



Г. А. ГУКОВСКИЙ

ТРЕДИАКОВСКИЙ КАК ТЕОРЕТИК ЛИТЕРАТУРЫ

1

В обширном, в немалой части до сих пор еще не изданном, творческом наследии Василия Кирилловича Тредиаковского его работы литературоведческого и критического характера занимают видное, едва ли не центральное место. Большая и глубоко плодотворная роль Тредиаковского в истории русской литературы, более того — в истории русской культуры вообще, не вызывает сомнения. Советская наука окончательно отбросила легкомысленную традицию недооценки Тредиаковского и его поистине необъятного труда. Эта традиция, в свое время созданная в правительственных кругах и, видимо, не без активного участия самой Екатерины II, которой был неприятен весь склад сознания Тредиаковского, как и политическая тенденция его «Тилемахиды», традиция, закрепленная в XIX столетии посмертным пасквилем на Тредиаковского в «Ледяном доме» Лажечникова, вызывала более или менее решительный отпор со стороны ряда лучших людей и передовых деятелей русской литературы, последовательно выступавших на защиту осмеянного поэта и ученого, — со стороны Новикова, Радищева, Пушкина, затем — в виде развернутой научной статьи — Ир. Введенского, литератора-демократа и радикала. Незачем, однако, объявлять Тредиаковского замечательным поэтом. Его художественное дарование не было блестяще. Также и его научная, теоретическая мысль была ограничена, урезана свойственными всей его деятельности эклектизмом, архаичностью сознания, некоторыми навыками схоластического типа мировоззрения.

Тредиаковский стоял как бы на грани двух эпох: он принадлежал еще эпохе киевской схоластики, — и он же был одним из выдающихся деятелей эпохи русского Просвещения, и ему было свойственно внутреннее противоречие типа сознания классицизма

и уже пробивающихся через него тенденций послеклассической поры. Задача жизни Тредиаковского заключалась в том, чтобы насадить в России высокую культуру гуманитарных знаний, чтобы учредить в ней научное мышление в вопросах политики, морали, искусства, чтобы на место старорусской системы взглядов в области литературы поставить сознательную систему учений продуманной теории, утвержденной опытом человечества и разумными основаниями логики. Самая поэзия Тредиаковского была как бы системой примеров к определенным эстетическим положениям и в то же время облегченным способом внушения читателю определенных этико-политических концепций. В этом смысле и в поэзии своей Тредиаковский был теоретиком, экспериментатором, ученым-просветителем. Недаром, издавая в 1752 г. два тома своих произведений, Тредиаковский напечатал в них попеременно научные статьи со стихами, причем некоторые из стихотворений могли сойти за научные работы (например, стихи из «Аргениды», данные дважды, — в двух системах метрики, — в порядке научно-поэтического эксперимента, или «несколько эзоповых басенок», составленных, как сказано в подзаголовке, «для опыта»). Тем более важна была непосредственно ученая работа Тредиаковского. Его эрудиция была поистине колоссальна, причем она охватывала все области общественных наук. Правда, и здесь он тяготел более к возрожденческим традициям кропотливейших изучений наследия античности, чем к восприятию новейших течений науки, но он знал и эту новейшую науку и учитывал ее достижения и идеи. Он был профессионалом-филологом, занимавшим в Академии наук кафедру теории литературы («элоквенции», т. е. красноречия), и трудившимся в лингвистической организации той же Академии (Российском собрании); он был историком, он был знатоком философии, особенно античной и возрожденческой. В качестве филолога, теоретика литературы и лингвиста Тредиаковский наставлял современных ему писателей и извлекал для них уроки из наследия писателей прошлого; в качестве историка Тредиаковский изучал историческое прошлое культуры, в том числе и литературы, и давал оценку этого прошлого; и в качестве философа-моралиста Тредиаковский оценивал моральную и общественную пользу от данных литературных явлений и от поэзии вообще. Таким образом, все сферы научно-теоретической деятельности Тредиаковского вели его к литературной критике или включали в себя ее элементы.

Тредиаковский писал научно-теоретические работы всю жизнь, начиная с принципиального предисловия к «Езде в остров любви» 1730 г. и кончая огромным «Предъизъяснением об ироической пииме», предпосланным «Тилемахиде» в 1766 г. За эти тридцать семь лет он написал много исследований, книг и статей, которые в сумме своей составили капитальный фонд теоретического мышления, во многом основополагающий для дальнейшего развития русской истории и теории литературы, истории, философии, рус-

ского языкознания и русской литературной критики XVIII в. Сюда относятся его труды по теоретической и практической поэтике, такие, как «Новый и краткий способ к сложению российских стихов» (1735 г.), «Способ к сложению российских стихов» (1752 г. — вторая, заново написанная редакция трактата 1735 г.), «Ответ на письмо о сафической и горацанской строфах» (написанный в 1755 г., напечатанный только в 1873 г.), «Письмо некоего россиянина к своему другу, написанное по поводу нового российского стихосложения» (1736 г. — на французском языке), статья «Для известия», предпосланная брошюре «Три оды парафрастические псалма 143, сочиненные чрез трех стихотворцев, из которых каждый одну сложил особливо» (1744 г., написана в 1743 г.). Первая из этих работ, знаменитая книга 1735 г., заложившая первые основы не только русского стиховедения, но и русского стихосложения, книга, открывшая тонический принцип русского стиха, содержит и теорию, и ряд поэтических образцов-примеров, ряд кратких суждений о писателях античности и новой Европы. К этой группе работ Тредиаковского, посвященных в основном проблемам метрики, примыкает несколько других, разрабатывающих, с одной стороны, общие вопросы эстетики и теории литературы, с другой — вопросы теоретического и исторического изучения отдельных жанров. Таковы: «Рассуждение об оде», приложенное к тексту оды на взятие Гданска (1735 г., написано в 1734 г.; заимствовано частично у Буало), «Рассуждение о комедии вообще» (1751), обширное предисловие к переводу «Аргениды» (1751), обширное «Предъизъяснение об иронической пииме» (1766; частично переведенное из предисловия к Фенелонову «Телемаку»), «Мнение о начале поэзии и стихов вообще» (1752), «Письмо к приятелю о нынешней пользе гражданству от поэзии» (1752). Во всех этих работах рассыпаны и краткие, и иной раз обстоятельные и пространные суждения о произведениях писателей Западной Европы, античных и новых, суждения исторические и критические. К этой же группе работ следует отнести поэтическое произведение Тредиаковского, его «Эпистолу к Апполину» (1735 г., помещена в трактате этого года), заключающую обзор европейской поэзии и оценку ряда поэтов. Особо стоит содержательная статья Тредиаковского «О древнем, среднем и новом стихотворении российском» (1755), объединяющая вопросы метрики с вопросами истории литературы, статья, являющаяся первым серьезным и доселе не утерявшим значения трудом по истории русской поэзии до середины XVIII столетия; и эта статья включает критические оценки поэтов, на сей раз русских. Общая теория «красноречия», т. е. и ораторского искусства, и принципов художественного стиля вообще, изложена в «Слове о богатом, различном, искусном и несходственном витийстве» (1744 г. — на латинском языке; перевод автора). Общие и частные вопросы языкознания — истории и теории языка и языковой политики — изучаются Тредиаковским

в его «Речи... к членам Российского собрания» (1735), в большой книге «Разговор между чужестранным человеком и российским об орфографии старинной и новой и о всем, что принадлежит к сей материи» (1748 г.; первый вариант, до нас не дошедший, относится к 1747 г.), в первой части другой большой книги — «Три рассуждения о трех главнейших древностях российских» (1757 г., издано впервые после смерти автора в 1773 г.); эта первая часть озаглавлена: «Рассуждение первое о первенстве словенского языка пред тевтоническим». Остальные два «рассуждения» этой книги посвящены вопросам историческим по преимуществу — «о первоначалии россов» и «о варягах руссах словенского звания, рода и языка». Морально-философские темы разработаны Тредиаковским в ряде статей, например в «Слове о премудрости, благоразумии и добродетели», но по преимуществу в обширном труде без названия, напечатанном по частям, под видом предисловий от переводчика к ряду томов «Ролленовой истории». Конечно, и эта группа трудов Тредиаковского уясняет его литературно-критические позиции. Наконец, особый и первостепенный интерес для нашей темы имеет одна работа Тредиаковского, являющаяся первой специально-критической развернутой литературной статьей в новой русской литературе; это — «Письмо, в котором содержится рассуждение о стихотворении, поныне в свет изданном от автора двух од, двух трагедий и двух эпистол, написанное от приятеля к приятелю» (1750 г., издано впервые в 1865 г.). В статье 4 печатных листа. «Письмо» — это подробнейший критический полемический разбор произведений первых лет творческой деятельности Сумарокова. Со времени написания этого письма, не оставшегося неизвестным современным литераторам, можно начинать историю русской критики в собственном смысле этого слова.

Как можно видеть по приведенным выше датам, основная группа произведений Тредиаковского, относящихся к его критической работе, падает на 1750-е годы. Лишь первые из них, преимущественно занятые вопросами метрики и включающие мало элементов критики, относятся к 1730-м годам.

1735 год был знаменательным годом не только в творческой жизни Тредиаковского, но и в истории русской культуры вообще: в этот год вышел в свет трактат Тредиаковского, установивший навсегда метрическую базу русской поэзии, и в этот же год было учреждено при Академии наук Российское собрание, в котором Тредиаковский хотел видеть как бы зерно русской Академии языка и литературы, нечто вроде знаменитой коллегии «сорока бессмертных» Французской академии, хотел видеть учреждение, которому суждено содействовать развитию и укреплению русского языка, создать словарь нашего языка, его грамматику, нормы общерусской литературной речи.

При открытии «Российского собрания» Тредиаковский произнес речь, в которой говорил о великих трудах, предстоящих Соб-

ранию по упорядочению русского языка: для него эти труды были делом национальной важности, хотя делом весьма нелегким. Он говорил: «Однако сие коль ни полезно есть российскому народу, то есть возможное дополнение языка, чистота, красота, и желаемое потом его совершенство, но мне толь трудно быть кажется, что не не страшит уповаю и вас, мои господа, трудностию и тягостию своею». Тем не менее он призывал своих товарищей выполнить это национальное дело. «Правда, что сия трудность есть превелика; однако она не из таковых, чтоб не возмогла быть преодолена. . . Но хотя нас и трудности устрашают, однако начнем, а начав, из того нечто быть имеет по крайней мере поощрение другим к такому делу; не начиная же ничего, ничего и не будет». «Труд, мой господа, труд прилежный, все побеждает».

Такова задача, поставленная перед русскими писателями: упорным трудом способствовать быстрому укреплению русского языка и русской литературы. Разрешить эту задачу возможно, только опираясь на национальные основы русской речевой культуры. Именно так поставил вопрос Третьяковский в свои зрелые годы. В начале же своей деятельности он не осознавал в отчетливой форме национально-самобытный характер решения задачи, постигнутой им в общем виде еще в 1735 г.

Однако уже в 1730-е годы стремление к «защите и прославлению» русского языка и русской поэзии вступило в сознании Третьяковского в противоречие с космополитизмом его парижской позиции. Впоследствии это стремление победило. Третьяковский отказался от увлечений своей молодости, освободился от преобладающего влияния «стиля Регентства» и обратился к идее поисков национального варианта общеевропейской литературной культуры. Источниками при обосновании этого варианта для него были церковнославянский язык, который он не отделял от русского и считал древним и благородно-возвышенным аспектом русского языка, старинная русская поэзия (силлабическая), наконец русский фольклор, хотя к нему он относился еще весьма осторожно и привлекать его к делу решался лишь со всяческими оговорками. Нет сомнения в том, что более зрелый Третьяковский, отстаивавший «славянщизну», защищавший русских силлабистов, на первый взгляд более архаический, стоял на позициях и более глубоких, и более передовых, чем молодой Третьяковский с его легкомысленным отношением к «славянщизне» и ссылками на великосветскую болтовню в качестве нормы простоты речи. Недаром против попыток раннего Третьяковского направлено утверждение прав «славянщизны» в теории и практике Ломоносова. Поиски Третьяковского 1750-х годов соотносятся уже с общеевропейским движением поисков национальных основ литературной культуры, с началом «реабилитации» доклассических явлений своей культуры. Иное дело, что поздний Третьяковский, как это случалось с ним постоянно и в разных вопросах, не проявил чувства исторической

меры и стал засорять русский литературный язык непомерным количеством устаревших и уже непонятных славянских слов.

Не случайно и то, что именно к зрелому и позднему периоду деятельности Тредиаковского относятся его труды по переводу книг, не только глубокомысленных, но и передовых в социально-политическом отношении — «Аргениды», а затем истории Роллена и Фенелонова «Телемака».

В предисловии к «Тилемахиде» Тредиаковский оправдывает отказ от рифмы в своем эпосе не только примером Гомера и Вергилия, не только общей оценкой рифмы как пустой игрушки внешнего украшения, но и традицией русского народного безрифменного стиха. Ссылаясь на свое исследование истории русского стиха, он говорит о безрифменности «Тилемахиды»: «Итак, сей род стихов, начатый мною от нескольких уже лет, а ныне рекомендуемый всеобщему употреблению в пииме сей важной, не долженствует казаться нам ни новым, ни диким; он есть возврат от стихотворения странного, детского и неправильного к древнему нашему основному, свойственному и пристойно совершенному». Правда, Фенелонов «Телемак» написан прозой, но это только «за неспособностью французского языка к тоническому еллино-латинскому стиху». «Что ж до нашего языка, то он столько благолепно воскриляется дактилем, сколько и сам еллинский и римский... Природа ему даровала все изобилие и сладость языка того еллинского, а всю важность и сановность латинского. На что ж нам претерпевать добровольно скудость и тесноту французскую, имеющим всякородное богатство и пространство славенороссийское?».

В данной связи возникает новый критерий эстетических достоинств элементов поэзии, утверждаемых именно исконностью их, свойственностью их русской национальной традиции. Так, отстаивая хорей как основной размер русского стиха, Тредиаковский писал еще в 1752 г. в предисловии к своим «Сочинениям и переводам» («К читателю»), что «хорейческий стих есть сроднее нашему языку», и здесь не так существенно, что он был неправ в существе своего положения, упорно отстаивая введенный им хорей от «ломосовского» ямба, сколько заслуживает внимания самый метод оправдания «своего размера». В «Слове о витийстве» он выдвигает тезис: «Чтоб с самого начала мнение мое объявить, определяю, что о природном своем языке больше, нежели о всех прочих, каждому надлежит попечение иметь». Среди аргументов, подкрепляющих это положение, наиболее существен тот, который утверждает, что язык данного народа есть выражение его духовного склада, что «наружное слово есть знак внутреннего понятия, которое всем людям, всем народам, еще и всякому человеку есть наиобщественнейшее; но наружные знаки или наружное слово инако, потому что каждый народ на особливые согласился изображения для названия именем той или другой вещи. По сему наруж-

ные знаки иные в сем народе особливые и ему только знаемые, другие другого народа собственные и от него токмо ведомые. Сие то ж, что и каждый народ имеет особливо свой себе язык и что столько разных языков в свете, сколько в нем обитает разных народов». Понятия, основы мышления общи всем народам; но каждый народ напечатлевает в своем языке свой способ мышления, свой аспект тех же единых понятий; и самый словарь народа различает его собственные элементы от пришлых и общечеловеческих. Здесь, в более раннем произведении, выразилось характерное для Тредиаковского сплетение методов и типов мышления: самое «Слово о витийстве» — это латинская речь, написанная и построенная по канонам поздневозрожденческой схоластики; концепция единства основ мышления и языка всех народов обща и Возрождению, и классицизму, а стремление обосновать дифференциальные признаки национальной речевой культуры ведет нас к идеям, подтачивающим господство классицизма.

2

Сам Тредиаковский, трудясь денно и ночью с неусыпным прилежанием, тшился защитить национальное достоинство русской культуры перед лицом ее западных собратьев. В рассуждении «О первоначалии россов» он усердно оспаривает мнения немецких ученых о неславянском происхождении «россов»: «Что за повсюдное Байерово тщание, приставшее от него, как прилипчивое нечто, к некоторым его ж языка здесь академикам, чтоб нам быть или шведами, или норвежцами, или датчанами, или германцами, или готфами, только б не быть россианами?». Исконность русско-славянской государственности Тредиаковский стремился научно доказать и в «Рассуждении о варягах русских». В начале этого рассуждения он так сформулирует свой тезис по этому вопросу, уже тогда сильно волновавшему русскую науку: «Усмотрев... историческую достоверность в наших и в других искреннейших повествователях и также утвердившись на ней и оградившись ею, дерзаю здесь предложить и по мере ума моего и сил всем повествованием ясно показать, что именовавшиеся варяги и те руссы, а следовательно, великие князи, самодержавствовавшие в России и пришедшие в Новгородскую державу с начала от варяг, имели название сие славенское, род их был славенский и вешали они языком всекогда славенским». Заканчивает свой труд Тредиаковский так: «Твердо по всему и есть непреодолимо: варяги руссы, а от них прибывшии царствовать государи наши в великую Россию были звания славенского, рода славенского и славенского языка, крепко и непреодолимо есть: все россы, а особливее северныи, не были ни даняне, ни свей, ни норвежане, ни скандинавляне, ни германцы, вне пределов Германии пребывавшии, но россияне собственно так нарицаемыи, ныне издревле».

Филологические и исторические методы Тредиаковского при исследовании подобных вопросов не научны и соответствуют методам антиисторической критики схоластического типа, но внутренняя тенденция его направлена на доказательство не общности всех культур, а их дифференцированности. Таким же образом он в первом из своих трех рассуждений старается доказать, что славянский язык — это первичный язык всей Европы, что все страны и народы Европы обязаны своим началом русскому народу. Он ошибается так же, как ошибались в своих лингвистических выкладках все доромантические языковеды Европы; но опять пафос его работы заключается в желании отстоять самостоятельность русской национальной культурной традиции в пределах общеевропейской нормы, отстоять ее против мнений иноземных ученых и отечественных «западников» на салонный лад. Он понимает, что Петр I хотел сблизить Россию с Западом на поприще культуры (см. «Разговор об орфографии»), но понимает деятельность Петра в этом отношении именно как национальную. В начале «Слова о витийстве» он говорит о том, что когда Петр пригласил в русскую Академию наук иноземных ученых, «то другого большего плода толь от похвального и толь от полезного учреждения приобрести он не желал, как токмо, чтоб потом, в некоторое время, из всеподданнейшия и домашниа своея юности и многих способных к отправлению профессорския должности иметь и чрез то б способнее и действительнее как о бессмертной славе всего своего народа, так особливо о знатном прибытке от них между тем учащихя, а больше об истинной пользе всего государства промысл учинить».

Это — та же мысль, что и в знаменитых ломоносовских стихах о собственных Платонах и Невтонах. Недаром «Слово» Тредиаковского вызвало в немецкой печати раздраженные нападки. Тот же внутренний смысл заключен и в работе Тредиаковского «О древнем, среднем и новом стихотворении российском», в которой он противопоставляет нигилистическому взгляду на прошлое русской литературы, якобы не имеющей что предъявить своим соседям, почти двухвековую историю русской поэзии, заключающую весьма высокую оценку нескольких превосходных, по мнению Тредиаковского, поэтов-силлабистов, достойных занять место рядом с лучшими стихотворцами любого народа. (При этом он подчеркивает плодотворную литературную деятельность именно русских разночинцев-поповичей и ученых монахов, не аристократов-дворян). Так, Тредиаковский, восхищаясь «сладостной» поэзией Буслаева, прямо полемизирует с аббатом Гуаско, считавшим Кантемира первым русским поэтом, и говорит, что если бы Гуаско «мог видеть сие все, что я теперь не по слуху и чужому сказанию (это — выпад против аббата, не знавшего русского языка! — Г. Г.) пишу о нашем стихотворении, но по достоверному и истинному сказанию, то б, без сомнения, он для своея чести многое отменил в оной своей книшке и выдал бы второе издание исправнее и пра-

веднее». Тредиаковский, защищая русскую схоластику XVII в., с которой он и сам преемственно связан, защищая тем самым и себя от модернизированного и европеизированного классицизма Сумарокова, презиравшего даже Кантемира, в то же время понимал эту схоластическую традицию уже в плане национальной идеи и поисков собственных старинных истоков искусства.

Такая позиция Тредиаковского определяет многое в его языковой и литературной политике, в его конкретной критической деятельности. В «Разговоре об орфографии» он формулирует среди других такое «основание» своей теории: «Российская орфография ни самая малая нужды не имеет быть подобна всякой чужой, которая способ всеконечно не может быть годен к ее употреблению, а напротив того, самую основательную и твердую причину имеет быть по своей природе и по имени российския свойственно российской: ибо, по разуму, не должно следовать чужому образцу, ежели оный совершенно не годен собственному в какой-нибудь вещи способу и ей самой не сроден». Эта формулировка легла в основу понимания Тредиаковским и отношения русской литературы к западной.

В соответствии с этим Тредиаковский произвел в своих многочисленных трудах критический пересмотр всего литературного наследия человечества, доступного ему. Он использовал при этом и западных критиков, в частности французских, нередко черпая у них критические оценки, потому что его задача двойная: с одной стороны, он стремится включить русскую литературу в систему европейских литератур и сообщить ей совокупность взглядов и норм классицизма; с другой стороны — чем ближе к концу его деятельности, тем более проступает у него тенденция в системе общеевропейского классицизма найти своеобразное место для русской литературы, тенденция, в перспективе уже подтачивающая классицизм. Отсюда принцип отбора и оценки чужих явлений культуры.

Так, Тредиаковский дал подробный и восторженный разбор обеих гомеровских поэм — «Илиады» в предисловии к «Тилемахиде», «Одиссеи» — в «Изъяснении» к «Аргениде». В том же предисловии к «Тилемахиде» он дает характеристику «Энеиды» и самого романа — эпоса Фенелона. Еще раньше он дал отбор имен — образцов в различных жанрах в трактате 1735 г.; такие же отборы с критическими характеристиками даны в статьях об оде и о комедии. При этом Тредиаковский, склоняясь перед авторитетом нормы классицизма, вовсе не намерен считаться со всеми авторитетами западной критики и русского общественного мнения, шедшего, как ему казалось, на поводу у Запада. Так, признав еще в 1735 г. достоинства Вольтера («Молодой хоть в них Волтер, но весьма чист в слоге» — «Эпистола к Аполлину»), позднее Тредиаковский считает возможным осудить «Генриаду», в те времена высоко превознесенную всей Европой («Предъязнение

об иронической прииме»); он присоединяется к суждениям, отказывающим «Генриаде» в звании эпической поэмы; во-первых, Вольтер незаконно погрешил против правила изображать в эпической поэме только события и людей «самоудаленных иронических времен»: «... ирой его есть не Лаомедонт или Приам, но Генрик, поражающий наши слухи не знаю чем гофическим и неприятным, для того, что ирой Шилбранд, осмеянный от Боало-Депрео, и Ганри ирой суть одного поля, да так сравню, ягоды». Третьяковский считает, что герой поэмы «долженствует быть баснословный», — «следовательно, крайнее было бы бесславие французскому народу и нестерпимая обида, когда б толикому государю его быть некоторым родом Бовы-королевича в эпической прииме, ибо и величавости и славе его противно находить басненную чудесность в простоте летописей своих». Далее Третьяковский развивает мысль о несовместимости исторической достоверности с поэтическим вымыслом. Следует указать, что, по-видимому, Третьяковский через голову Вольтера метил в Ломоносова с его эпической поэмой «Петр Великий» (прямые нападки на недавно умершего Ломоносова были бы неудобны).

В данной связи можно привести еще следующее место из того же предисловия к «Тилемахиде»: Третьяковский говорит о слабости французского стиха — «нет у них всеконечно никаких стихов, потому употребляют рифму, да утаят ею безобразный род прозы — ибо определенным числом складов состоящие — в ложных своих стихах. Не бедность ли то и мелочь?». Это неуважение к прославленной во всей Европе французской поэзии должно было служить обоснованием прав русской поэзии на самостоятельный путь, приближающий ее к античности через голову Буало и Вольтера. В то же время, сближая свою норму русской поэзии с воспоминаниями античности, Третьяковский именно в этой тенденции выявляет свое сближение с новаторскими идеями Запада середины XVIII в.

Он пишет далее: «Драматическому стихотворению надлежит быть в течении слова всеконечно сходственну с естеством. Что есть драма? Разговор. Но природно ль есть то собеседование, кое непрестанно окончивается женскою рифмою, как на горе — море, а мужескою, как на увы — вдовы, сочетаясь непременно? Я, в особенности¹ моей, читая иногда, отдохновений во время, комедии французские, больше всего чувствую сладости... от чтения Арлекина Дикого,² нежели от препрославленного Молиерова Тартюфа. Чего же ради? Тартюф сей в стихах своих имеет рифмы, и потому от природного течения слова весьма удалился, а Дикий Арлекин идет прозою, следовательно сходствует с самым чистым естеством. Не сомневаюсь, чтоб и прочии читатели у нас не такое ж имели при сем чувствие».

¹ Т. е. дома, в приватности.

² Комедия-буффонада Делиля (1712).

Критерий самостоятельности, противоречиво пробивающийся сквозь систему классических норм, сказался и в критических суждениях Тредиаковского о современной русской поэзии, в частности о Сумарокове. Он резко напал на Сумарокова за заимствования, истинные и мнимые, из иноземных писателей. В полемическом задоре он утверждает несамостоятельность Сумарокова и там, где ее вовсе нет. Но здесь примечателен принцип более, чем точность отдельных утверждений. О «Тресотиниусе» он пишет: «Авторова комедия почитай вся взята из сочинений комических барона Голберга, а особливо персона капитана самохвала... Хорев — трагедия... вся на плане французских трагедий, да и не только по плану она взята из французских трагедий, но и в рассуждении изображений. Гамлет, как очевидные сказывают свидетели, переведен был прозою с английския Шекспировы, а с прозы уже сделал ее почтенный автор наш стихами. Эпистола о стихотворстве руском вся Боало-Депрова». Любопытно, что в своем ответе — «Мысли в сновидении в французских трагедиях» — на статью Тредиаковского Сумароков только частично защищается от обвинения в заимствованиях и заявляет свое право брать свое добро там, где он находит его. Сумароков пишет: «Жестко озлобясь и браня меня, говорит он, что Тресотиниус мой из Гольберга. Каким же образом под именем Тресотиниуса находит он себя, ежели сия комедия взята из Гольберга? Или он думает, что у них такой же русский незнающий педант был, какой под именем Тресотиниуса у меня представлен? А капитан Брамарбас по характеру своему взят из Терентиева Евнуха, который комик не только греческих комиков был подражателем, но почти переводчиком... Хорев, говорит он, взят из Корнелия, Расина и Вольтера, а паче из Расиновой Федры. Ето не правда; а что есть в ней подражании, а стихов 5—6 есть и переводных, что я и укрывать не имел намерения, для того что ни мало не стыдно. Сам Расин, сей великий стихотворец и преславный трагик, в лучшие свои трагедии взял подражанием и переводом из Еврипида в Ифигению...³ стихов, в Федру...³ стихов, чего ему никто не поставит в слабость, да и ставить невозможно» и т. д.

Тредиаковский, стараясь уколоть Сумарокова, упрекает его в невнимании к древнерусской речи. Он же сам готов отдать любого француза, даже самого авторитетного и прославленного, хоть бы и самого учителя классицизма Буало, за древнюю русско-славянскую традицию, прежде всего необходимую русскому поэту. Уличая Сумарокова в недостаточном знании форм церковнославянского и русского языка, Тредиаковский пишет: «Не лучше ль посему автору приняться за наши прежде книги, дабы научиться правильному сочинению? Расин научит токмо вздыхать по-пу-

³ Цифры не проставлены Сумароковым.

стому, а Боало-Депро всех язвить и лучше себя: но оба сии нашему языку не научат».

Конечно, Тредиаковский сам переводил Буало, о котором он печатно изъяснялся с величайшим почтением и восхищением («Все, что ни сочинял Боало, есть исправное и удивительное, но наука его пиитическая, кажется, перед всем находится превосходная...» — предисловие к «Сочинениям и переводам, как стихами, так и прозою», 1752). Мало того, он заимствовал у него немало в своей оде на взятие Гданска. Заимствовал он и у других, конечно, и заимствовал открыто, потому что и он был причастен концепции «образцов» и единоспасительной нормы прекрасного в искусстве, но опять здесь важно то, что в его критических устремлениях пробиваются черты нового, уже внеклассического мышления. Такова же позиция Тредиаковского при анализе существа трагедий Сумарокова. Порицая в «Хореве» то, что герой у Сумарокова «обагрил пред всеми театр», т. е. закололся на сцене, он пишет, опять обнаруживая независимость от ферулы французских образцов: «Не извольте, прошу мне говорить,⁴ что окровавляется сцена и во французских трагедиях, будто б не было многих из французских трагедий против правил». То же и в конце статьи, когда Тредиаковский осуждает плачевную развязку «Хорева», в которой гибнут добродетельные герои: «Знаю, что автор пошлетя на многие французские трагедии, в которых равный же конец делается добродетели. Но я доношу в ответ, что как исправностям французских трагедий подражать не худо, так следовать их порокам не должно: надобно делать так, как надлежит, а не так, как многие делают. Я все те французские трагедии ни к чему годными называю, в которых добродетель погибает, а злость имеет конечный успех». Едва ли надо напоминать, что своим суждением Тредиаковский объявлял «ни к чему годными» значительное большинство трагедий французского классицизма, знаменитейшие творения Корнеля, Расина и Вольтера. При этом он явственно солидаризуется с тенденциями раннесентиментальной морализующей эстетики, именно требовавшей торжества добродетели на сцене (не случайно то же требование предъявил трагедии⁷ через сорок лет теоретик передового крыла русского сентиментализма Плавильщиков).

Подводя итог своим нападениям на Сумарокова, Тредиаковский уточняет и требования, предъявляемые им к русскому поэту. Первые его требования связаны именно с идеей национальной филологической традиции: «Толикие недостатки и толь многие как в речах порознь, так и вообще в сочинении проистекают из первого и главнейшего сего источника, именно ж, что не имел в малолетстве своем автор довольного чтения наших церковных книг, и потому нет у него ни обилия избранных слов, ни навыка

⁴ Статья написана в форме письма к приятелю.

к правильному составу речей между собою. Второе, что обучался он, может быть, по правилам не своему, да чужим языкам: сей недостаток толь есть общий, как думаю, что бесчестнее россиянам не знать по-русски, нежели как инак». Третий недостаток — неполучение Сумароковым университетского образования по «грамматике, реторике, поэзии, истории, хронологии и географии, без которых не токмо великому пииту, но и посредственному быть невозможно». Здесь Тредиаковский выявляет свою связь с традицией схоластики. То же и в указании четвертого недостатка: Сумароков, мол, не знает латыни. Пятый: «Полагается он больше надлежащего на французских писателей, которые и сами во многом и, почитай, во всем копыты с греческого и латинского языка». Во избежание недоразумений следует тут же указать, что Тредиаковский не совсем справедливо напал на Сумарокова за недооценку русского языка. Сумароков и сам держался аналогичных взглядов на воспитание юношества из «третьего сословия». Напомню хотя бы его слова: «Есть-де некто г. Тауберт: он смеется Бецкому, что ребят воспитывают на французском языке. Бецкий смеется Тауберту, что он ребят в училище, как недавно заведено при Академии, воспитывает на языке немецком. А мне кажется, и Бецкий и Тауберт оба дураки: должно детей в России воспитывать на языке российском».⁵

Конечно, именно то обстоятельство, что Тредиаковский находился в русле общеевропейского движения, впоследствии приведшего к разработке национального старинного искусства в романтизме, обусловило обращение его к русскому фольклору в эпоху, когда на поверхности европейской литературной жизни еще господствовало пренебрежение к фольклору и отсутствие интереса к нему, свойственные классицизму, причем даже опыт Перро с его сказками, в которых фольклор предстал причесанным до неузнаваемости на светский лад, не изменил этого положения. Разумеется, и Тредиаковский не смог оценить в русском фольклоре его демократическую народную сущность; для него фольклор интересен не столько как народная поэзия, сколько как древняя и национальная, самобытная, природная русская форма поэзии. Кроме того, — и это характерно для Тредиаковского, — обращаясь к фольклору, он связан еще узами классического пренебрежения к нему. Отсюда и робость, осторожность Тредиаковского в привлечении к теоретической разработке фольклора. То, что это — национальная поэзия по преимуществу, привлекает Тредиаковского; то, что это — поэзия крестьян, не знающих латыни, не изучавших университетских наук, чуждых правилам искусства, смущает и пугает его. Тем не менее он решился указать на фольклор, как на основу построения нового русского

⁵ Цит. по кн.: С. Порошин. Записки СПб, 1881, запись 27 сентября 1765 г.

стиха, как на важнейший аргумент в пользу этого стиха. В трактате 1735 г. Тредиаковский отвергает мнение, будто он заимствовал свою новую систему стихосложения у французов: «Пусть отныне перестанут противно думающие думать противно: ибо поистинне всю я силу взял сего нового стихотворения из самых внутренностей свойства нашему стиху приличного; и буде желается знать, но мне надлежит объявить, то поэзия нашего простого народа к сему меня довела. Даром, что слог ее весьма не красивый, от неискусства слагающих, но сладчайшее, приятнейшее и правильнейшее разнообразных ее стоп, нежели иногда греческих и латинских, падение подало мне непогрешительное руководство к введению в новый мой эксаметр и пентаметр оных выше объявленных двусложных тонических стоп. Подлинно, почти все звания, при стихе употребляемые, занял я у французской версификации; но самое дело — у самой нашей природной, наидревнейшей оных простых людей поэзии. И так всяк рассудит, что не может, в сем случае, подобнее сказаться как только, что я французской версификации должен мешком, а старинной российской поэзии всеми тысячею рублями. Однако Франции я обязан и за слова, но искреннейше благодарю, россиянин, Россию за самую вещь». Тредиаковский явно упрощает и схематизирует дело, ссылаясь здесь только на фольклор, и он сам в других местах намекал на это. Но привлечение фольклора в порядке аргументации и именно в пользу коренной природности данного вида стиха тем более приобретает принципиальный вес. Через полтора десятка лет, в предисловии к «Аргениде», Тредиаковский возвращается к той же постановке вопроса по поводу рифмы, которую он предлагает отвергнуть: «Привыкшие к рифме, да благоволят быть уведомлены, что она есть игрушка, выдуманная в готические времена, и всеконечно постороннее есть украшение стихам. Простых наших людей песни все без рифмы, хотя идут то хореем, то иямбом, то анапестом, то дактилем, а сие доказывает, что коренная наша поэзия была без рифм и что она тоническая». Наконец, в статье «О древнем, среднем и новом стихотворении российском» Тредиаковский ставит вопрос на историческую почву. Он предполагает, что русская народная поэзия является неким остатком дохристианской эпохи русской поэзии, по которому можно судить о свойствах этой первоначальной и древнейшей русской поэтической культуры. Христианство вытеснило стихотворство из обихода образованных людей и приучило их только к прозе, а «стихотворение оное важнейшее со всем позабыто: ибо простонародное стихосложение за подлость стихотворцов и материй от честных и саном знаменитых людей презираемо было всеконечно, так что и поныне, но уже знающие и суетно строптивные люди зазирают неосновательно, ежели кто народную старинную песню приведет токмо в свидетельство на письме, хотя и с извинением в необходимости, о первоначальном нашем стихотворении». Видимо, по-

пытка Тредиаковского, решившегося опереться на фольклор в своих теоретических разысканиях о русском стихе, вызвала осуждение со стороны представителей дворянской культуры того времени. Тенденция выдвинуть идею национального характера поэзии привела Тредиаковского и к отрицанию использования в русских стихах чуждой христианскому народу языческой мифологии. В статье о Сумарокове он нападает на него за введение в текст столь ответственного в идейном смысле произведения, как торжественная ода, имени Нептуна: «... мне в сочинениях толикия важности не любы ни Нимфы, ни Нептуны, ни другие подобные сумасбродные тени, ибо можно без всех сих пустошей обойтись... Однако в игрушках или в некотором баснословном совсем сочинении я не порочу сих Нимф, Нептунов, Беллон, Юнон и Аполлонов, ведая, что они несколько оживляют пустую или неважную или всеконечно по всему баснословного рода материю». Впрочем, раньше, в трактате 1735 г., Тредиаковский оправдывал введение Аполлона в свою эпистолу к нему вполне классическим использованием мифологии в аллегорическом или метонимическом плане: «... чрез Аполлина должно здесь разуметь желание сердечное, которое я имею, чтобы и в России развелась наука стихотворная, чрез которую многие народы пришли в высокую славу». То же говорится и о Купидоне в элегии, помещенной в трактате: «Слово Купидин... не долженствует к соблазну дать причины жестокия добродетели христианину, понеже оно тут не за поганского Венерина выдуманного сына приемлется, но за пристрастие сердечное, которое в законной любви и за великую свою горячесть хулимо быть никогда нигде еще не заслужило».

3

Говоря о стремлении Тредиаковского подойти к идеям национальной характеристики русской поэзии, не следует преувеличивать его; перед нами — только первые проблески, еще далекие от идей романтиков конца XVIII и особенно начала XIX в. Тредиаковский мыслит самобытность еще в пределах общечеловеческих для него норм классицизма, мыслит вне категорий местного колорита, и это существенно сужает возможности реализации его устремлений, это делает его позицию внутренне противоречивой.

Тредиаковский мечтал об обществе граждан, творящих высокую государственную, философскую, учительную поэзию, и, — подобно почти всем лучшим мыслителям XVIII в., — помещал свою мечту не в будущем, а в прошлом, в древней эпохе молодости человечества, утопически противопоставленной им изнеженному разврату дворянской современности. Этой теме он посвятил небольшую, но важную статью «Письмо к приятелю о нынешней пользе гражданству от поэзии». В начале он говорит о прекрасной древности: «Важная их (стихов и поэзии, — Г. Г.) должность

в тогдашнем человеческом обществе заслужила им у всех высокое почтение и... народам, кои наилучший успех пред прочими в них имели, приобрели они крайнее прославление». В стихах «древность описывала храбрые и славные дела великих людей, наставляла к добродетели и человеческие исправляла нравы, философические предлагала догматы, полагала уставы к получению от правосудия как истинного благополучия, так и спокойного сожития, записывала прошедшие бытия и достопамятные приключения». Но так было некогда. Теперь, в условиях современности, в условиях общественного бездействия, поэзия потеряла и силу приносить гражданскую пользу, и величие, хотя она могла бы и теперь быть тем, чем была в древности. «Сия многодельная должность стихов в древности и получаемая тогда от них несказанная польза была б и в наши дни рабыня важности и толикого ж почтения, ежели б ныне не отняты у поэзии были все оные толь высокие преимущества»; теперь высокие функции перешли к деловой прозе, а стихам оставили только «оды, трагедии, комедии, сатиры, элегии, эклоги, басни, песенки». «Ясно вам видеть можно, государь мой, что прежде стихи были нужное и полезное дело, а ныне утешения и веселая забава, да к тому же плод богатого мечтания к заслужению не того вещественного награждения, которое есть нужно к препровождению жизни, но такого воздаяния, кое часто есть пустая и скоро забываемая похвала и слава». Естественно, что теперь, заключает Тредиаковский о стихах, «нет поистине ни самая большия в них нужды, ни от них всемерно знаменитыя пользы». Остается уделить стихам лишь украшающую функцию, лишь роль культурной утехи для знати, и Тредиаковский с явной болью душевною принужден допустить эту роль (недаром его воображаемый адресат — вельможа): «Однако и при том утверждаю, что они (стихи, — Г. Г.) надобны, и надобны постольку между науками, украшающими разум и слово, поскольку между отгоняющими всякую воздушную обиду или, правее, между защищающими от оных поселянскими хижинами — покойные, красные и великолепные знаменитых и пресловутых городов палаты; или уже потолику между учениями словесными надобны стихи, поколику фрукты и конфеты на богатый стол по твердых кушаньях». Есть науки, просвещающие ум, исправляющие сердце, а есть и такие, которые «украшают разум, увеселяют око, утешают слух, вкус услаждают»; первые «гражданству... крайнюю приносят пользу», другие «возбуждают к веселью» своим формальным искусством, «чрез борьбу остроумных вымыслов, чрез искусное совокупление и положение цветов и красок, чрез удивительное согласие струн, звуков и пения». Без сомнения, Тредиаковский презирает это искусство дворцов, искусство пустого изящества форм, и мечтает об искусстве простых хижин, о «твердой пище» древней гражданской поэзии, приносящей крайнюю пользу обществу. Его статья — это обвинительный акт ничтожной совре-

менности в области искусства, как его перевод истории Роллена был обвинительным актом рабской современности мелких людшек, забывших могучие образы свободных граждан древности. Не случайны и социальные оценки современного злоупотребления искусством: искусство отдыха и усад — это все образы, достаточно прямо говорящие о социальном круге, лишившем искусство его величия, круге придворной, вельможной знати.

Тредиаковский задумывался и более непосредственно над вопросом, каковы причины гражданского величия поэзии в древности и превращения ее в «конфеты» в его время — и он уяснил для себя этот вопрос. Гражданская функция поэзии требует демократии, свободы и возникает в обществе граждан; в обществе рабов поэзия блекнет. Он говорит об этом в «Рассуждении о комедии вообще», построенном на материале западных исследований греческого театра, — излагая историю античной комедии. Основа его эстетической доктрины и здесь — утилитарно-моралистическая. Речь идет о создании трагедии Эскилом: «Первая причина ко всему тому есть токмо увеселение; но вторая, которая и цель есть трагедии, — любовь к добродетели и ненависть к порокам. Блажен народ, который для сего последнего смотрит представляемые трагедии». Затем явилась комедия. «Должность ее показывать на театре пороки и недостатки... осмехая оные; намерение ж — дабы исправить нравы» (характерен этот термин: «должность», т. е. долг в применении к искусству). Далее излагается история афинской комедии. «В области, где народ был властелином и обличал все, что имело вид честолюбия, отменности и плутовства, комедия сделала себе провозвестницею, исправительницею и такою советницею, которая способно могла преклонять народ. Не было никому пощады в городе толь вольном, или лучше своевольном,⁶ каков были Афины. Полководцы, градоначальники, правление, самые их боги, все было предано сатирической желчи пиитов». Затем, времена меняются, — при тридцати тиранах. «Сим тогда сатирическая вольность на театре стала быть неугодна. Причина сея неугодности сама собою мечется в глаза. Сии тридцать человек были тираны; демократия уничтожена; народ не имел больше участия в правлении; не мог уже он давать своих мнений о государственных делах, не смел оглашать ни сам собою, ни услугою пиитов дела своих господ». Комедия потеряла смелость, «грубость», приобрела хитрость и тонкость (это — средняя аттическая комедия), далее — лишенная гражданских прав комедия стала «выводить на театр вымышленных людей... и дела их, равным же образом вымышленные». Комедия эта достигла высокого художественного совершенства, но Тредиаковский не уважает ее, и именно по ее поводу приводит мнение Сент-Эвре-

⁶ Эта оговорка — насчет своеволия — едва ли не для цензуры и страха ради.

мона, для него явно пошлое: «Сент-Эвремонт называет комедию вообще отдохновением великих особ, увеселением искусных и учтивых людей, а упражнением и забавою простого народа».

Понимание поэзии, хотя и упрощенно-дидактическое, но все же общественное в своем существе, проявилось и в его изложении вопроса о происхождении и древнейшем периоде поэзии. Уже в очерке истории комедии мы могли видеть, как Третьяковский выводит те или иные особенности литературы,—вплоть до ее форм, до стиля и манеры,—из данных общественных условий и общественных задач. Рисуя общую картину возникновения на земле поэзии и ее древнейшего бытия, он в широком обобщении выводит искусство из общественных потребностей; об этом говорится в статье «Мнение о начале поэзии и стихов вообще». Третьяковский и здесь осторожен или двойствен; он приводит без всякой критики библейские сказания и готов принять их как научные факты. Но рядом с ними он ставит другую истину, якобы не противоречащую легенде, и эта истина и является его научной концепцией. Поэзия, говорит он, родилась у древнейших пастухов, но стихи как особая форма поэтической речи есть функция организованного общества, уже построенного на неравенстве, на преобладании одних над другими. По его мнению, когда люди стали устраивать общество—государство, надо было «всех преклонить... к оставлению особенного пребывания, показав им знатнейшую пользу в общем сожитии». Для этого потребно было слово, притом и сильное и сладостное вместе. Так родилось стихотворство—в устах первых «уставоположников» и из потребностей общества. Затем—общества развились, возникли города, установилось различие социальных состояний. Во главе обществ стали священники, выступавшие как властители; для укрепления своей власти они должны были всем отличаться от массы, в том числе и словом: «С одной стороны, величество превозвещаемого и превозносимого ими невиданного существа, а с другой—их собственное честолюбие... приводили их к тому». Так развилась в обществе стихотворная поэзия как священная речь власти, орудие ее, как культовая речь и политическая функция. Во всем этом построении опять примечательно восприятие и толкование поэзии как непременно общественного, государственного проявления. Таким же образом Третьяковский пытается реалистически, в духе евримеризма, истолковать мифологию в той же работе: «Повествуют, что поэзию изобрел некто македонянин, именем Пиерид, и оной дочерей своих обучил, а за сие отцем назван муз, называемых от его имени Пиеридскими или Пиеридовнами. Но кто он, о сем точно неизвестно. Может быть, что он токмо в большее употребление ввел поэзию в Македонии и воспевал с дочерьми своими, ходя по улицам, какие-нибудь песни, сочиненные стихами, наподобие французских водевилей».

Основы эстетической и критической позиции Тредиаковского приводили его к признанию примата содержания художественного произведения над его формой. Он подчеркивает, выявляя иной раз механистичность своего эстетического мышления, что смысл произведения — это в нем главное, единственно важное, а стиль, стих и т. п. — лишь орудие выражения смысла или даже иногда безразличная оболочка, не влияющая на внутреннюю суть дела. «Подлинно, тщетный будет гром в стихе, когда иначе мыслит автор, а иное пишет и изображает речью», — говорит он в примечании к своему переводу «Поэтического искусства» Буало. Ибо Тредиаковский различает в области стиля, так сказать, внутренние, идейно-ответственные элементы и те, которые он признает лишь внешней формой, по его мысли, безразличные или мало значимые в идейном отношении. К первым он относит прежде всего и больше всего лексику, отбор слов, для него неотделимый от семантического движения стиха. Ко вторым он относит, так сказать, «украшения», размер стиха, рифму, звуковую инструментовку стиха. К выбору и применению этих внешних элементов он равнодушен, не усматривая в них (разумеется, ошибочно) выражения идеи. Именно поэтому он отчетливо разделяет понятия поэзии и стихов, и в этом, несмотря на недооценку им идеологического существа формы, он принципиален. «Прямое понятие о поэзии есть не то, чтоб стихи составлять, но чтоб творить, вымышлять и подражать. Творение есть расположение вещей после оных избрания; вымышление есть изобретение возможностей, то есть не такое представление деяний, каковы они сами в себе, но как они быть могут или должны; а подражание есть следование во всем естеству описанием вещей и дел по вероятности и подобию правде. Всяк видит, что стих есть все не то: творение, вымышление и подражание есть душа и жизнь поэмы; но стих есть язык оных» («Мнение о начале поэзии»). «Стих — дело не великое, — говорит Тредиаковский в предисловии к «Аргениде», — а пиит в человечестве есть нечто редкое». Отсюда же и его формулировка относительно стилистических «систем»: «...которая система простее, та и лучше; довольно трудности при стихах и от сыскания мыслей».

На этом же разделении «внутренних» и «внешних» элементов стиля основана позиция Тредиаковского в пресловутом споре об эмоциональном (и жанровом) характере размеров русского стиха. Спор возник в 1743 г. между тремя поэтами-теоретиками — Тредиаковским, Ломоносовым и Сумароковым. Изложен он Тредиаковским в предисловии («Для известия») к брошюре «Три оды парафрастические» (1744). Ломоносов утверждал, что стопа ямба «высокое сама собою имеет благородство, для того, что она возносится снизу вверх... и что, следовательно, всякой героический стих, которым обыкновенно благородная и высокая

материя поется, долженствует состоять сею стопою; а хорей, с природы нежность и приятную сладость имеющий сам же собою, должен токмо составлять элегической род стихотворения и другие подобные, которые нежных и мягких требуют описаний, потому что он сверху вниз упадет, чем больше показывает нежную умильность, нежели высоту и устремительное течение».⁷ Сумароков присоединился к мнению Ломоносова, в те годы его учителя. Но Тредиаковский оспорил самый принцип характеристики размеров «самих по себе» как замкнутых форм. Он утверждал, «что некоторая из сих стоп сама собою не имеет как благородства, так и нежности; но что все сие зависит токмо от изображений, которые стихотворец употребляет в свое сочинение, так что иамбом состоящий стих равно изобразит сладкую нежность, когда нежные слова приберутся, и хореем высокое благородство, ежели стихотворец употребит высокие и благородные речи». В подкрепление этого принципиального положения Тредиаковский привел аргументы конкретно-метрического порядка, и, нужно сказать, аргументы сильные. Во-первых, он утверждал, что хорей и ямб противоположны только по внешности, а по сути дела они различаются только анакрузой, первым слогом (к такому взгляду пришли и наши современные советские стиховеды), и что, следовательно, каждый из этих размеров может иметь свойства другого. Во-вторых, он логически точно говорил, что если ямб высок и благороден, а хорей противоположен ему, он должен бы быть «низок и подл», а не «умилен и нежен», что если бы «восхождение» ударения было признаком высокого героического стиха, то «Илиада» и «Энеида» были бы написаны «восходящим» анапестом, а не «нисходящим» дактилем, что в стопах нет ни восхождения, ни нисхождения, а что есть в них прерывная цепь ударных и неударных звуков. «Защитник хорей, как прочие оба его называли, хотел было пространнее доказывать, что мнение его не в том состоит, чтоб он приписывал точно обеим сим стопам некоторое особое свойство высоты или нежности, но по положению токмо, то есть, буде иамб собою высок, то он совокупно собою ж и нежен; а буде хорей собою нежен, то он также притом и высок: ибо в прочем не признает он, как говорил выше, ничего сего в стопах, но причитает все разности слов. Но оба прочие не хотели от него ничего больше слышать, да токмо склонили его к тому, чтоб ему сочинить оду хорейскую, и выбрали себе на сие псалом 143-й. Сей есть случай и причина сих трех од, двух иамбических, а одной хорейской, которые ныне свету подаются»

⁷ У нас есть все основания доверять изложению чужих взглядов, сделанному Тредиаковским в данном случае: без сомнения, Ломоносов и Сумароков утвердили текст этого изложения, разрешая опубликование своих стихотворений при этом общем и анонимном, как бы от всех трех исходящем, предисловии.

(характерен здесь самый метод эксперимента при решении эстетического вопроса). Через несколько лет Тредиаковский вернулся к этому вопросу в предисловии к своим «Сочинениям и переводам»: он остался при прежнем мнении и доказывал его дополнительно примерами двух стихов — хореическим и ямбическим — на одну тему: «Я летом грому опасаюсь» и «Летний гром мне страх и трепет», причем второй, хореический, возвышеннее и сильнее, так как в нем тема изложена более энергично. Следует указать, что Сумароков впоследствии отказался в этом вопросе от ломоносовской точки зрения и пошел вслед за Тредиаковским; в 1760 г. он вступил с Ломоносовым в соревнование по переводу «высокой» оды Ж.-Б. Руссо «К счастью» и перевел ее хореем, тогда как Ломоносов — ямбом. Еще позднее, уже в начале XIX в., ученый исследователь Евгений Болховитинов именно выбору хорea приписал неудачу Сумарокова в соревновании 1760 г., унаследовав ломоносовский взгляд на тематическую и жанровую прикрепленность стиховых размеров. Между тем Тредиаковский считал не только метр нейтральной внешней формой стиха, уступающей значимости его содержания, но так же расценивал и звуковой состав поэтической речи, не придавая ему идейно-тематического значения. И в этом он отличался от взглядов Ломоносова, с которым был солидарен в этом пункте, хоть и не полностью, но всю жизнь, Сумароков.

Та же позиция Тредиаковского, а не только его тяготение к античной поэзии и к русскому фольклору, обусловила и его отношение к рифме, которую он к старости все более решительно отвергал, хотя и не считал возможным и нужным отказаться от нее совсем в своей поэтической практике. Для него рифма — это пустое украшение стиха, несущественное с точки зрения смыслового содержания его. В 1752 г. он писал (во второй редакции трактата о стихе): «Употребление рифмы вообще долженствует быть такое, чтобы всегда был предпочитаем ей разум: то есть, чтоб всегда при составе стиха больше стараться о чистом в нем смысле, нежели о богатой рифме; будет невозможно быть сим обоим совокупно, так чтоб для богатства рифмы твердого смысла нигде и никогда не пренебрегать». В статье «О древнем, среднем и новом стихотворении российском» Тредиаковский писал об отсутствии рифмы в античном стихе: «Обидна б была сия шумиха древнему благородному сих народов драгоценному безрифмическому золоту в окончаниях стихов». В других местах он говорит о рифме, как «готическом» изобретении, пустой игрушке, называет ее «побрякивающей на концах варварской рифмой» и т. п.

Понятно, что Тредиаковский с раздражением напал на Сумарокова за его свойственное ему в молодости пристрастие к звучности стиха. Он обрушился, в частности, на ту строфу его оды, которой, по его словам, сам Сумароков «цены не ставит, кото-

рую выше всего красного из сочинений почитает и в которой полагает он пример всея пиитическая высокоости. Подлинно, презрядный в ней жар и движение; однако как много в ней ложных мыслей, так и не сходственных с мыслями слов. Она вся то, что у французов называется фебюс, а мы можем назвать надутых пузырей пускание или ртом облаков хватание». Порицая, по ходу смысла строфы, выражение Сумарокова «На грозный вал поставив ногу», Тредиаковский в «Письме о стихотворении» (1750) говорит: «Сие значит, что автор не больше о сходстве в смысле, сколько о звонких словах, хотя и пустых, старался. Но не звонкое ль бы которое-нибудь слово было, когда б автор вместо грозного вала поставил или быстрый или зыбкий или какой другой вал? Однако сии слова не показались автору... ибо автору надобен токмо звон, а кроме того ничто: ему и Лев Исавр пышным кажется именем, как то я сам несколько раз от него слышал. Удивительно, как он сего пышного имени в громкой сей строфе не поставил; для его сочинения все равно, что на грозный вал, что на Лев Исавр». Все это не значит, что Тредиаковский совсем отвергал эстетическую функцию звучания стиха; его изучения ритмики и метрики русского стиха доказывают его внимание к звуковой организации поэтической речи, так же как ритмическая и фонетическая структура его гексаметра в «Тилемахиде», так тонко исследованная Радищевым в статье «Памятник дактило-хоренческому витязю».

4

Одной из основ понимания Тредиаковским конкретных вопросов искусства, его мышления как литературного теоретика и критика были рационализм и стремление все элементы русской поэзии подвести под правило, под норму, ввести в рамки точного и обязательного закона. Всякое проявление индивидуального начала в искусстве глубоко чуждо Тредиаковскому и даже ненавистно ему, если оно нарушает все нивелирующие предписания правила, основанного на авторитете традиции и разума, как их понял и принял Тредиаковский. Никакого участия фантазии, творческого произвола поэта, ничего непроясненного сознанием в процессе и в результате творчества он не приемлет. Для него процесс созидания явлений искусства — это целенаправленный труд, тяжкий, напряженный, обставленный со всех сторон предписаниями и предупреждениями теории, это решение сложнейшей технической задачи, где все заранее дано, но где выполнить все условия, не впад ни в какое прегрешение, может только тот, кто долговременным изучением слил свое сознание со всеми этими условиями, предписаниями, законами и техническими трудностями. В своем эстетическом мировоззрении в данном отношении Тредиаковский был и одним из последних русских

схоластов, представителей старинной традиции русского Возрождения в науке и искусстве, и одним из первых представителей движения классицизма в России; при этом тенденции рационализма и категорической нормализации были свойственны обеим традициям и, в свою очередь, смыкали их в единой исторической точке. Эта особенность эстетического мировоззрения Тредиаковского решительно ограничивала те элементы новых послеклассических взглядов, которые возникали в его сознании и творчестве.

Он, подобно другим писателям, своим современникам, считал возможным разрешать эстетические споры путем коллективных или единоличных опытов. Так разрешался спор о характере русских размеров своеобразным состязанием трех поэтов в переводе 143-го псалма ямбом и хореем; так же сам Тредиаковский опубликовал позднее состязание с самим собой, или, вернее, поэтически-научный эксперимент, а именно серию переводов стихов из «Аргениды», причем каждый из них был выполнен дважды двумя ритмическими системами: «анапесто-ямбическим гекзаметром без рифм» и ямбом с рифмами, александрийским стихом. В предисловии к этому опыту Тредиаковский писал, что эти «стихи... для того здесь полагаются, что все они сочинены двумя родами, а именно по-римски и по-нашему... Охотники могут сии роды между собою сличить и заключить по своему распределению, кои роды стихов, древнейшие ль греческие и римские с рифмами новейших времен, благороднее и осанистее». Здесь говорила в Тредиаковском уверенность в общеубедительности разумного опытного доказательства в деле красоты. Это была для него база возможного построения критики как точной науки. Для всего в искусстве должны быть в руках критика точные и ясные нормы. Их следует сформулировать. Так, Тредиаковский, в течение всей жизни интересовавшийся проблемой перевода и сам очень много переводивший и в прозе и в стихах, формулирует точные критерии, нормы эстетического достоинства стихотворного перевода; в предисловии к своему сборнику 1752 г. он пишет: «Я за потребное рассуждаю предложить здесь теперь главнейшие критерии, то есть неложные знаки доброго перевода стихами с стихов»; такими критериями он считает близость и полноту передачи смысла всего текста и каждого стиха, «чтоб то же самое дал движение переводному своему, какое и в подлинном; чтоб сочинил оный в подобной же ясности... чтоб слова были свойственны мыслям; чтоб они не были барбаризмом опорочены; чтоб грамматическое сочинение было исправное». В другом месте, в предисловии к «Аргениде», Тредиаковский сделал попытку определить точно общий критерий художественности в литературном произведении, определить красоту в применении к поэзии, к поэтическому стилю: «Надобно определить, в чем состоит природная красота стиля... прямая там красота, где точно все части между собою пропор-

циональны и где они прилично соединены и расположены; так что всяк, видя ту вещь, не может не сказать, что она хороша». Таким образом, объективным и рациональным критерием красоты Тредиаковский признает гармонию и пропорцию элементов, нечто измеряемое, точное и в то же время независимое от духовного произвола личности, нечто независимое и от творца, и от воспринимающего искусство, и от самого объекта изображения, нечто логически-формальное.

Исходя из тенденции к нормализации искусства и культурьг вообще, Тредиаковский исповедует культ логических определений, культ законов искусства, правил. Свой трактат о стихе 1735 г. он излагает, как курс математики или логики, в виде системы определений, правил и короллариев к ним, стремясь вывести правила из определений, как эстетические теоремы. В ряде работ он формулирует множество правил литературы, усердно занимается классификациями всяческого рода. Терминологичность, логическая понятийность отвлеченного типа, нарочитый рационализм отмечают и критерии Тредиаковского в важнейшей области стилистики, в семантике. Он требует от языка и стиля точного, ограниченного логическим определением смысла слова; он не допускает синонимов; каждое слово должно иметь одно значение, и каждое значение должно быть обозначено одним словом: «Я полагаю... что элоквенция, которая, хотя ни на одну токмо вещь многих имен не имеет, но из всех до одной каждой одно имя полагает, есть обильнейшая» («Слово о витийстве»). «Не иначе есть сие и в рассуждении совокупно накладенных синонимий, которые одну токмо вещь, без приложения к ней другия важности, изображают. Сей наисобливейший есть дар пустыя элоквенции, не истинныя и твердыя. Прямое красноречие, употребляя синонимии, не употребляет оных как бы на размножение единыя вещи числом, но на различие ее или достоинстию, или важностию, или великостию, или другим каким наисильнейшим обстоятельством» (там же). Поэтому Тредиаковский отвергает метафору как смысловое обогащение слова; он видит в метафоре как бы новое слово, заполняющее нехватку слов в лексике же данного языка (там же). Всякое смысловое колебание, семантическое углубление слова ему враждебно, как ему подозрительно и всякое украшательство, словесные узоры, нарушающие принцип рационалистического стиля: «Украшение слова, хотя и много служит истинному витийству, однако больше раболепствует пустому и притворному» (там же). Здесь Тредиаковский выступает против основных положений «Риторики» Ломоносова⁸ и становится на позиции классицизма, предсказывая зрелого Сумарокова.

⁸ «Слово о витийстве» относится к 1745 г., первая редакция «Риторики» Ломоносова была читана в виде курса в 1744 г.

Все указанные критерии и принципы Тредиаковского были им применены в его критической практике, в частности в центральной его критической работе, в статье о Сумарокове. И здесь он исходит в оценке разбираемых произведений из представления о незыблемых правилах, обязательных для всякого поэта, а стало быть, и для Сумарокова. Он пишет о его пьесе «Тресотиниус»: «Комедия сия недостойна имени комедии и всеконечно неправильная, да и вся противна регулам театра». Он и здесь стремится к нормализации, к введению практики литературной речи в строгие рамки нормы, общего употребления, принимаемого как закон. Например у Сумарокова в стихе «любви»: «...не знаю... по-каковски: мы прочие все склоняем сие имя следующим образом: любовь, любви, а не любви и т. д. во всех косвенных падежах, кроме винительного и звательного»; или: «Глагол владаю, который в шестом стихе есть развращенный; искусные в языке говорят владею, а на -аю произносят и пишут сей: обладаю, а не владаю» и т. п. Именно настаивая на создании и укреплении нормы языка, противостоящей стихии речевого произвола, Тредиаковский протестует против введения в поэтическую речь диалектных форм, элементов просторечия и народных говоров, пестрящих единую книжную языковую характеристику литературной нормы. Он возмущается Сумароковым: «В последнем стихе положено „к престолу божьему“ за „к престолу божиему“ по самой большой и по площадной вольности. Что больше? у автора и сельское употребление есть правильное и красное: его жерновы, по присловию, толь добры, что все мелют». Или еще о трагической и эпистолярной речи Сумарокова: «Какую я в ней вижу неравность? Вижу совокупно высоту и низкость, светлость и темноту... малое нечто приличное, а премногое непристойное; вижу точный хаос: все ж то не основано у него на грамматике и на сочинении наших исправных книг, но на площадном употреблении».

Все свои конкретные критические суждения Тредиаковский считает бесспорными научными положениями, логически выведенными из сличения данного произведения с нормой. Он убежден в точной доказательности эстетических оценок, в полной объективности понятий художественного достоинства и художественных недостатков. «Сия есть точная и непреборимая правда», — утверждает он относительно своего суждения о том, что его, Тредиаковского, произведения художественно выше сумароковских, и он старается именно доказать несовершенство стихов Сумарокова, доказать логически, научно, рационально.

Основные обвинения, предъявленные Тредиаковским Сумарокову, идут по двум линиям: либо это указания на языковые «погрешности», на нарушение норм русского и церковнославянского языков; либо это отрицание принципов семантики ранних произведений Сумарокова, отрицание, исходящее из рационали-

стической концепции языка и стиля. Дело в том, что молодой Сумароков находился под сильным влиянием Ломоносова и усвоил в ряде элементов своих произведений ломоносовскую семантическую манеру, величественную или эмоционально-напряженную, смело-метафорическую, использующую яркие лексические ореолы слов, чуждающуюся сухой терминологичности. Вот это-то и было неприемлемо для Тредиаковского. Между тем в конце 1740 г. сам Сумароков уже отходил от Ломоносова и вскоре отверг его стилистические принципы, сделавшись тем ярким сторонником и проповедником рационалистического, сухого стиля, тем противником метафоризации, семантической многогранности слова, которым он и остался до конца своих дней. Таким образом, Тредиаковский нападает на Сумарокова как раз за то, что сам Сумароков уже в эти годы начал осуждать в Ломоносове; Тредиаковский проповедует Сумарокову нормы стиля, ранее ему более или менее чуждые, но к 1750 г. уже свойственные его собственному эстетическому мировоззрению. Следовательно, иначе говоря, Тредиаковский, критикуя раннего Сумарокова, настаивает на нормах классицизма, которые утверждал в русской поэзии как раз зрелый Сумароков. Поэтому-то критические замечания Тредиаковского в этом круге вопросов так похожи на такие же замечания Сумарокова в его «Критике на оду» Ломоносова. Тредиаковский, в сущности, осуждает в молодом Сумарокове Ломоносова, через голову Сумарокова борется с поэтикой Ломоносова.

К данному вопросу относится множество критических замечаний в статье Тредиаковского; так, например, он осуждает на основании точного научного смысла слов два стиха Сумарокова: «Как ветер пыль в ничто преводит, так гибнет наша красота»: «Здесь соврано против общия философическия правды. Кто г. автора научил, что ветер пыль в ничто преводит? Сим бы способом, по седми тысячах лет от сотворения света, по нашему числению, давно уже вся земля в ничто была превращена. Ветер пыль только с одного места на другое преводит, а не в ничто обращает: от количества сотворенныя материи, по мнению знатнейших философов, ничего не пропадает». По поводу стиха «Простири с небес свою зеницу» Тредиаковский пишет: «Зеница есть славенское слово, а по-нашему просто называется озорочко. Но никто еще толь дерзновенныя и толь несвойственныя фигуры не употреблял у нас: ибо говоря распростерть озорочко, есть означать, что оно так простирается, как рука». Он отрицает метафору, исходя из требований логики. У Сумарокова сказано: «Разрушь бунтующи народы, И станут брань творящи воды»; Тредиаковский говорит: «Что значит стать брань творящим водам? Стать водам есть несвойственно; а стать водам брань творящим и того несвойственнее. Но пускай станут брань творящи воды; только ж бы не останавливались они от того, что разрушатся бунтующи народы: ибо сия авторова логика весьма подобна есть следующему

заклучению: стоит сегодня палка в углу, того ради завтра дождь будет». *Пышная строка Сумарокова «Ниспал из облак гневный вал»* вызывает припадок раздражения критика: «... что автор разумеет... того отнюдь понять не могу, и чаю, что и никто сего никогда не поймет, и еще думаю, что хотя и самого автора спросить, то он также непонятное сие чрез непонятное ж толковать станет. Как? Кто видал, чтоб гневный вал из облак ниспал. Что то за дивовище? Или лучше, что то за сумбур?». Тредиаковский разбирает раннюю оду Сумарокова, оду высокого стиля, по-ломоносовски пышную и полную грандиозных и патетических образов; он порицает в ней именно эти ее черты, порицает полет вдохновения, гиперболический пафос, смелость семантических сдвигов и ходов. «Толь высоко автор изволит писать, что уже и за разум залетает... Просим тебя, мысль дорогая, не летай толь высоко, да изображай себя, пожалуй, с надлежащею толь ясностью». Или: «Да и может ли кто быть толь великий Аполлин, который бы мог какой-нибудь найти в сем разум? Сие точно самое называется сумбуrom, не означающим никакие мысли». Или: «Не энтузиасм ли то... нетрезвый? или лучше не сумбур ли прямо сумбурный, где круглое с четвероугольным смешано? Надобно, чтоб наш автор чрезчур хватил Гиппокренския воды, когда он сие сочинял». Разум, ясность — таковы требования Тредиаковского. Он осуждает и сложный синтаксис и эмоционально-стихийную композицию оды. Так, он осуждает инверсии Сумарокова, нападает на «лирический беспорядок» оды и ее частей: «Нарочитая⁹ бы могла быть сия строфа, ежели б она не имела смятения; ибо в ней заднее на переди положено, а переднее на зади, чем она и темна и порочна», вообще в оде «нет связи, нет соединения, нет расположения, нет порядка... И хотя ж оды свойство есть такое, по мнению авторову, что она взлетает к небесам, свергается во ад, мчась в быстроте во все края вселенны, врата и путь везде имеет отворенны, — однако сие не значит, чтоб ей соваться во все стороны, как угорелой кошке, но чтоб ей по одной какой линее, по прямой или круглой или улитковой взлетать к небесам и спускаться в дол; то есть беспорядок ее долженствует быть порядочен и соединен. Инако ода будет не ода, но смеха и презрения достойный сумбур. Сей у того не может не случиться, кто токмо одни надутые пузыри пускает и хватает ртом облака». Следовательно, и в вопросах композиции Тредиаковский стоит на той же позиции рационалистической ясности, не допуская фантазии, нарушения логического развития темы, индивидуального решения ее.

Механистичность критического подхода Тредиаковского явно обнаруживала ограниченность его позиции, его метода. Он анализирует произведения главным образом по частям, по строфам,

⁹ Т. е. отличная.

по отдельным стихам, рассматривая каждую его деталь отдельно и затем, тоже отдельно, это построение, ход мысли автора, он совсем не думает о ее общей идее, о специфической эмоциональной теме произведения, о его психологическом строе, о его единой эстетической системе, концепции, охватывающей и обосновывающей все его элементы. Он и сам говорит, переходя к анализу второй оды Сумарокова: «Ее рассматривать я буду тем же способом, как и первую: именно ж, каждую строфу порознь, и в каждой, что найдется достойного, то нелицемерно похваляя, а какие несовершенства и погрешности явятся, те с довольною пощадю осуждая». Значит, такое рассечение единства произведения было для него осозанным и преднамеренным. При этом у Третьяковского встречаются суждения, отсталые и для его времени. Так, он считает, что формы разговорного просторечия — это результат «народного незнания» нормы грамматики, т. е. для него, как для филологов XVI—XVII столетий, грамматика не является нормализующей фиксацией речи народа (как, скажем, уже для Сумарокова), а наоборот, предписанием для такой речи; впрочем, сам он в других местах выводит норму из «употребления», но из употребления только книжных людей, высших слоев общества, повторяя взгляды Вождя, также к тому времени уже устаревшие. Самый идеал поэта-схоласта, грамматика, ритора, классика, исповедуемый Третьяковским и близкий ему, был архаичен в середине XVIII столетия. Ему противостоял новый тип поэта, обычного человека среди обычных людей, пишущего о простых чувствах и обращающегося не к ученым, а к публике. Таким поэтом и был Сумароков, и за это его осуждал Третьяковский. Ведь Сумароков «не токмо не учивался периодологии, и не слыхивал ни от кого о разности периодов, об их членах и об их существенных частях, но и не сочинивал ни одного еще поныне правильного периода». Что же мог поделаться Третьяковский, если Сумароков нимало не скорбел о своем незнании периодологии и не видел в ней пользы для писателя, желающего беседовать со своими читателями их простым языком!

Критическая манера и критический стиль Третьяковского тоже были архаичны; несмотря на это, его «Письмо» о произведениях Сумарокова было одной из первых значительных критических работ в русской литературе XVIII столетия. Стиль его критики схоластичен, цветист, полон напряженных острот, чрезвычайно пестр по составу, так как в нем смешана славянская архаика, книжная ученость, интеллигентское просторечие и народные поговорки и выражения. Третьяковский исключительно многословен, он объясняет и переобъясняет всякую мелочь, он наполняет свое изложение оговорками, уточнениями, самопоправками. Все это видели еще его современники. В 1755 г. Г. Н. Теплов, ученый и музыкант, тогда крайне раздраженный против Третьяковского, писал о его манере именно в критическом плане, что он «многоречив», что

он употребляет «школьные фигуры риторические... и некстати и почти непрерывно», что его стилю свойственна «репетиция (повторение, — Г. Г.) беспрестанная, амплификация также... плеоназмы», что «шутки в словах, которые у него за *bon mots* приемлются», неизбежны во всех его сочинениях, как и «аргументации... софистические».¹⁰ Что же касается общего характера статьи Тредиаковского о Сумарокове, то, в сущности, это не просто критическая статья, а памфлет, имеющий преднамеренное задание унижить Сумарокова, разоблачить его, во что бы то ни стало уничтожить его — отчасти в отместку за его комедию «Тресотиниус», заключающую памфлет на Тредиаковского. «Причина, которая меня возбудила к рассмотрению сему, — писал при этом Тредиаковский, — есть... не некоторая сердца моего подлая страсть и недостойная доброго человека, но несносное тщеславие нашего автора, презрение от него к лучшим себя писателям, сожаление по общем нашем друге, коего он толь нестерпимо обидел и, наконец, справедливость воздаяния». «Общий наш друг» — это Тредиаковский, так как автор статьи скрывает свое авторство. Статье придан вид частного письма к приятелю (поистине огромное письмо), и эта форма должна оправдать и личный тон статьи, и шутки, и ссылки на частные разговоры с Сумароковым. Памфлетность статьи приводит к указаниям на личные особенности поведения Сумарокова, даже на его физические черты (рыжие волосы, привычка часто мигать), долженствующие, по мнению памфлетиста, унижать его недруга; приводит и к тому, что критик стремится изо всех сил опорочить все, что возможно, в критикуемых произведениях, объявить их «ни к чему годными», лишенными достоинств. Любопытно при всем этом то, что Тредиаковский ни разу не называет Сумарокова, даже в названии своей работы, обозначая его наименованием «автор».

Между тем сам Тредиаковский хорошо знал, что такое личная недоброжелательная, пристрастная критика и каковы ее недостатки. Имея в виду устную критику своих современников и заранее ожидая нападений своих литературных неприятелей, он дал характеристику такой критики в «Разговоре об орфографии»: «Иной станет хулить вымысел и способ разговора; иной стиль мой в нем; иной порядок и расположение; иной соединение и связание; иной и самую нашу материю. Тот будет находить великие и частые погрешения против языка; сей найдет их еще больше во мнениях, а третий обличать имеет и незнанием. Да только ль того? Будут и такие, которые для того только все порицать имеют, что я сие сочинил». Эта критика современной критики вполне справедливо может быть адресована и самому Тредиаковскому.

¹⁰ П. П. Пекарский. История Академии наук, т. II. СПб., 1873, стр. 188—189.

При всем том нельзя забыть и той заслуги Третьяковского, что он наряду с многими здравыми мыслями и полезными трудами дал русской литературе одну из первых развернутых критических работ о современной русской литературе. Он же, едва ли не первый, применил и самое слово «критика» в данном его смысле; свою статью о Сумарокове он начал так: «Государь мой! Многожды я к вам писывал о разных делах; но никогда и на ум мне придти не могло, чтоб я должен был когда написать к вам апологетическое и критическое письмо, каково есть сие настоящее». Сумароков, назвав свою статью 1747 г. о Ломоносове «Критика на оду», еще понимал слово «критика» как порицание, указание недостатков; об одном месте оды он говорит: «Однако я его не очень критикую», т. е. осуждаю, порицаю.

