

Л. И. КУЛАКОВА

О СПОРНЫХ ВОПРОСАХ В ЭСТЕТИКЕ Державина

Эстетические взгляды Г. Р. Державина не менее сложны, чем его творчество, донныне порождающее взаимоисключающие точки зрения. В XIX в. о нем говорили как о представителе классицизма. Д. Д. Благой уже в 1930 г. увидел в «Фелице» «настоящую революцию в отношении к поэтике Ломоносова», «первые побегии художественного реализма», а в «оссиановских» образах «явный сдвиг от ломоносовского классицизма к романтическим тенденциям начала XIX в.»¹

Через три года Г. А. Гуковский в блестящей полемической статье, не утратившей значения и поныне, характеризуя консерватизм мышления литературоведов по отношению к литературе XVIII в., негодуяще писал: «Так и по сей день даже державинская „Ода на смерть князя Мещерского“, произведение, нанесшее сильнейший удар поэтике классицизма, трактуется как одно из характернейших проявлений этой поэтики».²

В последующие тридцать пять лет о Державине писали как реалисте, предромантике, показывали многообразие его творчества, относили к барочной поэзии, время от времени возвращали в ряды классицизма. Прислушиваясь к этой разногласии и хочется отказаться от всякой этикетки, тем более что и эстетические взгляды Державина можно подогнать под определенное направление, лишь обкорнав их.

Убежденность, что поэзия является делом общегосударственного значения, свойственна русскому классицизму. «Лира издревле посвящена на сохранение дел народа, или, лучше, на расширение славы его», — повторяет Державин мысль Ломоно-

¹ Литературная энциклопедия, т. 3, М., 1930, стлб. 205—214.

² Г. Гуковский. За изучение восемнадцатого века. Литературное наследство, № 9—10, 1933, стр. 297.

сова о «делах героев», «славе народа» как вечной теме искусства и литературы.³ Созданный им образ поэта — вдохновенного пророка, глашатая истины антагонистичен по сути своей и карамзинскому поэту, которому можно верить и не верить, и меланхолическому поэту «для немногих» — лирическому герою Жуковского. Однако образ поэта-пророка, гневного обличителя, получил развитие не в стихах эпигонов классицизма, а у Рылеева и Пушкина. Да и не исчерпывает способный подняться до высокого пафоса поэт-пророк бесконечно разнообразных ликов глубоко человеческого и подчеркнуто автобиографичного характера, который стоит в центре державинской лирики.

Державин сохранил характерное для классицизма представление о прямом воспитательном воздействии искусства: «Театр есть кафедра добродетелей, а эшафот пороков» — слова из предисловия к трагедии «Темный», под которыми мог бы подписаться Сумароков, как и под «Прологом на открытие в Тамбове театра и народного училища», разграничивающим задачи драматических жанров.

Определение искусства как подражания природе сохраняется в течение всего XVIII в. — от Феофана Прокоповича до Карамзина и Радищева. Эта формула повторяется и Державиным, хотя он вносит в нее существенные коррективы. Более традиционны его рассуждения о соотношении истины и художественного вымысла, о правдоподобию.

Есть и иные положения, связанные с теорией или по крайней мере терминологией классицизма. В трактовке ряда вопросов Державин близок предромантикам, часто он идет навстречу Пушкину. Остановлюсь на основных проблемах.⁴

От классицизма вообще и от Ломоносова в частности Державина отличает понимание процесса поэтического творчества, учение о вдохновении, связанное с ними суждение о вкусе и углубленное по сравнению с предшественниками представление о национальном характере искусства.

Слова *огнь стихотворческий, вдохновение, талант* и даже *гений* были известны задолго до Державина, что и вводит порою исследователей в заблуждение. Так, в чрезвычайно интересной книге И. З. Сермана «Поэтический стиль Ломоносова», книге, заставляющей по-новому взглянуть на многое в поэзии

³ Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота, т. VII. СПб., 1864—1883, стр. 546. — В дальнейшем ссылки на это издание в тексте.

⁴ Более подробно эстетические взгляды Державина рассматриваются в кн.: Л. И. Кулакова. Очерки истории русской эстетической мысли XVIII века. Изд. «Просвещение», Л., 1968.

Ломоносова, есть и натяжки, наиболее явно выступающие в главе «Высокие вымыслы».

«Основное определение творческого процесса у Ломоносова — это душевный подъем, восторг, или, говоря его словами, „восхищение“...»

С метафоры поэтического вдохновения, восторга, подъема начинается почти каждая из ломоносовских од:

Восторг внезапный ум пленил,
Ведет на верх горы высокой, —
(Ода 1739 г.)

пишет исследователь, показывая далее, как «метафора поэтического вдохновения», тема «высоты» проходят через ту же оду 1739 г., оду 1750 г. и др.⁵

Назвать ломоносовские строки «метафорой поэтического вдохновения», неизбежно связанной с звучащей в разнообразных вариациях темой «высоты», конечно, можно, хотя при этом вспоминаются оды Малерба, Гюнтера, Пиндара, но то, что говорится далее, вызывает серьезные сомнения. «Поэтическое вдохновение и его реализация — поэтическое творчество, по Ломоносову, едва ли не высшая форма доступной человеку деятельности. Подобно тому как бог для Ломоносова это главным образом — создатель, строитель, великий архитектор мира..., так и поэт для него „богоподобен“ своей творческой силою, своей способностью поэтическим словом воссоздавать, творить особый мир, сферу высокого и прекрасного».⁶ Ломоносовская теория «равенства» поэта богу возводится к Лейбницу. Далее речь идет о «божественном духе», которым якобы, по мнению Ломоносова, «вдохновенны» поэты, вспоминаются Бэкон и Баттё, еще далее говорится, что поэтическое творчество, по Ломоносову, «результат наития», вдохновения и т. д.⁷

Возникает вопрос, каково соотношение ломоносовского представления о вдохновении с предромантизмом и даже романтизмом, с одной стороны, и так ли уж оно связано с Лейбницем, Баттё и Бэконом — с другой. Память подсказывает иное.

Уже в курсе лекций по поэтике 1705 г. Феофан Прокопович писал: «По старинному взгляду, некое божественное и небесное вдохновение побуждает поэтов писать стихи, и обычно принято даже говорить, что поэтом надо родиться, оратором же можно

⁵ И. З. Серман. Поэтический стиль Ломоносова. Изд. «Наука», М.—Л., 1966, стр. 133—134.

⁶ Там же, стр. 135.

⁷ Там же, стр. 200 и др.

стать. Тем не менее и в этом искусстве весьма необходимы определенные правила и наставления. Мало того, даже следует сказать, что и этот пресловутый, как говорят, небесный порыв, который одни прозвали восторженностью, а другие энтузиазмом, без помощи наставников окажется, если верить Горацию, бесполезным».⁸

Феофан ссылается на Горация. Ломоносов цитирует Цицерона: «Стихотворцы от природы силою ума бодры и аки бы некоторым божественным духом вдохновенны бывают».

Именно эти слова и дают возможность И. Э. Серману, который не скрывает, что они принадлежат Цицерону, говорить о близости Ломоносова к Лейбницу, Баттё, Бэкону.

Дабы разобраться в путанице и понять, какой смысл вкладывается Ломоносовым (а ранее и Феофаном, и Цицероном, и Горацием) в слова «божественным духом вдохновенны бывают», посмотрим, в каком контексте и с какою целью цитируется Цицерон.

Шестая глава «Риторики» «О возбуждении, утолении и изображении страстей» состоит из ряда параграфов. В § 109 перечислены двадцать приемов, при помощи которых ритор может возбудить в слушателях любовь к прославляемому лицу: «1. Представить надлежит, что человек, о котором слово, весьма дободетелен... 16 — что в дружбе поступает верно... 20 — предложить о его искусстве и науке».⁹ Этот двадцатый прием и конкретизируется отрывком из речи Цицерона в защиту стихотворца Архия. Цицерон подчеркивает одаренность Архия, напоминает о славе Гомера и т. д.

Ломоносов не перетолковывает Цицерона, а приводит его слова в их собственном значении. Речь идет о поэтическом даровании, качестве, заслуживающем особого уважения, и только.

Конечно, как настоящему поэту Ломоносову было известно вдохновение. Сомнения в этом нет. Однако, человек своего времени, он, подобно предшественникам и современникам — от Аристотеля и Горация до Готшеда и Монтескье, Феофана Прокоповича, Г. Теплова и Сумарокова, не признавал вдохновения основой поэтического творчества вне «знания», вне «умения», вне «правил». Потому он говорил о «словесных науках», писал «Риторику», хотел написать «Поэтику» и назвал пять свойств, необходимых ритору, оратору, поэту: «природные дарования»

⁸ Феофан Прокопович, Сочинения. Изд. АН СССР, М.—Л., 1961, стр. 345.

⁹ М. В. Ломоносов, Полное собрание сочинений, т. 7. Изд. АН СССР, М.—Л., 1952, стр. 177.

(те самые, о которых говорил Цицерон), «наука, подражание авторов, упражнение в сочинении, знание других наук».¹⁰

Здесь полностью сохранена система, идущая от античности и известная в России по пиитикам.

Обращение к «Риторике» помогает уяснить и подлинный смысл «метафоры поэтического вдохновения», т. е. того, что сам Ломоносов называл «восхищением».

«Восхищение есть когда сочинитель представляет себя как изумленна в мечтании, происходящем от весьма великого, нечаянного и страшного и чрезъестественного дела. Сия фигура совокупляется почти всегда с вымыслом и больше употребительна у стихотворцев», — говорит Ломоносов, приводя в качестве примера отрывок из «Метаморфоз» Овидия и оды Буало «На взятие Намюра».¹¹

Таким образом, «восхищение» для Ломоносова не вдохновение, не концепция творчества, а одна из двадцати шести «фигур предложения», столь же уместная в поэзии, как риторический вопрос, обращение, восклицание и пр.

А если «восхищение» только риторическая фигура, поддающаяся вполне рационалистическому объяснению, есть ли основания, опираясь на нее, говорить, что «ломоносовскому взгляду на поэтическое творчество как результат наития, вдохновения, поэтического восторга («Восторг внезапный ум пленил...») Сумароков противопоставил поэтическое как выражение нормального, а не особенного состояния человеческого духа, как идущее от природы, а не „чрезъестественное“ состояние человеческих чувств:

Но хладен будет стих и весь твой плач — притворство,
Когда то говорит едино стихотворство...».¹²

Сумароков требует от поэтов искренности, вне которой для него нет искусства вообще, нет и «сопереживания» (хотя применять этот термин едва ли стоит, ибо идея «соучастия» как основы искусства была выдвинута в России лишь Радищевым). Его эстетические позиции во многом отличаются от ломоносовских, он действительно опирается на Локка. Но устанавливать различие при помощи сравнения строк из оды со строками, в которых речь идет об элегии, значит заведомо обречь себя и читателя на неправильный вывод. Жанровый принцип незыблем для обоих поэтов (иначе зачем бы Ломоносов устанавли-

¹⁰ Там же, стр. 92.

¹¹ Там же, стр. 284—285 (курсив мой, — Л. К.).

¹² И. З. С е р м а н. Поэтический стиль Ломоносова, стр. 200.

вал различие высокого, среднего и низкого штиля?). А об оде Сумароков писал:

Творец таких стихов вскидает всюду взгляд,
Взлетает к небесам, свергается во ад
И, мчась в быстроте во все края вселенны,
Врата и путь везде имеет отворенны —

и лучшим одическим поэтом считал именно Ломоносова:

Он наших стран Мальгерб, он Пиндару подобен.¹³

Нет у Ломоносова представления о поэтическом творчестве как результате «наития», хотя известно оно еще со времен Платона. Именно платоновскому взгляду на поэтов как «толмачей богов», одержимых силой тех, в чьей власти они находятся, и противостояла аристотелевская теория знания, умения, подражания природе, на которую опирался и Буало, и в значительной мере эстетика просветительского классицизма (Монтескье, Вольтер). Ей следовал Сумароков. И Ломоносов, придавая большее значение роли воображения (в чем он явился действительным предшественником Державина), основывался на «знании», «умении», тщательной регламентации.

Только у Юнга и в теориях немецких эстетиков, начиная с Гамана, как реакция и на классицизм, и на просветительство выдвинулся образ «оригинального» художника-«гения», стремящегося творчески овладеть природой в порыве страстного вдохновения и не признающего других «правил», кроме непосредственности, свободы и полноты чувства.¹⁴

Державин не обладал глубиной философских познаний Ломоносова, но, будучи человеком другого поколения, он оказался вовлеченным в сферу эстетических идей конца XVIII и начала XIX в., и творчество его — факт художественного развития человечества этого же периода. Величие и противоречивость — все определялось временем.

Известно, что свой истинный поэтический путь Державин нашел с 1779 г., когда для него открылись Баттё, «Ночные думы» Юнга и его учение об оригинальном творчестве. Юнг дошел до поэта в истолковании друзей (Н. Львова, М. Муравьева); немецкий язык Державин знал, отлично постиг Зульцера, Гецеля, а главное — Гердера. Вслед за ними и молодыми рус-

¹³ А. П. Сумароков, Избранные произведения. «Библиотека поэта». Большая серия Л., 1957, стр. 118 и 225.

¹⁴ Г. М. Фридендер. Эстетика «Бури и натиска». В кн.: История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. II. Изд «Искусство», М., 1964, стр. 535.

скими поэтами он отходил от традиционных взглядов и говорил, что ода (а одой он именовал и романс, и стансы, и баллады, и песни, т. е. всю лирическую поэзию) «не есть, как некоторые думают, одно подражание природе, но и вдохновение оной, чем отличается от прочей поэзии. Она не наука, но огонь, жар, чувство» (VII, 518. Курсив мой, — Л. К.).

Здесь речь идет не о творческой одаренности, известной во все века, не об искренности, о которой напоминал Сумароков, не о риторической фигуре, какую являлось «восхищение» — «восторг» Ломоносова. Здесь пересматривается и концепция поэтического творчества, и определение поэзии, и функция «природы». Это не «прекрасная природа» классицизма, не карамзинская «бедная сущность», украшаемая цветами фантазии. Если вспомнить, что уже в «Изображении Фелицы» 1789 г. Державин называл художника «творец искусством естества», а поэзию неоднократно определял как «спечаток творческого духа», то надо признать: традиционные представления рушились Державиным в области теории почти с той же силой, как и в его удивительной поэзии.

Определив специфику лирической поэзии, бегло сказав, что песня родилась вместе с человеком, Державин переходит к характеристике ее особенностей и опять начинает с вдохновения. «Вдохновение не что иное есть, как живое ощущение, дар неба, луч божества. Поэт в полном упоении чувств своих, разгораясь свышним оным пламенем, или, проще сказать, воображением, приходит в восторг, схватывает лиру и поет, что ему велит его сердце», — начинает поэт, уже в этих строках неизмеримо шире и свободнее трактуя идущие от античности и сохранившиеся у Феофана Прокоповича, Тредиаковского, Ломоносова, Сумарокова, Теплова представления.

«Вдохновение рождается прикосновением случая к страсти поэта, как искра в пепле, оживляясь дуновением ветра... В прямом вдохновении нет ни связи, ни холодного рассуждения; оно даже их убегает и в высоком парении своем ищет только живых, 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, или особую краску и приятность в себе имеющее» (VII, 523).

Слова «Вдохновение рождается прикосновением случая к страсти поэта, как искра в пепле оживляясь дуновением ветра», отрицание «холодного рассуждения» — весь истинно поэтический панегирик вдохновению не укладывается в русло традиции. Характерно, что вдохновение здесь совсем не обяза-

тельно связано с категорией высокого, вне которой немислимы «восхищение» и «восторг» Ломоносова. По Державину, все зависит от того, что именно вдохновило поэта, какой случай, подобно дуновению ветра, превратил искру в огонь, каково душевное состояние поэта в данный миг, каковы обстоятельства. Объяснив все это в общих чертах, Державин произносит то, чего не мог сказать Ломоносов: поэт творит «по наитию гения» (VII, 523).

Делая шаг назад к классической поэтике, Державин пытается как-то классифицировать характер вдохновения на грозное, спокойное, радостное и пр. Однако примеры приводит он не только из Ломоносова, но и из сочинений поэтов, далеко отошедших от классицизма: Ю. Нелединского, И. Дмитриева, Козегартена и др.

В ненапечатанной части «Рассуждения о лирической поэзии» Державин еще категоричнее отделил вдохновение («парение») от ломоносовского высокого «восхищения»: *«Ломоносов более отменен частыми, радостными, почти одинаковыми восторгами, величественными картинами и благозвучием, нежели непрерывным парением и глубокими мыслями»*.¹⁵

Рассказав о других особенностях лирической поэзии, о частных приемах и таких категориях, как «вкус», Державин опять заговаривает о вдохновении, которому посвящена одна пятая написанного в трактате об оде. Все приемы и украшения «составляют изящество и существо прямой оды, ежели истекают только от истинного вдохновения... Всякий набор пустых, гремучих слов, скропанный по школьным одним правилам... холодное поучение, газетные подробности... стыдят и унижают лиру». «Поистине, вдохновение есть один источник всех вышеписанных лирических принадлежностей, душа всех ее красот и достоинств: все, все и самое сладкогласие от него происходит, — даже вкус, хотя дает ему дружеские советы, и он от него принимает их, но не прежде, как тогда, когда уже успокоится» (VII, 576).

Такая трактовка вдохновения, исключаяющего и «одинакие восторги» и «холодное рассуждение», не придумана специально для «Рассуждения о лирической поэзии». Достаточно вспомнить объяснение к оде «Бог», где рисуется образ поэта, охваченного внезапным порывом (III, 594), или к «Пеночке», якобы сочиненной во сне (III, 717). Поэтическое переложение той же теории — стихотворение «Лирик» (III, 523).

¹⁵ Отдел рукописей ГПБ (Ленинград), ф. Державина, т. 5, л. 116 об. (курсив мой, — А. К.).

Настроения и мысли Державина, сформулированные в теоретическом труде лишь в XIX в., разделялись литературной молодежью 1770—1780-х годов.

Не может тяжкий труд и хладно размышленные
Свободным гения полетам подражать, —¹⁶

писал в 1785 г. М. Муравьев, поэт, взгляды и творчество которого нередко намечали столбовые пути русской поэзии. И хотя многие стихотворения Муравьева остались ненапечатанными, они оказывали влияние на формирование предромантизма, ибо были известны друзьям: Н. Львову, И. Хемницеру, Державину, позднее Карамзину, Батюшкову, Жуковскому.

Говоря о совершенстве художественного произведения, Державин прибегает к слову «вкус». Определить содержание понятия ему трудно, как и всем, кто отходил от классицизма. Неприязнь к «школьным правилам» исключает следование советам классической поэтики, равно как и идею «подражания образцам». Для Державина неприемлемы ни определение Готшеда («Тот вкус хорош, который согласуется с правилами, установленными разумом»¹⁷), ни Монтескье («Все произведения искусства основаны на общих правилах. Это путеводные нити, которые никогда не следует терять из виду»¹⁸). Впрочем, Монтескье допускает отступления. Неприемлемы оказываются и принципы Баттё, хотя русский поэт назвал его одним из своих наставников. Баттё (как и Вольтер) говорит о правильном и неправильном вкусе, о необходимости «подражания прекрасной природе». У Державина ни в теоретических рассуждениях, ни в поэзии нельзя найти отделения природы «прекрасной, изящной» от природы вообще. Нет у поэта, исходящего из положения, что поэзия есть «вдохновение природой», и желания «исправлять недостатки природы», что так определенно выражено в России Карамзиным, из теоретиков изобразительных искусств — Архипом Ивановым, И. Виеном, более мягко — П. Чекалевским: «Художник, желающий сделать произведение свое изящным, должен изображением мысленной красоты стараться превзойти и самое вещество».¹⁹

¹⁶ М. Н. Муравьев, Стихотворения. «Библиотека поэта». Большая серия. Л., 1967, стр. 226.

¹⁷ Цитирую по кн.: История эстетики, т. II, стр. 449.

¹⁸ Ш. Монтескье, Избранные произведения. Госполитиздат, М., 1955, стр. 755.

¹⁹ П. П. Чекалевский. Рассуждение о свободных художествах. СПб., 1792, стр. 139.

Державин в своих суждениях и творчестве ближе к Дидро и его русскому истолкователю Д. А. Голицыну: «Натура вся прекрасна... В природе нет ничего неосновательного». Прекрасно могучее дерево, возносящее вершину под облака; на иной картине прекрасно дерево сучковатое, искривленное. Погоня за пропорциями, за условно прекрасным образом человека ведет к полному несходству между «академическим водолеем и настоящим водолеем, который из колодезя воду черпает».²⁰

Державин не определяет сути категории прекрасного, но поэта, считавшего, что поэзия есть «вдохновение природой» не отталкивала, не пугала природа обыкновенная, будничная, о чем говорил Белинский.²¹

... Ты лучше напиши.
 Меня в природе самой грубой, —

писал Державин, готовый «в седилах лысиной сиять» (II, 399, 403).

Апологетика поэтического вдохновения, отказ от следования «изящной природе» определяют отношение Державина к основе основ классицизма — системе жанров.

В неизданной части «Рассуждения» лирическая поэзия делится не по жанрам, а по тематическим типам у разных народов. Затем поэт переходит к общепринятой классификации. Сказав, что все термины можно найти уже у Тредиаковского, он заметил: «Но я скажу, что ежели названия не придают вещам уважения без прямого их достоинства, то должно со мною согласиться, что они, то есть те наименования, или особые отделы песен, более есть умничество или чванство педагогов в познании их древности, нежели прямая надобность; ибо говоря в них об одной материи, можно с приличностию помянуть и о другой... Под каким названием какие сочинения были, под такими и передались потомству. Форм им или правил по многочисленности случаев быть не может».²² Это уже не отход, а разрыв с поэтикой классицизма.

Сердитые слова «чванство педагогов» остались в рукописи. Понимая, что разделы в большом труде о мировой поэзии все-таки нужны, Державин построил обзор по странам и «песнопевцам». Основую служила мысль, что как художники и зодчие распознаются по чертам, присущим творчеству каждого из них.

²⁰ Цитирую по кн.: История эстетики, т. II, стр. 767.

²¹ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. V. Изд. АН СССР, М.—Л., 1954, стр. 534. — В дальнейшем Белинский.

²² Отдел рукописей ГПБ (Ленинград), ф. Державина, т. 5, л. 115—115 об. (курсив мой, — Л. К.).

так и в поэзии «у всякого Гения есть своя собственность или печать его дара, которым он от других отличается».²³

Убеждения Державина выношены, искренни, основаны на изучении мировой поэзии и опыте собственного творчества, но параллели к ним подобрать нетрудно, ибо его метания отражают состояние эстетической мысли конца XVIII—начала XIX в. Ближе всего русский поэт подходит к Гердеру, говорившему о трех возможных путях обобщения поэтического опыта народов. Первый — путь Эшенбурга, который в соответствии со своей теорией делит произведения по родам и видам, что, по мнению Гердера, может привести к ошибочным выводам: «Творения Гомера, Вергилия, Ариосто, Мильтона, Клопштока одинаково носят названия эпопеи, а между тем... являются совершенно различными произведениями», равно как и трагедии Софокла, Корнеля, Шекспира. Еще более неоправданной кажется Гердеру попытка Шиллера (в «Орах», 1795—1796 гг.) классифицировать поэтов по роду чувств: «Однако как легко переходит одно чувство в другое! Какой поэт остается настолько верным одному роду чувств, чтобы это могло определить его характер, тем более в различных произведениях?».

«Третий, если так можно выразиться, натуральный метод — оставить каждый цветок на своем месте и притом целиком, как он есть, рассматривать растение от корня до верхушки в соответствии с временем и видом. Самый смиренный гений ненавидит распределение по рангам и сравнение... Лишайник, мох, папоротник или пышнейшая гвоздика — все цветет на своем месте, в божественном порядке».²⁴

Идущие в русле европейской эстетики размышления Державина, знакомого с современными теориями, даже после смягчения формулировок казались слишком смелыми его русским современникам. Митрополит Евгений, получив рукопись, написал пространное письмо-рецензию, настаивая на изменении расположения материала и советовал автору не вооружаться против разделения лирической поэзии по жанрам, ибо оно не школярное, а коренное греческое. «А ваше разделение по песнопевцам вовсе не годится», — говорил Евгений и привел в доказательство серию аргументов (VI, 314).

Замечания не переубедили Державина, но он понял, что его взгляды вызовут негодование окружающих и отступил с нескрываемой досадой: «...педантские разделы лирических стихотво-

²³ Там же, л. 115 об.

²⁴ И. Г. Гердер, Избранные сочинения. Гослитиздат, М.—Л., 1959, стр. 111—112.

рений я не очень уважаю, но чтоб не поднять всю ораву школ на себя, переменяю, несколько только касаясь» (VI, 340). «Педантские разделы лирических стихотворений» еще сильнее, чем «набор слов... скропанный по школьным одним правилам». Если бы Державин заявил нечто подобное публично, он действительно поднял бы против себя «ораву школ», ибо жанровые перегородки окончательно рухнули только в поэзии зрелого Пушкина.

По совету Евгения Болховитинова Державин смолчал о своей нелюбви к «педантским разделам», но он подготовил почву для их крушения, отнесся к одам и баллады, и романсы, и стансы, и песни, категорическим утверждением, что похвалы должны сопровождаться «аттической силою нравоучения или сатиры», практическим воплощением этого тезиса в одах, разрушивших привычные взгляды на жанры и на обязательное для классицизма единство слога. В ненапечатанной части «Рассуждения» сохранилась и теория «смешанной оды», целиком оправдывающая систему державинских од.

Пересмотр вопроса о жанровом делении, отказ от обязательного подражания образцам, признание поэтической индивидуальности — «У каждого гения есть своя собственность» — расшатывают и представление о такой незыблемой в классицизме категории, как единство вкуса. Державин не делит вкуса на «правильный» и «неправильный», что сохраняется у Баттё, и оставляет за читателями и критиками право судить произведения по собственному вкусу, возражая лишь против категоричности приговора. «Кто дал право на этот диктаторский тон?» — сердито спрашивал он по поводу отрицательного отзыва В. Измайлова о драме молодого писателя Н. Ильина «Великодушие или Рокрутский набор» (VI, 154).

Сам Державин не претендовал на роль законодателя вкуса и не оставался неизменным в суждениях. Так, в конце 1790-х годов он, признавая достоинства Шиллера («Много ума, много знания и много прекрасных стихов»), назвал великого поэта «холодным стихотворцем», сказал, что не прочел «ни единой пьесы без скуки... Столь-то разнообразны и странны вкусы человеческие» (III, 495).

Грот заметил, что это впечатление понятно: «Романтизм не мог понравиться поэту, который по духу был в полнейшем смысле классиком» (III, 495). На первый взгляд, это объяснение правдоподобно, ибо Державин противопоставил стихам Шиллера «пиндаров огонь, который, подхватив, с собою возносит», и Горация, «который вместе щекотит, учит и услаждает». Однако речь идет о произведении Шиллера периода веймар-

ского классицизма, точнее — о «Ксениях», где был впервые напечатан «Дифирамб».²⁵ Примечательно, что Державин начал переводить именно это стихотворение, но, видимо, представление о вдохновении как проникновенном спокойствии, прозрении не удовлетворило русского поэта, только что написавшего «Вельможу» и «Храповицкому».

Что-то в поэзии Шиллера все-таки оказалось созвучным Державину позднее. В 1805 г. он перевел одно из ранних стихотворений Шиллера «Лаура за клавесином», желая передать в белых стихах «краткость, силу и выразительную гармонию» немецкого поэта. Грот отметил сходство между «Надеждой» Державина (1810) и «Надеждой» Шиллера (1797). Две строфы из кантаты Шиллера включены в «Обитель Добрады», на что указал точный в таких случаях Державин. И, наконец, Белинский справедливо сказал, что лишь шероховатость выражений мешает принять стихотворение «Любителю художеств» «за перевод из какой-нибудь пьесы Шиллера в древнем вкусе».²⁶

Признавая разнообразие и изменчивость вкусов человеческих, отказываясь от единой всеподчиняющей нормы, Державин все далее уходил от классицизма даже в той его форме, какую он принял уже в «Опыте о вкусе» Монтескье. Оценивая писателей по степени одаренности и их историческому значению, Державин шире сторонников классицизма и карамзинистов с их более камерным, но столь же непреложным «хорошим вкусом». Однако он не всеяден. Полагая, что поэт вправе говорить о жизни во всей ее многогранности, он признает бессмертными лишь произведения, в основе которых лежит истина и глубокая мысль. Поэт — «народной толпы просветитель», обаянный «в мир правду вещать». Все это особая тема, и мы остановимся лишь на одном признаке, который Державин считал неоспоримым доказательством «истинного вкуса». Это не традиционное следование «правилам», не «исправление недостатков природы», не «подражание изящной природе», обязательность которого сохранится и после Державина.²⁷ Нет, это «соображение всех обстоятельств, до человека касающихся, времени, обычаев, религии и пр.» (VII, 573).

За этим требованием стояло многое: развитие национального самосознания, почти полувекковые поиски путей создания национального искусства, полемика по вопросу о национальном ха-

²⁵ См.: Шиллер, Собрание сочинений под ред. С. А. Венгерова, т. 1, СПб., 1901, стр. 407.

²⁶ Белинский, т. VI, 1955, стр. 653.

²⁷ См.: Н. Остолопов. Словарь древней и новой поэзии, ч. 2. СПб., 1821, стр. 403—404 и др.

рактуре, отмеченный еще Белинским «русский ум» поэта, его нелегкая жизнь, постижение идей Гердера, широкий интерес к мировой литературе, стремление понять национальное своеобразие каждой поэзии и уловить отличия в литературе разных исторических эпох, осознание самого себя поэтом русским, русским не только по языку, теме, но и мышлению. Пусть это были только первые шаги, многое было еще неясно, но Державин не только теоретически устанавливал такие нормы вкуса. С тех же позиций он оценивал современные произведения, в том числе драматические, хотя в драматургии он был более связан нормами классицизма, видя в ней в отличие от лирики только «подражание природе», а не «вдохновение оной», и потому говорил о «правилах», «единствах».

Вспомним известный рассказ Жихарева о некоторой размовке между Державиным и Дмитриевским по поводу «Дмитрия Донского». Прекрасные стихи, эффектность, злободневность, патриотичность трагедии, обусловившие ее блестящий успех, не искупали в глазах поэта недостаточной «верности исторической». «Не о том спрашиваю, — сказал Державин, — мне хочется знать, на чем основался Озеров, выведя Дмитрия влюбленным в небывалую княжну, которая одна-одинехонька прибыла в стан и, вопреки всех обычаев тогдашнего времени, шатается по шатрам княжеским да рассказывает о любви своей к Дмитрию».²⁸

Дмитриевский был несколько шокирован таким отношением к прославленной трагедии, но через двадцать лет Пушкин оценил ее почти в тех же словах: «... что есть народного в Ксении. рассуждающей шестистопными ямбами о власти родительской с наперсницей посреди стана Дмитрия».²⁹

Пушкин вспомнил об Озерове в связи с вопросом о народности литературы. Державин этого термина не знал, но совпадение оценок свидетельствует, насколько близко он подходил к центральной эстетической проблеме XIX в.

Высказывание Державина о «Дмитрии Донском» не случайно. Создавая свои трагедии на основе исторических источников, он допускал и анахронизмы и поэтические «вольности», тщательно оговаривая в предисловии каждое из них, но возможность воспроизведения национальных и исторических особенностей характера он искал настойчиво. В предисловии к трагедии

²⁸ С. П. Жихарев. Записки современника. Изд. АН СССР, М.—Л., 1954, стр. 331.

²⁹ А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений, т. 7. Изд. АН СССР, М.—Л., 1949, стр. 39. — В дальнейшем: Пушкин,

«Ирод и Мариамна» он указал еще одно средство, помогающее передать характер народа и времени — язык. «Впрочем, жестокие кровожадные выражения, а также и восточный слог употребил я нарочно, дабы сколько возможно ближе и изобразительнее представить характер еврейского народа, из коего суть почти все действующие лица. Погрешил бы, кажется, и был бы подвержен справедливому осуждению художников благоразумных, ежели бы палестинцев заставил я изъясняться чувствами и оборотами французов. Главное правило писателей — следовать природе» (IV, 216).

Стремление «следовать природе» приводило лучших драматургов к индивидуализации языка в комедии. Но передать при помощи языка национальные отличия Федры и Магомета, Демофонта и Мамая, Дмитрия Самозванца и Ярба не пришло в голову ни Расину, ни Вольтеру, ни Ломоносову, ни Сумарокову, ни Княжнину, ибо единство слога в трагедии оставалось незыблемым законом на всех этапах развития классицизма. Персонажи Озерова чувствительнее своих предшественников, но Эдип и Дмитрий Донской говорят одним языком, да и в «Фингале», по словам исследователя, поэтака Оссиана «лишь является некоей подцветкой, изящно украшающей стиль речей персонажей трагедии и сгустками собранной в описательных ремарках», причем в речах действующих лиц привлекается однообразный, нейтральный «состав эпитетов и метафор».³⁰

Боязнь Державина подвергнуться осуждению, если бы «палестинцы» в его пьесе стали изъясняться «чувствами и оборотами французов», была напрасна. Только Пушкин смог заметить, что у Расина «полускиф Ипполит говорит языком молодого благовоспитанного маркиза».³¹ Опять одна мысль, одни и те же слова.

Уровень исторического мышления, неразработанность художественного метода, специфическая природа поэтического дарования не позволили Державину осуществить в драматургии широкий замысел. Однако предисловие к «Ироду и Мариамне»,

³⁰ И. Н. Медведева. Владислав Озеров. В кн.: В. А. Озеров. Трагедии и стихотворения. «Библиотека поэта». Большая серия. Л., 1960, стр. 35—36. — Между прочим, в этой интересной и содержательной статье есть некоторые неточности и прямые ошибки. На стр. 56 почему-то говорится о неодобрительном отношении Державина к драме Н. Ильина, хотя именно Державин был возмущен нападками на эту драму. Еще удивительнее сообщение на стр. 9, что «Княжнин оказался в лагере „Московского журнала“ Карамзина, а не крыловских журналов „Санктпетербургский Меркурий“ и „Зритель“». Ведь Княжнин-то умер 14 января 1791 г. — до выхода в свет всех этих изданий.

³¹ Пушкин, т. 7, стр. 212.

объединенное с отзывом о «Димитрии Донском» мыслью о необходимости верного отражения в искусстве национального характера определенной эпохи, — свидетельство, что не только в лирике, которая явилась «первым действительным проявлением русского духа в сфере поэзии»,³² но и в теоретических исканиях Державин приближался к той трактовке народности, которая была сформулирована лишь Пушкиным в 1826 г., после «Бориса Годунова».

Коснувшись всего лишь двух-трех вопросов, мы видим сложность эстетических воззрений писателя, который отталкивался от прошлого, шел с веком наравне, а зачастую, как гениальный поэт, и обгонял время. Так к какому же направлению можно его отнести? Обедняя и подчищая, — к любому. Но, может быть, сегодня, когда многообразие искусства, в том числе и реалистического, стало общепризнанным, прислушаемся к голосу нашего современника Алана Маршалла: «Я всегда был противником людей, вешающих ярлыки на литературу. Кем только не называли меня за мою писательскую жизнь — реалистом, сюрреалистом, социалистическим реалистом, натуралистом, романтиком, поборником потока сознания, авангардистом-экспериментатором... Исполон веку повторяется одно и то же: писатель сочиняет книгу, а критик выискивает подобающую этикетку, считая, что раз этикетка найдена, говорить о писателе больше нечего — все его последующие книги все равно будут подводить под этот разряд.

Я отказываюсь подчиняться диктатуре ярлыков. Моя задача — писать правду, воплощая ее в живых людях».³³

Слышу голоса рассерженных оппонентов: «Что может быть общего между австралийским писателем XX в. и русским поэтом XVIII столетия?». Только два признака: отчетливо осознанное стремление «говорить правду» и нежелание подчиняться «диктатуре ярлыков», «ораве школ».

Не достаточно ли и последнего, чтобы отказаться от подведения большого наследия великого поэта прошлого под единый, раз навсегда определенный разряд.

³² Белинский, т. V, 1954, стр. 528.

³³ Иностранная литература, 1966, № 12, стр. 216.