловия, ч. I—II. Изд. 7-е. СПб., 1802; Российская грамматика, сочиненная Российской императорской Академиею. СПб., 1802.

нования заявить: «Весь последующий период в истории разработки русского синтаксиса вплоть до 20—30-х гг. XIX в., до появления грамматики русского языка А. Х. Востокова и грамматических руководств Н. И. Греча должен быть назван ломоносовским»¹.

В отличие от барочного грамматиста (и своего заочного учителя) Мелетия Смотрицкого Ломоносов ни о какой допустимости писательского «глаголения противу правилом» не говорит в своей «Российской грамматике». Можно думать, что Ломоносов не считал допустимым нарушение кем бы то ни было правил грамматики, если последние уже сформулированы наукой.

Ломоносов, по выражению научных комментаторов «Русской грамматики», критически оценивает «современную ему пеструю языковую практику» и «нигде не впадает в объективизм»². Это различие подходов Мелетия и Ломоносова — не только отражение различия двух творческих индивидуальностей, но и лишний наглядный пример противоположности вообще многих принципов барокко и той культурно-исторической эпохи, что шла ему на смену. В частности, Ломоносову как творческому человеку был до известной степени внутренне близок классицистский рационализм. Выше мы уже видели примеры того, как он пытается усилить некоторые свои стихотворные произведения риторическим умением и силой рассудка.

Постломоносовские грамматики русского языка XVIII в. (А. Барсова, А. Соколова, Е. Сырейщикова и др.), находясь в русле его разработок и «по-ломоносовски» вообще не касаясь или чрезвычайно кратко касаясь синтаксических вопросов, или не упоминают об «образном синтаксисе», синтаксисе «противу правилом», или касаются этого момента, но бегло (А. А. Барсов, Н. Г. Курганов).

Так, Барсов в своей «большой» грамматике (оставшейся в рукописи и опубликованной лишь сравнительно недавно Московским государственным университетом) слегка затрагивает феномен «фигур синтаксических», которые «называются образы, а употребление их в речи — словосочинение образное», рассматривая эти «синтаксические образы» (фигуры) в рамках крохотного параграфа³. Иначе говоря, никакого развития наукой данной темы сравнительно с грамматикой М. Смотрицкого (в конце XVIII в. уже «старинной!») мы в «ломоносовский» период русской грамматической

¹ *Виноградов В. В.* Из истории изучения русского синтаксиса. М., 1958. С. 31.

² *Ломоносов М. В.* Предисловие к «Российской грамматике». С. 860; ср. С. 581—582.

³ *Барсов А. А.* Российская грамматика. М., 1981. С. 165, 238—240.

мысли не наблюдаем. Впрочем, показательно и важно даже такое, как у Барсова, возобновление на русскоязычной (а не церковнославянской) почве соответствующих соображений Смотрицкого. Явным особняком стоит грамматика, включенная в «Письмовник» Н. Г. Курганова.

В. В. Виноградов писал: «Грамматика Курганова не ставит никаких нормативных задач. Она отражает многообразие речевого употребления самых разных общественных групп, преимущественно «среднего сословия» 60–80-х гг. XVIII в.»¹

Постломоновскую грамматику Курганов, видимо, воспринимал как недостаточно широкую и неполную. Он и «стремился пополнить» ее «живым материалом конструкций разговорно-бытовой речи»; в результате Курганов «расширял рамки и содержание ломоносовской грамматики, но иногда в сторону той грамматической традиции, от которой Ломоносов отталкивался» (т. е. традиции М. Смотрицкого. — Ю. М.)². Н. Г. Курганов, например, полноправно вводит в свою грамматику так называемое «местопадежие» («антипозис» М. Смотрицкого): «Местопадежие есть изменение падежей в речи: человека, которого видишь, мой брат; вместо человек. Картину, которую держишь, есть моя»³.

Разнообразные факты «изменения падежей», несомненно, изобилуют в реальной русской устной речи и по сей день составляют в ней внутреннюю закономерность. Барокко охотно и активно ими пользовалось для своего экстравагантного словесного образотворчества. Но тех людей конца XVIII в., которые черпали свои представления о языке в первую очередь из литературных произведений писателей влиятельной сумароковской школы (то есть из произведений классицистов), идеи и примеры грамматики Курганова не могли не озадачивать — так и сегодня многие испытывают психологическую потребность истолковывать подобные обороты лишь как «оговорки», «обмолвки» и т. п.⁴

¹ Виноградов В. В. Из истории изучения русского синтаксиса. С. 42.

² Виноградов В. В. Там же. С. 46.

³ Курганов Н. Г. Письмовник... С. 88.

⁴ Грамматическое «узаконивание» их Кургановым обусловило впоследствии ироническое отношение к его грамматике и со стороны карамзинистов. Так, К. Н. Батюшков в своем «Видении на берегах Леты», направленном против писателей — членов «Беседы любителей русского слова», — вкладывает в уста «славенофила» Шишкова слова: «Я также член, Кургановым писать учен». С другой стороны, в конце XVIII в., на исходе эпохи классицистского доми-

По словам враждебно настроенного к Ломоносову, но способного признать реальное положение дел А. П. Сумарокова, «по ево (Ломоносова. — Ю. М.) правилам начали писати»¹. Нельзя не отметить, что эти слова можно отнести как к творчеству самого Сумарокова, так и к его ученикам — русским классицистам-сумароковцам.

Уже упоминалось, что творческая деятельность Третьяковского, Ломоносова и Сумарокова протекала в атмосфере взаимного литературного соперничества. Примером его может послужить их «пиитическое состязание» — «три оды парафрастические, чрез трех стихотворцев составленные» (1743) — рифмованные стихотворные переложения псалма 143 (Ломоносовым и Сумароковым применен ямб, Третьяковским — его излюбленный хорей)².

Следует сказать несколько слов о терминологическом смысле слова «парафрастические». Многократно предпринимались попытки разграничить в филологии термины «парафразис» (парафраз) и «перифразис» (перифраз, перифраза). Одна из хронологически последних попыток такого рода содержится, например, в «Поэтическом словаре» А. П. Квятковского.

В этом труде под «перифразом, перифразой» понимается «1) стилистический прием, заключающийся в замене какого-либо слова или словосочетания описательным оборотом речи... 2) Использование писателем формы известного литературного произведения, в которой, однако, дается резко противоположное содержание..., с параллельным соблюдением синтаксического строя и количества строк оригинала, а иногда и с сохранением отдельных лексических построений. В этом случае П. [ерифраз] является подражательной формой» (курсив наш. — Ю. М.)³. Под парафразом же понимается «пересказ своими словами литературного произведения» и «со-

нирования в литературе, эмпирические факты устно-разговорной речи, богато представленные у Курганова в рамках грамматики (то есть в контексте филологического труда, причем труда, написанного живо и оригинально — пусть в ряде моментов и компилятивного), могли иногда быть и живым примером для новых писателей (естественно, и для смелого новатора, крупнейшего поэта грани грани XVIII–XIX вв. Державина). Кургановский «Письмовник», содержащий в себе его грамматику, был чрезвычайно популярен, и именно его правила оказались широко известными. Они могли способствовать филологическому обоснованию писателями-новаторами личной художественной практики.

¹ Сумароков А. П. Сочинения, СПб., 1787. Т. X. С. 37.

² Минералов Ю. И. Теория художественной словесности. С. 170–172.

³ Квятковский А. П. Поэтический словарь. М., 1966. С. 209.

кращенное изложение больших художественных произведений»¹. Нетрудно заметить, насколько относительно предлагаемое здесь разграничение этих двух терминов². Далее А. П. Квятковский утверждает, что «В старинной поэтике П. [арафразой] назывались переложения прозаического текста в стихи», приводя в качестве примера «переложение стихами 143-го псалма» В. К. Тредиаковским, А. П. Сумароковым и М. В. Ломоносовым³.

Вопрос о «старинных» точках зрения на этот счет, видимо, имеет смысл обозреть несколько подробнее. Обратимся к конкретным примерам.

И. М. Борн в «Кратком руководстве к российской словесности» (1808) писал: «Перифразис или околичность... сею фигурою весьма часто украшаются сочинения. Она состоит в распространении и украшении простой идеи... <...> Перифразис не должно смешивать с парафразою, объясняющею недовольно ясно выраженное многими словами»⁴.

Итак, здесь применительно к «парафразе» не идет речь о переложении прозы стихами (само же разграничение обоих терминов опять весьма относительно и зиждется на зыбких критериях).

А вот как понимал термин «парафраза» (парафраз, парафразис) один из участников упомянутого А. П. Квятковским «соревнования» трех поэтов: «Парафразис есть изображение одного или немногих слов через многие, н. п.: разоритель Карфагены вместо Сципиона; Дафнис облака и звезды под ногами видит, т. е. Дафнис на небе. Сей троп служит к распространению идей и оных важному представлению... н. п. вместо сего Троя разорена следующие парафразисы:

Троянских стен верхи уже во рвах лежат,
И где Приам судил, тут дики звери спят.
Лишь пепел капищ зрит на месте жертв Минерва;
Трава и лес растет, где были дома сперва»⁵.

¹ Квятковский А. П. Поэтический словарь. М., 1966. С. 195.

² По-древнегречески это просто два варианта одного слова; аналогично — в некоторых современных европейских языках. Ср.: Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. М., 1966. С. 312.

³ Квятковский А. П. Поэтический словарь. С. 195.

⁴ Борн И. М. Краткое руководство к российской словесности. СПб., 1908. С. 93. Как видим, соотношение обоих терминов понимается иначе, чем у Квятковского, и оба они трактуются в узком смысле (как фигуры риторики и поэтики).

⁵ Ломоносов М. В. Краткое руководство к риторике на пользу любителей красноречия. // Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. Т. VII. С. 54.

Как видим, и у Ломоносова речь идет не о переложении прозы стихами, а об индивидуально-творческом преобразовании (видоизменении и развитии по-своему) некоторой исходной «чужой» мысли («простой идеи», по Борну). Фактически поэты XVIII в. расширили значение обсуждаемого нами термина, именуя «парафразисом» уже не отдельный троп, а целиком произведение, основанное на переложении «чужого» по-своему. Третьяковский назвал «парафразисами» несколько переложений псалмов, включенных им в свои «Сочинения и переводы как стихами, так и прозою» (СПб., 1752. Т. 1—2).

На весьма важную черту парафразиса указал впоследствии А. А. Потебня, подчеркнувший, что парафразис, «как эпитет, вместо отвлеченного слова ставит образ»¹. Именно таким переосмыслением в образах идей псалма 143 было каждое из трех произведений, представленных на состязании 1743 г.²

Этот любопытный «турнир» был в ту эпоху не единственным в своем роде³. Однако нас интересуют в данном случае произведения, написанные именно «под него». Все три крупных поэта стремились продемонстрировать свои возможности, и это им удалось. Например, Третьяковский в своем парафразисе неожиданно расширил единственный первый стих псалма 143 («Благословен господь Бог мой») в целую строфу:

Крепкий, чудный, бесконечный,
Полн хвалы, преславный весь,
Боже! Ты один превечный,
Сый Господь вчера и днесь:
Непостижный, неизменный,
Совершенство пресовершенный
Неприступна окружен
Сам величества лучами,

¹ Потебня А. А. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905. С. 217.

² См.: Три оды парафрастические псалма 143 сочиненные чрез трех стихотворцев, из которых каждый одну сложил особливо. СПб., 1744 (цит. по переизданию в кн.: Куник А. А. Сборник материалов для истории Императорской академии наук в XVIII веке. Ч. II. СПб., 1865. С. 419—434).

³ См.: Гукровский Г. А. К вопросу о русском классицизме. Состязания и переводы. // Поэтика. М., 1928. С. 128—148; Шишкин А. Б. Поэтическое состязание Третьяковского, Ломоносова и Сумарокова. // XVIII век. 14. Л., 1983. С. 232—247.

И огнепальных слуг зарями
О! Будь ввек благословен!¹

Ср. сумароковское переложение первого стиха псалма 143: «Благословен творец вселенны», — и ломоносовское: «Благословен Господь мой Бог». Третьяковский оказался изобретательнее всех. Что до соперничества русского хорей с русским ямбом, оба размера продемонстрировали свою функциональную полноценность, подтвержденную впоследствии на протяжении двух с половиной веков развития русской художественной словесности.

Бесспорным русским классицистом был именно третий участник состязания Александр Петрович Сумароков, вокруг которого сгруппировалось несколько последователей — писателей, образовавших «сумароковскую школу» — Михаил Матвеевич Херасков, Василий Иванович Майков, Алексей Андреевич Ржевский, Сергей Герасимович Домашнев и др. Однако к подробному рассмотрению темы русского «сумароковского» классицизма XVIII в. мы переходим в следующем разделе.

РУССКИЕ КЛАССИЦИСТЫ

Классицизм развился на фоне барокко и неотделим от него. Этот феномен проявляется уже в том, что основные творческие принципы классицизма противоположны барочным — то есть эта противоположность (а тем самым — новизна классицизма, его «лица необщее выраженье») попросту утрачивается, становится непонятной или незаметной, если в памяти читателей уже больше не присутствует барокко с его художественными принципами. Как следствие в эпоху господства классицизма барокко продолжало подспудное существование, и отдельные его принципы потенциально могли оказаться неожиданно привлекательными для кого-то из художников этой эпохи. Они могли, например, ностальгически осознаваться как «старый слог», как проверенный способ выразить высокое и торжественное, передать содержание сложное, имеющее много смысловых «извивов».

¹ См.: Куник А. А. Сборник материалов для истории Императорской академии наук в XVIII веке. С. 425 и 428.

Назрел момент сделать следующую оговорку. В общем-то не случайно то, что филологическая мысль долгое время обходилась без понятия «барокко» и при этом весьма расширительно трактовала понятие «классицизм», под которое подпадал почти весь русский XVIII в. — кроме «сентименталистов» (при таком подходе появлявшихся на его излете «неведомо откуда») да некоторых прозаиков, умевших живописать современный быт (напр., М. Д. Чулков), которые поэтому якобы проявляли уже в XVIII в. «реалистические тенденции». Не случайно и то, что сегодня по-прежнему приходится спорить (и вообще мыслимо спорить) о том, где границы классицизма и барокко, кто из писателей куда относится и т. п.

Разумеется, часто подобные споры проистекают из-за неопределенности представлений дискутирующих лиц о самом предмете спора. Русские писатели самых разных периодов XVIII в., как правило, знали и уважали произведения Корнеля, Расина, Мольера, поэму-трактат Буало «Поэтическое искусство» (как и иные его произведения). Но многие ли стали их явными *последователями*, то есть тоже классицистами, осознанно и комплексно внедряя принципы их классицистской поэтики в реальной практике собственного творчества? Нет ничего наивнее, чем негласно считать, что почти все русские писатели XVIII в., кроме сентименталистов, — «классицисты».

Оды, эпические поэмы, стихотворные трагедии, сатиры, эпистолы, басни и т. п. писали у нас в XVIII в. как не классицисты, так и классицисты¹. Однако когда к «русскому классицизму» относят те или иные произведения, характеризующиеся нагромождением церковнославянизмов, избытком парадоксальных, не поддающихся предметно-логическому осмыслению метафор, запутанным инверсированным, да притом еще имеющим паратактическую основу синтаксисом и тому подобными цветастыми пиитическим «вольностями», — это почти наверняка ошибка и никакого классицизма тут нет (до 1740-х гг. это явная встреча с произведением русского барокко).

Классицист может разве лишь *стародировать* такое произведение. В классицистском произведении как таковом все перечисленное будет выглядеть, скорее всего, наоборот.

Классицизм и у нас и на Западе — искусство строгое, нормативное, избегающее трескучих эффектов. В нем господствует дух

¹ Что до прозы — романов, повестей и т. п., — то прозу писали, как правило, не классицисты. Когда говорят о «прозе русских классицистов», то чаще всего перед читателем просто проза *писателей XVIII в.*

умеренности, и складывается система четких, по возможности соблюдаемых авторами-художниками на практике правил. Церковно-славянских слов и оборотов русские классицисты если и не избегают, то все же обращаются с ними весьма осторожно, предпочитая средства современного им русского языка. Язык классицистов ясен, «вычищен», мысль выражается доходчиво. Их обычно рационалистическая образность рассчитана на однозначное понимание. Если игнорировать подобные наглядные признаки, то и термин «классицизм» в значительной мере обесмысливается.

Но и сами оба обсуждаемых термина (барокко и классицизм) отражают все-таки лишь более или менее верные группировки реальных литературных фактов, их более или менее верные схемы, обобщения, сделанные учеными позднейшего времени, а не сами эти факты. В них есть зерно абсолютной истины, но преобладает истина относительная (потому и не случайна наблюдаемая иногда тенденция к расширению сферы того или другого). Об этой относительности может иногда психологически как бы «забыть» исследователь и в увлечении своей концепцией невольно путать или смешивать понравившуюся схему с реальной литературой.

Применительно к писателям сказанное можно выразить так: в XVIII в. были бесспорные или почти бесспорные барочники и такие же классицисты, но были писатели, о принадлежности которых туда или сюда можно дискутировать до бесконечности, ибо их творчество полностью не укладывается в схему (пример этого — все те же Тредиаковский и Ломоносов, а в конце XVIII в. Державин). Причем в каждом индивидуальном случае степень близости писателя принципам «барочной» или «классицистской» схемы оказывается разной.

Те, кого мы зовем сегодня писателями-классицистами, никак не предполагали, что потомки дадут им такое наименование. В России термин «классицизм» впервые употреблен, по-видимому, критиком Орестом Сомовым в статье «О романтической поэзии» (1823). В это время не только литературная деятельность писателей-классицистов прекратилась, но и сами они уже ушли из жизни.

Наш «сумароковский» классицизм — чисто русское явление, развившееся на целую историческую фазу позже, чем классицизм западноевропейский. Он и похож и не похож на своего предшественника. Нет сомнения, что многие «классицистские» черты в произведениях Сумарокова, В. Майкова, Хераскова и др. специфически выделены, подчеркнуты сравнительно с тем, что наличествует у западных классицистов (а вот некоторых ожидаемых черт у наших

попросту нет). У тех их специфическая поэтика складывалась по ходу дела, стихийно (например, «три единства» П. Корнель обосновывал собственной драматургической практикой¹).

Русские же имели возможность оглянуться на западный опыт, что-то сознательно усилить, а от чего-то отказаться. Кроме того, они разработали самостоятельно немало такого, чего просто не было на Западе.

Классицисты еще не стремились к подлинному реалистическому историзму, применяя имена известных деятелей разных стран и народов чаще всего для творческого конструирования персонажей, воплощающих ту или иную интересующую автора добродетель или тот либо иной порок. В их произведениях персонажи тяготеют к сценическим маскам — герой, государственный муж, красавица, злодей, ловкая служанка, плут и т. п.

По словам академика П. Н. Сакулина, у классицистов «полагается по теории, чтобы герой пережил различные чувства, страсти и боролся с ними. <...>

Настоящий герой побеждает в себе всякие чувства. Это постоянный конфликт долга и должности, как говорили в XVIII в., с чувством; причем первый, как проявление добродетели, добра, разума, побеждает второе. На этом вертится вся психология. Она чрезвычайно проста, весь ее механизм перед нами, все пружины видны. Мы видим, как сталкиваются чувства; ничего неясного, непонятного; никаких полупафосов, что нам показывают позднейшие художники или, раньше этого, романтики, здесь нет. Все просто и ясно, все понятно, все может быть рационалистически истолковано. Герой,

¹ См.: Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 391. Ныне имеет определенное распространение неверное применение термина *поэтика*, подразумевающее особенности личного творчества индивидуального автора («поэтика Пушкина», «поэтика Чехова» и т.п.). Стоит напомнить, что на протяжении многих столетий с древнегреческих времен серьезные филологи не испытывали потребности говорить о «поэтике Гомера», «поэтике Еврипида», «поэтике Сафо», «поэтике Вергилия», «поэтике Горация», «поэтике Катулла» и т. п., ясно понимая, что во всех подобных случаях речь идет об ином — об *индивидуальном стиле*. Никакой своей особой поэтики писатель не создает.

Поэтика — категория, относящаяся к *общеупотребительным* в его время устойчивым художественно-образительным формам. Можно говорить о поэтике классицизма как целостного течения, но, переходя к индивидуальным авторам, говорить приходится уже о *стиле* Сумарокова, стиле Хераскова, стиле Василия Майкова и т.п.

как изображает его рационалистическая психология, подчиняет свою психику чему-то вне его стоящему, какому-то принципу. С этой психологией он соединяет свои идеи, свою гетерономную мораль, понятие о добре, благе. Это *рационализирование психики героя*.

Во-вторых, *психологический схематизм* в изображении героя. Тут классицизм продолжает очень давние традиции, традиции того времени, когда в театре существовали типические маски, и когда Феофраст писал «Характеры». В пиитиках XVI—XVII вв. мы также находим рассуждение о постоянных, устойчивых психологических типах, определяемых возрастом, полом, общественным положением, темпераментом и т. д. <...> Существовал особый жанр литературы, который так и назывался «характерами» <...> Были большие мастера этого жанра. Таков был знаменитый *Лабрюйер* <...>

Следовательно, в литературе были в ходу определенные устойчивые психологические типы. Эти готовые типы предполагают и готовые ситуации, даже готовые сюжеты. <...>

Таким образом получают штампованные герои, раз навсегда данные. Их, можно сказать, дюжинами изготовляли и, чтобы не было сомнений в их природе, их наделяли соответствующими названиями. Они носят не те имена, какие бывают у всех православных людей, а соответствующие их назначению, как Вертопрах, Стародум, Правдин, Праводум, Кривосудов, Вздор и т. д. Некоторые из этих имен повторяются у многих писателей. Они как бы образовали целую семью, с очень устойчивой наследственностью. Все эти персоны как бы на одно лицо. Требовалось немало таланта, чтобы преодолеть это общее место»¹.

Широко было распространено парафразирование известных литературных сюжетов. Например, одна из трагедий молодого А. П. Сумарокова носит название «Гамлет».

Классицизм не просто отринул свойственную барокко тягу к экспериментаторству с внешней формой — он ее как бы *откорригировал*. Темнота, зыбкость и усложненность смысла, к которым часто приводили литературные эксперименты барокко, классицистам чужды — эксперименты не должны разрушать *четкость плана*, строгость линий, свойственную классицистским произведениям. Но вовсе не чужды им сами эксперименты как таковые. В полном стихотворном переложении Псалтыри, которое сделал Сумароков,

¹ *И. Н. Филология и культурология / Сост. Ю. И. Минералов. М., 1990. С. 185–186.*

псалом 100 неожиданно написан акростихом, и начальные буквы этого акростиха образуют два слова: *Екатерина Великая*. А участник херасковского кружка Алексей Ржевский известен как раз своими фигурными стихами, «узлами» и другими экспериментальными формами. Однако словесно-текстовое наполнение подобных форм — по-классицистски ясное, четкое, прозрачное.

Много позже, уже в карамзинско-пушкинскую эпоху, Н. И. Греч писал: «Ломоносов не говорит о собственной русской конструкции, т. е. о порядке и размещении слов, свойственных языку. От этого упущения возникло странное и нелепое правило позднейших грамотеев: ставь слова как хочешь»¹. По мнению другого современника, поэта И. И. Дмитриева, с этим покончил именно Карамзин, установивший «естественный порядок в словорасположении»². Суть этого «естественного словорасположения» разъясняется в «Общей реторике» Н. Ф. Кошанского так: «Первое правило: слова и выражения должны следовать за идеями и представлениями... — то есть в каком порядке являются идеи и картины, так и идут... слова и предложения»³.

Такое действительно нередко наблюдается в языке художественных произведений, но только вряд ли правильно, что это — нововведение карамзинистов. «Не следует думать, — пишет А. И. Горшков, — что филологи второй половины XVIII в. не постигли естественного словорасположения и строения русской фразы, а писатели «не справлялись» с порядком слов и построением периодов»⁴. С этими словами приходится полностью согласиться — несмотря на распространенность даже сегодня в литературоведении представлений о «господстве в докарамзинской литературе пресловутых «сложных» и «запутанных»; «длительных», «латино-немецких» и т. п. периодов»; А. И. Горшков прав, что такое представление иллюзорно, ибо «те или иные синтаксические несообразности, которые выходили из-под пера плохих писателей, неправомерно обобщать как типичную черту литературного языка»⁵.

Люди, разделяющие подобные представления, видимо, давно не перечитывали произведения Сумарокова, Хераскова, Василия

¹ Греч Н. И. Чтения о русском языке. СПб., 1840. С. 110–111.

² Дмитриев И. И. Сочинения. Т. II. СПб., 1895. С. 61.

³ Кошанский Н. Ф. Общая реторика. СПб., 1830. С. 37. Ср.: Моисей (Гумилевский М.). Рассуждение о вычищении, удобрении и обогащении российского языка. М., 1786. С. 24–26.

⁴ Горшков А. И. Язык предпушкинской прозы. М., 1982. С. 44.

⁵ Там же. С. 45–46.

Майкова, Ржевского, Михаила Муравьева, Ипполита Богдановича и др. Иначе, как говорится, у них и концепция бы не состоялась.

К этому, однако, нельзя не прибавить следующее. Во-первых, как мы видели выше, свободная постановка слов практиковалась задолго *до появления* грамматики Ломоносова писателями барокко, а не только «позднейшими грамотеями». Во-вторых, во все времена каждый настоящий писатель (то есть каждый индивидуальный стилист) ориентируется — пусть с различной степенью «широты», детерминируемый и личной культурой и уровнем дарования, — в «естественном» для русского языка синтаксисе. Однако у разных писателей бывали различные представления о широте личных прерогатив *художника слова*.

Когда развитие художественной мысли убеждало писателей *барокко* в целесообразности применения «перевернутого» порядка слов (употребляем это выражение по аналогии с «перевернутой композицией») вместо естественного, они «ставили слова, как хотели». Мы уже видели немало примеров этого. Но у *классицистов* была иная поэтика. Сумароков писал:

Нельзя, чтоб тот себя письмом своим прославил,
Кто грамматических не знает свойств и правил
И, правильно письма не смысла сочинить,
Заочет вдруг творцом и стихотворцем быть.

Эпистола II. «О стихотворстве»

Далее Сумароков конкретизирует свои намеки, называя «разумна Кантемира», который, по его словам, «Стремился на Парнасс, но не было успеха»:

Хоть упражнялся в том, доколе был он жив,
Однако был Пегас всегда под ним ленив.

Затем следует черед и другого деятеля русского барокко — самого Феофана Прокоповича. Он вслед за Кантемиром не без иронии именуется «разумным», но:

Разумный Феофан, которого природа
Произвела красой словенского народа,
Что в красноречии касалось до него,
Достойного в стихах не создал ничего.

За десятки лет до Карамзина Сумароков и его ученики (во имя гармонии, вкуса, ясности и т. п.) связали себя жестким условием: *избегать* авторского своеволия в сфере слога (эпистола II написана также за несколько лет до выхода «Грамматики» Ломоносова). Своих русских предшественников, поэтов барокко, отличавшихся именно этим своеволием, они воспринимали, как видим, весьма критически.

АЛЕКСАНДР ПЕТРОВИЧ СУМАРОКОВ (1717–1777)

Александр Петрович Сумароков — выходец из старинной дворянской фамилии, кончивший привилегированный Сухопутный шляхетный корпус — учебное заведение для родовитых дворян; был в военной службе на адъютантских должностях; с 1756 г. стал директором новосозданного Российского театра и его режиссером; с 1761 г. после столкновений с начальством подал в отставку и сделался первым русским профессиональным писателем; с женой-дворянкой развелся и, бросая вызов дворянскому общественному мнению, женился на крепостной девушке; после ее смерти женился в третий раз — опять на крепостной, ее племяннице; умер в крайней бедности и похоронен московскими актерами на кладбище Донского монастыря.

Литературная деятельность Сумарокова весьма многообразна: знаменитый драматург и энергичный театральный деятель, он был автором девяти трагедий («Хорев» (1747), «Гамлет» (1748) «Синав и Трувор» (1750), «Димитрий Самозванец» (1771) и др.) и двенадцати комедий («Тресотиниус» (1750), «Опекун» (1764–1765), «Рогоносец по воображению» (1772) и др.); Сумароков — издатель первого литературного журнала «Трудолюбивая пчела»; лирик и сатирик (сатиры «О французском языке», «О худых рифмоторцах» и др.); он работал в жанре элегии, эклоги, идиллии, басни (свои басни именовал притчами — например, «Коловратность», «Ворона и Лиса», «Шалунья», «Посол Осел», «Ось и Бык», «Жуки и Пчелы» и др.) и в жанре оды; сочинял популярные у современников песни, пародии («оды вздорные»). Сумароков — крупный поэт-переводчик, создавший вслед за Симеоном Полоцким и Василием Тредиаковским свое новое стихотворное переложение Псалтыри; фактический основополож-

ник русского классицизма и его теоретик (см. его программные стихотворные эпистолы «О русском языке» и «О стихотворстве»); выдающийся критик; автор педагогического трактата «Наставление младенцам»; предложивший особую методику комплексного обучения детей.

Непосредственно за Тредиаковским и Ломоносовым Сумароков принял участие в реформировании русского стихосложения, обосновав роль в стихе пиррихий и спондеев. Сумароковская школа особо точной рифмовки («рифмы, гладкие, как стекло») была новаторским антиподом ассонансной рифмовки русского барокко.

Одна из трагедий молодого А. П. Сумарокова носит название «Гамлет». Уже поэтому на данном его произведении имеет смысл задержаться.

Сюжет о Гамлете восходит к летописной хронике датчанина Саксона Грамматика (XII в.). Согласно ей Гамлет (Амлед) долгое время имитировал сумасшествие, чтобы выбрать момент для мести за убийство отца. Он сумел истребить всех лиц, причастных к этому убийству, и лишь много позже погиб в перипетиях длительной изощренной борьбы за власть.

Есть сведения, что до Шекспира в Англии уже была кем-то сделана драматургическая обработка этого сюжета. С другой стороны, тоже еще до Шекспира сюжет Саксона Грамматика был пересказан во французской литературе Франсуа Бельфоре (текст которого англичане перевели и издали через несколько лет после написания Шекспиром «Гамлета»).

Парафразисы пьес самого Шекспира были позже довольно распространены. Так, в XVIII в. во Франции этим занимался переводчик и драматург Жан-Франсуа Дюси (1733—1816), творческие переработки которого были в моде и ставились в театрах. Ж.-Ф. Дюси написал и парафразис «Гамлета» (1769).

Сумароков не раз говорил, что у него совсем другая пьеса, чем у Шекспира, и имел для этого основания. В подтексте у него сквозит скрытая *ирония* над драматургическими решениями Шекспира, полноправным соперником которого молодой Сумароков себя считал (в эпистоле «О стихотворстве» он даже назвал Шекспира «непросвещенным»).

Сумароков не прибегает в каких-либо местах своей трагедии к прямой насмешке над Шекспиром, однако он демонстративно изменяет *смысл* ряда хрестоматийно известных моментов шекспи-

ровского сюжета о Гамлете, принце Датском, как и сами конкретные перипетии сюжета.

Главный герой у Сумарокова даже остается жив вопреки своему шекспировскому прообразу. Остается жива Офелия. Остается жива мать Гамлета Гертруда. Гамлет во главе народного восстания лично убивает узурпатора Клавдия. В пьесе нет Розенкранца и Гильдестерна, нет сюжетной линии с поездкой в Англию. Нет «друга Горацио» (Гамлетова друга у Сумарокова зовут Арманс, и он имеет мало общего с Горацио). Нет шута (шуту, как и иным комическим персонажам, и не полагается быть в трагедии автора-классициста, чуждой смешения жанров). Сумароков лишил свое произведение мистики (Гамлет видит отца *во сне*, а не встречает его тень). Основное же, что он категорически не принял у Шекспира, и поступил противоположно, состоит в следующем.

Мать Гамлета Гертруда у Сумарокова начинает свой первый диалог с сыном с лицемерных речей: напомнив ему о своих материнских прерогативах, она тщетно спрашивает о причинах его смятения, в конце концов бросая такой упрек: «Ты сею тайностью, мой сын, меня терзаешь: / Или себе врагом Гертруду считаешь?» Тогда сумароковский Гамлет, «заплакав» (так указано в авторской ремарке), разоблачает мать как соучастницу убийц отца. Это происходит в первых же сценах пьесы (явлении III первого действия). Потрясенная Гертруда во всем сознается:

Покров бесстыдных дел Гертрудиных ниспал,
Проклятая душа открылась пред тобою,
Стыжусь слыть матерью, стыжуся быть женою,
Стыжуся вспомнать, что я, ах! человек,
И лучше б было то, чтоб мне не быть вовек.
Нет в свете сем к моей убежища отраде,
И нет мучения достойного мне в аде.

Затем, обращаясь к сыну, Гертруда восклицает:

Не медли, отомщай! убийца пред тобой.
Забудь, что мать твоя, казни своей рукой.

Однако Гамлет поступает в полном соответствии со своими словами:

Я от тебя свое имею существо,
И быть тебе врагом претит мне естество.

Шекспировский Гамлет яростно ненавидит мать как соучастницу убийства отца. Сумароковский — по-христиански неоднократно подчеркивает, что как сын *не может* быть ее врагом, и предлагает ей молить Бога о прощении. Он говорит матери: «Проси, чтоб Бог тебе вину твою простил», а присутствующий при всей сцене Арманс присовокупляет:

Как грех твой ни велик, его щедрота боле.
Предай себя, предай Его всемогущей воле:
Уйми смятение, глас к небу вознеси,
И со смирением прощения проси.

После этого Гертруда объявляет Клавдию о своем раскаянии (раскаившаяся Гертруда далее на протяжении всей трагедии молит Бога о прощении у алтаря во храме, в действии активного участия почти не принимает и остается жива).

Итак, Сумароков вступил в спор со своим знаменитым предшественником как *автор-христианин*: действительно, сын не должен выступать судьей своей матери, как фактически делает шекспиров Гамлет. С другой стороны, Бог может простить и закоренелого грешника, если он раскаялся. Сумароков по-православному оставляет для Гертруды такую возможность.

Далее, коренное различие в следующем. В пьесе Шекспира Гамлет по ошибке убивает Полония, отца Офелии, своей возлюбленной. После этого Офелия сходит с ума и погибает. Хотя Полоний у Шекспира изображен довольно неприятным человеком, это все же убийство *невинного*, пусть и совершенное нечаянно. Оно бросает определенную тень на образ шекспировского Гамлета (тем более что тот не выказывает особой жалости к убитому).

Явно обдумав все это с позиций собственного внутреннего *превосходства* и снова признав построения великого, но «непросвещенного» предшественника неудачными, Сумароков резко меняет в своей пьесе смысл образа Полония. Именно отец Офелии у него — ближайший сторонник Клавдия, бесстрашный злодей и непосредственный убийца отца Гамлета. Клавдий, которому сумароковский Полоний беспредельно предан, — «заказчик» преступления. У Сумарокова оба они намерены физически устранить ставшую для них опасной раскаившуюся Гертруду, а потом женить Клавдия на Офелии. Когда Офелия в ужасе отказывается выйти замуж за немолодого короля, да еще на таких условиях, Полоний готов публично в назидание всем казнить дочь собственной рукой за ослушание повелителю и даже

произносит перед воинами выпрепленный монолог на эту тему (успев в заключение сказать дочери: «Вянь, вянь, преступница, в своем ты лучшем цвете», — но не успев вонзить в нее меч).

Однако когда победивший Гамлет арестовывает Полония и намерен предать его казни, Офелия долго умоляет его пощадить своего отца (исходя из той же христианской логики долга детей по отношению к родителям, которой определяется отношением Гамлета к своей преступной матери). Когда Гамлет заявляет Офелии: «Сей варвар моего родителя убил», она отвечает: «Но Гамлет, он твою возлюбленную родил». Впрочем, тем временем взятый под стражу Полоний сам решил свою судьбу: явившийся воин докладывает Гамлету, что Полоний, словесно высказав полное презрение к победителям, затем «нож в себя вонзил, Скрежещущ пал, и дух во злобе испустил». Пьеса Сумарокова заканчивается таким коротким монологом Офелии, отправляющейся хоронить отца:

Я все исполнила, что дочери надлежало:
Ты само небо днесь Полонья покарало!
Ты, Боже мой! ему был долготерпелив!
Я чту судьбы твои! твой гнев есть справедлив!
Ступай, мой князь, во храм, яви себя в народе,
А я пойду отдать последний долг природе.

Нет сомнения, что трагедия Шекспира несравненно выше в художественном отношении, чем созданное в России полтора века спустя произведение молодого амбициозного драматурга Александра Сумарокова. Однако нас в данном случае интересует иное — логика действий Сумарокова-стилиста. Так, усматривая в ряде случаев антагонизм между поведением главного героя шекспировской трагедии и принципами христианской нравственности, Сумароков вводит соответствующие изменения в сюжет и даже дополнительно иронически «правит» Шекспира, создавая вышеохарактеризованный диалог Гамлета и Офелии.

«Гамлет», пьеса молодого Сумарокова, неожиданно обнаруживает ряд общих черт с его наиболее зрелым драматургическим творением — трагедией «Димитрий Самозванец». Это трагедии, где гибнут только злодеи: узурпатор-тиран Клавдий и убийца отца Гамлета Полоний в «Гамлете», тиран Димитрий в «Димитрии Самозванце». В обеих пьесах тиран намерен, убив свою супругу, жениться на добродетельной девушке, которая любит другого (Клавдий на Офелии,

любящей Гамлета, Дмитрий на Ксении Шуйской, любящей Георгия Галицкого). В обеих трагедиях тиран и в этих замыслах терпит крах. Словом, сюжетных параллелей в данных двух пьесах немало.

Дмитрий Сумарокова (Лжедмитрий) имеет мало общего с тем человеком, который известен под таким наименованием в русской истории. В русской ментальности негативное отношение к этому деятелю (свержением, если не самим воцарением, которого был открыт трагический период Смутного времени) присутствует — пожалуй, даже преобладает. Вполне естественно, что такое историческое лицо «пригодилось» русскому драматургу-классицисту для воплощения сценической маски тирана и злодея на троне. Многочисленных произведений западных художников, где Дмитрий Самозванец и его любовь к польской красавице изображены весьма сочувственно, Сумароков мог и не знать. А то, что реальный Лжедмитрий ничего злодейского не свершил (или не успел свершить), драматурга как художника в данном случае явно не интересует (гениальный опыт исторически конкретного воплощения образа Самозванца — написанный через несколько десятков лет после сумароковского произведения «Борис Годунов» А. С. Пушкина).

В центре сюжетной интриги — неожиданно вспыхнувшая в тиране и деспоте страсть к не существовавшей в реальности дочери Шуйского Ксении (Василий Шуйский был и остался неженатым). Дмитрий ораторствует перед своим наперсником Парменом:

Дмитрий

Здесь царствуя, я тем себя увеселяю,
Что россам ссылку, казнь и смерть определяю.
Сыны отечества — поляки будут здесь;
Отдам под иго им народ российский весь.
Тогда почувствую, последую успеху,
Я сан величества и царскую утеху,
Когда притом и то я в добычь получу,
Что я давно уже иметь себе хочу.
А ежели сие, мой друг, не совершится,
Дмитрий множества спокойствия лишится.
Грызеньем совести я много мук терплю,
Но мука мне и то, что Ксению люблю.

Пармен

У Ксении жених, а у тебя супруга...

Димитрий

Я чту тебя, Пармен, как верного мне друга.
Так я не кроюся. Могу прервати брак,
И тайный яд мою жену пошлет во мрак.

Из истории известно, что реальный Лжедмитрий являлся благополучным супругом Марины Мнишек, отец которой был из переселившегося в Польшу чешского семейства. Марина отличалась необузданным авантюризмом натуры (после гибели Лжедмитрия стала женой второго самозванца, так называемого «Тушинского Вора»), но сам он, видимо, искренне любил свою жену. Пушкин позже даст его к ней отношению именно такую трактовку. Однако классицисту Сумарокову важно не разобраться в подлинной судьбе человека, избранного им в персонажи пьесы, а последовательно отобразить логику поведения абсолютного злодея:

Пармен

Объемлет трепет...

Димитрий

Ты пугаешься напрасно.

Пармен

О действии таком помыслити ужасно.

Димитрий

Я к ужасу привык, злодейством разъярен,
Наполнен варварством и кровью обагрен.

Пармен

Супруга пред тобой нимало не виновна.

Димитрий

Перед царем должна быть истина бессловна;
Не истина — царь, — я; закон — монарша власть,
А предписание закона — царска страсть.

Все до предела дико, и все высказано предельно откровенно (по-прежнему не будем забывать, что перед нами условный персонаж литературы классицизма, а не реальный исторический деятель). Далее на протяжении пьесы Димитрий разнообразно и ревниво

измывается над женихом Ксении Георгием, чтобы склонить ее к согласию на его любовные притязания. Тем временем отец Ксении боярин Шуйский тайно готовит почву для народного мятежа (в «Гамлете» искрой для того, чтобы вспыхнуло народное восстание, послужила попытка подкупленных Полонием рабов убить Гамлета). В последнем явлении «Димитрия Самозванца» загнанный в угол тиран стоит, занеся клинок над девушкой:

Явление последнее

Димитрий, Ксения, Шуйский, Георгий и воины.

Георгий

Какое зрелище!

Шуйский

Свирепая душа!

Димитрий

Лишайтесь ее, престола мя липша!

Георгий

(несколько приближаясь к нему)

Когда ты чьей-нибудь погибели желашь,
Смягчи суровство мной, в котором ты пылаешь!
Георгий — твой злодей.

Шуйский

Не он, не дочь моя

Виновны пред тобой. Начальник бунтов — я.

Димитрий

Когда содеяти хотите ей пощаду,
Ступайте вон отсель и объявите граду,
Что я им дарствую и милость и приязнь,
Или над сей княжной свершится града казнь.

Отец Ксении реагирует на ситуацию как истинный персонаж классицистской трагедии, для которого общественное заведомо выше личного:

Шуйский

За град отеческий вкушай, княжна, смерть люту!

Георгий

Стремится на меня зло все в сию минуту!..
Судьбина, ждал ли я толь страшного часа?!
Вельможи и народ!.. Димитрий!.. Небеса!..
Оставь невинную, мой лей токи крови
И сотвори конец несчастнейшей любви!

Димитрий

Мне жертва та мала к отмщенью моему.

Георгий

(отступив и обратясь к народу)

Спасения лишен, на смерть лечу к нему.

(Бросаясь на него)

Прости, любезная!

Ксения

Прости!

Димитрий

(устремився Ксению заколоть)

Увяньте, розы!

В классицистском театре, где в рамках господствовавшей тогда особой художественной условности казалась естественной статика и персонажи в пластических позах произносили монологи, обычно довольно длинные, — вся разыгранная выше сцена, где Георгий гласно предупреждает окружающих о намерении напасть на Димитрия, а тот не осуществляет никаких предупреждающих это нападение действий, — воспринималась как нечто совершенно естественное. Неожиданно Ксению спасает прозревший сторонник свергнутого тирана Пармен:

Пармен

(с обнаженным мечом, вырывая Ксению из рук его)

Прошли уже твои жестокости и грозы!

Избавлен наш народ смертей, гонений, ран,

Не страшен никому в бессилии тиран.

Димитрий

Ступай, душа, во ад и буди вечно пленна!

(Ударяет себя во грудь кинжалом и, издыхая, падающий в руки стражей).

Ах, если бы со мной погибла вся вселенна!

Основоположник русского классицизма А. П. Сумароков умер в 1777 г. Поэт М. А. Дмитриев со слов своего дяди поэта И. И. Дмитриева рассказывает: «Под конец своей жизни Сумароков жил в Москве, в Кудрине, на нынешней площади. Дядя мой был 17 лет, когда он умер. Сумароков уже был предан пьянству без всякой осторожности. Нередко видал мой дядя, как он отправлялся пешком в кабак через Кудринскую площадь, в белом шлафроке, а по камзолу, через плечо, анненская лента. Он женат был на какой-то своей кухарке и почти ни с кем не был уже знаком»¹. Тем не менее и при таком образе жизни еще за три года до смерти Сумароков написал трагедию «Мстислав» (1774), а еще тремя годами раньше — обсуждавшуюся выше лучшую свою трагедию «Димитрий Самозванец» (1771), которая и сегодня живет в театральном репертуаре.

Со смертью Сумарокова из литературы ушел писатель, который в значительной мере персонифицировал, воплощал в себе русский классицизм, ибо именно Сумароков разработал литературную теорию нашего классицизма и именно он наиболее последовательно в практике творчества воплощал ее принципы. Сумароков прожил всего шестьдесят лет, при этом в 1770-е гг. и он как автор, и его школа уже понемногу сдавали позиции в литературе. Не кто иной, как его крупнейший ученик Херасков, в 70-е на глазах одним из первых заметно эволюционировал в сторону того, что позже назовут сентиментализмом. Таким образом, русский классицизм был реально господствующим в литературе течением не более четырех десятилетий.

В отличие от произведений поэтов барокко, современный человек входит в читательский контакт с произведениями классицистов обычно без особых трудностей — проблема «понятности» их языковой оболочки возникает несравненно реже. Это относится прежде всего к самому Сумарокову. Каким образом ему это удалось, особый вопрос, но он как бы предугадал именно ту лексику, которая будет сохранена в слоге поэтов пушкинской эпохи, да и в начале XXI в. остается в «активе» русской поэзии:

¹ Дмитриев М. А. Мелочи из запаса моей памяти. М., 1869. С. 20–21.

Без Филисы очи сиры,
Сиры все сии места;
Отлетайте вы, зефиры,
Без нея страна пуста;
Наступайте вы, морозы,
Увядайте, нежны розы.

Только некоторые излюбленные формы («вкусные» вместо вкуснее, «нея» вместо нее) «выдают» здесь автора XVIII в. (или самого начала XIX в.). У Сумарокова весьма выразительная мастерская звукопись — «Без **ФилИСы** очи **СИРы**, **СИРы** все **СИИ** ме**Ст**а» (‘мИСтá в живом произнесении!). Сумароков избегает инверсий, в крайнем умеренном употреблении которых его можно сравнить с поэтами пушкинской плеяды. Сумароковская фраза не перегружена тропами, она избегает и чисто синтаксических сложностей (так, весьма немного у него эллипсисов типа «сплетает речь/ Языком собственным, достойну только <для того, чтобы ее> сжечь»). В ироническом «Хоре ко превратному свету» (1763), между прочим, говорится (при перечислении того, как дела «за морем»):

Вздору там ораторы не мелют;
Стихотворцы вирши не кропают;
Мысли у писателей там ясны,
Речи у слагателей согласны:
За морем невежа не пишет,
Критика злобой не дышет.

«Мысли ясны» и «речи согласны» и у классицистов сумароковской школы. Их рифмовка особо точна («рифма для глаза») — ясны/согласны, пишет/дышет и т. п.¹

¹ «...Эксперименты в духе «новой рифмы» не чужды и второстепенным поэтам конца 18-го века» (Исаченко А. В. Из наблюдений над новой рифмой. // Slavic poetics. The Hague. Paris, 1973. С. 213). Утверждая это, А. В. Исаченко имеет в виду не заударную точность созвучия, а наличие синтетических («глубоких») созвучий у Сумарокова, В. Майкова, Хераскова, Кострова (которые, впрочем, напрасно названы им «второстепенными поэтами»). В начале XX в. подобные рифмы, где созвучие продвинуто «влево», в предударные части слов, причислялись к кругу явлений «новой рифмы». Тем интереснее, что они действительно уже были опробованы русскими классицистами. Впрочем, еще А. Кантемир в «Письме Харитона Макентина» обратил внимание поэтов на предударные звуки в рифме.

Гармония силлабо-тонических размеров, только что разработанных для русской поэзии Тредиаковским, как нельзя лучше подходила классицистам. Хорей, ямб, в трагедиях — александрийский стих (шестистопный ямб с парной рифмовкой), в баснях строки переменной длины (вольный стих) для придания повествованию непринужденно-разговорных интонаций — вот их обычные стихотворные «инструменты». Различные психологические состояния передаются внешне безыскусными словесно-речевыми приемами. Вот, например, как изображается крайняя степень волнения героя, паника в «Димитрии Самозванце»:

Начальник

Весь Кремль народом полн, дом царский окружен,
И гнев во всех сердцах проти тебя зажжен,
Вся стража сорвана, остались мы едины.

Димитрий

Не может быть ничто жесточе сей судьбины!
Пойдем... повержем... стой... ступай... будь здесь... беги
И мужеством число врагов превозмоги!
Бегите! тщитесь Димитрия избавить!
Куда бежите вы?.. Хотите мя оставить?
Не отступайте прочь и защищайте дверь!..
Убегнем... тщетно все и поздно все теперь.

Пуганища в мыслях тут передается не синтаксической путаницей, а лишь перебором пар противоречащих одно другому приказаний.

Наконец, самое главное. Здесь убедительнее всего предоставить сначала слово одному из крупных филологов XIX в.

«Когда Сумароков сошел с литературного поприща, русская литература, начавшаяся громкою одою, сделала уже исполинские шаги в развитии. <...> В этом быстром возрастании нашей литературы, в этом времени ее исполинского развития, времени чрезвычайно любопытном для историка литературы, Сумароков был самым живым, самым деятельным лицом, — писал в середине XIX в. в своей докторской диссертации один из первых исследователей творчества Сумарокова Н. И. Булич. Дальше о поэте высказываются еще более характерные мысли. — Кажется, все направления, все формы литературные были если не созданы им, то вызваны под его влиянием. Он один заключает в себе всю тогдашнюю литературу (курсив наш. — Ю. М.)

Увлекаясь похвальным стремлением пересадить на родную почву стихотворные растения чужой земли, <...> он создал нашу литературу» (курсив наш. — Ю. М.)¹.

Обращает на себя внимание то, что здесь о XVIII в. и Сумарокове сказаны те слова, которые обычно говорят о начале XIX в. и Пушкине — Пушкине как обновителе художественно-литературного слога, во многом создателе литературного языка, а также «всех направлений, всех форм литературных». Тем не менее с приведенной характеристикой Сумарокова приходится согласиться.

Действительно, он предпринял в XVIII в. попытку (в целом не удавшуюся) комплексного обновления художественно-литературных средств и достижения нашей словесностью мощного рывка вперед — попытку, явно аналогичную попытке, сделанной через несколько десятилетий Пушкиным (и блестяще удавшейся). У Сумарокова не получилось и потому, что не было у него *гениального* дара, и потому, что время для рывка еще не пришло. Тем не менее он сознавал свою уникальную роль, считая, про себя, что «автор в России не только по театру, но и по всей поэзии я один, ибо я сих рифмотворцев, которые своими сочинениями дают Парнас российский, пиитами не почитаю; они пишут не ко славе нашего века и своего отечества, но себе к бесчестию и к показанию своего невежества»².

Пушкин в своем личном творчестве как бы заставил родную словесность на огромной скорости *промчатъ* то расстояние, которое западные литературы естественным порядком проходили на протяжении веков. Он создал «национальные варианты» основных имеющих международное хождение образов и сюжетов. Он ввел в русский обиход и переосмыслил, адаптировал к нашей ментальности и традициям нашей словесности целые образно-ассоциативные ряды. Внешне эти его действия выглядели то как увлечение греческой антологией или Байроном, то как подражания Корану или песням южных и западных славян, то как преломление опыта шекспировских хроник (в народной драме «Борис Годунов») и т. д. и т. п.

По выражению В. В. Виноградова, «Художественное мышление Пушкина — это мышление литературными стилями, все многообразие которых было доступно поэту. <...> Пушкин творчески использовал стили русской народной поэзии, стиль летописи, стиль Библии, Корана. Стили Тредьяковского, Ломоносова, Сумарокова,

¹ Булич Н. И. Сумароков и современная ему критика. СПб., 1854. С. 97–99, 115.

² Письма русских писателей XVIII века. Л., 1980. С. 97.

В. Петрова, Державина, Хвостова; стили Жуковского, Батюшкова, Баратынского, Вяземского, Козлова, Языкова, В. Кюхельбекера, Ден. Давыдова, Дельвига, Гнедича; стили Байрона, Шенье, Горация, Овидия, Вордсворта, Шекспира, Мюссе, Беранже, Данте, Петрарки, Хафиза и других писателей мировой литературы служили ему материалом для оригинального творчества»¹. Сумароков пытался действовать сходным образом. Многие его пьесы — парафразисы пьес западных драматургов («Гамлет» — парафразис шекспировского «Гамлета», и это настоящий парафразис, *творческий*).

По воспоминаниям современников, «Барков всегда дразнил Сумарокова. Сумароков свои трагедии часто прямо переводил из Расина и других. <...>

Барков однажды выпросил у Сумарокова сочинения Расина, все подобные места отметил, на полях подписал: «Украдено у Сумарокова» и возвратил книгу по принадлежности»².

Многие басни Сумарокова — парафразисы басен Лафонтена. «Мышление литературными стилями» было ему свойственно, хотя и далеко не достигало пушкинской гибкости, многообразия и «всемирной отзывчивости» (по известному выражению Ф. М. Достоевского). «Оды вздорные» лишней раз наглядно и блестяще демонстрируют эту сторону сумароковского таланта: особенности стиля соперников (Ломоносова, Тредиаковского) схватываются им весьма тонко.

Вот легко узнаваемый Тредиаковский:

О приятное приятство,
Ти даюсь сама я в власть,
Все в тебе я зрю изрядство,
Тпущь сама ся дать, ах! в страсть.
Я таилася не ложно,
Но, однак, открылась ти.
Весь мой дух за невозможно
Ставит пламени уйти.

Песня

А вот как здесь иронически изображается ломоносовская ода:

Гром, молнии и вечны льдины,
Моря и озера шумят,

¹ Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., 1941. С. 484.

² Павлова А. М. Из записной книжки // Русский архив. 1874. №11.

Везувий мечет из середины
В подсолнечну горящий ад.
С востока вечна дым восходит,
Ужасны облака возводит
И тьмою кроет горизонт.
Ефес горит, Дамаск пылает,
Тремя Цербер гортаньми лает,
Средьземный возжигает понт.

Ода вздорная II

Литературная начитанность Сумарокова «количественно» вряд ли уступала пушкинской. Он был весьма образованным человеком. Вкус же его нельзя не признать весьма здоровым и тонким. В эпистоле II («О стихотворстве») Сумароков предлагает «последовать таким писателям великим»:

Там царствует Гомер, там Сафо, Феокрит,
Эшилл, Анакреон, Софокл и Еврипид,
Менандр, Аристофан и Пиндар восхищенный,
Овидий сладостный, Виргилий несравненный,
Терентий, Персий, Плавт, Гораций, Ювенал,
Лукреций и Лукан, Тибулл, Проперций, Галл,
Мальгерб, Русо, Кино, французов хор реченный,
Мильтон и Шекеспир, хотя непросвещенный,
Там Тасс и Ариост, там Камюэнс и Лоп,
Там Фондель, Гинтер там, там остроумный Поп.

Вот те мировые гении, отзвуками голосов которых основатель русского классицизма стремился напитать *нашу* словесность. Изъян Сумарокову видится лишь в Шекспире («непросвещенный»)... (Сумароков в своем Гамлете и пытался, между прочим, *усилить* некоторые мотивировки действий героя. Так, уже напоминалось, что убийство Гамлетом Полония у Шекспира — это убийство невинного человека, трагическая ошибка. У Сумарокова, однако, именно Полоний — виновник смерти отца Гамлета, и ему лишь воздается по заслугам.)

Необыкновенно богатое явление — ирония Сумарокова. Ирония у него (как и вообще у классицистов его школы) исключительно целенаправленна. У Сумарокова это, прежде всего, насмешка над злом и пороком, которая реализуется в рамках специально рассчитанных на данного рода четко нацеленную насмешку жанров (комедия,

сатира, басня, пародия, эпиграмма и т. п.). Даже многочисленные у Сумарокова эпитафии исполнены злой иронии — это эпитафии мздоимцам, неправедным судьям, казнокрадам и т. п. Изредка ко вполне обоснованной и правомерной насмешке над злом и пороком как таковым примешивается, конечно, и *субъективная* ирония над личными врагами автора (у Сумарокова — над Тредиаковским в комедии «Тресотиниус» и других произведениях (например, в «одах вздорных» над Ломоносовым и тем же Тредиаковским). Но, повторяем, в подавляющем большинстве случаев перед читателем в творчестве Сумарокова ирония, имеющая *объективные* основания: под злом и пороком, подвергаемым художественному разоблачению и обличению, он понимает то же, что понимала под ними предшествующая мировая сатирическая традиция. Это не «личные литературные счеты», а высокая литература.

Однако вспомним, что зло и порок обличаются Сумароковым, как и другими классицистами, не только путем открытой *насмешки* над ними. Зло действует, причем иногда успешно, также в его произведениях, относящихся к жанру *трагедии*. Это вовсе не тот жанр, где естественно проявляться иронии и звучать смеху — во всяком случае, у классициста Сумарокова. (Трагедии Шекспира, например, в этом плане, как известно, не столь ригористичны: там трагическое и ироническое непринужденно соседствуют.) Сумароковцы допускали смешение жанров в «ирои-комической» поэме, но отнюдь не в трагедии. Однако ирония дает себя знать в трагедиях А. П. Сумарокова, хотя и в неожиданной форме. Это не только иллюстрировавшаяся на примере «Гамлета» ирония над драматургическими построениями других авторов. В сумароковских трагедиях отрицательные персонажи (например, всесильные тираны Клавдий и Димитрий из «Гамлета» и «Димитрия Самозванца») в полной мере испытывают на себе то, что в быту принято именовать *«иронией судьбы»*. Всеми силами стремясь к одному результату — кажущемуся им заведомо и легко достижимым, — они приходят к прямо противоположному исходу, для них обоих гибельному. Иными словами, это *трагическая* ирония судьбы.

Понятие «трагической иронии» подробно обосновано, например, в «Эстетике» Гегеля¹.

Разбираемые Гегелем иллюстративные примеры относятся к Сократу, но характеризуемое явление, разумеется, никак не исчер-

¹ См.: Гегель. Эстетика. В 4 т. Т. 4. М., 1973. С. 182–184. См., напр.: Тронский И. М. История античной литературы. М., 1983. С. 133.

пывається подобними ілюстраціями. Іменно в древньогрецьких трагедіях літературоведи-античники виявляють «трагічну іронію» драматургов-еллінів. Явлення, яке розуміється персонажами в одному значенні, а на справі має зовсім інше значення, нерідко протилежне; ситуація або подія, які здаються їм безпечними і навіть сприятливими, а на справі ведуть до загибелі для них в результаті, — і це і інше відноситься до категорії трагічної іронії. В трагедіях А. П. Сумарокова така іронія багатобарвно себе виявляє.

Далі, по Гегелю, «найбільшою іронією» є «лицемірство»¹. В трагедіях Сумарокова немало прикладів демагогії тиранів, лицемірства їх близьких. Так, в «Димитрії Самозванці» не чужд подібних якостей і хитрець Шуйський, для якого, зрештою, лицемірство — зброя боротьби з Димитрієм; з лицемірних речей починає свій перший діалог з сином і матір Гамлета Гертруда.

Сумароков був дивовижно різноманітний в своїх письменських прийомах. Однак цей цікавий і так високо «замахивавшийся» письменник зміг побачити закат своєї популярності. Незабаром до смерті Сумароков звернувся до Катерині II (яка його, прямо сказати, не любила) з листом, з якого видно, в якому відчайдушному положенні він знаходився:

«Я дев'ятий місяць по чину мені не отримую заслуженого жалованья від штату канцелярії, і як я, так і жінка моя майже всі свої речі заклали, не маючи крім жалованья ніякого доходу, бо я деревень не маю і повинен жити тільки тим, що я своїм чином і працею маю, працюючи скільки сил своїх маю по поезії і театру».

Закладає Сумароков листом вираженням характерного переконання:

«Труди мої, милостивіша государыня, скільки мені відомо», такі, що «своєю працею своїми я російській мові ніякого сльози не принесу»².

¹ См.: Гегель. Эстетика. С. 183.

² Сб. Александр Петрович Сумароков. Его жизнь и сочинения. М., 1911. С. 150. За кілька місяців до смерті, подолавши опір своєї матері, дочки і інших родичів, Сумароков одружився третім разом на власній вдовою Катерині. Вскоро дім його буквально за день до смерті письменника був проданий за борги з аукціону.

МИХАИЛ МАТВЕЕВИЧ ХЕРАСКОВ (1733—1807)

Михаил Матвеевич Херасков — поэт, прозаик и драматург, родился в Переяславле (Полтавская губерния) и был потомком переселившегося из Валахии в Россию боярина. Он был младше своего учителя Сумарокова на шестнадцать лет, но тоже учился в Сухопутном шляхетном корпусе. Затем последовала многолетняя служба в Московском университете, где Херасков побывал руководителем библиотеки и типографии, но также и университетского театра. Впоследствии он поочередно служил в должностях директора и куратора (попечителя) университета, благополучно закончив свою карьеру одним из высших российских чиновников.

Херасков внес в жанровую систему русского классицизма уникальный личный вклад. Так, он написал две *героические поэмы* — «Чесмесский бой» (1771) и «Россияда» (опубл. 1779), причем на национальные темы (только что происшедшая победа над турецким флотом при Чесме и взятие Казани молодым Иваном IV).

Для понимания того, что Иван IV, по существу, один из главных по-классицистски положительных героев «*Россияды*», существенно напомнить, что эта поэма создана за несколько десятилетий до появления «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина. В своем труде Карамзин, с доверием относившийся к некоторым свидетельствам об Иване Грозном и его эпохе иностранных современников, описал его правление как вереницу бесчеловечных жестокостей (создав тем самым образ, психологическое воздействие которого на потомков ощутимо по сей день). Херасков еще не испытывал этого воздействия. (Русский же фольклор, например — о чем поэт мог помнить, — относится к Ивану IV с уважением.)

Царя Ивана во сне посещает чудесное и страшное видение:

Отверзлось небо вдруг вздремавшего очам,
И видит Иоанн печальных предков там,
Которы кровию своею увенчались,
Но в прежнем образе очам его являлись;
Батыев меч во грудь Олегову вонзен;
Георгий, брат его, лежит окровавлен;
Несчастный Феогност оковы тяжки носит,
Отмщения ордам за смерть и раны просит;
Склонив главы свои, стоняют князи те,

Которы мучимы в их были животе.
Там видится закон, попраный, униженный,
Лиющий токи слез и мраком окруженный;
Погасшим кажется князей российских род;
Вельможи плачуши, в унынии народ;
Там лица бледные в крови изображены,
Которы в жизни их ордами пораженны;
Он видит сродников и предков зрит своих,
Их муки, их тоску, глубоки раны их.

Если сравнить с Тредиаковским или Ломоносовым, бросается в глаза, насколько умеренно прибегает классицист Херасков к церковнославянизмам, выдерживая «высокий стиль» эпической поэмы в опоре в основном на современную ему русскую лексику. Поучительно и сравнение «естественного» словопорядка у Хераскова с теми сложными инверсиями, которые можно наблюдать в более ранние периоды у Кантемира или Тредиаковского (а после самого Хераскова, в конце XVIII в., снова можно наблюдать, например, у Державина). Слог повествования в «Россияде» медлителен, но весьма ясен.

И тень рекла ему: «Отшел в мученье многом,
Роптая на тебя, сии стоят пред Богом;
Последний убиен злодейскою рукой
Твой предок Александр, я, бывший князь Тверской,
Пришел с верхов небес от сна тебя восставить,
Твой разум просветить, отечество избавить...»

Тень князя Тверского выступает Божиим посланником и взывает к Ивану как к христианскому государю, на котором лежит долг защищать Россию. Страна так же изранена, как некогда убитый ордынцами князь:

«Зри язвы ты мои, в очах тоску и мрак,
Се точный при тебе страны российской зрак!
Зри члены ты мои, кровавы, сокрушенны,
И селы вобрази и грады разрушенны;
Днесь тот же самый меч, которым я ражен
И тою же рукой России в грудь вонзен,
Лится кровь ее!.. Омытый кровью сею,
Забыл, что Бога ты имеешь судиею;

Вопль каждого раба, страдание и стон,
Взлетев на небеса, текут пред Божий трон;
Ты подданным за зло ответственность не чаешь,
Но Господу за их печали отвечаешь.
Вздремавшую в тебе премудрость воскреси,
Отечество, народ, себя от зла спаси;
Будь пастырь, будь герой, тебя твой Бог возлюбит;
Потомство позднее хвалы тебе вострубит.
Не мешкай! возгреми! рази! так Бог велел...»

Вещал, и далее вещати не хотел.
Чертог небесными лучами озарился,
Во славе Александр в дом Божий водворился.
Смущенный Иоанн не зрит его во мгле;
Страх в сердце ощутил, печали на челе;
Мечта сокрылася, виденье отлетело,
Но в царску мысль свой лик глубоко впечатлело
И сна приятного царю не отдает;
С печального одра он смутен восстает,
Кидает грозные ко предстоящим очи.
Как странник во степи среди глубокой ночи,
Послыша вкрут себя шипение змиев,
К убежищу нигде надежды не имел,
Не знает, где ступить и где искать спасенья,
При каждом шаге он боится угрызенья, —
Таков был Иоанн, напомнив страшный сон...

С той же эпической медлительностью разворачивает Херасков повествование о дальнейших событиях «Россияды». В поэме масса подробностей, сюжет ее сложно и мастерски выстроен. Особенно важно, что «Россияда» была первым образцом русского *эпоса* (ранее Ломоносов начал эпическую поэму «Петр Великий», но создал только две первые ее песни).

В жанре эпической поэмы М.М. Херасков работал и впоследствии — поэмы «Владимир Возрожденный» (1785), «Царь или Спасенный Новгород» (1800).

Далее, среди русских классицистов именно Херасков упорно писал *прозу*. Ему принадлежит роман «Нума Помпилий, или Пропцветающий Рим» (1768), а также опыты своеобразной «стихотворной прозы» — романы «Кадм и Гармония» (1786) и «Полидор, сын Кадма и Гармонии» (1794). С. Т. Аксаков вспоминает: «Первая попавшаяся

мне книга была «Кадм и Гармония», сочинение Хераскова, и его же «Полидор, сын Кадма и Гармонии». Тогда мне очень нравились эти книги, а напыщенный мерный язык стихотворной прозы казался мне совершенством»¹.

М.М. Херасков написал также двадцать трагедий и комедий, среди которых следует указать на трагедии «Пламена» (1765) и «Борислав» (1774), а также комедии «Безбожник» (1761) и «Ненавистник» (1774).

Херасков-драматург был весьма самостоятельным в своих принципах автором. Уже в ранней его трагедии «Венецианская монахиня» (1758) вводятся приемы, напоминающие скорее о шекспировском театре, чем о театре западных классицистов (например, героиня выходит на сцену с окровавленной повязкой на выколотых глазах подобно Глостеру из «Короля Лира» — классицисты в своих пьесах предпочитали устами различных вестников *рассказывать* зрителям о бедах, случившихся с их героями, а не *демонстрировать* кровь на сцене). Он продолжал писать трагедии на протяжении всей своей творческой жизни — «Идолопоклонники, или Горислава» (1782), «Освобожденная Москва» (1798) и др. Однако происходила и эволюция Хераскова-драматурга от классицизма к «слезной» («мещанской») драме — «Друг несчастных» (1771), «Гонимые» (1775) и др., несмотря на осуждение его учителем Сумароковым «сего нового пакостного рода». В таланте Хераскова явно присутствовали объективные предпосылки к творчеству в этом именно роде.

Довольно многочисленны морально-религиозные поэмы Хераскова — «Селим и Селима» (1771), «Вселенная» (1790), «Пилигримы, или Искатели счастья» (1795) и «Бахарияна, или Неизвестный» (1803). Писал он и в других стихотворных жанрах, выступал в качестве критика. Массонские мотивы в творчестве Хераскова, о которых немало говорилось разными авторами, являются отзвуками его реальной работы в ложах (в масонстве, как и в гражданской службе, он достиг

¹ Аксаков С. Т. Собр. соч. В 3 т. Т. 1. М., 1986. С. 402. Литературная техника «стихотворной прозы» предполагала подбор последнего слова (во вполне прозаической фразе и в тексте, записанном в строку, а не в столбик, как в стихах) по слоговому объему его заударной части (дактилическое, женское, мужское окончание). Систематически ставя в конец предложений подобранные таким образом слова, иногда чередуя их в соседствующих предложениях так, как чередуются стиховые клаузулы (например, дактилическое-женское, дактилическое-женское окончания и т. п.), автор придавал тексту своеобразную ритмичность.

значительных степеней). Херасков (совместно с Н. И. Новиковым) некоторое время издавал масонский журнал «Утренний свет» (1777). Понимать людей того времени порою довольно трудно, но несомненный факт, что, как это ни диковинно, в Хераскове его масонские увлечения уживались с искренним патриотизмом и православным вероисповеданием. Впрочем, «внутренне» этот факт все же не столь прост: например, в «Нуме Помпилии» немало многозначительных выпадов против церкви, монашества и церковного богослужения.

Но главное — его организаторская деятельность как писателя: именно вокруг Хераскова вслед за Сумароковым долгое время концентрировались силы русского классицизма. В Хераскове-человеке не было сумароковской вызывающей яркости, зато он умел обходиться с людьми и при этом был человеком равнодушным, участливым. Не случайно к нему тянулись поэты, составившие «кружок Хераскова» — Алексей Андреевич Ржевский, Михаил Никитич Муравьев, Ипполит Федорович Богданович и др.

ВАСИЛИЙ ИВАНОВИЧ МАЙКОВ (1728–1778)

Василий Иванович Майков был сыном ярославского помещика; смолоду тянул солдатскую лямку в лейб-гвардии Семеновском полку, где за восемь лет поднялся от рядового до капитана; позже сменил ряд крупных гражданских должностей.

Творчество Майкова стоит в русском классицизме несколько особняком. Жанр «ирои-комической поэмы» («ирои» — герой), который им разрабатывался, был нечужд еще только ученику Хераскова Богдановичу с его «Душенькой». Однако в «Душеньке» сильно несомненное лирическое начало — это скорее лирическая поэма с обилием шутливых интонаций, *внутренней формой* для которой послужил сказочный сюжет¹. Ирои-комическими же (по выражению Сумарокова из эпистолы II, «смешными геройскими поэмами») как таковыми можно признать поэмы Майкова «Игрок ломбера» (1763) и «Елисей, или Раздраженный Вакх» (1771). В первой с наигранным, ироническим пафосом, словно о великой битве, повествуется о

¹ Внутренняя форма понимается в соответствии с книгой: Минералов Ю. И. Теория художественной словесности.

карточной игре. Во второй автор, если еще раз использовать характеристику Сумарокова, «бурлака Энеем представляет» — повествует о пьяных похождениях ямщика Елисея, словно о великих подвигах античного эпического героя.

А. С. Пушкин, любивший творчество Майкова и испытавший влияние его стиля («Граф Нулин», «Домик в Коломне»), писал А. А. Бестужеву 13 июня 1823 г.: «Еще слово: зачем хвалить холодного однообразного Осипова, а обижать Майкова. «Елисей» истинно смешон. Ничего не знаю забавнее обращения поэта к порткам:

Я мню и о тебе, исподняя одежда,
Что и тебе спастись худа была надежда!

А любовница Елисея, которая сожигает его штаны в печи:

Когда для пирогов она у ней топилась:
И тем подобною Дидоне учинилась»¹.

Это сравнение с Дидоной из «Энеиды» Вергилия у Майкова опять-таки прямо восходит к теоретическим указаниям Сумарокова из эпистолы II, согласно которым автор иронико-комической поэмы «в подлу женщину Дидону превращает». 1-я песнь «Энеиды» была незадолго до этого (1770) под названием «Еней» переведена на русский язык *Василием Петровичем Петровым*. Давно замечено, что «Елисей» в ряде эпизодов пародийно перекликается с этим произведением Вергилия, причем пародируется не только сюжет «Энеиды» (романные отношения Елисея с начальницей Калинкиного дома — любовь Энея и Дидоны, сожжение уже упомянутых порток Елисея — самосожжение Дидоны и пр.), но и слог перевода Петрова. К Петрову, считавшему себя продолжателем дела Ломоносова, как бы «по наследству» перешло ревнивое отношение Сумарокова и его учеников к ломоносовской литературной манере. Стилистические принципы Петрова были им еще более чужды, чем ломоносовские. Петров в их среде то и дело подвергался нападкам, по тону и сути весьма далеким от спокойной объективности. В. Майков начинает передразнивать петровского «Енея» уже на самых первых страницах своего «Елисея». Так, у Петрова говорится:

Против Италии на бреге удаленном,
От устьев Тибровых пучиной отделенном,

¹ Пушкин А. С. Собр. соч. в 10 т. Т. IX. М., 1962. С. 67.

Богатый древле цвел и бранноносный град,
Зовомый Карфаген, селенье тирских чад...

Майков же повествует:

Против Семеновских слобод последней роты
Стоял воздвигнут дом с широкими воротаы,
До коего с Тычка не близкая езда:
То был питейный дом с названием «Звезда».

Немного далее насмешки Майкова начинают адресоваться и вообще сотоварищам по профессии — поэтам:

Как мыши на крупу ползут из темных нор,
Так чернь валила вся в кабак с высоких гор,
Которы строило искусство, не природа,
Для утешения рабочего народа;
Там шли сапожники, портные и ткачи
И зараженные собою рифмачи,
Которые, стихи писавши, в нос свой дуют
И сочиненьями, как лаптями, торгуют...

Впрочем, в целом сюжет о том, как древнегреческий бог виноделия Вакх решил руками русского петербургского буяна Елисея наказать российских винных откупщиков, из жадности взвинтивших цены на спиртное, имеет мало общего с сюжетом «Энеиды». В поэме изображен современный Майкову Петербург с его окрестностями, в котором однако появляется Гермес (Ермий), а Елисей разгуливает в шапке-невидимке. Параллельно идут споры и распри древнегреческих языческих богов на Олимпе, одни из которых поддерживают Елисея, а другие ему противостоят (эта линия напоминает уже пародию на «Илиаду», а не только на «Энеиду»). В финале поэмы происходит кулачный бой купцов с ямщиками, описанный также в пародийно-эпическом тоне, после которого волею Зевса Елисея отдают в солдаты.

«Нравоучительные басни и сказки» (1766—1767) Майкова отображают еще одно направление его творчества. В них этот ярчайший иронист как бы постепенно набирает опыт и силы, которые вскоре потребовались ему для написания «Елисея». В многообразном творчестве В. Майкова можно отметить и драматургические попытки (трагедии «Агриопа», «Фемист и Иеронима»).

АЛЕКСЕЙ АНДРЕЕВИЧ РЖЕВСКИЙ (1737–1804)

Алексей Андреевич Ржевский — потомок старинного дворянского рода, поэт и драматург, писавший оды, элегии, стансы, сонеты, басни, создавший трагедии «Прелеста», «Подложный Смердий». Член Российской академии с 1783 г., в конце жизни сенатор.

Уже упоминались поэтические эксперименты Ржевского — фигурные стихи, «узлы», опыты со строфикой и ритмикой и т. п. Хотя Ржевский активно работал в поэзии, по существу, лишь несколько лет — после чего с головой ушел в семейную жизнь и занятия службой, — их влияние на технику русских поэтов XVIII в. (как и последующих веков) дает себя знать самым широким и самым неожиданным образом. Например, «как установил Г. А. Гуковский, среди ранних стихов Державина есть прямые подражания Ржевскому, стихи которого, очевидно, поразили начинавшего поэта формальной изощренностью, легкостью и в то же время сложностью строфических и ритмических построений»¹.

К этому можно прибавить, что Державин впоследствии сдружился со Ржевским, а о семье его рассказал в своей оде «Счастливое семейство».

У А. Ржевского есть стихотворение «Портрет» (1763), все остроумно построенное на глаголах в неопределенной форме, которые применены так, что обеспечивают компактную обрисовку психологического портрета героя:

*Желать, чтоб день прошел, собраний убежать,
Скучать наедине, с тоской ложиться спать,
Лечь спать, не засыпать, сжимать насильно очи,
Потом желать, чтоб мрак сокрылся темной ночи,
Не спав, с постели встать; а встав, желать уснуть,
Взад и вперед ходить, задуматься, вздохнуть,
И с утомленными глазами потягаться,
Спешить во всех делах, опять останавливаться,
Все делать начиная, не сделать ничего,
Желать, желав — не знать желанья своего.
Что мило, то узреть всечасно торопиться,*

¹ Серман И. З. Гаврила Романович Державин. Л., 1967. С. 27. См. также: Гуковский Г. А. Ржевский // Русская поэзия XVIII века. Л., 1927.

Не видя — *воздыхать*, увидевши — *крушиться*.
Внимав, что говорят, речей *не понимать*,
Нескладно *говорить*, некстати *отвечать*,
И много говоря — ни слова не *сказать*,
Идти, чтоб *говорить*, *прийти* и все *молчать*,
Волнение *чувствовать* жестокое в крови:
Се зрак любовника, несчастного в любви!

В истории нашей поэзии известно лишь еще несколько текстов, так неожиданно, систематически и тонко использующих в художественных целях возможности русской грамматики (например, назывные предложения у Фета в «Шепот. Робкое дыханье. Трели соловья» или у Блока «Ночь. Улица. Фонарь. Аптека»). Державин, видимо, был восхищен произведением Ржевского и парафразировал его структуру в своем стихотворении «Модное остроумие». Оно имеет две редакции (1776 и 1780), вторая из которых звучит так:

Не мыслить ни о чем и презирать сомненье,
На все давать тотчас свободное решенье,
Не много разуметь, о многом говорить;
Быть дерзку, но уметь продерзостями льстить;
Красивой пустошью плодиться в разговорах
И другу и врагу являть приятство в взорах;
Блестать учтивостью, но, чтя, пренебрегать,
Смеяться дуракам и им же потакать,
Любить по прибыли, по случаю дружить,
Душою подличать, а внешностью гордиться;
Казаться богачом, а жить на счет других;
С осанкой важничать в безделицах самих;
Для острого словца шутить и над законом;
Не уважать отцом, ни матерью, ни троном;
И словом, лишь умом в поверхности блестать,
В познаниях одни цветы только срывать;
Тот узел рассекать, что развязать не знаем,—
Вот остроумием что часто мы считаем!¹

¹ Если сравнить этот текст с ранней редакцией, бросается в глаза, что Державин, перерабатывая стихотворение в 1780 г., заметно усилил в нем «ржевское» начало — еще более последовательно провел через текст глаголы в инфинитиве. Например, в редакции 1776 г. были такие «безглагольные» строки, теперь снятые:

Изоощренная работа со словом отличает и другие стихи А. Ржевского. Например:

Как я стал знать взор твой,
С тех пор мой дух рвет страсть;
С тех пор весь сгиб сон мой;
Стал знать с тех пор я власть.

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?

Ода 2, собранная из односложных слов

Стихи А.А. Ржевского печатались в журналах «Ежемесячные сочинения», «Трудолюбивая пчела» «Полезное увеселение» и др. Перестав систематически публиковаться, Ржевский был быстро забыт читательской публикой. Интерес к его творчеству возродился, однако, в XX в. Это был мастер неожиданных решений, изобретательный и находчивый новатор, притом поэт с редкостным слухом на русское слово. Его «Муж и жена», «Сонет, заключающий в себе три мысли», «Сонет, три разные системы заключающий» и т. п. произведения всегда будут привлекать внимание своей оригинальной структурой. Его элегии, притчи, стансы, оды принадлежат к числу наиболее ярких явлений поэзии XVIII в.

Таланты гибкие, по случаям подвижны,
Проворный оборот, понятия постижны...

Снято также их смысловое продолжение в следующем двустишии:

Иметь свойства те, что свойства удивленья;
Коль если лъзя, всходить сял выше рассужденья...

В итоге редакция 1780 года весьма выразительно подчеркивает преднамеренную взаимосвязь текстов Ржевского и Державина.

МИХАИЛ НИКИТИЧ МУРАВЬЕВ (1757–1807)

Михаил Никитич Муравьев родился в Смоленске в дворянской семье, закончил Московский университет, служебную карьеру закончил при Александре I в должности попечителя Московского университета. В 1819–1820 гг. вышло его полное собрание сочинений. Муравьев писал оды, басни, сонеты, эпистолы, эклоги, эпиграммы и т.д. — то есть по-классицистски придерживался четкой системы жанров. Создал он и немало ярких стихотворных переводов.

Подобно А.П. Сумарокову, Муравьев также стремился развивать литературную теорию русского классицизма. Юношей он выступил на заседании Вольного Российского собрания при Императорском Московском университете с «Разсуждением о различии слогов высокого, великолепного, величественного, громкого и надутого»¹. В своем стихотворном «Опыте о стихотворстве» он писал:

Каких красот искать и убегать пороков,
Вам скажет Буало, Гораций, Сумароков.

Здесь видно, как высоко Муравьев чтит имя главы русских классицистов, ставя его в один ряд с Горацием и Буало. К вычищению языка он призывает здесь вслед за Сумароковым:

Не только правилен и нравиться удобен, —
Слог должен быть реке прозрачной подобен...

Эпопею Муравьев именуется «верхом поэзии» и предостерегает неопытных авторов от попыток рано браться за ее написание, усиленно советуя им начинать с «легчайших опытов» (элегия, эклога и т.п.).

Творчество М.Н. Муравьева было надолго забыто, да и мало оценено современниками, хотя это проникновенный лирик, чей чистый голос нередко напоминает голоса поэтов пушкинской плеяды, как здесь:

Протекай покойно, плавно,
Горделивая Нева,
Государей зданье славно
И тенисты острова!

¹ См.: Фоменко И.Ю. М.Н. Муравьев и проблема индивидуального стиля // На путях к романтизму. Л., 1984.

«Легкая поэзия» Муравьева подготовила не только русский сентиментальный романтизм («сентиментализм»), но и некоторые мотивы в раннем творчестве Пушкина и поэтов пушкинского круга. Словно из первой четверти XIX в. пришли такие строки цитируемого муравьевского стихотворения:

Я люблю твои купальни,
Где на Хлоиных красках
Одеянье скромной спальни
И амуры на часах.

Полон вечер твой пролады,
Берег движется толпой,
Как волшебной серенады,
Слух наносится волной.

Богине Невы

Движущийся берег (впечатление, реально создаваемое движением заполонившей его во время народного гуляния толпы) — образ, заставляющий вспомнить самые яркие метафорические находки Ломоносова вроде «брегов Невы», которые «руками плещут». Звук серенады неуловимо «переименован» в «слух» серенады. Всюду у Муравьева проявляет себя квалифицированная работа крупного поэта.

Человек весьма разносторонний, Муравьев был чрезвычайно начитан, владел несколькими языками и всю жизнь продолжал самообразование.

По-сумароковски «вычищенный» литературный слог Муравьева элегантен и сразу узнаваем. Его «Ночь», «Неверность», «К Музе», «Сила гения», «Размышление» и другие его произведения (например, близкие к жанру дневника «Дщницы для записыванья»), — из числа самых сильных явлений нашей литературы XVIII в. М. Н. Муравьев-лирик энергично преодолел, например, холодноватую созерцательность и отвлеченность, характерную для стихов о природе многих поэтов XVIII в.:

Проникнув из земли, былинка жить не чает,
И клонится, томна,
И кажется, сама природа примечает,
Что рушится она.
<...>

Приди скорей, зима, и ветров заговоры,
Владычица, низринь;
Меж ними рождена решить их буйны споры,
Ослушных в бездну кинь.

<...>

О, как я восхищен, влеку свое дыханье,
Сверши зима, сверши!
Лишь крылья ты сплеснешь, пойдет их осязанье
По жилам до души.

Желание зимы

Муравьевский слог содержит регулярные эллипсисы, которые вводятся почти незаметно, как бы одним изящным движением. Порою это пропуски конкретных подразумеваемых слов («Меж ними рождена, <чтобы> решить...» и т. п.), порою же тонкие «недоговоренности», которые создают в произведении атмосферу загадочной многозначительности («владычица, низринь», «влеку дыханье», «сверши зима» — нарочито не уточняется, *куда* низринь и влеку, *что* свершить и т. п.). Обычные слова, употребленные в неожиданной форме, неожиданном смысле или непривычном сочетании — также принадлежность слога Муравьева («проникнув из земли», «крылья сплеснешь», «пойдет осязанье» и т. п.).

К сожалению, этот прекрасный поэт успел опубликовать при жизни очень немногое (прижизненные издания его сборников неоднократно срывались) и остался мало известен читателю. Тем не менее М. Муравьев повлиял на крупных поэтов-современников, с которыми общался: именно он первым насытил стихи конкретно-автобиографическими мотивами, отзвуками своей личной судьбы и многое как бы подсказал в этом плане Державину.

ИППОЛИТ ФЕДОРОВИЧ БОГДАНОВИЧ (1743—1803)

Ипполит Федорович Богданович — высокоталантливый поэт, оказавший большое личное влияние на поэзию пушкинской эпохи и на самого Пушкина. Он был сыном мелкого украинского дворянина (так называемого шляхтича). В десять лет Ипполит Богданович был записан юнкером Юстиц-коллегии в Москве; позже учился в

некоем «при Сенатской конторе математическом училище», затем познакомился с М. М. Херасковым.

По рассказу Н. М. Карамзина, «Однажды является к директору Московского театра мальчик лет пятнадцати, скромный, даже застенчивый, и говорит ему, что он дворянин и желает быть — актером! Директор, разговоривая с ним, узнает его охоту к стихотворству; доказывает ему неприличность актерского звания для благородного человека; записывает его в университет и берет жить к себе в дом. Сей мальчик был Ипполит Богданович, а директор театра (что не менее достойно замечания) — Михайло Матвеевич Херасков. <...> Тогда Богданович узнал правила языка и стихотворства, языки иностранные и приобрел другие сведения, необходимые для успехов дарования; наука не дает таланта, но образует его»¹.

Впоследствии Богданович служит в Петербурге переводчиком в Иностранной коллегии, затем в Дрездене секретарем русского посольства в Саксонии; издает журнал «Собрание новостей», редактирует газету Академии наук «Санктпетербургские ведомости» (наконец отстранен за «типографские погрешности»); «высочайшая благосклонность» после прочтения Екатериной II поэмы «Душенька»; с 1783 г. Богданович академик, участвует в создании «Словаря Академии Российской»; в 1796 г. поселился в семье брата в г. Сумы, оттуда переехал в Курск; умер одиноким холостяком.

Первые крупные публикации Богдановича — перевод поэмы Вольтера «Поэма на разрушение Лиссабона» (1763) и его собственная дидактическая поэма «Сугубое блаженство» (1765), обращенная к наследнику Павлу Петровичу, которому поэт напоминает о разнице «венцов» государей «кротких» и государей «злых»:

Одни получатся народною любовью,
Предзнаменуя мир, спокойство, тишину;
Другие купятся злодействами и кровью:
Им будет ненависть покорствовать в плену.
Пребудут первые спокойны, безопасны,
И слава возгласит по свету имя их;
Но будут наконец последние несчастны,
Собою делая несчастными других.
<...>
Чтоб счастье приобрести сугубое сим веком,
Учись, великий князь, числом примеров сих,

¹ Карамзин Н. М. О Богдановиче и его сочинениях // Карамзин Н. М. Избранные статьи и письма. М., 1982. С. 114.

Великим быть царем, великим человеком,
Ко счастью твоему и подданных твоих¹.

Впоследствии в своем сборнике «Лира» (1773) Богданович напечатал поэму в сокращенном почти вдвое виде под названием «Блаженство народов»; цитированные строки (в том числе и обращение к Павлу, уже пребывавшему в немилости у своей матери) были им сняты.

Поэма «Душенька» — лучшее произведение И. Богдановича, оказавшее немалое влияние на русскую поэзию XIX в. Первая его часть публиковалась в 1778 г. в качестве «сказки в стихах» «*Душенькины похождения*», затем текст был подвергнут переработке, продолжен и превратился в «древнюю повесть в вольных стихах» уже под названием «*Душенька*» (1783), которую издал А. А. Ржевский. Сюжет о любви нимфы Психеи и Амура был известен в России по произведениям Апулея и Лафонтена. Лафонтену повесть вместе со стихотворными вставками перевел в 1769 г. под названием «Любовь Психи и Купидона» Федор Иванович Дмитриев-Мамонов (1727–1805), личность весьма занятая (к переводу приобщено основное сочинение Мамонова — натурфилософская аллегория «Дворянин-Философ»). Богданович, однако, написал даже не вольный перевод, а русифицированную творческую вариацию этого сюжета, шутивно-грациозные интонации которой сохраняют свое обаяние и сегодня. По сути дела, древнегреческий миф был окутан атмосферой русской волшебной сказки, так что нимфа Психея, у Богдановича предназначенная оракулом в жены некоему страшному «чудовищу», затем оказалась в обстоятельствах, известных, например, по сюжету сказки «Аленький цветочек», а богиня Венера — в одном мире со Змеем Горынычем, источником живой и мертвой воды, Кощеем, Царь-Девицей и садом с золотыми яблоками... Одновременно читателю эпохи Екатерины II в произведении то и дело предъявлялись современные ему реалии (предметы быта, элементы женской моды и т. п.). В одной из сцен поэмы про Венеру рассказывается:

Богиня, учредив старинный свой парад
И в раковину сев, как пишут на картинах,
Пустилась по водам на трех больших дельфинах.

¹ О строке «Им будет ненависть покорствовать в плену» Карамзин писал, что это, по его мнению, «лучший стих в поэме» (См. Там же. С. 117). Действительно, это чрезвычайно емкий и неожиданный словесный образ.

П. Н. Сакулин в начале XX в. заметил по данному поводу: «Это то самое описание шествия Венеры, которое мы часто можем встретить на картинах с мифологическими сюжетами. Поэт этого не скрывает, прибавив: «...как пишут на картинах»¹.

Чертоги Амура, совсем как петербургские дворцы, увешаны картинами, портретами Душеньки:

Везде ее портреты
Являлись по стенам,
В простых уборах и нарядных
И в разных платьях маскарадных.
Во всех ты, Душенька, нарядах хороша:
По образу ль какой царицы ты одета,
Пастушкою ли где сидишь у шалаша,
Во всех ты чудо света...

Это аллегорическая и эмблематическая живопись, популярная в России во времена Богдановича:

Желает ли она узреть себя в картинах?
В иной — к ней фауны несут Помонин рог,
И вяжут ей венки, и рвут цветы в долинах,
И песни ей дудят, и скачут в круговинах.
В другой — она, с щитом престрашным на груди,
Палиадой наряжась, грозит на лошади...

«Легкий слог» Богдановича, его сюжетное мастерство не раз провоцировали позднейших авторов на прямые подражания, а в ряде сцен «Руслана и Людмилы» молодого Пушкина прослеживается *парафрастическая* связь с текстом «Душеньки» (Душенька в чертогах Амура — Людмила в садах Черномора).

Вольный стих, ранее удачно примененный Сумароковым в баснях, был находчиво использован Богдановичем в крупнообъемном произведении, выполнив тут функции, аналогичные функциям онегинской строфы у Пушкина: раскрепостив речевые интонации повествователя, излагающего сюжет в непринужденно-разговорной манере:

В середине сих лугов
И вод, и берегов

¹ Сакулин П. Н. Филология и культурология. М., 1990. С. 171.

Стоял богинин храм меж множества столпов.
Сей храм со всех сторон являл два разных входа:
Особо — для богов,
Особо — для народа.
Преддверия, врата, и храм, и олтари
И каждая их часть, и каждая фигура,
И обще вся архитектура
Снаружи и внутри
Изображала вид игривого Амура...

Старинная повесть в стихах «Добромысл» (опубл. 1805) стилистически примыкает к «Душеньке»: основные свойственные ей стилизаторские приемы и стихотворные находки здесь повторены, но выглядят несравненно бледнее.

О образе петербургской жизни Богдановича Карамзин вспоминает, что он жил «на Васильевском острове, в тихом, уединенном домике, занимаясь музыкою и стихами, в счастливой беспечности и свободе; имел приятные знакомства, любил иногда выезжать, но еще более возвращаться домой, где муза ожидала его с новыми идеями и цветами...»¹. Тем не менее этот застенчивый добродушный человек в 70-е годы по тогдашнему модному поветрию был активным масоном и даже мастером ложи «Девять муз». Впрочем, для ученика Хераскова это вполне «ожидаемо». Поэма «Блаженство народов» (1773), получившаяся в результате саморедактирования ранней поэмы «Сугубое блаженство», в некоторых своих мотивах несет отпечаток связи с масонскими увлечениями Богдановича.

Сборник «Русские пословицы» (1785) — еще одна работа И. Богдановича (порученная ему непосредственно Екатериной II). Это авторские *переложения*, парафразисы настоящих русских народных пословиц, нередко сильно переработанных и превращенных в стихи, а также «пословицы», просто сочиненные самим Богдановичем. Стилизаторская основа этого творения вполне в духе времени, а его высокая *просветительская* ценность несомненна.

И. Богданович был одной из наиболее весомых фигур в кружке Хераскова, а его «Душенька» — живая и читаемая поэзия по сей день.

¹ Карамзин Н. М. О Богдановиче и его сочинениях. С. 118.

Принципы сумароковского классицизма разделяли и воплощали в своем творчестве (особенно на протяжении 1750—1770-х гг.) несколько крупных художников слова. Однако одновременно с ними в литературе действовал еще ряд писателей, и не вникавших в сумароковскую творческую программу, и по характеру личного дарования объективно ей не соответствовавших.

Во-первых, то были прозаики. Прозаическое творчество изначально не вполне укладывалось в жанровые рамки классицизма (Херасков с его романами — почти одиночное явление, притом у него не совсем обычная проза), а потому образовавшуюся нишу и заполняли в основном авторы, в том или ином отношении творчески диссонировавшие с принципами поэтики Сумарокова¹. Их проза быстро стала в середине века популярна у русского читателя.

Ее примером могут послужить романы *Федора Александровича Эмина* (1735—1770) «Непостоянная фортуна, или Похождение Мирамонды» (1763), «Письма Эрнеста и Доравры» (1766) и др. Личность самого Эмина («Магомета Али Алжирского») и его «авантюрная» биография (которая, как выяснилось в XX в., отнюдь не была выдумкой писателя) — биография, тоже способная лечь в основу приключенческого романа, — как бы служили дополнением и обрамлением его произведений. Журнал Эмина «Адская почта, или Переписки Хромононого беса с Кривым» (1769), где сам издатель был и автором, впоследствии стал авторитетным творческим примером для молодого Крылова с его публикациями в журнале «Почта духов».

Проза *Михаила Дмитриевича Чулкова* (1744—1792) также была выдающимся явлением литературы XVIII в. Современный исследо-

¹ Уже упоминалось, что, когда заходит речь о «прозе классицистов», на деле фактически разговор идет чаще всего просто о прозе каких-то русских писателей XVIII в., вряд ли имеющих отношение к классицизму в строгом смысле слова.

ватель пишет, что «Чулков создал образцы непринужденного, естественного повествования. Его фраза проста, свободна, незамкнута»¹. Его повесть «Пригожая повариха, или Похождения развратной женщины» (1770) отличается яркой индивидуальностью слога, каламбурной живостью речевой образности. Героиня повести, от лица которой она и написана, — сержантская вдова по имени Мартона. Она любит блеснуть книжным, хотя часто и безвкусным, оборотом (так как грамотна и читывала «мещанские» любовные и авантюрные романы). Однако по воле автора она же как рассказчица то и дело играет оборотами русского языка («бегал весьма неосторожно и в великом отчаянии, то есть без памяти и притом без очков»; «собирался к ней множество остроумных молодых людей, кои для хороших их наук и художеств посещали ее всегда в отсутствие ее мужа» и т. п.²).

Как выразился в свое время Г. А. Гуковский, «Сумароков с его изощренной ритмической, семантической, композиционной техникой смотрел свысока... на топорную работу построения романа у Чулкова и на корявый язык у Эмина»³.

Отмечая такое ироническо-пренебрежительное отношение Сумарокова к названным авторам, Гуковский констатирует реальный факт⁴. Однако помимо того, что их личному творчеству были присущи свои недостатки, таково отношение отца русского классицизма к роману и повести того времени вообще. Именно то, что в XX в. иногда нравилось, казалось «первыми ростками реализма», «мастерством бытописания» и т. п., — закономерно раздражало в современниках писателя-классициста, так как шло вразрез с тем, что он считал высокими задачами литературы, и потому казалось ему низкопробным занятием.

Особое место в писательском наследии Чулкова занимает его неоднократно издававшееся «Собрание разных песен» (1770–1774), в которое вошли почти четыреста песен, большая часть из которых —

¹ Горшков А. И. Язык предпушкинской прозы. М., 1982. С. 53.

² Примеры А. И. Горшкова.

³ Гуковский Г. А. Очерки русской литературы XVIII века. Л., 1938. С. 17.

⁴ Впрочем, вряд ли можно согласиться с явно вульгарно-социологическим продолжением цитированного рассуждения, типичным для довоенных работ данного советского исследователя: «И по отношению к Чулкову и Эмину он (Сумароков. — Ю. М.) был прав более глубоко, чем он мог понять это сам; потому что Эмин и Чулков были слабы, — и прежде всего своей политической робостью, оппортунизмом, уступчивостью по отношению к хозяину страны — помещику» (Там же).

подлинные народные, остальные же — реально певшиеся в XVIII в. и считавшиеся народными удачно стилизованные «под фольклор» песни дворянских авторов, в основном неустановленных.

«Ванька Каин» *Матвея Комарова* (1733—1812), «Русские сказки» *Василия Алексеевича Лёвшина* (1746—1826) — другие примеры популярных у читателя второй половины XVIII в. произведений прозы. Лубочно-стилизаторский характер этих произведений обеспечивал им определенную популярность, но человек, воспитанный на творчестве художников школы Сумарокова, мог усматривать в них то же принижение и даже падение русской словесности, потакание «вкусам черни» и тому подобные отрицательные качества.

Произведения части названных писателей могут быть причислены к явлениям так называемого «мещанского» сентиментализма, который на некоторое время развился тогда в прозе и драматургии, на целый период предварив хорошо известный «карамзинский» сентиментализм конца XVIII в. (явления эти родственны, но их не следует путать). В драматургии к такому раннему сентиментализму тяготеют уже «слезные» драмы Хераскова. Заметных авторов дал кружок статс-секретаря Екатерины II *Ивана Перфильевича Елагина* (1725—1793), под началом которого служил и молодой Д. И. Фонвизин. Из этого кружка вышла теория «склонения на русские нравы» (сюжетного переложения и русификации) в драматургии. Наиболее энергично ее развивал здесь *Владимир Игнатьевич Лукин* (1737—1794), однако она не была лишь его открытием: аналогичные теории бытовали и в среде драматургов западных стран. Теории и практика елагинского кружка лишней раз напоминают, что самые разные наши литературные деятели XVIII в. инстинктивно чувствовали ту же необходимость насыщения родной словесности международной традиционной, «вечной» сюжетикой и образностью, которая отражается и многое объясняет в направлении деятельности Сумарокова и его школы. Лукинский принцип «сатиры на пороки», а не на конкретные лица отразился в его комедиях-переложениях «Щепетьльник» (1765), «Награжденное постоянство» (1765) и др. Комедия «Мот, любовью исправленный» (1765) и ее патриархально-крепостническая тональность в XX в. неоднократно «осуждалась» с вульгарно-социологических позиций, но в художественном плане она вряд ли заметно уступает другим произведениям Лукина (который, по-видимому, всегда искренне придерживался проправительственной ориентации).

Далее, к тому же «мещанскому» сентиментализму тяготеют авторы «комических опер» (пьес, в которых вокальные номера

чередовались с произносимым текстом) — *Михаил Иванович Попов* (1742–1790) с его «*Анютой*» (1772), *Николай Петрович Николаев* (1758–1815) с его «*Розаной и Любимом*» (1776), *Александр Онисимович Аблесимов* (1742–17683) с его комической оперой «*Мельник — колдун, обманщик и сват*» (1779), *Михаил Алексеевич Матинский* (1750–1820), известный комической оперой «*Санктпетербургский гостинный двор*» (1779 или 1781).

«Анюта» М. И. Попова и «Мельник — колдун, обманщик и сват» А. О. Аблесимова отличаются по-своему мастерской работой с языком персонажей. Попов в «*Анюте*» попытался «натурально» воспроизвести, уложив при этом в стихи, особенности крестьянского просторечия и диалектизмы для придания образам героев речевого колорита:

Мирон. Филатко?

Филат. Асе, сте.

Мирон. Где, милой, побродил?

Филат. На сходе, сте, сидел.

Мирон. А для чево сход был?

Филат. А вон, сте, староста сбиратца ехать в город.

Так, баял, штобы всем складчину положить:

Алтын хошь по пятку; да мир стал говорить,

Што ныня-де у нас, Пафнутьич, знашь ведь, голод,

Так будет-де с души копеек и по шти,

Так станет и тово довольно псам на шти.

Подобная игра диалектизмами и просторечными речевыми средствами есть и у А. О. Аблесимова в комической опере «*Мельник — колдун, обманщик и сват*»:

Мельник (стругая доску, поет только тон песни без речей и музыки, потом говорит). Какая бишь это песня?.. Да: «Как вечер у нас со полуночи...» Так... (Зачинает петь на этот тон песню, продолжая сам свою работу.)

Как вечер у нас со полуночи,

Со полуночи до бела света...

Какой проливной бола пошел дождик, да перестал скоро. (Так же поет и продолжает работу.)

На заре то было да на утренней, На закате ведь светлого месяца...

Ну уж был ветер! То-то, слышь ты, дул сильно, что чуть бола и

мельницу-та мою совсем не спрорушил; в пень бы я стал, да спасибо! хоть исковеркал, да немного; а хоть и немного, да наделал дела. (*Приноравливает доску.*) Ну, будет ладно, пойдет опять заново. (*Подошел к оркестру.*) Смешно, право, как я вздумую: говорят, будто мельница без колдуна стоять не может, и уже-де мельник всякой не прост: они-де знаются с домовыми, и домовые-то у них на мельницах, как черти, ворочают... Ха! ха! ха!.. Какой сумбур мелют? А я, кажется, сам коренной мельник: родился, вырос и состарился на мельнице, а ни одного домового сроду в глаза не видывал. А коли молвить матку-правду, то кто смышлен и горазд обманывать, так вот все и колдовство тут... Да пускай что хотят они, то и бредят, а мы надаиваем этим ремеслом себе хлебца.

Кто умеет жить обманом,
Все зовут того цыганом...

Кроме того, в данной комической опере, как, например, здесь, неоднократно звучат реальные народно-бытовые песни XVIII в.

Эти и им подобные авторы в произведениях своих создавали образы крестьян и иных людей из социальных низов, в силу чего в литературоведении советского времени значение их творчества порою идеологически преувеличивалось. В то же время таким отношением стимулировалось изучение их творчества, которое было популярно в широких кругах современников и составляет необходимый компонент литературы XVIII в.

Наряду со словом «классицисты» в качестве эпитета, часто применяемого к писателям середины и второй половины XVIII в., можно встретить и слово «просветители». При строгом его употреблении оно переключает вопрос о типологии творчества писателей XVIII в. в *иной* аспект. Как известно, просветителями именуют ряд мыслителей, творческих и общественных деятелей XVIII в., и зарубежных (Вольтер, Дидро, Руссо, Гельвеций, Гольбах, Лессинг, Гердер и др.) и отечественных. В их взглядах нет единства, но можно отметить ряд общих черт. Так, неизменно стремясь исполнить в той или иной стране, национальной среде роль культуртрегеров (отсюда и термин «просветители»), они не просто свободно отдаются тому или иному виду творчества, а претендуют на роль духовных учителей народа. Большинство тех, кого именуют просветителями, этим учительством путем написания определенных сочинений и ограничивается. Однако наиболее радикальные из них видят в себе также активных

практических борцов против того, что считают невежеством, мракобесием, религиозным ханжеством во имя разума и науки (на основе которых, по их обычным представлениям, достигается подлинного раскрытия личность «естественного» человека — «царя природы» и «хозяина Вселенной»). Как логическое следствие этого они также, как правило, борцы против «тиранических» (в частности, монархических и «крепостнических») режимов, альтернативой которым им кажутся режимы республиканские и конституционные, они борцы за «права человека», за то, что с тех пор и по сей день обозначается имеющими широкое хождение французскими словами *liberté, égalité, fraternité* (свобода, равенство, братство) — словами, попытки жизненной реализации которых многократно приводили в человеческой истории к созданию только новых форм той же тирании. В условиях XVIII в. на все подобное наслаивалось еще и участие большинства просветителей в масонском движении с его специфическими идеями, ценностями и целями, и явными и сокрытыми, рациональными и оккультно-мистическими.

Просветительские намерения и тенденции, как в умеренной, так и в радикальной форме, характерны для русской литературы середины — второй половины XVIII в. *Если далеко не все были тогда классицистами, то почти всех можно считать просветителями.* Не кто иной, как Сумароков, был пропагандистом наук и знания. «Мещанский» сентиментализм с его героями из народа и поучительными коллизиями народного быта тоже на свой лад отражает именно умеренный вариант просветительства, реализующего себя в сфере литературно-художественного творчества и средствами, свойственными литературе.

В ряду произведений писателей-просветителей XVIII в. уникальное место занимает «Письмовник» *Николая Гавриловича Курганова* (1725—1796). Его состав весьма разнороден. Помимо уже разбиравшейся выше грамматики туда входит несколько так называемых «присовокушений»: «Сбор разных пословиц и поговорок», «Краткие замысловатые повести» (в основном миниатюры анекдотического и афористического характера), «Древние исправленные и приумноженные апофегмы», «Разные учебные разговоры», «Собрание разных стихотворств» (образцы стихотворных произведений различных жанров), «Всеобщий чертеж наук и художеств» (нечто вроде краткой энциклопедии) и др.

Н. Г. Курганов предстает в этом своем сочинении человеком разнообразных дарований, в том числе и незаурядным писателем-миниатюристом. Так, «Краткие замысловатые повести» включают множество оригинальных зарисовок. Например:

«Некоторая госпожа, разговаривая с одним кавалером, между прочим сказала ему, что она хочет знать его поллюбовницу. Но он несколько отговаривался и наконец во удовольствие ее любопытства обещался ей прислать портрет. Наутро получила от него сверток с небольшим зеркалом и, в оное поглядясь, узнала любовь его к себе».

«Некто, насмехаясь одной госпоже, которая величалась должною знатностию и высокоречием, сказал при ней своему слуге: «Господин мой лакей, доложи господину моему кучеру, чтоб он изволил господ моих лошадей заложить в госпожу мою карету».

«Вождь, командуя воинами, бедно одетыми, увидев неприятельское войско в новых однорядках, сказал, ведя своих на бой: «Друзья, постарайтесь хорошо одеться».

Отвечавший на самые неожиданные читательские запросы, богатый сведениями самого неожиданного характера и при этом обладающий чертами художественного произведения «Письмовник» талантливого писателя-просветителя Н. Г. Курганова был чрезвычайно популярен и издавался более десяти раз (в том числе в XIX в.).

Просветительская деятельность *Николая Ивановича Новикова* (1744—1818) имела, напротив, радикальный характер. Его сатирические журналы «Трутень» (1769—1770), «Пустомеля» (1770), «Живописец» (1772), «Кошелек» (1774) смело выступали против различных сторон российской общественной жизни; критиковалась и внутренняя политика Екатерины II.

Поэт И. И. Дмитриев, один из основоположников сентиментализма, так вспоминал о Новикове в своей книге «Взгляд на мою жизнь»:

«В 1772 г. он выдал «Опыт исторического словаря о русских писателях», а потом двадцать томов старинных рукописей разного рода под названием «Древней российской вивлиофики». Одно это издание могло бы дать ему почетное место в истории нашей словесности. <...>

Потом Новиков издавал в Петербурге около года «Ученые ведомости» и там же, а после в Москве, ежемесячник «Утренний свет», в стихах и прозе, исключительно содержания только важного, более назидательного. Весь доход от этого издания употреблен был на заведение в Петербурге народных училищ, коих тогда у нас еще не было. В них обучали безденежно детей всякого состояния русской грамматике, первым основаниям истории, землеописания, катехизису, математике и рисованию. Эти училища находились в разных

частях города и от них-то, с учреждения наместничеств, начались в каждом городе казенные народные училища».

Иначе как с великим уважением нельзя отнестись к человеку, который издал двадцать томов древнерусских рукописей, организовал бесплатные школы, где дети любого сословия могли не просто обучиться грамоте, но и пройти систематический курс основных образовательных предметов вплоть до рисования. Однако дела человеческие редко бывают однозначны по своему общественному смыслу. И. И. Дмитриев рассказывает далее:

«С переселением Михаила Матвеевича Хераскова в Москву в звании куратора Московского университета, Новиков, последуя за ним, взял на откуп университетскую типографию и завел Дружеское типографическое общество, составленное из людей благонамеренных и просвещенных. По крайней мере, из известных мне таковы были: Иван Петрович Тургенев, Иван Владимирович Лопухин, Федор Петрович Ключарев и Алексей Михайлович Кутузов, переводчик с немецкого языка юнговых «Ночей» и клопштоковой «Мессиады»¹»

Нельзя не отметить, что все вышеперечисленные — масоны. Считается, что с середины 70-х гг. Новиков сблизился с масонами и тогда с присущей ему кипучей энергией и смелостью занялся работой в ложах, где быстро достиг высших степеней. Херасков отдал ему в аренду типографию Московского университета, но Новиков вскоре создал еще две тайные типографии — масонские. Новиков, по-видимому, принадлежал к тому психологическому типу людей, для которых масонство в ту эпоху в силу объективных исторических обстоятельств было как бы суррогатной формой революционной работы, к коей они в душе на самом деле инстинктивно стремились.

Правительство Екатерины небезосновательно подозревало масонов в антигосударственной деятельности, выглядевшей особенно опасной на фоне событий начавшейся французской революции. Нельзя не отметить, что арест Новикова в 1792 г. связан именно с его масонской деятельностью, а не с журналистской работой (одновременно были арестованы, а затем осуждены и другие московские масоны, среди которых имелись аристократы и вельможи). Он провел три года в Шлиссельбурге, где в одной с ним камере находился в качестве его личного врача *Михаил Иванович Багрянский* (1761—1813), тоже масон и переводчик литературы; Новиков был освобожден Павлом I.

¹ Дмитриев И. И. Соч. М., 1986. С. 291.

Об издательской деятельности Новикова Дмитриев говорит:

«Я не соглашусь с некоторыми в том, что Новиков значительным образом действовал на успехи нашей словесности. Еще за несколько лет до Типографического общества мы уже имели в переводе с греческого языка гомерову «Илиаду» и «Одиссею»; первую перевода Якимова, вторую Кириака Кондратовича; «Творения велемудрого Платона» в трех томах: «Разговоры Лукиана Самосатского» и единственный греческий роман: «Теаген и Хариклея»; последними тремя обязаны мы были совокупным трудам двух свояков, священника Иоанна Сидоровского и коллежского регистратора Матвея Пахомова; Эпиктетов «Энхиридион», его же «Апофегмы» и кевитову «Картину» — Григорья Полетики; Диодора Сицилийского «Историческую библиотеку»; десять книг Павзания «О достопамятностях Греции»; с латинского: Квинта Курция «Житие Александра Великого»; Саллустия «Югурфинскую войну» и «Заговор Катилины»; «Записки Юлия Цезаря о походах его в Галлию»; Цицерона «О естестве богов»; «О дружестве», «О должностях» и двенадцать отборных речей; Светония «О Августе»; Веллея Патеркула и Луция Флора «Сокращение Римской Истории». Равно имели и с новейших языков переводы отличных творений, как то: Монтескье «О разуме, или Духе законов»; «Политические наставления» барона Бильфельда; Юстия «Основания царств», и всех лучших романов Фильдинга, аббата Прево и Лесажа»¹.

Новиков же издавал, по выражению Дмитриева, «сочинения более богословские, церковных учителей, мистические, театральные и посредственные романы, разумеется, почти все переведенные»².

В деятельности Н. И. Новикова нас интересует ее созидательная, в высшей степени полезная для литературы сторона. Его талант острого журналиста доставил ему достойное место и в истории русской сатиры.

Как яркое специфическое явление русской прозы необходимо также отметить сочинения великого русского полководца *Александра Васильевича Суворова* (1730–1800). Блестящий писательский слог Суворова преломился буквально в каждом созданном им словесном тексте, вплоть до кратких записок и различных военных инструкций. Из крупных произведений Суворова необходимо указать на «Полковое учреждение» (1765) и «Науку побеждать» (1795).

¹ Дмитриев И. И. Соч. С. 291–292.

² Там же. С. 292.

В »Науке побеждать» полководец пишет:

«Богатыри! неприятель от нас дрожит; да есть неприятель больше богадельни. Проклятая немогузнайка! намека, загадка, лживка, лукавка, краснословка, краткомолвка, двуличка, вежлива, безтолковка. <...> От немогузнайки много беды! За немогузнайку офицеру арест, а штаб-офицеру от старшего штаб-офицера арест квартирный».

«Немогузнайка» (ответ по форме «не могу знать», то есть *не знаю* — констатация своей неинформированности по тому или иному важному вопросу), с точки зрения Суворова-полководца, верх вреда. Офицер, прикрывающий свою лень и нераспорядительность подобными уклончивыми формулами, хуже неприятеля.

Суворовский слог поражает своей энергией, афористичностью и в других местах «Науки побеждать»:

«Солдату надлежит быть здорову, храбру, твердо, решиму, правдиву, благочестиву. Молись Богу! от него победа. Чудо богатыри! Бог нас водит, он нам генерал.

Ученье свет, неученье тьма. Дело мастера боится, и крестьянин не умеет сохою владеть: хлеб не родится. За ученого трех неученых дают. Нам мало трех, давай нам шесть. Нам мало шести, давай нам десять на одного. Всех побьем, повалим, в полон возьмем. Последнюю кампанию неприятель потерял шетных семьдесят пять тысяч, только что не сто. Он искусно и отчаянно дрался, а мы и одной полной тысячи не потеряли. Вот братцы! Воинское обучение! Господа офицеры! Какой восторг!»

А.В. Суворов внимательно и заинтересованно следил за современной ему русской литературой, да фактически и сам был участником литературного процесса. Он любил стихи поэта Е.И. Кострова и помогал ему. С Г.Р. Державиным у Суворова сложились близкие дружеские взаимоотношения.

АЛЕКСАНДР НИКОЛАЕВИЧ РАДИЩЕВ (1749–1802)

Александр Николаевич Радищев родился в дворянской семье в Москве, окончил в Петербурге Пажеский корпус, в 1766–1771 гг. учился в Лейпцигском университете на юридическом факультете, затем служил в соответствии с профессией, за публикацию в домашней типографии «Путешествия из Петербурга в Москву» (1790)

сослан в Сибирь, освобожден Павлом I в 1796 г., участвовал в конституционных проектах при воцарении Александра I; неожиданно покончил жизнь самоубийством. Вопрос о его взаимоотношениях с масонами сознательно запутан в советское время, в которое Радищева активнейшим образом изучали — но не только и не столько как талантливого острого писателя-художника, сколько как смелого революционера-одиночку.

«Житие Федора Васильевича Ушакова» (1788) — наиболее заметный после «Жития протопопа Аввакума» опыт литературно-художественного переосмысления агиографического жанра. Федор Ушаков — умерший молодым друг Радищева по Лейпцигу, который оказал на него своей незаурядной трагической личностью глубокое влияние. О данном произведении Радищева и его герое Н. П. Барсуков писал:

«Ушаков был товарищ Александру Николаевичу в лейпцигском университете и умер там не старее 25 лет. В жизни сего молодого человека замечательна пламенная страсть к учению. Он уже был коллежским асессором и секретарем одного знатнаго человека. Узнав о предполагаемом отправлении двенадцати дворян в Лейпциг, Ушаков оставил службу и чрез своего покровителя исходатайствовал позволение быть в числе отправляемых молодых людей, хотя и был всех их гораздо старее. Жизнь его, описанная Александром Николаевичем, есть описание успехов всех посланных тогда в Лейпциг для обучения правоведению. Книга сия была напечатана в 1786 или 1787 году и теперь сделалась столь редкою, что едва ли и отыскать ее можно. В ней Александр Николаевич с откровенностию описывает все, что было с ним и его товарищами в Лейпциге; похваляет хорошее, но не утаивает и дурнаго»¹.

Жанр «Путешествия из Петербурга в Москву» также новаторски-самостоятелен. «Путешествие из Петербурга в Москву» писательски высокоталанливо, но его общественно-историческое значение и его глубокое воздействие на русскую литературу конца XVIII—XIX в. в значительной мере базируются на массовом читательском восприятии данного текста как *документального* — описывающего подлинное конкретное путешествие и реальные встречи с конкретными людьми, то есть имевшие место в жизни подлинные факты. При таком прочтении описанное в произведении Радищева — встречи путешественника с бесправными и затравленными людьми, выражаясь

¹ Барсуков Н. П. Радищев Н. А. О жизни и сочинениях А. Н. Радищева // Русская старина. Т. 6. 1872. № 11.

фигурально, чуть ли не на каждой версте такого не длинного тракта между Петербургом и Москвой — истолковывается читателем как имевшие место бытовые реалии, и Россия конца XVIII в. начинает выглядеть какой-то кошмарной страной¹.

Между тем перед нами наделенный автором величайшей силой *убеждения читателя* словесно-литературный образ, сюжетное художественное произведение в оболочке «документа». То, что в действительной жизни России могло иметь место как редкость, исключение, — подано писателем как словно бы повседневно встречающееся в Отечестве. Реально увиденное Радищевым где-то когда-то — и совсем необязательно на московской дороге! — а также известное ему по чужим рассказам, непроверенным слухам, даже по явно недостоверным анекдотическим пересудам разных лиц и, наконец, просто художественно вымышленное им как автором, продукты его творческой фантазии — все здесь поставлено в один ряд, включено в сюжет и подано читателю как якобы реальные *факты*.

Например, глава «Городня»: в одну-единственную деревню Радищев (профессиональный юрист) собрал и уместил целую кунсткамеру примеров различных вопиющих нарушений закона во время проведения рекрутского набора. Сюда же относится знаменитая сцена из главы «Любани», где изображен мужик, которого барин шесть раз в неделю гоняет на баршину, из-за чего на себя он вынужден работать в воскресенье:

«Сегодня праздник. Пашущий крестьянин принадлежит, конечно, помещику, который оброку с него не берет. Крестьянин пашет с великим тщанием. Нива, конечно, не господская. Соху поворачивает с удивительною легкостью».

Писательская наблюдательность Радищева являет себя в книге постоянно — здесь она обнаруживается в деталях вроде замечания, что нива явно «не господская», ибо мужик работает «с великим тщанием», причем он сильный человек и опытный пахарь — тяжелую соху «поворачивает с удивительною легкостью». Дальше автором дается отлично написанный диалог:

«— Бог в помощь,— сказал я, подошед к пахарю, который, не

¹ Такое прочтение возможно, даже когда текст имеет откровенно гротесковый характер. Так, в XIX в. в Англии в целях антироссийской политической пропаганды «Мертвые души» Гоголя были переведены и изданы под названием «Русские сами себя изобразили». Произведение Радищева у нас также неоднократно использовали в качестве набора словесных «иллюстраций» к политической и социальной истории России.

останавливаясь, доканчивал зачатую борозду. — Бог в помощь, — повторил я.

— Спасибо, барин, — говорил мне пахарь, отряхая сошник и перенося соху на новую борозду.

— Ты, конечно, раскольник, что пашешь по воскресеньям?

— Нет, барин, я прямым крестом крещусь, — сказал он, показывая мне сложенные три перста. — А бог милостив, с голоду умирать не велит, когда есть силы и семья.

— Разве тебе во всю неделю нет времени работать, что ты и воскресенье не спускаешь, да еще и в самый жар?

— В неделе-то, барин, шесть дней, а мы шесть раз в неделю ходим на барщину; да под вечером возим оставшее в лесу сено на господский двор, коли погода хороша; а бабы и девки для прогулки ходят по праздникам в лес по грибы да по ягоды. Дай бог, — крестясь, — чтоб под вечер сегодня дождик пошел. Барин, коли есть у тебя свои мужички, так они того же у господина молят.

— У меня, мой друг, мужиков нет, и для того никто меня не клянёт».

С точки зрения православной церкви работа в воскресенье — тяжкий грех, и в реальности ошалевший от жадности барин, злонамеренно систематически вводящий в этот грех своих крепостных (христиан!), конечно, рисковал бы навлечь на себя серьезные неприятности как со стороны церковных, так и со стороны гражданских властей. Однако отлично написанная Радищевым душераздирающая история эмоционально убедительна, и ее придуманность, фактическую малодостоверность осознает далеко не всякий читатель.

Автор проявляет себя в ней и проницательным человеком, хорошим психологом, когда далее дает разговору с мужиком такой поворот:

«— Так ли ты работаешь на господина своего?

— Нет, барин, грешно бы было так же работать. У него на пашне сто рук для одного рта, а у меня две для семи ртов, сам ты счет знаешь. Да хотя растянься на барской работе, то спасибо не скажут».

Труд на барина — обязанность, к которой, по мужицкому разумению, следует относиться формально. Но вот ведь какая вырисовывается драма: поработать от души, творчески и на пределе умения, мужик имеет возможность, только занимаясь трудом в церковный праздник (то есть трудом греховным), — а в грех его вводит помещик. К этому и привлекается внимание читателя.

А. Радищев не скрывал условно-художественный, образно-сюжетный характер своего повествования о путешествии. Время

от времени он даже вскользь, без нажима объясняет вдумчивому читателю «правила игры»! Так, в той же главе «Любани» он с откровенной иронией пишет: «Зимою ли я ехал, или летом, для вас, я думаю, равно. Может быть, и зимою, и летом. Нередко то бывает с путешественниками: поедут на санях, а возвращаются на телегах».

Иными словами, для книги, вложенного в нее автором смысла, *неважно*, зимой ли состоялось путешествие, летом ли, да и вообще состоялось ли оно в реальности. Нет сомнения, что Радищев на протяжении жизни неоднократно ездил из Петербурга в Москву. Но *такая* именно поездка со множеством якобы сопутствовавших ей встреч *сочинена* во имя выражения нужных автору идей.

Литературный жанр путевых записок, «путешествия», ко времени создания книги Радищевым уже дал в русской литературе целый ряд произведений, начиная хотя бы с написанного в петровскую эпоху «Путешествия стольника П. А. Толстого по Европе» или более позднего «Путешествия к святым местам в Европе, Азии и Африке находящимся, предпринятого в 1723 и оконченного в 1747 г.» В. Г. Григоровича-Барского (опубл. 1778). Кроме того, с 1778 г. известный дипломат *Яков Иванович Булгаков* (1743–1809) том за томом издавал свой перевод такого своеобразного западноевропейского сочинения, как «Всемирный путешественник» Ж. де ля Порта (его любил, например, Г. Р. Державин). Как раз когда Радищев набирал в домашней типографии свое «Путешествие», в «Московском журнале» готовились к выходу первые выпуски «Писем русского путешественника» Н. М. Карамзина, съездившего в 1789–1790 гг. в Западную Европу. Подобные произведения основывались на *реально* предпринятых путешествиях, что дополнительно усиливало аналогичное восприятие читателем, уже приученным к «законам жанра», книги Радищева. Широко известно, что Екатерина II была буквально разъярена книгой, но в ее чувствах как руководителя государства явно наличествовал и такой момент: рассказаны страшные вещи, а наказывать *конкретно* некого, ибо путешествие просто сочинено острым писателем, — и при этом ясно, что почти все ему поверят...

Глава «Любани» с описанными в ней крепостническими дикостями — одна из первых в книге. Но сразу за ней следует глава «Чудово», где повествуется уже о дикостях бюрократическо-чиновничьего разгильдяйства и равнодушия. Путешественника случайно догоняет его приятель Ч., который на днях попал в беду, прогуливаясь вместе с другими людьми на «12-весельной шлюпке» вдоль балтийского побережья. Шлюпка застряла между камнями в полутора верстах от берега. Ее «правитель» Павел от камня к камню, где вброд, где

вплавь добрался до суши, и «по несколько времени» терпящие бедствие увидели «две большие рыбацьи лодки», им вызванные. Все кончилось благополучно, но, «плывучи к берегу среди радости и восторга спасения», Ч. услышал от Павла, что, в отличие от простых рыбаков, «тамошней команды сержант» отказался чем-либо им помочь, так как не хотел будить своего начальника, который «тогда еще почивал». На берегу Ч. пошел прямо в дом к начальнику, думая, что он «накажет своего сержанта и претерпевшим на воде даст хотя успокоение». Однако тот заявил, что помощь терпящим бедствие не предусмотрена его должностью: «Не моя то должность». И вот возмущенный, утративший веру в человека, Ч. скачет из города куда глаза глядят. «Теперь я прощусь с городом навеки. Не въеду николи в сие жилище тигров... — говорит он путешественнику. — Заеду туда, куда люди не ходят, где не знают, что есть человек, где имя его неизвестно. Прости. — Сел в кибитку и поскакал».

Далее следует глава «Спасская Полесь», где путешественник встречает путника, который тоже бежит, сам не зная куда, но по несравненно более серьезной причине, чем Ч. «Не более недели тому назад» он был неожиданно осужден по дутому уголовному делу; его потрясенная жена тут же умерла в преждевременных родах, погиб и ребенок, а самого беднягу друг предупредил, что его «пришли взять под стражу», и дал ему кибитку, чтобы «ступал в Москву» переждать, «доколе можно будет облегчить твою судьбу».

Под впечатлением этой встречи путешественник видит аллегорический сон, в котором ему снимает с глаз «толстую плену» «странница» Прямовзора.

Духовно прозревший герой продолжает свой путь в Москву. По дороге он встречает все новых терпящих различные несправедливости людей (например, в главе «Пешки», где красноречиво описан нищий крестьянский быт, или в вышеупомянутой главе «Городня», где путешественник застаёт отправку рекрутов и беседует с несколькими из них). Другие встречи побуждают его к критическим размышлениям — например, глава «Подберезье», где изображена встреча с новгородским семинаристом, который по воле автора (поскольку он его вымышленный герой) не доволен тем, что в семинарии учат философии, богословию, древним языкам и разбирают в подлиннике Аристотеля, Тацита, Вергилия и Горация, которых он «почти знает наизусть» (а он, по воле все того же Радищева, хотел бы изучать юристов Гроция и Блекстона — имена которых ныне, увы, вняты только историкам юриспруденции). Эти рассуждения становятся поводом для критики российской системы образования. Неясно,

почему будущего богослова следовало бы учить юриспруденции в ущерб его профессиональным дисциплинам, античным авторам и предметам из круга классического образования¹. Впрочем, сам Радищев юрист, и к тому же один из упреков семинариста конструктивен: «Как не потужить, — повторил он, — что у нас нет училищ, где бы науки преподавались на языке народном».

Широко распространенное (и по сей день культивируемое средней школой) наивно-реалистическое прочтение «Путешествия» напоминает о том, что за великая сила литература по масштабам ее воздействия на умы; о том, что литература есть одна из важнейших форм искусства, — но оно *не вполне адекватно* смысловой природе радищевского текста. Впрочем, автор, видимо, *рассчитывал* именно на такое восприятие своего памфлета, то есть придавал ему помимо всего иного значение пропагандистского документа.

Радищев не раз высказывал свое мнение о других русских писателях. В «Путешествии» дан настоящий панегирик М. В. Ломоносову («Слово о Ломоносове» из главы «Черная грязь»), которого автор прославляет как русского универсального гения, при этом выходя из простых крестьян. Превознося его как великого поэта, Радищев говорит, между прочим, что «великий муж может родить великого мужа; и се венец твой победоносный. О! Ломоносов, ты произвел Сумарокова». О В. К. Тредиаковском в статье 1801—1802 гг. «Памятник дактилохорейческому витязю» (композиционно выстроенной в основном как диалог двух читателей) он высказывается осторожно, ибо это время, когда слово «Тилемахида» выглядело как нарицательное обозначение «ни на что не годного» бездарного произведения. Тем не менее Радищев указывает, что Тредиаковского просто *недопонимают*. Прежде всего, неверно воспринимается его необычная ритмика. «Читая «Тилемахиду», — говорит один из собеседников, — всегда ищут в ней дактилей и читают ее всегда дактилем», тогда как автор применил в ней открытый им «шестистоп российский» (русский гекзаметр). В заключение признается, что «Тилемахида» «есть творение

¹ О том, на каком уровне на самом деле велось в XVIII в. преподавание в Новгородской семинарии, можно судить по наследию св. *Тихона Задонского* (1724—1783), окончившего именно ее и проявившего себя впоследствии как замечательным педагогом, так и одним из лучших наших духовных писателей (кстати, как малоимущий он обучался в семинарии бесплатно — «на казенном коште»). Св. Тихон Задонский имел и большой литературно-художественный талант, опосредованно проявивший себя в его сочинениях (например, в «Сокровище духовном»).

человека, ученого в стихотворстве, но не имевшего о вкусе нималого понятия», а потому в ней «много посредственных и слабых» стихов, но также «несколько стихов превосходных, несколько хороших».

Стихи самого Радищева несут следы и ломоносовского влияния (ода «Вольность»), и влияния Тредиаковского. Так, «Осьмнадцатое столетие» написано именно «русским шестистопом», и это одна из первых после «Тилемахиды» попыток русских поэтов писать гекзамером. Силы, новизны и яркости зримо-картинной и динамичной метафорики Ломоносова Радищев в своих стихах не достигает, хотя метафорическое мышление как таковое ему не чуждо (например, «на мышцах нет твоих заклеп», «склепанны народы», «встрещат заклепы тяжкой ночи» — из оды «Вольность»). Его речевая образность в основном варьирует общеупотребительные обороты (например, «растаяли льды заблужденья», «человек претворен в люта тигра», «бунтующи волны» — из стихотворения «Осьмнадцатое столетие»). Как следствие стихи Радищева не богаты неожиданными ассоциациями, их смысловое развитие нередко довольно дидактично. Они никогда не пользовались особой читательской популярностью (особый случай — напечатанная в виде приложения к «Путешествию из Петербурга в Москву» «Вольность» с ее дерзкими тираноборческими призывами).

Стихотворение «Ты хочешь знать: кто я? что я?..» много дает для понимания личностной самооценки Радищева и его мироощущения:

Ты хочешь знать: кто я? что я? куда я еду?
Я тот же, что и был и буду весь мой век:
Не скот, не дерево, не раб, но человек!
Дорогу проложить, где не бывало следу,
Для борзых смельчаков и в прозе и в стихах,
Чувствительным сердцам и истине я в страх
В острог Илимский еду.

Возвращаясь через несколько лет из сибирской ссылки, Радищев откликнулся на этот поворот в своей жизни еще более лаконичными строками:

Час преблаженный,
День вожделенный!
Мы оставляем,
Мы покидаем

Илимские горы,
Берлоги, норы!

Радищев отнюдь не был во все время своей ссылки безысходно заперт в остроге. Но красоты Сибири (которые, казалось бы, могли хоть отчасти примирить его с жизнью «во глубине России», вдали от крупных городов и кипения общественных страстей) никак не отразились в его поэтическом творчестве.

Из крупных стихотворных произведений Радищева предполагаемо указывают на поэму «Бова», от которой сохранилось лишь начало, но есть сведения, что было завершено десять песен.

Радищев занял в русской литературе XVIII в. место, аналогичное тому, которое почти через век займет в ней Н. Г. Чернышевский со своим романом «Что делать?». Он остался в литературе как автор одного-единственного обличительного произведения — но произведения знаменитого, сохранившего всю свою силу и в XIX в. В СССР он наряду с Герценом и Чернышевским был одним из наиболее внимательно изучавшихся писателей прежних времен. Накоплены богатейшие исследовательские данные, которые позволяют объективно разобраться в радищевском творчестве всякому заинтересованному читателю начала XXI в.

ДЕНИС ИВАНОВИЧ ФОНВИЗИН (1745–1792)

Денис Иванович Фонвизин — дворянский сын, который окончил философский факультет Московского университета, с 1762 г. служил переводчиком в Коллегии иностранных дел, затем состоял при кабинет-министре И. П. Елагине; в 1777 г. посетил Францию с поручением к русскому послу; в 1782 г. вышел в отставку, в 1784–1785 гг. совершил путешествие в Италию; умер, парализованный, после нескольких апоплексических ударов.

В молодости Фонвизин проявил себя как поэт-иронист. «Послание к слугам моим Шумилову, Ваньке и Петрушке» было одновременно и внешне шутивным, и по сути глубоко серьезным опытом вовлечения в сложный философско-поэтический разговор людей из простого народа — собственных крепостных. Жанр послания предполагал более «высоких» собеседников-адресатов. Однако слуги

(к которым герой стихотворения обращается по-дворянски фамильярно, хотя и добродушно) на его вопрос «На что сей создан свет?» дали в общем весьма неординарные ответы. Разумеется, перед нами *художественное* произведение, а потому трудно судить, какого рода беседы имели место на самом деле (и имели ли они место вообще). Ответы слуг, несомненно, отражают умонастроение, владевшее во времена создания произведения самим Фонвизиним. Много позже он вспоминал в своей автобиографической книге «Чистосердечное признание в делах моих и помышлениях»:

«В то же самое время вступил я в тесную дружбу с одним князем, молодым писателем, и вошел в общество, о коем я доныне без ужаса вспомнить не могу. Ибо лучшее препровождение времени состояло в богохулии и кощунстве¹. В первом не принимал я никакого участия и содрогался, слыша ругательство безбожников; а в кощунстве играл я и сам не последнюю роль, ибо всего легче шутить над святыней и обращать в смех то, что должно быть почтено. В сие время сочинил я послание к Шумилу, в коем некоторые стихи являют тогдашнее мое заблуждение, так что от сего сочинения у многих прослыл я безбожником. Но, Господи! тебе известно сердце мое; ты знаешь, что оно всегда благоговейно тебя почитало и что сие сочинение было действие не безверия, но безрассудной остроты моей»².

Столь острая самокритика связана с некоторыми нюансами суждений собеседников героя «послания» (например, циничный лакей Петрушка по воле автора высказывает откровенно еретические мысли, а конюх Ванька грубо нападает на священнослужителей, обвиняя их в корыстолюбии). Автор не скрывает, что оба они неумны, но показывает, что тот и другой не лишены наблюдательности и самостоятельности жизненных воззрений. С другой стороны, пожилой грамотный дядька Шумилов выступает в противовес им олицетворением здравого народного смысла и православно-христианского миропонимания.

Басня «Лисица-казнодей» написана либо в тот же период, либо в 80-е гг., и содержит злую сатиру на тираническое правление. Лисица славословит умершего Льва, подданные которого Крот и Собака под эту проповедь переговариваются о том, что он был на самом деле «пресущий скот»:

¹ Речь идет о кружке рано погибшего в чесмесском бою талантливого поэта князя Федора Алексеевича Козловского, в котором царили подражательно-«вольтерьянские» нравы. Козловский как поэт оказал немалое влияние на молодого Г. Р. Державина, о чем тот сам и рассказал.

² Фонвизин Д. И. Драматургия. Поэзия. Проза. М., 1989. С. 296.

Трон кроткого царя, достойна алтарей,
Был сплочен из костей растерзанных зверей!

Ранний, так называемый «слагинский», период *драматургического* творчества Фонвизина принес комедию «Корион» — переработку пьесы француза Грессе «Сидней», выполненную в духе упоминавшейся выше теории «склонения на русские нравы». Впоследствии Фонвизин обратился к собственным, оригинальным сюжетам. Комедии «Бригадир» (1769) и «Недоросль» (1782) — по сей день классика данного жанра. На протяжении всего XX в. они сохранялись в театральном репертуаре, а «Недоросль» многие десятилетия входил в обязательную программу советской средней школы. Фонвизин вообще заслуженно считается едва ли не сильнейшим комедиографом «догоголевского» театра.

Комический эффект в пьесах Фонвизина достигается не только благодаря обилию смешных сюжетных ситуаций, но прежде всего благодаря его мастерской работе со словом. Так, в «Бригадире», представляющем собой сатиру на семейную нравственность дворян, образы Ивана и Советницы содержат пародию на речь галломанов-петиметров (щеголей) и щеголих:

«Сын. Ваш резонеман справедлив. Скажите ж, сударыня, что вы думаете о моей матери.

Советница. Как, радость! В глаза мне это тебе сказать совестно.

Сын. Пожалуй, говори, что изволишь. Я индиферан во всем том, что надлежит до моего отца и матери. <...>

Советница. Переменим речь, je vous en prie...».

По сюжету семьи Бригадира и Советника собрались, чтобы обругать бригадирова сына Ивана, только что побывавшего в Париже, с дочерью Советника Софьей. Но Иван тут же становится тайным любовником Советницы (к которой пытается подъезжать по тому же поводу его собственный отец), а Советник делает аналогичные попытки в отношении Бригадирши (она единственная, ничего не понимая, никак в этих охвативших всю компанию «амурах» не участвует). В конце концов все выясняется самым скандальным образом, и Софья достанется теперь благородному Добролюбову, которого давно любит: поскольку тот неожиданно разбогател, опозоренный Советник отныне заведомо согласен на их союз.

Сюжеты, внешне похожие на этот, — не редкость в европейской драматургии, но пьеса Фонвизина заострена в социальном плане: представители высшего сословия общества, попирающие нормы христианской морали, тем самым позорят само звание дворянина.

Помимо того, что перед нами несколько прелюбодеяев-неудачников, через пьесу проходит еще и тема глупости Иванушки, обезьянничавшего все французское, тема жестокости тупого служаки Бригадира и лихоимства Советника, убежденного взяточника, даже теоретизирующего на сей предмет.

Предельной остроты обличение «дворян злонравных», недостойных своего высокого сословного положения, достигает в «Недоросле».

На сцене в «Недоросле» опять идеальная девушка по имени Софья, которую и тут пытаются против воли выдать замуж (дальняя родственница госпожа Простакова прочит ее сперва за своего брата Скотинина, а потом, когда выясняется, что она оказалась богатой невестой, наследницей своего дяди Стародума, — за собственного сына, недоросля Митрофана). Между тем у Софьи и в этой комедии есть благородный возлюбленный — офицер Милон.

Сам Митрофан Простаков явно генетически связан с Иванушкой из «Бригадира», но все же тот с его «парижскими» запросами в сравнении с ним светоч ума и образованности. Фигура дегенерата Митрофана на века стала в России олицетворением лени, безграмотности и тупости. Под стать ему его мать госпожа Простакова и его родной дядя Тарас Скотинин, которые вдобавок отличаются жестокостью в обращении с крепостными.

Скотинин то и дело толкует о своих свиньях, и Фонвизин неожиданно выстраивает на основе несуразных разглагольствований невежественного человека подлинные шедевры речевого комизма:

«Скотинин. Суженого на коне не объедешь, душенька! Тебе на свое счастье грех пенять. Ты будешь жить со мною припеваючи. Десять тысяч твоего доходу! Эко счастье привалило; да я столько родясь и не видывал; да я на них всех свиней со бела света выкуплю; да я, слышь ты, то сделаю, что все затрубят: в здешнем-де околотке и житье одним свиньям.

Правдин. Когда же у вас могут быть счастливы одни только скоты, то жене вашей от них и от вас будет худой покой.

Скотинин. Худой покой! ба! ба! ба! да разве светлиц у меня мало? Для нее одной отдам угольную с лежанкой. Друг ты мой сердешный! коли у меня теперь, ничего не видя, для каждой свинки клевок особый, то и жене найду светелку.

Милон. Какое скотское сравнение!»

В XX в. сюжет этой пьесы Фонвизина нередко истолковывался как «антикрепостнический», что не совсем точно: он непосредственно направлен лишь против злобных и невежественных дворян,

пробывающих в скотском состоянии и *недостойных* владеть крепостными крестьянами. Главных героев, Простаковых, в конце комедии берут под опеку, чем интересующая автора проблема благополучно разрешается (припугнутый благородным Правдиным Скотинин удаляется «подобру-поздорову»). Приписывать Фонвизину времен «Недоросля» нечто большее в плане социально-политическом (например, что-то наподобие воззрений Радищева) — значит все-таки прибегать к натяжкам. Вот характерный диалог двух героев пьесы:

«Правдин. Это был тот пакет, о котором при вас сама здешняя хозяйка вчера меня уведомила.

Стародум. Итак, ты имеешь теперь способ прекратить бесчеловечие злой помещицы?

Правдин. Мне поручено взять под опеку дом и деревни при первом бешенстве, от которого могли бы пострадать подвластные ей люди.

Стародум. Благодарение Богу, что человечество найти защиту может! Поверь мне, друг мой, где государь мыслит, где знает он, в чем его истинная слава, там человечеству не могут не возвращаться его права. Там все скоро ощутят, что каждый должен искать своего счастья и выгод в том одном, что законно... и что угнетать рабством себе подобных незаконно.

Правдин. Я в этом согласен с вами; да как мудрено истреблять закоренелые предрассудки, в которых низкие люди находят свои выгоды!

Стародум. Слушай, друг мой! Великий государь есть государь премудрый. Его дело показать людям прямое их благо. Слава премудрости его та, чтоб править людьми, потому что управляться с истуканами нет премудрости. Крестьянин, который плоше всех в деревне, выбирается обыкновенно пасти стадо, потому что немного надобно ума пасти скотину. Достойный престола государь стремится возвысить души своих подданных. Мы это видим своими глазами».

Пьеса закончена в том же году, в котором написана «Фелица» Державина, и тонкие похвалы «достойному государю», которого русские «видят своими глазами», в ней, вероятно, не менее искренни, чем преклонение державинского мурзы перед его Фелицей. Тема «беззаконности рабства» подается как бы в сослагательном наклонении и отнюдь не педалируется автором.

«Бригадир» написан в период, когда деятельность отца русского классицизма Сумарокова была в самом разгаре, а «Недоросль» закончен всего через несколько лет после его смерти.

Фонвизин никогда организационно не примыкал к кружку Сумарокова. Можно сказать, что после горького опыта общения в молодости с вольнодумно-безответственными приятелями князя Козловского он вообще держался в литературе особняком (сумароковский кружок должен был настораживать повзрослевшего Фонвизина, многое понявшего, и своими масонскими увлечениями — писатель в молодости прошел через искушение масонством, когда служил у Елагина).

Фонвизин не был классицистом как таковым, и его приходится числить просто одним из крупнейших писателей-просветителей XVIII в. В то же время образы наподобие Добролюбова, Правдина, Стародума, Милона, Софьи (перекочевавшей из комедии в комедию, «сменив биографию», но мало в чем изменившейся внутренне) своей «масочностью», своим рационалистическим схематизмом довольно близки к сумароковским драматургическим принципам.

С другой стороны, образ Иванушки из «Бригадира» энергично «выпирает» за рамки классицистской ролевой маски щеголя-петиметра и обнаруживает черты того, что применительно к реалистическому творчеству назовут впоследствии *психологизмом*. То же наблюдение следует адресовать образу госпожи Простаковой. Он неоднозначен и многопланов.

Классицисты сумароковской школы к психологизму, к характерности не стремились (шутливо можно сказать, что если бы кто-то растолковал Сумарокову, *что* под этим подразумевается, тот бы понял, но принципиально заявил бы, что в литературе этого и не нужно, ибо литература имеет свои законы и как раз должна *отличаться* от жизни...). Черты характерности в пьесах Фонвизина напоминают, что этот великий драматург во второй половине XVIII в. уже сделал шаг в сторону стилевых приемов драматургов будущих времен.

Проза Фонвизина — самостоятельное замечательное явление нашей литературы. Она весьма многообразна в жанровом плане. Здесь «греческая повесть» «Каллисфен», ряд произведений, предназначенных для задуманного Фонвизиним журнала «Друг честных людей, или Стародум» (здесь письма Стародума, Софьи, Скотинина и других героев «Недоросля», а также многое другое, в том числе блестящая сатира «Всеобщая придворная грамматика», пародирующая терминологию, еще недавно введенную в широкий обиход «Грамматикой» Ломоносова (а затем канонизованную постломоносовскими грамматиками А. Барсова, А. Соколова, Е. Сырейщикова и др.), и

развивающая принципы иронии известного фрагмента из «Недоросля» — о том, существительное слово «дверь» или прилагательное:

«Вопрос: Что есть Придворная Грамматика?»

Ответ: Придворная Грамматика есть наука хитро льстить языком и пером.

Вопрос: Что значит хитро льстить?

Ответ: Значит говорить и писать такую ложь, которая была бы знатым приятна, а льстецу полезна.

Вопрос: Что есть придворная ложь?

Ответ: Есть выражение души подлой пред душою надменною. Она состоит из бесстыдных похвал большому барину за те заслуги, которых он не делал, и за те достоинства, которых не имеет».

Переходя к составляющим «придворную грамматику» частям, Фонвизин вводит категорию «рода»:

«Вопрос: На сколько родов разделяются подлые души?»

Ответ: На шесть.

Вопрос: Какие подлые души первого рода?

Ответ: Те, кои сделали несчастную привычку без малейшей нужды в передних знатных господ шататься вседневно.

Вопрос: Какие подлые души второго рода?

Ответ: Те, кои, с благоговением предстоя большому барину, смотрят ему в очи раболепно и алчут предузнать мысли его, чтобы заранее угодить ему подлым таканьем.

Вопрос: Какие суть подлые души третьего рода?

Ответ: Те, которые пред лицом большого барина, из одной трусости, рады все всклепать на себя небывальщины и от всего отпереться.

Вопрос: А какие подлые души рода четвертого?

Ответ: Те, кои в больших господах превозносят и то похвалами, чем гнушаться должны честные люди.

Вопрос: Какие суть подлые души пятого рода?

Ответ: Те, кои имеют бесстыдство за свои прислуги принимать воздаяния, принадлежащие одним заслугам.

Вопрос: Какие же суть подлые души рода шестого?

Ответ: Те, которые презрительнейшим притворством обманывают публику: вне дворца кажутся Катонами; вопиют против льстецов; ругают язвительно и беспощадно всех тех, которых трепещут единого взора; проповедуют неустрашимость, и по их отзывам кажется, что они одни своею твердостью стерегут целость отечества и несчастных избавляют от гибели; но, переступая чрез порог в чертоги государя, делается с ним и совершенное превращение: язык,

ругавший льстецов, сам подлаживает им подлейшую лестию; кого ругал за полчаса, пред тем безгласный раб; проповедник неустрашимости боится некстати взглянуть, некстати подойти; страж целости отечества, если находит случай, первый протягивает руку ограбить отечество; заступник несчастных для малейшей своей выгоды рад погубить невинного».

Выразив таким образом под предлогом «грамматического анализа по родам» свое презрительно-отрицательное отношение к лести, лжи и подлости, широко распространенным в придворных кругах, Фонвизин переходит к «грамматическим» темам «слов» и «звуков» при дворе:

Вопрос: Какое разделение слов у двора примечается?

Ответ: Обыкновенные слова бывают: *односложные, двусложные, тресложные и многосложные.* Односложные: *так, князь, раб;* двусложные: *силен, случай, упал;* тресложные: *милостив, жаловать, угождать,* и, наконец, многосложные: *высокопревосходительство.*

Вопрос: Какие люди обыкновенно составляют двор?

Ответ: Гласные и безгласные».

К явлениям художественной прозы относятся также записки Фонвизина о двух его зарубежных путешествиях. «*Письма из Италии*» адресованы сестре. Они в целом довольно личны и «камерны». Особый интерес представляют «*Записки первого путешествия*» («*Письма из Франции*»). Они писались в расчете на публикацию (Фонвизин делал попытку напечатать их в пятитомном собрании своих сочинений, которое не допустила к печати цензура).

Д. Фонвизин ездил во Францию в 1777–1778 гг. В письмах, адресованных своему другу генералу П. И. Панину (некоторые из них обнаружены не так уж давно, и, возможно, это не последние находки), он, как всегда, наблюдателен и стилистически ярок как писатель. Повествовательная проза оказалась его стихией не в меньшей степени, чем драматургия. Слог Фонвизина эллиптичен, его течение трудно предугадать — так неожиданны броски авторской мысли; многообразное каламбурное переосмысление устно-разговорных оборотов делает его семантически насыщенным и энергичным.

К Франции Фонвизин отнесся без преувеличенного пиетета дворян-галломанов. Он со всей определенностью указывает на поразительную бездуховность, им тут обнаруженную:

«Вообще, надобно отдать справедливость здешней нации, что слова сплетают мастерски, и если в том состоит разум, то всякий здешний дурак имеет его превеликую долю. Мыслят здесь мало, да и некогда, потому что говорят много и очень скоро. Обыкновенно

отворяют рот, не зная еще что сказать; а как затворить рот, не сказав ничего, было бы стыдно, то и говорят слова, которые машинально на язык попадают, не заботясь много, есть ли в них какой-нибудь смысл. Притом каждый имеет в запасе множество выученных наизусть фраз, правду сказать, весьма общих и ничего не значащих, которыми, однако ж, отделяется при всяком случае. Сии фразы состоят обыкновенно из комплиментов, часто весьма натянутых и всегда излишних для слушателя, который пустоты слушать не хочет. — Вот общий, или, паче сказать, природный, характер нации; но надлежит присовокупить к нему и развращение нравов, дошедшее до крайности, чтоб сделать истинное заключение о людях, коих вся Европа своими образцами почитает. Справедливость, конечно, требует исключить некоторых честных людей, прямо умных и почтения достойных; но они столь же редки, как и в других землях».

Фонвизин понимает здесь «развращение нравов» весьма широко и в других письмах прозорливо предсказывает, что называемое им так явление в скором будущем разрешится чем-то страшным (что и произошло в ходе начавшейся в 1789 г. революции). Он отнюдь не выступает в Письмах в качестве автора своей очередной сатиры. Он лишь судит о реальности совершенно независимо и зорко¹. При этом писатель каждым своим суждением показывает, что не подвержен влияниям моды и расхожих мнений:

«...Не могу же не отдать и той справедливости, что надобно отрещись вовсе от общего смысла и истины, если сказать, что нет здесь весьма много чрезвычайно хорошего и подражания достойного. Все сие, однако ж, не ослепляет меня до того, чтоб не видеть здесь столько же, или и больше, совершенно дурного и такого, от чего нас Боже избави. Словом, сравнивая и то и другое, осмелюсь вашему сиятельству чистосердечно признаться, что если кто из молодых моих сограждан, имеющий здравый рассудок, вознегодует, видя в России злоупотребления и неустройства, и начнет в сердце своем от нее отчуждаться, то для обращения его на должную любовь к отечеству нет вернее способа, как скорее послать его во *Францию*. Здесь, конечно, узнает он самым опытом очень скоро, что все рассказы о здешнем совершенстве сушая ложь, что люди везде люди, что прямо умный и достойный человек везде редок и что в нашем отечестве, как ни плохо иногда в нем бывает, можно, однако, быть столько же

¹ Интересно, что похожие оценки «словоплетению» говорливых французов, приобретающему характер поверхностного суесловия, в XIX в. будет давать другой весьма зоркий и внутренне независимый автор — Ф. И. Тютчев.

счастливу, сколько и во всякой другой земле, если совесть спокойна и разум правит воображением, а не воображение разумом».

Бытовые зарисовки Фонвизина-путешественника неординарны, точны и конкретны. Одним-двумя эпитетами, находчивым уподоблением, буквально несколькими штрихами и несколькими точно расставленными смысловыми акцентами он создает зримо картинный образ:

«Все столько любят забавы, сколько труды ненавидят; особливо черной работы народ терпеть не может. Зато нечистота в городе такая, какую людям, не вовсе оскотинившимся, переносить весьма трудно. Почти нигде нельзя отворить окошко летом от зараженного воздуха. Чтоб иметь все под руками и ни за чем далеко не ходить, под всяким домом поделаны лавки. В одной блистает золото и наряды, а подле нее, в другой, вывешена битая скотина с текущею кровью. Есть улицы, где в сделанных по бокам стоках течет кровь, потому что не отведено для бойни особливого места. Таковую же мерзость нашел я и в прочих французских городах, которые все так однообразны, что кто был в одной улице, тот был в целом городе; а кто был в одном городе, тот все города видел. Париж пред прочими имеет только то преимущество, что наружность его несказанно величественнее, а внутренность сквернее. Напрасно говорят, что причину нечистоты многолюдство. Во Франции множество маленьких деревень, но ни в одну нельзя въезжать, не зажав носа».

Фонвизин оказался одним из первых русских прозаиков, чье художественное значение остается непреходящим по сей день.

ГАВРИИЛ РОМАНОВИЧ ДЕРЖАВИН (1743—1816)

Гавриил Романович Державин — поэт-новатор, крупнейший художник XVIII в. Жизненный путь Державина — жизнь бескомпромиссного мужественного человека, крупного государственного деятеля — необходимое дополнение и обрамление его поэзии, всегда таящей много «автобиографических» штрихов. Это рано осиротевший сын бедного казанского дворянина, который учился только в местной гимназии, а затем всю жизнь занимался самообразованием; с восемнадцати лет служил рядовым, а потом капралом Преображенского полка, живя в солдатской казарме; начал писать, пытаясь

учиться у Ломоносова и Сумарокова по их стихам, но предпочитая им стихи своего сослуживца князя Ф. Козловского (друга молодых лет Д. Фонвизина); впоследствии Державин — дважды губернатор (в Петрозаводске и Тамбове), сенатор, министр юстиции.

Первая книга Державина «Оды, переведенные и сочиненные при горе Читалагае 1774 года», как и многолетние его стихотворные публикации в журналах, не привлекали заметного читательского внимания, хотя среди опубликованного уже были настоящие шедевры, подобные стихотворению «На рождение в Севере порфиородного отрока» (1779):

С белыми Борей власами
И с седою бородой,
Потрясая небесами,
Облака сжимал рукой;
Сыпал иней пушисты
И метели воздымал,
Налагая цепи льдысты,
Быстры воды оковал.
Вся природа содрогала
От лихого 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,
Согревать сатиры руки
Собирались вокруг огней.
В это время столь холодно,
Как Борей был разъярен,
Отроча порфиородно
В царстве Северном рожден¹.

¹ Произведения Державина здесь и далее цитируются, кроме особо оговоренных случаев, по изданию: *Державин Г. Р.* Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. К. Грота. Т. I—IX. СПб., 1864—1883. Далее ссылки в тексте; римская цифра обозначает номер тома, арабская — номер страницы.

Поэт непринужденно переместил в русскую северную современность персонажей греческих мифов, говоря о них как о реальных существах, присутствующих при рождении русского царевича (будущего Александра I), да еще и вводя зримые картинные эпизоды их жизни («Засыпали нимфы с скуки» и т. п.). Впоследствии Державин много раз будет изумлять читателя аналогичными своими (выглядящими в его произведениях совершенно органично и естественно) бросками, так сказать, «реалистической фантазии». Звукопись в его текстах, подобных этому, стала чрезвычайно интенсивной, активно соучаствующей в рождении и структурном построении фразы, стиха и даже строфы («С белыми Борей власами и с седою бородой, потрясая небесами...», «Убегали звери в норы, рыбы крылись...», «Согревать сатиры руки собирались...» и т. п.). Она часто приобретает характер художественного «корнесловия», как в случае «Борея... с бородой».

Державина, однако, все не замечали. Так нередко бывает с крупными своеобразными талантами, произведения которых «инерционно» воспринимают по сложившимся привычным, стандартным меркам, не понимая их особенностей и не умея заглянуть вглубь. Но вот в 1783 г. княгиня Е. Дашкова показала своей подруге Екатерине II опубликованную несколькими месяцами ранее оду «Фелица» (1782). Последовала личная аудиенция, и вскоре Державин стал всероссийски знаменит.

Вместо «государыни императрицы» из традиционной парадной оды он написал в «Фелице» напоённый искренним восхищением образ благородной женщины и идеальной правительницы, которая, как небо от земли, отличается от своего человеческого окружения, неизмеримо превосходя его духовно:

Мурзам твоим не подражая,
Почасту ходишь ты пещком,
И пища самая простая
Бывает за твоим столом;
Не дорожа твоим покоем,
Читаешь, пишешь пред налоем
И всем из твоего пера
Блаженство смертным проливаешь;
Подобно в карты не играешь,
Как я, от утра до утра.

Не слишком любишь маскарады,
А в клуб не ступишь и ногой;

Храня обычаи, обряды,
Не донкишотствуешь собой;
Коня парнаска не седлаешь,
К духам в собрание не въезжаешь,
Не ходишь с трона на Восток,—
Но кротости ходя стезею,
Благотворящею душою
Полезных дней проводишь ток.

Помимо того, что Фелица, не в пример своим придворным, ведет самый простой образ жизни, проходящий в неустанных трудах на благо всех смертных, она еще чужда обычных для светских людей увлечений — в том числе, как специально подчеркивает Державин, чужда увлечений оккультными занятиями, вошедшими тогда в широкую моду («К духам в собрание не въезжаешь, не ходишь с трона на восток»). Как бы говоря о себе самом, державинский Мурза описывает далее противопоставляемый жизни Фелицы «развратный» быт ее вельмож:

А я, проспавши до полудни,
Курю табак и кофе пью;
Преображая в праздник будни,
Кружу в химерах мысль мою:
То плен от персов похищаю,
То стрелы к туркам обращаю;
То, возмечтав, что я султан,
Вселенну устрашаю взглядом;
То вдруг, прельщаяся нарядом,
Лечу к портному по кафтан.

Однако если бы ода ограничивалась сатирой и дидактикой, она была бы просто политическим фельетоном, давно утратившим актуальность и, скорее всего, заслуженно забытым. «Фелица» же — замечательное произведение словесного искусства. Изобразительное мастерство автора, его «словесная живопись» поражает и сегодня, более двух веков спустя:

Или в пиру я пребогатом,
Где праздник для меня дают,
Где блещет стол серебром и золотом,
Где тысячи различных блюд:

Там славный окорок вестфальской,
Там звенья рыбы астраханской,
Там плов и пироги стоят;
Шампанским вафли запиваю
И все на свете забываю
Средь вин, сластей и аромат.

Или средь 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 девицы чувства нежа,
Вливаю в сердце ей любовь.

В приведенных цитатах есть пример державинских ассонансов (вестфАльСКОЙ/АстраХанСКОЙ), сдвигов словесного ударения в рифменной позиции (шумИТ/дышИТ). «Фелица» выглядела весьма необычно, вызывая восторг у одних и непонимание у других. Г. Р. Державин немедленно получил, например, весьма характерные замечания на свое двустишие:

Да дел твоих в потомстве звуки,
Как в небе звезды, возблестят!

Критик, скрывшийся под псевдонимом «Невежда», писал об этих строках: «Звуки блистать не могут: звездам свойственно блеснуть, а звукам греметь». «Невежда» учитывает, что «неправильное» сочетание слов, им отмеченное, по замыслу поэта, носит метафорический характер. Но он этим не обескуражен: «Я думаю, что все метафоры должны быть основаны на возможности действительной или воображаемой».

Державин ответил «Невежде» заметкой «**Возражения неизвестному критику**», где подчеркивал: «В натуральном смысле конечно звезды блистают, а звуки звучат, но в витиеватом или фигуральном, а особливо стихотворцы в перенесении одного свойства к другому, несходному или совсем противному, то есть в метафорах обыкновенно говорят: вместо славные дела отличаются, славные дела блистают,

красота сияет, пламень жрет, земля стонет, хотя первый лучей, второй зева, а третья глазу не имеют, подобно как берега рук; а господин Ломоносов написал: берега Невы руками плещут» (VII, 508)¹.

Тем не менее упреки в «неровности языка» будут впоследствии сопровождать творческий путь Державина. «Неровность языка составляет одно из загадочных явлений в нашем поэте», — указывал крупнейший исследователь его творчества (единолично подготовивший и дважды издавший во второй половине XIX в. его девяти томное собрание сочинений, по сей день уникальное) академик Я. К. Грот².

Державиным были написаны как до «Фелицы», так и впоследствии также другие «екатерининские» оды — «**На отсутствие Е. И. В. в Белоруссию**», «**Благодарность Фелице**», «**Видение Мурзы**», «**Изображение Фелицы**» (где вслед за Ломоносовым парафразировано стихотворение Анакреона с просьбой к живописцу изобразить любимую — у Державина это обращение к Рафаэлю с просьбой изобразить ему Фелицу) и др. Последняя из од этого цикла, «**Развалины**», создана уже после смерти императрицы и оплакивает ушедшую с ней в прошлое эпоху.

В автобиографических «**Записках**» Державин вспоминает, что императрица побуждала его писать в свою честь и другие произведения, но он не чувствовал вдохновения и не мог:

«По желанию Императрицы... чтоб Державин продолжал писать в честь ея более в роде Фелицы, хотя дал он он в том слово, но не мог онаго сдержать по причине разных придворных каверз, коими его безпрестанно раздражали: не мог он воспламенить так своего духа, чтоб поддерживать свой высокий прежний идеал, когда вблизи увидел подлинник человеческий с великими слабостями. Сколько раз ни принимался, сидя по неделе для того запершись в своем кабинете, но ничего не в состоянии был такого сделать, чем бы он был доволен: все выходило холодное, натянутое и обыкновенное, как у прочих цеховых стихотворцев, у коих только слышны слова, а не мысли и чувства»³.

¹ В державинской контрагументации любопытно явное и близкое знакомство с поэтикой и риторикой (ср. устойчивую на протяжении XIX в. репутацию Державина как «самоучки»).

² Грот Я. К. Характеристика Державина как поэта. СПб., 1866. С. 3—4. Я. К. Грот увлеченно изучал Державина с первых своих шагов в науке (см.: Переписка Я. К. Грота с П. А. Плетневым. Т. 2. СПб. 1896).

³ Цит. по: Державин Г. Р. Избранная проза. М., 1984. С. 176.

К числу лучших его од философского характера относятся «На смерть князя Мещерского» (1779), «На Счастье» (1789), «Водопад» (1791—1794) и др. Особый обширный цикл составляют духовные оды Державина, из которых наиболее известна ода «Бог» (1780—1784). Батальные оды писались поэтом на протяжении всей жизни. Русско-турецкие войны дали произведения, подобные «Осени во время осады Очакова» (1788), войны с Наполеоном (1805—1814) — «На прогнание французов из Отечества», «Атаману и войску Донскому», «На смерть фельдмаршала князя Смоленского», «Персей и Андромеда» и др. «Суворовские» оды составляют отдельный подраздел среди батальных од Державина.

Ода «На взятие Измаила» (1790) особым порядком связана с «суворовским циклом».

Она начинается блестящим описанием измаильского штурма, который образно представлен как предельный и ужаснейший из мировых катаклизмов, в сравнении с коим ничто — извержения вулканов и землетрясения:

Везувий пламя изрыгает,
Столп огненный во тьме стоит,
Багрово зарево зияет,
Дым черный клубом вверх летит;
Краснеет понт, ревет гром ярый,
Ударам вслед звучат удары;
Дрожит земля, дождь искр течет;
Клокочут реки рдяной лавы,—
О росс! таков твой образ славы,
Что зрел под Измаилом свет!

Данная первая строфа оды как бы *портретирует* одический стиль крупнейшего державинского предшественника М. В. Ломоносова (можно проследить интонационные пересечения, например, с «Одой на взятие Хотина»). Этим приемом читатель сразу вводится в атмосферу уже знакомых ему поэтических батальных полотен, настраивается на присущие им смысловые обертона и повороты. Наконец в предпоследнем стихе звучит неотразимо удачно завершающее такую исходную «настройку» читательского восприятия обращение к образу «росса» (пояныне ассоциирующемуся прежде всего с ломоносовским поэтическим слогом), а в последнем стихе конкретизируется место действия: Измаил, то есть мощная, новей-

шая, считавшаяся неприступной крепость на берегу Дуная, которую туркам выстроили французские фортификаторы.

Русские войска, в полном молчании двинувшиеся на штурм этой твердыни, уподобляются непреодолимым силам природы и даже явлениям сверхъестественным (двинувшимся вперед горам):

Как воды, с гор весной в долину
Низвержась, пенятся, режут,
Волнами, льдом трясут плотину, —
К твердыням россы так текут.
Ничто им путь не воспящает;
Смертей ли бледных полк встречает
Иль ад скрежещет зевом к ним, —
Идут, как в тучах скрыты громы,
Как двигнуты, безмолвны холмы;
Под ними стон, — за ними дым.

Далее слово «идут» становится своеобразным рефреном и, повторяясь от раза к разу, так что обозначаемое этим глаголом действие постепенно обретает психологически ощутимую неодолимую силу:

Идут в молчании глубоком,
Во мрачной, страшной тишине,
Собой пренебрегают, роком;
Зарница только в вышине
По их оружию играет;
И только их душа сияет,
Когда на бой, на смерть идет.
Уж блещут молнии крылами,
Уж осыпаются громами;
Они молчат — идут вперед.

Постоянно находящиеся в поле зрения поэта герои оды — эти русские воины. Возглавляет их «свыше вдохновенный» пастырь, который «пред ними идет со крестом». В ней упоминается и некий «вождь», по велению которого идут на штурм россы. Однако имя Суворова не названо (как, впрочем, и имя главнокомандующего Потемкина).

В оде «На взятие Измаила» поэт ясно выражает главное для него как православного человека и патриота Родины: победа под Измаилом — не просто крупная военная удача. Это одновременно победа

во многовековом противостоянии мира христианства и мира ислама.
Кроме того, это символ возрожденного величия Отечества:

Услышь, услышь, о ты, вселенна!
Победу смертных выше сил;
Внимай, Европа удивленна,
Каков сей россов подвиг был.
Языки, знайте, вразумляйтесь,
В надменных мыслях содрогайтесь;
Уверьтесь сим, что с нами Бог;
Уверьтесь, что его рукою
Один попрет вас росс войною,
Коль встать из бездны зол возмог!

Именно в данной оде Державин делает далее развернутое историческое отступление, напоминая, как некогда «три века» страшный сон «держал» росса:

Он спит! — и насекомы гады
Румяный потемняют зрак,
Войны опустошают грады,
Раздоры пожирают злак;
Чуть зрится блеск его короны,
Страдает вера и законы,
И ты, к отечеству любовь!
Как зверь, его Батый рвет гладный,
Как змей, сосет лжецарь коварный:
Повсюду пролилася кровь!

Лежал он во своей печали,
Как темная в пустыне ночь;
Враги его рукоплескали,
Друзья не мыслили помочь,
Соседи грабежом алкали;
Князя, бояра в неге спали
И ползали в пыли, как червь, —
Но Бог, но дух его великий
Сотряс с него беды толики,
Расторгнул лев железу вервь!

Три века владычества ордынцев, годы владычества «лжецаря»,
Смутное время кончились, русский народ поднялся во весь рост:

Он сильны орды пхнул ногою,
Края азийски потряслись;
Упали царствы под рукою,
Цари, царицы в плен влеклись...

Здесь, как нетрудно понять, упоминается о присоединении к России мусульманского Казанского царства (ставшего темой «Россиды» Хераскова) и замирении северного Кавказа, а также крымских татар. Далее Державин переходит к событиям недавнего (для людей его времени) прошлого — победе над потрясшим Европу шведским королем Карлом XII:

И победителей разитель,
Монархий света разрушитель
Простерся под его пятой:
В Европе грады брал, тряс троны,
Свергал царей, давал короны
Могущею своей рукой.

Этот ряд великих государственных деяний и военных подвигов венчает взятие Измаила, которое в итоге предстает *вершинным* событием в деле возрождения русского народа и государства как носителей православной идеи, защитников православия в мире. Обращаясь к католическим народам и государствам, поэт утверждает: «...рожден судьбою / От варварских хранить вас уз»:

Отмстить крестовые походы,
Очистить иордански воды,
Священный гроб освободить,
Афинам возвратить Афины,
Град Константинов Константину
И мир Афету водворить.

Тем самым смысловое развитие произведения приводит к тому, что героем оды оказывается не только русский солдат, но и вообще русский православный *народ*, олицетворяемый воинами Суворова. Возвысить над ними в качестве главного героя какое-либо единич-

ное лицо (пусть и командовавшего штурмом полководца) было бы даже ошибочно.

Так по ряду объективных оснований, среди которых и выше-названные, поэт в данной оде уклонился от конкретизации образов пастыря и вождя, как и вообще от их развития — лишь обозначив их в начале произведения.

Надо добавить, что Суворов был в это время для Державина еще фигурой достаточно абстрактной. Сблизился и подружился с ним поэт несколько позднее. Его победы в польском походе стали темой произведений «На взятие Праги» и «На взятие Варшавы», итальянский и швейцарский походы воспеты в одах «На победы в Италии» и «На переход Альпийских гор». Стихотворение «Снигирь», написанное на смерть Суворова, венчает этот цикл.

Державин, придя с похорон, услышал, как его ручной дрессированный снегирь насвистывает военную мелодию:

Что ты заводишь песню военну
Флейте подобно, милый Снигирь?
С кем мы пойдем войной на гиену?
Кто теперь вождь наш? Кто богатырь?
Сильный где, храбрый, быстрый Суворов?
Северны громы в гробе лежат.

Особый нервный ритм произведения с систематическими пропусками безударных слогов (*логаэд* — упорядоченный дольник) целиком соответствует теме. Образ Суворова создается буквально несколькими поэтически гениальными контрастными штрихами:

Кто перед ратью будет, пылая,
Ездить на кляче, есть сухари;
В стуже и в зное меч закаляя,
Спать на соломе, бдеть до зари;
Тысячи воинств, стен и затворов
С горстью россиян все побеждать?

Суворов, внешне незаметный, маленький, скрывавший шутками и чудачествами ранимость и застенчивость, за строптивость и независимость всю жизнь третируемый начальниками, не знатный и небогатый человек, — не раз побеждал целые армии с горстью своих «чудо-богатырей», был величайшим полководцем и военным теоретиком. Державин необыкновенно пророзорливо понял, какая колоссальная потеря постигла Отечество:

Быть везде первым в мужестве строгом;
Шутками зависть, злобу штыком,
Рок низлагать молитвой и Богом;
Скиптры давая, зваться рабом;
Доблестей быв страдалец единых,
Жить для царей, себя изнурять?

Нет теперь мужа в свете столь славна;
Полно петь песню военну, Смигирь!
Бранна музыка днесь не забавна,
Слышен отовсюду томный вой лир;
Львиного сердца, крыльев орлиных
Нет уже с нами! — что воевать?

Прошло всего пять лет, и в октябре 1805 г. под Аустерлицем отсутствие великого полководца обернулось великой трагедией: бездарные вояки во главе в возжаждавшим лавров стратега Александром I погубили многие тысячи его «чудо-богатырей»...

В своем «Памятнике» (стихотворении, которое представляет собой парафразис стихотворения Горация и было впоследствии в свою очередь парафразировано Пушкиным) Державин, между прочим, говорит:

Слух пройдет обо мне от Белых вод до Черных,
Где Волга, Дон, Нева, с Рифея льет Урал;
Всяк будет помнить то в народах неисчетных,
Как из безвестности я тем известен стал,

Что первый я дерзнул в забавном русском слоге
О добродетелях Фелицы возгласить,
В сердечной простоте беседовать о Боге
И истину царям с улыбкой говорить.

Религиозно-философская (духовная) проблематика упомянута здесь сразу за «фелицианскими» сюжетами. Духовные оды действительно составляют целый мощный пласт в державинском наследии. В любой однотомник Державина включается лучшее его произведение этого рода — ода «Бог». Она поражает литературным мастерством автора.

В одном остроумном исследовательском эксперименте академика Г. В. Степанова сопоставлялись несколько текстовых фрагментов, написанных разными людьми (Ч. Дарвином, Б. Паскалем, Дж. Пико делла Мирандолой и Г. Державиным) и выражающих — если судить отвлеченно — «одну и ту же» идею¹. На фоне стройных силлогистических построений трех ученых высказывание поэта, где полностью отсутствуют причинно-следственные связи, «держится особняком». Кроме того, державинская цитата удивительно компактна: она состоит всего из восьми слов (причем одно из этих восьми слов — местоимение «я» — повторяется четырежды). Вот эта цитата:

Я царь — я раб, я червь — я бог.

Несмотря на свою предельную краткость, данный фрагмент, несомненно, выдерживает «груз» сложной философской идеи. Выдерживает — благодаря особенностям своей внутренней формы. Иными словами — благодаря индивидуально-стилевому преобразованию, личной художественной интерпретации Державиным-стилистом философской идеи.

Державиным как поэтом здесь практически воплощен, «определен» семантический феномен, который он сам именовал «перескоком»: «*Перескоком* называется то, что показывает выпуск или промежуток между понятиями, когда не видно между ими надлежащего сопряжения» («*Рассуждение о лирической поэзии или об оде*», VII, 554). В данном случае поэт путем «перескока» столкнул вместе очень разные понятия. Этот пример заставляет вспомнить, как почти веком ранее деятели барокко рекомендовали художникам сводить «воедино» «отдаленнейшие предметы и явления»². (Э. Тезауро приводил любопытное сопоставление ученой фразы: «звезды являются наиболее плотными и непрозрачными частями эфирного пространства, которые, отражая лучи солнца, становятся светящимися», — и поэтического ее «переложения»: «звезды — это зеркала эфира».)³ Именно образность и ассоциативность мышления эффективно заменяют формальную логику, позволяя достичь максимума краткости.

¹ Степанов Г. В. О границах лингвистического и литературоведческого анализа // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. М., 1982. С. 23–24.

² Цит. по *Голенищев-Кутузов И. Н.* Романские литературы. М., 1975. С. 240.

³ Цит. по: сб. XVII век в мировом литературном развитии. М., 1969. С. 145.

Но обратим внимание: весь державинский образ внешне напоминает не что иное, как логическую *антиномию*! Мы не впадаем в противоречие. Это действительно, внешнее впечатление (достигаемое простыми синтаксическими средствами); на самом деле царь и раб, червь и бог суть разноплановые понятия; по смыслу своему эти пары слов логической антиномии не образуют (ср.: царь — подданный, господин — раб, Бог — творение Божие и т. д.). Державинским-стилистом создан художественный образ антиномии — поэтическая внутренняя форма, где в качестве внешней формы остроумно применен «образ» логически выраженной идеи. Создание этого «образа идеи» («идеи идеи») диктовалось поэту, конечно, не соображениями технической «виртуозности». Видимо, «образ антиномии» имеет здесь конкретную и сложную философскую мотивировку. Воспользуемся в целях ее уяснения суждением мыслителя, которому были внутренне близки и хорошо известны конфессиональные идеи и символы, сродные тем, что отразились в державинской оде «Бог». Рассмотрев противоположные категории «Бога» и его «твари», «Истины» и «истины», этот православный мыслитель (П. А. Флоренский) заключает: «Тварь мятется и кружится в бурных порывах Времени; истина же должна пребывать. Тварь рождается и умирает, и поколения сменяются поколениями: истина же должна быть нетленной. <...> Для рассудка истина есть противоречие, и это противоречие делается явным, лишь только истина получает словесную формулировку (ср. «словесную формулировку» державинского образа. — Ю. М.)... Тезис и антитезис вместе образуют выражение истины. Другими словами, истина есть антиномия, и не может не быть такового»¹.

Если Державину было свойственно сходное ощущение (разумеется, чисто интуитивное) антиномичности истины (а это очень вероятно!), то, следовательно, он в «Бог» органично совместил смысл «исходной» (религиозно-философской) идеи и способ ее индивидуально-стилевого преобразования, художественно «изобразив» словесную антиномию.

Дать вместо силлогизма как такового образ силлогизма — это глубоко органично для искусства. В данном случае впечатляет филигранность державинской работы и глубокая внутренняя мотивированность его приемов.

Среди других духовных од Державина следует указать на несколько произведений с названием «Молитва», оды «На смерть князя Мещерского», «Величество Божие», «Христос», «Счастливое семейство»,

¹ Флоренский П. А. Столп и утверждение истины. М., 1914. С. 145, 147.

«Властителям и судиям», «Победителю», «Буря», «Доказательство творческого бытия» и др.¹

Державину принадлежат также многие прекрасные лирические стихотворения — «Памятник», «Русские девушки», «Весна», «Лебедь» и др. Он пробовал писать и песни. Полонез на его стихи «Гром победы раздавайся!» впоследствии играл роль русского гимна до 1831 г., когда композитор Львов написал на стихи В. А. Жуковского гимн «Боже, царя храни!».

И. И. Дмитриев вспоминает о Державине:

«Везде и непрестанно внимание его обращено было к поэзии. Часто я заставал его стоявшим неподвижно против окна и устремившим глаза свои к небу. «Что вы думаете?» — однажды спросил я. «Любуюсь вечерними облаками», — отвечал он. И чрез некоторое время после того вышли стихи «К дому, любящему учение» (к семейству графа А. С. Строганова), в которых он впервые назвал облака *краезлатыми*. В другой раз заметил я, что он за обедом смотрит на разварную щуку и что-то шепчет; спрашиваю тому причину. «А вот я думаю, — сказал он, — что если бы случилось мне приглашать в стихах кого-нибудь к обеду, то при исчислении блюд, какими хозяин намерен потчевать, можно бы сказать, что будет *и щука с голубым пером*». И мы чрез год или два услышали этот стих в его послании к князю Александру Андреевичу Безбородке.

Голова его была хранилищем запаса сравнений, уподоблений, сентенций и картин для будущих его поэтических произведений».

Эти слова совершенно справедливы. Державинская метафорика поразительна. Вспомним хотя бы, как говорит он о движении мачтовых парусных судов русского флота в оде «На взятие Измаила»:

Уже в Эвксине с полунощи
Меж вод и звезд лежит туман,
Под ним плывут дремучи рощи...

«Алмазна сыплется гора / С высот четыремя скалами» в его оде «Водопад»; Зевес в «Рождении Красоты» «курчавой головой / Показав, шатнул всем небом, / Адом, морем и землей»; «Орел, по высоте паря, / Уж солнце зрит в лучах полдневных» в оде «Вельможа»...

Суворов в послании «Атаману и войску Донскому» мимоходом рисуется так:

¹ Недавно духовные оды Державина были изданы (многие — после долгого перерыва — отдельной книгой. См.: *Державин Г. Р. Духовные оды*. М., 1993.)

Неужто Альпы в мире шашка?
Там молнии Павла видел галл;
На кляче белая рубашка
Не раз его в усы щелкал...

Переходя, таким образом, к теме державинского словесно-текстового литературного мастерства, его индивидуального стиля, нельзя опять не вспомнить Я. К. Грота. Сталкиваясь у поэта с «неровностью языка», Грот все же без тени сомнения усматривает в ней пусть и непонятное, но *индивидуально-авторское волеизъявление*. По его словам Державин «между прочим:

1) отделяет определительное от определяемого то местоимением, то союзом, то даже сказуемым, или и тем и другим вместе:

Как по челу власы ты рассыпаешь черны.
И понт как голубой пронзает звездный луч.

<...> 2) ставит подлежащее между членами сказуемого или дополнения:

Согревать сатиры руки собирались. <...>

Иногда словорасположение у Державина так запутано, что затемняет или искажает смысл, напр. <...>:

Ужасный зверь
Стремит в свои вод реки трубы» («Фонарь». — Ю. М.)
(IX, 353)

Не такое уж моментальное занятие — расшифровка последней, особенно диковинной конструкции, подразумевающей: «кит стремится реки вод в свои трубы»:

Но тут ужасный зверь всплывает
К нему из бездн:
Стремит в свои вод реки трубы
И как серпы занес уж зубы...
Исчезнь! Исчез

Фонарь, 1804

Самое любопытное, что Державин, несомненно, мог очень легко прояснить смысл, сказав: «Стремит вод реки в свои трубы».

Мог бы, но, как видим, не захотел... Допустим, что здесь простой недосмотр автора. Но невозможно понять все другие столь же сложные державинские инверсии как результат его невнимания к слогу. Напрашиваются два объяснения. Первое: поэт считал словопорядок абсолютно свободным. Второе: он руководствовался какими-то, пока не выясненными для данного конкретного случая, «правилами» образно-художественного смыслового развития.

Уже упоминалось (в разделе о литературном барокко) о литературоведческих попытках истолковывать странный словопорядок некоторых поэтов XVIII в. подражанием синтаксису серебряной латыни. Это интересная, но недоказанная гипотеза применительно к филологу Тредиаковскому. Но куда труднее заподозрить в зависимости от иноязычных влияний слог Державина. Этот поэт, об особом своеобразии слога которого в один голос говорят современники и ближайшие потомки, в силу объективных «биографических» причин вряд ли был в годы творческого становления особенно сведущ в тонкостях латинского синтаксиса той или иной эпохи. С немецким, надо признать, его отношения складывались иначе. Державин начал учить этот язык в Казани с помощью малообразованного ссыльного немца, говорил на нем, впоследствии свободно читал по-немецки и как поэт много переводил с этого языка. Но его «не знающая границ свобода в словорасположении»¹ имеет, видимо, отнюдь не «германскую» природу.

Академик Я. К. Грот жил и творил даже на меньшей исторической дистанции от жизни и творческой деятельности Державина, чем та, на которую отстоят, например, наши современники от серебряного века. И та и другая дистанции исторически невелики. В силу исторической близости Грот был способен к пониманию сути литературных явлений державинского времени приблизительно в той же мере, в какой мы можем понимать стилевые явления, относящиеся, например, к 10–20-м гг. XX в. (творчество Маяковского, Хлебникова, Есенина и т.д.). Он в совершенстве знал немецкий язык. Наконец, Грот обладал глубокой и разносторонней филологической эрудицией; был в XIX в. одним из крупнейших специалистов по Державину². Тем не менее в его работах не говорится как о чем-то очевидном ни о латинском, ни о немецком происхождении державинской синтаксической «свободы»; данная идея не посещает его и в отношении поэтических соратников Державина, его друзей (Капниста, Львова,

¹ Грот Я. К. Язык Державина // Сочинения Державина (IX, 353).

² См., напр.: Грот Я. К. Жизнь Державина. СПб., 1880–1883. Т. I–II..

Дмитриева и др.); последние неизменно характеризуются Гротом как своего рода «редакторы» державинской поэзии, не раз пытавшиеся ратовать за «прояснение» и «исправление» им своего слога, отнюдь не вызывавшего у них «латино-немецких» — авторитетных — ассоциаций. Державин в данном отношении для Грота загадочен, и последний говорит об этом откровенно.

Рассмотрим теперь сами другие наиболее показательные случаи инверсий в слоге Державина.

Начните ж Бога вы, начните,
О горды познавать умы!

Уповающему на свою силу, 1785

Бросается в глаза несовпадение синтаксических связей с логико-смысловыми («о гордые умы, начните же познавать Бога»). Причинно-следственные отношения во фразе-двустии практически сняты. Слова присоединяются друг к другу так, словно автор ассоциирует, не зная, заранее, куда его «занесет» после каждого следующего слова. Однако решить, есть ли некая скрытая система в таком ассоциативном словоприсоединении, на основе одного примера, разумеется, нельзя.

Лежат поверженные царства
Мятежную твоей рукой...

На коварство французского возмущения, 1790

Первый стих по прочтении кажется безупречным, но формально-синтаксическое присоединение к нему второго «коверкает» стройно составившееся «Лежат поверженные царства». Оно меняет и картину двустии как целого. «Поверженные» вдруг оказались как бы вырваны «с мясом»; «лежат» силой притиснуто к «царства»; «поверженные» силятся вместиться во второй стих («лежат царства, поверженные мятежною твоей рукой»). Синтаксис, поддержанный ритмом, оказывается в противоречии с содержанием фразы как языковой единицы. Но слова, поставленные «не на то» место, будучи разобщены собственно *синтаксически*, образовали вполне реальные связи иного типа — *ассоциативного*. Ассоциации не дают фразе обесмыслиться, «развалиться»; они как бы незримо перестроили ее изнутри. Тем самым произошло «приращение», а точнее — художественное преобразование общеязыкового смысла. Это не просто

смысл фразы — это семантика поэтического двустишия. Деление на стихи выступает здесь столь же важным регулятором, что и в первом примере: первый стих создает смысловую инерцию, а присоединение второго спонтанно перестраивает семантические отношения, создавая ассоциативное переплетение («по вертикали», «по диагонали», «по удаленности», «по близости» и т. д.).

Рвут везде их лавры длани

Хор I из Потемкинского праздника

Снова языковой синтаксис семантически дезориентирует читателя: «их лавры» — то есть «лавры их рвут»; это озадачивает; но конечное слово стиха оказывается восстановителем логики: оказывается, «их длани рвут везде лавры». Опять незримая перестройка стиха как семантической целостности благодаря ассоциативным связям между смыслом синтаксически «разведенных», не связанных лингвистически слов.

Себя всех счастьем веселил

Лебедь, 1804

«Себя всех» — сочетание, где оба компонента, благодаря своеобразию синтаксиса, «претендуют» на равноправную связь со «счастьем», «веселил». Отсюда эффект двойного понимания, которому сопутствует, впрочем, спонтанное осознание того, какое же понимание верное.

Констатируя подобные «нарушения» словопорядка Державиным, необходимо указать на главное: инверсии являются в его стихах опять же результатом специальной стилиевой работы. В первоначальных вариантах словопорядок у Державина бывает порою заметно *правильнее*, чем в окончательной редакции. Так, финал стихотворения «К царевичу Хлору» первоначально выглядел почти не инверсированным:

Когда ж на нас где подкупная,
Глаза сощуря, зависть, злость
Свой пустит яд, — простим, вздыхая:
Не прейдут Ариманов мост.

Эта стихотворная фраза с ясной логической идеей подвергнута, однако, поэтом саморедактированию, в результате которого она

была насыщена эпитетами и приобрела «барочную» ассоциативную усложненность, воплощенную в синтаксисе:

Когда же подлая и даже подкупная,
Прищуря мрачный взор, где зависть или злость
На нас прольет свой яд, — простим им грех, вздыхая:
Не прейдут бедные чрез Ариманов мост.

Содержание снава заметно усложнилось благодаря уточнением, возвратам и т. п., знаменующим возникновение незримых (не выраженных синтаксическими средствами), но реальных связей. Подмеченное явление соотносится с тем, что говорил А. А. Потебня о существовании синтаксических связей особого типа — лишенных звуковой «поддержки», незримых, формально не выраженных. Эта незримость «значит, — по словам исследователя, — что мысль не нуждается более в этой внешней опоре, что она довольно сильна и без нее, что она пользуется для распознавания формы другим, более тонким средством, именно знанием места, которое занимает слово в целом»¹. Такого рода связи, которые ранее обнаруживались также в стихах Симеона Полоцкого, А. Кантемира, В. Тредиаковского и др., мы именуем здесь и в дальнейшем: «ассоциативный синтаксис».

Ассоциативный синтаксис обладает способностью накоротко «стягивать» своеобразной «петлей», превращая в окказиональную смысловую целостность, обширные текстовые фрагменты:

Так Вышний таинства сердечны
И мысль всех видит с горних мест,
Мрак ада проникает вечный
И солнечных пучины гнезд.
В Его — снежинки в море пенном,
И искра в пламени возжженном,
И черна мравья путь во тме,
И в небе след орла паряща,
И туча стрел, с луков летяща,
Различены уме

Идолопоклонство, 1810

Здесь у Державина оборот «в его... уме» разнесен по компонентам на относительно большое стиховое расстояние. Связь между

¹ Потебня А. А. Из записок по русской грамматике. М., 1958, Т. I–II. С. 66.

этими компонентами решительно изменила свой обычный синтаксический характер, ибо оборот «принужден» волею поэта-стилиста вместить в себя еще целый период (то есть сложное семантическое образование, пронизанное собственными внутренними связями). Вместить его было бы невозможно, если бы между «в его» и «уме» сохранились в данном контексте чисто грамматические отношения. Оба компонента здесь окказионально сцеплены теми незримыми, формально не выраженными связями, о которых упоминалось выше. Эти связи — факт не языка вообще, а личного державинского слога.

Если выстроить «в ряд» случаи инверсий у Державина, перед нами предстает, безусловно, последовательная тенденция к подчинению грамматических отношений, свойственных письменной речи, неким межсловесным отношениям другого типа, природу которых еще предстоит конкретизировать далее, и которые пока условно именуем нами «ассоциативными». Результатом такого подчинения оказывается интересный и художественно важный семантический эффект.

Как стиль художника слова, бывшего (подобно Пушкину впоследствии) центральной фигурой целой литературной эпохи, стиль Державина требует подробного и конкретного разговора. Однако любое явление лучше всего постигается в сравнении, и ниже мы в ряде случаев приводим с целью стилевого сравнения с Державиным новые цитаты из произведений художников, чье творчество уже разбиралось выше (А. Кантемир, М. Ломоносов, И. Богданович и др.), а также из стихов державинских современников, чье творчество также необходимо охарактеризовать в данной книге (В. Капнист, И. Дмитриев, Н. Карамзин и др.) и некоторых представителей следующего литературного поколения (К. Батюшков, В. Жуковский и др.). Это поможет дополнительно конкретизировать представления как о стилях названных поэтов, так и о державинском стиле. Как правило, эти цитаты — не отдельные примеры, а словесно-текстовый материал, основанный на анализе академических собраний стихотворений соответствующих авторов и *исчерпывающий* случаи применения ими того или иного приема, встретившиеся в проанализированных текстах.

Именно Я. К. Грот первым заметил некоторые особенности слога Державина. Любопытна реакция этого выдающегося филолога (в частности, кроме сказанного о нем выше, еще и автора известных,

многочисленных руководств по правописанию), знатока и исследователя Державина, на следующее двустишие последнего из стихотворения 1796 г. «На крещение великого князя Николая Павловича»:

Родителям по крови
По сану — исполн...

Анализируя этот фрагмент, Грот писал: «Родителям по крови». В этом стихе неясность. К чему относится *родителям*? чем управляется этот дательный падеж? Вероятно, следующий за ним предлог *по* должно понимать и впереди. У Державина это был бы не единственный случай опущения предлога» (I, 748–749).

Беспредложие в стихотворных произведениях Державина действительно широко распространено.

Чем любовь твою заплатим? —

воскликает его лирический герой в стихотворении 1809 г. «Геба», не употребляя предлога «за» перед «любовью». Еще более выразительно, с точки зрения нашего современника, неупотребление Державиным предлога «по» в стихотворении 1796 г. «Доказательство творческого бытия»: «День и ночь течет его уставу». Имеются в стихах Державина и иные показательные образчики такого рода.

Сходный, но самостоятельный случай — не беспредложие, но употребление Державиным в стихах не соответствующего конструкции предлога: «*НА* рощах липовых, цветущих / Рои жужжащих пчел вокруг» («Изображение Фелицы» — I, 280); «Орел, *ПО* высоте паря, / Уж солнце зрит в лучах полдневных» («Вельможа», I, 630); «Господь средь гнева яра, строга, / Блестящее лицо *С* Саула отвратил» («Целение Саула» — III, 13).

Для осмысления подобных приемов важно то, что аналогичные примеры у других поэтов державинской эпохи весьма редки. *И. Богданович*: «Сойди ко мне, сойди / *ОТ* мест, тебе приятных» («Душенька»); «Сама рядила путь *ВО* остров свой обратно» («Душенька»). *В. Капнист*: «Ступай, и разного запаса и напитков, / Как *ЗА* обед (вм. «*НА* обед») пойдем, сюда ты принеси» («Ябеда»). *И. Дмитриев*: «Сей памятник *В* моих очах сооружался, / Когда еще тиран был бодр и в цвете лет» («История»); «Сказал, прыгнул *В* корабль, и волны забелели» («Искатели Фортуны»).

Беспредложие и употребление как бы «не тех» предлогов знаменует у Державина попытки передачи важных для поэта смысловых нюансов.

Аналогично оценивать приходится систематические взаимные подмены косвенных падежей у Державина. Например, нередко в его стихах можно встретить *родительный* там, где явно естественны были бы другие падежи:

«Между *тщеславья* (вм. «тщеславьем») и пороком» («*Фелица*»); «Где нам ученые невежды, / Как мгла у путников (вм. «путникам») тмят вежды» («*Фелица*»); «Да слов твоих сладчайша тока / И лицезренья насладюсь» (вм. «током и лицезреньем») («*Фелица*»); «Яд лести их (вм. «им») вредить не может» («*Видение мурзы*»); «Меня ж (вм. «мне») ничто вредить не может» («*На смерть графини Румянцевой*»); «Возьмем же истины зеркало, / Посмотрим в нем твоих путей» (вм. «твой пути») («*На коварство*»); «Приди моей сей песни (вм. «мою... песнь») слушать» («*Меркурию*»); «Но твой чертог едва заря / Румянит сквозь завес червленых» (вм. «завесы червленые») («*Вельможа*»); «Ты ангел мой, благотворитель! / Приди и насладися благ» (вм. «благам») («*Приглашение к обеду*»); «Он гребет чрез волн (вм. «волны») и тьму» («*Потопление*»); «Испытывал своих я сил / (И пел могучих человек» (вм. «силы») («*Афинейскому князю*»); «Как луч сквозь мрака пробегает (вм. «мрак»), / Так речь их царску грудь пронзает» («*На Мальтийский орден*»); «Сквозь говор птиц, сквозь зверска рева (вм. «зверский рев») / На брак готовясь, плачет дева» («*На Мальтийский орден*»); «Нигде о нем не звучит арфа; / Ее (вм. «ей») не вторит юных песнь» («*Первая песнь Пиндара пифическая*»); «Народ толпами поспешает / Смотреть к нему таких чудес» (вм. «такие чудеса») («*Фонарь*»); «Что ты, Муза, так печальна, / Пригорюнившись сидишь? Сквозь окошечка хрустальна (вм. «окошечко хрустально») / Склоча волосы, глядишь» («*Зима*»); «Век меня (вм. «мне») Надежда льстила» («*Надежда*»); «Я алчу зреть красот твоих» (вм. «красоты твои») («*Истина*»); «Вакха вдали, верь мне потомство, я видел; / Меж диких он скал сидящий, петь учил песни / Нимф, ставших вокруг, внимавших его (вм. «ему»), и вверх / Завостренных уши козлоногих Сатиров» («*К Бахусу*»).

Из приведенных текстуальных фрагментов видно, как Державин употребляет в своем стиле родительный падеж на месте творительного, дательного и винительного. Именно вопросы глагольного управления частично затрагивались в грамматиках второй половины XVIII в. (например, в виде списков глаголов, управляющих одним падежом); существовало и общее употребление, узус — естественный

стихийный регулятор, подобие нормы. Узус никак не предполагал тут родительного падежа.

Некоторые современники указывали Державину на его падежную «ошибку». Отношение Державина к сторонним замечаниям такого рода было неодинаковым в разных конкретных случаях. Так, упреки вызвало следующее четверостишие из «Фелицы»: «В часы твоих / отдохновений / Ты пишешь в сказках **поучений**». Я. К. Грот пишет: «Некто Любослов, критикуя в «Собеседнике» (ч. II, с. 106) некоторые выражения «Фелицы», остановился и на последнем стихе с замечанием: «*Писать* принимает падеж винительный, а не родительный» (I, 145). Сам Грот высказывает, впрочем, предположение, что тут **правильный, винительный падеж («поучении»)**, который Державин просто «думал сократить», прибегнув к форме «поучений»; Грот утверждает, что «такое сокращение наш поэт позволял себе и в других случаях» (I, 145). Ср.: Положим, край твоих желаний — / В водах, в лесах, внутри диких мест / Распространя **завоеваний**, / Коснуться даже самых звезд» («Слава»). *Примечание Грота*: «Нелишним считаем напомнить, что здесь *завоеваний* не есть родительный падеж, а поставлен вместо *завоеваний*: особенность не раз встречающаяся у Державина» (III, 48). Исследователь никак не аргументирует свою интерпретацию. Кроме того, она неприложима к прочим приведенным нами образцам перехода «правильных» падежей в родительный. Интересно, что впоследствии Державин переработал подвергнутое Любословом критике двустишие, сделав его вполне соответствующим позднейшей грамматике: «В твои от дел отдохновенья / Ты пишешь в сказках поученья», — то есть косвенно продемонстрировал, что прежде сам воспринимал все-таки как родительный. В другом случае Державин подчинился правке Львова, который переписал наново его строфу, содержащую следующий стих с «неправильным» родительным: «И искры брызгали сквозь **мрака**» («Мечта»).

Однако анализ вариантов убеждает, что Державин-стилист свободно работал и в противоположном направлении. Так, «правильный» падеж в стихе: «Се ты, веков явленье, чудо!» («*На победы в Италии*» первоначальный вариант) был им переделан в «неправильный»: «Се ты, веков явленье чуда!». Аналогичная переделка «правильного» (винительного) в «неправильный» (родительный) осуществлена в стихотворении «**Внимание**». В окончательном варианте соответствующее место из него выглядит так:

Я, песни вам слагая,
Слагал бы красотам, —
Красам, хвалу что трубят,

И мне, как ты, лъстя Муз (вместо «Музам»):
А тем, что Муз не любят,
Петь песни не берусь.

Первоначальный вариант: «Красам, которы любят, / Как ты, ласкают Муз, / А тем, кто Музам грубят, / Петь песен не берусь».

Таковы построения Державина с родительным на месте предполагаемых других падежей. Здесь же подчеркнем, что это явление, видимо, действительно яркая *особенность державинского индивидуального слога*: у других поэтов того времени попадаются лишь единичные примеры данного рода. *И. Богданович*: «Душенька уже оставлена от всех»; *К. Батюшков*: «Ты сам, оставя плуг, придешь меня внимать»; *В. Жуковский*: «Слушай песни круговой».

Контраст с Державиным разителен. Падежеупотребление у Державина действительно подчинено стилевым задачам, во имя которых он мог быть «и в ладу и в разладе» с современным употреблением. Это подтверждают и другие «не те» падежи.

Дательный на месте других падежей тоже фигурирует в стихах Державина:

«В благополучии кого сравню себе (вм. «с собой»), / Когда златых оков твоих несть буду бремя?» («Невесте»); «Коснешься ли горам (вм. «гор») — дымятся» («Величество Божие»); «Но ежели наложен долг / Мне (вм. «меня») от судеб и вышня трона» («Храповицкому»); «Чему (вм. «чего») коснулся — все сразил» («На взятие Варшавы»); «Хоть детской сей игре, забаве (вм. «над... забавой») / И усмехается мудрец, / Но горний дух летит ко славе, / И свят ему ее венец» («Горелки»); «Граду коснется (вм. «града») — град упадет, / Башни рукою за облак кидает» («На взятие Варшавы»); «И один из них, венчаясь / Диадимом царей, / Ей чете (вм. «четы») своей касаясь, / Удвоился блеском в ней» («Венчание Леля»).

В отличие от Державина, у других поэтов примеры с дательным на месте других падежей так же единичны, как и с родительным. *М. Ломоносов*: «Коснись горам (вм. «гор») и воздымаются»; *К. Батюшков*: «Зато фортуна мне (вм. «меня»), к несчастью, не ласкала». *В. Жуковский*: «Нет, никогда ничтожный прах забвенья / Твоим струнам коснуться не дерзнет» (вм. «твоих струн»); «И до меча сама не прикасайся» (вм. «к мечу»); «Они ругаются богам» (вм. «ругают богов»). Державин пользуется такими построениями несравненно шире, чем другие авторы.

Творительный на месте других падежей также встречается у

Державина (у прочих художников эпохи выразительных примеров вообще не найдено):

«Когда тобою (вм. «от тебя») скорбь терплю» («Пени»); «Для острого словца шутить и над законом, / Не уважать отцом, ни матерью, ни трон» (вм. «отца... мать... трон») («Модное остроумие»); «Природа в тишину глубоко / И в крепком погружена сне» (вм. «в крепкий... сон») («Видение Мурзы»); «Соседи грабежом (вм. «грабежа») алкали» («На взятие Измаила»); «Раздалася слава в свет, / Что с Российским храбрым родом (вм. «Российскому... роду») сопровитников днесь нет» («Хор I» из «Потемкинского праздника»); «Я умирал игрой твоей» (вм. «от игры») («Сафе»); «Проснется Людвиг звуком лир» (вм. «от звука») («Флот»); «Стану шуткою (вм. «в шутку») влюбляться, / На бумаге пить и петь» («Тишина»); «Не ходи, не раболепствуй, / Смертных Богом не твори» (вм. «из смертных Бога») («Утешение добрым»).

Прямые падежи (именительный, винительный) на месте косвенных в стихах Державина тоже есть. Менее яркая разновидность — с *винительным*.

«Мы ликуем славы звуки (вм. «от славы звуков»), / Чтоб враги могли то зреть, / Что свои готовы руки / В край вселенной (вм. «до края вселенной») мы простреть» («Хор I» из «Потемкинского праздника»); «Зефиры веяли власы» (вм. «власами») («Изображение Фелицы»); «Премудрость царства (вм. «царствами») управляет» («На взятие Измаила»); «Да будет ей собор державных / Чад ваших, вместо предков славных, / Поставлен править сей народ» (вм. «сим народом») («Песнь брачная чете порфирородной»); «Как луч последний солнца ясна / Блестает, тонет в океан» (вм. «в океане») («Урна»); «Как, склонясь главами ходят, / Башмачками в лад стучат, / Тихо руки, взор (вм. «руками, взором») поводят / и плечами говорят» («Русские девушки»).

С фактами исторического прошлого русского языка А. А. Потемкин соотносил случаи употребления «второго», по его выражению, именительного (Из записок по русской грамматике, I—II, с. 131).

Эти «вторые именительные» у Державина немалочисленны: «Что солнце, мглою покровенно, / Ядро (вм. «ядром») казалось раскаленно» («На взятие Измаила»); «Бесценны перстни, камешки / Я брал с нее бы за безделья, / И был, гудком, / Давно мурза (вм. «мурзой») с большим усом» («Храповицкому»); «Поля и грады стали гробы (вм. «гробами»), шагнул — и царство покорил!» («На взятие Варшавы»); «Сравним ли и прошедши годы / С исчезнувшим минувшим сном: / Не все ли виды нам природы / Лишь бывших мечт явятся сонм» (вм. «сонмом») («Бессмертие души»); «Отныне горы век Альпийски /

Пребудут Россов **obeliski**» (вм. «obeliskami»), / Дымящи холмы — **алтари**» (вм. «алтарями») («*На переход Альпийских гор*»); «Я пою, Пинд стала Званка (вм. «Пиндом»); / Совосплетут Музы мне; / Возгремела балалайка / И я славен в тишине!» («*Тишина*»); «Да, так! хоть родом я не славен, / Но будучи **любимец** (вм. «любимцем») Муз, / Другим вельможам я не равен, / И самой смертью предпочтусь» («*Лебедь*»); «Другие — счастья быв **рабы** (вм. «рабами») / ...Быв **идолы**, бываю**т прах**» (вм. «идолами... прахом») («*Облако*»). Следующий случай допускает двойную интерпретацию — и как пример со вторым именительным, и как пример с винительным на месте творительного: «И сколько змей сей ни ужасен, / Но поползок его тем паче страшен, / Что дым струится в нем и смрад, / А воздух дышит яд!» (вм. «ядом») («*Гимн лиро-эпический*»). Но сравнение с первоначальным вариантом «А в воздух дышит яд» заставляет признать первую трактовку более убедительной.

Как видим, даже там, где ритмика сохранилась бы (например, «будучи любимцем Муз» вместо «будучи любимец Муз»), поэт избирает странность — «второй именительный». Державин уникален и в данном случае *широтой* использования данного приема.

Лишь единичные образчики «второго именительного» отмечают у некоторых других поэтов эпохи. *А. Кантемир*: «Когда **столичный град** ты обитаешь» (вм. «в столичном граде») («*Письмо I, К князю Никите Юрьевичу Трубецкому*»). *И. Дмитриев*: «Я б **смелый** был певец неслыханных чудес» (вм. «смелым... певцом») («*Причудница*»); «Будь добрая **жена** и мать **чадолюбива**» (вм. «женой и матерью») («*Причудница*»); «Я, будучи и сам **товарищ** тех певцов...» (вм. «товарищем») («*Чужой толк*»); «А великан мой, став по нужде **философ**» («*Слон и Мышь*»); «Сказал, и, став **трубач** (вм. «трубачом»), жужжит повестку к бою» («*Лев и Комар*»). *В. Жуковский*: «Они, сняв с трупа кандалы, / Его без гроба погребли / В холодном лоне той земли, / На коей он **невольник** был» (вм. «невольником») («*Шильонский узник*»); «Да встретит он обильный чеством век! / Да славного **участник** славный будет!» (вм. «участником») («*Послание*»).

Кроме Державина, впрочем, любил такие построения Н. М. Карамзин:

«Рекла: «Будь мира **властелин!**» (вм. «властелином») («*Дарования*»); «Ты хочешь быть, Глупон, **Шекспиров подражатель**» (вм. «подражателем») («*К Шекспинову подражателю*»); «Лишь в обществе ты стал **Природы властелин**» (вм. «властелином») («*Протей*»); «Сын Фебов был всегда **хранитель** (вм. «хранителем») алтарей» («*Протей*»); «Трудись! Давай уставы нам, / И будешь **Первый** по делам!»

(им. «первым») («На торжественное коронование... Александра I»); «Блажен, кто не был здесь свидетель / Погибели своих друзей» (им. «свидетелем») («К Добродетели»); ср. однако здесь же: «Я был иг-ралищем страстей».

Однако никто из поэтов не достигает державинской радикаль-ности в своеобразной работе со словами, выставленными в исходной форме. В его стихотворении «Анакреоново удовольствие» имеется такой парадоксальный оборот:

Почто витиев правил
Мне выочить бремена?
Премудрость я оставил:
Не надо мне она (II, 441).

Во имя этого автором отброшен первоначальный, «правильный» вариант: «Не надобна она».

«Не надо мне...», казалось бы, может быть поставлено в связь лишь с винительным падежом («ее»). В противном случае синтакси-ческая связь выйдет просто оборванной. Но опыт державинского стиля свидетельствует: формально-грамматическая «изоляция» опре-деленных элементов фразы, формально-грамматическое «разобще-ние» элементов фразы сопровождаются созданием окказиональных ассоциативных связей. Последние непривычны, но реальны: «не надо мне она» у Державина *не распадается* — высказывание как смысловое единство продолжает функционировать.

Итак, «не те» падежи, как сейчас уже можно констатировать, явно играют в слоге Державина и других поэтов его времени некую конкретную художественно-творческую роль.

«Выкидка» (эллипсис). «Выкидка» в стихах Державина распростра-няется не только на отдельные слова, но и на их группы.

[О Потемкине]:
Там под его рукой <трепещут?> гиганты,
Трепещут земли и моря
Другую <рукой?> чистит бриллианты
И тешится, на них смотря.

Описание Потемкинского праздника

«Вертикальные» и «диагональные» связи соединяют здесь «на-коротко» синтаксически не сближенные слова и позиции в чет-

веростишии: позиция между «рукой» и «гиганты» (первый стих) ассоциативно связана со словом «трепещут» (второй стих); позиция между «другою» и «чистит» аналогично связана со словом «рукой» из первого стиха, и т. д.

Который воду <брать?> разрешает /
И лес рубить не запрещает

Фелица

Не сказав, что именно разрешается делать с водой, автор даже в этом простом случае «снял» логическую, причинно-следственную однолинейность в движении содержания, провоцируя ассоциативную «вспышку» окказиональных связей между словами.

Зияет Время <в своем вечном стремлении?> славу стерть

На смерть князя Мещерского

«Емкость» ассоциативной «ниши» здесь особенно велика. По существу, она в значительной мере объясняет тот факт, что стих «Зияет Время славу стерть» неизменно потрясает русских читателей своей художественно-философской глубиной. Этой глубины лишает фразу любая попытка ликвидации «эллипсиса» (в том числе, естественно, и та, что выше проделана нами в порядке эксперимента, в чисто эвристических целях).

Химер опутан в паутине,
Из человека — лютый зверь! <ныне получился в результате
вольномыслия>

Колесница

Ассоциации, образующие здесь сложное переплетение, могли бы быть прокомментированы аналогично ассоциативным связям в предыдущем фрагменте. В «Колеснице», переполненной размышлениями по поводу трагических перипетий Великой французской революции, никакое однозначное «восстановление» «опущенного» невозможно.

Художественный «эллипсис», как напоминают разобранные примеры, — не только фактор повышения «компактности» словесно-художественного текста. Это фактор его семантической организации. Эллиптическая «ниша» — позиция, где нарушается линейность развития мысли. В этой позиции образуется как бы перепутанный «узел» лексических и синтаксических «подразумеваний» и соответственно

концентрат не поддающегося расчленению, воспринимаемого спонтанно, но реального образного содержания.

Функционально близко к рассмотренному державинское обыкновение применять союзы неожиданным образом, так что соединяемые ими части предложения делаются, по выражению А. А. Потебни, «грамматически неравносильными»¹.

Питомец муз и ими научен

Эпистола И. И. Шувалову

«Правильная» строка «Воспитан музами и ими научен» не нарушила бы внутреннего строения стиха (метра), хотя б прибавила бы лишнюю стопу. Но вот другой пример, где «выравнивание» грамматики внешне ничего бы не изменило: «Между тщеславья и пороком» («Фелица»). Правка теоретически допустима и на следующем характерном державинском фрагменте: «Всему дающу жизнь и душу / И управляющую всем» («Изображение Фелицы»). В случае бессоюзия («всему дающую жизнь, душу») изменилась бы интонация (что, безусловно, небезразлично для художественного содержания). Но перспектива «отягощений» (спондеев) в принципе обычно не останавливала Державина. Он вводит «неравносильность» потому, что ему нужно столкнуть «дающую» с «управляющую». Очевидно, ему нужно это и в других подобных случаях: «Протяжные и тихи звуки» («Сафе»); «Пусть Даша статна, черноока / И круглолица...» («Другу»), и т. п., — всюду аналогичное «столкновение» «неравносильных» частей. «И» в подвергнутых рассмотрению случаях стал как бы «осью», на которой «сгибается» линия развертывания синтаксиса, так что части фразы «подтягиваются» друг к другу ассоциативными связями, создающими уникальные смысловые сближения. Эти связи компенсаторно восполняют обрывы или ослабление обычных, чисто синтаксических отношений.

А. А. Потебня указывает на древнерусские примеры типы «тьма было», «пришло их тьма»². Выражения типа «тьма было» проливают некоторый свет на тип «связи несвязуемого» у Державина, заключающийся в соединении существительного в среднем роде с глаголом прошедшего времени в мужском грамматическом оформлении: «На полянке роз душистой / Спал прекрасное дитя» («Спящий Эрот»);

¹ Потебня А. А. Из записок по русской грамматике. I—II. С. 190.

² Потебня А. А. Из записок по русской грамматике, М., 1968. Т. III. С. 366, 348.

«Подбежал ко мне дитя» («На пастуший балет»). «Молодежь вдруг засмеялись / — Нас схватили у девиц» («Фалконетов Купидон»). *Примечание Я. К. Грота:* «Молодежь — засмеялись» — особенность державинского языка» (II, 514).

Другие проявления этой особенности у Державина позволяют ощутить важность ее для его индивидуального слога: «Ты здоров! Хор Муз, тебе любезных, / Драгую жизнь твою любя, / Наместо кипарисов слезных, / Венчают лаврами тебя» («На выздоровление Мецената» — I, 124). *Удивленное примечание Я. К. Грота:* «Мы не решились поставить *венчает*, потому что во всех текстах, как печатных, так и рукописных, употреблено здесь множественное число и в соответствие собирательному имени хор» (I, 124).

«Ангелов сонм, / Руки простерши, / Ольгу приемлют / В светлый свой полк» («На кончину великой княгини Ольги Павловны» — I, 658). *Я. К. Грот:* «Здесь, как и в другом, прежде замеченном месте..., Державин ставит при собирательном имени глагол во множественном числе» (I, 658).

Два предыдущих примечания — свидетельство, с одной стороны, пристальности филологического внимания Я. К. Грота, а с другой — косвенное свидетельство «ригоризма» грамматических норм его времени. «Хор» и «сонм» — *собирательные* существительные, а «родство собирательности со множественностью в старину проявлялось отчетливее, чем ныне: в старом русском собирательные большею частью понимались почти как формы множественного»¹.

Видимо, нечто необычное в последних двух державинских примерах можно усматривать лишь с позиции повышенных требований к «правильному» письменному синтаксису. Однако вот в чем дело: такими примерами не исчерпываются случаи несоответствия между единственным и множественным числом у Державина. В других случаях причину следует искать не в «собирательности». Это особенности личного слога.

«Жив Бог!» царь рек — и меч полсвета, / Как быстры молнии, обнажил...» («На Мальтийский орден»). «Меч» со всей ясностью, которой не мог не видеть и Державин, подразумевает форму единственного, а не множественного числа (то есть «быстру молнию»); формы эти могли быть введены путем простой правки окончаний, то есть без каких-либо изменений ритмики. Однако при этом менялся

¹ Овсянко-Куликовский Д. Н. Синтаксис русского языка. СПб., 1912. С. 18. Данное высказывание Овсянко-Куликовского основывается на обширном материале, извлеченном из работ А.А. Потебни.

бы смысл: «быстры молнии» не просто перифраза слова «меч» — это динамический образ молниеносных *движений* разящего меча.

Далее, необычное соединение обычных слов может, например, проявляться в их подборе по принципу звукового подобия. Это также характерная особенность державинского слога. Например:

Весна венцом венчалась лета

На мир 1807 года

У Державина примат звуковых ассоциаций над формально-синтаксическими прослеживается весьма определенно. Это ясно прослеживается в стихотворении «Колесница», где стих «В ров мрачный вернется вверх дном» Державин первоначально построил иначе: «В ров страшный падает...»; «вернется» появилось позднее: основания его введения поэтом (на месте «падает») весьма прозрачны — для Державина перемена «падает» на «вернется» явно уточняет смысл, то есть видоизменяет его. Данные слова в «контексте» державинского стиля синонимами никак не являются! А вот стих, который вызвал недоуменные комментарии Капниста: «И гул глухой в глуши гудет» («Любителю художеств»). Капнист в своих примечаниях на издание стихов Державина 1789 г. указал автору на сопоставление слов «глухой» и «в глуши» и на форму глагола «ропчет» в предыдущем стихе («По мрачным, горным дебрям ропчет»), написав рядом вопрос: «Что это?» (I, 369). Ответ возможен: это, по-видимому, не что иное, как «выравнивание» звукового облика слова по другим, содержащим звук «ч». «Ропчет» орфографически и фонетически «неправильно», но зато включено в особую ассоциативную связь — в цепь слов с аллитерацией на «ч». Объяснять введение данной «неправильности» иначе — стремлением поэта «уточнить» рифму («грохочет/ропчет») — менее основательно, поскольку «грохочет/ропчет» было бы весьма обычным и органичным для державинского стиля ассонансом (ср. хотя бы «бездны/зажжены» в оде «*На переход Альпийских гор*». Первоначальный вариант тоже неточный: «бездны/бревны»).

Уместно оговориться: природа державинских ассонансов (вокруг которых в науке было много споров) для выяснения своего также требует учета предшествующих рифменному созвучию *связей внутри зарифмованных строк*. Последние могут «провоцировать» ассонансы на концах стихов. Так, в стихотворении Державина «Купидон» наличествует не просто неточная рифма «стрелы/мерзлы» — ее компоненты «задействованы» в ассоциативном синтаксисе: «В туле лук на нем и стрелы / ... Тер руками руки мерзлы». «В туле», «лук», «лук»

и «руки» создают ассоциативную переключку, усложняя характер ассоциативных отношений в зарифмованных стихах.

Не изучено то реальное интересное обстоятельство, что в ранних и черновых вариантах стихотворные тексты Державина заметно грамматически «правильнее», чем в окончательных вариантах произведений (а не наоборот).

Так, в оде Державина «*На переход Альпийских гор*» (1799) первоначально фигурировала синтаксически совершенно «безупречная» строка «И беззащитен уже он», концевое слово которой рифмовалось ниже с фамилией «Багратион». Однако, работая над произведением, Державин ввел взамен строку с явно негладким употреблением так называемого «сочинительного» союза «и»: «Стал безоружен и один», которую срифмовал уже со словом «Россиянин». «И» соединяет здесь части грамматически «неравносильные», если употребить обозначение А. А. Потемни. Нечто аналогичное делалось Державиным неоднократно. Об этом свидетельствуют варианты его произведений. Так, в стихотворении «*Утро*» (1800) поэт заменил синтаксически «правильную» конструкцию фразы из первоначальной рукописи «Свистал лишь ветер, лишь дров листья шептали» на такую окончательную ее конструкцию: «А только ветров свист, лесов листья шептали», — оба перечисляемых компонента грамматически «неравносильны».

Странный ход работы художника над черновиками и вариантами в ряде случаев может казаться преднамеренной «борьбой» против грамматики. Подобные его действия не случайно много раз бывали объектом недоуменных гаданий. Я. К. Грот писал: «Одни думают, что он был вовсе не в состоянии исправлять то, что раз вылилось у него из-под пера; другие представляют себе, что он, поправляя, только портил стихи»¹.

И. И. Дмитриев в книге «Взгляд на мою жизнь» вспоминает: «Державин при всем своем гении с великим трудом поправлял свои стихи. Он снисходительно выслушивал советы и замечания, охотно принимался за переделку стиха, но редко имел в том удачу»². Державин даже отвечал ему: «Что же? вы хотите, чтобы я стал переживать свою жизнь по-вашему?»³

¹ Грот Я. К. Предисловие// Сочинения Державина. Т. I. С. 37.

² Первое — готовность поэта к правке первоначального текста — объективное наблюдение, но последнее утверждение («редко имел в том удачу») отражает, разумеется, только личное мнение Дмитриева.

³ Державин Г. Р. Соч. В 9 т. Т. 8, СПб., 1880. С. 704.

С. Т. Аксаков, вспоминая о своем общении с Державиным, рассуждал:

«Нетерпеливость, как мне кажется, была главным свойством его нрава; и я думаю, что она... даже мешала вырабатывать гладкость и правильность языка в стихах. Как скоро его оставляло вдохновение — он приходил в нетерпение и управлялся с языком без всякого уважения: *гнул на колено синтаксис, слоудоударение и самое словоупотребление* (курсив наш. — Ю. М.). Он показывал мне, как исправил негладкие, шероховатые выражения в прежних своих сочинениях, приготовленных им для будущего издания. Положительно могу сказать, что исправленное было несравненно хуже неисправленного, а неправильности заменялись еще большими неправильностями»¹.

Я. К. Грот позже писал, со своей стороны, «что Державин не боится ошибок... против синтаксиса»². Здесь исследователь рассуждает так, словно при жизни поэта существовали жесткие синтаксические правила, которые можно было бесстрашно нарушать. С ним нельзя согласиться. Это в XIX в., когда были написаны цитированные слова Грота, такие правила уже имелись — сложилась синтаксическая теория, и ее нормы могли изучаться русскими людьми по «руководствам, принявшим за образец речь карамзинскую» (выражение Ф. И. Буслаева).

На деле Державин фактически писал не *против* правил синтаксиса, а *вне* таких правил. То, что воспринималось позднее как «неправильности» в его слоге, следует интерпретировать, по-видимому, несколько иначе.

М. В. Ломоносов говорит, подчеркивая, что русский язык — «едва пределы имеющее море»: «...Сколько мог я измерить, сочинил малый сей и общий чертеж всея обширности — Российскую грамматику, *главные* (курсив мой. — Ю. М.) только правила в себе содержащую»³. В частности, *грамматика Ломоносова не включает синтаксиса*. Постломоносовские грамматики XVIII в. следуют тому же принципу. «Большая» грамматика А. А. Барсова затрагивает синтаксические вопросы крайне бегло. Напротив, в XIX в., когда писал свои воспоминания Аксаков и работал Грот, уже существовало несколько синтаксических концепций. В XIX в., в отличие от века предыдущего,

¹ Аксаков С. Т. Знакомство с Державиным // Аксаков С. Т. Собр. соч. В 4 т. Т. 2. М., 1955. С. 331.

² Грот Я. К. Язык Державина // Державин. Его жизнь и сочинения. М., 1911. С. 94.

³ Ломоносов М. В. Предисловие к «Российской грамматике». С. 392.

уже было что «нарушать». Люди этого времени, что и естественно, воспринимали державинские тексты сквозь призму такой ситуации, то есть давали его слугу модернизированное истолкование.

Но если и так, существенны два вопроса. Во-первых, нет ли все-таки у державинских оригинальных поэтических приемов объективной языковой основы? С другой стороны — вопрос литературоведчески куда более существенный: какова же объективная художественная цель тех творческих усилий поэта, которые внешне выглядят «антиграмматическими»?

Не написав системы синтаксических правил, Ломоносов дал многочисленные практические «образцы» оригинальных синтаксических построений в своих стихах и прозе. Но люди XVIII в. (в частности, Державин) вряд ли могли подобным образом слитно воспринимать теорию и практику Ломоносова, видеть в оборотах из его стихов нечто претендующее быть «правилом для других». Трудно представить, что Державин (при всем его пиетете перед крупнейшим предшественником) способен усмотреть в ломоносовском поэтическом слого систему директивных грамматических предписаний, покушение на свою творческую свободу — набор общеобязательных «правил», которые необходимо «нарушать». Он, конечно, просто действовал по принципу: Ломоносов пишет вот так, а я — по-своему, иначе.

Почувствовать, насколько неоднозначна распространенная репутация Державина-стилиста как якобы нарушителя норм грамматики, можно на таком простом примере. В стихах Державина неоднократно представлено «неправильное» (с точки зрения позднейших «школьных» норм) соединение слов разного рода, например:

Отроча порфирородно

В царстве северном рожден

На рождение в севере порфирородного отрока, 1780

или

На полянке роз душистой

Спал прекрасное дитя

Спящий Эрот, 1795.

Соединения типа «спал дитя» казались неправильными и *неко-*
торым современникам Державина. Я. К. Грот сообщает по поводу первого примера: «Во второй части «Собеседника» (С. 112) некто

Любослов, критикуя разные стихи Державина, заметил: «Рожден должно быть в также в среднем роде, как и *порфиородно*» (I, 83). Ньсьма заманчиво, основываясь на данной реплике прижизненного державинского критика, констатировать нарушение поэтом «нормы». Однако стоит поискать у других стихотворцев, и оказывается, что свою претензию Любослову следовало бы адресовать многим другим крупнейшим художникам XVIII—начала XIX в.

И. Дмитриев: «Как я велик! дитя со столика вскричал...» («Дитя на столе»); *В. Жуковский*: «Вера был вожатый мой» («Путешественник»); *К. Батюшков*: «Близ Федра и Пильпая / Там Дмитриев сидит; / Неседуя с зверями, / Как счастливый дитя» («Мои пенаты»).

Грамматическая «неправильность», обнаруженная у Державина, оказывается, есть в его время, так сказать, «общепоэтическое достояние». Можно привести и иные подобные примеры. Допустим, бросаются в глаза в стихах Державина «неправильные» по оформлению родительные падежи типа славянов, брызгов, аромат, стихиев, морь и т. п. Ср.: «От брызгов синий холм стоит» («Водопад», 1791); «Средь вин, сластей и аромат» («Фелица», 1782); «Что се! Стихиев ли борьба?» («Гимн лиро-эпический», 1812); «Кротил свирепость бурь и морь» («Христос», 1814). Однако аналогичные «неправильности» есть и у других поэтов интересующей нас эпохи.

М. Ломоносов: «Художников збирал и обучал солдатов» («Надпись к статуе Петра Великого»); «Казацких поль заднестрской тать» («На взятие Хотина»); «Седми пространнх морь берегов» (там же); *И. Дмитриев*: «Где ты, славянов храбрых сила?»

В начале XIX в. эти формы также еще жили:

В. Жуковский: «В вас зрю я доблесть славянинов» («Добродетель»); «По знаку данному сорвал / Монах с лица ее покров; / И кудри черных волосов / Упали тучей по плечам» («Суд в подземелье»). *К. Батюшков*: «На кафедру летит град яблоков и фиг» («Странствователь и домосед»); «О солнце! Чудно ты среди небесных чуд!» («Подражания древним»); «В Элизий приведешь таинственной стезей, / Туда, где вечный май меж роцей и полей» («Элегия из Тибулла»).

Державин несколькими десятилетиями раньше находился в специфической ситуации, когда, между прочим, в книжной речи сосуществовали собственно русские синтаксические обороты с церковнославянскими. Если первые действительно были еще не учтены грамматистами в должной мере и не нормированы, то положение со вторыми было во многом иным. Тут книжная норма имелась. Возникает дополнительный вопрос, третий: не обусловлена ли общая репутация Державина как нарушителя грамматики какими-

то действительными его «неправильностями», но не в русских, а в церковнославянских оборотах? Ведь такие «церковнославянские» «неправильности» в его стихах на самом деле попадают. Например:

Тогда тебе дщерь тирска длани
Прострет со многоценны дани
Песнь брачная чете порфиородной, 1793

Примечание Я. К. Грота к этому фрагменту: «...Т. е. со многоценными даяниями. Тут явная ошибка против форм церковнославянского языка» (I, 557). Итак, тут псевдославянизм, но его легко объяснить тем, что перед нами — художественная условность, «условная неправда» искусства. В принципе церковнославянская речевая стихия, безусловно, была активно действующей силой в сознании Державина. Но не менее активной стихией была в его сознании русская *устная речь* с ее специфическими особенностями, о которых говорилось выше применительно к поэзии русского барокко. И странная правка, которой любил подвергать поэт свои стихи, явно имела объективную языковую базу — он вносил в них особые обороты, основанные на его личном ощущении правил построения устной речи.

Подчеркнем со всей силой: разумеется — *устная и поэтическая речь суть различные системы*. Стихотворный синтаксис Державина ни в коем случае нельзя считать буквально *копирующим* синтаксис устной речи. Не говоря уже о такой важной особенности стихотворной речи, как ее *ритмичность* (со всем, что из данной особенности следует), стихотворная речь есть *художественная* речь (со всем, что следует из этого второго обстоятельства). Индивидуальному слогу Державина присущи *элементы* «устного» и «письменного» типа, в конкретных произведениях представленные в разной пропорции и в разных обликах. Устная речь подсказывала поэту приемы компактного, основанного на неожиданных ассоциациях смыслового развития.

Существующая орфографическая символика в силу объективных причин никак не приспособлена для задач письменного воспроизведения смысловых нюансов устной речи. Записанные на бумаге, стихи, в которых автором были интенсивно применены особенности устного синтаксиса, отчасти уподобляются нотам. Для одних, специально подготовленных людей, эти поэтические «ноты» и на бумаге «звучат», для других же они становятся «музыкой», обретают художественное звучание, лишь когда подключается исполнитель-декламатор. Он восстанавливает все необходимые интонационные

предства и паузы, а также весьма важные для передачи деталей содержания устной речи паралингвистические факторы (мимика, жесты, позы и т. п.). С этим следует соотнести огромный интерес Державина к декламации — по воспоминаниям С. Т. Аксакова, Державин, узнав, что он обладает декламационным даром, без конца заставлял исполнять державинские произведения¹. Поэт инстинктивно чувствовал преимущества реального устного исполнения тех стихов, в которых в образно-творческих целях им были задействованы многие специфические приемы устно-речевого развития содержания. Приведем еще один характерный пример. Филолог начала XIX в. пишет:

«Державин первый ввел в употребление в начале строфы или стиха повторение одного слова и посредством сего слова соединял иногда самые несвязные мысли... без всякой особенной надобности»². В другом месте он же говорит еще об одном поэте XVIII в.: «Вообще в одах Ломоносова часто... строфы связываются холодными выражениями: «Но се! но что я зрю! но горы и поля, скачите!»³. Прежде всего стоит отрешиться от неодобрительного тона автора высказываний, который может быть чисто субъективным. Вот в чем, однако, суть: поэты связывают части произведения путем как будто бы немотивированного повтора определенных слов и выражений. Но в устной речи подобные повторы или восклицания и распространены, и необходимо *нужны* для поддержания смысловой нити декламируемого текста в сознании слушателей! Оды Ломоносова и Державина просто явно рассчитаны не только на чтение глазами, но и на *слуховое* их восприятие.

Многие из од и стихотворений Державина целиком или частично представляют собой творческие подражания (парафразисы: вариации, стилизации и т. п.) — например, подражания христианским псалмам («Властителям и судиям», «Величество Божие», «Праведный судия», «Победителю» и др.), Горацию («О удовольствии», «Похвала сельской жизни», «На смерть графини Румянцевой», «Памятник», «Весна», «Лебедь» и др.), Пиндару («Афинеяскому витязю», «Песня Пиндара Пифическая» и др.), Анакреону, Оссиану, немецким поэтам — и иным литературным «подлинникам». Мы уже сталкивались с этим явлением применительно к другим художникам XVIII в. Как

¹ Аксаков С. Т. Знакомство с Державиным. С. 314–336.

² Мерзляков А. Ф. Державин // Труды Общества любителей российской словесности. М., 1820. Ч. 18. С. 37–39.

³ Мерзляков А. Ф. Рассуждение о российской словесности в нынешнем ее состоянии. С. 124.

художественная практика эпох барокко и классицизма, так и европейская эстетическая теория XVII—XVIII вв. помимо подражания природе выдвигала в качестве одной из основных форм художественно-творческого подражания (то есть полноценного *творчества*) именно подражание великим художникам античности, произведения и стили которых полагались образцовыми. Это одна из основных тем «Поэтики» Феофана Прокоповича. Об этом много говорилось, в частности, и таким популярным в России эстетиком, как Ш. Батте.

В свое время Я. К. Гротом было привлечено внимание к тому интересному обстоятельству, что Державин в известной автохарактеристике прямо указывает, как после своего отказа от попыток «парить» по-лomonосовски с 1779 г. избрал «*совершенно особый*» (курсив наш. — Ю. М.) путь, руководствуясь наставлениями Батте...»¹. Батте был авторитетом для Державина и в период создания книги «Рассуждение о лирической поэзии, или Об оде», перекликающейся с Батте в ряде теоретических формулировок². На этом «особом пути» Державин создал целый ряд ярко-художественных, но одновременно парафрастических произведений — одно другому не противоречит.

В поэтической практике Державина выбор объекта парафразирования диктовался не формальными соображениями, а характером тех идей, которые высказывались в заинтересовавшем его чужом произведении. Как подмечено, например, А. Ф. Мерзляковым, «Для переложений Державин избирал особенно те псалмы, которые именуются песнями правды и посвящены ей»³. Можно понять, чем были особенно внутренне близки именно эти псалмы Державину, который сам шутливо признавал за собой, что «горяч и в правде черт».

Теоретические воззрения Державина на литературу высказаны, прежде всего, в его книге «*Рассуждение о лирической поэзии, или Об оде*» (1811–1815). Важнейшим, даже необходимым условием для успешного творчества поэт считает состояние вдохновения:

«*Вдохновение* не что иное есть, как живое ощущение, дар Неба, луч Божества. Поэт, в полном упоении чувств своих разгораясь свышним оным пламенем или, просто сказать, воображением, приходит в восторг, схватывает лиру и поет, что ему велит его сердце. Не

¹ См.: Грот Я. К. Жизнь Державина. СПб., 1880. С. 275.

² См.: Машкин А. Эстетическая теория Батте и лирика Державина. Казань, 1916.

³ Цит. по: сб. Гавриил Романович Державин. Его жизнь и сочинения. М., 1911. С. 86.

разгорячась и не чувствуя себя восхищенным, и приниматься он за нишу не должен. <...> Вдохновение рождается прикосновением случая и страсти поэта, как искра в пепле, оживляясь дуновением ветра; воспламеняется помыслами, усугубляется ободрением, поддерживается «вкружными видами, согласными со страстью, которая его трогает, и обнаруживается впечатлением, или изливанием мыслей о той страсти, или ее предметах, которые воспеваются. В прямом вдохновении нет ни связи, ни холодного разсуждения; оно даже их убегает и в высоком жарении своем ищет только живых, чрезвычайных, занимательных представлений. От того-то в превосходных лириках всякое слово есть мысль, всякая мысль картина, всякая картина чувство, всякое чувство выражение, то высокое, то пламенное, то сильное, то особую «краску и приятность в себе имеющее».

Для творчества в состоянии вдохновения естественна стихийность решений, основанных не на логике, не на рассудочных мотивах, а на инстинктивном ощущении «тайной связи» между компонентами создаваемого произведения:

«*Безпорядок лирический* значит то, что восторженный разум не успевает чрезмерно быстротекущих мыслей расположить логически. Потому ода плана не терпит. Но беспорядок сей есть высокий беспорядок, или беспорядок правильный. Между периодами, или строф, находится тайная связь, как между видимых, прерывистых колен перуна неудообразимая нить горючей материи. <...> Иначе сей мнимый беспорядок будет на самом деле беспорядок...».

Иными словами, художественный, преднамеренный беспорядок — это, конечно, внешне выглядит как «неправильность», но, по сути, тут неправильность мнимая.

Краткость слога Державин считает тем, к чему заведомо следует стремиться, ибо краткости требуют сила и искренность поэтического чувства:

«Известно, что пламенное чувство изъясняется кратко, но сильно. Поелику высокая ода наполняется горячим, сильным чувством, то и разумеется, что ода должна быть кратка, или по крайней мере не слишком длинна».

В своей книге Державин сформулировал характерный принцип, позже не раз выдвигавшийся другими авторами и школами, и названный в серебряный век принципом *художественного синтеза* или синтеза искусств. Поэзия, по его мнению, есть словесная *живопись* (интересно, что сходные идеи высказывали западные теоретики барокко):

«*Сравнения и уподобления* суть иероглифы, или немой язык поэ-

зии. Поелику она по подражательной своей способности не что иное есть, как говорящая живопись».

В другом месте Державин говорит и о необходимости насыщения поэзии *музыкальным* началом. Становится понятно, что сложная и выразительная звукопись, характерная для его стихов, с его точки зрения, призвана реализовать синтез слова и музыки:

«Знаток в том и другом искусстве тотчас приметит, согласна ли поэзия с музыкою в своих понятиях, в своих чувствах, в своих картинах и, наконец, в подражании природе. Например: свистит ли выговор стиха и тон музыки при изображении свистящего или шипящего змия, подобно ему; грохочет ли гром, журчит ли источник, бушует ли лес, смеется ли роща».

Развивая идеи о родстве словесного и музыкального искусства, поэт посвящает специальный раздел книги *песне* как особому явлению, синтетически сочетающему словесно-текстовое и музыкальное начала. Подробно сопоставляет он песню с тем, в чем он сам стал сильнейшим мастером своего времени, — с одой:

«В оде и песне столь много общего, что та и другая имеют право на присвоение себе обоюдного названия; однако же не можно указать и между ими некоторых оттенков, как по внутреннему, так и по внешнему их расположению. По внутреннему: песня держится всегда одного прямого направления, а ода извивчиво удаляется к околичным и побочным идеям. Песня изъясняет одну какую-либо страсть, а ода перелетает и к другим. Песня имеет слог простой, тонкий, тихий, сладкий, легкий, чистый; а ода смелый, громкий, возвышенный, цветущий, блестящий и не столько иногда обработанный. Песня долгое время иногда удерживает одно ощущение, дабы продолжением онаго более напечатлеться в памяти, а ода разнообразием своим приводит ум в восторг и скоро забывается. Песня сколько возможно удаляет от себя картины и витийство, а ода, напротив того, украшается ими. Песня чувство, а ода жар».

Книга Державина, к сожалению, до сих пор опубликована не полностью (несколько раз издавалась ее первая половина, а также были попытки советского времени публиковать в периодике фрагменты третьей и четвертой части)¹. Однако и доступные читателю

¹ Ряд произведений Г.Р. Державина не опубликован по сей день. Его рукописное наследие, к глубокому сожалению, так и не удостоилось того внимания, которое характерно для наследия А.С. Пушкина и основных литературных деятелей пушкинского времени. Огромную роль в сохранении и спасении рукописей Г.Р. Державина сыграл академик Я.К. Грот, в одиночку подготовивший

Эти разделы позволяют ощутить незаурядность и глубину личности поэта. Практик художественного слова на склоне лет дал блестящее теоретическое обобщение собственному творчеству и одновременно высказал целый ряд проницательных и не утративших своей актуальности суждений о работе поэта вообще. Кроме того, как и в многих автобиографических «Записках», Державин выступил здесь писателем, мастером *прозаического* слога — уже по приведенным выше фрагментам можно почувствовать его глубокое стиливое своеобразие.

и издавший также девятитомное собрание сочинений Державина (1864—1883, два варианта — «роскошное» издание с иллюстрациями и удешевленное «народное» издание). Сын Я.К. Грота впоследствии передал в Академию наук огромное количество державинских материалов. Их разбор был завершён к 1946 г., но до публикации дело дошло лишь частично.

ДЕРЖАВИНСКАЯ ЭПОХА

Последняя треть XVIII в. особенно богата именами и талантами. Это имеет ту объективную причину, что литература, развиваясь, постепенно все более разрастается «вширь» и одновременно творчески совершенствуется, накапливая опыт, формируя традицию. В то же время все-таки вызывает невольное удивление обилие сильных дарований именно в этот период. Аналогичное явление хорошо известно применительно к пушкинской эпохе (первая треть XIX в.) и даже породило понятие «пушкинская плеяда» (Е. Боратынский, А. Дельвиг, Н. Языков, Д. Веневитинов и др.). Интересующий нас период вполне уместно условно назвать *державинской эпохой*, ибо он породил крупнейшего поэта столетия Г. Р. Державина, вокруг которого также обнаруживается своеобразная поэтическая «плеяда».

Державин был ключевой, «знаковой» фигурой литературы конца столетия. Однако Державин — поэт иного типа, чем великий Пушкин, сыгравший роль центральной фигуры в литературе XIX в. Сравнить Державина уместнее с новатором и экспериментатором Маяковским — типологическая близость их индивидуальных стилей поразительна¹. Впрочем, выше уже давались многочисленные конкретные сопоставления поэтического слога Державина со стилями А. Кантемира, В. Ломоносова, И. Богдановича, В. Капниста и ряда других поэтов XVIII—начала XIX в.

Иногда феномен Державина истолковывают как своеобразный рецидив барокко (или, во всяком случае, проявление его отдельных характерных черт). В Державине есть «смятенность духа», что внешне похоже на то, что представлено в искусстве барокко и к чему прямо призывали его западные теоретики. Плюс к этой «смятенности» в творчестве Державина можно усмотреть барочный трагизм — при всем жизнерадостном оптимизме большинства его произведений,

¹ См. подробное и конкретное сопоставление в книге: Минералов Ю. И. Теория художественной словесности. М., 1999.

при всей склонности к шутиливой бравате он автор од «На смерть князя Мещерского», «Водопад» и безысходно-трагедийного итогового наброска «Река времен в своем стремлении...».

Экспериментализм барокко также находит определенное соответствие в деятельности поэта. Державин неожиданно заново ввел и широко использовал неточную рифму (*ассонанс*), почти неупотребительную со времен Симеона Полоцкого. В своих стихотворных пьесах («Добрыня», «Рудокопы» и др.) Державин опробовал акцентный (*тонический*) стих, делал иные выразительные опыты с ритмикой, синтаксисом, наполнил свои стихи каламбурными созвучиями, удивлял современников неологизмами, смелостью метафор...

Поэт князь П. А. Вяземский, друг Пушкина, в свое время подметил: «Ломоносов, Петров, Державин были бардами народа, почти всегда стоявшего под ружьем... Сию поэзию, так сказать, официальную, должно приписывать не столько характеру их, сколько характеру эпох, в которые они жили»¹. Роль Ломоносова как объективного предшественника Державина на стезе гражданско-философской поэзии в разьяснении не нуждается. Но имя Петрова требует достаточно обстоятельного комментария. Петров был непосредственным предшественником Державина. Более того, в плане биографическом вполне очевидно, что возле Екатерины II Державину как поэту императрицей, после сближения с ней, предназначалась именно та, условно говоря, «экологическая ниша», которую ранее, буквально перед этим, занимал Петров! (И, подобно Петрову, он в этой придворной «нише» удержаться не смог, да и не захотел.)

Василий Петрович Петров (1736–1799) — рано осиротевший сын московского священника, окончил Славяно-греко-латинскую академию, оказался оставлен при ней преподавателем риторики и поэтики, после написания «Оды на карусель» был вызван ко двору, награжден и сделан личным переводчиком Екатерины II; стал близким другом Г. А. Потемкина; с 1772 г. продолжил образование в Англии, вернулся в 1774 г.; в 1780 г. неожиданно вышел в отставку (под предлогом болезни, но, вероятно, не без косвенно выраженного протеста: царица пыталась держаться с ним фамильярно и, например, однажды необдуманно назвала гордого и самолюбивого Петрова своим «карманным стихотворцем» — он и многие годы спустя с обидой вспоминал это случайно вырвавшееся прозвище); поселился в собственном имении в Орловской губернии, занявшись

¹ Вяземский П. А. Эстетика и литературная критика. М., 1984. С. 191.

делами семьи и хозяйством; свои новые стихи исправно слал царю, но ее двор не посещал (перед Екатериной II Петров по-прежнему преклонялся и, узнав о ее смерти, серьезно заболел); зимами наезжал в Москву и работал в Румянцевской библиотеке.

Уже в XIX в., когда знаменитый некогда Петров был забыт, П. А. Вяземский писал поэту И. И. Дмитриеву: «У нас его (Петрова-лирика. — Ю. М.) совсем не знают. Я его теперь перечитывал и обедался его сочными выражениями и особенно жирными рифмами. Много в стихотворениях его темного: надобно и к ним ключ как к державинским...»¹

Творчество Петрова включает перевод «Энеиды» Вергилия (заключен в 1786), оды «На карусель» (1766, 1782), «На войну с турками» (1769), ряд произведений, посвященных восхвалению Екатерины II и Потемкина, и др. Из потемкинского цикла выделяется «Плач на кончину его светлости князя Григория Алексеевича Потемкина» (1791), исполненный искренней скорби.

В Петрове узнается поэт ломоносовской одической традиции, притом крупный и своеобразный. Начав работать в поэзии в годы, когда в расцвете была деятельность Сумарокова и его школы, он имел смелость и самостоятельность отказаться от «вычищения языка» и основал свой личный слог на средствах, придающих стиху устно-речевые интонации:

Орел когда, томимый гладом,
Шумя на воздухе, парит,
Узревши птиц, летящих стадом,
Вослед за ними гнать горит,
И, вдруг пустясь полетом встречным
И крыл движеньем быстротечным,
Уже их постигает близ,
И, алчными усты зияя
И остры когти простирая,
Дает по ним круг вверх и вниз.

Подобный здесь царю пернатых
Полет в героях вижу двух,
Желанием хвалы объятых,
Подвижнических мзды заслуг.
Сияя видом благородным,

¹ Русский архив. 1868. С. 650.

Являют вдруг очам народным
Соперничество и родство;
Хребты и выи исклоняя
И сильны мышцы напрягая,
Взять упреждают торжество.

Так быстро воины Петровы
Скакали в Марсовых полях,
Такие в них сердца Орловы,
Такой чела и рук был взмах;
И легка членов преобратность,
Над мыслью деюща понятность;
Когда в жару кровавых сеч
И безошибочной рукою
Сжинали главы с шведских плеч.

Ода на великолепный карусель, 1766

Естественно, Петров с его мнимыми, образно-художественными, «неправильностями языка» («вослед за ними *гнать горит*», «уже их постигает близ», «полет в героях вижу двух» и т. д.), с его динамичными метафорами вслед за Третьяковским и Ломоносовым стал персонажем пародий Сумарокова. Скрытые насмешки над Петровым неоднократно включает в текст своего «Елисея» В. И. Майков. Петрова, быстро становившегося знаменитым, явно ревниво воспринимали и некоторые другие поэты.

В. Петров не обладал риторическими познаниями Ломоносова, но он зато не воспринял и сопутствующей некоторым его стихам холодноватости. Напротив, кипение эмоций переполняет его произведение. Тут действительно обилие «сочных выражений» (если применить слова Вяземского):

Султан ярится! ада дщери,
В нем фурии раздули гнев.
Дубравные завьли звери,
И волк и пес разинул зев;
И криками ночные враны
Предвозвещающая кровь и раны,
Все полнят ужасом места;
И над сералию комета
Беды на часть полночну света
Трясет со пламенна хвоста!

По силе темперамента Петров напоминает здесь Державина, и его батальные оды прямо подготовили читателя к восприятию аналогичных державинских од (у Петрова есть и ода о взятии Измаила, где, впрочем, центральным действующим лицом он делает не бравшего крепость Суворова, а русского главнокомандующего — своего друга Потемкина). Далее в оде «*На войну с турками*» говорится:

Война, война висит ужасна,
Россия, над твоей главой,
Секване мочь твоя опасна:
Она рог стерти хочет твой.
Ты в том винна пред ней едином,
Что ты ей зришься исполином;
Ты кедр, а прочи царства — трость.
Так ты должна болеть, сражаться,
И в силах ты должна теряться,
Чтоб ей твоею гратой рость.

Секвана (Сена) — река, на которой стоит Париж. Тем самым Петров объясняет агрессивность Турции политическими интригами Франции против России:

Чудовища всеродны ада,
Все злое, кроме лишь себя,
Она бы выставити рада,
Россия, супротив тебя.
Но турк пошлет свои знамена,
А аду казнь ее замена —
То жаляща меж трав змея.
Да скроет зависть от Европы,
Она лишь будет весть подкопы:
Мошь турков — умыслы ся.

На войну с турками, 1768

Вышеупомянутый «*Плач на кончину Потемкина*», «*Смерть моего сына*» (1795), «*Ода Н. С. Мордвинову*» (1796) и некоторые другие стихи также можно отнести к числу наиболее значительных произведений Петрова. Как пример тонкости его словесно-изобразительной техники можно вспомнить стихотворение «*Весна*», где так передается пение соловья:

Напрягши жавронок гортань,
Весне прекрасной платит дань. <...>
Жарок,
Ярок,
Удал соловей,
Всех даром веселит музыкою своей.
Сперва он цвикает, чуть слышан, понемногу,
И стонет голосу из горлышка дорогу;
Как грянет, полетит и ядра вдруг и дробь;
То тоны все мешает,
И роци оглушает,
То ставит каждый стих особь;
Творенье малосонно,
Всю часто ночь насквозь кричит безугомонно;
Один, в густой тени под солнцем иль луной,
Поет, сразиться рад лир лучших со струной;
Одна, не диво ли? и крошечная глотка,
Свирель, труба, тимпан, трещотка;
То гаркнет, то прервет;
Визги,
Мызги,
Стуки,
Звуки
Издает;
Захлебывается, в клуб голос собирает,
Частит его, рядит
Затихнет будто сил падит;
Вдруг длинну песню выстилает
Из горлышка, как холст;
Тут звонок
И тонок,
Там толст;
Томен,
Огромен,
Жалок, жесток,
Силен,
Умилен,
Низок, высок.

П. Н. Сакулин писал: «Это чрезвычайно интересное по форме стихотворение. Здесь видна попытка, и притом не совсем безуспеш-

ная, уловить музыку соловьиного пения. Вы, вероятно, не могли не обратить внимания на то, что и самый размер меняется соответственно отдельным моментам пения. Так выполнена была чисто художественная задача передачи в словах пения соловья. Задача эта интересовала потом Крылова, Аксакова, Тургенева и др.»¹

К словам академика Сакулина можно прибавить, что в начале XX в. данное стихотворение Петрова послужило отправным моментом и для попытки футуриста В. Каменского «натурально» воспроизвести в стихах соловьиную трель. Его «Соловей» даже ритмически напоминает о своем литературном прообразе.²

Стихи В. Петрова в XX в. ни разу не публиковались по-настоящему объемными и представительными подборками или книгами. Между тем это один из нескольких крупнейших поэтов изучаемой нами эпохи, лучшие произведения которого составляют гордость русской литературы. Место Петрова в русской литературе XVIII в. — это место яркого лирика и поэта-государственника, непосредственного предшественника Державина на стезе гражданской поэзии.

Державина окружало несколько талантливых поэтов, которые, как напоминалось выше, порою были первыми читателями и своего рода редакторами его произведений (и примеры из стихов которых выше уже рассматривались в порядке сопоставления с державинскими произведениями). Поэты, составлявшие державинское окружение — это, прежде всего, Н. А. Львов, В. В. Капнист, рано ушедший из жизни И. И. Хемницер. Первые трое дружили еще до того, как с ними сблизился Державин, причем Львов и Капнист были женаты на сестрах Дьяковых (третья сестра стала впоследствии второй женой Державина). Другом Львова был и М. Н. Муравьев (ранее близкий к кругам русских классицистов), похожий на него своей неумной тягой к знаниям, а также поэт и драматург Я. Б. Княжнин.

Кроме них Державин в определенные периоды дружески общался с поэтом А. А. Ржевским, с Д. И. Фонвизиным, с молодыми И. И. Дмитриевым и Н. М. Карамзиным, а также по-отечески опекал замечательного, неожиданно умершего, поэта С. С. Боброва, которому при его жизни фактически отводил роль своего преемника.

Николай Александрович Львов (1751–1803) был разносторонне талантливым человеком (поэтом, музыкантом, архитектором). Его

¹ Сакулин П. Н. Филология и культурология. М., 1990. С. 183.

² Каменский В. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1966. С. 71–75.

глубокая личная культура и энциклопедически разносторонние познания (которые были приобретены, как и в случае Державина, в основном путем самообразования), а также и природная внутренняя независимость, вероятно, удерживали его в стороне от «цеховых» дел профессиональных литераторов. Он активно общался только с друзьями, среди которых, помимо вышеназванных писателей, были крупнейшие композиторы и живописцы конца XVIII в. (например, Д. Бортнянский, Е. Фомин, О. Козловский, Д. Левицкий, В. Боровиковский). Львов был моложе Державина, но, несомненно, оказал на него — особенно в первые годы знакомства — большое влияние.

Среди стихов Львова выделяются «Русский 1791 год», «Песнь норвежского витязя Гаральда Храброго», «Добрыня» и др. Стихотворение «Русский 1791 год» создано под заметным влиянием творческих приемов Державина. У Львова так описывается приближение Зимы:

На подостланном фарфоре
И на лыжах костяных,
Весь в серебряном уборе
И в камнях дорогих,
Развевая бородою
И сверкая сединою,
Во сафьянных сапожках,
Между облаков коральных
Резвый вестник второпях
Едет из светлиц кристалльных,
Вынимая из сумы
Объявление от Зимы...

В ритмико-интонационном плане цитированное перекликается с началом стихотворения Державина «*На рождение в севере порфиородного отрока*» («С белыми Борей власами И с седою бородой...»), а также явно отражает попытку Львова освоить державинскую зримо-картинную образность, привлекающую внимание современников уже в строфах 6—8 «*Фелицы*» («Или в пиру я пребогатом...» и т. д.). Львовское описание шествия Зимы в следующей строфе, неожиданно шутиливой по тону («Едет барыня большая, Свистом ветры погоняя...» и т. д.), интонационно спроецировано на аналогичное описание из стихотворения Державина «*Желание Зимы*» («Борева кума Катит в санях Зима» и т. д.).

Львов составил (совместно с композитором И. Прачем) ценнейшее «*Собрание народных русских песен с их голосами*» (1790), которое

(наряду с вышедшим на двадцать лет раньше «Собранием разных песен» М. Чулкова) является основным сводом реально звучащих в XVIII в. песен.

Поэт М.Н. Муравьев справедливо писал о Н.А. Львове:

«Все искусства имели прелести свои для чувствительного сердца Львова. Музыка, стихотворство, живопись, лепное художество; но предпочтительно архитектура стала любимым предметом его учения и план церкви Св. Иосифа в Могилеве опытом дарований его.

Много способствовали к образованию вкуса его и распространению знаний путешествия, совершенные им в лучшие годы жизни, когда чувствительность его могла быть управляема свойственным ему духом наблюдения. В дрезденской галерее, в колоннаде Лувра, в затворах Эскуриала и, наконец, в Риме, отечестве искусств и древностей, почерпал он сии величественные формы, сие понятие простоты, сию неподражаемую соразмерность, которые дышат в превосходных трудах Палладиса и Мишель Анже».¹

Наиболее известные произведения **Василия Васильевича Капниста** (1758—1823) — ранняя «Ода на рабство» (1783) и стихотворная сатирическая комедия «Ябеда» (вероятно, 1794). Обличительный пафос, характерный для его произведений наподобие данной оды, способствовал тому, что в советском литературоведении творчество Капниста внимательно изучалось, — в ракурсе, аналогичном широко распространенному подходу к изучению произведений Радищева. В то же время обличительное «антикрепостническое» творчество Капниста вряд ли сопоставимо с радищевским в части идейной оригинальности, глубины и силы, да и в плане литературного мастерства. В отличие от Радищева, он не проявил себя как сильный мыслитель-идеолог. Так, в «Оде на рабство» много умозрительной дидактики, общих мест, излишней выпренности, а личный слог поэта еще вряд ли можно признать ярко выраженным.

Талант Капниста по-настоящему раскрылся в комедии «Ябеда». Исполненный иронии текст, раскрепощенно включающий в себя устно-разговорные элементы, удался поэту блестяще. «Ябеда» обличает крючкотворство и взяточничество в судопроизводстве, с коими Капнист не понаслышке познакомился, ведя многолетнюю имущественную тяжбу, в которую была втянута еще его мать.

¹ *Муравьев М.Н.* Краткое сведение о жизни господина тайного советника Львова / Публ., коммент. К.Ю. Лаппо-Данилевского // *Львов Н.А.* Избранные сочинения. СПб., 1994. С. 361.

Судейские нравы шаржируются в пьесе живо и остроумно. Честный служака полковник Прямиков принужден вести гражданский процесс с отъявленным мошенником Праволовом, которого благородный чиновник понытчик Добров характеризует так:

Он ябедник: вот все уж этим вам сказали.
Но чтоб его, сударь, получше вы узнали,
То я здесь коротко его вам очерчу:
В делах, сударь, ему сам черт не по плечу.
В Гражданской уж давно веду я протоколы,
Так видны все его тут шашни и крамолы,
Которы, зеркалу судебной правоты
Представ, невинности явили в нем черты.
А сверх того еще, глас Божий — глас народа,
Подлоги, грабежи, разбой разна рода,
Фальшивы рядные, уступки, векселя.
Там отмежевана вдруг выросла земля,
Тут верхни мельницы все нижни потопили,
Там двести десятин два борова изрыли...
<...>
Там люди пойманы его на воровстве,
Окраденным купцам сыскалися в родстве
И брали то, что им лишь по наследству должно.
Но всех его проказ пересказать не можно...

Даже в этом коротком фрагменте видно, как свободно обращается поэт со словопорядком, как непринужденно вписывает он в текст сложный эллиптический оборот («глас Божий — глас народа, «который повествует про его» подлоги, грабежи, разбой разна рода») или устно-разговорное словосочетание («Окраденным купцам сыскалися в родстве»). Стихотворный слог Капниста — живой пример того, что художники державинской эпохи отнюдь не воспринимали уже как образец для себя «вычищенный» язык поэтов сумароковской школы. Сам Державин в каждом новом своем произведении, избобилующем инверсиями, эллипсисами, анаколуфами и т. п., демонстрировал им совсем иные «образцы»¹.

Подобно «Недорослю» Фонвизина, в финале порок наказан: Прямиков неожиданно побеждает Праволова, а заодно добивается благосклонности идеальной девушки, которую и тут зовут София (как

¹ Анаколуф — прием словесно-художественной образности, состоящий в преднамеренно «неправильном» сочетании слов в пределах фразы или фразового оборота — например, употреблении «не того» падежа, предлога, союза и т. п.

звали в двух комедиях Фонвизина и будут впоследствии, например, звать в «Горе от ума» А. С. Грибоедова). Ее отца, председателя Гражданской палаты Кривосудова, теперь самого по постановлению Сената должны судить «за взятки якобы, за толк кривой в делах». Впрочем, Добров не без иронии утешает его, что «с Уголовною Гражданская палата, Ей-ей, частехонько живет запанибрата; Не то при торжестве уже каком ни есть, Под милостивый вас подвинут манифест».

«Ябеда» — одна из лучших комедий конца XVIII в., которую потом не переставали ставить в театре на протяжении нескольких десятилетий. Познакомившись с ее текстом, Павел I назначил автора директором петербургских императорских театров. Этот пост поэт занимал примерно два года. После зверского убийства Павла собственными придворными и военачальниками потрясенный Капнист покинул Петербург, уехав на родину. Капнист и ранее подолгу жил на родной Украине в имении Обуховка (недалеко от Миргорода). В петербургской литературной жизни он принимал участие эпизодически.

Иван Иванович Хемницер (1745—1784) был, подобно впоследствии И. А. Крылову, преимущественно поэтом-баснописцем. Поэт успел издать две книги, когда в 1782 г. был назначен на крупную дипломатическую должность и послан служить в Турцию, где заболел и умер. В 1799 г. друзья посмертно издали трехтомное собрание его басен.

Басни Хемницера как бы «конспективны»: сюжетная ситуация обычно обрисовывается в них схематично, без яркой картинности описаний; крыловского психологизма в изображении персонажей нет, и произведение ускоренно подводится автором к итоговому моральному выводу, как правило, тоже не отличающемуся крыловскими афористической емкостью и глубиной. Впрочем, лаконизм Хемницера порою оборачивается особым рода энергичной выразительностью, как, например, в басне «Обоз»:

Шел некогда обоз,
А в том обозе был такой пристрашный воз,
Что перед прочими казался он возами,
Какими кажутся слоны пред комарами.
Не возик и не воз, возище то валит.
Но чем сей барин-воз набит?
Пузырями.

Басни Хемницера («Стрекоза», «Паук и Мухи», «Дележ львиный», «Волчье рассуждение» и др.) пользовались широкой известностью.

Якова Борисовича Княжнина (1742—1791) Державин знал через посредство Львова. Княжнин — человек трагической судьбы, перенесший страшные несчастья (в молодости был лишен прав дворянства и отдан в солдаты — впрочем, к политике и литературе эта история не имела отношения) и неожиданно умерший при не вполне выясненных обстоятельствах (как считали его сын, стал жертвой «простудной горячки», а по легенде, опять попал под следствие и был подвергнут истязаниям, которых не выдержал).

В конце 70—начале 80-х гг. Княжнин был соиздателем журнала «Санктпетербургский вестник», где неоднократно печатал Львова и его друзей, в том числе Державина. Сам Княжнин выступал как переводчик французской и итальянской литературы, а также был популярным у публики стихотворцем-драматургом (комические оперы, в том числе «Несчастье от кареты», комедии, в том числе «Хвастун» и «Чудаки», а также несколько музыкальных трагедий). Однако он остался в литературе прежде всего как автор трагедии «Вадим Новгородский» (1789).

Историческая подоснова трагедии весьма туманна, поскольку восстание некоего ревнителя республиканских традиций Вадима против взявшего власть в древнем Новгороде варяга Рурика — вряд ли что-то большее, чем легенда.

Весь сюжет пьесы с описанной в ней романтической любовью Рурика и дочери Вадима Рамиды — плод художественного вымысла автора. Потерпев поражение, Вадим не может больше жить на земле среди своего народа, на его глазах *добровольно* покорившегося Рурику. Рурик же в финале пьесы всячески стремится примириться с ним как с отцом своей возлюбленной, пытается доказать, что отнюдь не хочет быть тираном и даже готов свой венец «на голову Вадима возложить». Однако непреклонный сын вольности и его дочь закаляются, а терзаемый внутренними противоречиями Рурик произносит над их телами такой свой последний монолог:

Рурик

О рок, о грозный рок! О праведные боги!
За что хотели вы ко мне быть столько строги,
Чтоб смертию меня Рамиды поразить?
Умели в сердце вы меч вечный мне вонзить,
Лиша меня всего и счастья, и отрады!..
За добродетель мне уж в свете нет награды!..
В величии моем лишь только тягость мне!
Страдая, жертвой я быть должен сей стране,

И должности моей стенающий блюститель,
Чтоб быть невольником, быть должен я властитель!..
Я буду и себя с пути не соврашу,
Где, вам подобен став, вам, боги, отомщу!

Этой несколько невнятной речью (озадачивающей итоговым обещанием Рурика сравняться в величии с богами и тем отомстить им за смерть Рамиды) пьеса заканчивается.

Княжнин явно хотел показать, что «своя правда» в идейном столкновении есть у и у Вадима и у Рурика, что оба они искренни и готовы отстаивать дело, которому служат, до конца. Обычно образ Рурика истолковывают как образ любимого народом идеального правителя¹. Можно указать и на попытку истолковать его как образ лицемера и демагога, хитрым способом лишаяющего свободы народ Новгорода². Такое истолкование вряд ли имеет достаточно внятную опору в тексте трагедии:

ДЕЙСТВИЕ ЧЕТВЕРТОЕ

Явление 1

Рурик, Извед.

Извед

Злодейски умыслы уж все теперь открыты,
И видны вкруг тебя все пропасти изрыты.
Хоть гордый сей Пренест из градских стен исчез
И таинство с собой злодействия унес,
Но мной уловлены здесь воины Вадима.
Толпа злодеев сих, под стражею хранима,
Призналася во всем, открыла лютый нож,
Который ненависть готовила вельмож
На грудь спасителя сего мятежна града.
Исполненных к тебе свирепейшего яда
Я знаю имена...

Реакция Рурика на это известие о раскрытии заговора против него и его власти совершенно неожиданна:

Рурик

Я знать их не хошу.

Не зря изменников, измену отвращу.

¹ См., напр.: *Стенник Ю. В.* Жанр трагедии в русской литературе. Л., 1981.

² *Валагин А. П.* Кто смеет умереть... //Княжнин Я. Б. Избранное. М., 1991.

Что нужды ведать мне, кто гнусен предо мною:
Которою их спас — спласусь я той рукою;
Как начал, шествуя всегда путем прямым,
Народу покажу — кто я и кто Вадим.
Знать всех предателей — то робости признаки.
Да скроют подлость их забвенья вечны мраки;
Презренны мной, во мгле преступления своего,
Неудостоенны и гнева моего,
Незримы в гордости, котору восприяли,
Да упадут во прах, отколь главу подъяли!
Коль боги поразят Вадима сей рукою,
Исчезнут все, сих стран смущающи покой!..
Поди и уготовь моих варягов к брани;
Пойдем, под сению богов бессмертной длани,
Не трон мой — истину святую защищать...
О вы, могущие всечасно проникать
Сквозь завесу притворств сердец в изгибы темны;
О вы, которыми и пропасти подземны
Толь ясно видимы, как светлы небеса;
На дух мой обратя вы ваши очеса,
Узрите, боги, как я сердце разрываю,
Что кровь граждан пролить по долгу приступаю.

(К Изведу)

Свободу воинам Вадима возврати;
Моей щедротою за злобу заплати;
Чтобы, представ пред ним, явили то герою,
Что дружбы я его, не злости гнусной стою;
Но, не страшась его, стремлюся отразить
Удар, которым он дерзает мне грозить.

Извед

Щедрота ко врагам их гордость воздымает;
Великодушие нам бедственно бывает...
И стоит ли Вадим почтенья твоего?

Рурик

Когда не стоит он, достоин я того.
Новградцам, в гордости своей жестокосердым,
Сим вредной вольности защитникам толь твердым,
Могу я показать примером чувств моих,
Что добродетель есть стократ превыше их.

Поди и кротости моей исполни волю.
Я прав — и небесам мою вручаю долю!

Слова Рурика дышат искренностью. Вряд ли достаточно доказательно их толкование (о котором говорилось выше) как проявления особой Руриковой хитрости. Впрочем, оно вполне естественно как выражение озадаченности автора самого этого толкования той горькой и странной судьбой, которая постигла пьесу Княжнина, — о чем мы скажем несколько слов ниже. В этой пьесе так и хочется искать мудреные подтексты.

В образе Рурика проступают, между прочим, авторские порывы к художественному психологизму (пусть это еще внутренне скованный психологизм, о котором в применении к классицистам говорил П. Н. Сакулин). Эти порывы можно почувствовать и из процитированного фрагмента, и из такого монолога:

Явление 2

Рурик (один)

Над пропастями здесь мой трон поставлен;
За благодати мои я злобой окружен,
И сердце горестью мое всечасно сжато.
Се участи владык, свой долг хранящих свято:
Всечасно мучая, отрады не видать.
Не стоят смертные, чтоб ими обладать;
Благотворителям содетели мученья —
Не стоят никогда они благотворенья!..
Стыдися мысли сей, возвышенный на трон!

Рурику явно придают Княжниним черты незаурядности и благородства.

Пьеса первоначально не вызвала нареканий со стороны властей и в 1789 г. репертировалась с писателем и актером П. А. Плавильщиковым в роли Рурика, но театральная постановка не состоялась — вероятно, в связи начавшейся во Франции революцией, немедленно породившей в России настроенное отношение к сюжетам с республиканскими мотивами. Изданная (уже после смерти автора) в 1793 г. (причем по разрешению многолетней подруги Екатерины II княгини Е. Р. Дашковой), пьеса была, однако, вскоре запрещена, и власти конфисковали, да притом публично уничтожили, еще почти не распроданный тираж (экземпляры произведения жег палач). Все

это создало уже умершему Княжнину репутацию тираноборца и помогло все большему росту популярности его трагедии, которую даже в 20-е гг. следующего XIX столетия декабристы считали делом чести прочитать наряду с «Путешествием из Петербурга в Москву» Радищева. Данный факт — яркий пример того, какое большое значение при восприятии словесно-художественных текстов играет *презумпция*, из которой исходит читатель, основанная именно на общественной репутации произведения.

Ермил Иванович Костров (1755–1796) встретил появление державинской «Фелицы» восторженным стихотворением «Письмо к творцу оды, сочиненной в похвалу Фелицы, царевны киргизкайсацкой» (1784), в котором восклицал:

Певец! которому с улыбкой нежной муза
Недавно принесла с парнасских гор венок,
Желаю твоего я дружества, союза.
Москва жилище мне, ты невский льешь поток.

Костров сам охотно и по-своему мастерски писал парадные оды, хотя замечено, что после появления «Фелицы» он как бы охладел к этому жанру. Тем не менее деятельность поэта продолжалась. Через несколько лет он опубликовал первый перевод на русский язык «Илиады» Гомера (1787), итог огромной творческой работы (древнегреческий гекзаметр по-русски передан здесь шестистопным ямбом — «александрийским стихом»). Творчество Кострова высоко ценил А. В. Суворов. «Суворовский» цикл Кострова включает, в частности, яркую оду «На взятие Очакова», а также эпистолы «На взятие Измаила», «На взятие Варшавы». Костровский перевод Оссиана — «Оссиан, сын Фингалов, бард третьего века» (1792) — был тоже посвящен автором Суворову.

Автор воспоминаний о Е.И. Кострове писал: «Костров напечатал, в 1779 г. в Москве, свой стихотворный перевод Арнольдовой поэмы Эльвир 1780; Торжественную оду на Восшествие на Престол Екатерины Великой; а в 1781 г., Оду же на день ея рождения и, в те же года, он издал свой перевод с Латинского под названием: Луция Апулея, Платонической секты философа или Золотой осел. В 1781 г. он напечатал в Санкт-Петербурге шесть песней своей Гомеровой Илиады а в 1792 (в Москве) перевод Оссиана. Полное собрание всех сочинений и переводов Кострова изданы в С. П.бурге, 1802 г.

Великая Екатерина неоднократно всемилостивейше жаловала Кострова значительными подарками и замечала его, как литератора отличного; но Костров всё, что ни получал, трудами: или терял, как несчастливец, или отдавал бедным»¹.

Проживший немного и сгубивший себя алкоголем Е. Костров не имел великого державинского дара. Оды его довольно академичны, в них нет страстности од Державина, но это был самостоятельный талант, видимо, не сумевший полностью раскрыться.

Живя в век бурно развивавшегося национального стихосложения, Костров находчиво предложил свои пути *обогащения* русской рифмовки: в его стихах много рифм, в которых созвучие затрагивает не только заударные, но и предударные части слов (так называемая «богатая рифма»).

Творчество **Ивана Андреевича Крылова** (1769—1844), сына незнатного армейского офицера, в XVIII в. отличается тем, что *басен* он в этот период еще почти *не писал* (достоверно известны весьма немногочисленные ранние тексты этого жанра — так, три произведения были опубликованы в журнале «Утренние часы» в 1788 г.). К басням Крылов обратится в следующем веке.

Первое произведение Крылова, *комическая опера «Кофейница»* (1783), появилось в эпоху расцвета этого жанра. Затем им было написано еще несколько комических опер и комедий, а также трагедия «Филомела» (текст другой трагедии «Клеопатра» не сохранился, сгорев во время пожара). Две из комедий («Сочинитель в прихожей» и «Проказники») высмеивают (под именами Рифмохвата и Рифмокрада) писателя Княжнина, с которым у Крылова сложились непростые литературные отношения, перешедшие во вражду (в «Кофейнице» можно усмотреть парафрастическую переключку с написанным раньше «Несчастьем от кареты» Княжнина).

Важное место в творчестве Крылова в XVIII в. занимает его ранняя *проза*. Прежде всего, надо указать на его публикации в сатирическом журнале «Почта духов», имитировавшем переписку гномов, волшебников и т. п. сказочных существ. «Почта духов» издавалась в 1789 г. И. Г. Рахманиновым при участии Крылова, который был и автором большого числа опубликованных в нем «писем» (видимо, писем гномов). Маски сверхъестественных существ и «адская» проблематика позволяли (идя по дороге, проторенной ранее «Адской

¹ Макаров М. Н. Карин и Костров. Записки прежних лет// Маяк современного просвещения и образованности. 1840. Ч. 4. С. 138—139.

почтой» Ф. Эмина) в своеобразном ракурсе поднять традиционные для сатиры темы.

Например, письмо III «От гнома Буристана к волшебнику Маликульмульку» повествует о том, как владыка Тартара Плутон решил искоренить кривосудие. Его пытались убедить отказаться от сего намерения приближенные, приводя разные доводы, но «упрямый Плутон, не слушая сих оправданий, решился посадить на место старых новых судей. В сем намерении призвал он меня и велел мне как можно скорее лететь в свет и сыскать трех честных и беспристрастных судей, у которых бы мозг был в хорошем положении и которые притом не были бы глухи. Представь, любезный Маликульмульк, как я остолбенел, услыша такое препоручение! «Ваше адское величество, — сказал я Плутому, — дарования мои так слабы, а должность, налагаемая вами на меня, так трудна, что я не надеюсь отыскать вами желаемых редкостей; итак, осмеливаюсь просить у вас увольнения от толь тяжкого труда и поручения оногo такому духу, который более меня имеет дарований». Но я только терял слова, и старик мой был неумолим; он доказывал, что ему неотменно нужно, чтобы продолжалось заседание, и для того надобны три честные человека, искусные в законах и без всякого корыстолюбия».

Итак, гном, посланец Плутона, умоляет избавить его от задания за непосильностью такового: столь редки в человеческом мире судьи честные и беспристрастные. Далее он приходит к мысли, что добродетельные люди появляются там, где добродетельны властители:

«Я перебирал в уме многих древних государей и видел, что Virгилии, Горации, Бароны, Расины, Боалы и Молиеры бывали по большей части только тогда, когда жили Титы и Лудовики XIV или когда они не боялись рассердить тем, что они умны, того, кто может у них отнять умы вместе с головами. Наконец, рассуждения мои кончились тем, что мне надобно было отправиться в свет, не получа ни от кого никакого совета, о чем я очень печалился, как вдруг увидел пред собою Диогена и Демокрита, которые хохотали во все горло.

«Скоро ли ты отправляешься, — спросил меня Демокрит, — искать нам честных судей?»

«Ах! — отвечал я, — в сей же час, но не знаю, каким образом окончится моя поездка; только думаю, что мне вечно в ад не возвращаться».

«Не отчаивайся, — сказал Диоген, — ты очень уж худо думаешь о свете; я, напротив того, от всех новоприбывающих сюда судей

слышу, что там ныне в судах все честные люди и что несколько уже тому назад веков, как бездельники и крючкотворцы выгнаны из приказов. Я советовал бы тебе лететь на север; там, может быть, найдешь ты надобное тебе число таких судей...».

«Новоприбывающие» за свои *грехи* в Тартар, то есть в ад, судьи-грешники уверяют, что уже несколько веков представители их профессии — «честные люди!» Ирония Крылова тут весьма позрачна. «Север» же явственно намекает на Россию Екатерины II. Контекст автором выстроен так, что допускает двойное понимание слов Диогена: как комплимента добродетельной государыне и как скрытой иронии. Интересно отметить, что если все-таки понять прямо, то комплимент сделан той самой стране и той самой судебной системе, которые годом позже будет так яростно обличать в своем «Путешествии» Радищев.

Повесть «Каиб» (1792) опубликована в журнале «Зритель», издававшемся Крыловым совместно с П. А. Плавильщиковым и А. И. Клушиным) — еще одно значительное произведение Крылова-прозаика. Каиб, иронически изображенный (со многочисленными колкими намеками на современность) скучающий восточный деспот, спас однажды от своего кота мыш, которая «превратилась в прекрасную женщину». Исполняя его неосознанное желание, эта фея отправила Каиба в странствования. Тот встречает стихотворца, затем пастуха, реалистически изображая неприглядные черты и «незавидную» жизнь которых, Крылов трунит над романтическими штампами типа «поэт» и «пастушок».

Потом Каиб заночевал на надгробии некоего «покорителя множества народов», имя которого бесследно стерлось на камне, а «первая польза», которая произошла от этого мучителя вселенной за «двадцать тысяч лет», — то, что его высокая гробница защитила от «хищных зверей» случайного путника, то есть Каиба. Затем он встретил красавицу Роксану, которая вскоре призналась, что полюбила его так же сильно, как ненавидит «Каиба нашего» (чь тирания навлекала беды на ее семью). Тут исполнилось начертанное на перстне, подаренном феей: Каиб нашел человека, который считал себя его врагом, не зная, что его любит. «Калиф возвел Роксану на свой трон, и супруги сии были столь верны и столь много любили друг друга, что в нынешнем веке почли бы их сумасшедшими и стали бы на них указывать пальцами».

Думается, когда в этой полной тонкой иронии крыловской повести-притче усматривают злую целенаправленную сатиру на деспотизм, то выдают желаемое за действительное. Произведение имеет более сложный характер. Крылов преломляет традиции

«философских повестей» Вольтера и «Персидских писем» Монтескье, и, как следствие, «ритуально» пользуется их аллегорическим инструментарием, который, однако, тут же, «на ходу», и пародирует, — отсюда его неожиданно *лукаво-благодарное* повествование о многочисленных злодеяниях самого калифа и действующих от его имени приближенных. Эти приближенные описываются в столь же «ритуальном» (для жанра, от которого Крылов отталкивается) ключе, но с красочными и многочисленными чисто крыловскими подробностями в портретах и поведении.

Подыскивать приближенным Каиба какие-то конкретные современные Крылову русские прототипы было бы делом чисто гадательным. Но зато в повести явственно присутствуют русская литературная жизнь и полемика. При всей ее ироничности повесть пронизывают также вполне серьезные по внутреннему смыслу, хотя и шутивно подаваемые, моральные сентенции. Свести все это многообразие интонаций произведения к «сатире» невозможно. Можно лишь констатировать в нем помимо многого прочего элемент сатиры (и тут же элемент пародии на сатиру — точнее, на сатирические *штампы*).

Гротесково-буффонная пьеса («шутотрагедия») «Подщипа» («Трумф») (1798—1800) — одно из лучших произведений Крылова, жемчужина русской драматургии. Блестящий шарж, пронизанный чисто крыловским лукавством, то переходящий в острую сатиру, то возвращающийся на спокойную юмористическую стезю, временами превращаемый автором в жанровую пародию (на трагедии классицизма), повествует о некоем царстве, где правит царь Вакула, у дочери которого красавицы Подщипы на беду имеются столь разнохарактерные женихи, как трусливый щеголь князь Слюняй (сюсюкающий наподобие галломанов-петиметров крыловского времени) и иностранный принц Трумф (говорящий с карикатурным немецким акцентом).

Классицистская трагедия пародируется уже в первых эпизодах пьесы. Высоким штилем вещает... традиционная девка Чернавка русского фольклора — здесь она наперсница Подщипы:

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

ЯВЛЕНИЕ ПЕРВОЕ

Подщипа и Чернавка.

Чернавка

Престанете ль, княжна, крушиться столько вы
И молодость губить?

Подщипа

Увы! увы!! увы!!!

К высокой стилистике и соответствующим интонациям вдруг примешиваются интонации «низовые»:

Чернавка

Ах! сжальтесь над собой! и так уж вы, как спичка,
И с горя в неглиже, одеты, как чумичка:
Не умываетесь, я чаю, дней вы шесть,
Не чешетесь, ни пить не просите, ни есть.
Склонитесь, наконец, меня, княжна, послушать:
Извольте вы хотя телячью ножку скушать.

Подщипа

Чернавка милая! петиту нет совсем;
Ну, что за прибыль есть, коль я без вкуса ем?
Сегодня поутру, и то совсем без смаку,
Насилу съесть могла с сигом я кулебяку.
Ах! в горести моей до пищи ль мне теперь!
Ломает грусть меня, как агнца лютый зверь.

Комичный «физиологический» дискомфорт, испытываемый княжной, имеет, однако, высокие «государственно-патриотические» причины — что выясняется из произносимого далее Чернавкой монолога, снова исполненного «высоких» интонаций:

Чернавка

Лишь надо меру знать. Увы! и я не спорю,
Что много есть для вас причин законных к горю
С тех пор, как Трумф, немчин, красой твоей пленясь
Проклятых свах заслал и, за отказ взбесясь,
А более за то, что любишь ты Слюня,
Вошел войною к нам, все грабя и пленяя.
Премудрый твой отец Вакула, светлый царь
В Сенате будучи, спускал тогда кубарь,
Когда о близкой толь беде ему сказали.
Все меры приняты: указом приказали,
Чтоб шить на армию фуфайки, сапоги
И чтоб пекли скорей к походу пироги.
По лавкам в тот же час за тактикой послали,
Намазали тупей, подкоски подвязали,

Из старых скатертей наделали знамен,
И целый был постав блинами завален.
Но ах! уж поздно все! Трумф под город пробрался,
Как вихрь в полях взвился и в город он ворвался.
Ах! сколько видела тогда я с нами бед?
У нас из-под носу сожрал он наш обед,
Повыбил окна все; из наших генералов
Поделал он себе конюших да капралов,
По бешеным домам министров рассадил,
Всем графам да князьям затылки подобрил,
И ах! — как не пришиб его святой Никола! —
Он бедного царя пинком спихнул с престола!
Что делать в крайности и гибели такой?
Вакула, наконец, спастись хотел тобой,
И немцу вдруг твою он руку предлагает.
Любовь и зверские сердца превозмогает!
Согласен Трумф за то корону возвратить,
И к свадьбе пиво он скорей велел варить.

Насмешки над первыми мероприятиями императора Павла (поклонника известного своими войнами немецкого короля Фридриха), который наводнил немцами гвардию и двор, тут весьма явственны — не случайно пьеса писалась без расчета на профессиональную сцену (для домашнего театра опального князя С. Ф. Голицына). С другой стороны, Крылов метит и в отечественное разгильдяйство, беззаботную леность, от которых недалеко до беды.

Трумф — тупой солдафон, и автор дает ему самораскрыться не только в поступках, но и в речах. Вот фрагмент диалога Трумфа с Подщипой:

Трумф

Старофа ль, анкель мой! прелесна мой княшон!
Для плапалушна шас, кохта мой пудешь жон,
Мой ноши весь не спит, и серса польна шотся;
Прелесна тфой фикур на мой туша шифется.
Курит ли трупка мой, — из трупка тфой пихтишь.
Или мой кафе пил, — тфой в щашешка сидишь;
Фезте мой фидит тфой — на поля и на пушка,
И хочет auf ein Mal¹ уфидеть на патушка,

¹ сразу же

Корона, скиптра, трон и слафа растелить,
И фместе на слатей из пушешка палить.

Среди любимцев Павла I, гатчинских офицеров, было немало реальных лиц со строем речи и складом натуры, напоминающими облик гротескового Трумфа. С другой стороны, примерно так же рисовал свое будущее семейное счастье с Софьей Тарас Скотинин в «Недоросле» Фонвизина. Подыскать жизненные и литературные прототипы герою Крылова с его мечтаниями на сей раз, таким образом, нетрудно. Но опять-таки видеть в пьесе просто сатиру на современность было бы слишком прямолинейно и узко. Скорее можно почувствовать, как в этой пьесе Крылов от души забавляется, соединяя с чертами реальности по-своему переиначенные, но легко узнаваемые фольклорные сюжеты, и от сатирически острых зарисовок переходя к добродушной шутке. Царевна так отвечает Трумфу:

Подцина

Конечно, государь, мне много б было славы!
Но вспомни, что у нас совсем различны нравы:
Ты любишь устрицы, а я их не терплю;
Противны сочни вам, а я их смерть люблю;
Привык ты на войне сносить и жар и холод,
И к пище всякой там тебя привадит голод;
А я лишь выборный люблю везде кусок:
Петушьи гребешки, у курочки пупок.
Ты всяку дрянь рад есть, находишь вкус в лягушках,
А я у матушки выросла лишь на ватрушках;
Ты храбр, но с нежностью и вкусом не знаком,
И за версту, о князь, воняешь табаком.
Помысли ж, каково мне быть твоей женою!
Подумай, государь, и сжался надо мною.

Трумф

Фай! што тут шалиться? нам путет шить утешна,
Кохта на цепки нас Амур сафяшет фешна;
Из крушешка отна мы путем пифа пиль,
Из трупоншка отна тапах с тапой куриль;
Не путет мала твой ни домик, ни палатка,
Ни платьиса пахат, ни санка, ни лошатка:
Все это путит дал! Не тушь, mein Herz, не тушь!
Шесна пароль тепе: мой путет топра мушь.

Трумф по воле автора говорит «пахат» вместо *богатого*, «путит дал» вместо *будет дано* или *я дам*, «не тушь» вместо *не тужи* и т. д. и т. п. Сами коверкаемые им слова и фразовые конструкции превращены Крыловым в инструмент комизма. Между тем диалог достигает смыслового перелома:

Подщипа

Нет, нет, о государь! не лести себя напрасно!
Боюсь, с тобою мне супружество ужасно!

Уязвленный Трумф вскипает и, бросив скотские нежности, раздражается угрозами:

Трумф

Не люпишь?.. Этофа стерпель не мощна мой!
Противна Трумф?.. Фай, фай! такая поруканья
Тастойна саслушить тешола накасанья.
Некотна тефка! твой противен мой фикур,
Кохта светлейша ей принцеса телай кур!
Мой снает фсе: Слюняй тфои так мысли латит:
Но мерска сей рифаль¹ я вмик на кол посатит.
Смотри, я не шути, кохта пуфай сертит.
Люпи мене, коль пиль не хошень польна пит!
Рукаться на мене!.. Не там тепе поташка;
Коль пиль не хочешь шон, так мой ты путешь прашка!

В ответ на это уже не Чернавка, но Подщипа переходит на высокий штиль, точно героиня классицистской трагедии. Как царевне последнее ей сроднее, но и данный монолог комичен, ибо уже во втором стихе на протест царевны против власти тирана наслаиваются «низовые» бытовые ассоциации:

Подщипа

Тиран! не устрашишь ты сердце тем мое:
В моем несчастье мне сноснее мыть белье,
Когда бы только князь Слюняй носил мне воду,
Чем быть супрутою столь скверному уроду.

В этом монологе разъяренной девушки, иронически выстроенном автором, звучит и признание в ее сердечной склонности к дру-

¹ rival — соперник.

гому ничтожеству — трусливому эгоисту Слюняю. Как и для Трумфа, для Слюняя Крыловым написан яркий речевой образ. В одной из сцен «шютотрагедии» оба эти персонажа на сцене. Трумф пытается расправиться с соперником, вызвав его на поединок. Слюняй, который вместо настоящего оружия носит «деевянную шпагу», буквально бьется в трусливой истерике.

Слюняй

Мусье! Помиюй!

Трумф

Нет, тепе там топра перебяки!

Слюняй

Ай, батюски! пьопай наместо я собаки!

Трумф (вынимая шпагу)

Катофся умирай!

Слюняй

Ой, смеитюська моя!

Помиюй! Цем тебя пьогневай стойко я?

Трумф

Не путет польше тфой Подщипа телай куры,
Я коншу в сей минут тфой шашнь и вся амуры.

Слюняй

Ой, ой!..

Трумф

Но нет! Хоть тфой нефеша и урот,
Я, кошет, пошитай в тепе твой княша рот.
(Вкладывает шпагу.)

Перепуганный Слюняй готов хоть сейчас «отступиться» от Подщипы, тщетно произносящей перед ним все новые «шютотрагические» монологи о борьбе с тиранией, силе любви и готовности на все для нее. Тем временем Трумф хозяйничает в царстве Вакулы со своей солдатней. И Слюняя, и Вакулу, и царство спасает от Трумфа местная цыганка, «вся шайка» которой «рассыпалась» среди его солдат,

подложив им «во щи» слабительного («пурганцу»). У немцев началась «беготня», воспользовавшись которой «молодцы» Вакулы «их только окружили, / Так немцы, слышь ты, все и ружья положили».

По сути, Слюняй куда низменнее даже тупицы Трумфа (который хотя бы, пусть и по-солдафонски, мужествен). Да храбрее его и сама Подщипа, которая не раз пытается пробудить в Слюняе хоть какие-то проблески смелости. Тем интереснее, что именно он оказывается ее избранником: властную царевну такая откровенная тряпка в роли мужа устраивает куда больше, чем «тиран» Трумф (похожая коллизия будет потом у Грибоедова — любовь Софьи к Молчалину; там будет присутствовать и своего рода «русский Трумф» в образе солдафона Скалозуба). В последней сцене Подщипа тянет Слюняя к венцу, а он упорно стремится куда-то в сторону: после пережитого страха ему надо «кой-сто» переменить («пеменить») в белье...

В начале XIX в. И. А. Крыловым написаны еще две яркие комедии — «Модная лавка» и «Урок дочкам» (1806–1807), которые внутренне объединяет тема дворянской галломании.

Так начиналось творчество художника слова, который стал впоследствии старшим литературным современником Пушкина и великим баснописцем¹.

Крылов был разнообразно талантливым человеком (помимо всего прочего, отличным скрипачом — его музыкальные интересы не раз преломились в его литературных произведениях, в том числе известных всем баснях).

¹ Подробно о творчестве И.А. Крылова в XIX в. см.: *Минералов Ю.И.* История русской литературы XIX века (1800–1830-е годы). М. 2006.

РУССКИЙ СЕНТИМЕНТАЛИЗМ

Иван Иванович Дмитриев (1760—1837), происходивший из дворян Симбирской губернии, — один из наиболее заметных поэтов державинской эпохи — одновременно (наряду с Н. М. Карамзиным) сыграл роль основоположника русского *сентиментализма*.

Вспоминая недавнее прошлое литературы, известный критик А. А. Измайлов писал о творчестве сентименталистов уже в XIX в.: «Карамзин дал образцы, как должно писать в прозе; Дмитриев дал образцы, как должно писать в стихах»¹. Роль Дмитриева здесь ставится на одну доску с ролью признанного главы русского сентиментализма. А его племянник, тоже поэт, М. А. Дмитриев писал в своих воспоминаниях «Мелочи из запаса моей памяти»:

«И. И. Дмитриев совершил для русского языка (в поэзии. Ю. М.) то же, что Карамзин для прозы; то есть он дал ему простоту и непринужденность естественной речи, чистоту выражения и совершенную правильность словосочинения, без натяжек и перестановок слов для меры и для наполнения стиха, чем обезображивали старинные стихотворцы язык поэзии. <...> И поэты, и читатели оправдывали это тем, что стихотворный язык стесняет мера; но Дмитриев доказал, что она не стесняет дарования. <...> Дмитриев и Карамзин стоят на одном ряду как преобразователи языка нашего: один в стихах, другой в прозе».²

Интересно, что Дмитриев, будущий поэт-сентименталист, начинал под сильным влиянием сперва Сумарокова и Хераскова, а затем поэзии Державина. В автобиографической книге «Взгляд на мою жизнь» он вспоминает:

«В продолжение времени один из моих сослуживцев изъяснил мне слегка правила поэзии, и я по совету его купил риторику Ломоно-

¹ Измайлов А. А. Извещение о 5 издании сочинений И. Дмитриева// «Благонамеренный». 1819. № 3. С. 124.

² Дмитриев М. А. Московские элегии. М., 1985. С. 216.

сова. Чрез два года после того прочитал пиитику Андрея Байбакова, бывшего потом епископом под именем Апполоса. Образцами моими были Сумароков и Херасков. Первый мне нравился более своего легкостию и разнообразием, но впоследствии я уже предпочитал ему Хераскова, находя в стихах его более мыслей и стихотворных украшений. Но тем не менее Сумароков и поныне в глазах моих поэт необыкновенный, и как отказать ему в этом титуле? В то время, когда только и слышны были жалкие стихи Тредьяковского и Кирьяка Кондратовича, писанные силлабическим размером, чуждые вкуса и остроумия, несносные для слуха, без малейшего дара; в то время, когда и в самой Франции еще не было Фреронов, Клеманов, Мармонтелей и Лагарпов; когда еще никто не оценивал изящности в стихах Расина и Лафонтена; вдруг, из среды юношей кадетского корпуса, выходит на поприще Сумароков, и вскоре мы услышали новое благозвучие в родном языке, обрадовались игре остроумия, узнали оды, элегии, эпиграммы, комедии, трагедии и, несмотря на привычку к старине, на новость в формах, словах и оборотах, тотчас почувствовали превосходство молодого сподвижника над придворным пиитом Тредьяковским, и все прельстились его поэзией. Это истинно шаг исполинский».

Дмитриев или запомнил, или не знал, что именно Тредьяковский избавил нашу поэзию от «силлабического размера». Однако весьма интересно то, как высоко он оценивает Сумарокова. Дебют, направленный по стопам сумароковской школы, и колкости по адресу Тредьяковского для сентименталиста естественны. Именно сентименталисты возобновят в конце XVIII в. работу по «вычищению языка» (правда, попытаются вести ее при помощи ресурсов западноевропейских языков, что Сумарокову было чуждо). Удивление вызывает другое: то, что после Сумарокова в ряду авторитетных для молодого Дмитриева предшественников оказался столь непохожий на сентименталистов *Державин* (лишний пример высоты его поэтического авторитета). Дмитриев близко познакомился с ним и первой его женой «Пленирой» — Екатериной Бастидон (по отцу португалкой), сделался своим в этом доме и там лично узнал Н. Львова, В. Капниста и других державинских друзей:

«Со входом в дом его как будто мне открылся путь и к Парнасу. Дотоле быв знаком только с двумя стихотворцами: Ермилом Ивановичем Костровым и Дмитрием Ивановичем Хвостовым, я увидел в обществе Державина вдруг несколько поэтов и прозаистов; певца Душеньки Ипполита Федоровича Богдановича, переводчика «Телемака» и «Гумфрея Клингера» Ивана Семеновича Захарова,

Николая Александровича и Федора Петровича Львовых, Алексея Николаевича Оленина, столь известного по его изобретательному таланту в рисованье и сведущему в художествах и древности. О первом не стану повторять того, что уже помещено было Карамзиным по пересказам моим в биографии Богдановича, напечатанной в «Вестнике Европы»; прибавлю только, что я познакомился с ним в то время, когда он уже мало занимался литературою, но сделался невольным данником большого света. По славе «Душеньки» многие, хотя и не читали этой поэмы, хотели, чтоб автор ее дремал за их поздними ужинами. Всегда в французском кафтане, кошелек на спине и тафтяная шляпка (клак) под мышкою, всегда по вечерам в концерте или на бале в знатном доме, Богданович <...> не любил не только докучать, даже и напоминать о стихах своих; но в тайне сердца всегда чувствовал свою цену и был довольно шекотлив к малейшим замечаниям на счет произведений пера его. Впрочем, чужд злоязычия, строгий блюститель нравственных правил и законов общества, скромный и вежливый в обращении, он всеми благоразумными и добрыми людьми был любим и уважаем».

Можно почувствовать по этой характеристике, дополняющей наши представления об И. Ф. Богдановиче, и человеческую наблюдательность Дмитриева, и его писательское умение несколькими штрихами создать словесный образ другого писателя. Ценные детали узнаем мы от него и о Д. Фонвизине:

«Чрез Державина же я сошелся и с Денисом Ивановичем Фонвизиним. По возвращении из белорусского своего поместья он просил Гавриила Романовича познакомить его со мною. Назначен был день нашего свидания. В шесть часов пополудни приехал Фонвизин. Увидя его в первый раз, я вздрогнул и почувствовал всю бедность и тщету человеческую. Он вступил в кабинет Державина, поддерживаемый двумя молодыми офицерами из Шкловского кадетского корпуса, приехавшими с ним из Белоруссии. Уже он не мог владеть одною рукою, равно и одна нога одеревенела. Обе поражены были параличем. Говорил с крайним усилием и каждое слово произносил голосом охриплым и диким; но большие глаза его быстро сверкали. Первый брошенный на меня взгляд привел меня в смятение. Разговор не замешкался. Он приступил ко мне с вопросами о своих сочинениях: знаю ли я «Недоросля», читал ли «Послание к Шумилову», «Лисуказнодейку», перевод его «Похвального слова Марку Аврелию»? и так далее; как я нахожу их? Казалось, что он такими вопросами хотел с первого раза выведать свойства ума моего и характера. Наконец, спросил меня и о чужом сочинении: что я думаю об «Душеньке»?

«Она из лучших произведений нашей поэзии», — отвечал я. «Прелестна!» — подтвердил он с выразительной улыбкою».

Там же познакомился Дмитриев с В. Капнистом, бывавшим в Петербурге наездами из Малороссии, а также и с иными писателями.

«Между известными того времени поэтами, посещавшими Державина, к удивлению моему, — вспоминает он, — ни однажды не сходил я с Княжнинным и Петровым. Первого, по крайней мере, видал я в театре, а последнего никогда не знал, хотя и живал с ним в одном городе. Оды его и тогда были при дворе и у многих словесников в большом уважении; но публика знала его едва ли не понаслышке, а Державин и приверженные к нему поэты, хотя и не отказывали Петрову в лирическом таланте, но всегда останавливались более на жесткости стихов его, чем на изобилии в идеях, на возвышенности чувств и силе ума его. Что же касается до меня, я желал бы большего благозвучия стихам его, но всегда почитал в нем одного из первоклассных и *ученейших* наших поэтов».

Поэзия И. Дмитриева многообразна и сохраняет свое художественное значение по сей день. Его лучшие лирические песни («*Стонет сизый голубочек...*», «*Что с тобою, ангел, стало?*» и др.) не только были популярны у современников, но и фольклоризовались, перейдя постепенно в разряд «народных». Басни Дмитриева («*Дуб и Трость*», «*Два голубя*», «*Суп из костей*» и др.) принадлежат к числу лучших произведений этого жанра в «докрыловскую» эпоху его развития. А в начале XIX в. Дмитриев воспринимался как своего рода «соперник» Крылова, в этот период успешно выступившего со своими баснями. Подобно Крылову, Дмитриев, действуя преимущественно в рамках традиционных басенных сюжетов, углублял и конкретизировал их массой остроумно придуманных подробностей и деталей, усиливавших живость читательского впечатления. Конкретностью и ненавязчивым, естественным умением вводить мельчайшие детали отличается сам слог его басен. В басне «*Два Голубя*» один из двух голубей вознамерился путешествовать и повидать мир:

«...Прости ж!» — При сих словах
Наместо всех увы! и ах!
Друзья взглянулись, поклевались,
Вздохнули и расстались.
Один, носок повеся, сел;
Другой вспорхнул, взвился, летит, летит стрелою,
И, верно б, сгоряча в край света залетел;
Но вдруг покрылось небо мглою,

И прямо страннику в глаза
Из тучи ливный дождь, град, вихрь, сказать вам словом —
Со всею свитою, как водится, гроза!
При случае таком, опасном, хоть не новом,
Голубчик поскорей садится на сучок
И рад еще тому, что только лишь измок.

Дмитриев тонко работает со словесным текстом как поэт-иронист (например, друзья-голуби «поклевались» — по образцу «поцеловались»), зримо изображает, а не просто обозначает действие («вспорхнул, взвился, летит, летит стрелою»). Непринужденно выдерживая на интонационном уровне требуемую в басне «разговорность» повествования, он, однако, избегает сложных инверсий, эллипсисов, анаколуфов и иных типично «устно-речевых» построений:

Гроза утихнула, Голубчик обсушился
И в путь опять пустился.
Летит и видит с висока
Рассыпано пшено, а возле — Голубка;
Садится, и в минуту
Запугался в сети; но сеть была худа,
Так он против нее носком вооружился;
То им, то ножкою тянув, тянув, пробился
Из сети без вреда,
С утратой перьев лишь. Но это ли беда?
К усугубленью страха
Явился вдруг Сокол и, со всего размаха,
Напал на бедняка,
Который, как злодей, опутан кандалами,
Тащил с собой снурок с обрывками силка,
Но, к счастью, тут Орел с широкими крылами
Для встречи Сокола спустился с облаков;
И так, благодаря стечению воров,
Наш путник Соколу в добычу не достался,
Однако все еще с бедой не развязался:
В испуге потеряв и ум и зоркость глаз,
Задел за кровлю он как раз
И вывихнул крыло; потом в него мальчишка —
Знать, голубиный был и в том еще умишка —
Для шутки камешек лукнул
И так его зашиб, что чуть он отдохнул;

Потом... потом, прокляв себя, судьбу, дорогу,
Решился бресть назад, полмертвый, полхромой;
И прибыл наконец калекою домой,
Таща свое крыло и волочивши ногу.

Моральный вывод Дмитриева также свободен от скованности и прямолинейного дидактизма многих других басен XVIII в. Он полон лукавства и остроумия:

О вы, которых бог любви соединил!
Хотите ль странствовать? Забудьте гордый Нил
И дале ближнего ручья не разлучайтесь.
Чем любоваться вам? Друг другом восхищайтесь!
Пускай один в другом находит каждый час
Прекрасный, новый мир, всегда разнообразный!
Бывает ли в любви хоть миг для сердца праздный?
Любовь, поверьте мне, все заменит для вас.

Друг Пушкина и литературный последователь Карамзина поэт П. А. Вяземский писал, сравнивая басни Дмитриева и Крылова:

«Дмитриев и Крылов два живописца, два первостатейные мастера двух различных школ. Один берет живостью и яркостью красок; они всем кидаются в глаза и радуют их игривостью своею, рельефностью, поразительною выпуклостью. Другой отличается более правильностью рисунка, очерков, линий. Дмитриев, как писатель, как стилист, более художник, чем Крылов, но уступает ему в живости речи. Дмитриев пишет басни свои; Крылов их рассказывает. Тут может явиться разница во вкусах: кто любит более читать, кто слушать. В чтении преимущество остается за Дмитриевым. Он ровнее, правильнее, но без сухости. И у него есть своя игривость и свежесть в рассказе; ищите без предубеждения — и вы их найдете. Крылов может быть своеобразен, но он не образцовый писатель. Наставником быть он не может. Дмитриев, по слогу, может остаться и остался во многом образцом для тех, которые образцами не пренебрегают. Еще одно замечание. Басни Дмитриева всегда басни. Хорош или нет этот род, (это зависит от вкусов) но он придерживался условий его. Басни Крылова — нередко драматизированные эпиграммы на такой-то случай, на такое-то лицо. Разумеется, дело не в названии: будь только умен и увлекателен, и читатель останется с барышом, — а это главное. <...> Крылов сосредоточил все дарование свое, весь ум свой в известной и определенной раме. Вне этой рамы он никакой

оригинальности, смеем сказать, никакой ценности не имеет. Цену Дмитриева поймешь и определишь, когда окинешь внимательным взглядом все разнородные произведения его и взвесишь всю внутреннюю и внешнюю ценность дарования его и искусства».

При оценке данного высказывания нельзя забывать, что эти слова сказаны более полутора веков назад поэтом-карамзинистом, для которого Дмитриев изначально больший авторитет, чем Крылов. Тем не менее такая параллель людей пушкинской эпохи не удивила бы. Для них Дмитриев еще был равновеликой Крылову фигурой — гениальность Крылова становилась постепенно ясна читателям *последующих* десятилетий.

Еще в детстве Дмитриев познакомился с Карамзиным (тот приходился ему дальней родней и был младше на пять лет). Взрослыми они снова встретились и стали друзьями.

До середины 90-х годов Дмитриев печатал свои стихи именно в «Московском журнале» Карамзина и лишь по прекращении его издания собрал их в 1795 г. в книге «**И мои безделки**» (это намек на название двухтомника Карамзина «Мои безделки» и одновременно — как и у Карамзина в его стихах и ранней прозе — сентименталистская декларация жанровой «обыкновенности», развлекательной легкости составивших книгу сочинений). В последующие годы Дмитриев будет развивать именно жанры дружеского послания, эпиграммы, надписи, мадригала, альбомного стихотворения, которые — не без его усилий — достигнут особого развития в пушкинскую эпоху (он умер в один год с Пушкиным, хотя был старше его на тридцать девять лет).

Многое в стихах Дмитриева носит отпечаток литературной полемики и активной борьбы («**Чужой толк**», «**Послание Н. М. Карамзину**» и др.). Например, он нападает на шаблонные приемы посредственных поэтов-одописцев в стихотворении «**Чужой толк**» (1794):

Возьму ли, например, я оды на победы,
Как покорили Крым, как в море гибли шведы;
Все тут подробности сраженья нахожу,
Где было, как, когда, — короче я скажу:
В стихах реляция! прекрасно!.. а зеваю!
Я, бросивши ее, другую раскрываю,
На праздник иль на что подобное тому:
Тут найдешь то, чего б нехитрому уму
Не выдумать и век: *зари багряны персты.*

И райский крин, и Феб, и небеса отверсты!
Так громко, высоко?.. а нет, не веселит,
И сердца, так сказать, ничуть не шевелит!

Разумеется, здесь представлена, прежде всего, насмешка над слабыми одописцами. Однако Дмитриев полемически заявляет, что ему «сердца не шевелит» вообще высокий одический стиль с его особым напряженным метафоризмом, тяготением к батальной тематике («в стихах реляциям») и т. п. Действительно, «безделки» самих сентименталистов, «дмитриевцев» и «карамзинистов», переводили задачи и цели поэзии в иную, новую по тем временам, плоскость. Частная жизнь человека, мир сердца человеческого привлекли их первоочередное внимание.

В 90-е гг. Дмитриев — реальный участник державинского кружка. Однако вскоре он избрал другую дорогу в поэзии, явно более органичную характеру его дарования, нежели та, которой до конца шел Державин. Творчество **Ивана Ивановича Дмитриева**, **Николая Михайловича Карамзина**, **Владимира Васильевича Измайлова**, **Юрия Александровича Нелединского-Мелецкого**, **Михаила Васильевича Сушкова** и др. открывает период развития *сентиментализма* (сентиментального романтизма) в русской словесности.

Владимир Васильевич Измайлов (1773–1830) — прозаик и журналист, автор сентименталистских произведений (повесть «Ростовское озеро», «Путешествия в полуденную Россию» и др.).

Юрий Александрович Нелединский-Мелецкий (1751–1828) — поэт-сентименталист, автор лирических стихов. Стихотворение «Выйду-ль я на реченьку» фольклоризовалось в качестве народной песни.

Михаил Васильевич Сушков (ум. 1799) — писатель-сентименталист («Ода, писанная в течение войны с турками», «Полная баснословная история», «Российский Вертер» и др.).

Николай Михайлович Карамзин (1766–1826), происходивший из дворян Симбирской губернии вождь русских сентименталистов (сентиментальных романтиков) знаменит стал как прозаик, но его творчество начиналось со стихов.

В длинном раннем стихотворении «Поэзия» (1787) Карамзин перечисляет художников разных времен, которых признает великими. В основном это традиционный набор имен (начинается с Соломона и легендарного Орфея, великих греков и римлян, доходит до Шекспира), но в нем есть упоминания авторов, которые в подобном ряду оказались бы далеко не у всякого (Йонг, Томсон, Геснер, Клопшток). Ни одного русского имени в сей ряд не попало. Юноша Карамзин,

о чем есть немало свидетельств, был проникнут западническими настроениями и даже считался щеголем-петиметром. Повзрослев, он сильно переменялся внутренне.

Среди его стихотворений следует отметить «Осень», «Кладбище», «К соловью», «Послание к Дмитриеву», «Послание к А. А. Плещееву», «Меланхолия» и др. «К соловью» (1793) весьма наглядно воплощает основные особенности сентименталистского стилистического мышления.:

Пой во мраке тихой рощи,
Нежный, кроткий соловей!
Пой при свете лунной ночи!
Глас твой мил душе моей.
Но почто ж рекой катятся
Слезы из моих очей,
Чувства ноют и томятся
От гармонии твоей?
Ах! я вспомнил незабвенных,
В недрах хладных земли
Хищной смертью заключенных;
Их могилы заросли
Все высокою травою.
Я остался сиротою...
Я остался в горе жить,
Тосковать и слезы лить!..

Сентиментализм не будет стыдиться чувствительных слез, тоски и меланхолии. Отечество, его победы и беды, борьба за добродетель и против пороков, тем более проблемы вселенско-эсхатологические — все это оказывается где-то на периферии внимания сентименталистов. Их лирический герой занят своими личными проблемами, много говорит о своей слабости, нередко просто любит ее, то и дело падает духом, ахает и проливает на страницах произведений (по воле авторов) потоки слез.

Впрочем, сам Карамзин в реальной жизни был далеко не таков, как герой некоторых его ранних стихов. Это была весьма энергичная и деятельная натура. Он увлекался философией, в юности жил идеями западных просветителей, вообще прошел через сложные духовные искания — в частности, смолоду немало сил положил на стезе масонской деятельности. Но, кроме того, в реальной жизни Карамзин был осторожным, тонко дипломатичным и даже праг-

матичным, расчетливым человеком. Он рано избавился от многих своих юношеских иллюзий и имел решимость вовремя энергично и сознательно — «ясно», по его собственному выражению, — подвести под ними черту. О подобных внутренних переменах, шедших в душе поэта, свидетельствует, например, его «Послание к Дмитриеву» (1794):

Но время, опыт разрушают
Воздушный замок юных лет;
Красы волшебства исчезают.
Теперь иной я вижу свет, —
И вижу ясно, что с Платоном
Республик нам не учредить,
С Питтаком, Фалесом, Зеноном
Сердец жестоких не смягчить.

Далее Карамзин, без колебаний бросающий воздушные замки юношеских мечтаний, рисует образ безысходной *извечности* мирового зла, давая и ему, однако, сентиментально-романтический поворот:

Ах! зло под солнцем бесконечно,
И люди будут — люди вечно.
Когда несчастных Данаид
Сосуд наполнится водою,
Тогда, чудесною судьбою,
Наш шар примет лучший вид:
Сатурн на землю возвратится
И тигра с агнцем помирят;
Богатый с бедным подружится
И слабый сильного простит.
Дотоле истина опасна,
Одним скучна, другим ужасна;
Никто не хочет ей внимать,
И часто яд тому есть плата,
Кто гласом мудрого Сократа
Дерзает буйству угрожать.

В неравный бой с непреодолимой силой зла поэт вступать отнюдь не собирается, и стезя смелого, но обреченного на итоговую гибель «мудрого Сократа», не возжелавшего молчать, его не привлекает.

Любопытно отметить, что драматизм и даже «катастрофизм» судеб крупнейших поэтов XVIII в. — переживавших, порою многократно, взлеты и падения (Кантемир, Тредиаковский, Сумароков, Княжнин, Петров, Державин и др.), — в литературном поколении сентименталистов сменяются умелым лавированием между житейскими рифмами, успешными служебными карьерами (Карамзин стал придворным историографом, и на этом поприще пригодился свойственный ему философско-созерцательный и одновременно трезвый склад ума; его друг и родственник поэт-сентименталист И.И. Дмитриев — министром юстиции и сенатором).

Выше приводились иронические слова Дмитриева об одах как о военных «реляциях в стихах». Однако стихи сентименталистов также вызвали свои претензии у современников. Напомним, например, вполне «симметричную» реплику славившегося остроумием своих пародий и эпиграмм поэта **Сергея Никифоровича Марина** (1776–1813) в адрес самого Карамзина, который «список послужной поэмой называет». Эта стихотворная реплика явно намекает на некую особенность карамзинского слога — не на отсутствие таланта в авторе, но на чуждость его произведений *поэзии как таковой*. Послужной список, если уж взяться анализировать маринское уподобление, предполагает сухость, «канцелярность», логизированность выражения. Нечто подобное литературные противники и усматривали в Карамзине. Надо признать, что кое-какие основания для этого были.

Прежде всего, в стихах Карамзина весьма быстро дали себя знать — что важно, в форме, непривычной для поэзии того времени — повествовательные тенденции.

Поэма («богатырская сказка») «**Илья Муромец**» (1794) — своего рода этап на пути внутренней эволюции Карамзина-писателя:

Для чего природа дивная
не дала мне дара чудного
нежной кистью прельщать глаза
и писать живыми красками
с Тицианом и Корреджием?
Ах! тогда бы я представил вам,
что увидел витязь Муромец
в ставке с золотою маковкой.
Вы бы вместе с ним увидели —
беспримерную красавицу,
всех любезностей собрание,
редкость милых женских прелестей;

вы бы вместе с ним увидели,
как она приятным, тихим сном
наслаждалась в голубом шатре,
разметавшись на цветной траве;
как ее густые волосы,
светло-русые, волнистые,
осеняли белизну лица,
шеи, груди алебастровой
и, свиваясь, развиваясь,
упадали на колена к ней;
как ее рука лилейная,
где все жилки васильковые
были с нежностью означены,
ее голову покоила...

Повествовательные поэмы успешно существовали в литературе предшествующих десятилетий («Елисей» Майкова, «Душенька» Богдановича и др.). Однако «Илья Муромец» был оборван автором на полпути, так и оставшись незавершенным произведением (зато Карамзин к этому времени уже написал несколько сентиментальных повестей в прозе).

Внешняя, бросающаяся в глаза его особенность в том, что сюжетная повествовательность изложения соединена тут с *безрифмием* — то есть употреблением белого стиха. В то же время четко выражен стихотворный ритм (хорей с дактилическими окончаниями-клаузулами). «Словесная живопись» тут весьма интенсивна, хотя и рассудочно-декоративна. Но и ранее и позже Карамзин снова и снова станет сочинять стихотворные произведения, все больше приобретающие качества *«рассказа в стихах»*. Их сухая, нередко скуповатая на изобразительные средства повествовательность будет либо сочетаться со все тем же безрифмием, либо с *банальной* рифмовкой¹. Такого рода стихам Карамзина начинают все более широко подражать некоторые авторы, так появляются поэты-карамзинисты. Другие авторы усматривают в подобных его необычных приемах просто проявление недостатков, творческие изъязны. Например, всплыл на свет Божий вышеупомянутый «список послужной». Державин же напишет в одном из стихотворений: «Пой, Карамзин, и в прозе / Глас слышен соловьин». (Здесь отнюдь не поощрение писать

¹ О банальной рифме у Карамзина см.: Лотман Ю. М. Поэзия Карамзина // Карамзин Н. М. Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1966.

прозу, а опять-таки ирония, которую люди того времени прекрасно улавливали — например, Н. Ф. Кошанский писал, разбирая приведенную цитату: ««И в прозе!» Что это значит? не то ли: «И в рубище почтенна добродетель!..»¹)

Внутренне же и объективно эти (еще оформленные как стихи) тексты незаметно все более, как бы шаг за шагом, *отдаляют* Карамзина от поэзии в строгом смысле, подспудно свидетельствуя о растущей потребности автора в некоем новом роде творчества. И бывший поэт действительно уже нашел себя в новом качестве — постепенно сворачивая деятельность стихотворца, он переходил в первой половине 1790-х гг. на повествовательную *прозу*, прозу как таковую, а не «прозу в стихах», прославившись сначала как автор «Бедной Лизы» и других повестей на сентиментальные сюжеты, а затем став еще и автором «Марфы Посадницы», появление которой глубоко естественно под пером будущего *прозаика-историографа*.

Другая особенность работы Карамзина-поэта, также вызывавшая и подражание и резкое несогласие, связана с так называемым «очищением языка». Им и другими сентименталистами был начат как бы второй виток работы по упрощению и прояснению речевой образности русской поэзии (первый отразился в деятельности классицистов-сумароковцев). Особенность этого витка, прежде всего, в том, что на сей раз упор был сделан на своего рода «импорт» из западноевропейских языков (в основном французского) слов и на калькирование свойственных им речевых оборотов. Это явление уже бывало в речи дворян-галломанов, теперь его вводили в русскую словесность. Карамзинисты полагали, что таким образом они обогащают русский язык. Данная их деятельность вызывала немало естественных протестов со стороны тех, кто видел в таком «импорте» вытеснение национальных языковых средств, порчу русского языка.

Позже Степан Петрович Шевырев, современник и приятель Пушкина, причислявший себя к последователям Державина, в стихотворном «Послании к А. С. Пушкину» говорил, что русский язык,

Воскормленный средь северного хлада
Родной земли и льдистых Альп певцом,
Окреп совсем и стал богатырем,
И с ним гремел под бурю водопада.

¹ Кошанский Н. Ф. Общая реторика. Изд. 3-е. СПб., 1834. С. 37.

Упоминание «водопада» и «Альп» дает возможность безошибочно опознать личность «певца». Подразумевается, несомненно, Державин, научивший русский язык так богатырски греметь в стихе.

Далее, однако, С.П. Шевырев переходит именно к Карамзину. Позже, говорит он в цитированном стихотворении, поэзия заговорила «чистыми Карамзина устами», и тогда речь ее потекла «рекою очищённой» (современники полемически именовали Карамзина и карамзинистов «очистителями языка»).

Последний эпитет заслуживает внимания. Во-первых, потому, что он содержит указание на какое-то *иное* русло, в которое вступило историческое движение русской поэзии в ходе деятельности Карамзина. Во-вторых, потому, что в нем уже тонко звучит (при общем внешне комплиментарном тоне реплик Шевырева в адрес Карамзина) ироническое отношение к проделанному им руслу русской реки.

Река эта затем потекла, как выражается Шевырев, «Что далее — тем глубже и светлей». Здесь несомненно ирония, поскольку в итоге державинский «могучий богатырь» (художественный слог, язык русской поэзии) «стал галльской диетой замучен»...

Поэта и филолога С.П. Шевырева (он был профессором Московского университета) не обуревают какой-то абстрактный «языковой патриотизм» и иррациональная неприязнь к французскому языку. «Галльская диета», по его мнению, резко *ослабила* язык русской литературы, лишила его прежних мощных способов смыслопередачи:

И мысль на нем как груз какой лежит!
Лишь песенки ему да брани милы;
Лишь только б ум был тихо усыплен
Под рифменный отборный перезвон.
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?

Послание к А.С. Пушкину

В этой связи Шевыревым как литературным критиком и историком литературы не раз противопоставлялся карамзинистам Державин с его «трудным» слогом, синтаксически своеобразным, ассоциативно напряженным, насыщенным тропами и средствами русской идиоматики — единственно пригодным, по мнению Шевырева, для философской «поэзии мысли». (Стили карамзинистов

современники обобщенно именовали «легким слогом».) При этом весьма интересно, что и современниками и самими представителями «легкого слога» отмечался факт *невъязимости* средствами их стилистики определенных тем и идей. Забегая вперед, в XIX в., отметим, что поэты, начинавшие свою деятельность как последователи Карамзина, действительно сталкивались с тем, что их «расслабленные» в образно-метафорическом плане стихи, содержание которых плавно развивается от причины к следствию, оказываются не приспособленными к развертыванию определенного рода проблематики¹.

В повествовательных стихах, неуклонно выдерживающих причинно-следственные связи, прибавилось легкости, ясности и логики, но резко убавилось ассоциативной неожиданности, образно-художественной многозначительности. Из них ушло не просто буйство красок, ушла даже не *«неожиданность»* метафор — ушло, прежде всего, то, что *передается* в словесном искусстве функционально плодотворно *примененными* сложными и простыми метафорами и ассоциативными поворотами: ушла «планетарная» масштабность событий, военных и гражданских, философско-художественная глубина их осмысления, ушла духовно-философская проблематика (требующая не столько силы доводов, сколько внутренней убежденности, сердечного горения), ушла энергия, сочетавшаяся с краткостью.

Любопытные соображения высказал в начале XIX в. поэт и филолог А. Ф. Мерзляков, писавший, что «самая гладкость и легкость суть качества относительные, а не существенные. Стихотворец так же может быть иногда и тяжелым, и шероховатым, как быстрым и легким, по собственному его намерению, и это есть дело его искусства, а не погрешность»².

С другой стороны, С. П. Шевырев писал, что стих представителей «легкого слога» «слишком хрупок и ломок, чтобы служить оправою полновесному алмазу мысли»³.

Проза Карамзина в XVIII в. представлена его ранними сентиментальными повестями («Евгений и Юлия», «Бедная Лиза», «Наталья,

¹ См. подробно: Минералов Ю. И. История русской литературы XIX века (1800—1830-е годы).

² Мерзляков А. Ф. О вернейшем способе разбирать и судить сочинения, особливо стихотворные, по их существенным достоинствам// Литературная критика 1800—1820-х годов. М., 1980. С. 195.

³ Шевырев С. П. Перечень наблюдателя//Московский наблюдатель». 1837. Ч. XII, №5—8. С. 319—320.

боярская дочь», «Юлия», «Остров Борнигольм», «Сиерра Морена» и др.), а также «Письмами русского путешественника».

Наиболее известна «Бедная Лиза» (1792), в которой романтической героиней сделана крестьянская девушка. Крестьянка, выведенная не в комической опере, не в мещанской драме, а в трагической истории о любви девушки к обманувшему ее мужчине, оказалась бесспорно удачной образно-художественной находкой Карамзина.

По существу, в русскую литературу был введен новый тип героини. Заявка (пусть и не вполне последовательная) на психологизм образа Лизы, попытка обрисовки ее внутреннего мира также подсказывала пути творческих исканий писателям следующих поколений¹.

«Наталья, боярская дочь» (1792) среди этих повестей специфична тем, что содержит первое обращение к тому периоду русской истории, который будет так неотступно интересовать Карамзина впоследствии. В плане слога она, как и другие ранние повести, обращает на себя внимание прежде всего тем, как изощренно владеет Карамзин так называемым синтаксическим *периодом* — особым типом сложно построенной фразы, широко распространенным в ораторской прозе различных времен и хорошо освоенным нашей художественной литературой уже в эпоху барокко:

«Один великий психолог, которого имени я, право, не упомяну, сказал, что описание дневных упражнений человека есть вернейшее изображение его сердца. По крайней мере я так думаю и с дозволения моих любезных читателей опишу, как Наталья, боярская дочь, проводила время свое от восхода до заката красного солнца. Лишь только первые лучи сего великолепного светила показывались из-за утреннего облака, изливая на тихую землю жидкое, неосязаемое золото, красавица наша пробуждалась, открывала черные глаза свои и, перекрестившись белою атласною, до нежного локтя обнаженною рукою, вставала, надевала на себя тонкое шелковое платье, камчатную телогрею и с распущенными темно-русыми волосами подходила к круглому окну высокого своего терема, чтобы взглянуть на прекрасную картину оживляемой природы, — взглянуть на

¹ В 1990-е гг. наблюдалось оживление читательского интереса и к «Бедной Лизе» и к другим подобным произведениям сентименталистов. Однако оно происходило в сфере *массовой культуры* современного мещанства и объяснялось, к сожалению, в основном тем же, чем приходилось объяснять аналогичный неожиданный успех в те недавние годы многочисленных других телевизионных и литературных *мелодраматических* сюжетов («Богатые тоже плачут», «Унесенные ветром», «Тропиканка» и пр.).

златоглавую Москву, с которой лучезарный день снимал туманный покров ночи и которая, подобно какой-нибудь огромной птице, пробужденной гласом утра, в веянии ветерка стряхивала с себя блестящую росу, — взглянуть на московские окрестности, на мрачную, густую, необозримую Марьину рощу, которая, как сизый, кудрявый дым, терялась от глаз в неизмеримом отдалении и где жили тогда все дикие звери севера, где страшный рев их заглушал мелодии птиц поющих. С другой стороны являлись Натальину взору сверкающие изгибы Москвы-реки, цветущие поля и дымящиеся деревни, откуда с веселыми песнями выезжали трудолюбивые поселяне на работы свои, — поселяне, которые и по сие время ни в чем не переменялись, так же одеваются, так живут и работают, как прежде жили и работали, и среди всех изменений и личин представляют нам еще истинную русскую физиогномию».

«Написать сложный период, — по словам Н. Ф. Кошанского, значит к данному предложению приписать *по требованию* другое (а может быть, найдется третье и четвертое) и соединить сии мысли между собою не только *грамматическим* и *логическим*, но и *реторическим* образом.

Грамматическое соединение состоит в правильности языка; *логическое* в согласии мыслей со здравым умом, или *логикой*, а *реторическое* требует красоты слов, соразмерности их в каждом предложении и *удовлетворительного окончания*¹.

(Любопытно, что писание периодами теоретики интересующего нас времени, и не только Кошанский, мыслят как нечто среднее между стихами и прозой как таковой. В этом смысле показательна эволюция Карамзина от стихов первоначально к *периодической* прозе.)

Многочисленные перифразы раннего Карамзина, однако, явно перегружают повествование своего рода словесным «балетом», его эпитеты нередко манерны — вспомним Наталью с ее «белую атласную», да еще «до нежного локтя обнаженною рукою». Вспомним, далее, красавицу из стихотворного «Ильи Муромца», описанную поразительно сходным образом (правда, вместо «атласной» руки «рука лилейная»).

Такая «словесная живопись» вряд ли была шагом вперед после поэзии Державина или прозы Фонвизина. С другой стороны, сопоставление цитированных фрагментов показывает, сколько «обоюдостра» стилистика Карамзина первой половины 90-х гг.: описание

¹ Кошанский Н. Ф. Общая риторика. С. 23.

Наталья легко, практически без потерь в словах и оборотах, переложимо в белый безрифменный стих, а описание сна красавицы в «Илье Муромце» столь же легко лишит хорейского ритма с дактилическими клаузулами и переложит декоративно-манерной периодической прозой.

По сути, приемы такой прозы у Карамзина проникли в его стих. Эта прозаизация стихотворно-поэтического текста (своеобразный синтез поэзии и прозы) была нова, и как все новое, для многих привлекательна. Карамзин впоследствии бросил писать стихи. Но стихи в подобной манере, подражая ему, в начале XIX в. активно сочиняли и последние сентименталисты и романтики следующего поколения (с этим следует связать обилие баллад и других стихотворений с сюжетом, выписанным «как в прозе», — с равномерным вниманием к деталям, последовательным, без ассоциативных «перескоков», хронологическим развитием). С другой стороны, сентиментальные повести Карамзина тоже имеют свои черты «поэзии в прозе» — в них, например, рассказчик порой обретает черты лирического героя, чьи переживания то и дело вплетаются в не связанный с ними прямо сюжет. И у такой прозы также находились подражатели.

Важнейшее произведение Карамзина-прозаика в XVIII в. — «*Письма русского путешественника*» (1791—1792). В значительной мере это произведение основано на его подлинных дневниках (хотя и отнюдь не на *письмах* как таковых), прошедших жанрово-текстовую обработку с обычной для писателя целью художественной типизации.

Образ повествователя здесь сродни образу лирического героя в поэзии — в нем много от самого автора, от перипетий его реального путешествия. В отличие от Фонвизина в «*Письмах из Франции*», Карамзин в своем произведении откровенно любит западную цивилизацию:

«Я в Париже!» Эта мысль производит в душе моей какое-то особенное, быстрое, неизъяснимое, приятное движение... «Я в Париже!»—говорю сам себе и бегу из улицы в улицу, из Тюльери в поля Елисейские, вдруг останавливаюсь, на все смотрю со отменным любопытством: на дома, на кареты, на людей. Что было мне известно по описаниям, вижу теперь собственными глазами — веселюсь и радуюсь живою картиною величайшего, славнейшего города в свете, чудного, единственного по разнообразию своих явлений. —

Пять дней прошли для меня как пять часов: в шуме, во многолюдстве, в спектаклях, в волшебном замке Пале-Рояль. Душа моя

заполнена живыми впечатлениями, но я не могу самому себе дать в них отчета и не в состоянии сказать вам ничего связного о Париже. Пусть любопытство мое насыщается, а после будет время рассуждать, описывать, хвалить, критиковать».

Здесь проглядывает восторг провинциала. Но зато обилие реальных конкретных наблюдений немедленно избавило текст Карамзина от столь избыточных в сентиментальных повестях декоративных элементов. Париж просто назван «чудным городом», Пале-Рояль «волшебным замком» — сравните это с хотя бы с громоздко-перифрастическим описанием Москвы в «Наталье, боярской дочери!»

То, что раздражает во французах Фонвизина, явно нравится Карамзину. Он, однако, тоже психологически наблюдателен:

«Теперь замечу одно то, что кажется мне главной чертой в характере Парижа: отменную живость народных движений, удивительную скорость в словах и делах. Система Декартовых вихрей могла родиться только в голове француза, парижского жителя. Здесь все спешат куда-то; все, кажется, перегоняют друг друга, ловят, хватают мысли, угадывают, чего вы хотите, чтоб как можно скорее вас отправить. Какая страшная противоположность, например, с важными швейцарцами, которые ходят всегда размеренными шагами, слушают вас с величайшим вниманием, приводящим в краску стыдливого, скромного человека; слушают и тогда, когда вы уже говорить перестали; соображают ваши слова и отвечают так медленно, так осторожно, боясь, что они вас не понимают! А парижский житель хочет всегда отгадывать: вы еще не кончили вопроса, он сказал ответ свой, поклонился и ушел!»

Карамзин оказался во Франции в первые месяцы революции, когда будущие враги, года через три-четыре азартно отправлявшие друг друга (равно как и многих не причастных к их политическим столкновениям подвернувшихся «под горячую руку» людей) на гильотину, пока упражнялись в публичном красноречии в Национальном собрании. Он, в отличие от Фонвизина, не сумел предугадать кровавых перспектив развития общественной ситуации в этой стране. Впоследствии он испытал немалый шок и навсегда перестал быть сторонником народных мятежей. В молодости Карамзин не раз заявлял о своих республиканских идеалах — позже он фактически склонялся на сторону просвещенной монархии. В позднейших переизданиях «Писем» появились вставные фрагменты, где революционеры уже сравниваются с хищными волками.

«Письма русского путешественника» Н. М. Карамзина как бы завершают жанровую традицию «путешествия» в русской литерату-

ре XVIII в., где этому произведению предшествуют такие крупные творения, как «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева и «Письма из Франции» Фонвизина. С радищевским «Путешествием» Карамзина неожиданно отчасти роднит общая образу рассказчика — обнаруживающего опять-таки и там и там черты лирического героя — *сентиментальность*, сосредоточенность на своем внутреннем мире.

«*Остров Борнгольм*» и «*Сиерра Морена*», произведения середины 1790-х гг., также проявляют заметные черты «поэзии в прозе». В них усилено лирическое начало (наивно было бы воспринять, например, «Остров Борнгольм» просто как романтическую «страшилку», литературное упражнение писателя в духе западноевропейских авторов). Одновременно в них нехарактерным для прозы как таковой образом пропорционально ослаблена (если не сознательно затуманена) сюжетность, словесное письмо особенно вычурно — романтически вычурно, но одновременно и «пиитически» вычурно. Отметим, кстати, что и в них, и в иных стихотворных и прозаических произведениях как Карамзина, так и карамзинистов, господствует *гипотактическая* стихия: фраза строится не по устно-разговорным, а преимущественно по книжно-письменным принципам. От «устной» речи — а конкретно от ораторских приемов устной речи — карамзинская фраза заимствовала характерный неоднократный повтор слова или оборота, связывающий компоненты сложного периода. Зато она представляет собой почти неизменно полное предложение с соответствующими придаточными, обособлениями и т. п., четко, без ассоциативных «бросков» в неожиданную сторону, развиваясь в смысловом плане от причины к следствию. Все это заставляет напомнить, что на неоднократно звучавшие в карамзинистских кругах призывы «писать как говорят» следует реагировать «с пониманием»: тут призывы вводить современную разговорную *лексику*, слова (в том числе иноязычные заимствования и кальки), но никак не устно-разговорный по структуре (паратактический) синтаксис. Последнее (эллипсисы, паратаксис и т. п.) встречается как раз у писателей, чуждых карамзинизму (Державин, Бобров, Крылов, Грибоедов и др.).

Повесть «*Марфа Посадница*», опубликованная в 1803 г., уже являет нам нового Карамзина, Карамзина на пороге будущей «Истории государства Российского». Это еще фантазия на тему русской истории, а не сама история, но в ней присутствуют, при всей ее романтической украшенности, приемы реалистического письма.

ПИСАТЕЛИ ГРАНИ ВЕКОВ

Творчество Н.М. Карамзина и карамзинистов с присущими ему сильными и слабыми сторонами функционально не заканчивает литературу XVIII в., а скорее начинает собой XIX в. Это как бы проросшие в предыдущую эпоху ростки тех тенденций, которые разовьются в начале следующего столетия. Сильные стороны таких тенденций достигнут полного расцвета и зрелости в пушкинскую эпоху.

Хотя издания учебного характера (со свойственной им механической периодизацией литературы «по векам») заканчиваются там, где завершилось столетие, данная наша книга, преследующая исследовательские цели, не может механически перенять такой подход. Державинская эпоха как целостное функционально-художественное явление, как период в развитии системы русских литературных стилей, отнюдь не закончилась автоматически в 1800 г. Достаточно напомнить, что сам Державин написал свое последнее произведение («Река времен в своем стремленьи...») в 1816 г. С другой стороны, есть целый ряд писателей, продолжавших в начале XIX в. свою творческую работу, но лично-художественно сформировавшихся в конце предыдущего столетия, — то есть «полномочных представителей» именно этой эпохи, «людей XVIII столетия». Их творчество по традиции обычно не изучают в рамках курса литературы XVIII в. При этом им в силу разных привходящих обстоятельств, как правило, не оказывается достойного места и в курсе литературы начала следующего столетия. Но среди них есть *весьма крупные* художники. Было бы неверным обойти здесь их молчанием. Это, прежде всего, С. С. Бобров, С. А. Ширинский-Шихматов, а также еще несколько менее значительных авторов, объединявшихся в начале XIX в. в рамках так называемой «Беседы любителей русского слова» (формальным главой которой был А. С. Шишков, но крупнейшим поэтическим авторитетом, на который ориентировались ее участники, — именно Г. Р. Державин).

Семен Сергеевич Бобров (1765 [или 1763] — 1810), сын ярославского священника, поэт и публицист. После своей ранней смерти он был искусственно «забыт», причем ему создали ложную репутацию автора темных сумбурных стихов, аналогичную посмертной репутации В.К. Тредиаковского. Тем не менее именно Бобров при жизни мог с полным правом претендовать на славу одного из крупнейших русских поэтов своего времени. Художественный уровень его произведений — это уровень поэзии Петрова, Богдановича, Жуковского, Батюшкова и т. д. (если только не выше!).

Г. Р. Державин «необыкновенно уважал Боброва»¹.

«Щастлива страна, которая имеет таких Поэтов!» — говорилось о Боброве в «Журнале российской словесности» в 1805 г. Подобных оценок его таланта делалось в критике немало. С особой силой и убежденностью писал о том, что Бобров — это надежда русской поэзии, крупный критик 1800-х гг. *Иван Иванович Мартынов* в журнале «Северный вестник».

Среди поэтических произведений С.С. Боброва выделяются философская поэма в двух частях «Древняя ночь вселенной», поэма «Таврида», оды «На взятие Очакова», «Конец войны при Дунае», «Мир со шведами», «Последняя дань сердца графу Румянцеву-Задунайскому», «Всерадостное сретение их Императорских величеств по торжественном их короновании в Москве» и др., стихотворения «Плачущая Нимфа», «Могила Овидия», «Размышление о создании мира», «Обузданный Юпитер, или Громовый отвод», «Вечеринка», «Стансы на учреждение корабельных и штурманских училищ при Адмиралтействе 798 года», «Торжественный день столетия от основания града Св. Петра. Мая 16 дня 1803» и др.

Стихи Боброва были собраны и опубликованы автором в четырехтомном собрании сочинений, имевшем, как это иногда делалось писателями того времени, свое название: «**Рассвет полночи, или Созерцание славы, торжества и мудрости порфириносных, браноносных и мирных гениев России**» (1804). Среди вошедших сюда произведений гражданско-философские и духовно-философские оды, многочисленные стихотворные раздумья о тайнах природы и научных открытиях, стихи-отклики на злободневные темы и т. п.

Прямой последователь Державина легко может быть угадан в Боброве. Этому способствуют, помимо вышперечисленных черт проблематики и сюжетики его стихов, также, к примеру, особенности речевой образности бобровских произведений, возрожденная ранее

¹ *Жихарев С. П.* Записки современника. М.; Л., 1955. С. 561

именно Державиным «барочная» ассонансная рифмовка или же, наконец, особая манера обоих поэтов выстраивать звукообраз:

*Лето паляще летит;
Молния в туче немее;
Осень на буре висит;
Риза туманна сизее.*

Желание любителю Отечества

или:

*О естли бы преобратилось
В пернат перун перо сие!
О естли б в молнию прелилось
Горяще чувствие мое!*

Честь победителю за Дунаем при Машине кн. Н. В. Репнину

Такая тяга к «корнесловию» в державинском духе весьма характерна для Боброва в самых разных его стихах. Ср. еще: «*Минули те минуты мрачны*» («*Мир со шведами*»); «*Печальна Волга кровь давно крутя врагов, / Уже снесла ее в Хвалынску зыбь валов*» («*Образ Зиждительного Духа*»); «*Опершися на пень вязовый, / Зрит мрачный вид судов суровый*» («*Плачущая Нимфа*»), и др. Нелишне напомнить, что русские футуристы начала XX в. (Маяковский, Хлебников и др.) впоследствии будут ошибочно считать подобные приемы своим литературным первооткрытием, гордо и громко заявляя об этом в своих «манифестах».

Как и другие русские художники того времени, Бобров поэтически боготворил Петра I, развивая в своем творчестве его образ как просвещенного монарха-реформатора. Вот, например, какие образы возникают под его пером при созерцании домика Петра Великого:

*Се храма, чертог законов,
Отколе боголепный глас
Решил судьбину миллионов;
Отколе не единый раз
Пылал перун — спутник славы,
Карал вражду и внутрь и вне;
Отколь престолом, царствам, — мне, —
Векам — твердились уставы.*

Торжественный день столетия от основания града Св. Петра

Ода С. С. Боброва «Конец войны при Дунае» вслед за Державиным повествует о штурме Измаила Суворовым:

Нет тучи; — зрелище преходит;
Над бурным Бельтом гром молчит;
Сквозь тучи мир дугу выводит,
И дождь железный не шумит. —
Дождь не шумит, — а гром внимаю! —
Где ж гром? — подвигся он к Дунаю.
О естли б я перуном мог
Изобразить перуны южны,
Щиты Срацинские недужны,
И раздробленный лунный рог! —

Расступишься ль, Дунай смущенный,
Чтоб Россы по твоим волнам
Прошли мечами ополченны,
Пожать мечами лавры там!
Се ружей ржуща роща мчится! —
Измаил дрогнет; твердь мрачится.
На огненных мечей столпах
Дрожащий свет перуна блещет,
И вторократно он трепещет,
Отсверкивая на стенах.

Бросается в глаза зримая яркая словесная образность поэта. «Раздробленный лунный рог», как это понятно, обыгрывает исламскую религиозную символику. Ринувшаяся на приступ, выставив штыки, русская пехота вызывает к жизни блестящий поэтический троп: «Се ружей ржуща роща мчится!»

Литературными врагами Боброва в 1800-е гг. стали последователи Карамзина (К. Н. Батюшков, В. А. Жуковский, В. Л. Пушкин, П. А. Вяземский и др.). Боролись они с его присутствием в литературе, прямо сказать, не стесняясь в средствах.

Разумеется, огульно-отрицательная и переходящая в откровенное зашатайство оценка карамзинистами этого яркого талантливого поэта была в какой-то мере спровоцирована и самим Бобровым, который активно полемизировал с «очистителями языка», подобно многим современникам, считая их произведения источником чужеродных *западнических* тенденций в русской словесности.

«Очистители языка» воплотились в его памфлете «Происшествие в царстве теней» в пародийно заостренный собирательный образ

Галлорусса. Карамзинисты были глубоко задеты этим памфлетом. Насколько он их раздражил, свидетельствует, например, известная сатирическая поэма Батюшкова «Видение на берегах Леты», в значительной мере представляющая собой стихотворный ответ на прозаический памфлет Боброва. Бобров выведен там в весьма отталкивающем облике (под именем пьяницы Бибриса). Его вышеприведенная ярко метафорическая строка «Се ружей ржуца роща мчится» из оды на взятие Измаила «Конец войны при Дунае» приведена в «Видении на берегах Леты» (в нарочито искаженном виде — «Где роща ржуца ружий ржот») как образец пиитической «темноты» и просто бессмыслицы (причем *искаженная* строка еще и снабжена ядовитым примечанием Батюшкова: «Этот стих взят из сочинений Боброва, я ничего не хочу присваивать»¹).

Помимо Боброва, по ходу развития сюжета данной батюшковской поэмы в Лете топится еще ряд писателей, связанных с литературным сообществом «Беседа любителей русского слова». Поощажен — за свои огромные общественные заслуги — лишь глава «Беседы» выдающийся деятель 1812 года адмирал А. С. Шишков, выведенный в поэме под именем Славенофила. (Кстати, на деле сам Бобров организационно входил не в «Беседу», а в так называемое «Вольное общество любителей словесности, наук и художеств». Батюшков преследует и казнит в нем, так сказать, славянофила по духу, единомышленника непосредственных сторонников Шишкова.)

Уже после неожиданной ранней смерти Боброва в 1810-е гг. разгорелась острая борьба «Беседы любителей русского слова» с карамзинистским обществом «Арзамас»². Обстоятельства этой борьбы двух литературных группировок разные писавшие о ней советские авторы часто переводят в некий политический план и изображают как противостояние «крепостников и реакционеров» («беседчики») и вольнодумцев-прогрессистов («арзамасцы»). На самом деле в «Беседу» помимо иных писателей входили такие авторы, как И. А. Крылов, П. А. Катенин, а также А. С. Грибоедов и В. К. Кюхельбекер, коих не заподозришь в «реакционности». И споры между обеими литературными группировками не сводились к спорам о старине и новизне в литературном языке, а касались образовательно-художественных возможностей «трудного слога» и «легкого слога».

Лицейский друг Пушкина Кюхельбекер записал в дневнике, что любит «прекрасный талант Пушкина», но для себя избирает иную

¹ См.: «Видение на берегах Леты» в собрании стихотворений К.Н. Батюшкова.

² См. об этом подробно: *Минералов Ю.И.* История русской литературы XIX в. (1800—1830-е годы).

дорогу: Пушкин «всегда выдавал себя (искренно или нет — это иное дело!) за приверженца школы так называемых очистителей языка, — а я вот уже 12 лет служу в дружине славян под знаменами Шишкова, Катенина, Грибоедова, Шихматова»¹. А другой лицейский товарищ Кюхельбекера, поэт А. А. Дельвит, сокрушенно писал ему: «Ах, Кюхельбекер! сколько перемен с тобою в два-три года. <...> Так и быть! Грибоедов соблазнил тебя, на его душе грех! Напиши ему и Шихматову проклятие, но прежними стихами, а не новыми. Плюнь и дунь, и вытребуй от Плетнева старую тетрадь своих стихов, читай ее внимательнее и, по лучшим местам, учись слогу и обработке»².

Литературная полемика вокруг проблем словесно-художественных изобразительных возможностей литературы проступает в этом «призыве» А.А. Дельвига весьма выразительно. Характерно упоминание им имени С. А. Ширинского-Шихматова. Кюхельбекер впоследствии отнюдь не «проклял» этого тесно связанного с Шишковым поэта. Наоборот, в том же дневнике он пишет: «У нас отличные два стихотворца — Шихматов и Пушкин»³. Нетрудно понять, сколь высоко Сергей Шихматов оценивается им здесь как художник!

Князь Сергей Александрович Ширинский-Шихматов (1783—1837) был военным моряком. Как поэт он неразрывно связан с «Беседой любителей русского слова». Более того, это едва ли не лучший поэт данного сообщества (но он рано ушел из литературы, постригшись в монахи под именем Аникиты). Шихматов — академик Императорской Академии Наук.

Г.Р. Державин принимал участие в заседаниях «Беседы», а также публиковался в ее «Чтениях» и предоставлял для ее заседаний свой петербургский дом, но сохранял по отношению к ней некоторую дистанцию. «Беседу любителей русского слова» одухотворяли колоритная личность и кипучая славянофильская деятельность адмирала *Александра Семеновича Шишкова (1754—1841)*.

Важнейшие поэтические произведения Шихматова — поэма «Пожарский, Минин, Гермоген, или Спасенная Россия» (1807), эпическая поэма «Петр Великий» (1810) и мистико-религиозная поэма «Иисус в Ветхом и Новом Заветах, или Ночи у Креста» (1824).

М. А. Дмитриев в своих воспоминаниях «Мелочи из запаса моей памяти» рассказывает:

¹ Кюхельбекер В. К. Дневник // Русская старина. 1875. Т. 14. С. 83.

² Русская старина. 1875. Т. 13. С. 360.

³ Кюхельбекер В. К. Дневник. С. 499.

«Между поэтами Державинской беседы не должен быть забытым кн. Сергей Александрович Шихматов, бывший потом иноком под именем Аникиты. Его *Песнь Сотворившему* вся исполнена картин великолепных, представленных языком звучным, ясным и соответствующим высоте предмета. У нас многое хорошее или не пользовалось в свое время известностию, потому что не подходило под общий тон своего времени, под направление господствующего вкуса; или забыто теперь, и его надобно отыскивать в куче прошлого. И потому я нахожу особенное удовольствие воздавать справедливость всему, чему не была она воздана в свое время...

Князь Шихматов отличался, между прочим, богатыми рифмами и тем, что избегал рифм на глаголы. А. Ф. Воейков говорил очень забавно, что он «у кн. Шихматова крадет иногда рифмы; но что у такого богача не грех и украсть»; а Батюшков в своей пародии «*Левца*» Жуковского назвал его «*Шихматов безглагольный*», что значит просто: не употребляющий рифм на глаголы. В приведенном мною выше отрывке Батюшкова из «*Видения на берегах Леты*» стих «Они Пожарского поют» и следующий за ним относятся тоже к поэме кн. Шихматова, которой заглавие я упомянул перед этим, исчисляя его сочинения»¹.

Мемуаристу С. П. Жихареву довелось оказаться участником первых собраний того писательского кружка, на основе которого впоследствии сформировалась «Беседа». В своем дневнике от 3 февраля 1807 г. он сделал следующую глубоко содержательную запись:

«А. С. Шишков приглашал князя Шихматова прочитать сочиненную им недавно поэму в трех песнях «*Пожарский, Минин и Гермоген*»; но он не имел ее с собою, а наизусть не помнил, и потому положили читать ее в будущую субботу у Гаврилы Романовича. Моряк Шихматов необыкновенно благообразный молодой человек, ростом мал и вовсе не красавец, но имеет такую кроткую и светлую физиономию, что, кажется, ни одно нечистое помышление никогда не забиралось к нему в голову. Признаюсь в грехе, я ему позавидовал: в эти годы снискать такое уважение и быть на пороге в академию... За ужином, обильным и вкусным, А. С. Хвостов с Кикиным начали шутя нападать на Шихматова за отвращение его от мифологии, доказывая, что это непобедимое в нем отвращение происходит от одного только упрямства, а что, верно, он сам чувствует и понимает, каким огромным пособием могла бы служить ему мифология в его сочинениях. «Избави меня Боже, — с жаром возразил Шихма-

¹ *Дмитриев М. А. Дневник. С. 283.*

тов, — почитать пособием вашу мифологию и пачкать вдохновение этой бесовщиной, в которой, кроме постыдного заблуждения ума человеческого, я ничего не вижу. Пошлые и бесстыдные бабьи сказки — вот и вся мифология. Да и самая-то древняя история, до времен христианских — египетская, греческая и римская — сущие бредни, и я почитаю, что поэту-христианину неприлично заимствовать из нее уподобления не только лиц, но и самых происшествий, когда у нас есть история библейская, неоспоримо верная и сообразная с здравым рассудком. Славные понятия имели эти греки и римляне о Божестве и человечестве, чтоб перенимать нелепые их карикатуры на то и другое и усваивать их нашей словесности!»

Образ мыслей молодого поэта, может быть, и слишком односторонен, однако ж в словах его есть много и правды»¹.

На следующей неделе в субботу в доме Державина чтение вышеназванной поэмы действительно состоялось, однако получилось так, что декламировал ее не сам автор, а председательствовавший А. С. Шишков. Вернувшись домой, Жихарев записал в дневнике:

«Развернув тетрадь, князь приготовился было читать ее, но А. С. Шишков не дал ему разинуть рта, схватил тетрадь и сам начал чтение. Стихи хороши, звучны, сильны и богатство в рифмах изумительное: автор вовсе не употребляет в них глаголов, и оттого стихи его сжаты, может быть, даже и слишком сжаты, но это их не портит. Не постигаю, как мог он победить это затруднение, составляющее камень преткновения для большей части стихотворцев. <...> Шишков читал творение своего любимца внятно, правильно и с необыкновенным одушевлением. Я от души любовался седовласым старцем, который так живо сочувствовал красоте стихов и передавал их с такою увлекательностью: судя по бледному лицу и серьезной его физиономии, нельзя было предполагать в нем такого теплого сочувствия к поэзии. Я запомнил множество прекрасных стихов...»²

С.А. Шихматов в этом своем стихотворном произведении предстает перед читателем как талантливый сильный продолжатель русской одо-эпической традиции XVIII в.:

Порвите все свои заклепы,
Развейте ужас, что я рек,
О ветры, волн цари свирепы!
Пожарский с россами притек,

¹ Жихарев С. П. Записки современника. С. 351–352.

² Жихарев С. П. Там же. С. 358.

И россы с ним непобедимы!
Уже там сильною рукой
Готовит помощь Трубецкой;
Отвсюду смертью обстоимы,
Враги еще возносят рог,
Надежны на свою твердыню;
Вещают их уста гордыню,
И сердце буйное: несть Бог.

Но се — как пруги ненасытны,
Скопившись тучею густой,
Летят на нивы беззащитны,
Пленяясь жатвою златой,
Пожрать надежду земледельцев —
Бегут сарматы без числа,
Из челюстей исхитить зла
Москвы погибельных владельцев,
Прибавить россам годы бед.
Примчались — разлились в долине,
О нашей хвалятся кончине
И строят знаменья побед.

Мечтаючи полсвета вскоре
Послышать в узах под собой,
Стопившись, восшумев как море,
Идут начать с Пожарским бой.

Заслуживает внимания то, что никакого перенасыщения текста «архаизмами» и церковно-славянизмами в данном произведении не обнаруживается (вопреки расхожим представлениям как о художественных устремлениях поэтов «Беседы» вообще и Шихматова в частности). «Россы», «се», «несть» и т.п. — обычное для поэзии обсуждаемой эпохи словоупотребление. Что до «безглагольной» рифмовки, она была несомненным новаторством автора.

О литературных и общеэстетических взглядах С. А. Шихматова можно узнать немало конкретного из его стихотворения «Приглашение друзей на вечернюю беседу» (1809):

Потом начнем судить, пристрастия отстав,
Как складным делать слог, — и примем за устав
Обычаю отнюдь не покоряться духом,

Но искушать слова и разумом и слухом;
Вернее в дни сии держаться старины;
Хоть можно иногда, без смертных вины,
Легохонько сметать пыль с древности языка.
Беды в сем деле нет — да в том беда велика,
Что мы, сметая пыль, сдираем красоту
И любим без ума чужую нищету,
Презрев несметные отцов своих богатства.

Поэт не против языковой новизны — он против того, чтобы под ее эгидой внедрялась в культуру «чужая нищета», «сдирающая красоту» и «несметные богатства» русского поэтического языка.

Острое противоборство «Беседы любителей русского слова» и «Арзамаса», как и собственное словесно-художественное творчество его конкретных участников, напоминают, что различные индивидуальные стили — не просто средство выражения, а средство «преобразования» мысли; причем по своей способности к такому преобразованию они заведомо не равны. Это обстоятельство отразилось, например, во взаимных отличиях стилей представителей «трудного слога» (державинская школа) и представителей «легкого» слога (карамзинистов). Первые ориентировались на особенности слога художников, у которых ассоциативные связи резко доминируют над причинно-следственными, логическими (прежде всего, Державина). «Ясность слога», за которую выступали вторые, склонялась все же к чисто логической проясненности. Это ограничивало семантические возможности индивидуальных художественных стилей последователей Карамзина. Вышеупомянутое противоборство, как мы уже оговаривались, несводимо к борьбе вокруг вопроса о «старом и новом слоге».

Державинская школа ориентировалась не только и не столько на старые слова и церковнославянизмы; сколько на *звучащее* слово — в частности, на особенности современной устно-разговорной речи со свойственным ей паратактическим развертыванием содержания, с ее эллипсисами, анаколүфами, инверсиями и т. п.; карамзинисты прививали русской поэзии «органический» синтаксис, характерный для книжно-письменной речи индоевропейских языков (особенно для сферы аргументированного рассуждения), отличающийся гипотактическим строем. Устно-разговорная ориентация в развертывании содержания резко повышала ассоциативность художественного мышления; делала тексты произведений компактными, но семантически «сгущенными», затрудненными для восприятия.

Книжно-письменная ориентация приводила к логизации соединения художественных идей; к сближению поэзии (в плане семантической организации) с прозой, и не только художественной (эволюция Карамзина в ученого-историка).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

XVIII в. был важнейшим периодом политической и культурной истории России. Этапы социально-политической истории страны довольно четко совпадают с его рамками: век начинается эпохой петровских преобразований и заканчивается сменой императоров (убийство Павла I и воцарение его старшего сына Александра I — с александровской эпохи начнется XIX в.). Этапы культурной истории сопрягаются с хронологическими рамками столетия более сложным образом. Впрочем, жесткого взаимного совпадения тут ждать нет никаких объективных оснований, — и действительно, реальные циклы развития художественной словесности, литературы, выходят за рамки XVIII в. и в его начале и в конце.

Тем не менее период барокко, начавшись еще во второй половине предшествующего XVII столетия, именно в XVIII в. дал значительные имена (Феофан Прокопович, Антиох Кантемир), а переплеснувшаяся в начало XIX в. державинская литературная эпоха как целостное явление, как отличный от сумароковского классицизма очередной этап развития отечественной словесности, оформилась в конце 70–80-х гг. все того же XVIII в.

Реальные факты истории литературы побуждают осторожно отнестись к имеющим некоторое хождение расширительным истолкованиям, с одной стороны, понятия барокко, а с другой — феномена классицизма. Первое вполне объяснимо как следствие увлечения ряда исследователей относительно новым применительно к русской литературе типологическим подразделением, второе столь же естественно объясняется инерцией сложившегося в прошлом расширительного понимания классицизма (с которым отождествляли порой почти всю литературу XVIII в.).

Именно изучение литературы в ее словесно-текстовом аспекте, как художественной *словесности*, обнажает зримое соответствие барочным художественным принципам, например, творчества А. Кантемира (который со своей силлабикой завершает барокко,

а отнюдь не начинается классицизм). Словесно-текстовый аспект анализа позволяет увидеть отражение таких принципов в раннем творчестве В. Тредиаковского и М. Ломоносова (которые одновременно своей реформой стихосложения затем фактически дали новую силлабо-тоническую стиховую систему — то есть возможность наглядно *своеобразного* и четкого структурного оформления произведений — прежде всего именно классицизму, зарождавшемуся как новаторская противоположность барокко). Соответственно понятие русского классицизма обретает необходимую системность и конкретность применительно к школе А. Сумарокова, которая как располагала собственной теоретической поэтикой — то есть системой нормативных правил, — так и на практике реально *стремилась* воплощать в творчестве типично классицистские правила и нормы (чего зачастую невозможно обнаружить у других русских авторов, традиционно к классицизму причисляемых).

Классицизм никогда не господствовал абсолютно, но несколько десятилетий функционально *преобладал* в литературе как наиболее влиятельное (и притом внутренне сплоченное в особую школу) течение. Причем сказанное можно отнести к драматургии и поэзии, но сферу прозы принципы русского классицизма вообще почти не затронули (некоторое исключение — проза Хераскова; что до принадлежности к «классицизму» других русских писателей XVIII в., создававших прозу, то она весьма сомнительна).

В последнюю треть века на авансцену литературного развития выдвигаются писатели следующего поколения, выступившие как новаторы-обновители уже по отношению к классицизму. Знаменательно, что Державину как художнику-новатору явно стало *тесно* в рамках силлабо-тоники (существовавшей еще всего лишь несколько десятков лет!), и он делает поразительные по своей смелости опыты ее модификации — от логзедов до тонического стиха (а в сфере рифмовки снова вводит, причем столь же смело и небывало широко, употреблявшуюся во времена барокко неточную рифму, ассонанс). Создает он и собственную теоретическую поэтику, конкретное сравнение которой с классицистскими (от Буало до Сумарокова) заставляет признать ее особую природу. В то же время видеть в Державине «возрождателя барокко» на основании ряда разнохарактерных черт сходства также вряд ли верно. Для этого надо было бы переформулировать смысл понятия «барокко», расширив его так, что оно утратило бы свой конкретно-исторический характер. К тому же ясно, что и «барокко» и «классицизм» суть *позднейшие исследовательские конструкции*, созданные для более или менее

исчерпывающего описания реальных художественных феноменов, а не сами эти феномены.

Русская художественная словесность на протяжении XVIII в. набирала силы, наращивала творческий потенциал и, по существу, провела всю необходимую работу для закономерного появления плеяды великих писателей XIX столетия. Карамзинизм, начавшийся с русского сентиментализма, был в конце XVIII в. провозвестником следующей литературной эпохи. Сильные стороны карамзинизма преломятся вскоре в деятельности А. С. Пушкина и крупнейших художников его времени.

ПРОГРАММА ПО РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVIII ВЕКА

Русская литература XVIII в. как явление переходной культурно-исторической эпохи.

Формирование «светской» художественной литературы нового типа.

Государственные преобразования петровского времени. Журналистика и публицистика, первая печатная газета «Ведомости».

«Юности честное зерцало» как свод культурно-бытовых норм нового дворянства.

Жанр «путешествий» и связь его развития с процессом «европеизации» политической и общественной жизни России. «Путешествие стольника П. А. Толстого по Европе».

«Гистория о российском матросе Василии Кориотском», ее авантюрно-беллетристический сюжет. Связь «Гистории» с произведениями устного народного творчества; влияние на нее традиций западной литературы. Традиционное и новое в «Истории об Александре, российском дворянине».

«Повесть о Фроле Скобееве», проблема ее датировки; связь с западно-европейской традицией «плутовского романа», с образами русского фольклора; социально-психологическая достоверность образа героя.

Школьный театр. Театр Натальи Алексеевны. Светский характер новой драматургии. Лубок. Народная драма «Царь Максимилиан».

Появление песен и кантов нового типа.

Органическая связь литературы первых десятилетий века с литературой второй половины XVII столетия; стиль барокко продолжает жить в литературе и в несловесных искусствах. «Петербургское» барокко.

Античное учение о трех стилях, развитое на русской почве: «Риторика» Макария (1617), «Риторика» Феофана Прокоповича (1706), «Предисловие о пользе книг церковных» М. В. Ломоносова (1757).

Жизненный путь Феофана Прокоповича (1681–1736).

Трагедокомедия «Владимир» (1705), двуплановость ее сюжета.

Стихотворные произведения («Епиникион», «За Могилою Рябою», «Феофан архиепископ Новгородский к автору сатиры» и др.).

«Поэтика» (1705) — курс лекций для слушателей Киево-Могилянской академии.

Русская силлабика XVII–XVIII вв. как органический компонент литературной культуры русского барокко. Техника силлабического стиха («парная» рифмовка, 11-сложник, 13-сложник).

Жизненный путь князя Антиоха Дмитриевича Кантемира (1708–1744).

«Симфония на Псалтырь» (1727).

Девять сатир Кантемира, их ранние и их поздние варианты.

Начало неосуществленной поэмы «Петрида, или Описание стихотворное смерти Петра Великого, императора всероссийского» (1730).

Стихотворные письма, басни, переводы из Анакреонта и Горация.

Трактат о реформе силлабического стиха путем усиления его ритмичности системой цезур — «Письмо Харитона Макентина» (опубл. 1743).

Кантемир и поэзия барокко.

Литературный слог сатир Кантемира. Паратаксис и гипотаксис в поэтическом языке XVIII в.

Проблема барокко и классицизма в русской литературе XVIII в. Старая «глобальная» точка зрения. Противоположная точка зрения, отрицавшая понятие «русский классицизм». Современное понимание проблемы.

Василий Кириллович Тредиаковский, Михаил Васильевич Ломоносов, Александр Петрович Сумароков — три крупнейших поэта-современника. Их литературное соперничество. Книга «Три оды парафрастические, чрез трех стихотворцев составленные» (1743).

Жизненный путь В. К. Тредиаковского (1703—1768).

Поэтическое творчество и филологическая работа Тредиаковского. Его грандиозная переводческая деятельность (десятитомная «Древняя история» Роллена и его же шестнадцатитомная «Римская история», четырехтомная «История об императорах» Кретье, «галантный» роман-аллегория Поля Тальмана «Езда в остров любви», роман Иоанна Баркляя «Аргенида» и др.).

«Стихи похвальные России», «Стихи похвальные Парижу», «Похвала Ижерской земле и царствующему граду Санкт-Петербургу», «Строфы похвальные поселянскому житию» и др.

«Оды божественные» — стихотворные переложения (парафразисы) псалмов; «Парафразис вторья песни Моисеевы» («Вонми, о! небо, и реку...»). Оды «О сдаче города Гданска» (творческая переработка оды Буало на взятие Намюра), «Вешнее тепло» и др.

Пионерская роль Тредиаковского в реформировании национального стихосложения. Книга Тредиаковского «Новый и краткий способ к сложению российских стихов» (1735). Статьи «О древнем, среднем и новом стихотворении российском», «Мнение о начале поэзии и стихов вообще».

Эпическая поэма «Тилемахида» (1766) — стихотворное переложение французского романа Франсуа Фенелона «Похождения Телемака». Русский гекзаметр Тредиаковского.

Причины частой недооценки Тредиаковского в конце XVIII — начале XIX в.

Жизненный путь М. В. Ломоносова (1711—1765).

Поэтическое творчество Ломоносова. Ода «На взятие Хотина 1739 года», «елисаветинский» цикл од, религиозно-философские оды («Ода, выбранная из Иова», переложения псалмов, «Утреннее» и «Вечернее» «Размышление о Божиим величестве»), «Случилось вместе два Астронома в пиру...», «Я знак бессмертия себе воздвигнул...», «Письмо о пользе стекла» и др., цикл «Разговор с Анакреоном», незавершенная поэма «Петр Великий». Трагедии Ломоносова («Тамира и Селим», «Демофонт»). «Письмо о правилах российского стихотворства» (написано в 1739 г., впервые опубликовано в 1778 г.).

Стихотворное творчество Ломоносова-поэта по новым силлабо-

тоническим принципам — основной его вклад в реформу русского стихосложения.

«Малая» и «Большая» риторики Ломоносова; его попытка перевести в риторику из логики учение о силлогизме; гипотеза о наличии символического смысла у гласных и согласных; истолкование метафоры как сопряжения «далековатых» идей.

Грамматика Ломоносова — первая научная грамматика русского языка, изданная в России (1757).

М. В. Ломоносов — гордость отечественной культуры, универсальный ученый и мыслитель, крупный писатель.

Жизненный путь А. П. Сумарокова (1717—1777).

Многообразие литературной деятельности Сумарокова: драматург и театральный деятель, автор девяти трагедий и двенадцати комедий; издатель первого литературного журнала «Трудолюбивая пчела»; лирик и сатирик, работавший в жанре элегии, эклоги, идиллии, басни (свои басни именовал притчами) и в жанре оды; сочинявший популярные у современников песни, пародии («оды вздорные»); поэт-переводчик, создавший полное стихотворное переложение Псалтыри; фактический основоположник русского классицизма; выдающийся критик; автор педагогического трактата «Наставление младенцам», создавший особую методику комплексного обучения детей.

«Сумароковский» классицизм. Сумароков как теоретик классицизма; его программные стихотворные эпистолы «О русском языке» и «О стихотворстве».

«Терпи, моя душа, терпи различны муки...», «Коловратность», «Ворона и Лиса», «Шалунья», «Посол Осел», «Ось и Бык», «Жуки и Пчелы» и др.

Участие Сумарокова в реформировании русского стихосложения; Сумароков о роли в стихе пиррихийев и спондеев. Сумароковская школа особо точной рифмовки («рифмы, гладкие, как стекло»).

Сумароков-драматург. Трагедии «Хорев» (1747), «Гамлет» (1748) «Синав и Трувор» (1750), «Димитрий Самозванец» (1771) и др. Комедии «Тресотиниус» (1750), «Опекун» (1764—1765), «Рогоносец по воображению» (1772) и др.

Сатиры «О французском языке», «О худых рифмотворцах».

Жизненный путь Михаила Матвеевича Хераскова (1733—1807).

Херасков-драматург. Трагедии «Венецианская монахиня» (1758), «Борислав» (1774), «Идолопоклонники, или Горислава» (1782) и др.

Поэмы Хераскова — «Чесмесский бой» (1771), «Россияда» (опубл. 1779), «Владимир возрожденный» (1785) и др. Роман «Нума Помпилий, или Процветающий Рим» (1768). «Стихотворная проза» Хераскова — романы «Кадм и Гармония» (1786), «Полидор, сын Кадма и Гармонии» (1794). Литературная техника «стихотворной прозы».

Эволюция Хераскова-драматурга от классицизма к «слезной» («мещанской») драме — «Друг несчастных» (1771), «Гонимые» (1775) и др.; осуждение Сумароковым «сего нового пакостного рода».

Масонские мотивы в творчестве Хераскова и других русских писателей XVIII в. Издание Херасковым (совместно с Н. И. Новиковым) масонского журнала «Утренний свет» (1777).

Поэты кружка Хераскова — Алексей Андреевич Ржевский (1737—1804), Сергей Герасимович Домашнев (1743—1795), Михаил Никитич Муравьев (1757—1807), Ипполит Федорович Богданович (1743—1803) и др.

Поэтические эксперименты Ржевского (фигурные стихи, перевертени и т. п., его опыты со строфикой и ритмикой, их влияние на технику русских поэтов).

Творчество Муравьева: «Дщицы для записывания», «Ночь», «Желание зимы», «Неверность», «К Музе», «Сила гения», «Размышление» и др.

Василий Иванович Майков (1728—1778).

Творчество Майкова. Жанр «ироикомиической поэмы». Поэмы Майкова «Игрок ломбера» (1763) и «Елисей, или Раздраженный Вах» (1771). Влияние «Елисея» на русскую поэзию.

Драматургические опыты Майкова (трагедии «Агриопа», «Фемист и Иеронима»).

«Нравоучительные басни и сказки» Майкова.

Майков как один из ярчайших иронистов русской литературы.

Жизненный путь Ипполита Федоровича Богдановича (1743—1803).

Поэма «Душенька» (1783), ее последующее влияние на русскую поэзию XIX в. «Легкий слог» Богдановича, его сюжетное мастерство.

Поэма «Блаженство народов» (1765), ее связь с масонскими увлечениями Богдановича.

«Русские пословицы» Богдановича (1785), их стилизаторская основа.

Богданович-переводчик.

Старинная повесть в стихах «Добромысл» (опубл. 1805).

«Мещанский» сентиментализм в прозе и драматургии.

Романы Федора Александровича Эмина (1735–1770) «Непостоянная фортуна, или Похождение Мирамонды» (1763), «Письма Эрнеста и Доравры» (1766) и др. «Адская почта, или Переписки Хромоногого беса с Кривым» (1769). Личность самого Эмина («Магомета Али Альжирского») и его романтическая «авантюрная» биография.

Проза Михаила Дмитриевича Чулкова (1744–1792). Повесть «Пригожая повариха, или Похождения развратной женщины» (1770).

«Русские сказки» Василия Алексеевича Лёвшина (1746–1826).

Кружок Ивана Перфильевича Елагина (1725–1793), теория «склонения на русские нравы» (сюжетного переложения) в драматургии. Владимир Игнатьевич Лукин (1737–1794), его принцип «сатиры на пороки», а не на конкретные лица. Комедии-переложения Лукина «Щепетильник» (1765), «Награжденное постоянство» (1765) и др. Комедия «Мот, любовью исправленный» (1765) и ее патриархально-крепостническая тональность.

Жизненный путь Александра Николаевича Радищева (1749–1802).

«Житие Федора Васильевича Ушакова» (1788).

Жанр «Путешествия из Петербурга в Москву» (1790). «Путешествие из Петербурга в Москву», его общественно-историческое значение и его воздействие на русскую литературу XIX в.

Радищев о русских писателях.

Стихи Радищева. «Вольность». «Ты хочешь знать: кто я? что я?..» «Осьмнадцатое столетие».

Просветительская деятельность Николая Ивановича Новикова (1744–1818). Его сатирические журналы «Трутень» (1769–1770), «Пустомеля» (1770), «Живописец» (1772), «Кошелек» (1774).

Риторика второй половины XVIII в. Постломоносовские труды по грамматике.

«Письмовник» Николая Гавриловича Курганова (1725–1796), его состав.

Жизненный путь Василия Петровича Петрова (1736–1799).

Творчество Петрова. Перевод «Энеиды» Вергилия (1786). Оды «На карусель» (1766, 1782), «На войну с турками» (1769) и др. «Плач на кончину Потемкина» (1791).

Место Петрова в русской литературе XVIII в. как яркого лирика и поэта-государственника, непосредственного предшественника Державина на стезе гражданской поэзии.

Гавриил Романович Державин (1743–1816) — великий поэт-новатор. Жизненный путь Державина.

Оды Державина: «Фелица» (1782) и другие «екатерининские» оды; «На смерть князя Мещерского» (1779), «Осень во время осады Очакова» (1788), «Водопад» (1791–1794) и др. Духовные оды Державина.

«Суворовские» оды Державина. Ода «На взятие Измаила» (1790) и характер ее связи с «суворовским циклом». Лирические стихотворения — «Снигирь», «Памятник», «Русские девушки», «Весна», «Лебедь» и др.

Теоретические воззрения Державина на литературу. Книга «Рассуждение о лирической поэзии, или об оде».

Поэты кружка Державина — Василий Васильевич Капнист (1758–1823), Николай Александрович Львов (1751–1803), Иван Иванович Хемницер (1745–1784) и др.

Жизненный путь Дениса Ивановича Фонвизина (1745–1792).

Драматургия Фонвизина. «Елагинский» период творчества, комедия «Корион» — переработка пьесы Грессе «Сидней».

Комедии «Бригадир» (1769) и «Недоросль» (1782) как классика русской драматургии.

Стихи Фонвизина. «Лисица-казнодей», «К слугам моим».

Проза Фонвизина. «Записки первого путешествия» («Письма из Франции») (1777). Письма из Италии.

Поэтическое творчество Ермила Ивановича Кострова (1755–1796). Перевод «Илиады» Гомера (1787). «Суворовский» цикл Кострова; ода «На взятие Очакова», эпистолы «На взятие Измаила», «На взятие Варшавы». Личные отношения с Суворовым. «Письмо к творцу оды, сочиненной в похвалу Фелицы, царевны киргизкай-сацкой» (1784). Костровский перевод Оссиана — «Оссиан, сын Фингалов, бард третьего века» (1792). Своеобразие стиха Кострова; обогащение им русской рифмы.

Драматурги последней четверти XVIII в. (В. В. Капнист, Я. Б. Княжнин, М. И. Попов, А. А. Аблесимов, Н. П. Николев и др.).

Комедия Капниста «Ябеда» (1794).

Трагедия Якова Борисовича Княжнина (1742–1791) «Вадим Новгородский» (1789).

Жанр басни в поэзии XVIII в. (В. Третьяковский, М. Ломоносов, А. Сумароков, Д. Фонвизин, И. Хемницер и др.).

Басни И. И. Хемницера «Стрекоза», «Паук и Мухи», «Дележ львиный», «Обоз», «Волчье рассуждение» и др.

Творчество Ивана Андреевича Крылова (1769–1844) в XVIII в. Журнал «Почта духов» (1789).

Первые пьесы (трагедия «Филомела», комедии «Сочинитель в прихожей», «Проказник» и др.). Гротесково-буффонная пьеса («шутотрагедия») «Подшипа» («Трумф») (1798–1800).

Сентиментализм («сентиментальный романтизм») в русской словесности.

Поэзия Ивана Ивановича Дмитриева (1760–1837). «Чужой толк», «Послание Н. М. Карамзину».

Его лирические песни («Стонет сизый голубочек...», «Что с тобою, ангел, стало? « и др.). Басни Дмитриева. «Дуб и Трость», «Два голубя», «Суп из костей» и др.

Роль Дмитриева в «очищении» языка поэзии сентименталистами.

Творчество Николая Михайловича Карамзина (1766–1826) в XVIII в. Его масонские увлечения.

Поэзия Карамзина и ее тенденции к повествовательности. «Осень», «Кладбище», «К соловью», «Послание к Дмитриеву», «Послание к А. А. Плещееву», «Меланхолия» и др. Поэма («богатырская сказка») «Илья Муромец» (1794). Роль Карамзина в развитии белого (безрифменного) стиха.

Проза Карамзина. Ранние повести («Евгений и Юлия», «Бедная Лиза», «Наталья, боярская дочь», «Юлия», «Остров Борнгольм», «Сиерра Морена», «Марфа Посадница» и др.).

«Письма русского путешественника» (1791–1792). Образ повествователя.

«Письма русского путешественника» Н. Карамзина и жанр «путешествия» в русской литературе XVIII в.

«Периоды» в прозе Карамзина. Перифрастика в стиле Карамзина.

Писатели 1790–1810 гг. (С. С. Бобров, С. А. Ширинский-Шихматов и др.). Их художественно-стилистические искания.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

- Батюшков К. Н.* Полное собрание стихотворений. М., Л., 1964.
- Бобров С. С.* Рассвет полночи, или Созерцание славы, торжества и мудрости порфириносных, браноносных и мирных гениев России с последованием дидактических, эротических и других разного рода в стихах и прозе опытов Семена Боброва. СПб., 1804. Ч. 1—4.
- Бобров С. С.* Происшествие в царстве теней, или Судьбина российского языка// Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 358. Тарту, 1975.
- Богданович И. Ф.* Стихотворения и поэмы. Л., 1957.
- Державин Г. Р.* Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. К. Грота. Т. I—IX. СПб., 1864—1883.
- Державин Г. Р.* Стихотворения. Л., 1957.
- Державин Г. Р.* Стихотворения. М., 1958.
- Державин Г. Р.* Избранная проза. М., 1984.
- Державин Г. Р.* Духовные оды. М., 1993.
- Державин Г. Р.* Сочинения. СПб., 2002.
- Дмитриев И. И.* Полн. собр. стихотворений. Л., 1967.
- Дмитриев И. И.* Сочинения. М., 1986.
- Кантемир А. Д.* Собрание стихотворений. Л., 1956.
- Капнист В. В.* Избранные произведения. Л., 1973.
- Карамзин Н. М.* Избранные сочинения. М.; Л., 1964.
- Карамзин Н. М.* Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1966.
- Карамзин Н. М.* Письма русского путешественника. М., 1980.
- Карамзин Н. М.* Избранные письма и статьи. М., 1982.
- Княжнин Я. Б.* Избранные произведения. Л., 1961.
- Княжнин Я. Б.* Избранное. М., 1991.
- Крылов И. А.* Соч. Т. 1—2. М., 1955.
- Ландшафт моих воображений: Страницы прозы русского сентиментализма. М., 1990.
- Лиры и трубы: Русская поэзия XVIII века. М., 1973.
- Ломоносов М. В.* Полн. собр. соч. Т. VIII. Поэзия. Проза. Надписи. М.; Л., 1959.
- Ломоносов М. В.* Избранные произведения. Л., 1986.
- Майков В. И.* Избранные произведения. М.; Л., 1966.
- Муравьев М. Н.* Стихотворения. Л., 1967.
- Панегирическая литература петровского времени. М., 1979.
- Повести разумные и замысловатые. Популярная бытовая проза XVIII века. М., 1989 (*Эмин Ф. А., Курганов Н. Г., Чулков М. Д., Комаров М., Лёвшин В. А.* и др.)

Поэты XVIII века, т. 1–2. Л., 1972 (*Аблесимов А. А., Барков И. С., Дубровский А. И., Костров Е. И., Львов Н. А., Нелединский-Мелецкий Ю. А., Николев Н. П., Поповский Н. Н., Ржевский А. А., Петров В. П., Дмитриев-Мамонов Ф. И.* и др.).

Поэты 1790–1810-х годов. Л., 1971 (*Бобров С. С., Ширинский-Шихматов С. А., Шишков А. С.* и др.)

Прокопович Феофан. Соч. М.; Л., 1961.

Радищев А. Н. Полн. собр. соч. М.; Л., 1938, 1941. Т. 1, 2.

Радищев А. Н. Стихотворения. Л., 1975.

Ранняя русская драматургия (XVII—первая половина XVIII в.). М., 1974.

Русская драматургия XVIII века. М., 1986.

Русская литература. Век XVIII. Лирика. М., 1990.

Русская литература. Век XVIII. Трагедия. М., 1991.

Русская поэзия XVIII века. М., 1972.

Русская проза XVIII века. Т. 1–2. Л., 1950.

Русская сатирическая проза XVIII века. М., 1986.

Русская силлабическая поэзия XVII–XVIII вв. Л., 1970.

Русские повести первой трети XVIII века. М.; Л., 1965.

Сатирические журналы Н. И. Новикова. М.; Л., 1951.

Стихотворная трагедия конца XVIII—начала XIX в. М.; Л., 1964.

Сумароков А. П. Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе. Ч. 1–10. М., 1787.

Сумароков А. П. Драматические сочинения. Л., 1990.

Тредиаковский В. К. Соч. Т. 1–3. СПб., 1849.

Тредиаковский В. К. Избранные произведения. М.; Л., 1964.

Фонвизин Д. И. Собр. соч.: в 2 т. М.; Л., 1959.

Хемницер И. И. Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1963.

Херасков М. М. Избранные произведения. Л., 1961.

Макогоненко Г. П. Русская литература XVIII века. Хрестоматия. Л., 1970.

Западов В. А. Русская литература XVIII века. 1700–1775. Хрестоматия. М., 1979.

Западов В. А. Русская литература последней четверти XVIII века. Хрестоматия. М., 1985.

Кокорев А. В. Хрестоматия по русской литературе XVIII века. М., 1952.

УЧЕБНИКИ

Благой Д. Д. История русской литературы XVIII века. М., 1960 (4-е изд.).

Орлов П. А. История русской литературы XVIII века. М., 1991.

Орлов О. В., Федоров В. И. Русская литература XVIII века. М., 1973.

Федоров В. И. Русская литература XVIII века. М., 1990.

НАУЧНАЯ И УЧЕБНАЯ ФИЛОЛОГИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Асеев Б. П. Русский драматический театр от его истоков до конца XVIII века. М., 1977.

Берков П. Н. История русской журналистики XVIII века. М.: Л., 1952.

Берков П. Н. История русской комедии XVIII века. Л., 1977.

Благой Д. Д. От Кантемира до наших дней. Т. 1. М., 1979.

Валицкая А. П. Русская эстетика XVIII века. М., 1983.

Глухов В. Я. Н. И. Новиков как писатель-сатирик. Иваново, 1991.

Гордин М. А. Жизнь Ивана Крылова. М., 1985.

Луковский Г. А. Русская литература XVIII века. М., 1939.

Западов А. В. Поэты XVIII века: М. В. Ломоносов. Г. Р. Державин: Литературные очерки. М., 1979.

Западов А. В. Поэты XVIII века: А. Кантемир. А. Сумароков. В. Майков. М. Херасков: Литературные очерки. М., 1984.

Исакович И. В. «Бригадир» и «Недоросль» Д. И. Фонвизина. Л., 1979.

История русской литературы: в 4 т. Т. 1. Л., 1980.

Коваленская Н. Н. История русского искусства XVIII века. М., 1962.

Коровин В. И. Поэт и мудрец: Книга об Иване Крылове. М., 1996.

Кулакова Л. И. Очерки истории русской эстетической мысли XVIII века. Л., 1968.

Кулакова Л. И., Западов В. А. А. Н. Радищев. «Путешествие из Петербурга в Москву»: Комментарий. Л., 1974.

Лотман Ю. М. Сотворение Карамзина. М., 1987.

Макогоненко Г. П. Радищев и его время. М., 1956.

Макогоненко Г. П. Николай Новиков и русское Просвещение XVIII века. М.; Л., 1951.

- Макогоненко Г. П.* От Фонвизина до Пушкина: Из истории русского реализма. М., 1969.
- Минералов Ю. И.* Теория художественной словесности. М., 1999.
- Минералов Ю. И.* Из лекций по русской словесности XVIII века. Эпоха барокко. // Вестник Литературного института им. А. М. Горького. М., 1999. Вып. 2.
- Моисеева Г. Н.* Древнерусская литература в художественном сознании и исторической мысли России XVIII века. Л., 1980.
- Морозов А. А.* Проблема барокко в русской литературе XVII—начала XVIII века. // Русская литература. 1962. №3.
- Морозов А. А.* Ломоносов. М., 1965.
- Морозов А. А.* Ломоносов и барокко // Русская литература, 1965, №2.
- Москвичева Г. В.* Жанры русского классицизма: Из лекций по спецкурсу. Т. 1—3. Горький, 1971—1974.
- Москвичева Г. В.* Русский классицизм. М., 1986.
- Орлов П. А.* Русский сентиментализм. М., 1977.
- Очерки русской культуры XVIII века. Т. 1—4. М. 1985—1990.
- Павлович С. Э.* Пути развития русской сентиментальной прозы XVIII века. Саратов, 1974.
- Панченко А. М.* Русская культура в канун петровских реформ. Л., 1984.
- Пигарев К. В.* Творчество Фонвизина. М., 1954.
- Пигарев К. В.* Русская литература и изобразительное искусство (XVIII— первая четверть XIX века): Очерки. М., 1966.
- Развитие барокко и зарождение классицизма в России XVII— начала XVIII века. М., 1989.
- Русский и западноевропейский классицизм: Проза. М., 1982.
- Серман И. З.* Державин. Л., 1967.
- Серман И. З.* Русский классицизм: Поэзия. Драма. Сатира. Л., 1973.
- Смирнов А. А.* Литературная теория русского классицизма. М., 1981.
- Соколов А. Н.* Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века. М., 1955.
- Софронова Л. А.* Поэтика славянского театра XVII — XVIII веков. М., 1981.
- Степанов Н. Л.* И. А. Крылов. Жизнь и творчество. М., 1958.
- Стенник Ю. В.* Жанр трагедии в русской литературе. Л., 1981.
- Стенник Ю. В.* Русская сатира XVIII века. Л., 1985.

Татарина Л. Е. История русской литературы и журналистики XVIII века. — М., 1982.

Татаринцев А. Г. А. Н. Радищев. Ижевск, 1984.

Травников С. Н. Путевые записки петровского времени (проблема историзма). М., 1987.

Уткина Н. Ф., Ничик В. М. Русская мысль в век Просвещения. М., 1991.

Федоров В. И. Литературные направления в русской литературе XVIII века. М., 1979.

Ходасевич В. Ф. Державин. М., 1988.

Шкуринов П. С. А. Н. Радищев. Философия человека. М., 1988.

Шкуринов П. С. Философия России XVIII века. М., 1992.

* * *

История русской литературы XVIII века: Библиографический указатель / Сост. В. П. Степанов и Ю. В. Стенник. Л., 1968.

Русская литература XVIII века: Словарь-справочник. М., 1997.

Русские писатели: Биобиблиографический словарь. М., 1971.

Словарь русских писателей XVIII века. Вып. 1. Л., 1988.

А.Д. Кантемир

ПИСЬМО ХАРИТОНА МАКЕНТИНА К ПРИЯТЕЛЮ О СЛОЖЕНИИ СТИХОВ РУССКИХ

Государь мой!

Я не знаю, для какой причины отправленные вами книги в прошлом годе только на сей неделе ко мне дошли; но вы из того изволите узнать, для чего я медлил удовольствовать желание ваше в том, что касается до книжицы под титлом «Нового и краткого способа к составлению стихов русских».

Приложенный от остроумного ея сочинителя труд столь больше хвален, что в самом деле народ наш до сих пор лишается некаким образом предводителя в стихотворном течении, многие часто с прямой дороги сбивались. Наипаче же хвален, что с необыкновенною стихотворцам умеренностию представляет опыт свой к испытанию и исправлению тех, кои из нас имеют какое-либо искусство в стихотворстве.

Тем данным от него позволением пользуясь, больше же еще ревности его споспешествуя, отважился я некакие примечанийцы составить, которые к тому ж концу, *то есть к установлению правил стихосложения русского*, служить могут и притом меня окажут послушным к приказам вашим.

Глава 1 О РОДАХ СТИХОВ

Стихи степенные

§ 1. Я стихи русские разделяю на *три рода*. *Первого* составлены, наподобие греческих и латинских, стопами без рифм, каков есть следующий:

Христе любви пламень един еси вышнего сыне.

§ 2. Правда, что тот род стихов никто из наших стихотворцев не употреблял; но, однако ж, я не вижу, для чего б они не могли иметь места в русском стихотворстве. Различие русского языка с греческим в составе грамматическом не столь велико, чтоб то было довольным поводом смеяться Максимовской количественной просодии.

§ 3. Я к ней отсылаю тех, кои любопытны отведать свои силы в том роде стихов, и не советую презирать вещь какую для того только, что до сих пор не было в употреблении. Может быть, что по употреблении найдется приятна.

Стихи свободные

§ 4. *Второго рода* стихи состоят из некоего определенного числа слогов, хранящих некую определенную же меру в ударении голоса, и которые я бы назвал, итальянцам последуя, *свободными*, каковы суть следующие:

Долго думай, что о ком и кому имеешь
Сказать. Любопытного беги: говорлив он;
Бесперечь отверстые уши не умеют
Вверенное сохранять; а слово, однажды
Выпущенное из уст, летит невозвратно.

§ 5. Как я не чаю, что стихотворство русское *одно и то же с французским*, так и не могу согласиться, что *такие, без рифм, стихи некрасивы на русском языке* для того, что у французов не в обыкновении. Язык французский 1) не имеет стихотворного наречия; те ж речи в стихах и в простосложном сочинении принужден он употреблять. К тому ж 2) непременно поставлять местоимение прежде имени, имя прежде слова, слово прежде наречия, и, наконец,

управляемую словом речь в своем падеже, то есть не позволено на французском языке *преложение* частей слова, без которых двух помочей необходимо нужно украшать стих рифмою; а иначе был бы он речь простосложная.

Наш язык, напротив, изрядно от славенского занимает отменные слова, чтоб отдалиться в стихотворстве от обыкновенного простого слога и укрепить тем стихи свои; также полную власть имеет и преложении, которое не только стих, но и простую речь украшает. Итальянцы, гишпанцы, англичане и, может быть, другие еще, коих язык мне незнаком, имея подобные нам способы, были много удачливы в *свободных стихах*. Для чего ж бы нам не предпочесть суд стольких народов?

Стихи однокончателные

§ 6. *Третьего рода* стихи совсем предыдущим подобны, только что по меньшей мере всякие два должны кончатся рифмою; каковы суть следующие:

Ездок, что в чужой земле, ему неизвестной,
Видит на пути своем лес вкруг себя тесной,
Реки, болоты, горы и страшны стремнины
И, оставя битый путь, ищет пути ины,
Бедный, блудит, многие, где меньше он чает,
Трудности и наконец погибель встречает;
Так в течение житья, где предлежат многи
Бедства и страх, гинет тот, конечно, кто ноги
Сведет с пути, где свои расставила вехи
Добродетель, сгладив все опасны помехи.

§ 7. О сих двух последних родах стихов у нас слово впредь будет; но прежде нежели к правилам оных приступим, чаю, не должно миновать некакие примечания о рифмах.

Глава II О ВЫБОРЕ РИФМ

Определение рифмы

§ 8. *Рифма* изрядно определена подобным окончанием последних слогов двух речей, но, чаю, нужно к тому примечать, что многослож-

ные речи русские иные имеют ударение голоса на последнем слоге, как *рука, звезда, толокно*, иные — на предпоследнем, как *сажа, сочевица, окошко*; иные на препредпоследнем, как *стенание, изряднее, любимица* (не упоминая о других, в которых ударение еще далее относится, как в слове *всяческая*, понеже к нашему делу не служат).

Рифма скольких видов

§ 9. Потому рифмы могут быть *односложны, двухсложны и трехсложны*. Первые называются *тупыми*, вторые — *простыми*, третьи — *сколькими*.

Правила рифм тупых

§ 10. *Тупые*, кончающиеся на гласные, должны иметь по меньшей мере одну букву пред тем гласным подобну, а что больше, то лучше; так *сноха* и *веха* лучшую рифму составляют, чем *крупна* и *сова*, и еще гораздо лучшую *тесло* и *весло*, *блоха* и *соха*.

§ 11. Когда же кончатся на согласное — не только предыдущее тому гласное, но и последующее припряжно-гласное должны быть подобны неотменно, как в сих речах: *поклон, звон, труд, пруд* и проч., ибо *звонъ* и *вонъ*, *ядъ* и *ядь*, за одним различием припряжногласных *ъ*, *ь*, рифму не составляют.

Правила рифм простых

§ 12. *Простые* рифмы должны иметь два слога подобных, таким образом, чтоб по меньшей мере с гласного в предпоследнем слоге, на котором лежит ударение, все буквы до конца, не выключая припряжногласные *ъ* и *ь*, были те же, как в сих речах:

Примета, ответа.	Рубашка, Ивашка.
Книга, вязига.	Играют, ступают.

§ 13. А еще лучше, ежели и предыдущие тому гласному одна или две буквы найдутся подобны, каковы суть в сих речах:
Обезьяна, изьяна. Летаю, встречаю.

Правила рифм скольких

§ 14. *Сколькие* рифмы требуют, чтоб с самого гласного в препредпоследнем слоге, на котором лежит ударение, все прочие буквы

были подобны, не выключая припряжногласные, как в следующих речах:

Летание, звание. Сколзают, ползают.

Глава III О ВОЛЬНОСТЯХ РИФМ

§ 15. Хотя точное исполнение сих правил в составлении рифм мне необходимо кажется в сочинениях недолгих, каковы суть эпиграммы и прочие, которые не превосходят ста стихов, нужно, однако ж, от того увольняться; например:

1. Можно почитать подобными согласные *д* со *т*, *б* со *п*, *ж* со *ш*, *г* со *х*, когда за ними следует согласное, так, что нарочиту рифму составляют:

Водка, глотка.	Нужный, воздушный.
Утка, дудка.	Дроглый, иссохлый.
Удобный, стопный.	

2. Можно почитать подобными гласные *а*, *е*, *и* двум гласным *я*, *е*, *ы* в слоге предпоследнем так, что нарочиту рифму составляют:

Быти, вопити.	Скоротечный, вечный.
Сыто, влито.	Сияние, блистание.
Вялю, салю.	Унылые, хвилиые.
Сияю, внимаю.	Хмельные, цельные.

3. Можно подобными почитать припряжногласное *э* со *ь* между двумя согласными, так, что нарочиту рифму составляют:

Полный.	Вольный.
---------	----------

Все те три вольности в рифмах *тупых* места не имеют; сносны в *простых*; в *скользких* совсем извинительны за малым числом таких рифм.

4. Можно выкинуть согласное из среди двух гласных, так, что нарочиту рифму составляют:

Известный, тесный.	Сластный, красный.
--------------------	--------------------

Глава IV О МЕРЕ СТИХОВ

Сколько видов стихов

§ 19. Стихи русские могут составлены быть от тринадцати до четырех слогов.

Стоп рассуждение не нужно

§ 20. По моему мнению, рассуждение стоп в составлении всех фных излишно. Но нужно наблюдать, чтоб во всяком стихе на некоторых двух слогах лежало ударение голоса.

Что слог долгий и короткий?

§ 21. Такие слоги называю я *долгими*, а прочие все *короткими*. Например, в речи *изрядная*, слог *ря* есть долгий, *из*, *дна*, *я* — короткие.

Перенос позволен

§ 22. Я не вижу, для чего б *перенос* речи из первого стиха в другой, следующий, когда одним целое разумение речи кончить не можно, был запрещен. Греки, латины, итальянцы, испанцы, англичане не только в порок то не ставят, но и украшение стихам почитают. Перенос не мешает чувствовать ударение рифмы доброму чтцу, а весьма он нужен в сатирах, в комедиях, в трагедиях и в баснях, чтоб речь могла приближаться к простому разговору. К тому же без такого переносу долгое сочинение на рифмах становится уху докучно частым рифмы повторением, от которого напоследок происходит не знаю какая неприятная монотония, как то французы своим стихотворцам сами обличают.

Слитии не отменяются

§ 23. *Слитии* (разумея тем *й*) мне нимало вредными не кажутся. Напротиву, я чаю, что сколь больше их в каком стихе вмещено, столь он уху приятнее, понеже производят некую удобность в течении голоса, которую нежное ухо с наслаждением различает.

§ 24. Но частое повторение тех же согласных в одном и том же стихе, а еще больше усугубленных, как в сем поправленном:

Ум так слабый плод трудов краткия науки,

весьма уху досаждает, и потому должно того убежать.

Правила тринадцатисложного стиха

§ 25. *Тринадцатисложный стих*, который изрядно *эроическим* назван, для того что всех способнее соответствует *эксаметру* греческому и латинскому, должен состоять из двух полустиший.

§ 26. Речь, которая кончает первое полустишие, должна быть связана с предыдущими, а не следующими в последнем, так, что все союзы, предлоги, местоимения возносительные не могут быть слогом пресечения. И сие правило есть общее сечением и прочих стихов.

§ 27. Первое полустишие имеет семь слогов, второе — шесть.

Тот/	лишь/	в жи/	зни/	сей/	бла/	жен, //
1	2	3	4	5	6	7
кто/	ма/	лым/	до/	во/	лен.	
1	2	3	4	5	6	

§ 28. Слоги первого полустишия по четвертый могут быть долгие и короткие, как ни случатся; но неотменно нужно, чтоб или *седьмой* был долгий, или *пятый*. И в сем последнем случае — чтоб *шестой* и *седьмой* были короткие.

§ 29. Второго полустишия *предпоследний* слог всегда должен быть долгий; так, что ежели рифмами пишется, то была бы она неотменно двухсложная, ибо мне мнится, что тупые рифмы в таких стихах весьма уху несносны.

Пример:

Что/	поль/	зу/	ет/	мно/	же/	ствó//	лю/	дей/	без/	рас/	суд/	но
1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6

Привести в удивление, когда в оном трудно.

Час/	о/	ни/	мо/	гут/	сто/	ять //	и/	что/	те/	перь/	хвá/	лъят,
1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6

Величают, спустя час низят уж и малят,

Когда честный, мудрый муж, сколь часто случится

Ему на нас вскинуть глаз, от дел наших рдится.

§ 30. Но буде кому угодно кончить сей стих тупою рифмою, то должен последнее полустишие таким образом учреждать, чтоб *третий* и *шестой* слог были долгие, а *четвертый* и *пятый* — короткие неотменно.

Пример:

Что/ поль/ зу/ ет/ мно́/ жé/ ствó // без/ рас/ сýд/ но́/ лю́/ де́й.
 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6

Правила стиха двенадцатисложного

§ 31. *Двенадцатисложный* стих делится на два шестисложные очения, которых последнее неотменно должно иметь *пятый* слог долгий, *шестой* — короткий. А первое может 1) или совсем быть подобно второму, или 2) иметь, и гораздо лучше, *шестой* долгий, или 3) *четвертый* долгий, а *пятый* и *шестой* неотменно короткие.

Пример:

Лег/ ко/ не/ воз/ дёр/жнѳй // я/ зык/в бе/ ду/ вво́/ дѳт.
 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6
 Дой/ дет/ тот/ да́/ лѳ/ ѳ // кто/ и/ дет/ не/ спѳш/ но́.
 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6
 Не/ воз/ врат/ но/ бе/ жѳт // кры/ ла/ то/ е/ вре́/ мѳ.
 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6

§ 32. Потому сей стих требует неотменно рифму простую.

Правила стиха одиннадцатисложного

§ 33. *Одиннадцатисложный* стих составляется также из двух полустиший, которых первое имеет пять слогов, второе — шесть.

Пример:

Мед/ ны/ я/ всхо/ дят // в ру/ ках/ на/ ших/ сте/ ны.
 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 6

§ 34. Второе полустишие следует правилу, предписанному о втором же полустишии эроического и двенадцатисложного стиха.

§ 35. Первое же, пятисложное, должно иметь ударение на *четвертом* слоге.

Пример:

Вла/ сте/ лин/ мѳ/ ра́ // нуж/ ду/ тво/ ю/ знá/ ѳт,
 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 6

Не лишит пищи, не лишит одежды
 Кто того волю, смирен, исполняет,
 Не отщется в нем своей надежды.

§ 36. Собою явно, что и сей стих не терпит другой рифмы, кроме двухсложной.

§ 37. Ежели ж хочешь, чтоб кончался тупою, то первое полустишие учини шести слогов, а второе — пяти, и в первом *пятый* слог долгий, а во втором *второй* и *пятый* долгий, *третий* и *четвертый* короткий неотменно.

Пример:

В нем/	не/	от/	ще/	тít/	ся//	на/	деж/	дý/	свó/	éй.
1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5

Правила эндекасиллаба катуллианского

§ 38. Если кто склонен подражать катуллианским эндекасиллабам, должен: 1) делить одиннадцатисложный стих на два полустишия таким образом, чтоб в первом было шесть, во втором пять слогов; и 2) неотменно хранить в первом полустишии *четвертый* слог долгий, *пятый* и *шестой* короткие, а во втором — *четвертый* долгий.

Пример:

Кó/	му/	дам/	нó/	вú/	кú//	кнж/ку,/	ис/	пráв/	нó	
1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5

Многим очищенну трудом недавно,
Книжку забавную тебе дам, другу,
Никито, ты мой стишки с досугу
Охотно преж сего чел, признавая,
Что в шутках кроется польза какая.

Правила стиха десятисложного

§ 39. Десятисложный стих должен состоять из двух пятисложных полустиший или (и гораздо лучше) из одного четырехсложного, а другого шестисложного.

§ 40. Когда стих состоит из двух пятисложных полустиший, то второе должно неотменно иметь *четвертый* свой слог долгий. В первом полустишии ударение голоса лежать должно или на *третьем* слоге (и в том случае четвертый и пятый имеют быть неотменно короткие), или на *четвертом*, или на *пятом*; но в сем последнем случае и *второй* слог должен быть долгий неотменно.

Пример:

К кон/	цу/	блý/	жýм/	сá//	мы/	по/	вся/	чáс/	нó,
1	2	3	4	5	1	2	3	4	5
Те/	бе/	мы/	слý/жýм,	//силь/	но/	му/	бó	/гý.	
1	2	3	4	5	1	2	3	4	5

Те/ бѣ/ мы/ по/ ѣм, // тва/ ри/ вла/ дѣ/ кѣ.

§ 41. Я чаю, что все те три вида стихов десятисложных можно одно с другим мешать не некрасиво.

§ 42. Ежели стих состоит из четырехсложного и шестисложного полустишия, то первое должно всегда быть четырехсложное, а второе — шестисложное.

§ 43. Четырехсложное может ударение иметь или на *третьем* слоге:

Ви/	дим/	страш/	нѹ//	на/	ле/	та/	ти/	бѹ/	рѹ
1	2	3	4	1	2	3	4	5	6

или на *четвертом*, и гораздо лучше:

Те/	бе/	по/	ѣм, //	выс/	ше/	му/	вла/	дѣ/	кѣ.
1	2	3	4	1	2	3	4	5	6

§ 44. Второго полустишия *пятый* слог должен быть неотменно долгий.

§ 45. По всему тому явно, что сей стих требует рифму двухсложную.

§ 46. Но можно еще сочинять *десятисложные* стихи и другим способом, без сечения, которые приятно кончатся будут тупою рифмою.

Пример:

Слѣ/бо/с/ здра/ви/с/ лю/бѣт/ пѣ/кѣй,
Стужа скучна тому, скучен и зной,
Всего ж вреднее бывает печаль,
Что сердце грызет та, как ржа грызет сталь.

Такого вида стихи должны необходимо иметь *седьмой* и *десятый* слог долгие, *осьмой* и *девятый* короткие; но будет стих звончае, если и *первый* слог будет долгий.

Правила стиха девятисложного

§ 47. *Девятисложный* стих имеет свое сечение, и потому два полустишия. Первое — четырех, второе — пяти слогов.

§ 48. В первом и втором полустипии *четвертый* слог должен неотменно быть долгий, и потому рифма — двухсложная.

Пример:

Пер/	вый/	о/	тѣц//	на/	ше/	го/	рѳ/	дѳ
1	2	3	4	1	2	3	4	5

Вкусом плода // рая лишился.

§ 49. Поставя первое полустипие вместо второго, а второе — на место первого, сей стих изрядно кончатся будет тупою рифмою.

Пример:

На/	ше/	го/	рѳ/	дѳ//	пѳр/	вый/	ѳ/	тѣц
1	2	3	4	5	1	2	3	4

Рая лишился // вкусом плода.

Но тогда свѳрх вышѳписанного примечать должно, чтоб второго полустипия (которое уже четырехсложное) *первый* слог был долгий, а *второй* и *третий* — неотменно короткие.

§ 50. Есть еще и другой способ к составлению *девятисложных* стихов без сечения, но трудный, для того что неотменно требует скользкую рифму и чтоб *первый*, *четвертый* и *седьмой* слог были долгий, а *осьмой* и *девятый* — короткий неотменно же.

Пример:

Лйш/	ня/	го/	рѳч/	ность/к	поз/	Нѳ/	нй/	ю
1	2	3	4	5	6	7	8	9

Зла и добра была гибелью

Нашего рода начальнику.

Правила стиха осьмисложного

§ 51. *Осьмисложные* стихи сечения не имеют, но нужно примечать, чтоб *третий* и *седьмой* слог были долгие.

Пример:

Сколь/	ко/	бѳд/	ный/	су/	е/	тѳт/	сѳ
1	2	3	4	5	6	7	8

Человек за малу славу.

Ночь не спит, и день томится,

Чтоб не сел сосед по праву,

Чтоб народ ему дивился

И с хвостом всегда тащился;
Знатно бедный забывает,
Что по смерти прах бывает.

§ 52. Красивее еще будет сей стих, ежели хранить будет *первый*, *четвертый* и *седьмой* слог долгие, а прочие все — короткие.

Пример:

Тва́/	ри́/	вла́/	ды́/	ко́/	все́/	мо́ч/н'ый
1	2	3	4	5	6	7 8

Если мой глас тебе внятен,
Нуждам доход моим точный,
Кратку хоть жизнь, но без пятен,
В здоровом дай теле мысль здраву,
В страшный день дай стать по праву.

§ 53. Собою явно, что и сей стих требует рифму простую.

§ 54. Но ежели желаешь, чтоб кончился тупою, то должно, чтоб *пятый* и *осьмой* слог были долгие, а *шестой* и *седьмой* — короткие неотменно, и еще лучше, ежели и *второй* слог будет долгий.

Пример:

Не/	до́л/	го/	чис/	ло́/	на́/	шпíх/днѣй,
1	2	3	4	5	6	7 8

За днем другой бегло летит.

§ 55. Кто умеет сочинять стихи тринадцати-, двенадцати-, одиннадцати- и десятисложные, то уже легко может сочинять стихи *семи-*, *шести-*, *пяти-* и *четырёхсложные*, понеже сии суть полустипшия первых и сечений не требуют.

Правила семисложных стихов

§ 56. Следуя убо показанным уже правилам, *семисложный* стих должен иметь ударение или на *седьмом* слоге, или на *пятом*, и в сем случае *шестой* и *седьмой* имеют быть неотменно короткие.

Пример:

Тот,/	кто/	до/	бро/	дѣ/	тѣ/	лѣй
1	2	3	4	5	6	7

Идет путем, дерзостно
Ждет себе свидетелей,
Зная, что те мерзостно

Де/ло/ об/ли/чить/ е/мú
 Не могут, и тишину
 Совести он предпочтет
 Богатству, славе, чину
 Высокому и всему
 Тому, что бессудно чтет,
 В сладостях погруженное,
 Сердце изнуренное.

§ 57. Следует, что рифма тупая или скользящая сим стихам прилична.

Правила шестисложного стиха

§ 58. Разбив двенадцатисложный стих на свои два полустишия, роятся стихи шестисложные.

Пример:

Лег/	ко/	не/	воз/	дёр/	жнѣй
1	2	3	4	5	6

язык в беду вводит.

Дой/	дет/	тот/	дá/	лѣ/	ѣ,
1	2	3	4	5	6

кто идет неспешно.

Не/	воз/	врат/	но/	бе/	жѣт
1	2	3	4	5	6

кто идет неспешно.

§ 59. Потому в сем стихе можно употреблять рифму тупую, простую и скользящую.

Правила стиха пятисложного

§ 60. Пятисложный стих может иметь ударение голоса или 1) на *третьем* слоге, и в том случае *четвертый* и *пятый* должны быть неотменно короткие, или 2) на *четвертом*, или 3) на *пятом*. И, следовательно, все три рода рифм и в сем стихе употребительны.

Пример:

Ес/	ли/	зѣ/	лѣ/	тá
1	2	3	4	5
Ку/	ча/	мог/	лá/	бѣ
1	2	3	4	5

Жизнь продлить нашу,
Я бы охотно

Сби/	рал/	и/	ко/	пйл
1	2	3	4	5

Сильно богатство.

Правила четырехсложного стиха

§ 61. *Четырехсложный* стих может иметь *третий* слог долгий, а *четвертый* короткий, и потому кончатся рифмою простою.

Пример:

Чи/	сты/	нра́/	вы́
1	2	3	4

Суть приятны
Царю славы.
Из уст чистых
Ему вняты
Мольбы. Истых
Он слуг знает,
Проникает
Человека.
Его века
Утаится,
Сколь ни тщится
Сердше злобно,
Неудобно.

§ 62. Может и, напротив, иметь *четвертый* долгий, а *третий* короткий, и потому рифму тупую.

Пример:

Те/	бе/	по/	ю,
1	2	3	4

Те/бе/ сво/ю
Жизнь предаю,
Небес царю.

§ 63. Из всех вышепредставленных правил можно приметить:
1) Что долгие стихи (каковыми называю все от тринадцати- по девяти-
числожный, оба включая) красивее кончаются простою рифмою, чем

всякою другою. 2) Что в неких не неприятна рифма скользкая, но тогда слоги требуют особого расположения. 3) Что буде тупыми рифмами кончать их желаем, то неотменно нужно, чтоб пред тою рифмою находились два слога коротких, которые бы тот падеж в ухе предуготовляли. И 4) что в тех стихах, которые имеют два полустишия неравных, нужно же, желая кончить рифмою простою, чтоб первое полустишие было доле второго. Например, в одиннадцатисложном стихе чтоб первое полустишие было шести-, второе — пятисложное. Буде кто спросит у меня всему тому причину, я иную показать не могу, разве что ухо мое мне те осторожности советует.

§ 64. Не худо же однажды за все изъяснить, что о которых слогах в тех правилах не показано, каковы быть имеют, долгие ли или короткие, то разумеется, что могут быть долгие и короткие, как ни удастся. <...>

Глава V О ВОЛЬНОСТЯХ В МЕРЕ СТИХОВ

Для чего вольности нужны?

§ 66. Кто не отведал еще стихи сочинять, почает, что нетрудное дело несколько слогов вместить в одну строку. И правда, кто чаёт, что стих в том одном состоит, — на одной стоя ноге, много их намарать может, но не то же, когда дело идет составлять порядочные, по правилам, и уху и уму приятные стихи. Трудность тогда немалая встречается так в соглашении здравого смысла с рифмою, как и в учреждении слогов; для того стихотворцы принуждены иногда от правил удаляться, но таким образом, чтоб то отдаление было неважное и маловременное, а не конечное с ними разлучение, и то называется *вольностию*.

§ 67. Выше сего уже я представил те вольности, которые можно употреблять в выборе рифм; теперь слово будет о тех, которые в мере стиха простительны.

§ 68. Свойство языка нашего определило всем односложным речениям, каковы, наприклад: *все, ты, друг, стол, лоб* и проч., ударение голоса. Следовательно (по § 21), все подобные речи суть долгие. Но в нужде изрядно могут почтены быть короткими, которую

польность самое ухо наше извиняет. Так, в сем стихе междоимение *мой* составляет слог короткий:

ёсли мой гла́с тебе́ вня́тен.

Сокращение речи изрядная вольность

§ 69. Все сокращения речей, которые славенский язык узаконяет, можно по нужде смело принять в стихах русских, так, например, изрядно употребляется *век*, человек, *чист*, *сладок* вместо *веков*, *человеков*, *чистый*, *сладкий*. Всего же реже употреблять советую *мя*, *тя*, *ми*, *ти* вместо *меня*, *тебя*, *мне*, *тебе*.

Окончания славенские в прилагательных позволены

§ 70. Не с меньшею смелостию должно употреблять все окончания славенские в прилагательных вместо русских; так, изрядно стоит *сладкий* вместо *сладкой*, *изрядный* вместо *изрядной*. Но сия вольность больше рифмы, чем меры касается.

Некаких особливых наречий и союзов сокращение

§ 71. Вместо *буде*, *больше*, *ежели*, *или*, *коли*, *между*, *позади*, *хотя* и подобных можно писать *будь*, *большь*, *ежьель* или *ежли*, *иль*, *коль*, *нежьель* или *нежли*, *однак*, *меж*, *позадь*, *хоть*.

Сокращение прилагательных и на *ами* и на *ою*

§ 72. Изрядно употребляется вместо творительного на *ами* или *ою* сокращенное на *ы*, *и* и *ой*; так, писать можно *роги* вместо *рогами*, *советы* вместо *советами*, *рукой* вместо *рукою*.

Но о сих последних примечать должно, что ежели случаются два прилагательных или прилагательное и существительное, то оба неотменно должно кончить тем же образом. Например, вместо *чистою рукою* можно писать *чистой рукой*; но гораздо уху противно *чистою рукой*.

Сокращение неких местоимений

§ 73. Не знаю, не вольно ли же учинить *твойму* или *твоему* вместо *твоему*; *свойму* или *своему* вместо *своему*; *мойму* или *моему* вместо *моему*; *своего* вместо *своего*.

Переменение слогов *ие* на *ье*

§ 74. Можно бесспорно все имена, кончающиеся на *ие*, кончать на *ье* и писать, например, *счастье* вместо *счастие*, *знание* вместо *знание*.

С вместо *из* позволено обычаем

§ 75. С вместо *из* общий обычай разговора узаконяет. Кто не ведает, что по вся дни говорим *с уст его*, *с золота*, вместо *из уст*, *из золота*.

Приращение буквы *о* к предлогу *из*

§ 76. Помнить должно, что за предлогом *из* вольно вставлять гласное *о*, когда следующая речь гласною начинается: *изо уст* вместо *из уст*.

Во, со, же, б вместо *в, с, же и бы*

§ 77. Так, изрядно пишется *во, со* вместо *в, с* и, напротив, *же* и *б*, когда предыдет гласное, вместо *же* и *бы*.

Отменение второго лица в глаголах на *шь* вместо *ши* и неопределенных на *ть* вместо *ти*

§ 78. Можно в глаголах второе лицо единственного числа кончить на *шь* вместо на *шь* и неопределенные на *ти* вместо на *ть*; например, *пишешь* вместо *пишешь*, *читати* вместо *читать*. Но я гораздо того бы убежать хотел, когда тою речью стих кончается, понеже такие рифмы весьма уху противны.

Отменение наречий на *ей* вместо *ее*

§ 79. Наречия, кончающиеся на *ее*, можно кончить *ей* и писать, например, *умней, честней* вместо *умнее; честнее* и проч.

§ 80. Не сомневаюсь, что сыщутся еще и иные вольности, которые столько ж могут быть простительны, но мне под руки те не попались. Найдут их и обыкновенными учинят со временем искусные наши творцы; и нужны те находки, понеже, правду сказать, мне стихов наших сочинение кажется весьма трудное, и в тесных пределах заключено.

§ 81. Впрочем, много себе творец пособить может, присвоая стихотворные образы речений греческих и латинских, которыми обогатив язык свой, в состоянии найдетя одно дело многими различными образами изображать и потом избирать образ речения, который в меру стиха приходит.

§ 82. Остается о том одном напомянуть, что когда имеем сочинять какую песню по данному голосу, то уже совсем от вышепредписанных правил, сколько меры касается, увольняться можем, ежели состоянию напева не согласуются, понеже в песнях нужно, чтоб ударение в речах соответствовало долготе или краткости голоса и число ологов стиха соглашалось числу нот, а сечения — падежам песни.

§ 83. Итак, уже мне мнится, государь мой, что я некаким образом исполнил приказ ваш содержанием письма своего, которое заключаю, чистосердечно подписуюся

Ваш, государя моего, покорный слуга *Х. М.*

В.К. Третьяковский

**НОВЫЙ И КРАТКИЙ СПОСОБ
К СЛОЖЕНИЮ РОССИЙСКИХ СТИХОВ
С ОПРЕДЕЛЕНИЯМИ ДО СЕГО
НАДЛЕЖАЩИХ ЗВАНИЙ**

Всем высокопочтеннейшим особам,
титулами своими превосходительнейшим,
в российском стихотворстве искуснейшим
и в том охотно упражняющимся,
моим милостивейшим господам

Высокопочтеннейшие Господа!

Не без основательной причины новый сей и краткий мой способ к сложению российских стихов вам покорнейше приписываю. Правил, которые в нем я положил, и по силе которых не прямыми называю стихами старые наши стихи, кому лучше, как вам искуснейшим рассмотреть надлежит правость? А охотно в том упражняющиеся несколько стихов здесь, до ныне в России не виданных, в пример себе найти могут и оные употребить, буде за благо рассудят им следовать, к своей пользе.

Вас, искуснейших, ежели правила мои не правы или к стихотворству нашему не довольны, нижайше прошу, и купно исправить, и купно оные дополнить; но в том упражняющиеся чрез них же повод возимеют тщательнее рассуждать, и стихи наши, чрез свое рассуждение, отчасу в большем совершенстве в российский свет издавать. Одним же и другим вам не не полезен правилами моими быть уповаю, что одних вас и других новостию возбужду либо старые наши стихи освидетельствовать, и по правде ли те носили имя стихов до ныне, розыскав уведать. Сие есть мое намерение, в сем новом и кратком способе к сложению российских стихов, который, как достойнейшим вам, в честь вашу посвящаю; как благоразумнейшим в исправление отдаю; но как во всем, так либо и в сем, правду любящим, в покров и защиту вручаю; не больше, поистинне, малую и весьма не действительную искру моего ума показать хотевший, коль вам услужить, и вас глубочайше тем почтить желающий, высокопочтеннейшие Господа,

Ваш покорнейший и нижайший слуга

В. Тредиаковский

Est deus in nobis, agitante calescimus illo,
Impetus hic sacrae semina mentis habet.
Ovidius, Lib. 6. Fastorum

То есть:

Стихотворчеству нас Бог токмо научает,
И святой охоту в нас пламенну рождает.
Овидий, в кн. 6, о Фастах

В поэзии вообще две вещи надлежит примечать. Первое: материя, или дело, каковое пиита предпринимлет писать. Второе: версификацию, то есть способ сложения стихов. Материя всем языкам в свете общая есть вещь, так что ни который оную за собственную токмо одному себе почитать не может, ибо правила поэмы эпической не больше служат греческому языку в Гомеровой «Илиаде», и латинскому в Виргилиевой «Энеиде», как французскому в Вольтеровой «Генриаде», итальянскому в «Избавленном Иеросалиме» у Тасса, и аглинскому в Мильтоновой поэме о потерянии рая. Но способ сложения стихов весьма есть различен по различию языков. И так Автор славенския грамматики, которая обще называется большая и Максимовская, желая наше сложение стихов подобным учинить греческому и латинскому, так свою просодию количественную

ошибочно написал, что, сколько раз за оную ни примешься, никогда не можешь удержаться, чтоб не быть, смотря на оную, смеющимся Демокритом не престанно. Ежели б он тогда рассудил, что свойство нынешнего языка того не терпит, никогда б таковой просодии не положил в своей грамматике.

Другие в сложении наших стихов до ныне правильнее поступали, некоторое известное число слогов в стихе полагая, пресекая оный на две части, и приводя согласие конечных между собою слогов. Но и таковые стихи толь недостаточны быть видятся, что приличнее их называть прозою, определенным числом идущею, а меры и падения, чем стих поется и разнится от прозы, то есть от того, что не стих, письма не имеющею. Того ради за благо рассудилось, много прежде положив труда к изобретению прямых наших стихов, сей новый и краткий способ к сложению российских стихов издать, которые и число слогов свойственное языку нашему иметь будут, и меру стоп с падением приятным слуху, от чего стих стихом называется, содержать в себе имеют. Буде ж каковой недостаток и в сем найдется, то покорно просятя благоразумные и искусные люди, чтоб объявить то Российскому собранию, которое всячески потщится, или сомнения их, в рассуждении стихов, разрешить, или недостатки, находящиеся в сих новых, исправить, с возможным за таковое их приятство благодарением.

А понеже в сложении российских стихов так же две вещи должно знать, то есть, свойственное звание, при стихе употребляемое, и способ, как слагать, или сочинять, стих; того ради свойственные при стихе звания определениями объявятся, а на способ к сложению стиха кратчайшие и ясные правила положатся.

Итак:

ОПРЕДЕЛЕНИЕ I

Чрез *стих*, разумеется всякая особливо стиховная строка, что у латин называется *versus*, а у французов: *vers*.

ОПРЕДЕЛЕНИЕ II

Чрез *слог*: двух, или многих согласных писмен, с каковым-нибудь гласным или двогласным сложенных; или одного гласного или двогласного одним и тем же временем, без всякого разделения, уст с языком движение. У латин *слог* называется *syllaba*; а у французов: *syllabe*. Полагается, что писмена и оных разделение всякому ведомы из грамматики; однако, *письма* по-латински именуется *littera*, а по-французски: *lettre*.

ОПРЕДЕЛЕНИЕ III

Чрез *стопу*: мера, или часть стиха, состоящая из двух у нас слогов: что у латин называется *pes*, а у французов: *ped*.

ОПРЕДЕЛЕНИЕ IV

Чрез *полстишие*: половина только стиха, в героическом из седми слогов состоящая, и то первая; а вторая из шести. Сие у латин с греческого называется *hemistichium*, а у французов: *hemistiche*.

ОПРЕДЕЛЕНИЕ V

Чрез *пресечение*: разделение стиха на две части, первое полстишие всегда, чтоб хорошим быть стиху, долгим слогом кричащее. Но чрез долгий слог в российском стихотворстве разумеется тот, на которой просодия, или, как говорят, сила ударяет. И тако в речении сем: *лагаю, га* есть долгий слог, а *сла* и *ю* короткие. Пресечение латины называют *cesura*, а французы: *cesure*, или *repos*.

Королларий 1

Отсюда следует, что все речения односложные не могут быть, как токмо долги. *Долгота* и *краткость* слогов у латин называется *quantitas*, а у французов: *quantite*, или *longueur et brievete des syllabes*.

Королларий 2

Того ради чрез сие всяк ясно выразуметь может, что долгота и краткость слогов, в новом сем российском стихосложении, не такая разумеется, какова у греков и у латин в сложении стихов употребляется; но токмо *тоническая*, то есть в едином ударении голоса состоящая, так что, сколь греческое и латинское количество слогов с великим трудом познавается, столь сие наше всякому из великороссиан легко, способно, без всякой трудности и, наконец, от единого только общего употребления знать можно; в чем вся сила нового сего стихосложения содержится.

Королларий 3

Итак, стопы, имеющие составлять новый наш стих, как то в правилах объявится (из которых приемлется мною на то, называемая обыкновенно спондей, которой состоит из двух долгих слогов, и которого есть знак сей: - -; так же и пиррихий, которой состоит из двух коротких слогов, и которого есть знак сей: U U; хорей, или, трохей, которой состоит из одного долгого, и другого короткого слога, и которого есть знак сей: - U; напоследок иамб, которой со-

стоит из одного короткого, а другого долгого слога и которого есть знак сей: U -), должно разуметь по силе и разумению, положенном во втором королларии.

ОПРЕДЕЛЕНИЕ VI

Чрез *рифму*: не число, но согласное окончание двух стихов между собою, состоящее из тех же самых писмен, или из разных, токмо подобного звона, чувствуемое всегда лучше в предкончаемом, или иногда в кончаемом слоге стиха. Сие у латин никакого имени не имеет, понеже их стихи согласно между собою не кончатся; но во французской поэзии, которая вся та ж, что и наша, кроме некоторых не малых околичностей, называется то: *rime*.

ОПРЕДЕЛЕНИЕ VII

Чрез *перенос*: не окончившийся разум в одном целом стихе и перенесенный в часть токмо следующего стиха, а не до самого его конца продолжающийся. Латины часто так переносят: понеже их стихи рифм не имеют, того ради им нет нужды, чтоб последние слоги другого стиха полною меры равностию, в рассуждении первого стиха, и тем же бы звоном чувствуемы были. Но французы сей порок стихов называют: *enjambement*, то есть: *перескок*.

ОПРЕДЕЛЕНИЕ VIII

Чрез *падение*: гладкое и приятное слуху чрез весь стих стопами прехождение до самого конца. Что чинится тем, когда первый слог всякой стопы долгий есть, а по крайней мере, нескольких в стихе стоп, или когда одно письма часто не повторяется, или когда стопа за стопу вяжется, что самое не делает стих прозаичным. *Падение* латины, в рассуждении их поэзии, называют *cadentia*, а французы в рассуждении своей: *cadence*.

ОПРЕДЕЛЕНИЕ IX

Чрез *слитие*: когда речение кончится на и краткое тако: *й*, а другое начинается чрез то ж письма, тогда краткое *и* не выговаривается и как бы съедается, и с другим тем в одно место сливается.

Например:

Каждый имеет счинять кто стихов любитель.

Произносится тако:

Кажды имеет счинять, и проч.

Латины сие называют *elisis*; а французы: *élision*.

ПРИБАВЛЕНИЕ

Российские стихи должны иметь или рифму непрерывную, или рифму смешанную. Рифма непрерывная называется тогда, когда окончанию первого стиха, второй имеет подобное. Рифма смешанная бывает тогда, когда согласное окончание первому стиху кладется чрез стих или два, а в случай и чрез три, буде строфа нечётку стихов содержит. *Рифму непрерывную французы называют: rime suivie; а смешенную: rime mêlée.*

Изъявив званий знаменования, приступаю к объявлению того, каков героический российский стих быть долженствует, и всё что до красоты сего стиха касается, также и чем оной порочен бывает.

ПРАВИЛО I

Стих героический российский состоит в тринадцати слогах, а в шести стопах, в первой стопе приемлющий *спондея* - -, *пиррихия* U U, *хорей*, или инако *трохей* - U, *иамба* U -; во второй, третьей (после которой слогу пресечения долготу надлежит быть), четвертой, пятой, и шестой также. Однако тот стих всеми числами совершен и лучше, которой состоит токмо из хореев или из большей части оных; а тот весьма худ, который весь иамбы составляют или большая часть оных. Состоящий из спондеев, пиррихий или из большей части оных есть средней доброты стих. Но что в тринадцати состоит слогах, тому причина: употребление от всех наших старых стихотворцев принятое. В пример тому будь стих первый из первой сатиры князя Антиоха Димитриевича Кантемира, без сомнения главнейшего и искуснейшего пииты Российского.

Королларий

Следовательно, новый наш стих составляется токмо из стоп двосложных, для того что оной имеет в себе определенное некоторое еще число слогов; а трисложных дактилического рода (как то бывает в греческом и латинском стихе, потому что греческой и латинской стих, имея только определенное число стоп, не имеет определенных в себе слогов, так что иной их стих больше, а иной меньше слогов, в рассуждении одного стиха с другим, содержит) принять никак не может.

ПРАВИЛО II

Стих героический долженствует разделен быть на два полстишия, из которых бы первое состояло из семи слогов, а другое из шести. Причина тому: понеже стих имеет тринадцать слогов, то которому-

нибудь полстишию надлежит иметь семь слогов. Но самый разум сказывает, что первому из семи состоять пристойнее, для того что в начале у прочитающего дух бывает крепчайший и больший, а к концу слабейший. В пример беру вышеобъявленный же стих.

ПРАВИЛО III

Стих героический должен иметь пресечение на седмом слоге так, чтоб тот седмой слог кончил речение и он же бы был долгий. Причина тому: понеже мера духа человеческого требует того, для того что ажели бы одним духом читать, то бы не громок звон был рифмы при конце, и так же, всё бы одним звоном голоса надлежало весь стих читать; а сие бы не приятным весь стих учинило, что искусством всякому легко можно познать. Но когда в два приема стих читается, то весьма он приятен кажется, и духом всякой слог ясно выражается. Чего ж бы ради оной седмой слог кончил речение и для чего бы ему долгому надлежало быть, то причина есть сия: ибо что на седмом слоге несколько надлежит отдохнуть, то явно, что на неоконченном худо бы было; но долгий долженствует для того быть, потому что на нем голос несколько возвышается, а следующее полстишие нижайшим голосом начинается. Французы в прочтании стихов весьма искусны; но сказывают, что не уступят им в том персиане, арапы и турки. О дабы между нами сие в обычай вошло! Тогда то бы прямую мы узнали стихов сладость. В показание правильного пресечения всё тот же стих предлагаю.

Ум толь слабый плод трудов / краткия науки.

И понеже отдохнуть надлежит на пресечении, того ради речение, в котором находится пресечение, не долженствует соединено быть разумом сочинения грамматического с речением, которое начинает второе полстишие. Таковых недостаточных пресечений, которые соединяются с речением следующего полстишия, предлагаю я здесь примеры, каковым весьма не надобно следовать.

Предлог пред своим падежем:

Не зовем пригу чрез / рифму доброгласну.
Именительный пред личным глаголом:
Стихотворчеству нас Бог / научает токмо.

Но хороший бы сей стих был тако:

Стихотворчеству нас Бог / токмо научает.

Глагол личный пред именительным:

Стихотворчеством нашли / многи славу в людях.

Но изряден бы стих был тако:

Стихотворчеством нашли / в людях славу многи.

Глагол пред своим правимым падежем:

Ныне уж я не люблю / стихотворства стара.

Но хороший стих будет тако:

Стара уж я не люблю / ныне стихотворства.

Сие ж разумеется о наклонении неопределенном:

Невозможно и любить / стихотворства стара.

Стих будет совершен тако:

Стихотворства и любить / невозможно стара.

Прилагательное пред существительным:

Пресечением худый / стих быть может худший.

Но следующим бы образом был изряден:

Пресечением худый / быть стих может худший.

Существительное пред прилагательным:

О приятен много стих / гладкий слуху нежну.

Но изряден бы стих был тако:

Слуху нежну много стих / о приятен гладкий.

Здесь надлежит примечать, что в сем последнем случае существительное может разделено быть от своего прилагательного чрез пресечение, буде за тем прилагательным следует другое или третье, кончащее стих; так же и прилагательное изрядно разделится от своего существительного, когда другое или третье идет за тем существительным, окончивающее же стих. Обоему сему пример полагаю.

Существительное от прилагательного:

Больше стоит слов пример / ясный и способный.

Прилагательное от существительного:

Выше мудрость, неж драгий / адамант и злато.

Сверх сего, разум, продолжающийся после пресечения, не долженствует кончиться пред концом стиха, понеже бы сие учинило видимо два пресечения и, следовательно, три полстишия, что стих героический весьма обезображает, и мерзким чудовищем делает. Например:

Доброй человек во всём / добрым есть всё; а злой
тщится пребывати в зле / всегда; бес есть такой.

ПРИБАВЛЕНИЕ

Частица *что* ни в своем знаменовании, ни за возносительные *который, которая, которое* слогом пресечения быть не может. Например:

В своем знаменовании:

Можноль уповать нам, что / ты всем будешь верен.
Стих будет хороший тако:
Можноль уповать, что ты / всем нам будешь верен.
За возносительные:
Я двором владею, что / всех у нас был общий.
Но изрядный стих будет тако:
Двор, что всем нам общий был, / тем один владею.

ПРАВИЛО IV

Стих героический не долженствует недоконченный свой разум переносить в часть токмо следующего стиха, понеже тогда рифма, которая наибольшую красоту наших стихов делает, не столь ясно чувствуется, и стихи не равно падают. Например:

Суетная чести стена! для тебя бывает
Многое здесь; но увы! всё смерть отнимает.

Однако ежели б разум продолжился до конца следующего стиха и с ним бы окончился, то перенос не будет порочен. Например:

Суетная чести стена! для тебя бывает
Многое, что на земли смерть нам отнимает.

ПРАВИЛО V

Стих героический для нужды больше двух слитий иметь не должен, ибо сие стих жестоким и неприятным чинит. Например:

Преподобный и святой / избранный и верный.

ПРАВИЛО VI

Стих героический часто одно письмо и один слог неприятным и не слатким звоном повторяет. Того ради весьма сего опасаться надлежит. Например:

Мне всегда тогда туда / идти мзда беда худа.

ПРАВИЛО VII

Стих героический слогом пресечения соглашается дурно и некстати с слогом рифмы, ибо то чинит не один, но два стиха. Например:

Тварей Бог есть всех Отец: / Тот бо всех есть Творец.

ПРАВИЛО VIII

Стих героический весьма непристойно непосредственными слогами пред рифмою, одним и тем же голоса звоном с нею падает. Например:

Мудрым человеку быть / хоть не скоро, спору.

ПРАВИЛО IX

Стих героический не красен и весьма прозаичен будет, ежели слаткого, приятного я легкого падения не возымеет. Сие падение в том состоит, когда всякая стопа, или, по крайней мере, большая часть стоп, первый слог свой долгий содержит, и когда одно письмо, и один слог часто не повторяется, наконец, когда всякая стопа или большая часть стоп между собою связываются, чем стих от прозаичности, как я в определении осьмом упомянул, избавляется. В пример представляю многожды повторенный от меня стих князя Антиоха Дмитриевича Кантемира, ибо сей стих весьма приятно всеми падает стопами,

Для сего-то надлежит мерять стих героический стопами, а не слогами, как доньше наши многие стихотворцы неправильно поступают, а особливо веселые бандуристы и нестройный полк песнописцов: понеже меряя слогами весьма стих прозаичным, и не по охоте, учиться, разве по слепому случаю, как оный хорошим будет.

<...>

Чрез сию схему выразуметь да и видеть можно, что наш героической стих есть эксаметр, то есть шестимерный, не считая слог пресечения долгий, для которого он гиперкаталектическим, то есть лишний слог вне числа стоп имеющим, назваться может.

Что говорено о героическом нашем стихе, то ж все разуметь надобно и о том нашем стихе, которой одиннадцать имеет слогов, кроме того, что сей второй пресекает пятый слог и, следовательно, второе полстишие из шести ж слогов состоящее имеет. Но для того, что он пятью стопами мерится, то пентаметр, или пятимерный назваться может. А что пресечения слог долгий же и вне числа стоп включает, то гиперкатаlecticским так же назваться должен.

<...>

Стихи наши правильные из девяти, семи, пяти, также и неправильные из осьми, шести и четырех слогов состоящие, ничего в себе стиховного, кроме слогов и рифмы, не имеют, как то выше видно из пятисложного нашего стиха, в сапфической строфе обще ионическим называемого; того ради о них ничего здесь больше и не предполагается.

Совестно признаваюсь всему российскому свету, что и я в эксаметре и пентаметре нашем много против предложенных мною правил погрешал, понеже я так был научен. Но видя, что наши стихи все прозаичны и на стихи не походят; того ради не усypным моим прилежанием и всегдашним о том рассуждением старался я всячески, чтоб нашим стихам не даром называться стихами, да уже и льщу себя, что я нашел в них силу. Итак дерзаю надеяться, что благороднейшая, преславнейшая, величайшая и цветущая Россия удостоит меня, за прежние мои, прощения в тот образ, что и первой я, как мне кажется, привел в порядок наши стихи, да и первой же общаюсь переправить, понеже самая большая часть стихов моих на свет не вышла, все мои стихи.

М.В. Ломоносов

**ОДА БЛАЖЕННЫЯ ПАМЯТИ
ГОСУДАРЫНЕ ИМПЕРАТРИЦЕ АННЕ ИОАННОВНЕ
НА ПОБЕДУ НАД ТУРКАМИ И ТАТАРАМИ
И НА ВЗЯТИЕ ХОТИНА 1739 ГОДА**

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

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

Не Пинд ли под ногами зрю?
Я слышу чистых сестр музыку!
Пермесским жаром я горю,
Теку поспешно к оных лику.
Врачебной дали мне воды:
Испей и все забудь труды;
Умой росой Кастальской очи,
Чрез степь и горы взор простри
И дух свой к тем странам вперн,
Где всходит день по темной ночи.

Корабль как ярых волн среди,
Которые хотят покрыти,
Бежит, срывая с них верьжи,
Претит с пути себя склонити;
Седаая пена вкруг шумит,
В пучине след его горит,

К российской силе так стремятся,
Кругом объехав, тьмы татар;
Скрывает небо конской пар!
Что ж в том? стремглав без душ валятся.

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

Не медь ли в чреве Этны ржет
И, с серою кипя, клокочет?

Не ад ли тяжки узы рвет
И челюсти разинуть хочет?
То род отверженной рабы,
В горах огнем наполнив рвы,
Металл и пламень в дол бросает,
Где в труд избранный наш народ
Среди врагов, среди болот
Через быстрой ток на огонь дерзает.

За холмы, где паляща хлябь
Дым, пепел, пламень, смерть рыгает,
За Тигр, Стамбул, своих заграбь,
Что камни с берегов сдирает;
Но чтоб орлов сдержатъ полет,
Таких препон на свете нет.
Им воды, лес, бугры, стремнины,
Глухие степи равен путь.
Где только ветры могут дуть,
Доступят там полки орлины.

Пускай земля как понт трясет,
Пускай везде громады стонут,
Премрачный дым покроет свет,
В крови Молдавски горы тонут;
Но вам не может то вредить,
О россы, вас сам рок покрыть
Желает для счастливой Анны.
Уже ваш к ней усердный жар
Быстро проходит сквозь татар,
И путь отворен вам пространный.

Скрывает луч свой в волны день,
Оставив бой ночным пожарам;
Мурза упал на долгу тень;
Взят купно свет и дух татарам.
Из лыв густых выходит волк
На бледный труп в турецкий полк.
Иной в последни видя зорю,
Закрой, кричит, багряной вид
И купно с ним Магметов стыд;
Спустись поспешно с солнцем к морю.

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

Не сей ли при Донских струях
Рассыпал вредны россам стены?
И персы в жаждущих степях
Не сим ли пали пораженны?
Он так к своим взирал врагам,
Как к готским приплывал брегам,
Так сильну возносил десницу;
Так быстрой конь его скакал,
Когда он те поля топтал,
Где зрим всходящу к нам денницу.

Кругом его из облаков
Гремящие перуны блещут,
И чувствуя приход Петров,
Дубравы и поля трепещут.
Кто с ним толь грозно зрит на юг,
Одеян страшным громом вкрут?
Никак Смиритель стран Казанских?
Каспийски воды, сей при вас
Селима гордого потряс,
Наполнил степь голов поганских.

Герою молвил тут Герой:
«Нетщетно я с тобой трудился,
Нетщетен подвиг мой и твой,
Чтоб россов целой свет страшился.
Чрез нас предел наш стал широк
На север, запад и восток.
На юге Анна торжествует,
Покрыв своих победой сей».

Свилася мгла, Герои в ней,
Не зрит их око, слух не чует.

Крутит река татарску кровь,
Что протекала между ними;
Не смея в бой пуститься вновь,
Местами враг бежит пустыми,
Забыв и меч, и стан, и стыд,
И представляет страшный вид
В крови друзей своих лежащих.
Уже, тряхнувшись, легкий лист
Страшит его, как ярый свист
Быстро сквозь воздух ядр летящих.

Шумит с ручьями бор и дол:
Победа, русская победа!
Но враг, что от меча ушел,
Боишься собственного следа.
Тогда увидев бег своих,
Луна стыдилась сраму их
И в мрак лице, зардевшись, скрыла.
Летает слава в тьме ночной,
Звучит во всех землях трубой,
Коль русская ужасна сила.

Вливаясь в Понт, Дунай ревет
И россов плеску отвещает;
Ярясь волнами турка льет,
Что стыд свой за него скрывает.
Он рыщет, как пронзенный зверь,
И чает, что уже теперь
В последней раз заносит ногу,
И что земля его носить
Не хочет, что не мог покрыть.
Смущает мрак и страх дорогу.

Где ныне похвальба твоя?
Где дерзость? где в бою упорство?
Где злость на северны края?
Стамбул, где наших войск презорство?
Ты лишь своим велел ступить,

Нас тотчас чаял победить;
Янычар твой свирепо злился,
Как тигр на русский полк скакал.
Но что? внезапно мертв упал,
В крови своей пронзен залился.

Целуйте ногу ту в слезах,
Что вас, агаряне, попрала,
Целуйте руку, что вам страх
Мечем кровавым показала.
Великой Анны грозной взор
Отраду дать просящим скор;
По страшной туче воссияет,
К себе повинность вашу зря.
К своим любовью горя,
Вам казнь и милость обещает.

Златой уже денницы перст
Завесу света вскрыл с звездами;
От востока скачет по сту верст,
Пуская искры конь ноздрями.
Лицем сияет Феб на том.
Он пламенным потряс верхом;
Преславно дело зря, дивится:
«Я мало таковых видал
Побед, коль долго я блистал,
Коль долго круг веков катится».

Как в клуб змия себя крутит,
Шипит, под камень жало кроет,
Орел когда шума летит
И там парит, где ветер не воеет;
Превыше молний, бурь, снегов
Зверей он видит, рыб, гадов.
Пред русской так дрожит Орлицей,
Стесняет внутрь Хотин своих.
Но что? в стенах ли может сих
Пред сильной устоять царицей?

Кто скоро толь тебя, Калчак,
Учит российской вдатся власти,

Ключи вручить в подданства знак
И большей избежать напасти?
Правдивой Аннин гнев велит,
Что падших перед ней шадит.
Ее взошли и там оливы,
Где Вислы ток, где славный Рен,
Мечем противник где смирен,
Извергли дух сердца кичливы.

О как красуются места,
Что иго лютое сбросили
И что на турках тягота,
Которую от них носили;
И варварские руки те,
Что их держали в тесноте,
В полон уже несут оковы;
Что ноги узами звучат,
Которы для отгнанья стад
Чужи поля топтать готовы.

Не вся твоя туг, Порта, казнь,
Не так тебя смирать достойно,
Но большу нанести боязнь,
Что жить нам не дала спокойно.
Еще высоких мыслей страсть
Претит тебе пред Анной пасть?
Где можешь ты от ней укрыться?
Дамаск, Каир, Алеппи сгорит;
Обставят росским флотом Крит;
Евфрат в твоей крови смутится.

Чинит премену что во всем?
Что очи блеском пронизает?
Чистейшим с неба что лучем
И дневну ясность превышает?
Героев слышу весел клик!
Одеян в славу Аннин лик
Над звездны вечность вносит крути;
И правда, взяв перо злато,
В нетленной книге пишет то,
Велики коль ее заслуги.

Витийство, Пиндар, уст твоих
Тяжчае б Фивы обвинили,
Затем что о победах сих
Они б громчае возгласили,
Как прежде о красе Афин;
Россия как прекрасный крин
Цветет под Анниной державой.
В Китайских чтут ее стенах,
И свет во всех своих концах
Исполнен храбрых россов славой.

Россия, коль счастлива ты
Под сильным Анниным покровом!
Какие видишь красоты
При сем торжествованьи новом!
Военных не страшися бед:
Бежит оттуду бранный вред,
Народ где Анну прославляет.
Пусть злобна зависть яд свой льет,
Пусть свой язык, ярься, грызет;
То наша радость презирает.

Козацких полъ заднестрской тать
Разбит, прогнан, как прах развеян,
Не смеет больше уж топтать,
С пшеницей где покой насян.
Безбедно едет в путь купец,
И видит край волнам пловец,
Нигде не знал, плывя, препятства.
Красуется велик и мал;
Жить хочет век, кто в гроб желал;
Влекут к тому торжеств изрядства.

Пастух стада гоняет в луг
И лесом без боязни ходит;
Пришед, овец пасет где друг,
С ним песню новую заводит.
Солдатску храбрость хвалит в ней,
И жизни часть блажит своей,
И вечно тишины желает
Местам, где толь спокойно спит;

И ту, что от врагов хранит,
Простым усердьем прославляет.

Любовь России, страх врагов,
Страны полночной героиня,
Седми пространных морь берегов.
Надежда, радость и богиня,
Велика Анна, ты доброт
Сияешь светом и щедрот:
Прости, что раб твой к громкой славе,
Звучит что крепость сил твоих,
Придать дерзнул некрасной стих
В подданства знак твоей державе.

Между сентябрем и декабрем 1739

М.В. Ломоносов

ПИСЬМО О ПРАВИЛАХ РОССИЙСКОГО СТИХОТВОРСТВА

Почтеннейшие господа!

Ода, которую вашему рассуждению вручить ныне высокую честь имею, не что иное есть, как только превеликия оныя радости плод, которую непобедимейшия наша монархини преславная над неприятелями победа в верном и ревностном моем сердце возбудила¹. Моя дерзость вас неискусным пером утруждать только от усердных к отечеству и его слову любви происходит. Подлинно, что для скупости к сему предприятию моих сил лучше бы мне молчать было. Однако, не сомневаясь, что ваше сердечное радение к распространению и исправлению российского языка и мое в сем искусство и в российском стихотворстве недовольную способность извинит, и доброе мое намерение за благо примет, дерзнул наималейший сей мой труд купно со следующим о нашей версификации вообще рассуждением вашему предложить искусству. Не пристрастие меня к сему понудило, чтобы большее искусство имеющим правила давать, но искренное усердие заставило от вас самих научиться, правдивы

¹ Имеется в виду «Ода на взятие Хотина».

ли оные мнения, что я о нашем стихосложении имею и по которым доньше, стихи сочиняя, поступаю. Итак, начиная оное вам, мой господа, предлагать, прежде кратко объявляю, на каких я основаниях оные утверждаю.

Первое и главнейшее мне кажется быть сие: российские стихи надлежит сочинять по природному нашего языка свойству, а того, что ему весьма несвойственно, из других языков не вносить.

Второе: чем российский язык изобилен и что в нем к версификации угодно и способно, того, смотря на скудость другой какой-нибудь речи или на небрежение в оной находящихся стихотворцев, не отнимать, но как собственное и природное употреблять надлежит.

Третье: понеже наше стихотворство только лишь начинается, того ради, чтобы ничего неуютного не ввести, а хорошего не оставить, надобно смотреть, кому и в чем лучше последовать.

На сих трех основаниях утверждаю я следующие правила.

Первое: в российском языке те только слоги долги, над которыми стоит сила, а прочие все коротки. Сие самое природное произношение нам очень легко показывает. Того ради совсем худо и свойству славенского языка, который с нынешним нашим не много разнится, противно учинил Смотрицкий, когда он *e, o* за короткие, *a, i, v* за общие, *и, ять*... с некоторыми двугласными и со всеми гласными, что пред двумя или многими согласными стоят, за долгие почел. Его, как из первого параграфа его просодии видно, обманула Матфея Стриковского Сарматская хронология или он, может быть, на сих Овидиевых стихах утверждался: *de Ponto, lib. IV, eleg. 13* [Послания с Понта, IV, 13].

Ah pudet, et Getico scripsi sermone libellum,
Structaque sunt nostris barbara verba modis,
Et placui, gratarè mihi, coepique poetae
Inter inhumanos nomen habere Getas!

[Стыдно мне, я написал книжку на гетском языке,

И варварские слова построены нашим размером.

И, поздравь меня, я понравился,

И необразованные геты начали считать меня поэтом].

Ежели Овидий, будучи в ссылке в Томах, старинным славенским, или болгарским, или сарматским языком стихи на латинскую статью писал, то откуда Славенския грамматики автору на ум пришло долготу и краткость слогов совсем греческую, а не латинскую принять, не вижу. И хотя Овидий в своих стихах, по обыкновению латинских стихотворцев, стопы и, сколько из сего гексаметра

Materiam quaeris? Laudes de Caesare dixi (ibidem).

[Ты спрашиваешь о теме? Я произнес похвалу Цезарю (там же)].

Включить можно, двосложные и троесложные в героическом стихе поэт употреблял, однако толь высокого разума пиита не надеюсь, что так погрешил, чтобы ему долготы и краткости слогов, латинскому или греческому языку свойственную, в оные стихи ввести, которые он на чужом и весьма особливом языке писал. И ежели древний оный язык от нынешнего нашего не очень был различен, то употреблял остроумный тот стихотворец в стихах своих не иные, как только те за долгие слоги, на которых акцент стоит, а прочие все краткие. Следовательно, гексаметры, употребляя вместо спондеев для их малости хорей, тем же образом писал, которым следующие российские сочинены:

Счастлива красна была весна, все лето приятно.
Только мутился песок, лишь белая пена кипела.

А пентаметры:

Как обличаешь, смотри больше свои на дела.
Ходишь с кем всегда, бойся того подопнуть.

А не так, как Славенския грамматики автор:

Сарматски новораствныя музы стопу перву,
Тщашуюся Парнас во обитель вечну зяты,
Христе царю, прими и, благоволив тебе с отцем,
и проч.

Сии стихи коль славенского языка свойству противны, всяк видеть может, кто оный разумеет. Однако не могу я и оных сим предпочитать, в которых все односложные слова за долгие почитаются. Причина сего всякому россиянину известна. Кто будет протягивать односложные союзы и многие во многих случаях предлоги? Самые имена, местоимения и наречия, стоя при других словах, свою силу теряют; например: за сто лет; под мост упал; ревет как лев; что ты знаешь?

<...>

По моему мнению, наши односложные слова иные всегда долги, как: *бог, храм, свят*, иные кратки, например союзы: *же, да, и*, а иные иногда кратки, иногда долги, например: *на море, по году, на волю, по горé*.

Второе правило: во всех российских правильных стихах, долгих и коротких, надлежит нашему языку свойственные стопы, определенным числом и порядком учрежденные, употреблять. Оные каковы быть должны, свойство в нашем языке находящихся слов оному учит. Доброхотная природа как во всем, так и в оных, довольное России дала изобилие. В сокровище нашего языка имеем мы долгих и кратких речений неисчерпаемое богатство, так что в наши стихи без всякия нужды двосложные и троесложные стопы внести, и в том грекам, римлянам, немцам и другим народам, в версификации правильно поступающим, последовать можем. Не знаю, чего бы ради иного наши гексаметры и все другие стихи, с одной стороны, так запереть, чтобы они ни больше, ни меньше определенного числа слогов не имели, а с другой, — такую волю дать, чтобы вместо хорей свободно было положить ямба, пиррихия и спондея, а следовательно, и всякую прозу стихом называть, как только разве последуя на рифмы кончающимся польским и французским строчкам? Неосновательное оное употребление, которое в Московские школы из Польши принесено, никакого нашему стихосложению закона и правил дать не может.

Как оным стихам последовать, о которых правильном порядке тех же творцы не радеют? Французы, которые во всем хотят натурально поступать, однако почти всегда противно своему намерению чинят, нам в том, что до стоп надлежит, примером быть не могут, понеже, надеясь на свою фантазию, а не на правила, толь криво и косо в своих стихах слова склеивают, что ни прозой, ни стихами назвать нельзя. И хотя они так же, как и немцы, могли бы стопы употреблять, что сама природа иногда им в рот кладет, как видно в первой строфе оды, которую Боало Депро на сдачу Намура сочинил:

Quelle docte et sainte ivresse
Aujourd'hui me fait la loi?
Chastes Nymphes du Permesse etc.,
[Какое ученое и священное пьянство дает мне
днесь закон? Чистые пермесские музы...]

однако нежные те господа, на то не смотря, почти одними рифмами себя довольствуют. Пристойным весьма символом французскую

Поэзию некто изобразил, представив оную на театре под видом некоторыя женщины, что, сугорбившись и раскарячившись, при музыке играющего на скрипиче сатира танцует. Я не могу довольно от том наравдаться, что российский наш язык не токмо бодростию и героическим звоном греческому, латинскому и немецкому не уступает, но и подобную оным, а себе купно природную и свойственную персификацию иметь может. Сие толь долго пренебреженное счастье чтобы совсем в забвении не осталось, умыслил я наши правильные стихи из некоторых определенных стоп составлять и от тех, как в вышеозначенных трех языках обыкновенно, оным имена дать.

Первый род стихов называю ямбическим, который из одних только ямбов состоит:

Бѣлѣетъ, бѣдѣ снѣгъ, лицѣмъ.

Второй — анапестическим, в котором только одни анапесты находятся:

Начертанъ многократно в бѣгущихъ волнахъ.

Третий — из ямбов и анапестов смешанным, в котором, по нужде или произволению, поставлены быть могут, как случится:

Во пищу себѣ червей хватать.

Четвертый — хореическим, что одни хорей составляют:

Свѣтъ мой, знаю, что пылаетъ.
Мнѣ моя не служитъ доля.

Пятый — дактилическим, который из единых только дактилей состоит:

Вьется кругами змѣя по травѣ, обновившись в расщелинѣ.

Шестой — из хореев и дактилей смешанным, где, по нужде или по изволению, ту и другую употреблять можно стопу.

Ежель боится, кто не стал бы силен безмерно.

Сим образом расположив правильные наши стихи, нахожу шесть родов гексаметров, столько ж родов пентаметров, тетраметров, триметров и диметров, а следовательно, всех тридцать родов.

Неправильными и вольными стихами те называю, в которых вместо ямба или хорea можно пиррихия положить. Оные стихи употребляю я только в песнях, где всегда определенное число слогов быть надлежит. Например, в сем стихе вместо ямба пиррихий положен:

Цвѣты, румянец умножайте.

А здесь вместо хорea:

Солнцевá сестра забыла.

Хорea вместо ямба и ямба вместо хорea в вольных стихах употребляю я очень редко, да и то ради необходимости нужды или великия скорости, понеже они совсем друг другу противны.

Что до цезуры надлежит, оную, как мне видится, в середине правильных наших стихов употреблять и оставлять можно. Долженствует ли она в нашем гексаметре для одного только отдыху быть неотменно, то может рассудить всяк по своей силе. Тому в своих стихах оную всегда оставить позволено, кто одним духом тринадцати слогов прочесть не может. За наилучшие, велелепнейшие и к сочинению легчайшие, во всех случаях скорость и тихость действия и состояния всякого пристрастия изобразить наиспособнейшие оные стихи почитаю, которые из анапестов и ямбов состоят.

Чистые ямбические стихи хотя и трудновато сочинять, однако, поднимая тихо вверх, материи благородство, великолепие и высоту умножают. Оных нигде не можно лучше употреблять, как в торжественных одах, что я в моей нынешней и учинил. Очень также способны и падающие, или из хореев и дактилев составленные стихи, к изображению крепких и слабых аффектов, скорых и тихих действий быть видятся. Пример скорого и ярого действия:

Бревна катайте наверх, камня и горы валите,
Лес бросайте, живучий выжав дух, задавите.

Прочие роды стихов, рассуждая состояние и важность материи, также очень пристойно употреблять можно, о чем подробну упомянуть для краткости времени оставляю.

Третье: российские стихи красно и свойственно на мужские, женские и три литеры гласные, в себе имеющие рифмы, подобные италианским, могут кончиться. Хотя до сего времени только одне женские рифмы в российских стихах употребляемы были, а мужские и от третьего слога начинающиеся заказаны, однако сей заказ

Толь праведен и нашей версификации так свойственен и природен, как ежели бы кто обеими ногами здоровому человеку всегда на одной скакать велел. Оное правило начало свое имеет, как видно, в Польше, откуда, пришед в Москву, нарочито вкоренилось. Неосновательному оному обыкновению так мало можно последовать, как самим польским рифмам, которые не могут иными быть, как только женскими, понеже все польские слова, выключая некоторые односложные, силу над предкончаемом слоге имеют. В нашем языке толь же довольно на последнем и третьем, коль над предкончаемом слоге силу имеющих слов находится; то для чего нам оное богатство пренебрегать, без всякия причины самовольную нищету терпеть и только одними женскими побрякивать, а мужеских бодрость и силу, тригласных устремление и высоту оставлять? Причины тому никакой не вижу, для чего бы мужеские рифмы толь смешны и подлы были, чтобы их только в комическом и сатирическом стихе, да и то еще редко, употреблять можно было? И чем бы святее сии женские рифмы: *красовулях, ходулях* следующих мужеских: *восток, высок* были? По моему мнению, подлость рифмов не в том состоит, что они больше или меньше слогов имеют, но что оных слова подлое или простое что значат.

Четвертое: российские стихи так же кстати, красно и свойственно сочетаваться могут, как и немецкие. Понеже мы мужеские, женские и тригласные рифмы иметь можем, то услаждающая всегда человеческие чувства перемена оные меж собою перемешивать пристойно велит, что я почти во всех моих стихах чинил. Подлинно, что всякому, кто одне женские рифмы употребляет, сочетание и перемешка стихов странны кажутся, однако ежели бы он к сему только применился, то скоро бы увидел, что оное толь же приятно и красно, коль в других европейских языках. Никогда бы мужеская рифма перед женскою не показалася, как дряхлый, черный и девяносто лет старый арап перед наипокланяемою, наинежною и самым цветом младости сияющею европейскою красавицею.

Здесь предлагаю я некоторые строфы из моих стихов в пример стоп и сочетания. Тетраметры, из анапестов и ямбов сложенные:

На восходе солнце как зардится,
Вылетает вспльчиво хищный восток.
Глаза кровавы, сам вертится;
Удара не сносит север в бок,
Господство дает своему победителю,
Пресильному вод морских возбудителю.

Свои тот зыби на прежни возводит,
Являет полность силы своей,
Что южной страной владеет всей,
Индийски быстро острова проходит.

Вольные вставающие тетраметры:

Одна с Нарциссом мне судьбина,
Однако с ним любовь моя:
Хоть я не сам тоя причина,
Люблю Миртилле, как себя.

Вольные падающие тетраметры:

Нимфы окол нас кругами
Танцевали поючи,
Всплескиваячи руками,
Нашей искренной любви
Веселяся привечали
И цветами нас венчали.

Ямбические триметры:

Весна тепло ведет,
Приятный запад вест,
Всю землю солнце греет;
В моем лишь сердце лед,
Грусть прочь забавы бьет.

Но, мои господа, опасаяся, чтобы неважным сим моим письмом вам очень долго не наскучить, с покорным прошением заключаю. Ваше великодушие, ежели мои предложенные о российской версификации мнения нашему языку не свойственны и не пристойны, меня извинит. Не с иным коим намерением я сие учинить дерзнул, как только чтобы оных благосклонное исправление или беспристрастное подкрепление для большего к поэзии поощрения от вас получить, чего несомненно надеясь, остаюсь, почтеннейшие господа,

ваш покорнейший слуга
Михайло Ломоносов.

М.В. Ломоносов

УТРЕННЕЕ РАЗМЫШЛЕНИЕ О БОЖИЕМ ВЕЛИЧЕСТВЕ

Уже прекрасное светило
Простерло блеск свой по земли
И Божия дела открыло:
Мой дух, с веселием внемли;
Чудяся ясным толь лучам,
Представь, каков зиждитель сам!

Когда бы смертным толь высоко
Возможно было возлететь,
Чтоб к солнцу бrenно наше око
Могло, приблизившись, воззреть,
Тогда б со всех открылся стран
Горящий вечно Океан.

Там огненны валы стремятся
И не находят берегов;
Там вихри пламенны крутятся,
Борющися множество веков;
Там камни, как вода, кипят,
Горящи там дожди шумят.

Сия ужасная громада
Как искра пред тобой одна.
О коль пресветлая лампада
Тобою, Боже, возжжена
Для наших повседневных дел,
Что ты творить нам повелел!

От мрачной ночи свободились
Поля, бугры, моря и лес
И взору нашему открылись,
Исполнены твоих чудес.
Там всякая взывает плоть:
Велик зиждитель наш Господь!

Светило дневное блистает
Лишь только на поверхность тел;

Но взор твой в бездну проникает,
Не зная никаких предел.
От светлости твоих очей
Льетса радость твари всей.

Творец! покрытому мне тьмою
Простри премудрости лучи
И что угодно пред тобою
Всегда твориши научи,
И на Твою взирая тварь,
Хвалить Тебя, бессмертный царь.
1743

М.В. Ломоносов

**ВЕЧЕРНЕЕ РАЗМЫШЛЕНИЕ
О БОЖИЕМ ВЕЛИЧЕСТВЕ
ПРИ СЛУЧАЕ ВЕЛИКОГО СЕВЕРНОГО СИЯНИЯ**

Лице свое скрывает день;
Поля покрыла мрачна ночь;
Взошла на горы чорна тень;
Лучи от нас склонились прочь;
Открылась бездна звезд полна;
Звездам числа нет, бездне дна.

Песчинка как в морских волнах,
Как мала искра в вечном льде,
Как в сильном вихре тонкой прах,
В свирепом как перо огне,
Так я, в сей бездне углублен,
Теряюсь, мыслями утомлен!

Уста премудрых нам гласят:
Там разных множество светов;
Несчетны солнца там горят,
Народы там и круг веков:
Для общей славы божества
Там равна сила естества.

Но где ж, натура, твой закон?
С полночных стран встает заря!
Не солнце ль ставит там свой трон?
Не льдисты ль мещут огонь моря?
Се холодный пламень нас покрыл!
Се в ночь на землю день вступил!
О вы, которых быстрый зрак
Пронзает в книгу вечных прав,

Которым малый вещи знак
Являет естества устав,
Вам путь известен всех планет;
Скажите, что нас так мятет?

Что зыблет ясный ночью луч?
Что тонкий пламень в твердь разит?
Как молния без грозных туч
Стремится от земли в зенит?
Как может быть, чтоб мерзлый пар
Среди зимы рождал пожар?

Там спорит жирна мгла с водой;
Иль солнечны лучи блещут,
Склонясь сквозь воздух к нам густой;
Иль тучных гор верьхи горят;
Иль в море дуть престал зефир,
И гладки волны бьют в эфир.

Сомнений полон ваш ответ
О том, что окрест ближних мест.
Скажите ж, коль пространен свет?
И что малейших дале звезд?
Несведом тварей вам конец?
Скажите ж, коль велик Творец?

1743

М.В. Ломоносов

ОДА, ВЫБРАННАЯ ИЗ ИОВА,

ГЛАВЫ 38, 39, 40 и 41

О ты, что в горести напрасно
На бога ропщешь, человек,
Внимай, коль в ревности ужасно
Он к Иову из тучи рек!
Сквозь дождь, сквозь вихрь, сквозь град блистая
И гласом грома прерывая,
Словами небо колебал
И так его на распрю звал:

Сбери свои все силы ныне,
Мужайся, стой и дай ответ.
Где был ты, как Я в стройном чине
Прекрасный сей устроил свет;
Когда Я твердь земли поставил
И сонм небесных сил прославил
Величество и власть мою?
Яви премудрость ты свою!

Где был ты, как передо Мною
Бесчисленны тьмы новых звезд,
Моей возжженных вдруг рукою
В обширности безмерных мест,
Мое величество вещали;
Когда от солнца воссияли
Повсюду новые лучи,
Когда взошла луна в ночи?

Кто море удержал берегами
И бездне положил предел,
И ей свирепыми волнами
Стремиться дале не велел?
Покрытую пучину мглою
Не Я ли сильною рукою
Открыл и разогнал туман
И с суши сдвигнул Океан?

Возмог ли ты хотя однажды
Велеть ранее утру быть,
И нивы в день томящей жажды
Дождем прохладным напоить,
Пловцу способный ветер направить,
Чтоб в пристани его поставить,
И тяготу земли тряхнуть,
Дабы безбожных с ней сопхнуть?

Стремнинами путей ты разных
Прошел ли моря глубину?
И счел ли чуд многообразных
Стада, ходящие по дну?
Отверзлись ли перед тобою
Всегдашнею покрыты мглою
Со страхом смертные врата?
Ты спер ли адовы уста?

Стесняя вихрем облак мрачный,
Ты солнце можешь ли закрыть,
И воздух огустить прозрачный,
И молнию в дожде родить,
И вдруг быстротекущим блеском
И гор сердца трясущим треском
Концы вселенной колебать
И смертным гнев свой возвещать?

Твоей ли хитростью взлетает
Орел, на высоту паря,
По ветру крыла простирает
И смотрит в реки и моря?
От облак видит он высоких
В водах и в пропастях глубоких,
Что в пищу Я ему послал.
Толь быстро око ты ли дал?

Воззри в леса на Бегемота,
Что Мною сотворен с тобой;
Колючей терн его охота
Безвредно попирает ногой.
Как верьви сплетены в нем жилы.

Отведай ты своей с ним силы!
В нем ребра как литая медь;
Кто может рог его сотреть?

Ты можешь ли Левиафана
На уде вытянуть на брег?
В самой середине Океана
Он быстрой простирает бег;
Светящимися чешуями
Покрыт, как медными щитами,
Копье, и меч, и молот твой
Считает за тростник гнилой.

Как жернов сердце он имеет,
И зубы страшный ряд серпов;
Кто руку в них вложить посмеет?
Всегда к сраженью он готов;
На острых камнях возлегает
И твердость оных презирает.
Для крепости великих сил
Считает их за мягкой ил.

Когда ко брани устремится,
То море, как котел, кипит,
Как печь, гортань его дымится,
В пучине след его горит;
Сверкают очи раздраженны,
Как уголь, в горниле раскаленный,
Всех сильных он страшит, гоня.
Кто может стать против Меня?

Обширного громаду света
Когда устроить Я хотел,
Просил ли твоего совета
Для множества толиких дел?
Как персть Я взял в начале века,
Дабы создати человека,
Зачем тогда ты не сказал,
Чтоб вид иной тебе Я дал?

Сие, о смертный, рассуждая,
Представь зиждителю власть,
Святую волю почитая,

Имей свою в терпении часть.
Он всё на пользу нашу строит,
Казнит кого или покаят.
В надежде тяготу сноси
И без роптания проси.

Между 1743 и началом 1751

М.В. Ломоносов

КРАТКОЕ РУКОВОДСТВО К РИТОРИКЕ НА ПОЛЬЗУ ЛЮБИТЕЛЕЙ СЛАДКОРЕЧИЯ (1744)

§ 1

Риторика есть наука о всякой предложенной материи красно говорить и писать, то есть оную избранными речью представлять и пристойными словами изображать на такой конец, чтобы слушателей и читателей о справедливости ее удостоверит. Кто в сей науке искусен, тот называется ритор.

§ 2

Материя риторическая есть все, о чем говорить и писать можно, то есть все известные вещи на свете, откуда ясно видеть можно, что ритор, который большее познание имеет настоящего и прошедшего света, то есть искусен во многих науках, тот изобильнее материи имеет к своему сладкоречию. И для того, кто желает быть совершенным ритором, тот должен обучиться всем знаниям и наукам, а особливо истории и нравоучительной философии.

§ 3

Представленная от ритора материя словесно или письменно называется слово, которого считают три рода: указательный, советовательный, судебный. Указательный состоит в похвале или в охулении, советовательный в присоветовании или отсоветовании, судебный в оправдании или в обвинении. Сей последний род слова в нынешние веки больше не употребляется, для того и в правилах риторических об нем мало пишут, чему и я последую, а особливо для того, что он включен в двух первых родах.

§ 4

Предлагаемое слово может быть изображено прозой или поэмой. В прозе располагаются все слова обыкновенным порядком, и части не имеют точно определенной меры и согласия складов. В поэме все части определены известною мерою и притом имеют согласие складов в силе и звоне. Первым образом сочиняются проповеди, истории и учебные книги. Последним составляются оды и других родов стихи. Риторика учит соединять слова прозаические, а о сложении поэм предлагает поэзия.

§ 5

Риторика разделяется на четыре части: первая есть изобретение, вторая — украшение, третья — расположение, четвертая — произношение.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ИЗОБРЕТЕНИЕ

§ 6

Изобретение есть собрание разных идей, пристойных к предложенной материи, о которой ритор говорить или писать хочет. Идеями называются представления вещей в уме нашем, например: мы имеем идею о часах, когда их самих или вид оных без них в уме представляем.

§ 7

Идея есть простая или сложенная: простая состоит из одного представления, сложенная — из двух или многих, между собою снесенных, например: ночи представление есть в уме простая идея. Но ежели к тому присовокуплено будет, что ночью люди после трудов дневных успоковаются, тогда она станет сложенною, для того что в ней уже заключатся пять идей, между собою снесенных, то есть идея о ночи, о людях, о трудах, о дне и о успокоении.

§ 8

Материя, ритору предложенная, всегда есть сложенная идея и называется тема. Простые идеи, из которых она составляется, называю я терминами, н. п., сия тема: неусыпный труд все препятства преодолевает, имеет в себе четыре термина: неусыпность, труд, препятства, преодоление. Предлоги, союзы и другие вспомогательные части слова за термины не почитаются.

§ 9

Простые идеи разделяю на первые и вторичные; первыми называю, которые от терминов темы непосредственно происходят, н. п.: в теме, в § 8 предложенной, неусыпность есть термин, от которого рождаются непосредственно первые идеи: утро, в которое неусыпный человек рано встает; вечер и ночь, в которые он не спит и прилежно трудится. Вторичные идеи суть, которые от первых происходят, н. п.: от первой идеи вышепомянутого термина — ночи — происходят вторичные идеи: тьма, луна, звезды; от утра — денница, заря, звери, и норы свои убегающие.

§ 10

Сложенные идеи по-логически называются рассуждениями, по-риторически — периодами, которые разделяются на одночленные, двучленные, тричленные и четырехчленные периоды. Одночленный период имеет в себе только один глагол в извинительном или повелительном виде с другими частями слова, н. п.: доброе начало есть половина всего дела. Двучленный период состоит из двух, тричленный из трех, четырехчленный из четырех рассуждений, союзами между собою сопряженных, которым есть довольно число примеров во второй главе сея части, §§ 41—43].

§ 11

Понеже ритор должен слушателей или читателей о справедливости предложенных тем удостоверить (§ 1), для того надлежит, 1) чтобы слово его было ясно, 2) чтобы тема была основательно доказана, 3) чтобы в слушателях или читателях страсть возбудилась, то есть в указательном роде любовь или ненависть, в советовательном желание или отчуждение. К первому служат распространения, ко второму доказательства, к третьему витиеватые рассуждения. Распространение есть совокупление многих рассуждений, к одной материи принадлежащих и одну яснее и важнее представляющих. Доказательство есть рассуждение, из природы самой вещи или из ее обстоятельств взятое, о ее справедливости уверяющее. Витиеватое рассуждение имеет в себе нечто нечаянное или ненатуральное, однако самой предложенной теме приличное и тем самима важное и приятное, что все ниже сего пространнее показано будет в главе второй, где правила для изобретения распространений, доказательств и витиеватых рассуждений предлагаются.

Глава первая О ИЗОБРЕТЕНИИ ПРОСТЫХ ИДЕЙ

§ 12

Все сложенные идеи, о которых выше в § 8, 10, 11 показано, состоят из простых по § 7. Для того прежде надлежит изобрести простые, а потом из них составлять сложенные идеи.

§ 13

Оне изобретены бывают в так называемых местах риторических, которые суть: 1) род и вид, 2) целое и части, 3) свойства материальные, 4) свойства жизненные, 5) имя, 6) действия и страдания, 7) место, 8) время, 9) происхождение, 10) причина, 11) предыдущее и последующее, 12) признаки, 13) обстоятельства, 14) подобные, 15) несходные и противные вещи, 16) сравнения.

§ 14

Родом называется общее подобие особенных вещей. Такое подобие видим мы Невы с Двиною, Днепром, Волгою, Вислою и с другими, в море протекающими великими водами, и оно называется одним словом — река, которое значит род, а Нева, Двина, Днепр, Волга, Висла суть виды.

§ 15

Целое есть все, что соединено из других вещей, а частями называются те вещи, которые целое составляют, н. п.: сад есть целое, а цветники, аллеи, фонтаны и беседки суть части, сад составляющие.

§ 16

Свойства материальные суть: величина, фигура, тягость, твердость, упругость, движение, звон, цвет, вкус, запах, внутренняя сила, тепло и стужа.

§ 17

Жизненные свойства принадлежат к одушевленным вещам, из которых первые суть главные душевные: понятие, память, мечтание, рассуждение, произволение. 2) Страсти: радость, печаль, удовольствие, раскаяние, величавость, стыд, надежда, боязнь, гнев, милосердие, любовь, ненависть, удивление, гнушательство, подражание, отчуждение, благодарность, зависть, мщение. 3) Мудрость, благочестие, воздержание, чистота, милость, тишность, великоду-

ние, терпение, праводушие, простосердечие, искренность, кротость, постоянство, трудолюбие, послушание, вежливость. 4) Пороки: нечестие, роскошь, нечистота, бесстыдие, лютость, скупость, малодушие, нетерпеливость, лукавство, лицемерие, ласкательство, продерзливость, непостоянство, леность, сварливость, упрямство, самохвальство, грубость. 5) Приобретенные дарования: благородие, счастье, богатство, слава, власть, вольность и им противные. 6) Телесные дарования и свойства: возраст, пол, сила, красота, здравие, проворность. 7) Чувства: зрение, слышание, обоняние, вкушение, осязание.

§ 18

Имя вещи есть собственное или приложенное. Собственное есть, которым обыкновенно что-нибудь называют, н. п.: Москва, Александр. Приложенное есть, которое вещь или персону особенно перед другими себе подобными имеет. Так, Александр, царь македонский, назывался великим; Аттила, король гуннский, — бичом Божиим. Отсюда рождаются первые идеи о терминах темы: 1) Когда имя с другого языка на свой переведено будет, н. п., Мелхиседек, с еврейского — царь правды; Андрей, с греческого — мужественный; Квинт, с латынского — пятый. 2) Когда чрез предложение литер имени дано будет другое знаменование, н. п., Рим чрез предложение литер будет мир, что обыкновенно анаграммою называют. 3) Когда слово взято будет в ином знаменовании ради согласного произношения, н. п., свет (вселенная) принят будет за свет, чрез который мы видим. 4) Когда к термину приложено будет первообразное слово, откуда оно происходит, н. п., сие слово: богатый происходит от слова бог.

§ 19

Действие и страдание есть всякая перемена, которую одна вещь в другой производит. Перемену производящая вещь называется действующая, а та, в которой перемена делается, страждущая, н. п., в сем предложении сильный ветер море волнует сильный ветер есть действующая, море — страждущая вещь, а волнение есть действие в рассуждении ветра, страдание — в рассуждении моря. Отсюда происходит о термине предложенных темы 6 идей: 1) о нем самом как о действующей вещи, 2) о той, в которой она действует, 3) о самом действии, 4) или, противным образом, об оном же термине как о страждущей вещи, 5) о той вещи, от которой он страдает, 6) о самом страдании. К действию можно присовокупить идеи о инструментах,

вспоможениях, воспящениях, о удобности, возможности или о неудобности и невозможности, н. п.: деревянный конь был инструмент и способ ко взятию города Трои.

§ 20

Время есть указательное и количественное; указательное назначается чрез наречие когда, н. п., плоды собираются в осень; количественное время назначается чрез наречие сколь долго, н. п., Август, цесарь римский, царствовал пятьдесят лет.

§ 21

Место подает первые простые идеи: 1) чрез движение вещи по одному, н. п.: место молнии есть воздух, по которому она блещет; 2) чрез стояние, н. п.: место острова, на котором он стоит, есть море, река или озеро. Сюда принадлежат и содержащие вещи, в которых другие включены. Так, город есть содержащая, а люди, в нем живущие, — содержимая вещь. О терминах темы можно рассуждать как о содержащей или о содержимой вещи, н. п.: река в рассуждении животных, в ней живущих, есть содержащая, а в рассуждении берегов есть содержимая вещь.

§ 22

Происхождение есть начало, от которого что происходит и свое бытие имеет, н. п.: металлы производятся от земли, мед от пчел, вино от винограда собирается, в котором случае земля, пчелы, виноград суть производящие, а металлы, мед и вино произведенные вещи.

§ 23

Причина есть конец, для которого всякая вещь есть или бывает, н. п.: дождь землю кропит и солнце оную согревает для того, чтобы плоды произрастали.

§ 24

Предыдущим называется все, что прежде, а последующее, что после предложенной вещи бывает, что разделяется одним временем или притом еще и местом, н. п.: весна лету предходит, а осень оному последует одним временем, но луна в последней четверти солнцу предходит, а в первой ему последует местом и временем.

§ 25

Признаком называют все, что другую вещь указывает, когда она сама нашим чувствам не представлена. Признаки показывают

настоящую, прешедшую или будущую вещь, н. п.: дым есть знак настоящего огня; трясение земли почитают в Сицилии за признак наступающего возгорания горы Этны; обгаренная кровию Тициева цинага, бледное лице, отдаление от людей и бег от Семпрониева мертвого тела суть признаки учиненного убийства.

§ 26

Обстоятельства суть вещи или действия, которые хотя к самой предложенной вещи не принадлежат, однако в то же время или на том же месте с нею бывают, как встречающиеся путнику звери, около пути лежащие жилые или пустые места, леса, луга, горы и пр. суть обстоятельства оного. На реках бегающие суда и плавающие птицы суть обстоятельства реки. Пчела и роса на розе — обстоятельства розы. Их можно сыскать довольно способом следующих предлогов и наречий: у, за вне, против, под, над, около, до, без, далече, вплоть.

§ 27

Подобные вещи называются те, что в частях, свойствах материальных или жизненных или в чем-нибудь другом между собою сходство имеют, н. п.: сердце возмущенного человека гневом имеет некоторое сходство с волнующимся морем, скорое течение острого ума — со стрелою.

§ 28

Противные вещи суть, которые в то же время и на том же месте совокупно быть не могут, н. п.: день и ночь, жар и мороз, богатство и убожество. Несходными называются те, которые в своих свойствах, частях или в другом чем ни есть несходство имеют, н. п.: луна с солнцем несходна тем, что луна растет и убывает, мед с желчию вкусом разнится.

§ 29

Сравнение есть снесение двух вещей, одну с другою сравнивая, либо одну перед другой повышая или понижая. Пример первого: Иулий Цесарь завидовал славе Александра Великого, равно как Александр завидовал славе отца своего Филиппа. Пример второго: Фридерик, цесарь немецкий, больше несчастлив был в реке Цидне, нежели Александр, ибо он только в ней разболелся, а сей живота своего лишился.

§ 30

В числе показанных мест риторических не предлагаю я определения и так называемых внешних мест, следующих ради причин.

Логическое определение состоит из рода и вида и его свойств и, следовательно, в них самих заключается. Определения риторические, которые составлены бывают из подобий, действий, места и прочая, надлежат также до самих сих мест, а произношение их чрез глагол существительный есть надлежит до 2 части, что в § 98 показано будет. Внешние места надлежат до жизненных свойств, то есть свидетели до славы, признание до раскаяния, закон до послушания, обычаи до учтивости.

§ 31

Из всех показанных мест собирать надлежит простые идеи о предложенной теме следующим образом: 1) все термины, которые тема в себе имеет, написать особливо; 2) приписать к каждому из них под тем же родом содержащиеся знатные виды, главные части, приличные свойства, действия и страдания, перевод или анаграмму имени, время, место, производящую вещь, причину, предыдущее, последующее, признаки, обстоятельства, подобные, несходные и противные вещи, а что из мест терминам непристойно, того не приписывать; 3) ежели кто хочет свою тему пространнее представить, тот может к сим изобретенным первым идеям приписать вторичные простые идеи из тех же мест. Здесь надлежит примечать, что хотя и часто сим образом приписанные к терминам простые идеи сперва кажутся быть неплодны, однако, когда они по правилам следующия главы соединятся, тогда рождают изрядные и самой теме пристойные рассуждения. И для того не надлежит их оставлять как негодных.

§ 32

К приисканным видам можно присовокупить оных части, действия и все, что из риторических мест взято и к ним приложено быть может. Подобным образом поступить можно и с частями, на которые разделены термины, тему составляющие.

§ 33

К каждому свойству можно приложить особливо действие его, страдание, происхождение, причину, предыдущее, последующее, признаки, обстоятельства, подобные, несходные, противные вещи, н. п.: к белости лилеи можно приписать увеселение очей как действие, переменение белости в блеклый цвет как последующее, к послушливому приложить повиновение гражданским законам, властям и родителям, к учтивому — наблюдение обычаев, к прилежному — исполнение должности как действия и страдания оных.

§ 34

Собственного или приложенного имени сысканное по § 18а новое знаменование либо слово, от которого оно происходит, можно себе представить как самое то, что оно значит, и к нему приписать, что из мест риторических прилично, н. п.: Петр, на российский язык будучи переведено, значит камень, то к похвале оно можно приложить его хорошие свойства, цену, место, действие и прочая. Здесь надлежит очень умеренно и осторожно поступать для того, что от собранных по сему правилу идей часто рождаются легкомысленные и смешные рассуждения.

§ 35

Части и свойства, к терминам темы приписанные, могут действовать: 1) одно в другом взаимно, н. п.: прекрасный цвет розы покрывает свои колючие ветви, а ветви иглами своими оборонят их от того, чтобы они от животных попораны не были; 2) в видах, под тем же родом стоящих, н. п.: приятный голос соловья рождает зависть в певцах; 3) с местом в предыдущем, последующем и в обстоятельствах. Сии взаимные действия можно приписать к оним частям и свойствам как вторичные идеи и, сверх того, самое действие разделить на части, то есть на начало, средину и конец.

§ 36

Время подает вторичные идеи: 1) от своего разделения на части, н. п., когда год будет разделен на месяцы, день на утро, полдень и вечер; 2) от знаменования имени, н. п.: генварь подает идею о Яне, языческом божестве времени, март о Марсе, божестве войны, август о Августе, цесаре римском, от которых сии месяцы свои имена имеют; 3) от признаков и характеров астрономических: так, сентябрь месяц подает идею о весах, июль — идею о льве; 4) от предыдущего и последующего времени, н. п.: идея лета представляет с собою идею весны; 5) от обстоятельств и случаев, которые в то время обыкновенно бывают или приключиться могут, н. п.: летом обыкновенно бывают громы, а необыкновенно и нечаянно могут кометы показаться.

§ 37

К месту можно приписать: 1) его части, н. п.: к реке устье, вершину, посторонние речки, которые в нее впадают; 2) знатные оною свойства, н. п.: к реке жидкость, прозрачность и проч.; 3) действие или страдание, н. п., что река содержимую на себе вещь колеблет, вид она в себе, как в зеркале, изображает; 4) случаи, которые на

оном месте бывают: так, река иногда чрез свои берега переступает и пр., что все подает вторичные идеи о самом термине, который на том месте действительно есть или быть может.

§ 38

Подобным образом довольно вторичных идей термины предложенные темы о себе подадут, ежели с их происхождением, причиною, предыдущим, последующим, признаками, обстоятельствами, подобными, несходными и противными вещьми поступлено будет, как с вышешписанными первыми идеями в § 32, 33, 34, 35, 36, 37.

§ 39

Если кто предложенную тему весьма пространно изображать желает, тот может тем же способом сыскать и третьи идеи, то есть идеи о вторичных идеях, из тех же риторических мест.

Глава вторая О СЛОЖЕНИИ ПРОСТЫХ ИДЕЙ

§ 40

Простые идеи сопрягаются в сложные чрез союзы или чрез какую-нибудь взаимную их принадлежность. Одночленные периоды составляются: 1) чрез союзы соединения и, ни и прочая, н. п.: Иулий Цесарь был герой и ритор; желание богатства пустыни и леса проходит; 2) чрез союзы разделения, н. п.: старые люди не себе, но детям древа насаждают; 3) чрез союзы избрания или, либо, н. п.: злобный человек явно или тайно вредить желает; 4) чрез союзы выключения кроме, опричь, н. п.: ласкательство кроме вреда ничего не приносит; 5) чрез взаимную простых идей пользу, нужду, приличность или вред, негодность, неприличность, н. п.: румянец розы приличен ее благовонию; быстрое течение ветра плодам вредно; высокие Гельвецкие горы закрывают жителей от набегов неприятельских; 6) чрез взаимное действие и страдание, н. п.: корабль бегом своим волны разделяет; 7) чрез уподобление, н. п.: несклонное твое сердце камню подобно; 8) чрез уравниение, н. п.: приход Колумбов устрасил американских жителей больше, нежели гром и молния.

§ 41

Двучленные периоды спрягаются из одночленных: 1) чрез союзы понеже, того ради; хотя, однако; ежели, то; если, то и чрез другие, сим подобные, н. п.: понеже чрез добродетели честное имя заслу-

жить можно, для того надлежит пороков удаляться; хотя четвертую света часть, Америку, пространым океаном от нас натура отделила, однако человеческая отважность к оной путь отворила; 2) чрез наречия так, как; толь, коль; там, где, н. п.: как ржа снедает железо, так сердце человеческое печаль сокрушает; 3) чрез местоимения кто, тот; чем, тем; кому, тому, н. п.: кто хочет большим быть, тот должен всем служить.

§ 42

Тричленные периоды сопряжены бывают: 1) повторением того же союза, н. п.: хотя бы небо было ясно, хотя бы море стояло тихо, искусный кормщик не спит; 2) чрез приложение третьего одночленного рассуждения к двусложному периоду способом какого-нибудь союза, наречия или местоимения, н. п.: ежели бы небо так соблаговолило, чтобы человек препровождал жизнь свою безбедно, то бы он своего счастья не мог чувствовать.

§ 43

Четыречленные периоды спрягаются чрез смешение разных союзов, местоимений или наречий, н. п.: кто благоденствия не помнит, тот не токмо оно не достоин, но так оставлен быть должен, как неплодная земля от земледельцев оставлена бывает.

§ 44

Иногда периоды возрастают до 5 и до 6 членов чрез соединение, разными союзами учиненное, н. п., карфагенская королева Дидона до тайном отъезде троянского генерала Энея в отчаянии говорит: если тому быть должно, чтобы злохитрый троянин доплыл до земли и до пристанища и если сего Зевесова судьба требует и переменить нельзя, то пусть хотя храброго народа оружием изобилен, от пределов изгнан, от Асканиева объятия отторжен, помощи просить будет и желаемого покоя не насладится, но да падет прежде времени и среди песку не погребен да пребудет.

Глава третья О ИЗОБРЕТЕНИИ РАСПРОСТРАНЕНИЙ

§ 45

Распространения состоят из простых идей, изобретенных по правилам, в первой главе предложенным, и сопряженных между собою, как во второй главе показано.

§ 46

От рода и вида можно писать о терминах, в теме включенных, пространно: 1) Когда о роде вообще, а потом о виде особенно представлено будет, н. п., кто хочет писать о Цицероне, тот может писать о риторе вообще. 2) Когда термин, в теме положенный, есть род, тогда можно предложить особенно в всяком его виде, н. п., ежели кто хвалит добродетель, тот может похвалить чистоту, воздержание, милость и прочие добродетели подробно.

§ 47

Подобным образом целое и части к распространению служат, когда целое прежде будет представлено с общими его свойствами и обстоятельствами, до всех частей надлежащими, а потом главные его части особенно, н. п., ежели кто хочет описать пространный и прекрасный город, тот может сперва изобразить его величину, красоту, положение места и множество народа, а после того части, то есть стены, публичные строения, церкви, площади и прочая.

§ 48

Обильнейшее всех мест к распространению есть материальных или жизненных свойств соединение, ибо, когда они к вещи или к какому лицу купно со своими действиями и страданиями приложены будут, то составить могут весьма пространное слово, н. п., к добродетельному и внешними свойствами украшенному человеку можно приписать добродетели и телесные дарования купно с тем, что от того другие люди пользы получают и какие в них чрез то страсти возбуждены бывают.

§ 49

Знаменованье имени подать может пространные идеи о самой вещи, когда чрез перевод или чрез предложение слов произведенная новая идея разделена будет на свои виды и части, и купно ее свойства, действия или страдания, происхождения и обстоятельства к тому присовокуплены будут. Однако из сего места редко в с рассуждением распространения составлять надлежит.

§ 50

Чрез действие и страдание идеи распространяются: 1) Когда начало, середина, конец, также скорость, тихость, сила, слабость действующей вещи и сопротивление страждущей представлены будут, н. п.:

Высокий кедров верх внезапный юг нагнул,
Отторгнул лист с плодом, коренья с мест свихнул.
Склоняясь низко, кедр едва насильство сносит,
То верх свой клонит вниз, то оный кверху взбросит.
Однако ярый вихрь свою умножил власть,
Принудил древа верх на землю с треском пасть.

2) Когда одной вещи многие действия присовокуплены будут, н. п.: добродетель от бед, как стена, защищает, разносит повсюду добрую славу, любовь и склонность в сердцах человеческих возбуждает.

§ 51

Время подаст пространную идею о термине предложенная темы, когда его свойства, части, обстоятельства и действия соединены будут, н. п., о лете:

Уже? врата отверзло лето;
Натура ставит общий пир;
Земля и сердце в нас нагрето;
Колеблет ветви тих зефир;
Объемлет мягкий луг крилами;
Кружится чистый ток полями;
Брега питает тучный ил;
Трава и цвет покрылись медом;
Ведет своим довольство следом
Поспешно красный вождь светил.

§ 52

Описание частей, свойств и обстоятельств места рождает также пространные идеи, н. п.: земля, равными полями распространяющаяся и пологими бугорочками украшенная, испускает листы древ плодоносных; по пригорам кипят чистые и жемчугу подобные источники, которые по лугам, во многие колена искрутившись, напаяют пестреющие везде цветы; по долинам класы желтеют и от теплых и тихих зефиров нежно колеблются.

§ 53

Через намерение идею довольно можно распространить, если представлено будет, что оно возможно и удобно или невозможно и неудобно, имеет препятствия или вспоможения, что можно взять

из свойств места, времени и признаков самой вещи, на которую намерение положено, и того, кто оное предприял, н. п.:

За холмы, где паляща хлябь,
Дым, пепел, пламень, смерть рыгает,
За Тигр своих, Стамбул, заграбь,
Что камни со берегов смывает.
Претить не могут огонь, вода,
Орлица как парит туда.

§ 54

Производящая вещь, признаки и обстоятельства, предыдущее и последующее также пространно могут быть предложены, ежели они соединены будут со идеями своих свойств, действий, подобий и противных вещей, н. п.:

Вливаясь в Понт, Дунай ревет,
Отзвонкой плеску шум прибавил,
Сердцась волнами турка лет,
Что смелость, нрав, шатер оставил.
Агарян ноги в выстрел всяк
Дрожат, себе являя знак,
Впоследни что бежа ступают.
Земля не хочет их носить,
От нас не знали, что покрыть.
Верхи свои древа качают.

§ 55

Уподобление рождает пространные и притом прекрасные идеи, ежели многие свойства, части или действия двух подобных вещей между собою прилично снесены будут.

Сходящей с поль златых Авроры
Рука багряна сыплет к нам
Брильянтов, искр, цветов узоры,
Дает румяный вид полям,
Светящей ризой мрак скрывает
И к сладким песням птиц возбуждает.
Чистейший луч доброт твоих
Украсил мой усердный стих,
От блеску твоя порфиры
Ясняет тон нижайшей лиры.

§ 56

От уравниения можно распространить идеи, ежели обоих вещей, которые между собою уравниются, части и свойства между собою снесены будут, н. п.:

Не так поля росы желают
И в зной цветы от жажды тают;
Не так способных ветров ждет
Корабль, что в тихий порт плывет,
Как сердце в нас к тебе пылало,
Чтоб к нам лице твое сияло.

§ 57

Чрез противные вещи распространяются идеи, когда оных много будет из прочих риторических мест приискано, а после того одна против другой рядом поставятся, н. п. о вступлении весны:

Светящий солнцев конь
Уже не в дальный юг
Из рта пустил огонь,
Но в наш полночный круг.
Уже несносный хлад
С полей не гонит стад,
Но трав зеленый цвет
К себе пастись зовет.
По твердым вод хребтам
Не вьется вихрем снег,
Но тщится судна бег
Успеть вослед волнам.

Глава четвертая О ИЗОБРЕТЕНИИ ДОВОДОВ

§ 58

Доводы, равно как и распространения, сопряжены бывают из простых идей и одночленных рассуждений способом винословных союзов и наречий итак, оттого, потому, затем, следовательно, понеже, того ради и прочая.

§ 59

Ко изобретению оных служат из риторических мест происходящие следующие правила.

§ 60

Что говорится о всем роде, то можно сказать и о каждом виде, в том же роде включенном, и, напротив того, что говорится о каждом виде, то можно сказать и о всем роде. Пример первому: кто все добродетели любит, тот любит и воздержание. Пример второму: мы видим, что цари, князи, священники, военные, гражданские и сельские люди умирают, и отсюда заключаем, что все люди смертны.

§ 61

Что сказать можно о всех частях, то и о целом, н. п.: уже российский град от Марсова шума не смущаются, села в глубоком мире почивают, пристани и крепости неприятельских набегов не страшатся, и так во всей России мир процветает.

§ 62

От свойств должны последовать приличные им действия, н. п.: Тиций Семпрония ненавидит, следовательно, ему добра не желает.

§ 63

Если какая вещь страдает, т. е. в себе перемену имеет, то должна быть действующая вещь, которая оную перемену производит, н. п.: море волнуется, следовательно, бурный ветер веет. А когда две вещи такое состояние между собою имеют, что одна в другой перемену учинить может, то должно действию воспоследовать, н. п.: сильный ветер по морю веет, следовательно, во оном волны подымает.

§ 64

От места, времени и обстоятельств нередко следуют их свойства к той вещи, к которой они принадлежат, н. п.: на высоких горах стоящие здания большее насилие от ветров и бурь претерпевают.

§ 65

Ежели последующее есть, то должно было и предыдущему быть, н. п.: плоды на деревьях выросли, следовательно, деревья прежде расцвели. От предыдущего не всегда можно заключить последующее, н. п. нельзя сказать: деревья расцветают, следовательно, плоды будут.

§ 66

Все, что есть или бывает, имеет свою производящую вещь, н. п.: дождь идет, следовательно, небо облачно.

§ 67

Где есть признаки, всегда с вещью бывающие, тут есть и сама она вещь, н. п.: отсюда дым встает, там должно быть огню.

§ 68

Ежели из двух противных вещей одна есть, то, следовательно, другой нет, н. п.: кто милостив, тот не жестокосерд; где добродетели господствуют, тут нет места порокам.

§ 69

Подобные вещи должны иметь подобные действия и страдания, н. п.: жизнь человеческая подобна непостоянному морю, следовательно, она от нападения противных случаев колеблется, подобно как океан от нападения бурных ветров.

§ 70

Кто малого не может, тому и большее невозможно. И напротив того, кому великое возможно, тот может и малое. Пример первому: кто слова угаить не может, тот не удержит великия тайны. Пример второму: кто пространного моря не боится, тому малая река не ужасна.

Глава пятая О ИЗОБРЕТЕНИИ ВИТИЕВАТЫХ РЕЧЕЙ ИЛИ ЗАМЫСЛОВ

§ 71

Когда показанным правилам доказательств что-нибудь противное представлено будет, тогда рождаются витиеватые речи. К сему способствует уподобление, уравнение и противоположение идей, что из следующих правил видеть можно.

§ 72

Соединение противных себе видов и разделение подобных производит витиеватые речи, н. п.:

В златые дни со львом бессильный агнец спал,
И голубь с ястребом безбедно в лес летал.

§ 73

От частей рождаются витиеватые речи: 1) Когда в животных вещах к каждой части приложено будет приличное жизненное свойство, н. п.: лице светлое щедротою, уста сладкие утешением, грудь искренностию отверстая. 2) Когда частям приличные действия присовокупятся, н. п.: благочестивый монарх единою рукою бога, а другою подданных объемлет. 3) Когда частям противные свойства или действия прилагаются, н. п.: лукавый языком любит, а сердцем убивает.

§ 74

От свойств замыслы происходят: 1) Когда одному свойству даны будут противные действия в разных вещах или персонах н. п.: глупость в бедном смешна, а в сильном слез достойна. 2) Когда одно свойство другому как воспящающее представляется, н. п.: злой и глупый богач одним путем ходят; оный хотя пользу учинить может, однако не хочет, а сей хотя и хочет, однако не умеет. 3) Когда противным свойствам сходные действия последуют, н. п.: великодушный человек счастье свое умеренно правит, несчастье терпеливо сносит. 4) Когда одна страсть в другую переменяется, н. п.: праведный твой гнев есть милосердие. 5) Когда одно свойство другому уподоблено будет, н. п.: прекрасное твое лице небесному твоему уму подобно.

§ 75

Знаменованье имени подает витиеватые речи, когда оно уподоблено будет делам самой той персоны, которая оным называется, н. п.:

Цесарь, ты врагов сечешь удобно,
Имя в том делам твоим подобно.

Сюда ж надлежит, что сказали донские скифы великому Александру, который богом назывался: ежели ты бог, то должен ты смертных миловать, а не грабить.

§ 76

От действия и страдания произведены быть могут замыслы: 1) Когда вещи вымышленное действие или страдание приложено будет, н. п.: он жалостным своим стенаньем древа, валы и горы движет. 2) Когда от вещи противное действие производится, н. п.:

Чем ты дале прочь отходишь,
Грудь мою жжет больший зной.

Тем прохладу мне наводишь,
Если ближе пламень твой.

3) Через переменение действия на страдание, а страдания на действие, н. п.: не Аякс сего ружья, но само ружье Аякса требует. 4) Когда действие вещи другим полезно, а самой вредно быть представляется. Так, говорит греческий король Уликс у Овидия: вас прошу, о греки, чтобы мой разум мне не был вреден, который вам столько раз был полезен. 5) Через предложение невозможных действий, н. п.: прежде агнцы волков ловить, а зайцы львов терзать станут, нежели твое желание сбудется. 6) Когда препятствия бессильными к воспящению действия представляются, н. п.: жадным победительским рукам не мог возбранить пламень, чтобы горячей Трои не расхищали. 7) Когда действие на самую действующую вещь обращается, н. п.: Гомер, когда стихами своими других избавлял от забвения, тогда себя вечной памяти предал. 8) Когда действие тщетным представляется, н. п.: он пращи и стрелы за гнилое дерево почитает.

§ 77

От места витиеватые речи привести можно: 1) Через пренесение вещей на неприличное место, н. п.: прежде рыбы в лесах, а овцы на дне морском пастись будут, нежели я твое благодеяние забуду. 2) Когда к одному месту два разные свойства приписаны будут. Так, у Сенеки говорит Андромаха, сокрываючи сына своего от греков во гробе отца его, Гектора: ежели судьбина бедным помогает, то вот тебе здесь защита, а если судьбина жить запрещает, то вот тебе и гроб. 3) Когда на разных местах разные свойства одной вещи придаются, н. п.: он в доме отец, в полках Гектор, на море Тифис. 4) Когда место представляется как препятствие сильное или недействительное, н. п.: хоть ныне я в волнах плыву, но волны не гасят любви.

§ 78

Время подает витиеватые речи: 1) Когда оно на другое, себе противное, переменено будет, н. п.: твое к нам пришествие среди зимы весну приводит. 2) Когда вещь из одного времени в другое перенесется, н. п., Андромаха говорит женщинам троянским: ваша Троя ныне, а моя уже тогда упала, когда бесчеловечный Ахиллес терзал мои члены (то есть Гектора). 3) Когда время против[ные] себе свойств[а] имеет, н. п.: о весна, юность лета, прекрасная мати цветов, хотя ты возвращаешься, но кроме тоски ничего с собою не приводишь.

§ 79

От причины рождаются замыслы: 1) Когда вместо прямой посторонняя и неприличная причина действию приложится, н. п., Александр говорит к своим солдатам: мы погрешили, мои солдаты, ежели мы только для того Дария победили, чтобы рабу его отдать государство. 2) Когда причина действия будет вымышлена, н. п.:

Вливаясь в Понт, Дунай ревет,
Отзывкой плеску шум прибавил,
Сердит волнами турка льет,
Что смелость, кровь, шатры оставил.

§ 80

От предыдущего и последующего производятся замысловатые речи: 1) Когда начало концу подобно представится, н. п.: Медея с Язоном незаконно совокупилась, незаконно разлучилась, при браке брата, а при разлучении детей своих убила. 2) Когда предыдущее время с последующим соединяется, н. п.:

Мне полдень с утром вдруг вступает,
Весна цветы и плод являет
В дражайшей всех душе твоей.

3) Когда из двух последующих последнее прежде первого предлагается, н. п.: в моем нечаянно оскорбленном сердце после теплой весны лютая зима настает.

§ 81

Обстоятельства рождают замыслы: 1) Когда оне за признаки какого-нибудь действия или вещи почтутся, н. п.: сгоревший храм Дианы Ефесская предвозвестил имущий возгорется в Азии военный пламень от великого Александра, которого в ту ночь Олимпиада родила. 2) Когда обстоятельство самой вещи сравнено или уподоблено будет, н. п., о скупом:

Ты тверже, нежели тот металл,
Который в стену ты заклад.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ О УКРАШЕНИИ

Глава первая О СЛОВАХ РИТОРИЧЕСКИХ

§ 82

Риторические слова те называются, которые саму предложенную вещь точно и подлинно не значат, но перенесены от других вещей, которые со знаменуемою некоторою сходство или принадлежность имеют, однако притом большую силу подают в знаменовании, нежели сами свойственные слова, н. п.: о беспокойных ветрах лучше сказать, что они бунтуют, нежели тянут или веют, хотя глагол бунтуют не до ветров, но до людей надлежит. Сим образом перемененные слова называются с греческого языка тропы, то есть отвращения. Они имеют место в пяти частях слова — в имени, местоимении, глаголе, причастии и наречии.

§ 83

Вместо свойственных слов, которые вещь или действие точно значат, часто полагаются другие, от вещей или от действий, с оными некоторое подобие имеющих, взятые, что может быть чрез четыре способа: 1) Когда слово, к неживотной вещи принадлежащее, переносится к животной, н. п.: твердый человек вместо скупого; полки текут на брань вместо идут; красно говорит вместо приятно. 2) Когда слово, животной вещи свойственное, приложено будет к неживотной, н. п.: утрюмое море вместо волнующегося; лице земли вместо поверхности; луга смеются вместо цветут. 3) Когда слово от неживотной к неживотной вещи переносится, н. п.: звезды кипящие вместо блещущиеся. 4) Ежели от животной к животной слово переложено будет, н. п.: лает вместо бранит. Сие перенесение слов называется от риторов метафора, то есть перенос, и служит к пространному, важному, ясному, высокому и приятному идей представлению, причем наблюдать должно: 1) Чтобы метафора была не чрез меру часто, но токмо в пристойных местах, ибо излишно в речь стесненные переносные слова дают больше оной темности, нежели ясности. 2) К вещам высоким непристойно слова переносить от низких, н. п.: вместо дождь идет непристойно сказать: небо плюет.

Однако некоторые слова, от нарочито низких вещей перенесенные, повышены могут быть прилагательными именами. Так, если бы гром назван был трубою, то бы метафора была низка, однако с прилагательным — труба небесная — будет уже много выше. 3) К низким вещам от высоких переносить имена также непристойно, разве только в шуточных и сатирических речах.

§ 84

Свойственные имена могут переменены быть на другие, которые значат с ними соединенные вещи, что бывает семью способами: 1) Когда положен будет род вместо вида, н. п., ветер вместо севера, цвет вместо розы. 2) Вид вместо рода, н. п., сокол вместо птицы, Нил вместо реки. Но здесь надлежит остерегаться, чтобы не поступить противу природы, н. п.: из Кипра в Крит пособным западом ехать вместо ветром, и на заре соколы запели вместо птиц, ибо запад из Кипра в Крит едущим противен, и соколы никогда не поют. 3) Целое вместо части, н. п., египтяна Нил пьют, то есть часть воды из Нила. 4) Часть вместо целого, н. п., сто душ вместо ста человек. 5) Один вместо многих, н. п., российский воин торжествует вместо российские воины. 6) Многие вместо одного, н. п., он пишет краснее Демосфенов и Цицеронов вместо Демосфена и Цицерона. 7) Материя вместо вещи, из оной материи сделанной, н. п., пронзен железом вместо мечом. Сия перемена имен называется синекдохе.

§ 85

Имена вещей, которые к себе взаимно принадлежат, могут одно вместо другого быть употреблены: 1) Когда действующая вещь вместо страждущия положена будет, н. п., читаю Virgiliya вместо Virgiliевы стихи. 2) Действие вместо действующия вещи, н. п., убийство достойно казни вместо убийцы. 3) Место или содержащая вещь вместо содержимой, н. п., Москва радуется вместо московских жителей; стакан выпил, то есть из стакана напиток. 4) Причина вместо действия, н. п., разбойникам пример дать, то есть разбойника повесить; честь на алтарь возложить, то есть жертву. 5) Признак вместо самая вещи, которую он значит, н. п., орел вместо Российской империи; луна вместо Турции; десять дымов, т. е. десять домов. 6) Владелец или господин вместо оной вещи, которою он владеет, н. п., Укалегон горит, то есть Укалегонов двор. Сей троп называют ритору метонимиею.

§ 86

Переменение имен собственных и нарицательных служит ко изобретению слов риторических: 1) Когда употреблено будет имя собственное вместо нарицательного, н. п., Крез вместо богатого; Геркулес вместо сильного. 2) Наричательное вместо собственного, н. п., стихотворец вместо Виргилия или Гомера; ритор вместо Демосфена. 3) Предки вместо потомков, н. п., Иуда или Иаков вместо жидов. 4) Имя собственное вместо местоимения, н. п., Овидий часто говорит о себе Назон вместо я. Показанная перемена имен называется антономазия.

§ 87

Имена и глаголы могут быть переменены на другие, которые имеют знаменование, к ним очень близкое, ради напряжения или послабления вещи, н. п.: в первом случае прибил вместо ударил; бежит вместо идет; бранит вместо журит; скуп вместо домовит; лукав вместо хитр; во втором случае те же примеры противным образом, то есть ударил вместо прибил; идет вместо бежит; домовит вместо скуп и проч. Риторы называют сей троп катахрезис.

§ 88

Иногда перенесены бывают слова чрез два или три знаменования от своего собственного, что металеписис называется, н. п.:

Как десять жатв прошло, сгорела горда Троя.

Здесь чрез жатву разумеется лето, чрез лето целый год.

Твой лавр достоин вечных хвал.

В сем примере чрез лавр победа, чрез победу мужество, чрез мужество ревность по отечестве разумеется.

§ 89

Предложенные шесть тропов состоят всегда в одном слове, а следующие четыре: аллегория, парафразис, ирония и гипербола — из двух или многих.

Аллегория есть совокупление подобных метафор, н. п.: смертная коса цвет юности подскла. В сем примере коса и цвет суть две совокупленные метафоры. К аллегории принадлежат загадки, метафо-

рические пословицы и притчи или басни, чему примеров довольно видеть можно в Езоповых притчах. Пример загадок о льде и воде:

Меня родила мать, которую я рождаю.

Пример аллегорической пословицы:

По сажи гладь, хоть бей,
Ты будешь черн от ней.

§ 90

Парафразис есть изображение одного или немногих слов чрез многие, н. п.: разоритель Карфагены вместо Сципиона; Дафнис облака и звезды под ногами видит, т. е. Дафнис на небе. Сей троп служит к распространению идей и оных важному и приятному представлению, а особливо когда действие или страдание коего-нибудь свойства или обстоятельства, части, вида или предыдущие и последующие, подобные либо противные вещи вместо самого действия или страдания положены будут, н. п., вместо сего Троя разорена следующие парафразисы:

Троянских стен верхи уже во рвах лежат,
И где Приам судил, тут дики звери спят.
Лишь пепел капищ зрит на месте жертв Минерва;
Трава и лес растет, где были дома сперва.

§ 91

Гипербола, или превышение, есть когда представленная речь несколько натуральное понятие превосходит ради напряжения или послабления страстей, н. п.: бег скорейший вихря; звезд касающийся Атлас; из целых гор иссеченные храмы.

§ 92

Ирония есть когда предложенная идея значит противное, н. п.: о волк! овец изрядный пастырь. Сей троп изображен бывает часто чрез действия, в натуре невозможные, н. п.:

Единой целью звезды свяжет
И вспять итти луне прикажет.

Глава вторая О УМНОЖЕНИИ И ПЕРЕМЕНЕ СЛОВ

§ 93

Слова умножаются повторением тех же или присовокуплением однознаменательных. Повторения знатнейшие виды суть четыре:

1) Когда одно слово в начале многих сложенных идей повторяется, н. п.:

Тобой поставлю суд правдивый,
Тобой сотру сердца кичливы,
Тобой я буду злость казнить,
Тобой добротам мзду дарить.

2) Когда одно слово приложено будет двояжды в начале речи, н. п.: избавь, избавь российский род. 3) Когда в начале и в конце то же слово повторяется, н. п.: скажите мне, леса, скажите. 4) Когда следующая речь от того же слова начинается, которым первая окончилась, н. п.: похвальнее богатства благородие, благородия похвальнее добродетель.

§ 94

Однознаменательные слова те называются, которыми ту же вещь или бытие назвать можно, н. п., хорош, изряден и проч. Такие слова часто присовокуплены бывают одно к другому ради сильнейшего и яснейшего представления речи, н. п., Цицерон в начале слова своего против Катилины говорит: Мы его, уже напоследи дерзостию бесящегося, беззаконием дышащего, на сенат и на все достатки наши пагубу воздвигающего, отпустили, извергли, истребили; отшел, отлучился, вырвался, бежал; ему возвратиться не дам, не попушу, не стерплю.

§ 95

Слова переменены могут быть: 1) Чрез предложение глагола в имя существительное, н. п.: леность вредна вместо лениться вредно. 2) Чрез переменение имени в глагол, н. п.: я вижу, что спорят, вместо я вижу спор. 3) Когда прилагательное имя в существительное переложено будет, н. п.: ясность неба вместо ясное небо. 4) Чрез переменение глагола в наречие, н. п.: мне стыдно вместо я стыжусь. 5) Имен в наречие, н. п.: вместо в сей час — теперь. 6) Действительный глагол на страдательный, н. п.: трава от ветра колеблется вместо

ветр траву колеблет. 7) Причастие на глагол, н. п.: шум слышен вместо шум слышат.

§ 96

Переменные прилагательные имена изобретаются: 1) От величины, н. п.: долгий путь, пространное море. 2) От фигуры, н. п.: острая стрела, кудрявая роща. 3) От движения или покоя, н. п.: быстрый орел, летящий зефир, спящие болота. 4) От твердости, н. п.: каменное сердце. 5) От чувств, н. п.: хладная Исландия, жаркая Абиссиния, красная роза, шумящие валы, горькая желчь, смрадный труп. 6) От страстей, н. п.: ярый Ахиллес, гордый фараон. 7) От свойств и дарований телесных, н. п.: сильный Гектор, прекрасный Авессалом. 8) От места, н. п.: воздушный орел, аравитское золото. 9) От времени, н. п.: зимний хлад, ночная тьма. 10) От действия или страдания, н. п.: молния, воздух терзающая, смущенное море. 11) От обстоятельств, н. п.: лесистая гора, пасмурные дни. 12) От производящих вещи, н. п.: плод земный. 13) От уравнивания, н. п.: серебра чистейший источник. 14) От противных вещей, н. п.: ласкательство есть сладкий яд; печальная отрада в несчастии — слезы.

Глава третья

О ИЗОБРАЖЕНИИ СЛОЖЕННЫХ ИДЕЙ

§ 97

Сложенные идеи изображены бывают фигурами слова, из которых лучшие суть: определение, вопрошение, отвращение, указание, представление, одержание, сообщение, позволение, восклицание, вольность, оставление, зятие, прекращение, разговор, вымысл.

§ 98

Определение риторическое есть изображение сложных идей чрез глаголы есть, называется, кажется и другие сим подобные, н. п.: наука есть вождь к познанию правды, просвещение разума, успокоение народов. Примеров сея фигуры довольно видеть можно в икосах акафиста пресвятей богородице и в стихах святому кресту.

§ 99

Вопрошение риторическое бывает о какой-нибудь уже известной вещи для сильнейшего и важнейшего оныя представления, н. п., о Каине, убившем своего брата: Нечестивый, куда бежишь? зачем

один? где твой брат? что бледнеешь? что молчишь, незаконный?
К вопрошению риторы нередко и ответ присовокупляют, н. п.: кто к добродетелям путь отверзает? наука; кто от пороков? наука; кто рассеянные народы во общества собрал? наука; кто построил грады и открыл страны, отделенные морями? наука.

§ 100

Отращение есть отнесение речи от предложенной материи к другой вещи, животной или бездушной, во втором лице глагола, н. п.: вместо, чтобы просто упомянуть о счастье Невы-реки, употреблено следующее отращение:

О чистый ток Невы разливной,
Счастливейший всех вод земных,
Российской что богини дивной
Кропишь лице от струй твоих.
Стремись, шуми, теки обильно
И быстринной твоею сильно
Промчись к вечерним вплоть брегам,
И больший страх вложи врагам,
В сердца и в слухи им внушая,
Что здесь зимой весна златая.

Чрез сию фигуру можно советовать, засвидетельствовать, обещать, грозить, хвалить, насмехаться, утешать, желать, сожалеть, повелевать, запрещать, прощения просить, обещать, просить, возбуждать страсти, оплакивать, что-нибудь сказывать, поздравлять или прощаться с тем, к чему ритор от предложенной материи отвратился, н. п., угрозою:

Еще упрямства борет страсть?
Не хочешь ниц пред Анной пасть?
Не хочешь с нами в мир склониться?
Стамбул, Каир, Алеп сгорит,
Обставят росским флотом Крит,
Евфрат в твоей крови смутится.

Запрещением:

Воинский звук покинь, Беллона,
И жажду крови, Марс, оставь.

§ 101

Указание есть когда на предлагаемую вещь указуем междометиями: се, вот, н. п.:

Смотрите, се трофей стоит,
Плетутся се венцы лавровы,
Надежда ваша вас не льстит!
В пределах ваших нам готовы.

Или:

И се уже рукой багряной
Врата отверзла в мир заря.

§ 102

Представление есть подобное, но весьма краткое деяния изображение важными словами. Так представлено божие сотворение света словом в книгах Бытия: и рече бог: да будет свет, и бысть свет, что несравненно великолепнее, нежели простая речь: бог свет сотворил словом.

§ 103

Удержание фигура есть когда ритор слушателей или читателей долго в сомнении удерживает, представляя что-либо меньшее или противное предлагаемой вещи, а потом уже оную предиагает, н. п.: в древние времена ученых людей почитали не токмо щедрые государи, но и жестокосердые мучители; Платона принял в Сиракузы Дионисий-тиран, но с каким великолепием? с каким доказательством к нему своя склонности? Вы чаете, что ему были дороги цветами усыпаны или улицы зелеными ветвми украшены? вы надеетесь, что ему все знатные особы навстречу вышли? Никак, но Платона, сидящего в златой колеснице, сам Дионисий, коней управляя, во град вводит.

§ 104

Сообщение есть когда ритор предложенную матерю тому на рассуждение отдает, кому оную представляет, н. п.: еще медлишь? еще сомневаешься, легкомысленный, и от роскоши к добродетели не возвращаешься? Пушай же, ни во что почитай мои представления, но сам с собою посоветуй, сам себя послушай. Что бы ты учинил тогда, если бы тебя, с одной стороны, прекрасная, благородная и всеми дарованиями украшенная невеста ласково и благочинно пригла-

шала, а с другой, — скверная блудница к себе бесстыдно призывала? К которой бы ты тогда обратился? Не к одной ли бы ты устремился всею мыслию и силами?

§ 105

Уступление фигура есть когда ритор уступает что-нибудь противное предлагаемой речи, н. п.: воскресите, воскресите его от мертвых, если можете; смотрите ожившего стремление, которого и во гробе лежащего бешенство вам несносно.

Или:

Пускай земля, как Понт, трясет,
Пускай бурливы вихри стонут,
Премрачный дым покроет свет,
В крови Молдавски горы тонут.
Но вам не может то вредить,
Вас рок желает сам покрыть.

§ 106

Восклицание есть возвышение речи чрез наречия: о, толь, толико и сим подобные, н. п., о Енее и троянах: прежде пришествия в Италию много лет по всем морям заблуждались; толь трудно основать было народ римский.

§ 107

Вольностию называется смелое представление важной речи, н. п.:

Скажу без страху и без лести:
Твоей высокой славы, чести
Не может власть твоя закрыть.

§ 108

Оставление есть фигура, когда оратор, аки бы не хотя упоминать какой-нибудь вещи, тем самым важнее и сильнее оную представляет, н. п.: незаконные его дела упомянуть ужасаюсь и мерзкими его поступками не хочу осквернить ушей ваших.

§ 109

Заятие есть фигура, чрез которую все, что с противной стороны вопреки приведено быть может, купно предложено и опровержено

бывает, н. п.: но вижу, что мне в спор сказано быть может, то есть с детьми строго поступать не должно, но надлежит снисходить их молодым легам; однако что воспоследует, когда, живучи необузданно, к порокам прилепятся и в беззакониях погрязнут?

§ 110

Прекращение есть ежели кто во изображении какой-нибудь страсти разума речи своея не окончит, н. п.: которой казни ты достоин! уж я тебе!..

§ 111

Разговор есть фигура, чрез которую отсутствующим персонам, как присутствующим, усопшим, равно как живым, и бездушным вещам, как одушевленным, речь придается, н. п.:

Гласит, пред ней стоя, Россия,
Склонившись к ней верхом своим:
Тебе я дам плоды земные
И купно подданным твоим.
Тебе я оных кровь питаю,
Горячесть в их сердца влагаю,
Чтоб ону за тебя пролить.

§ 112

Вымысл есть чрезъестественное изображение предлагаемой материи, что бывает следующими образы: 1) Когда какая вещь представляется под другим видом. Так, у Овидия представлен северный ветер под видом старого, крылатого и на облаках летящего мужа. При сем наблюдать должно подобие вымышленного изображения с самою вещью, н. п., если кто хочет представить луну во образе человеческом, то не надлежит ее переменить в старую женщину, но в молодую девицу ради светлости ея. Также стараться должно, чтобы вымышленного изображения части, действия и обстоятельства имели некоторые свойства той вещи, которая под оным представляется, с вымышленными смешанные, н. п.:

Уже златой денницы перст
Завесу света вскрыл с звездами;
С востока скачет по сту верст,
Пуская искры конь ноздрями.
Лицем сияет Феб на том,

Он пламенным встряхнул верхом,
Преславно видя вещь, дивится.

2) Когда предлагаемая персона или вещь представляется на
чрезъестественном месте, н. п.:

Я деу в солнце зрю стоящу,
Рукою отрока держащу
И кунно всю Россию с ним.
Украшена везде звездами,
Разит перуном вниз своим,
Гоня противности с бедами.

3) Когда действие из одного времени в другое перенесено будет.
Так говорит Андромаха о убиенном своем Гекторе у Сенеки: Уже
рукою меч заносит и в греческий флот бросает сильный пламень; а
греки, не зрите вы Гектора? или одна я вижу? 4) Когда предлагаемая
вещь чрезвычайно велика или мала представлена будет. Таким об-
разом представил Лукреций суеверие древних поганских народов:
Жизнь человеческая бесчестно на земли лежала попорнана тяжким
суеверием, которое, главу свою от небес показуя, ужасным взглядом
на смертных взирало.

ЧАСТЬ ТРЕТЯ РАСПОЛОЖЕНИЕ

Глава первая О РАСПОЛОЖЕНИИ ВООБЩЕ

§ 113

Расположение есть двояко: первое — простых, второе — сло-
женных идей.

Простые идеи или слова располагаются: 1) по их важности и
низкости, то есть, когда случится предложить несколько имен раз-
ного качества, то приличнее наперед положить важные, а потом и
прочие, которые не столь высокие вещи значат, н. п.: солнце, луна

и звезды хвалят своего зиждителя; 2) по времени, то есть, когда слова в рассуждении времени разнствуют, то должно их расположить так, как одно другому последует, н. п.: он утро, день, вечер и ночь в роскошах препровождает; 3) по произношению, в котором надлежит остерегаться стеснения подобных литер и непорядочного расположения ударений, к чему служат следующие правила. Первое, тех слов не надлежит друг подле друга ставить, из которых первое на много согласных литер кончится, а другое многими согласными литерами начинается, для того что ими в произношении язык весьма запинаятся, и речь падает негладко, н. п.: всех чувств взор есть благороднее. Второе, не надлежит стеснять гласных литер одного или подобного звона, н. п.: слово о обновлении храма. Третье, избегать должно соединения слов, теми же складами начинающихся или кончающихся, н. п.: когда суда в пристанище приходят, тогда труда плователи избегают; мне мнится быть слово ваше важно. Четвертое, слова по ударению неприлично так располагать, чтобы инде два или три склада с ударениями вместе стояли, а инде весьма много оных без ударения соединены были, для того что сие препятствует плавному и гладкому течению слова, н. п.: твое мужественное великодушие дивит всех нас. Периоды гладко падают, когда ударения, хотя не по строгим стихотворческим правилам расположены, однако друг от друга отстоят несколько пропорционально, а особливо когда начальное слово периода имеет ударение на втором складе, спереди считая, а последнего слова сила стоит на предкончаемом или пропредкончаемом слоге. Вопросы и другие речи, которыми сильные и стремительные страсти изображаются, больше напряжения и важности в себе имеют, когда сила ударяет на кончаемом слоге последнего и на первом начального слова.

§ 114

Многие сложенные идеи об одной материи, в приличный порядок приведенные, составляют слово, которого главные части суть четыре: вступление, истолкование, утверждение и заключение. Некоторые риторы располагают свои слова чрез особливую форму, называемую хрию, которая разделяется на осмь частей, однако нет в ней ничего особливого, и все ея части в помянутых четырех частях слова заключаются, для того об ней обстоятельно писать оставляю. Помянутые четыре части могут быть предложены сокращенно и пространно, как ритор о материи своей говорить или писать хочет, и, по рассуждению и свойству оной, можно одну или и две части оставить.

§ 115

Вступление есть часть слова, чрез которую ритор слушателей или читателей приуготовляет к прочему слову, чтобы они склонно, прилежно и понятно оное слушали или читали. Для первого должен ритор вежливо и склонно оным свое предприятие представить, для второго объявить, что он будет представлять о вещи важной, нужной и полезной, для третьего ясно сказать свою тему или самую материю, о которой он говорить или писать хочет.

§ 116

Вступление сочинить может ритор: 1) от места или времени, предлагая, что ему в рассуждении оных говорить должно, прилично, нужно, полезно, трудно и пр.; 2) от характера и свойств, которые слушатели имеют, похваляя их добродетели; 3) от своего лица, объявляя недостаток сил своих к тому слову, извиняя себя нуждою и пользою оною; 4) от самой темы, когда ритор оную пространно предложит; 5) от похвалы автора, то есть ежели тема есть сентенция святого или ученого человека, то можно в самом вступлении оного похвалить; 6) от примеров, девизов и пословиц; 7) от призывания в помощь свою бога или святых его; 8) от внезапного приступления к самой вещи, то есть когда ритор начинает самую предлагаемую материю от какой-нибудь сильной и стремительной фигуры. Так начал Цицерон речь свою против Катилины: Доколе будешь, Катилина, во зло употреблять терпение наше? Всякое вступление должно быть украшено тропами и сильными фигурами, для того чтобы слушатели или читатели, оными усладившись, самой материи внимали и прилежно слушали. При сем должно остерегаться, чтобы вступление было не весьма долго, и всегда помнить, что оно чем короче, тем лучше.

§ 117

По вступлении предлагается тема кратко и ясно. А потом, если она нечто гисторическое или другое что, истолкования требующее, в себе заключает, присовокупляется истолкование, которое составлено бывает из распространенных идей по правилам третьей главы первой части. В истолковании надлежит наблюдать: 1) краткость речей, и для того должно стараться, чтобы периоды были коротки, однако притом ясны и удобопонятны; 2) ясность, и для того должно больше употреблять слов свойственных, нежели тропов; 3) вероятность, к чему служат свидетельства и самые обстоятельства предлагаемая вещи. Для сих трех должно опасаться: 1) чтобы не примешать мелких и слову непристойных обстоятельств; 2) чтобы не отступить от слова

к другой посторонней материи; 3) чтобы речи не были безмерно закручены, и идеи бы, вместе быть должны, не были одна от другой далеке разметаны; 4) чтобы много разных вещей не стеснить в кучу и тем бы не отяготить понятие слушателей; 5) чтобы не представить, что слушателям невероятно, смешно и подло показаться могло; 6) чтобы истолкование не весьма просто и низко было и несвязными речьюми и весьма много раз повторенными теми же словами не скучно казалось.

§ 118

Истолкованию последует утверждение, в котором предлагаются вины или причины, о справедливости темы уверяющие, которые изобретены быть могут по правилам о изобретении доводов. Утверждение разделяется на две части. Первая есть доказание, которая содержит в себе самые доводы, чем предложенную тему доказать должно. Вторая называется возражение, которая опровергает все противные теме предложения и представляется: 1) презрением, когда предложения противные ритор ни во что почитает; 2) укоризною и грозюю, когда противное теме предложение будет скверно и беззаконно; 3) большим предложением, когда ритор, противного предложения не разрешив, предлагает свое, того сильнейшее; 4) когда ритор покажет, что противные предложения неправдивы тем, что со здравым рассуждением несогласны. В доказании употреблены бывають стремительные фигуры, н. п.: вопрошение, отвращение, восклицание и пр.; в возражении: заятие, уступление, троп, ирония и проч.

§ 119

Доводы предлагаются: 1) силлогизмом, 2) энтимемою, 3) дилеммою. Силлогизм составляют два предыдущие предложения и следствие, н. п.: от всякого порока надлежит убежать (первое предложение), но леность есть порок (второе предложение), следовательно, от лености бегать надлежит (следствие). Сии три части силлогизма располагать можно разным порядком, присовокупляя к ним причины и украшая их тропами и фигурами, для того чтобы они риторический, а не логический вид имели. Когда из предыдущих предложений первое или второе оставлено будет, тогда сей довод называется энтимема, н. п.: леность есть порок, следовательно, оной убежать должно. Дилемма есть довод, состоящий из двух противных частей, из которых ту или другую противной стороне принять должно, н. п.: некоторая женщина советовала своему сыну, чтобы он никакого слова не говорил пред народом, для того что ежели он не-

правду говорить хочет, то прогневает бога, а буде правду, то люди ему будут неприятели, на что сын отвещал: Мне еще большая причина есть говорить публичные слова, ибо ежели я стану говорить правду, то буду богу любезен, а ежели неправду, то буду людям приятен. Из доводов сильные и важные должно положить наперед, те, которые других слабее, в середине, а самые сильные — на конце утверждения, ибо слушатели и читатели больше началу и концу внимают и оных больше помнят.

§ 120

Последняя часть слова есть заключение, в которой доказанная тема представляется в указательном роде с похвалою или хулою, в советовательном — с присоветованием или отсоветованием, причем должно повторить положенные в третьей части доводы, но весьма кратко и замысловато, к чему служат правила, предложенные в пятой главе первой части.

Глава вторая

О РАСПОЛОЖЕНИИ СЛОВ ПУБЛИЧНЫХ

§ 121

Публичные слова, которые в нынешнее время больше употребительны, суть: проповедь, панегирик, надгробная и академическая речь. Проповедь есть слово священное, от духовной персоны народу предлагаемое, которого суть два рода — похвальный и увещательный. Похвальные проповеди предлагаются в прославление божие и в похвалу святых его на господские праздники и на память нарочитых божиих угодников. Увещательную проповедь учит духовный ритор, как должно христианину препровождать жизнь свою богоугодно.

§ 122

Все проповеди располагаются обыкновенно по ординарной форме, в § 114—120 показанной. Пред вступлением полагается приличный к самой предлагаемой материи текст из Священного Писания, который неправильно темою называют. Из сего сочиняют нередко проповедники вступления своих проповедей, ибо когда он в себе заключает что-нибудь историческое, то можно оное предложить пространно, присовокупив к нему причину, обстоятельства и пр. А когда текст есть сентенция, то есть краткая нравоучительная речь, то можно распространить от пристойных мест риторических.

§ 123

Штиль в духовном слове должен быть важен, великолепен, силен и, словом, материи, особе и месту приличен, ибо священному ритору, о котором народ высокое мнение имеет, в божием храме, где должно стоять с благоговением и страхом, о материи, для святости своей весьма почитаемой, не пристало говорить подлыми и шуточными словами. Но притом проповеднику стараться должно, чтобы при важности и великолепии своем слово было каждому понятно и вразумительно. И для того надлежит убегать старых и неупотребительных славенских речений, которых народ не понимает, но притом не оставлять оных, которые хотя в простых разговорах неупотребительны, однако знаменование их народу известно.

§ 124

Панегирик есть слово похвальное высокия особы, места или действия достохвального. В похвале высокия особы предлагаются похвальные жизненные свойства, которые она имеет, то есть: 1) главные душевные свойства; 2) похвальные страсти, н. п., любовь, милосердие; 3) добродетели; 4) похвальные телесные свойства, н. п., красота, сила; 5) приобретенные дарования, то есть науки, богатство, слава и пр., что все в § 17а показано. В похвале места представлены бывают: 1) онога материальные свойства, § 16б; 2) примечания и похвалы, достойные действия, которые на нем были и бывают; 3) ежели оно не натуральное, но созданное, н. п., город или храм, то можно присовокупить похвалу самого основателя, то есть его труды, рачение и тщивость во иждивении; 4) обстоятельства, то есть лежащие другие около места, реки, горы, поля, моря. В похвале действия исчисляются все трудности и препятствия, от места и от времени происходящие; представляется великость, польза и необходимая нужда онога, и кратко все, что из мест риторических оному прилично, присовокупить можно.

§ 125

Располагаются панегирики по той же форме, которая выше сего предложена, и только ту разность с увещательною проповедию в рассуждении частей своих имеют, что в них почти одно истолкование предлагается. Вступление должно быть цветно и приятно, тропами, фигурами и витиеватыми речьями, как драгоценными камнями, украшено; взято быть может почти изо всех мест риторических, а особливо от времени, места, обстоятельств и от лица самого ритора. Тему в панегирике приличнее предложить не просто, как в советовательных словах бывает, но украшенно и витиевато, под какою-

нибудь фигурою или смешанною аллегориею, н. п., если кто хочет похвалить славного владетеля, который для пользы и благополучия своих подданных сносил великие труды, тот может в теме своей предложить, что он похвалить хочет подданного монарха или орла, малых птиц хранителя и питателя. Истолкование предлагается в панегирике тремя образами: 1) когда прежде вообще показано будет, что похвалы достойная особа, место или действие иметь должны, а потом присовокупляется партикулярно, что похваляемая особа, место или действие все оное в себе имеют; 2) когда в похвале особы поступлено будет натуральным порядком времени, исчисляя все добродетели, которые она имела в младенчестве, в юношеском возрасте, в мужестве и старости; 3) когда только самые знатнейшие свойства и добродетели похвалены бывають. Утверждения особливого как части слова панегирики не требуют, но вместо оного служат замысловато и пространно предложенные дела, свойства и добродетели. Заключение должно в себе иметь побуждение к любви и почтению похваленных особы или места, к подражанию достохвального действия. Некоторые заключают панегирик желанием и молитвою о благополучии похваленных особы. Иные обнадеживают оную о любви и почтении, которое к ней народ имеет. Иные поздравляют тем, что она толикими добродетельми от бога одарованна.

§ 126

Штиль в панегирике, а особливо в заключении, не меньше как и в проповеди, должен быть важен и великолепен и притом уклонен и приятен. Слов подлых и невежливых надлежит удаляться, но такие употреблять, которые чести и достоинству похваляемых особы приличны. Во всем сложении слова должно употреблять замыслы, тропы, высокие и приятные фигуры, как отвращение, представление, разговор, вымысл. А сильных и устремительных фигур, н. п., сообщения, заятия, должно чужаться.

§ 127

Надгробное слово есть, которое в похвалу усопшего человека предлагается. Вступление бывает по большей части внезапное: 1) от жалобы, полной неудовольствия, на самую смерть, которая человека, толь всем любезного, нужного или полезного, рано нас лишила; 2) от восклицания жалостного о краткости жизни человеческой, о суетной и тщетной надежде; 3) от негодования на то, что было смерти усопшего причина; 4) от плачевных погребальных церемоний; 5) от обыкновения, у древних народов при погребении в употреблении бывшего. Истолкование и утверждение заключают в себе похвальные

успешного дела, почему надгробная речь не разнится от панегирика, кроме того что в панегирике радость, а здесь печаль возбуждать должен ритор. Заключение содержит желание и молитву о упокоении и о вечной памяти успешного или увещание к слушателям, чтобы они его добродетелям последовали, к чему присовокупляется утешение сродников. Слова и мысли должен пригробный ритор употреблять плачевные и самой материи пристойные.

§ 128

Академические речи называются те, которые говорят ученые люди в академиях публично. Они бывают: первое, при вступлении в профессорство; 2) при принятии ректорства; 3) при отложении оногo; 4) при произведении в градусы; 5) при диспутах. В первом случае должно похвалить свою профессию, которую профессор на себя принимает, или избрать из одной науки, к которой он определен, некоторую трудную главу, которая еще недовольно протолкована, и, предложив в своей речи, протолковать. Во вступлении представить можно свое рачение о той же науке и оногo причину, общую пользу. Заключение можно обещанием всегдашнего старания в приращении наук. Во втором и третьем случае может ректор или президента похвалить академии основателя, или покровителя, или цветущее онагo состояние. В заключении увещать академикoв и ободрять к большему расширению наук. Четвертого рода речь не разнится от первой. При диспутах бывающие речи больше можно назвать комплиментами, для того что в них предлагается кратко: 1) содержание диспутов; 2) учтливое призывание оппонентов перед диспутами или благодарение за полезное и мирное словопрение по диспутах.

Глава третья О РАСПОЛОЖЕНИИ ПРИВАТНЫХ РЕЧЕЙ И ПИСЕМ

§ 129

Приватные речи знатнейшие и употребительнейшие суть: поздравление, сожаление, прошение и благодарение равной или высшей особе, словесно или письменно предлагаемое. В составлении и расположении онагo должно наблюдать три вещи: 1) состояние особы, к которой речь говорить или письмо писать должно; 2) материю, которая предлагается; 3) состояние самого себя.

§ 130

Поздравление бывает о каком-нибудь благополучии оныя особы, которой приветствуем. Итак, по § 129 должно упомянуть: 1) радость, от оного благополучия ей происшедшую, и что она того счастья ради своих заслуг и добродетелей (которые кратко упомянуть можно) достойна; 2) присовокупить, что оное счастье ей самой или обществу, или и тому, кто поздравляет, приятно, нужно и полезно; 3) заключить тем, что о благополучии оныя особы и сам поздравитель радуется и поздравляет, желая оным чрез свой век, долговременно, по желанию оныя и пр. наслаждаться.

§ 131

Сожаления имеют в себе все прежнему противно, ибо они предлагаются при каком-нибудь противном случае, где должно: 1) о печальной особе соболезновать, что не по заслугам и добродетелям ей оное приключилось; 2) упомянуть, что сего неблагополучия и сам тот участник, который сожалеет, к чему присовокупить можно благодеяния печальныя особы, сожалетелю показанные, как причину общия с нею печали, к чему приложить можно (ежели состояние особы и несчастье требует), что от того обществу убыток учинился; 3) утешать печальную особу, что сие неблагополучие предвозвещает ей большее счастье и радость, или предложить непостоянство переменныя фортуны, которая жизнь человеческую обыкновенно обращает, или укреплять в постоянстве, чтобы несчастье сносить терпеливо и великодушно и тем показать непоколебимую свою добродетель.

§ 132

В письме или речи просительной должно: 1) представить добродетели, а особливо милость и великодушие тоя особы, которую просить должно, к себе или другим показанное; 2) присовокупить свою нужду и требование с причиною оных; 3) предложить самое прошение с обещанием почтения, благодарности и обязательства.

§ 133

Благодарственное письмо или речь состоять должно: 1) из представлений о великости самого благодеяния; 2) из похвалы благодетеля; 3) из благодарения и обещания взаимных услуг или всегдашнего воспоминания и обязательства.

ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ О ПРОИЗНОШЕНИИ

§ 134

Хотя предложенные правила в трех первых частях довольно служить могут к познанию изобретения, украшения и расположения слова, однако требуют они притом прилежного чтения славных и в красноречии искусных авторов и частого упражнения в сложении слов разного рода. Оным должно подражать в красном их сложении, а чрез сие привыкать к скорому изобретению, к пристойному украшению и порядочному расположению слова.

§ 135

Больше упражнения, нежели теории и предписанных правил, требует произношение, которое имеет великую силу в предложении слова, когда преизрядными замыслами наполненный ум на язык, очи, лице, руки и на весь стан ритора красоту свою изливает и свое великолепие чувствам слушателей ясно представляет. Для того, кто подлинный ритор быть желает, тот в приличном слову произношении должен часто упражняться и наблюдать следующие правила.

§ 136

Слово произносить должно голосом чистым, непрерывным, не грубым, средним, то есть не очень кричным или весьма низким, равным, то есть не надлежит вскрикивать вдруг весьма громко и вдруг книзу опускаться, и, напротив того, неприлично произносить одним тоном, без всякого повышения или понижения, но, как произносимый разум требует, умеренно повышать и понижать должно и голос. В вопрошениях, в восклицаниях и в других сильных фигурах надлежит оный возносить с некоторым стремлением и отрывом. В истолковании и в нежных фигурах должно говорить равные и несколько пониже; радостную материя веселым, печальную плачевным, просительную умильным, высокую великолепным и гордым, сердитую произносить гневным тоном. И словом, голос свой управлять должен ритор по состоянию и свойствам предлагаемая материи.

§ 137

Каждый период должно произносить отдельно от прочих, то есть, окончив оный, несколько остановиться; части его, разделенные

двоеточиями и запятыми, отделять малою переменою голоса и едва чувствительною остановкою; каждое речение, склад и литеру выговаривать чисто и ясно и в один дух излишно не захватывать, ибо сие понуждает часто в непристойном месте остановиться или, несколько складов не договорив, пропустить. Ненадобно очень спешить или излишнюю протяжность употреблять, для того что от первого слова бывает слушателям невнятно, а от другого скучно.

§ 138

Что ж надлежит до положения частей тела, то во время обыкновенного слова, где не изображаются никакие страсти, стоят искусные риторы прямо и почти никаких движений не употребляют, а когда что сильными доводами доказывают и стремительными или нежными фигурами речь свою предлагают, тогда изображают оную купно руками, очами, головою и плечьми. Протяженными кверху обеими руками или одною приносят к богу молитву или клянутся и присягают; отвращенную от себя ладонь протягая, увещевают и отсылают; приложив ладонь к устам, назначают молчание. Протяженною ж рукою указуют; усугубленным оныя тихим движением кверху и книзу показывают важность вещи; раскинув оные на обе стороны, сомневаются или отрицают; в грудь ударяют в печальной речи; кивая перстом, грозят и укоряют. Очи кверху возводят в молитве и восклицании, отвращают при отрицании и презрении, сжимают в иронии и посмеянии, затворяют, представляя печаль и слабость. Поднятием головы и лица кверху знаменуют вещь великолепную или гордость; голову опустивши, показывают печаль и унижение; ею тряхивши, отрицают. Стиснувши плечи, боязнь, сомнение и отрицание изображают.

§ 139

Больше всего должно рассуждать обстоятельства и персону, пред которою слово представляется, ибо проповедник народу предлагает слово божие со властью, и для того имеет он больше вольности употреблять в произношении голоса и тела движение. Но, напротив того, кто читает речь похвальную пред высокою особою, тот в оных движениях должен поступать весьма умеренно и как самую речь, так управлением голоса показывать оной почтение, а особливо не должно много руками размахивать, но лучше стоять прямо, тихо и благочинно.

А чтобы в произношении не запнуться или и совсем не стать, для того должен ритор речь свою твердо изусть выучить, к чему в некоторых риториках правила и способы предлагаются, однако, по моему мнению, не приносят они никакой пользы, кроме того, что по той тетраде, на которой речь сочинена, скорее оную вытвердить можно, нежели по переписанной. Тот скорее и больше изусть выучить может, кто часто свои и чужие слова изусть учит.

М.В. Ломоносов

ПРЕДИСЛОВИЕ О ПОЛЬЗЕ КНИГ ЦЕРКОВНЫХ В РОССИЙСКОМ ЯЗЫКЕ

В древние времена, когда славенский народ не знал употребления письменно изображать свои мысли, которые тогда были тесно ограничены для неведения многих вещей и действий, ученым народам известных, тогда и язык его не мог изобиловать таким множеством речений и выражений разума, как ныне читаем. Сие богатство больше всего приобретено купно с греческим христианским законом, когда церковные книги переведены с греческого языка на славенский для славословия божия. Отменная красота, изобилие, важность и сила эллинского слова коль высоко почитается, о том довольно свидетельствуют словесных наук любители. На нем, кроме древних Гомеров, Пиндаров, Демосфенов и других в эллинском языке героев, витийствовали великие христианския церкви учителя и творцы, возвышая древнее красноречие высокими богословскими догматами и парением усердного пения к богу. Ясно сие видеть можно вникнувшим в книги церковные на славенском языке, коль много мы от переводу ветхого и нового завета, поучений отеческих, духовных песней Дамаскиновых и других творцов канонов видим в славенском языке греческого изобилия и оттуду умножаем довольство российского слова, которое и собственным своим достатком велико и к приятию греческих красот посредством славенского сродно. Правда, что многие места оных переводов недовольно вразумительны, однако польза наша весьма велика. Присем, хотя нельзя прекословить, что сначала переводившие с греческого языка книги на славенский не могли миновать и довольно остеречься, чтобы не принять в перевод свойств греческих, славенскому языку странных,

однако оные чрез долготу времени слуху славенскому перестали быть противны, но вошли в обычай. И так, что предкам нашим казалось невразумительно, то нам ныне стало приятно и полезно.

Справедливость сего доказывается сравнением российского языка с другими, ему сродными. Поляки, преклонясь издавна в католическую веру, отправляют службу по своему обряду на латинском языке, на котором их стихи и молитвы сочинены во времена варварские по большей части от худых авторов, и потому ни из Греции, ни от Рима не могли снискать подобных преимуществ, каковы в нашем языке от греческого приобретены. Немецкий язык по то время был убог, прост и бессилен, пока в служении употреблялся язык латинский. Но как немецкий народ стал священные книги читать и службу слушать на своем языке, тогда богатство его умножилось, и произошли искусные писатели. Напротив того, в католических областях, где только одну латынь, и то варварскую, в служении употребляют, подобного успеха в чистоте немецкого языка не находим.

Как материи, которые словом человеческим изображаются, различествуют по мере разной своей важности, так и российский язык чрез употребление книг церковных по приличности имеет разные степени: высокий, посредственный и низкий. Сие происходит от трех родов речений российского языка.

К первому причитаются, которые у древних славян и ныне у россиян общеупотребительны, например: *бог, слава, рука, ныне, почитаю*.

Ко второму принадлежат, кои хотя обще употребляются мало, а особливо в разговорах, однако всем грамотным людям вразумительны, например: *отверзаю, господень, насажденный, взываю*. Неупотребительные и весьма обетшальные отсюда выключаются, как: *обаваю, рясны, овогда, свене* и сим подобные.

К третьему роду относятся, которых нет в остатках славенского языка, то есть в церковных книгах, например: *говорю, ручей, который, пока, лишь*. Выключаются отсюда презренные слова, которых ни в каком штиле употребить непристойно, как только в подлых комедиях.

От рассудительного употребления и разбору сих трех родов речений рождаются три штиля: высокий, посредственный и низкий.

Первый составляется из речений славенороссийских, то есть употребительных в обоих наречиях, и из славенских, россиянам вразумительных и не весьма обетшалых. Сим штилем составляться должны героические поэмы, оды, прозаичные речи о важных материях, которым они от обыкновенной простоты к важному великолепию

возвышаются. Сим штилем преимуществует российский язык перед многими нынешними европейскими, пользуясь языком славенским из книг церковных.

Средний штиль состоять должен из речений, больше в российском языке употребительных, куда можно принять некоторые речения славенские, в высоком штиле употребительные, однако с великою осторожностью, чтобы слог не казался надутым. Равным образом употребить в нем можно низкие слова, однако остерегаться, чтобы не опуститься в подлость. И, словом, в сем штиле должно наблюдать всевозможную равность, которая особливо тем теряется, когда реченные славенское положено будет подле российского простонародного. Сим штилем писать все театральные сочинения, в которых требуется обыкновенное человеческое слово к живому представлению действия. Однако может и первого рода штиль иметь в них место, где потребно изобразить геройство и высокие мысли; в нежностях должно от того удаляться. Стихотворные дружеские письма, сатиры, эклоги и элегии сего штиля больше должны держаться. В прозе предлагать им пристойно описания дел достопамятных и учений благородных.

Низкий штиль принимает речения третьего рода, то есть которых нет в славенском диалекте, смешивая со средними, а от славенских обще не употребительных вовсе удаляться по пристойности материй, каковы суть комедии, увеселительные эпиграммы, песни, в прозе дружеские письма, описание обыкновенных дел. Простонародные низкие слова могут иметь в них место по рассмотрению. Но всего сего подробное показание надлежит до нарочного наставления о чистоте российского штиля.

Сколько в высокой поэзии служат одним речением славенским сокращенные мысли, как причастиями и деепричастиями, в обыкновенном российском языке неупотребительными, то всяк чувствовать может, кто в сочинении стихов испытал свои силы.

Сия польза наша, что мы приобрели от книг церковных богатство к сильному изображению идей важных и высоких, хотя велика, однако еще находим другие выгоды, каковых лишены многие языки, и сие, во-первых, по месту.

Народ российский, по великому пространству обитающий, невзирая на дальное расстояние, говорит повсюду вразумительным друг другу языком в городах и в селах. Напротив того, в некоторых других государствах, например в Германии баварский крестьянин мало разумеет мекленбургского или бранденбургский швабского, хотя все того ж немецкого народа.

Подтверждается вышеупомянутое наше преимущество живущими за Дунаем народами славенского поколения, которые греческого исповедания держатся, ибо хотя разделены от нас иноплеменными языками, однако для употребления славенских книг церковных говорят языком, россиянам довольно вразумительным, который весьма много с нашим наречием сходнее, нежели польский, невзирая на безразрывную нашу с Польшею пограничность.

По времени ж рассуждая, видим, что российский язык от владения Владимирова до нынешнего веку, больше семисот лет, не столько отменился, чтобы старого разуметь не можно было: не так, как многие народы, не учась, не разумеют языка, которым предки их за четыреста лет писали, ради великой его перемены, случившейся через то время.

Рассудив таковую пользу от книг церковных славенских в российском языке, всем любителям отечественного слова беспристрастно объявляю и дружелюбно советую, уверясь собственным своим искусством, дабы с прилежанием читали все церковные книги, от чего к общей и к собственной пользе воспоследует:

1) По важности освященного места церкви божией и для древности чувствуем в себе к славенскому языку некоторое особое почитание, чем великолепные сочинитель мысли сугубо возвысит.

2) Будет всяк уметь разбирать высокие слова от подлых и употреблять их в приличных местах по достоинству предлагаемой материи, наблюдая равность слога.

3) Таким старательным и осторожным употреблением сродного нам коренного славенского языка купно с российским отвратятся дикие и странные слова нелепости, входящие к нам из чужих языков, заимствующих себе красоту из греческого, и то еще чрез латинский. Оные неприличности ныне небрежением чтения книг церковных вкрадываются к нам нечувствительно, искажают собственную красоту нашего языка, подвергают его всегдашней перемене и к упадку преклоняют. Сие все показанным способом пресечется, и российский язык в полной силе, красоте и богатстве переменам и упадку не подвержен утвердится, коль долго церковь российская славословием божиим на славенском языке украшаться будет.

Сие краткое напоминание довольно к движению ревности в тех, которые к прославлению отечества природным языком усердствуют, ведая, что с падением оногo без искусных в нем писателей немало затмится слава всего народа. Где древний язык испанский, галский, британский и другие с делами оных народов? Не упоминаю о тех, которые в прочих частях света у безграмотных жителей во многие

веки чрез преселения и войны разрушились. Бывали и там герои, бывали отменные дела в обществах, бывали чудные в натуре явления, но все в глубоком неведении погрузились. Гораций говорит:

Герои были до Атрида,
Но древность скрыла их от нас,
Что дел их не оставил вида
Бессмертный стихотворцев глас.

Счастливы греки и римляне перед всеми древними европейскими народами, ибо хотя их владения разрушились и языки из общенародного употребления вышли, однако из самых развалин, сквозь дым, сквозь звуки в отдаленных веках слышен громкий голос писателей, проповедующих дела своих героев, которых люблением и покровительством ободрены были превозносить их купно с отечеством. Последовавшие поздние потомки, великою древностию и расстоянием мест отделенные, внимают им с таким же движением сердца, как бы их современные одноземцы. Кто о Гекторе и Ахиллесе читает у Гомера без рвения? Возможно ли без гнева слышать Цицеронов гром на Катилину? Возможно ли внимать Горациевой лире, не склонясь духом к Меценату, равно как бы он нынешним наукам был покровитель?

Подобное счастье оказалось нашему отечеству от просвещения Петрова и действительно настало и основалось щедротою великия его дочери. Ею ободренные в России словесные науки не дадут никогда притти в упадок российскому слову. Станут читать самые отдаленные веки великие дела Петрова и Елисаветина веку и, равно как мы, чувствовать сердечные движения. Как не быть ныне Virgiliям и Горациям? Царствует Августа Елисавета; имеем знатных и Меценату подобных предстателей, чрез которых ходатайство ея отеческий град снабден новыми приращениями наук и художеств. Великая Москва, ободренная пением нового Парнаса, веселится своим сим украшением и показывает оное всем городам российским как вечный залог усердия к отечеству своего основателя, на которого бодрое попечение и усердное предстательство твердую надежду полагают российские музы о высочайшем покровительстве.

РАЗГОВОР С АНАКРЕОНОМ

Анакреон
Ода XXVIII

Мастер в живописстве первой,
Первой в Родской стороне,
Мастер, научен Минервой,
Напиши любезну мне.
Напиши ей кудри черны,
Без искусных рук уборны,
С благовонием духов,
Буде способ есть таков.

Дай из роз в лице ей крови
И как снег представь белу,
Проведи дугами брови
По высокому челу,
Не сведи одну с другою,
Не расставь их меж собою,
Сделай хитростью своей,
Как у девушки мосей;

Цвет в очах ее небесной,
Как Минервин, покажи
И Венерин взор прелестной
С тихим пламенем вложи,
Чтоб уста без слов вещали
И приятством привлекали
И чтоб их безгласна речь
Показалась медом течь;

Всех приятностей затей
В подбородок умести
И крутом прекрасной шеи
Дай лилеям расцвести,
В коих нежности дышают,
В коих прелести играют
И по множеству отрад
Водят усумненной взгляд;

Надевай же платье ало
И не тидись всю грудь закрыть,
Чтоб, ее увидев мало,
И о прочем рассудить.
Коль изображение мочно,
Вижу здесь тебя заочно,
Вижу здесь тебя, мой свет;
Молви ж, дорогой портрет.

Ломоносов

Ответ

Ты счастлив сею красотой
И мастером, Анакреон,
Но счастливей ты собою
Чрез приятной лиры звон;
Тебе я ныне подражаю
И живописца избираю,
Дабы потщился написать
Мою возлюбленную Мать.

О мастер в живописстве первой,
Ты первой в нашей стороне,
Достоин быть рожден Минервой,
Изобрази Россию мне,
Изобрази ей возраст зрелой
И вид в довольствии веселой,
Отрады ясность по челу
И вознесенную главу;

Потщись представить члены здравы,
Как должны у богини быть,
По плечам волосы кудрявы
Признаком бодрости завить,
Огнь вложи в небесны очи
Горящих звезд в середине ночи,
И брови выведи дугой,
Что кажет после туч покой;

Возвись сосцы, млеко обильны,
И чтоб созревша красота

Являла мышцы, руки сильны,
И полны живости уста
В беседе важность обещали
И так бы слух наш ободряли,
Как чистой голос лебедей,
Коль можно хитростью твоей;

Одень, одень ее в порфиру,
Дай скипетр, возложи венец,
Как должно ей законы миру
И распрям предписать конец;
О коль изображенье сходно,
Красно, любезно, благородно,
Великая промолви Мать,
И повели войнам престать.

Между 1756 и 1761

А.П. Сумароков

ДВЕ ЭПИСТОЛЫ

(В первой предлагается о русском языке, а во второй о стихотворстве)

ЭПИСТОЛА I

Для общих благ мы то перед скотом имеем,
Что лучше, как они, друг друга разумеем
И помощью слов пространна языка
Всё можем изъяснить, как мысль ни глубока.
Описываем всё, и чувство и страсти,
И мысли голосом делим на мелки части.
Прияв драгой сей дар от щедрого творца,
Изображением вселяемся в сердца.
То, что постигнем мы, друг другу сообщаем
И в письмах то своих потомкам оставляем.
Но не такие так полезны языки,
Какими говорят мордва и вотяки;

Возьмем себе в пример словесных человек:
Такой нам надобен язык, как был у греков,
Какой у римлян был и, следуя в том им,
Как ныне говорит Италия и Рим,
Каков в прошедший век прекрасен стал французский,
Иль, наконец, сказать, каков способен русский!
Довольно наш язык в себе имеет слов,
Но нет довольного числа на нем писцов.
Один, последуя несвойственному складу,
Влечет в Германию Российскую Палладу
И, мня, что тем он ей приятства придает,
Природну красоту с лица ея берет.
Другой, не выучась так грамоте, как должно,
По-русски, думает, всего сказать не можно,
И, взяв пригоршни слов чужих, сплетает речь
Языком собственным, достойну только сжечь.
Иль слово в слово он в слог русский переводит,
Которо на себя в обнове не походит.
Тот прозой скаредной стремится к небесам
И хитрости своей не понимает сам.
Тот прозой и стихом ползет, и письма оны,
Ругаячи себя, дает писцам в законы.
Хоть знает, что ему во мзду смеется всяк,
Однако он своих не хочет, видеть врак.
«Пускай, — он думает, — меня никто не хвалит.
То сердца моего нимало не печалит:
Я сам себя хвалю, на что мне похвала?
И знаю то, что я искусен до зела».
Зело, зело, зело, дружок мой, ты искусен,
Я спорить не хочу, да только склад твой гнусен.
Когда не веришь мне, спроси хотя у всех:
Всяк скажет, что тебе пером владети грех.
Но только ли того? Не можно и помыслить,
Чтоб враки мне писцов подробно все исчислить.
Кто пишет, должен мысль прочистить наперед
И прежде самому себе подать в том свет;
Но многие писцы о том не рассуждают,
Довольны только тем, что речи составляют.
Несмысленны чтецы, хотя их не поймут,
Дивятся им и мнят, что будто тайна тут,
И, разум свой покрыв, читая темнотою,

Невнятный склад писца приемлют красотою.
Нет тайны никакой безумственно писать,
Искусство — чтоб свой слог исправно предлагать,
Чтоб мнение творца воображалось ясно
И речи бы текли свободно и согласно.
Письмо, что грамоткой простой народ зовет,
С отсутствующими обычну речь ведет,
Быть должно без затей и кратко сочиненно,
Как просто говорим, так просто изъясненно.
Но кто не научен исправно говорить,
Тому не без труда и грамотку сложить.
Слова, которые пред обществом бывають,
Хоть их пером, хотя языком предлагают,
Гораздо должны быть пышнее сложены,
И риторски б красы в них были включены,
Которые в простых словах хоть необычны,
Но к важности речей потребны и приличны
Для изъяснения рассудка и страстей,
Чтоб тем входить в сердца и привлекать людей.
Нам в оном счастлива природа путь являет,
И двери чтение к искусству отверзает.
Посем скажу, какой похвален перевод:
Имеет в слогех всяк различие народ.
Что очень хорошо на языке французском,
То может в точности быть скаредно на русском.
Не мни, переводя, что склад в творце готов;
Творец дарует мысль, но не дарует слов.
В спряжение речей его ты не вдавайся
И свойственно себе словами украшайся.
На что степень в степень последовать ему?
Ступай лишь тем путем и область дай уму.
Ты сим, как твой творец письмом своим ни славен,
Достигнешь до него и будешь сам с ним равен.
Хотя перед тобой в три пуда лексикон,
Не мни, чтоб помощь дал тебе велику он,
Коль речи и слова поставишь без порядка,
И будет перевод твой некая загадка,
Которую никто не отгадает век;
То даром, что слова все точно ты нарек.
Когда переводить захочешь беспорочно,
Не то, — творцов мне дух яви и силу точно.

Язык наш сладок, чист, и пышен, и богат,
Но скупю вносим мы в него хороший склад.
Так чтоб незнанием его нам не бесславить,
Нам должно весь свой склад хоть несколько поправить.
Не нужно, чтобы всем над рифмами потеть,
А правильно писать потребно всем уметь.
Но лъзя ли требовать от нас исправна слога?
Затворена к нему в учении дорога.
Лишь только ты склады немного поучи,
Изволь писать «Бову», «Петра Златы ключи».
Подьячий говорит: «Писание тут нежно,
Ты будешь человек, учися лишь прилежно!»
И я то думаю, что будешь человек,
Однако грамоте не станешь знать вовек.
Хоть лучшим почерком, с подьяческа совета,
Четыре литеры сплетай ты в слово «лета»
И вычурно писать научишься «конец»,
Поверь, что никогда не будешь ты писец.
Перенимай у тех, хоть много их, хоть мало,
Которых тпание искусству ревновало
И показало им, коль мысль сия дика,
Что не имеем мы богатства языка.
Сердись, что мало книг у нас, и делай пени:
«Когда книг русских нет, за кем идти в степени?»
Однако больше ты сердися на себя
Иль на отца, что он не выучил тебя.
А если б юность ты не прожил своевольно,
Ты б мог в писании искусен быть довольню.
Трудолюбивая пчела себе берет
Отвсюду то, что ей потребно в сладкий мед,
И, посещающа благоуханну розу,
Берет в свои соты частицы и с навозу.
Имеем сверх того духовных много книг;
Кто винен в том, что ты псалтыри не постиг,
И, бегучи по ней, как в быстром море судно,
С конца в конец раз сто промчался безрассудню.
Коль «аще», «точию» обычай истребил,
Кто нудит, чтоб ты их опять в язык вводил?
А что из старины поныне неотменно,
То может быть тобой повсюду положенно.
Не мня, что наш язык не тот, что в книгах чтем,

Которы мы с тобой нерусскими зовем.
Он тот же, а когда б он был иной, как мыслишь
Лишь только оттого, что ты его не смыслишь,
Так что ж осталось бы при русском языке?
От правды мысль твоя гораздо вдалеке.
Не знай наук, когда не любишь их, хоть вечно,
А мысли выражать знать надобно, конечно.

<1747>

ЭПИСТОЛА II

О вы, которые стремитесь на Парнас,
Нестройного гудка имея грубый глас,
Престаньте воспевать! Песнь ваша не прелестна,
Когда музыка вам прямая неизвестна.
Но в нашем ли одном народе только врут,
Когда искусства нет или рассудок худ?
Прадон и Шапелен не тамо ли писали,
Где в их же времена стихи свои слагали
Корнелий и Расин, Дедро и Молиер,
Делафонтен и где им следует Вольтер.
Нельзя, чтоб тот себя письмом своим прославил,
Кто грамматических не знает свойств, ни правил
И, правильно письма не смысла сочинить,
Захочет вдруг творцом и стихотворцем быть.
Он только лишь слова на рифму прибирает,
Но соплетенный вздор стихами называет.
И что он соплетет нескладно без труда,
Передо всеми то читает без стыда.
Преславного Дедро прекрасная сатира
Подвигла в Севере разумна Кантемира
Последовать ему и страсти охуждать;
Он знал, как о страстях разумно рассуждать,
Пермесских голос нимф был ввек его утеха,
Стремился на Парнас, но не было успеха.
Хоть упражнялся в том, доколе был он жив,
Однако был Пегас всегда под ним ленив.
Разумный Феофан, которого природа
Произвела красой словенского народа,

Что в красноречии касалось до него,
Достойного в стихах не создал ничего.
Стихи слагать не так легко, как многим мнится.
Незнающий одной и рифмой утомится.
Не должно, чтоб она в плен нашу мысль брала,
Но чтобы нашею невольницей была.
Не надобно за ней без памяти гоняться:
Она должна сама нам в разуме встречаться
И, кстати приходив, ложиться, где велят.
Невольные стихи чтеца не веселят.
А оное не плод единый охоты,
Но прилежания и тяжкия работы.
Однако тщетно всё, когда искусства нет,
Хотя творец, трудясь, струями пот прольет,
А паче если кто на Геликон дерзает
Противу сил своих и грамоте не знает.
Он мнит, что он, слепив стишок, себя вознес
Предивной хитростью до самых до небес.
Тот, кто не гуливал плодов приятных садом,
За вишни клюкву ест, рябину виноградом
И, вкус имея груб, бездельные труды
Пред общество кладет за сладкие плоды.
Взойдем на Геликон, взойдем, увидим тамо
Творцов, которые достойны славы прямо.
Там царствует Гомер, там Сафо, Феокрит,
Ешилл, Анакреон, Софокл и Еврипид.
Менандр, Аристофан и Пиндар восхищенный,
Овидий сладостный, Вергилий несравненный,
Терентий, Персий, Плавт, Гораций, Ювенал,
Лукреций и Лукан, Тибулл, Проперций, Галл,
Мальгерб, Руссо, Кино, французов хор реченный,
Мильтон и Шекеспир, хотя непросвещенный,
Там Тасс и Ариост, там Камоенс и Лоп,
Там Фондель, Гинтер там, там остроумный Поп.
Последуем таким писателям великим.
А ты, несмысленный, вспеваешь гласом диким.
Всё то, что дерзостно невежа сочинит,
Труды его ему преобращает в стыд.
Без пользы на Парнас слагатель смелый всходит,
Коль Аполлон его на верх горы не взводит.
Когда искусства нет иль ты не тем рожден,

Нестроен будет глас, и слог твой принужден.
А если естество тебя тем одарило,
Старайся, чтоб сей дар искусство украсило.
Знай в стихотворстве ты различие родов
И, что начнешь, ищи к тому приличных слов,
Не раздражая муз худым своим успехом:
Слезами Талию, а Мельпомену смехом.
Пастушка за серебро и золото на лугах
Имеет весь убор в единых лишь травах.
Луг камней дорогих и перл ей не являет, —
Она главу и грудь цветами украшает.
Подобно каковой всегда на ней наряд,
Таков быть должен весь в стихах пастушских склад.
В них гордые слова, сложения высоки
В лугах подымут вихрь и возмутят потоки.
Оставь свой пышный глас в идиллиях своих
И в паствах не глуши трубой свирелок их.
Пан скроется в леса от звучной сей погоды,
И нимфы у поток уйдут от страха в воды.
Любовну ль пишешь речь или пастуший спор,
Чтоб не был ни учтив, ни груб их разговор,
Чтоб не был твой пастух крестьянину примером
И не был бы, опять, придворным кавалером.
Вставай в идиллии мне ясны небеса,
Зеленые луга, кустарники, леса,
Биющие ключи, источники и роши,
Весну, приятный день и тишь темной ноши;
Дай чувствовать мне пастушью простоту
И позабыть, стихи читая, суету.
Плачевной музы глас быстрее пронизает,
Когда она в любви власы свои терзает,
Но весь ее восторг свой нежный склад красит
Единым только тем, что сердце говорит:
Любовник в сих стихах стенанье возвещает,
Когда аврорин всход с любезной быть мешает,
Или он, воздохнув, часы свои клянет,
В которые в глазах его Ирисы нет,
Или жестокости Филисы вспоминает,
Или своей драгой свой пламень открывает,
Иль, с нею разлучась, представив те красы,
Со вздохами твердит, прешедшие часы.

Но хладен будет стих и весь твой плач — притворство,
Когда то говорит едино стихотворство;
Но жалок будет склад, оставь и не трудись:
Коль хочешь то писать, так прежде ты влюбись!
Гремящий в оде звук, как вихорь, слух пронзает,
Хребет Рифейских гор далеко превышает,
В ней молния делит наполю горизонт,
То верх высоких гор скрывает бурный понт,
Эдип гаданьем град от Сфинкса избавляет,
И сильный Геркулес злу Гидру низлагает,
Скамандрины брега богов зовут на брань,
Великий Александр кладет на персов дань,
Великий Петр свой гром с берегов Балтийских мечет,
Российский меч во всех концах вселенной блещет.
Творец таких стихов вскидает всюду взгляд,
Взлетает к небесам, свергается во ад,
И, мчася в быстроте во все края вселенны,
Врата и путь везде имеет отверенны.
Что в стихотворстве есть, всем лучшим стих крася
И глас эпический до неба вознося,
Летай во облаках, как в быстром море судно,
Но, возвращаясь вниз, спускайся лишь рассудно,
Пекись, чтоб не смешать по правам лирным дум;
В эпическом стихе порядочен есть шум.
Глас лирный так, как вихрь, порывами терзает,
А глас эпический не дерзостно избегает,
Колелется не вдруг и ломит так, как ветер,
Бунтующ многи дни, восшед из земных недр.
Сей стих есть полн претворств, в нем добродетель смело
Преходит в божество, приемлет дух и тело.
Минерва — мудрость в нем, Диана — чистота,
Любовь — то Купидон, Венера — красота.
Где гром и молния, там ярость возвещает
Разгневанный Зевес и землю устрашает.
Когда встает в морях волнение и рев,
Не ветер то шумит, — Нептун являет гнев.
И эхо есть не звук, что гласы повторяет, —
То нимфа во слезах Нарцисса вспоминает.
Эней перенесен на африканский брег,
В страну, в которую имели ветры бег,
Не приключением, но гневная Юнона

Стремится погубить остаток Илиона.
Эол в угодность ей Средьземный понт терзал
И грозные валы до облак воздымал.
Он мстил Парисов суд за выигрыш Венеры
И ветрам растворил глубокие пещеры.
Посем рассмотрим мы свойство и силу драм,
Как должен представлять творец пороки нам
И как должна цвести святая добродетель:
Посадский, дворянин, маркиз, граф, князь, владетель
Восходят на театр; творец находит путь
Смотрителей своих чрез действие ум тронуть.
Когда захочешь слез, введи меня ты в жалость;
Для смеху предо мной представь мирскую шалость.
Не представяй двух действий к смешению мне дум;
Смотритель к одному свой устремляет ум.
Ругается, смотря, единого он страстью
И беспокоитует единого напастью:
Афины и Париж, зря красну царску дщерь,
Котору умерщвлял отец, как лютый зверь,
В стенании своем единогласны были
И только лишь о ней потоки слезны лили.
Не тщишь глаза и слух различием прельстить
И бытие трех лет мне в три часа вместить:
Старайся мне в игре часы часами мерить,
Чтоб я, забывшись, возмог тебе поверить,
Что будто не игра то действие твое,
Но самое тогда случившись бытие.
И не бренчи в стихах пустыми мне словами,
Скажи мне только то, что скажут страсти сами.
Не сделай трудности и местом мне своим,
Чтоб мне, театр твой, зря, имеячи за Рим,
Не полететь в Москву, а из Москвы к Пекину.
Всмотрясь в Рим, я Рим так скоро не покину.
Явлениями множь желание, творец,
Познать, как действию положишь ты конец.
Трагедия нам плач и горесть представляет,
Как люто, например, Венерин гнев терзает.
В прекрасной описи, в Расиновых стихах,
Трезенский князь забыл о рыцарских играх,
Воспламенение почувствовавши крови
И вечно быть престав противником любви,

Пред Аристею, стыдяся, говорит,
Что он уже не стал сей гордый Ипполит,
Который иногда стрелам любви ругался
И сим презрением дел нежных величался.
Страшится греки, чтоб сын Андромахин им
По возрасту своему не стал отцом своим.
Трепещут имени Гекторова народы,
Которые он гнал от стен Троянских в воды,
Как он с победою по трупам их бежал
И в корабли их огонь из рук своих метал.
Страшася, плод его стремятся погубити
И в отрасли весь корень Приамов истребити
Пирр хочет спасть его (защита немала!),
Но чтоб сия вдова женой ему была.
Она в смятении, низверженна в две страсти,
Не знает, что сказать при выборе напасти.
Богинин сын против всех грехов восстает
И Клитемнестрин плод под свой покров берет.
Нерон прекрасную Июнию похищает,
Возлюбленный ее от яда умирает;
Она, чтоб жизнь ему на жертву принести,
Девичество свое до гроба соблюсти,
Под зашищение статуи прибегает
И образ Августов слезами омывает,
И, после таковых свирепых ей судьбин,
Лишася брачных дум, вестальский емлет чин.
Мониме за любовь приносится отрава.
«Аталья» Франции и Мельпомене слава.
«Меропа» без любви тронула всех сердца,
Умножив в славу плеск преславного творца:
Творец ее нашел богатство Геликона.
«Альзира», наконец, — Вольтерова корона.
Каков в трагедии Расин был и Вольтер,
Таков в комедиях искусный Молиер.
Как славят, например, тех «Федра» и «Меропа»,
Не меньше и творец прославлен «Мизантропа».
Мольеров «Лицемер», я чаю, не падет
В трех первых действиях, доколь пребудет свет.
«Женатый философ», «Тщеславный» воссияли
И честь Детушеву в бессмертие вписали.
Для знающих людей ты игрищ не пиши:

Смешить без разума — дар подъя души.
Не представляй того, что мне на миг приятно,
Но чтоб то действие мне долго было внятно.
Свойство комедии — издевкой править нрав;
Смешить и пользоваться — прямой ея устав.
Представь бездушного подъячего в приказе,
Судью, что не поймет, что писано в указе.
Представь мне щеголя, кто тем вздымает нос,
Что целый мыслит век о красоте волос,
Который родился, как мнит он, для амуру,
Чтоб где-нибудь к себе склонить такую ж дуру.
Представь латынщика на диспуте его,
Который не соврет без «ерго» ничего.
Представь мне гордого, раздуга, как лягушку,
Скупого, что готов в удавку за полушку.
Представь картежника, который, снявши крест,
Кричит из-за руки, с фигурой сидя: «Рест!»
О таинственный муз! уставов их податель!
Разборщик стихотворств и тщательный писатель,
Который Франции муз жертвенник открыл
И в чистом слоге сам примером ей служил!
Скажи мне, Боало, свои в сатирах правы,
Которыми в стихах ты чистил грубы нравы!
В сатирах должны мы пороки оуждать,
Безумство пышное в смешное превращать,
Страстям и дуростям, играючи, ругаться,
Чтоб та игра могла на мысли оставаться
И чтобы в страстные сердца она втекла:
Сие нам зеркало сто раз нужней стекла.
Тщеславный лицемер святым себя являет
И в мысли ближнему погибель соплетает.
Льстец мажется, что он всея вселенной друг,
И отрыгает яд во знак своих услуг.
Набитый ябедой прехищный душевредник
Старается, чтоб был у всех людей наследник,
И, что противу прав, заграбив, получит,
С неправедным судьей на части то делит.
Богатый бедного невинно угнетает
И совесть из судей мешками выгоняет,
Которы, богатясь, страх божий позабыв,
Пекутся лишь о том, чтоб правый суд стал крив.

Богатый в их суде не зрит ни в чем препятства:
Наука, честность, ум, по их, — среди богатства.
Охотник до вестей, коль нечего сказать,
Бежит с двора на двор и мыслит, что солгать.
Трус, пьян напившись, возносится отвагой
И за робятами гоняется со шпагой.
Такое что-нибудь представь, сатирик, нам.
Рассмотрим свойство мы и силу эпиграмм:
Они тогда живут красой своей богаты,
Когда сочинены остры и узловаты;
Быть должны коротки, и сила их вся в том,
Чтоб нечто вымолвить с издевкою о ком.
Склад басен должен быть шутилив, но благороден,
И низкий в оном дух к простым словам пригоден,
Как то де Лафонтен разумно показал
И басенным стихом преславлен в свете стал,
Наполнил с головы до ног все притчи шуткой
И, сказки пев, играл всё тою же погудкой.
Быть кажется, что стих по воле он вертел,
И мнится, что, писав, ни разу не вспотел;
Парнасски девушки пером его водили
И в простоте речей искусство погрузили.
Еще есть склад смешных геройческих поэм,
И нечто помянуть хочу я и о нем:
Он в подлу женщину Дидону превращает
Или нам бурлака Энеем представляет,
Являя рыцарями буянов, забияк.
Итак, таких поэм шутиливых склад двояк:
В одном богатырей ведет отвага в драку,
Парис Фетидину дал сыну перебяку.
Гектор не на войну идет — в кулачный бой,
Не воинов — бойцов ведет на брань с собой.
Зевес не молнию, не гром с небес бросает,
Он из кремня огонь железом высекает,
Не жителей земных им хочет устрашить,
На что-то хочет он лучинку засветить.
Стихи, владеючи высокими делами,
В сем складе пишутся пренизкими словами.
В другом таких поэм искусному творцу
Велит перо давать дух рыцарский борцу.
Поссорился буян, — не подлая то ссора,

Но гонит Ахиллес прехраброго Гектора.
Замаранный кузнец в сем складе есть Вулькан,
А лужа от дождя не лужа — океан.
Робенка баба бьет-то гневная Юнона.
Плетень вокруг гумна — то стены Илиона.
В сем складе надобно, чтоб муза подала
Высокие слова на низкие дела.
В эпистолы творцы те речи избирают,
Какие свойственны тому, что составляют,
И самая в стихах сих главна красота,
Чтоб был порядок в них и в слоге чистота.
Сонет, рондо, баллад — игранье стихотворно,
Но должно в них играть разумно и проворно.
В сонете требуют, чтоб очень чист был склад.
Рондо — безделица, таков же и баллад,
Но пусть их пишет тот, кому они угодны,
Хороши вымыслы и тамо благородны,
Состав их хитрая в безделках суета:
Мне стихотворная приятна простота.
О песнях нечто мне осталось представить,
Хоть песнописцев тех никак нельзя исправить,
Которые, что стих, не знают, и хотят
Нечаянно попасть на сладкий песен лад.
Нечаянно стихи из разума не льются,
И мысли ясные невежам не даются.
Коль строки с рифмами — стихами то зовут.
Стихи по правилам премудрых муз плывут.
Слог песен должен быть приятен, прост и ясен,
Витийств не надобно; он сам собой прекрасен;
Чтоб ум в нем был сокрыт и говорила страсть;
Не он над ним большой — имеет сердце власть.
Не делай из богинь красавице примера
И в страсти не вспевай: «Прости, моя Венера,
Хоть всех собрать богинь, тебя прекрасней нет»,
Скажи, прощаяся: «Прости теперь, мой свет!
Не будет дня, чтоб я, не зри очей любезных,
Не источал из глаз своих потоков слезных.
Места, свидетели минувших сладких дней,
Их станут вображать на памяти моей.
Уж начали меня терзати мысли люты,
И окончались приятные минуты.

Прости в последний раз и помни, как любил». Кудряво в горести никто не говорил: Когда с возлюбленной любовник расстается, Тогда Венера в мысль ему не попадет. Ни ударения прямого нет в словах, Ни сопряжения малейшего в речах, Ни рифм порядочных, ни меры стоп пристойной Нет в песне скаредной при мысли недостойной. Но что я говорю: при мысли? Да в такой Изрядной песенке нет мысли никакой: Пустая речь, конец не виден, ни начало; Писцы в них бредят всё, что в разум ни попало. О чудные творцы, престаньте вздор сплетать! Нет славы никакой несмысленно писать. Во окончании еще напоминаю О разности стихов и речи повторяю: Коль хочешь петь стихи, помысли ты сперва, К чему твоя, творец, способна голова. Не то пой, что тебе противу сил угодно, Оставь то для других: пой то, тебе что сродно, Когда не льстит тебе всегдашний града шум И ненавидит твой лукавства светска ум, Приятна жизнь в местах, где к услажденью взора И обоняния ликует красна Флора, Где чистые струи по камышкам бегут И Птички сладостно Аврорин всход поют, Одною щедрою довольствуясь природой, И насыщаются дражайшею свободой. Пускай на верх горы взойдет твоя нога И око кинет взор в зеленые луга, На реки, озера, в кустарники, в дубровы: Вот мысли там тебе по склонности готовы. Когда ты мягкосерд и жалостлив рожден И ежели притом любовью побежден, Пиши элегии, вспевай любовны узы Плачевным голосом стнящей де ла Сюзы. Когда ты рвешься, зря на свете тьму страстей, Ступай за Боалом и исправляй людей. Смеешься ль, страсти зря, представь мне их примером И, представляя их, ступай за Молиером. Когда имеешь ты дух гордый, ум летущ

И вдруг из мысли в мысль стремительно бегущ,
Оставь идиллию, элегию, сатиру
И драмы для других: возьми гремящу лиру
И с пышным Пиндаром взлетай до небеси,
Иль с Ломоносовым глас громкий вознеси:
Он наших стран Мальгерб, он Пиндару подобен;
А ты, Штивелиус, лишь только врать способен.
Имея важну мысль, великолепный дух,
Пронзай воинскою трубой вселенной слух:
Пой Ахиллесов гнев иль, двигнут русской славой,
Воспой Великого Петра мне под Полтавой.
Чувствительней всего трагедия сердцам,
И таковым она вручается творцам,
Которых может мысль входить в чужие страсти
И сердце чувствовать других беды, напасти.
Виргилий брани пел, Овидий воздыхал,
Гораций громкий глас при лире испускал
Или, из высоты сходя, страстям ругался,
В которых римлянин безумно упражнялся,
Хоть разный взяли путь, однако посмотри,
Что, сладко пев, они прославились все три.
Всё хвально: драма ли, эклога или ода —
Слагай, к чему тебя влечет твоя природа;
Лишь просвещение писатель дай уму:
Прекрасный наш язык способен ко всему.

Г. Р. Державин

ОБЪЯСНЕНИЯ

на сочинения Державина относительно темных мест, в них находящихся, собственных имен, иносказаний и двусмысленных речений, которых подлинная мысль автору токмо известна; также изъяснение картин, при них находящихся, и анекдоты, во время их сотворения случившиеся

<...> ОДА «БОГ»

Без лиц, в трех лицах божества. — Автор, кроме богословского православной нашей веры понятия, разумел тут три лица метафизические; то есть: бесконечное пространство, непрерывную жизнь в движении вещества и неокончаемое течение времени, которое бог в себе и совмещает.

Пылинки инея сверкают. — Обитателям токмо Севера сия великолепная картина ясно бывает видима по зимам в ясный день, в большие морозы, по большей части в марте месяце, когда уже снег оледенеет, и пары, в ледяные капли обратившиеся, вниз и вверх носясь, как искры сверкают пред глазами.

И благодарны слезы лить. — Автор Первое вдохновение, или мысль, к написанию сей оды получил в 1780 году, быв во дворце у всенощной в Светлое вокресенье, и тогда же, приехав домой, первые строки положил на бумагу; но, будучи занят должностию и разными светскими суетами, сколько ни принимался, не мог окончить оную, написав, однако, в разные времена несколько куплетов.

Потом, в 1784 году получив отставку от службы, приступал было к окончанию, но также по городской жизни не мог; беспрестанно, однако, был побуждаем внутренним чувством, и для того, чтоб удовлетворить оное, сказав первой своей жене, что он едет в польские свои деревни для осмотра оных, поехал и, прибыв в Нарву, оставил свою повозку и людей на постоялом дворе, нанял маленький покой в городке у одной старушки-немки с тем, чтобы она и кушать ему готовила; где, запершись, сочинял оную несколько дней, но не докончив последнего куплета сей оды, что было уже ночью, заснул перед светом; видит во сне, что блещет свет в глазах его, проснулся, и в самом деле, воображение так было разгорячено,

что казалось ему, вокруг стен бегают свет, и с сим вместе полились потоки слез из глаз у него; он встал и ту ж минуту, при освещающей лампаде написал последнюю сию строфу, окончив тем, что в самом деле проливал он благодарные слезы за те понятия, которые ему вперены были. <...>

ФЕЛИЦА

<...> Читаешь, пишешь пред налоем. — В то время императрица занималась сочинением законов, как то: грамотой дворянства, уставом благочиния и прочими, скоро после того вышедшими законами.

Коня парнаска не седлаешь. — Императрица, хотя занималась иногда сочинением опер и сказок <...>, но стихов писать не умела и не писала, а когда надобно было, то препоручала статс-секретарям Елагину и Храповицкому, потом и прочим.

К духам в собранье не въезжаешь. — Императрица не жаловала масонов и в ложу к ним не ездила, так, как делали многие знатные.

Скачу к портному по кафтан. — Относится к прихотливому нраву князя Потемкина, как и все три нижеследующие куплета, который то собирался на войну, то упражнялся в нарядах, в пирах и всякого рода роскошах.

Лечу на резвом бегуне. — Относится тоже к нему, а более — к гр. Ал. Гр. Орлову, который был охотник до скачки лошадиной.

Или кулачными бойцами. — Тоже к Орлову относится, который охотник был до всякого молодечества русского, как и до песен русских.

И забавляюсь лаем псов. — Относится к Петру Ивановичу Панину, который любил псовую охоту.

Я тешусь по ночам рогами // И греблей удалых гребцов. — Относится к Семену Кирилловичу Нарышкину, бывшему тогда егермейстером, который первый завел роговую музыку.

Иль, сидя дома, я прокажу. — Сей куплет относится вообще до старинных обычаев а забав русских.

За библией, зевая, сплю. — Относится до кн. Вяземского, любившего читать романы (которые часто автор, служа у него в команде, пред ним читывал, и случалось, что тот и другой дремали и не понимали ничего). — Полкана и Бову и известные старинные русские повести.

Между лентяем и брюзгой. — В вышеупомянутой сказке о царевиче Хлоре, сочиненной императрицею, названы лентяем и брюзгой царевной Фелицей вельможи. Сколько известно, разумела она под первым кн. Потемкина, а под другим — кн. Вяземского, потому что первый <...> вел ленивую и роскошную жизнь, а второй часто брюзжал, когда у него, как управляющего казной, денег требовали.

И знать и мыслить позволяешь. — Императрица, подобно императору Траяну, весьма снисходительна была к злоречивым к ее слабостям людям; многие о сем анекдоты сказать можно бы, которые, может быть, кем-нибудь и написаны будут, но они здесь неуместны.

Там можно пошептать в беседах. — При императрице Анне столь было строгое правление, что если двое пошепчут между собой, то принималось за подозрение какого-либо умыслу, и нередко таковых по доносам отвозили в тайную канцелярию.

За здравие царей не пить. — В то же правление те, которые в публичных пиршествах не выпивали большого бокала какого-нибудь крепкого вина, за здравие царицы подносимого, принимались за недоброжелателей ее и отсылались в тайную.

Там с именем Фелицы можно // В строке описку поскоблить. — Тогда же за великое преступление почиталось, когда в императорском титуле было что-нибудь поскоблено или поправлено. Сие продолжалось даже до времен Екатерины II, при которой уже стали переносить императорский титул и в другую строку, когда в первой не помешался. Разумеется, что не разделяли речений, что-либо значащих, а прежде того никак того сделать не смели, и таковых писцов, кто в сем ошибался, часто наказывали плетьюми.

Или портрет неосторожно // Ее на землю уронить. — Равномерно подвергались несчастию кто хотя не нарочно из рук выранивал монету с императрицыным портретом: довольно было клеветнику донести, что бросил кто изображение лица, то отвозим был в тайную, по одному крику, что я знаю за собою слово и дело государево; того, на кого сие сказано, забирали под крепкую стражу, дом весь кругом запечатывали и отвозили в столицу к тайному розыску.

Там свадеб шутовских не парят, // В ледовых банях их не жарят....

Сие относится к славной шутовской свадьбе некоторого князя Голицына, бывшего при императрице Анне, которого женили на подобной ему шутихе; был нарочно состроен ледяной дом со всеми принадлежностями и даже пушки ледяные, из коих стреляли, также баня ледяная, в которой молодых парили; при сем случае был чрезвычайно славный маскарад: собраны были из всех подвластных

российскому скипетру народов по мужчине и женщине наилучших, в богатейшем их уборе, с их музыкальными инструментами, которые ехали в церемонии на разных скотах и производили в доме молодых их собственные пляски и игры.

Не щелкают в усы вельмож; // Князья наседками не клохчут и проч. — Императрица Анна любила забавляться подлыми шутами, которых в ее царство множество было; из числа оных был упомянутый князь Голицын; над ними любимцы государыни и прочие вельможи ей в угождение шучивали разными образами, подобно как иные благородные шалуны шутят над дураками, ими к забаве их содержимыми. Сии шуты, когда императрица слушала в придворной церкви обедню, саживались в лукошки в той комнате, чрез которую ей из церкви в внутренние свои покои проходить должно было, и кудахтали как наседки; прочие же все тому, надрываясь, смеялись.

Ты пишешь в сказках поученьи. — Напротив того, императрица Екатерина в часы отдохновения ее от дел забавлялась веселостями, свойственными просвещенному ее веку; она писала, хотя не весьма удачные, но шуточные комедии, как то: «Федул с детьми», «Недоумение» и проч., также сказки, как выше сказано, «Царевича Хлора», «Февея» и другие. Для царевичей Александра и Константина сочинена азбука, в которой, между прочим, сие точно есть нравоучение, что, не делая ничего худого, можно и самого лютого порицателя сделать презренным лжецом.

Который брани усмирил. — Сей куплет относится на мирное тогдашнее время, по окончании первой турецкой войны в России процветавшее, когда многие человеколюбивые сделаны были императрицею учреждения, как то: воспитательный дом, больницы и прочие.

Который даровал свободу // В чужие области скакать. — Императрица Екатерина подтвердила свободу, дворянству данную Петром III, путешествовать по чужим краям, чего прежде делать не смели.

Сребра и золота искать. — Издала указ о свободном промысле дорогих металлов владельцам в собственную пользу, которые прежде принадлежали короне.

Который воду разрешает. — Позволила свободное плавание по морям и рекам для торговли.

И лес рубить не запрещает. — Сняла запрещенную порубку лесов, бывшую сперва под присмотром вальдмейстеров. Развязывая ум и руки, // Велит любить торги, науки и проч. — Разрешила свободное производство всех мануфактур и торгова, чего прежде без сведения мануфактур и коммерц-коллегии делать не можно было.

Примечание. Оде сей... поводом была сочиненная императрицею сказка Хлора, и как сия государыня любила забавные шутки, то во вкусе ее и писана на счет ее ближних, хотя без всякого злоречия, но с довольною издевкою и с шалостью. При всем том автор опасался, чтоб не оскорбить их сим сочинением; то призвав своих друзей: покойного Н. А. Львова и Капниста, прочел им оное сочинение, которые также согласились с ним, что нельзя ее выдать в свет; вследствие чего осталась она известною только между ими, заперта была и год в сокрытии находилась. Но в одно утро занadóбилися автору некоторые бумаги, в бюро его лежащие, где была сия ода; он, разбирая прочие, выложил ее на стол; Козодавлев, живший с ним в одном доме, взошел нечаянно, увидел ее; прочетши несколько строк, просил его неотступно поверить ему на час для прочтения тетке его г-же Пушкиной, которая страстно любила стихотворство, а паче творения автора; не мог он отговориться, под клятвою отдал ему, чтоб никому не показывать; прошло час или два, он ему возвратил. Несколько дней спустя И. И. Шувалов, покровитель автора, у которого он был под начальством во время его учения в Казанской гимназии, присылает к нему человека просить его убедительно к себе аа крайнюю нуждою. Автор не мог отговориться, едет к нему, наводит сего почтенного человека в крайней тревоге, который его с прискорбным видом спрашивает, что ему делать: отсылать ли ему стихи его кн. Потемкину, который тогда был в чрезвычайной силе во дворе и их просит. Автор, удивясь, спрашивает: «Какие стихи?» — «Мурзы к Фелице». — «Как вы их знаете? как они у вас?» — «Г. Козодавлев по дружеству дал мне их». — «Но как Кн. Потемкин их узнал?» — «Вчера у меня обедала компания господ, как то: гр. Безбородко, гр. Завадовский, гр. Шувалов, Стрекалов и прочие, любящие литературу; при разговоре, что у нас еще нет легкого и приятного стихотворства, я прочел им ваше творение, а гр. Шувалов из подслуги к кн. Потемкину рассказал ему все, что там насчет его писано. Не переписать ли и выбросить те куплеты, которые к нему относятся?» Автор, подумав, сказал, что нет: извольте отослать как они есть, — рассудя в мыслях своих, что ежели что-нибудь выкинуть, то показать тем умысл на оскорбление его чести, чего никогда не было, а писано сие творение из шутки насчет всех слабостей человеческих. Между тем поехал домой с крайним прискорбием; призвав г. Львова, который был домашний человек у гр. Безбородко, пересказал ему все случившееся с ним и просил, чтоб он узнал графские мысли и предупредил его на случай, ежели императрица спросит о сем сочинении, что к писанию сего сочинения никакого оскорбительного умысла ни на

чей счет не было, но писано оно из шутки и оставлено для друзей, но нескромностию г. Козодавлева вышло в свет. Г. Львов исполнил просьбу автора; неизвестно, посылал ли Шувалов к Потемкину, но только еще несколько времени сочинение сие было безвестно; но в 1783, в летних месяцах, сделана княгиня Дашкова директором Академии наук, а Козодавлев при ней советником; она, хотев восстановить российскую литературу, вознамерилась издавать от Академии журнал. Козодавлев тотчас принес ей, без авторского соизволения, сие стихотворение для помещения в том журнале, который назван «Собеседником». Княгиня, не сказав никому ни слова, приказала в нем оное напечатать и в первое воскресенье, в которое она обыкновенно езжала к императрице для поднесения ей об Академии своих рапортов, поднесла и тот журнал, на первой странице которого помещена сия ода. В понедельник поутру рано присылает императрица к ней и зовет ее к себе. Княгиня приходит, видит ее стоящую, расплаканную, держащую в руках тот журнал; императрица спрашивает, откуда она взяла сие сочинение и кто его писал. Княгиня сначала испугалась, не знала, что отвечать; императрица ее ободрила, сказав: «Не опасайтесь; я только вас спрашиваю о том, кто бы меня так коротко знал, который умел так приятно описать, что, ты видишь, я, как дура, плачу».

Княгиня ей сказала об имени автора и все, что могла, об нем хорошего. Несколько дней спустя, когда автор обедал у начальника своего, кн. Вяземского, скоро после обеда сказывают ему, что почтальон принес ему конверт; он принимает, видит надпись: «Из Оренбурга от Киргизской царевны к Мурзе». Он догадывается, развертывает конверт и находит в нем золотую табакерку, осыпанную бриллиантами, и в ней 500 червонных; он приходит к князю, спрашивает его, прикажет ли он присланный ему подарок принять; он, взглянув суровым видом, спросил: «Какой?» Автор показывает; князь приметил, что табакерка была новой французской работы, понял, от кого она прислана, сказал: «Возьми, братец, когда жалуют». <...>

НА ВЗЯТИЕ ИЗМАИЛА

Из трехсот жерл огнем дышали. — Тремястами пушками Измаильская крепость была обороняема.

Нет! свыше пастырь вдохновенный // Пред ними идет со крестом.. — <***> полку священник <***> взшел первый со крестом на стену.

Всяк Курций, Деций, Буароз. — Первый — всадник римский, бросившийся в разверстную бездну, чтоб утишить в Риме моровое поветрие; второй — полководец римский, бросившийся в первые ряды, чтоб одержать победу над неприятелем; третий — капитан французский, взлез во время бури на скалу вышиною в 80 сажень по веревочной лестнице и взял крепость. Читай о нем в «Записках» герцога Сгалли во второй книге, в 6 части.

Горой он море запрудил. — Александр Великий, отправившийся для покорения Персии, когда не мог взять на пути лежащего города Тира, то чтоб ближе подвести стенобитные машины или тараны, запрудил он Тирский залив и взял город приступом,

Я вижу страшную годину: // Его три века держит сон. — Воспоминание несчастного для России времени, когда она около трехсот лет страдала под игом татар.

Как зверь, его Батый рвет гладный. — Царь татарский, потомок Чингисхана, который покорил Россию.

Как змей, сосет лжецарь коварный. — Ложный Димитрий, или Гришка Отрепьев, который принимал на себя имя царевича Димитрия Иоанновича.

Монархий света разрушитель // Простерся под его пятой. — Разрушили римскую монархию племена татарские и прочие северные обитатели, которые покорены напоследок россиянами.

Лишь твой орел луну затмил. — Герб российский — орел, а турецкий — луна.

<...> Вселенной на среду ступаешь. — Под сим разумеется Византия, или Константинополь, почитавшийся древними за центр земной.

Под ним плывут дремучи рощи. — Под парусами многие суда или флоты.

Как сосна, рында обожжена. — Рында, дубина или палица, орудие древних княжеских придворных, которые и сами назывались рындами.

<...> Пророки, камни, возглашают. — В Византии находятся камни с надписями древних восточных народов, которые пророчествуют о взятии северными народами Константинополя; мистики находят о том пророчество и в самом священном писании.

Темиров попирает ногою. — Темир, или Темир-Аксак, железная нога, был завоеватель большей части Европы и Азии, которого племена, будучи россиянами побеждены, защищают ныне Европу от варварских набегов.

Блюсть наших от Омаров муз. — Омар, зять Магомета, завоевавши Александрию, сжег славную библиотеку.

Афинам возратить Афины. — То есть город Афины возратить богине его Минерве, под которою разумеется имп<ератрица> Екатерина.

Град Константинов Константину. — Константинополь подвергнут державе великого князя Константина Павловича, к чему покойная государыня все мысли свои устремляла...

И мир Афету водворить. — Афет, сын Ноев, которому на часть досталась Европа.

Великими людьми желанный. — Генрих IV и многие другие большие люди желали всеобщий в Европе мир утвердить; на сей системе и поныне у многих голова вертится.

Как Архимед, создаст машины. — Архимед, славный греческий механик, сказал, что ежели бы нашел место, где утвердить машину, то бы он, ввернув в землю кольцо, повернул бы всю вселенную. <...>

ПРИГЛАШЕНИЕ К ОБЕДУ

<...> Шекснинска стерлядь золотая. — Шексна, в которой славные водятся стерляди, протекающая в Тверской губернии.

Каймак и борщ уже стоят. — Малороссийские обыкновенные кушанья.

Хозяйка статная, младая. — Автор говорит сие про вторую свою жену, которая недавно вышедши замуж, молодая была хозяйка и угощала его благодетеля.

Приди, мой благодетель данный. — Под сим стихом разумеются Иван Иванович Шувалов и граф Александр Андреевич Безбородко, которые между прочих знатных особ обедали у автора.

Из званых милых мне гостей. — Был зван между прочими любимец императрицы князь Зубов и обещал приехать, но пред обедом прислал сказать, что его государыня удержала; то сей куплет и относится к нему. <...>

СНИГИРЬ

<...> Флейте подобно, милый Снигирь. — У автора в клетке был снигирь, выученный петь одно колено военного марша; когда автор по преставлении сего героя возвратился в дом, то услыша, что сия птичка поет военную песнь, написал сию оду в память столь славного мужа.

С кем мы пойдем войной на гиену? — Гиена — злейший африканский зверь, под кося здесь разумеется революционный дух Франции, против которой гр. Суворов был послан.

Кто перед ратью будет, пылая и проч. — Суворов, воюя в Италии, в жаркие дни ездил в одной рубашке пред войском на казачьей лошади или кляче, по обыкновению своему был неприхотлив в кушанья и часто едал сухари; в стуже и в зное без всякого покрова так, как бы себя закаливал подобно стали; спал на соломе или на сене, вставал на заре, а когда надобно было еще и прежде ночные делать экспедиции на неприятеля, то сам кричал петухом, дабы показать, что скоро заря и что надобно идти в назначенный им марш; тогда он в приказах своих отдавал, чтоб по первому крику петухов выступали. Обыкновенно он предводительствовал небольшим числом войск, и горстью россиян побеждал превосходное число неприятелей.

Быть везде первым в мужестве строгом. — Никто столько не отличался истинным мужеством, как он, и побеждал шутками зависть, потому что притворялся, нарочно делая разные проказы, дабы над ним смеялись и, считая его дураком, менее бы ему завидовали. Ибо почти что при самой смерти, когда случился разговор о Наполеоне при нем, когда его называли великим полководцем, то он слабым голосом сказал: «Тот не велик еще, кого таковым почитают». — Злобу штыком: он более всего употреблял в военных действиях сие орудие, так жестоко поступая с неприятелями, что его почитали варваром; но он свои на то имел причины, которые, может быть, более в нем означивали человеколюбие, нежели в других пощада и мягкосердие, ибо он говорил, что надо в неприятеля вперить ужас, то он поскорее покорится и тем пресечется кровопролитие, а поступая с снисхождением, продолжишь только войну чрез многие годы, в которые более прольется крови, нежели в одном ужасном поражении.

Рок низлагать молитвой и Богом. — Он весьма был благочестивый человек и совершенно во всех своих делах уповал на Бога, почитая, что счастье не от кого другого происходит, как свыше.

Оглавление

Введение	3
Литературные искания. Время барокко	10
<i>Симеон Полоцкий</i> (1629–1680)	14
<i>Протопоп Аввакум</i> (1620–1682)	15
Феофан Прокопович (1681–1736)	33
Антиох Дмитриевич Кантемир (1708–1744)	39
Василий Кириллович Тредиаковский (1703–1768)	49
Михаил Васильевич Ломоносов (1711–1765)	58
Русские классицисты	79
Александр Петрович Сумароков (1717–1777)	86
Михаил Матвеевич Херасков (1733–1807)	103
Василий Иванович Майков (1728–1778)	107
Алексей Андреевич Ржевский (1737–1804)	110
Михаил Никитич Муравьев (1757–1807)	113
Ипполит Федорович Богданович (1743–1803)	115
Просветители	120
<i>Федор Александрович Эмин</i> (1735–1770)	120
<i>Михаил Дмитриевич Чулков</i> (1744–1792)	120
<i>Матвей Комаров</i> (1733–1812)	122
<i>Василий Алексеевич Лёвшин</i> (1746–1826)	122
<i>Владимир Игнатьевич Лукин</i> (1737–1794)	122
<i>Михаил Иванович Попов</i> (1742–1790)	123
<i>Николай Петрович Николев</i> (1758–1815)	123
<i>Александр Онисимович Аблесимов</i> (1742–17683)	123
<i>Михаил Алексеевич Матинский</i> (1750–1820)	123
<i>Николай Гаврилович Курганов</i> (1725–1796)	125
<i>Николай Иванович Новиков</i> (1744–1818)	126
Александр Николаевич Радищев (1749–1802)	129

Денис Иванович Фонвизин (1745–1792).....	137
Гавриил Романович Державин (1743–1816).....	146
Державинская эпоха	188
<i>Василий Петрович Петров</i> (1736–1799)	189
<i>Николай Александрович Львов</i> (1751–1803)	194
<i>Василий Васильевич Капнист</i> (1758–1823)	196
<i>Иван Иванович Хемницер</i> (1745–1784)	198
<i>Яков Борисович Княжнин</i> (1742–1791)	199
<i>Ермил Иванович Костров</i> (1755–1796)	203
<i>Иван Андреевич Крылов</i> (1769–1844)	204
Русский сентиментализм	214
Иван Иванович Дмитриев (1760–1837)	221
<i>Владимир Васильевич Измайлов</i> (1773–1830).....	221
<i>Юрий Александрович Нелединский-</i> <i>Мелецкий</i> (1751–1828).....	221
<i>Михаил Васильевич Сушков</i> (ум. 1799)	221
Николай Михайлович Карамзин (1766–1826).....	221
Писатели грани веков	234
<i>Семен Сергеевич Бобров</i> (1765–1810)	235
<i>Сергей Александрович Ширинский-</i> <i>Шихматов</i> (1783–1837)	239
Заключение.....	244
Программа по русской литературе XVIII века	246
КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ	
<i>А.Д. Кантемир. Письмо Харитона Макентина к другу</i> <i>о сложении стихов русских</i>	259
<i>В.К. Тредиаковский. Новый и краткий способ к сложению</i> <i>российских стихов с определениями до сего</i> <i>надлежащих званий</i>	277
<i>М.В. Ломоносов. Ода блаженная памяти государыне</i> <i>императрице Анне Иоанновне на победу над турками</i> <i>и татарами и на взятие Хотина 1739 года</i>	287
<i>М.В. Ломоносов. Письмо о правилах российского</i> <i>стихотворства</i>	295

<i>М.В. Ломоносов. Утреннее размышление о божием величестве</i>	303
<i>М.В. Ломоносов. Вечернее размышление о божием величестве при случае великого северного сияния.....</i>	304
<i>М.В. Ломоносов. Ода, выбранная из Иова</i>	306
<i>М.В. Ломоносов. Краткое руководство к риторике на пользу любителей сладкоречия.....</i>	309
<i>М.В. Ломоносов. Предисловие о пользе книг церковных в российском языке</i>	350
<i>М.В. Ломоносов. Разговор с Анакреоном</i>	355
<i>А.П. Сумароков. Две эпистолы</i>	357
<i>Г.Р. Державин. Объяснения на сочинения Державина относительно темных мест, в них находящихся.....</i>	372

Учебное издание

Минералов Юрий Иванович

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XVIII ВЕКА

Редактор Т.А. Феоктистова

Внешнее оформление В.Н. Хомяков

Корректор Т.В. Мальшева

Компьютерная верстка С.М. Хос

Изд. № ЛЖ-299. Подп. в печать 10.08.07. Формат 60×88^{1/16}.
Бум. офсетная. Гарнитура «Ньютон». Печать офсетная.
Объем 23,52 усл. печ. л., 24,99 усл. кр.-отт.
Тираж 3000 экз. Заказ № 3673.

ОАО «Издательство «Высшая школа», 127994, Москва,
Неглинная ул., 29/14, стр. 1.

Тел.: (495) 694-04-56.

<http://www.vshkola.ru>. E-mail: info_vshkola@mail.ru

Отдел реализации: (495) 694-07-69, 694-31-47, факс: (495) 694-34-86.
E-mail: sales_vshkola@mail.ru

Отпечатано в ОАО «Ивановская областная типография».
153008, г. Иваново, ул. Типографская, 6.
E-mail: 091-018@rambler.ru